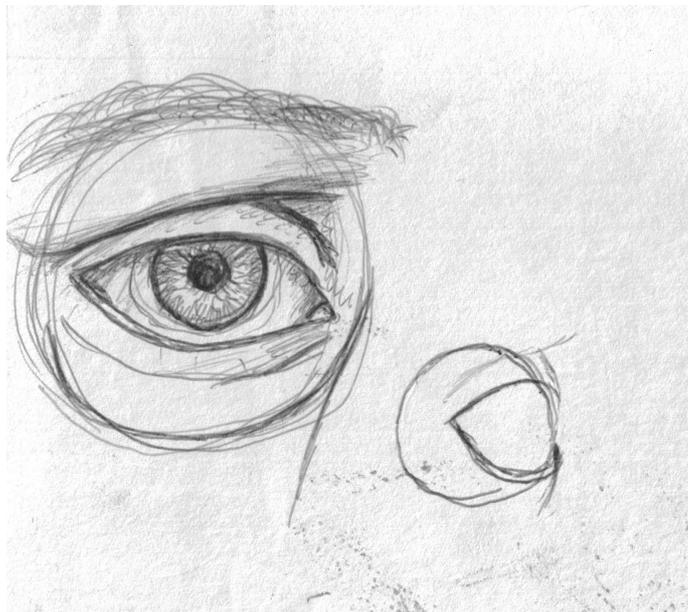


Technische Fachhochschule Berlin  
Fachbereich 9 - Maschinenbau  
Studiengang: Theater- und Veranstaltungstechnik

Diplomarbeit mit dem Thema:  
Herstellungsmethoden der Theaterplastik

Betreuer:  
Prof. Peter Sykora  
Dipl. Designer Sigwart Donat

## Anhang: Kleine Plastikgeschichte



Erstellt in der Zeit vom 1.2.1998 bis 2.5.1998, von Ilja Mlosch, EDV-Nr.: 590 792

## Inhaltsverzeichnis

1.	Prähistorische Plastik aus dem Paläolithikum	3
2.	Kunst des Mesolithikums bis Eisenzeit	5
3.	Ägyptische Kunst	7
4.	Griechische Kunst	9
6	Römische Kunst	11
7	Romanik	12
8	Gotik	15
9	Renaissance	17
10	Manierismus	20
11	Barock	23
12	Rokoko	26
13	Das 19. und 20. Jahrhundert	28

## 1. Prähistorische Plastik aus dem Paläolithikum



In der Flucht der Jahrtausende erscheint uns die Prähistorie als eine jenseits aller Erinnerung gelegene Epoche; nur die Wenigsten denken an die staunenerregende Tatsache der langen Dauer und der Stabilität der paläolithischen Kunst: 30 000 Jahre lang hat hier eine Kultur von Jägern ihrem Empfinden in immer gleichen Formen Ausdruck verliehen. Der westliche Mensch, der im Fortschritt das Fundament jeder Kultur erblickt, müßte hieran Anstoß nehmen. Diese verstreut lebenden Gemeinschaften von mehr individuellem als kollektivem Charakter müssen ein strukturelles Gleichgewicht erlangt haben, in dem alle Teile einen langen Zeitraum hinweg ihre Befriedigung fanden.

Das Tier, das dem Menschen seinen Lebensunterhalt lieferte, war für diesen nicht Feind, sondern Verbündeter, dessen Kraft und Geschicklichkeit er sich anzueignen suchte, möglicherweise durch Verzehren, sicherlich aber durch das Abbilden. Wenn der Mensch in der Altsteinzeit ein Mammut abbildete, so glaubte er, dem Tier dadurch ein Sein zu verleihen und es in die Falle zu locken, die er davorzeichnete; ebenso war er überzeugt, eine Stute durch den bloßen Akt des Abbildens trüchtig werden zu lassen.

Die Fähigkeit, die Natur im Bild zu reproduzieren, verlieh ihm das Gefühl, sie zu erschaffen. Leonardo da Vinci dachte nicht anders; nur glaubte er, sich kraft seiner Intelligenz zum Demiurgen, zum gottgleichen Schöpfer, zu machen.

Es überrascht, daß der Naturalismus dieser Abbildungen nicht analytisch ist: nicht nach dem erlegten Wild, nicht nach dem Studium seiner Anatomie gestaltete der Mensch des Paläolithikums die Bisons, Mammuts, Raubtiere, Rene, die er so lebensecht an die Felswände bannte, sondern durch Beobachtung des sich in Freiheit bewegenden Tieres. Diesen Menschen gelang es, die aufeinanderfolgenden Phasen einer Bewegung in jener Synthese zusammenzufassen, als die sie uns die „Arabeske“ darstellt: diese allein vermag den Eindruck des Lebendigen zu vermitteln, der durch jede allzu genaue Reproduktion ersticken müßte. Zwar zeugen die „Skizzenbücher von Limeuil und andere Zeichnungen, in denen ein und dasselbe Modell abgewandelt wird, davon, daß es in jener Zeit Spezialisten und sogar Künftlerschulen gab. Und doch: das eingehende Wissen vom Tier und seinem Verhalten, das jene Menschen besaßen, konnte nur in der Ausübung der Jagd erworben werden. Der vom Künstler aus dem Gedächtnis an die Felswand geworfene Strich muß von ebenso unfehlbarer Sicherheit gewesen sein wie die Flugbahn des Jagdspeeres, der das Tier ins Leben treffen sollte. Die Kunst war im Moment ihres ersten Auftretens naturalistisch und gegenständlich.

Sollte das Bild seine volle magische Kraft erhalten, dann mußte es dem Modell in möglichst vollkommener Weise gleichen, mußte zu seinem Doppelgänger werden. Aber auch die heute lebenden Wilden, welche Bilder malen oder Plastiken formen, in denen die Natur verzerrt oder bis zur Karikatur entstellt wiedergegeben wird, glauben damit die Wirkung des Doppelgängers zu erreichen. Es gibt sogar den Fall, der in der Entwicklung der Kunst wiederholt eingetreten ist, daß die Bedeutungskraft eines Bildes um so größer ist, je weiter es sich von seinem Vorbild entfernt, bis es schließlich zu einem mit symbolischer Energie geladenen Zeichen wird. Die Stilisierung in der

primitiven Kunst ist also kein ursprünglicher Zustand, sondern ergibt sich sekundär. Sie setzt einen Widerstreit mit der Natur voraus, während der Naturalismus auf einen noch bruchlosen Zustand des Menschen, einen Zustand mystischer Gemeinschaft mit der ihn umgebenden Welt hinweist.

Für uns Heutige ist der Mensch der Prähistorie in erster Linie Maler. Die starke Ausstrahlung der Höhlenbilder von Lascaux, Altamira, Niaux und Trois-Frès hat die gleichzeitigen Reliefwerke verdunkelt, doch sind diese darum nicht weniger vollkommen. Nicht selten benutzte überigens der Maler des Aurignacien oder des Magdalenien im Fels vorhandene Erhebungen, um das dargestellte Tier ganz oder teilweise aus der Bildfläche hervortreten zu lassen. Plastiken im eigentlichen Sinne sind freilich viel weniger häufig als Malereien oder Zeichnungen mit graviertem Umriß. Das erklärt sich wohl daraus, daß der Vorgang der Steinbearbeitung viel mehr Zeit beansprucht, während doch der schöpferische Akt in einem Zustand magischer Trance vor sich gehen mußte, der dem Künstler erlaubte, die Wirklichkeit im Bild zu bannen. Außerdem war das Arabeskenhafte der Umrißlinie besser geeignet, das Tier in der Bewegung darzustellen, was ja das Ziel des Künstlers war; dagegen vermittelte die relativ schwerfällige Technik des Reliefs viel mehr den Eindruck des Ruhezustandes. Die Reliefs sind in Stein gehauen oder aus Ton geformt. Unter den in Stein gehauenen sind drei Typen zu unterscheiden, die vielleicht drei Stadien bilden: Die gravierte Umrißlinie, die beim Abschlagen des Steines ausgesparte Flachfigur und schließlich das eigentliche Relief.



Letzters ist zumeist roh belassen mit nur grob angedeuteten Formen. Der Schliff ist bei Werken dieser Art selten, häufiger jedoch bei den kleinen Vollplastiken, die uns erhalten sind; diese stellen Fruchtbarkeitsgöttinnen mit überdimensionalen

Geschlechtsmerkmaln dar, wobei es sich möglicherweise um die durch die Schwangerschaft bedingte biologische Gegebenheit handelt.



Die ältesten den Menschen abbildenden „Vollplastiken“ sind gipsüberzogene Schädel, die man im Grabungsfeld von Jericho gefunden hat. Diese Schädel, Zeugen einer 80.000 jährigen Tradition der Kopfkonservierung, lassen uns noch die Gesichtszüge des Toten erahnen, vielleicht haben wir in ihnen die Urform ägyptischer Mumien vor uns.

## 2. Kunst des Mesolithikums bis Eisenzeit

Der Bruch des kreativen Schaffens erfolgte um das Jahr 10.000 v. Chr., in jenem Übergangszeitalter, das man als Mesolithikum bezeichnet; nun erstarrt mit einem Male die naturalistische Kunst und zeigt Tendenz, in stilisierten Symbolen aufzugehen. Diese Entwicklung kommt im sogenannten Neolithikum zum Abschluß, im 7.Jahrtausend v.Chr., als mit einem rationell betriebenen Ackerbau und der Domestikation der Nutztiere eine technisch orientierte Kultur einsetzte. Fundstätten wie Jericho in Palästina, Jarmo in Kurdistan , Khirokitia auf Zypern und Catal Hüyük in Anatolien liefern den Nachweis dafür, daß im 7. Jahrtausend eine auf Ackerbau und Viehzucht gründende Stadtkultur existierte, in der, wie die geringe Zahl der gefundenen Jagdwerkzeuge nahelegt, der Jäger nurmehr eine untergeordnete Rolle spielte. Die Zeit der zerstreut lebenden kleinen Gruppen ist zu Ende. Da die Menschen nun über größere Nahrungsmengen verfügen, wächst ihre Zahl stark an. Sie schließen sich umfangreich in Gemeinschaften zusammen, in denen es zu einer Art von Arbeitsteilung kommt. Das Anlegen von Getreidevorräten sowie die durch die Viehzucht jederzeit verfügbar gewordenen Fleischreserven, die den Menschen der Notwendigkeit enthoben, in täglich neuem Einsatz sein Jagdglück zu versuchen, hätten ihm, so könnte man annehmen, genügend Muße zu gesteigerter künstlerischer Betätigung lassen müssen. Das Gegenteil trat jedoch ein: Es ist, als würde die menschliche Energie von der erwachenden technischen Kultur so sehr in Anspruch genommen, daß für eine andere Tätigkeit kein Raum mehr bleibt. Die Felsbildkunst verschwindet fast gänzlich. Angesichts der schmucklosen Gebrauchsgegenstände und der rohgearbeiteten Idole aus den Grabungsschichten des älteren und des mittleren Neolithikums im Gebiet von Syrien. Palästina, von der diese Kultur ausgegangen zu sein scheint, scheut man sich , überhaupt von Kunstschaffen zu sprechen.

Die Idole von Muttergottheiten bleiben.

Stein steht in Mesopotamien nur wenig an. Am meisten kommt noch Alabaster, eine gipshaltige, leicht zu bearbeitende Gesteinsart, vor. Hartes Gestein, Diorit, Basalt, Speckstein und Granit, mußte aus dem Gebirge herangeschafft werden. Steinwerkzeuge wurden noch lange nach dem Aufkommen der Bronze benutzt.



Neben dem Meißel diente der Stichel für die Oberflächenornamentik zum Bohren kleiner Löcher, die anschließend mit einem Bohrer vergrößert werden konnten. Die Bronze wird erst vom 3.Jahrtausend an für Freiguren verwendet. Man sieht ihnen deutlich Spuren der Schwierigkeit an, vor denen der Gießer bei einem Bildwerk der damals hergestellten Größen stand.



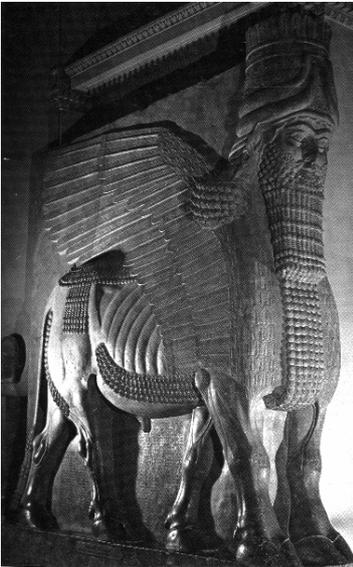
Die ältesten Statuen sind die Beter und Gottheiten aus Alabaster aus dem Abu-Tempel in Tell-Asmar, die einer anderen Welt entstiegen scheinen. Ihre kubischen, mit grobem Werkzeug herausgearbeiteten Formen, die übergroßen Augen, durch eingelegte Pupillen (Zugang zur Seele) noch größer erscheinend, sind zweifellos die erste Manifestation einer magischen Ausstrahlung. Die ägäische Kunst ist zunächst eine Fortsetzung der prähistorische: Sie schafft keine großen Bildwerke,

sondern begnügt sich mit Kleingegenständen, die den Menschen nicht bedrängen. Die Kultobjekte beschränken sich auf ein paar Symbole: die Doppelaxt, die geheiligten Hörner, den Doppelschild, den heiligen Baum, die Säule als Sinnbild der Beständigkeit. Diese Symbole sind nichts weiter als Speicher kosmischer Kräfte und weit weniger furchtbar als die personifizierte Götter des Mittleren Ostens. Dort hatte der Mensch sich Götter geschaffen, die ihn tyrannisierten. Nichts dergleichen in der Ägäis: Das personifizierte göttliche Wesen auf Kreta ist die Schlangengöttin, die reizvolle Inkarnation der Muttergöttin und erste vom Menschen erdachte überirdische Wohltäterin. Der Kult ist liebenswert. Er wird von Priesterinnen ausgeführt. Sie tragen lange Kleider mit Volants, die Brüste sind unbedeckt und während sie ihre kultischen Tänze aufführen, bitten die Männer durch Prozessionen und fröhliche rhythmische Gesänge um Fortpflanzung. Dazu kommen die akrobatischen Stierkämpfe, an denen Männer und Frauen beteiligt sind und deren Sinn uns noch unbekannt ist.

Die Architektur, die infolge fehlenden Steins auf den sonnengetrockneten Ziegel beschränkt war, ist elementar geblieben. Das heißt, Paläste und Tempel waren nur wenig ausgeschmückt. Im Laufe des 3.- und 2. Jahrtausends wurde allerdings von den unbeholfenen Formen zu sorgsamere Ausführung übergegangen.

Um 2000 v. Chr. fielen die Hethiter, ein indoeuropäisches Volk, in den anatolischen Raum ein. Sie fingen an große Städte zu bauen und sich dem Relief zuzuwenden. Ihre Kunst enthält kleine Gegenstände aus Ton und Bronze. Ihre aus Ziegeln gebauten Häuser wurden mit Kalksteinplatten verkleidet. Diese großen Kalksteinplatten wurden unter den Händen der hethitischen Künstler zu den sogenannten Orthostatenreliefs mit Figuren, Tieren und Jagdszenen. Sie sind in feierlichem Stil recht unbeholfen ausgeführt und haben weniger künstlerischen Wert als historische Bedeutung denn sie wurden von den siegreichen Assyrer übernommen, denen sich die Hethiter unterwerfen mußten.

Der assyrische König manifestiert sich als solcher durch Gewalt und durch Machtausübung. Um herrschen zu können, muß er Furcht einflößen. Auf Grausamkeit beruht seine Politik, seine Moral, seine Existenz. Ausgegrabene Texte bestätigen die biblischen Flüche gegen die Despoten, die nicht müde werden, ihre Herzen zu erfreuen an brennenden Städten, gepeinigten, versklavten, deportierten Völkern, gefolterten Feinden, Hekatomben von Gefangenen. Zur Verherrlichung des Heldenkönigs blieben der Kunst keine anderen Themen als seine siegreiche Schlachten, seine Gemetzel, seine Jagden auf wilde Tiere zwischen den Kriegen, Zerstreuungen, mit denen die Brutalität und die königliche Machtgier wachgehalten wurde.



Die assyrischen Könige lebten in weitläufigen, labyrinthisch angelegten Palästen, deren Hauptsäule mit Reliefplatten nach hethitischer Art ausgeschmückt waren. Es entstanden zahlreiche Reliefs mit Kriegs- und Jagdszenen unter Verwendung von Alabaster. Der König wurde größer als alle anderen Figuren dargestellt, isoliert durch seine Kälte und Grausamkeit. Schon beim Eintritt in den Saal ergreift den Besucher Beklemmung: Übergroße Türhüter sind beauftragt, die Furcht vor dem König wachzuhalten, um sein Herz zufriedenzustellen. Diese gewaltigen Bastardwesen aus Mensch, Löwe, Adler, Stier verkörpern die instinktive (tierische) und beabsichtigte (menschliche) Gewalt.

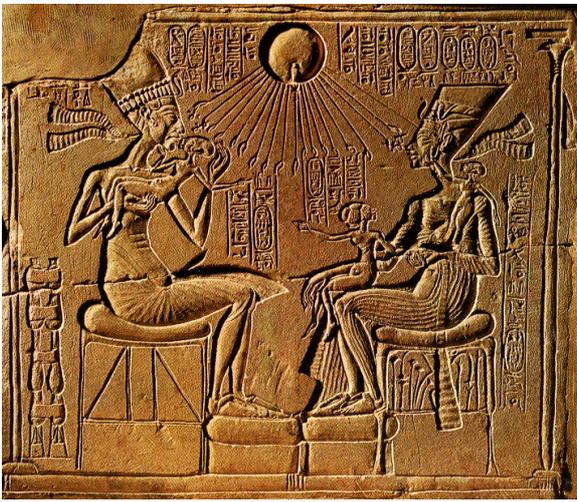
Damit sie von vorne und von der Seite vollständig aussahen, hat der Künstler, aus Unkenntnis der Perspektive, sie mit fünf Beinen dargestellt. Die Darstellungsart der Assyrer will beim Menschen wie beim Tier die Spannung geballter Kraft festhalten. Ihre Figuren wirken marionettenhaft. Jede steht für sich und verweigert der Nachbarfigur selbst jede Beziehung.

An den Grenzen des Assyrischen Reiches hatte sich Ende des 9. Jahrtausend v. Chr. ein Nomadenvolk eingefunden, in dem manche Forscher die Kimmerer erkennen wollen. Dieses Reiter- und Hirtenvolk war seßhaft geworden und stellte kleine Metallgegenstände her, die zum Teil zum Zaumzeug ihrer Pferde gehörten, zum Teil für ihre Wagen bestimmt waren. Eine Kleinkunst wie sie von den Nomaden auf ihren Wanderungen durch die Steppe gepflegt wurde. In diesen Arbeiten vereinte sich die mesopotamische Mythologie mit dem Steppenglauben zu Gegenständen von stärkstem Symbolgehalt. Ihre Entdeckung war eine Sensation, denn sie erfolgte zu einer Zeit, als die Wissenschaft die römische Kunst genauer zu definieren suchte und hier Analogien fand. Vorläufer der achämenidischen Kunst sind in diesen Gegenständen nicht zu erblicken. Es handelt sich um zoomorphe (Tiere auf der äußeren Gestalt) Objekte der prähistorischen Bronzezeit, die erst kürzlich ans Licht kamen und in ihrer Formschönheit auch in krassem Gegensatz zu der rudimentären Behandlung assyrischer Reliefs stehen. Von diesen „Luristan-Bronzen“ entlehnten die Achämeniden ihren Hofstil, der die königliche Herrschaft in den großen Palästen des Irans berühmt machte. Die Verherrlichung dieser Könige fußte nicht mehr auf Kriegszügen. Die Achämeniden haben das Stadium einer auf Gewalt beruhenden Macht längst überwunden.

### 3. Ägyptische Kunst

Die Chronologie Ägyptens mit einer Einteilung in drei Reiche entspricht durchaus den verschiedenen Stilentwicklungen. Der strenge, realistische Stil des Alten Reiches gehört einer Entdeckungsepoche an. Im Mittleren Reich teilt sich die Kunst in den etwas pathetischen Realismus Oberägyptens und den lieblichen, anmutigen, noblen Stil Unterägyptens. Im Neuen Reich erfährt die Tradition einen brutalen Umbruch durch die religiösen Reformen Amenophis' IV (Echnaton). Dies ist zweifellos das erstmalig in der Geschichte, daß ein Souverän auf die Kunst seiner Zeit einen derart starken persönlichen Druck ausübt.

Dieser Pharao und Häretiker wußte sehr wohl, daß er die Macht der Amonpriester nur brechen konnte, wenn er auch die Gesetze der Kunst, die von der Priesterschaft abhängig war, radikal reformierte. Das Individuum sollte das Gängelband der Priester zerreißen und sich vom Althergebrachten lösen.

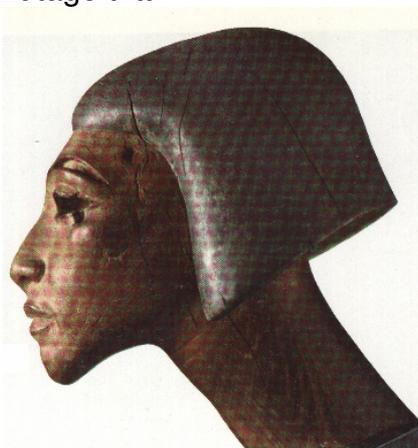


Selbst der Pharao tat dies, er und die seinen gaben sich menschlich, so menschlich wie eine bürgerliche, durch die Bindung der Liebe vereinte Familie. Wenn Echnatons neue Lehre (ein Monotheismus, wie er auch von Moses aus Ägypten herausgetragen wurde und eigentlich das Wissen von ihm ein Privileg der Priesterschaft war) auch nur von kurzer Dauer war, so hat sie doch, selbst nach Rückkehr zu den alten Traditionen, tiefe Spuren in der Kunst hinterlassen, die nunmehr eine

familiärere Gesellschaft widerspiegelte und dies besonders in Dingen ausdrückte, die die Frau betrafen; in der Verfeinerung des Mobiliars und der Gebrauchsgegenstände, in der Vorliebe für Statuette. Unter den Ramessiden wird die ägyptische Kunst akademisch.

Zum Schutz gegen Invasionen müssen Eroberungszüge unternommen werden, der Ägypter erweitert seinen Horizont und kommt mit dem Luxus anderer Völker in Berührung. Aber auch durch solche Einflüsse verliert die Statue ihre Lebendigkeit. Das Relief, in Eile ausgeführt, bereichert zwar die bisherigen Darstellungen durch die neuen Themen von den Kriegszügen, wird jedoch konventionell und dekorativ. Im 7. Und 6. Jahrtausend während der Saïtenzeit, wird der Versuch unternommen, die Zerfallserscheinungen aufzuhalten und der Statue ihre Lebendigkeit zurückzugeben. Die Künstler meinen es jedoch allzu gut, indem sie bei Verwendung härtesten Steins die Köpfe viel zu stark ausarbeiten.

Die ägyptische Kunst ist im wesentlichen eine Wandkunst. Die geglückte Einfassung in einen Rahmen, die präzise Konturierung, die Genauigkeit der Formen verleihen dieser Stele ein Gleichgewicht zwischen Realismus und Harmonie der Formen. Gerade der ägyptischen Kunst ist ihr Realismus vorgeworfen worden. Als die Werkstatt des Thutmose und die Masken bestimmter Verstorbener ausgegraben wurden, war man höchst überrascht, daß die Gesichtszüge keinerlei Ähnlichkeiten mit den vorhandenen, angeblich realistischen Darstellungen derselben Personen aufwiesen. Jede der Wirklichkeit entnommene Form ist also nicht getreu übernommen, sondern im Geist einer Synthese übersetzt, wie es die vorgeschichtlichen Felsmaler bereits taten. Die Darstellung des Menschen versteht sich beim Flachrelief in der entschiedenen Absicht, von übrigens magischer Bedeutung, die menschliche Figur in ihrer Ganzheit, nicht etwa perspektivisch darzustellen: Gesicht und Beine sind im Profil, Beckenpartie im Dreiviertelprofil, Oberkörper von vorn, ebenso das übergroße Auge, aus dem die Seele zutage tritt.



Am erstaunlichsten ist dabei, daß uns nichts an dieser Anordnung stört. Sie ist nach dem Vorrecht der Kunst natürlich. Das gleiche ist bei der Freifigur der Fall, wo das Gesetz der Frontalität eine hohe Bedeutung hat.

Die Reliefs sind paradiesische Visionen. Alle menschlichen Handlungen, aller Lebewesen sind in dieser sündenfreien Welt geheiligt.

Wenn jemals gejagte Tiere, in Netzen gefangene Vögel, auf Raub ausgehende Katzen so voller Leben dargestellt wurden, dann deswegen, weil der Künstler, der sie aus dem

Nichts schuf, eine glühende Liebe für sie und alles Lebende hegte. In ihrer Beziehung zur Frau waren die Ägypter den Griechen weit voraus. Die weibliche Schönheit an sich haben die Griechen nicht verherrlicht, sondern die Frau zum Gegenstand ihres Eroskultes gemacht. Die Ägypter aber haben ihr eine Seele zuerkannt. Die Kunst des Niltals bringt die Frau, Gattin oder Mutter, in unmittelbare Verbindung mit dem täglichen Leben des Mannes.

Es ist richtig, daß in der Zeit zwischen 700-600 v. Chr., als der Mittelmeerraum und der Mittlere Osten in Bewegung gerieten, die ägyptische Kunst alterschwach wurde. Es wäre aber absurd, diese Feststellung auf die Zeiten ihrer Jugend und ihrer höchsten Reife auszudehnen.

#### **4. Griechische Kunst**

Es ist interessant, in unserem Zusammenhang auf die geistigen Entwicklungen des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. zurückzusehen: Die Wissenschaft war nicht mehr darauf ausgerichtet, dem Menschen die Kräfte der Natur Untertan zu machen, sie suchte nach der reinen Erkenntnis. Der Zauberer wurde zum Weisen, der Magier zum Philosophen. Dies setzte voraus, daß der Denker sich zunächst in sich selbst zurück zog, um sich alsdann erst den Dingen ringsum zuzuwenden. Dies ist zweifellos der größte Umbruch seit dem technischen Wendepunkt der Jungsteinzeit - nur im umgekehrten Sinne. Die Kontinuität aller Kausalzusammenhänge, die Dinge und Menschen unlösbar miteinander verkettet, ist unterbrochen. Die Natur ist objektiviert. Jede ihrer Erscheinungsformen ist Phänomen, also beobachtbar in ihrer äußersten Erscheinungsform. Die Realität ist greifbar, alles, selbst das kleinste Teilchen ist körperhaft und somit in sich abgegrenzt. Dies ist das Weltbild, bis zu dem Augenblick in dem Platon die Erscheinungswelt als Täuschung (Maya) versteht und die Realität im Jenseitigen, in der vollkommenen Welt des Seins findet. Pythagoras, der das Universum als eine Folge mathematischer Beziehungen verstanden wissen will, bleibt auf der Ebene der exakten Wissenschaften, die im engen Zusammenhang mit der jüdischen Kabbala steht. Platon überschreitet sie und wendet sich dem Übersinnlichen zu. Erst Aristoteles führt die Welt zum Greifbaren zurück.

Die griechische Kunst geht im 6. Jahrhundert v. Chr. ähnliche Wege wie die Wissenschaft. Sie will die Erscheinungswelt der Natur entdecken und wiedergeben. Und diese Kunst, deren würdevolle Heiterkeit die Jahrhunderte überdauert hat, wird jetzt von einem neuen, einem progressiven Rhythmus erfaßt. Der beste Weg, zur Natur zu gelangen, führt über ihr Meisterwerk, den Menschen. „Denn,“ so sagt Sophokles in der „Antigone“, „unter den zahlreichen Wundern dieser Erde ist der Mensch das Größte.“

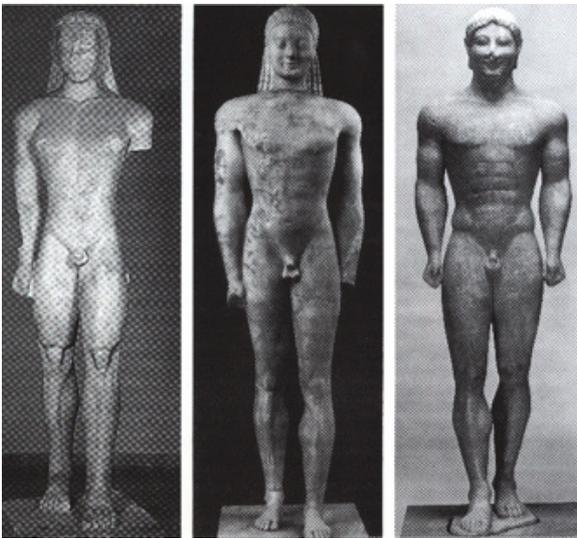
Die griechischen Bildhauer glauben der vorhellenischen Kunst so wenig zu verdanken, daß sie sich die ägyptische Statur zum Vorbild nehmen, die jedoch schon im ersten Bemühen in Bewegung gerät. Anfänglich noch in kompakter Modellierung, nach und nach differenziert und fließend, entstehen schlanke Körper, entsteht ein Spiel von Muskeln und Sehnen.

Die antike, griechische Kunst läßt sich wie ihre Geschichte in drei Phasen unterteilen, die eine Zunahme an technischer sowie künstlerischer Perfektion aufweist.

##### 5.1 Archaischer Abschnitt:

Sie scheint dem Genie der Zeit zu entstammen.

Die Kleinplastik, die in der Regel in Ton, Holz, Bronze, Elfenbein gearbeitet wurde, zeigt drei Darstellungsgruppen - Greifenprotome, Sirenen auf Kesseln angebracht. - etwa 10 - 20 cm hohe Statuetten, in zwei Teilen gegossen mit Tierdarstellungen, Pferde, Kühe, usw. - Menschen in verschiedenen Kleidungen und Haltungen, eine spezielle Tätigkeit oder Beruf ausführend, Wagenlenker, Flötenspieler, Wiggerträger.



Die Monumentalplastik stellt vornehmlich Kuroi und Koren ( junge Männer und junge Mädchen) dar. Sie sind teilweise in Tempelsäulen eingearbeitet oder stehen in der Nähe eines kultischen Ortes um das Wohlwollen der Götter wachzuhalten. In der Bauplastik machen die reichlichen Relieferungen, Kaneluren und Profile am gesamten Bauwerk auf sich aufmerksam. Figürliche Darstellungen finden sich allerdings nur an drei Stellen: Über den Säulen angebrachte Metopen und Friese,

in den Giebeln, auf dem Dachfirt und den Giebelecken.

### 5.2 Klassischer Abschnitt:



Dieser Zeitabschnitt, ab ungefähr 500 vor Chr., charakterisiert vor allem die Entwicklung im Darstellen von Menschenfiguren. Da der Mensch das Höchste ist, was die Natur hervorgebracht hat, so wurden auch Götter oder abstrakte Begriffe (wie eirene - Frieden, eros - Liebe, pothos - Sehnsucht) in einer menschengestaltigen Skulptur dargestellt. Ebenso wurden gern siegreiche Sportler in ihren Bewegungen dargestellt.

Es entstand eine Suche nach den rechten Proportionen, ein Wettfeiern um die bessere Darstellungsform der verschiedenen Schulen. Es bildeten sich zwei Strömungen heraus. Eine die man Realismus nennen kann und versuchte ein genaues, eher emotionalgestaltetes, Nachbilden zu erzielen und auf der andererseits eine Darstellung die auf rein arithmetischen Proportionen und Berechnungen basiert.

Trotz des lebenden Vorbildes suchten die klassischen Bildhauer ihre Modelle nach einem Ideal aus. Sie konnten oder wollten kein Gefühlsäußerungen, Altersunterschiede, durch Bewegung, veränderte Physiognomien,... darstellen. Jedoch diese Idealdarstellungen waren allerdings von höchstem künstlerischen Können geprägt so wie genauesten anatomischen Studien (3 anstelle von 5 Bauchmuskelerhebungen, der lächelnde Mund begann zu schmolzen, das Knie wurde asymmetrisch). An den Skulpturen fällt auf, daß die Modelle eine statische angelehnte oder den Arm aufgelehnte Position eingenommen haben müssen.

### 5.3 Hellenistischer Abschnitt:



Hier finden wir das Abrücken vom klassischen Ideal, vom Bevorzugten zum Besonderen, vom Überzeitlichen zum Augenblicklichen. Das darzustellende Spektrum riß auf, Emotionen, von einer Bewegung herrührende Muskelan- und Entspannungen, neue stilistische Elemente wie Boden, Landschaft usw. wurden mit in die Plastik eingebunden. Dennoch nahm die Begeisterung für die oftmals Jahrhunderte alte klassische Plastik zwei Formen an: Es wurden getreue Kopien klassischer Originale hergestellt und mit dem klassischen Stil neue Werke geschaffen.

## 6 Römische Kunst

Die römische Kunst erwuchs aus der Grundlage der italienischen und etruskischen Kunst und unter starker Einwirkung der hellenistischen Kunst z. B. leicht ersichtlich in der Säulenordnung oder den zahlreichen Kopien griechischer Plastik. Seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. entstand die sogenannte römische Reichskunst mit eigenständigen Leistungen in der Baukunst in der Malerei, in der Porträtbüste und im historischen Relief. Die römische Kunst strahlte in alle Provinzen des Reiches aus. Die provinzialrömische Kunst verband die Tradition der römischen mit der einheimischen Tradition.



Die römische Baukunst bereicherte den Mittelmeerraum um zahlreiche Bautypen: Das geschlossene Forum, die Basilika, Thermen, das Amphitheater, das römische Theater mit halbrunden Zwischenteil und hohem Bühnenhaus, den Podiumstempel, den Triumphbogen, die Villa, ferner typische Formen des Straßen-, Brücken- und Wasserleitungsbaus unter Anwendung des Hausteinbogens für Konstruktionen sowie des im 2. Jahrhundert v. Chr. eingeführten Gußmauerwerkes. Es erschloß der antiken Baukunst neue Möglichkeiten auch für mehrstöckige Hochbauten, Wandgliederungen,

weitgespannte Tonnengewölbe, Kuppeln, Voraussetzung für die großartigen Raumkörper der Kaiserthermen, Paläste und Kuppelbauten (Pantheon). Charakteristisch römisch ist weiter die Fähigkeit zur räumlichen Organisation, die sich

vor allem in axialer Ordnung ausdrückte: gleichermaßen im Podiumstempel, Terrassenheiligtum, den Foren, wie im schnurgeraden System der Fernstraßen und Aquädukte. Das ursprünglich streng geschlossene römische Atriumshaus wurde seit dem 1. Jahrhundert v.Chr. um griechische Peristyle, Exedren, Loggien,... erweitert und mit Plastiken, Brunnen, Wandmalereien ausgestattet. Es ergab sich eine Einheit, die hier erstmals in der Antike auftrat. Ein Streben nach Ausbildung einer künstlichen Umwelt zeigen die ausklügelter Raumfolgen weitläufiger Paläste oder die Kaiserthermen. Diokletiansthermen und Maxentiusbasilika in Rom gehen bereits zu einem Pathos der Einfachheit über. Die Tendenz zu klaren räumlichen Baukörpern prägte insbesondere die frühchristliche Kirche des 5. und 6. Jahrhunderts.

Die Plastik erreichte in den Portärbüsten des 1. Jahrhunderts v.Chr. einen hohen Rang. Die fast veristische Schärfe erfuhr seit Augustus eine klassizistische Beruhigung in Porträt, Statue und Relief. Ende des 1. Jahrhunderts wurden im Porträt typische Merkmale herausgearbeitet, dem verfeinerten Hofbildnis der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts folgten im 3. Jahrhundert Verzerrung nicht scheuende Charakterbildnisse. Entsprechend wurde beim historischen Relief die Situationsschilderung, wie beim Titusbogen in Rom zu sehen, seit dem 2. Jahrhundert ins Bedeutungshafte übersetzt (Trajanssäule in Rom, Trajansbogen in Benevent; Mark-Aurel-Säule und Septimius-Severus-Bogen in Rom; severistischer Fries in Leptis Magna). Im 3. Jahrhundert füllen dicht gedrängte Figuren die tief zerklüftete Relieffläche wie im Ludovisi Sarkophag von 251 n.Chr. in Rom oder dem Galeriusbogen in Thessaloniki. Zunehmend Erstarrung und Frontalität zeigen die oft überlebensgroßen Kaiserstatuen und -köpfe aus dem 4. bis 6. Jahrhundert.

Die Porträtmalerei ist fast nur aus dem Seitenzweig des Mumienbildnisses aus Ägypten im 1. bis 4. Jahrhundert bekannt, Tafel- und Leinwandbilder sind verloren. Gut erhalten sind dagegen Wandmalereien aus den vom Vesuv verschütteten Stätten Pompeji, Herculaneum, Boscorele, Stabiae, Oplontis vom frühen 1. Jahrhundert v.Chr. bis 79 n.Chr.. Abgesehen von dem Zeitraum zwischen 10 v. Chr. und 40 n. Chr. ist es eine raumillusionisierende Kunst voll Scheinarchitektur und Landschaften. Das 4. Jahrhundert bereite mit neuer Intensität der Farbgebung spätantike beziehungsweise frühchristliche Malerei und Mosaikkunst vor.

## **7 Romanik**

Der christliche Glaube ist längst verfälscht und dient weithin als Machtmittel, suggeriert geistige Überlegenheit und rechtfertigt, für sich, die Okkupation von Ländern „Ungläubiger“, wie wir sie besser aus den Zeiten amerikanischer Kolonialisierung kennen.

Die Romanik steht als erste Epoche für eine Festigung des christlichen Glaubens nach einer Zeit der Christianisierung der nordalpinen Heidenländer. Auch der Islam war im Osten gefestigt und stellte eine latente Bedrohung dar, die drei Kreuzzüge, eine Reaktion darauf. Man fühlte sich noch immer von Wikingern, Magyaren und Sarazenen bedroht, die durch ihre Raubzüge im siebenten, achten und neunten Jahrhundert tiefe Furchen durch das christliche Abendland zogen.



Unsere Urväter und Urmütter waren noch sehr mit dem heidnischen, Naturglauben verbunden und der Vatikan steuerte einen harten Machtkurs. Diese Grundbedingungen forderten von den freierdenkenden Bistümern eine Reformation, die großen Einfluß auf die bis dahin karge klerikale Kunst nahm.

Die Kunst bekam neue Aufgaben. Zum einen sollte sie den Gläubigen, die zum Kirchenbesuch meist einige Tagesmärsche hinter sich hatten,

den Vorraum von einer verdorbenen zu jener anderen Welt darstellen, die Vollkommenheit eines himmlischen Jerusalem spiegeln und die, in der damals lateinischen Bibel, beschriebenen Bilder näher bringen. Für die Geistlichen selber sollte sie sowohl in der Kirche selbst als auch im Kreuzgang etc., der Andacht und Kontemplation dienen.

Im ersten überwältigenden Impuls nach einer langen Zeit der Stagnation, neue Formen und Vorstellungen zu schaffen, fingen die Bildhauer an, zwischen sich und der Welt draußen den schützenden Schirm einer erfundenen Welt aufzurichten, bevölkert mit phantastischen Wesen, die Wirklichkeit annahmen, sobald sie sich in dreidimensionaler Form verkörperten. Die Körperlichkeit der skulptierten Gestalten förderte ihrerseits die schöpferische Kraft des Künstlers. Tatsächlich verharren die Malerei, das Kunsthandwerk und selbst die Holzstatuen, die Goldschmiedearbeiten nachahmten, im Umkreis der früheren Ästhetik, die sie bis in die Hochzeit der Gotik beibehielten. Die Goldschmiedekunst stellte vorerst ein von der Bildhauerei nachzuahmendes Ideal dar. So erschienen in den ersten romanischen Arbeiten die Körper so ausgeprägt und so fest, daß man erwarten sollte, die Figuren würden demnächst eine gesonderte Existenz im Raum als Statuen annehmen; die Entwicklung war aber tatsächlich entgegengesetzt.

Die im frühen Mittelalter reduzierten kubischen Formen, stellten nun eine neue Herausforderung an die Künstler dar. Sie jonglierten mit einfallsreichen und phantastischen Elementen aus nahöstlichen Kulturen, der klassischen Antike und selbst aus den Tiefen Asiens; sie frönten dem Gefühl bei der Schaffung von Ungeheuern mit dem Weltenschöpfer zu konkurrieren.

So wie ich es verstanden habe, kann man die romanische Bildhauerkunst in die italienische, die des Verharrens und die französische Schule, die der Bewegung unterteilen.

In der norditalienisch Kunst herrschten zwei Strömungen vor:

Die erste ist die langobardische, die barbarische Elemente zu entwickeln trachtete; ihre Künstler zeigten wenig Interesse an menschlichen Figuren, sondern frönten statt dessen mit endlosen Wiederholungen in friesähnlichen Anordnungen den alten zoomorphen oder ornamentalen Motiven der Wanderungszeit. San Michele in Pavia zeigt die letzte Stufe dieser Richtung; die Säulen und die Bögen um die Portale sind mit diesen Mustern wie bei einer Tätowierung oder Stickerei besetzt. Monumental aufgebläht konnte dieses barbarische Erbe so seltsame und mächtige Werke entstehen lassen wie den Ambo in der Basilika Isola San Giulo in Orta.



Die Zweite Strömung läßt sich in Modena, Piacenza, Parma und Ferrara finden. Ihr Hauptziel war die Wiederbelebung der menschlichen Figur. Die Entwicklung beginnt mit der Arbeit von Wiligelmos Schule an der Fassade des Doms von Modena; sie erreichte ihren Höhepunkt am Ende des 12. Jahrhunderts in Benedetto Antelami, dessen Kunst auf das Ducento weist und für eine Gruppe von Skulpturen im Baptisterium von Parma verantwortlich ist. Die von seiner Werkstatt bis ins 13. Jahrhundert fortgesetzt wurde. Das Lieblingsmotiv der italienischen Bildhauer war die menschliche Gestalt. Er wollte ihr volle Individualität geben und war daher nicht Willens, sie durch den Zwang architektonischer Rhythmen zu verzerren, noch weniger war er geneigt, sie mit Tierformen zu schimärenhaften Verbindungen zu mischen, wie es die französischen Bildhauer taten. Selbst die emilische Schule, die französischem Einfluß am offensten war, zog es vor, ihre Tiere antiken Vorbildern zu entnehmen, während die langobardische Schule die barbarische Tradition der Ungeheuer unmittelbar fortführte, ohne sie aber den endlosen Metamorphosen zu unterwerfen, die französische Künstler entzückten.

In Frankreich neigten die Figuren zum Relief, das der Wand anhaftete und eng mit der Architektur verbunden war. Im Gegensatz dazu bevorzugte die emilische (italienische) Skulptur von Anfang an bereitwillig die Statue. Im Miégevill-Portal von St. Sernin (521) ist jede Figur, ohne ihre Individualität gänzlich zu leugnen, mit den andern zu einer Gesamtkomposition verbunden. Dieser erste Versuch, einer monumentalen Skulpturengruppe Einheit zu geben, war kennzeichnend für die Schule des Languedoc. Französische Formen wanderten nach Spanien entlang der Pilgerstraßen.

Spanische Künstler gaben sich damit zufrieden, unzusammenhängende Relieftafeln nebeneinanderzustellen.

Während des 12. Jahrhunderts verbreitete sich die romanische Bildhauerkunst über Europa in aufeinanderfolgenden Wellen; und durch die Kreuzzüge kam sie sogar bis nach Palästina, wo sie seltsame asiatische Formen annahm.

In Deutschland entwickelte sie sich ohne das französische Bemühen um architektonische Rhythmen, wie beispielsweise im Schmuck des Portals der Jakobskirche in Regensburg. Sie setzte sich jedoch bis ins 13. Jahrhundert fort, und die Propheten der Bamberger Chorschranke sind nur wenig früher als die ersten Werke der hochgotischen Reimser Werkstatt. Der leidenschaftliche Dialog dieser Figuren von Aposteln und Propheten drückt den dialektischen Geist der frühen mittelalterlichen Apologeten aus und steht im Gegensatz zu der evangelischen Heiterkeit der Apostelgruppen zeitgenössischer französischer Kathedralen. Er offenbart auch die Tradition der deutschen expressionistischen Tradition.

## 8 Gotik



Nacht hatte in den Herzen der Menschen geherrscht; die christliche Religion der Liebe war zu einer Religion der Gebote geworden, unter denen sich der Gläubige in Furcht beugte. Die westliche Kultur sollte in der Rückkehr zu den Quellen der Evangelien wiedergeboren werden, in der Wiederentdeckung des Gottmenschen. Daraus entsprangen neue Liebe, neue Kenntnis, Mystik und Philosophie; die Schöpfung und all ihre Geschöpfe sollten gerechtfertigt werden durch die Wiederentdeckung jener Wahrheit, daß Gott, indem er sich mit der menschlichen Natur gleichgemacht hatte, die ganze Natur heiligte. Damit wurde der Schleier abgerissen, der die Welt seit dem Ende der Antike verhüllt hatte. Die Bildhauer in den Domen durften wieder die Formen des menschlichen Leibes herausmeißeln, da jener corpus verum der Leib Gottes selbst war. Wie schon einmal, als die Freiplastik unter griechischer Sonne Gestalt annahm, wurde der Körper durch die Bildhauer wiederentdeckt. Bis zur Zeit des heiligen Anselm (1033-1109) und des heiligen Bernhard (1090-1153) trat ein Mönch ins Kloster ein, um Gott zu loben, nicht um ihn zu lieben. Das Kloster hielt eine demütige Seele und einen gedemütigten Leib im nie endenden Kreis der liturgischen Jahre gefangen, so wie der Mönch ohne Ende seinen Kreuzgang umkreiste, abgeschieden von der Welt.

Gerade aus dieser Abgeschiedenheit wurde die Mystik geboren, eine Brücke, die die verbotene Welt des Daseins überquerte, um das eigene Wesen zu erreichen. Solange die Kunst in den Händen der Mönche in der geistig überhitzten Welt des Klosters verblieb, mißachtete sie die Natur und schwelgte in Monstern, die jene Sünde genannten dunklen Schrecken verkörperten. Im Schatten der Klöster, privilegierten Orten, wo Menschen vom Leben getrennt waren, gediehen alle alten Symbole, alle im kollektiven Unterbewußtsein der Menschheit gespeicherten Archetypen und fanden Ausdruck in steinernen Monumenten, bis jene strahlende Gestalt erschien, die den ganzen Spuk in die Flucht jagen sollte.

Bevor diese Stimme der Liebe, zuerst von ein paar verzückten Mönchen vernommen, ihr Echo in der Welt der Bildnisse finden konnte, mußten die Klosterwerkstätten durch die der Dome ersetzt werden, die Abtei durch die riesige offene Kirche, zu der der Fromme nicht nur als Pilgerkam, sondern als einer der Gläubigen, die mit eigenen Händen, mit eigenem Glauben, mit Liebe und mit Selbstvertrauen, das auf dem Vertrauen zum Gottmenschen beruhte, zum Bau beigetragen hatten. Wichtiger noch, der Künstler war nicht mehr notwendig Mitglied der klösterlichen, rein männlichen Gesellschaft, sondern ein Mann, der oft abends von der Werkstatt nach Hause ging, um seine Frau zu umarmen und mit seinen Kindern zu spielen, die er mit auf Spaziergänge in die Felder oder Wälder nehmen mochte, um Blumen zu pflücken; in seinem Haus lebte ein alter Vater, der vielleicht als Modell für die Propheten diente. Der Rahmen seines Lebens war nicht mehr notwendigerweise durch die mönchischen Ränge bestimmt, sondern durch den menschlichen Mikrokosmos der Familie, der Geschlechter und Altersstufen vermischte, und darüber hinaus die größere Familie Stadt, die auch als irdische Stadt Stadt Gottes war.

Das gotische Portal, geboren in der Île de France, mit den Elementen aus der Kunst des Langedoc und Burgunds, erreichte schon 1150 in Chartres seine endgültige

Form. Die Bildhauerkunst tauchte nicht mehr in der Architektur unter: Sie schuf ihren eigenen Spiegel architektonischer Formen. Auf den Tympana, den Stürzen oder Bögen wurde das Gleichgewicht durch eine statische Ausgewogenheit der Statuen hergestellt. Die Säulenstatuen waren nicht mehr Schmuck für die Stützen, sie wurden selbst zu Säulen, eine Entwicklung, die gleichzeitig symbolisch ist. In feierlicher Haltung stehend, sind sie Höflinge und Hofdamen, in reiche zeitgenössische Gewänder gekleidet statt in die konventionelle Gewandung der romanischen Epoche. Ihre Köpfe sind nicht mehr schematisiert, sondern haben echt menschliche Gesichter, einige mit dem Anflug eines Lächelns, das in der Zeit Ludwigs des Heiligen voll und beinahe gekünstelt auf den Gesichtern der Statuen in Reims erblühte, von wo aus es sich im übrigen Frankreich und in Europa verbreitete.



Die Kunst der Epoche Ludwigs des Heiligen war eine höfische Kunst, an einem Hof, an dem Heiligkeit Eleganz nicht ausschloß. Chartres war eine ländliche Kathedrale, während Paris, Amiens und Reims die aristokratischen Reize einer Gesellschaft widerspiegeln, in der der Feudalismus nicht mehr vorherrschte, einer dem Einfluß Südfrankreichs offenen Gesellschaft, wo die Frau zu einem idealen Wesen geworden war, deren Schönheit und Tugend die Dichter feierten. Diese höfische Liebe beeinflusste die Religion und verbreitete den Marienkult neben dem Christuskult.

Die Gottesmutter, früher unerreichbar in das theologische Symbol, das Tympanon, erhoben, stieg herunter und herrschte über den Portalpfeilern; dort wurde sie bald, auch wenn sie noch eine Weile ihre Strenge behielt, zur höfischen Dame.

Nach 1200 taten sich die großen Kathedralbauhütten eine nach der anderen auf und entwickelten getrennte Traditionen, beeinflussten sich aber gegenseitig. Das führte vom historischen Standpunkt aus zu einer sehr komplexen Lage, da in der Gotik der skulpturale Stil ebenso wie der architektonische so raschen Wandlungen unterworfen war, daß kein Bauprogramm im Stil, in dem es begonnen worden war, zu Ende geführt wurde, mochte man auch noch so schnell bauen. Von einer Statue zur nächsten verfolgte der Bildhauer seine Suche nach neuen Formen und Ausdrücken, und neue Künstler brachten neue Ideen. Im goldenen Zeitalter der gotischen Klassik regierte die Avantgarde.

Trotz gegenseitiger Einflüsse trachtete jede Bauhütte bis etwa 1250, ihren eigenen Stil zu wahren. Die Bildhauerei in Chartres zeigt eine seltsame Mischung von grober Rustikalität und Askese; sie verkörperte theologische Bestrebungen, und als Ergebnis brachte sie, als ihr Stil weniger streng wurde, eine der schönsten Darstellungen des Gottmenschen hervor, wobei das Menschliche und das Göttliche zu vollkommener Einheit verbunden wurden.

Die Bauhütte von Amiens zeichnet sich durch natürliche Anmut aus, die sich mit religiöser Heiterkeit mischt: der Beau Dieu von Amiens ist mehr menschlich als göttlich.

Die Pariser Bauhütte zeichnete sich durch einen Adel des Stils aus, der der königlichen Hauptstadt anstand; ohne unmittelbare Nachahmung der Antike erreichte sie ganz spontan die schönsten klassischen Rhythmen, die denen der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. am nächsten kommen.

In Reims ist das steinerne Buch am schwersten zu entziffern, da aufeinanderfolgende Programmwechsel verwirrende Überschneidungen bei den Statuen ergeben. 1205 wurde Athen von Othon de la Roche erobert, dessen Ländereien in Frankreich in der Nähe der Champagne lagen, und Guillaume de Champlitte aus der Champagne eroberte Morea (auf dem Peloponnes). Othon de la Roche wurde zum Herzog ernannt und benutzte die Propyläen als Palast und den Parthenon als Kathedrale. So trafen sich wenigstens einmal griechische und gotische Klassik. Aber der erste Stil von Reims wurde wegen dieser antiken Einflüsse und weil er in den Traditionen des

Frühmittelalters wurzelte, von Jean de Loup, der um 1228 Meister der Bauhütte wurde, als altmodisch angesehen. Um seine Werkstatt zu verjüngen, wandte er sich an Amiens, deren Fassade um 1225 begonnen worden war. Die Reimser Marien von der Darstellung im Tempel und von der Verkündung in zeitgenössischer Kleidung sind ebenso wie Simeon durch den Stil von Amiens angeregt. Ihre verlängerten Proportionen, ihre hängenden Schultern und ovalen Gesichter wenden sich von der Antike weg zum gotischen Vertikalismus, der in den Säulenstatuen des Königs-Portals zu Chartres begann. Aber der Faltenwurf ist nicht mehr reines Ornament; seine weiten Bewegungen und die tiefen Falten lassen die Körperform hervortreten.

Die Bauhütten der großen Kathedralen waren bis zur zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts tätig. Dann verwischten sich die Unterschiede, und einzelne Stile strebten zur Verschmelzung, wobei der von Reims tonangebend war. Vom Ende des 13. Jahrhunderts an verknöcherte die Klassik unweigerlich ins Akademische; die Künstler waren nicht mehr fähig, die feine psychologische Bedeutung des Lächelns darzustellen. Während des 14. Jahrhunderts wurde die Bildhauerkunst völlig stereotyp und maniert.

## 9 Renaissance



Die wörtlich übersetzt „Wiedergeburt“ genannte Epoche stellt den allmählichen Übergang von Mittelalter zur Neuzeit dar. Die Antike spielt eine große Rolle bei den Vorstellungen, Denk- und Darstellungsformen dieser Zeit. War das Mittelalter bis ins Hochmittelalter hinein gekennzeichnet durch die Vorstellung der universalen Einheit von geistlicher und weltlicher Herrschaft, die das Individuum theoretisch und praktisch in den Hintergrund drängte und wurde jede Wissenschaft unter dem dogmatischen Primat des christlichen Glauben betrieben, so kündigten sich bereits in der Spätscholastik Tendenzen an, die den Blick stärker auf das Individuelle lenkten und die Einheit von Glauben und Wissen zu beider Nutzen aufzulösen begannen und damit eine unbefangene Naturbeobachtung ermöglichten (Roger Bacon, Nikolaus von Kues).

Diese Ansätze reiften in der Renaissance zu einem dezidierten Individualismus, zu einem bewußt profan-säkularistischen Denken, das in freiem, d.h. dogmatisch nicht gebundenem Rückgriff, die Auseinandersetzung mit der Antike führte und die Naturwissenschaften ausschließlich auf die Vernunft und Erfahrung gründete.

Ein gewisser Gleichgewichtszustand der inneritalienischen Machtverhältnisse und die Gemeinsamkeit eines hochentwickelten Stadtlebens begünstigten den Aufschwung von Kultur, Künsten und Wissenschaft und die Wiederbelebung der geistig-literarischen Überlieferungen der Antike (Platons Skepsis und Naturphilosophie, Humanismus), die Wiederentdeckung der antiken Architektur und der antiken Kunst überhaupt.

Brunelleschi entwickelte ausgehend von Euklids mathematischer Optik die Gesetze der perspektivischen Zentralprojektion. Brunelleschi und Alberti schufen mit ihren theoretisch fundierten Bauten Hauptwerke der florentiner Frührenaissance.

Die Florentinischen Bildhauer, die den Stil der Renaissance in den Jahren 1430 begründeten, wollten auf die Antike zurrückgreifen, nicht als Selbstzweck (auch wenn sie es selbst glaubten), sondern als Mittel, die Natur wiederzufinden, die ihrer Meinung nach durch die mittelalterliche Kunst (begründet durch ihre Weltvorstellung) verlorengegangen. Die Bildhauerkunst entfaltete sich vor allem an Pfeilern und Kapitellen,

die, von der Antike beeinflusst, reich an Verzierungen sind und eine Vielfalt phantastischer Formen aufweisen. Die schönsten finden wir in der Sakristei von Santo Spirito in Florenz. Sie stammen von Giuliano da Sangallo; er schuf selbst die Skulpturen für die Bauwerke, die er gestaltete. Während des 15. Jahrhunderts konnten die Bildhauer mit Dekorationen experimentieren, die von der Antike inspiriert waren und deren Erfindungsreichtum an den Höhepunkt des floralen Ornaments der Gotik erinnert. Auch antike Grottesken, die im letzten Drittel des Jahrhunderts entdeckt wurden, beeinflussten die Künstler. Es wurden Gestaltungsschulen gegründet: in Florenz und Rimini, später auch in Mailand und Venedig. Die reinsten Formen findet man im Kastell von Urbino. Sie wurden von Künstlergruppen aus Florenz und Rimini geschaffen. Dieser Erfindungsreichtum fand ein Ende, als die strengen architektonischen Richtlinien alle Figuren aus den Ornamenten ausmerzten.



Die Jugend gehörte zu den bevorzugten Themen der frühen Renaissance-Bildhauer. Bei diesem Thema waren Luca della Robbia und Donatello Konkurrenten, als es um die zwei Sängertribünen des Doms in Florenz ging, die nun im Museum der Opera del Duomo stehen. Lucas Gestalten sind eine zu getreue Nachahmung lebender Modelle, während Donatello mit dem Tanz seiner Putten die dynamische Vitalität des Eros ausdrückt, das Symbol für universelles Leben. Der Putto, seine Erfindung, wird an allen Monumenten am Ende des Jahrhunderts zu finden sein. Er trägt als Eros oder kleiner Engel, Girlanden, Inschriften oder Medaillons. Jene nackten Kinder sind von bekleideten Engeln umgeben (eine Stärke von Rosselinos, besonders von Bernardo), Heranwachsende in der Blüte ihrer Jugend, die oft an jeder Seite des Tabernaes stehen und Kandelaber tragen.

Die Porträt - Büste wurde wiederentdeckt. Die frühesten Werke dieser Art, die uns erhalten sind, stammen von Mino da Fiesole und porträtierten Piero Medici und Nicolo Strozzi. Die Florentiner nahmen das antike Vorgehen wieder auf und arbeiteten mit naturgetreuen Gipsabdrücken, um Ähnlichkeiten zu erhalten. Das Ergebnis war oft ein grober Naturalismus, der sein Ziel nicht erreichte. Denn Kunst und Natur sind zwei verschiedene Dinge und die Kunst kann der Natur nur entsprechen, indem sie die Wirklichkeit mit den ihr angemessenen Mitteln interpretiert. Die Portraits sind tatsächlich lebensecht, aber „entsetzlich lebensecht“, wie Cézanne gesagt haben würde. Sie zwingen uns, ganz normale Menschen zu sehen, die nicht nur körperlich unvollkommen, sondern überdies auch noch charakterlos sind.

Neue Konzepte für Grabmäler, die dahin tendierten, aus dem Verstorbenen einen antiken Helden zu machen, belebten einen Typ des Denkmals wieder, der seit der Antike gänzlich verschwunden war: die Reiterstatue.

Es gibt zwei Wege zur Natur zurrückzufinden: über ihr Wesen oder über ihre Realität. Ghilberti illustrierte den ersteren, Donatello den letzteren Weg. Ghilberti tendierte zum Klassizismus, Donatello zu einer Art Naturalismus.

Donatellos formale Studien beruhten auf tatsächlicher Naturbeobachtung. Das Studium des nackten Körpers und der Anatomie gehörte dazu (aber nicht wie später Leonardo, mit Hilfe systematischer Sektionen). Er wollte die Struktur des menschlichen Körpers,

den Bewegungsrythmus und das Zusammenspiel der Gelenke erforschen, um dann den Körper zum Leben erwecken zu können, in lebendigen Reliefs und vibrierenden Konturen. Donatello ist ein Künstler der einzelnen Form. Er erforschte den menschlichen Körper und die Seele und gab all seinen Geschöpfen „Charakter“. Indem er seinen Werken die Gesichter lebender Modelle zuteilte. Reliefs gelangen ihm nicht weniger.



Ghilbertis Neigung zur Klassik befähigte ihn dagegen, hinter den Einzelformen die Urform zu begreifen, die alle Möglichkeiten einer Geste oder eines Ausdrucks beinhaltet. Er hatte eine Vorliebe für Faltenwürfe, weil sie ihm gestatteten, den Bewegungsrythmus nach außen hin sichtbar zu machen, und außerdem dazu dienten, die verschiedenen Formen einer Komposition zu verbinden. Ghilberti bemühte sich um einheitliche Geschlossenheit seiner Werke. Kein Künstler nach ihm konnte in Reliefs eine so lebendige Welt erschaffen, wie er es tat. Mit unübertroffener Virtuosität nutzte er alle Variationsmöglichkeiten des Reliefs aus:

von fast freistehenden Figuren im Vordergrund bis zu außerordentlich flach gearbeiteten Elementen im Hintergrund, die wirkungsvoll eine unendliche Tiefe suggerieren. Der Rhythmus einer Komposition von Ghilberti kann mit einem Blick erfaßt werden, dann mag sich das Auge an den einzelnen Details erfreuen.

Die in der Frührenaissance entwickelten Kunstauffassungen wurden in der Hochrenaissance von Bramante, Leonardo da Vinci, Raffael und Michelangelo weiterentwickelt und in Rom zu höchster Blüte gebracht. Es entstanden die Werke wie Leonardos „Abendmahl“, die „Pieta“ von Michelangelo, Bramantes Entwurf für den Neubau der Peterskirche, die Fresken des Vatikans von Raffael,..... Die Einfachheit und Klarheit dieser Werke werden im Spätstil Raffaels wie Michelangelos durch einen zunehmend schwierigeren Bildaufbau, eine kompliziertere Formensprache und Themendeutung abgelöst.

Michelangelo war Florentiner und Bildhauer von Statuen. Er hatte früh Zugang zum Vatikan. Seine Versuche an Reliefs waren spärlich und datierten hauptsächlich aus seiner Jugend. Seine Statuen sind in sich geschlossene Figuren, die nicht von Taten, sondern von Leidenschaften gequält werden. Sie können der Einsamkeit ihres Marmorgefängnisses nicht entfliehen. Michelangelo führte das Gefühl für Masse in die Skulptur ein. Selbst bei seinen vollendetsten Statuen vergißt der Betrachter nie die Präsenz des Steins, aus dem die Figuren gehauen sind, denn im Material selbst pochen Myriaden von eingeschlossenen Kräften. Diese Epiphanie übermenschlicher Kraft kommt in den Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle am besten zum Ausdruck. Einige ihrer Gestalten werden zwischen 1513 und 1516 von Michelangelo aus Marmor gearbeitet, als er nämlich die ersten Figuren für das Grab von Julius II. gestaltete: „Sklaven“ und den „Moses“. Gerade diese letzte Schöpfung von Michelangelo mit einer inneren Kraft, deren Ursprung in Jahwes Zorn begründet ist. Bei dem „Sklaven“ finden wir eine unterdrückte Kraft, als Symbol für den Menschen selbst, dessen Geist an den Körper gefesselt ist.

Es war üblich, daß Humanisten und Künstler zunächst zum Studium nach Italien gingen. Das gilt besonders für Deutschland und die Niederlande. Die Wirkung der deutschen Humanisten wurde auch durch den von J. Gutenberg um 1450 erfundenen Buchdruck mit beweglichen Lettern begünstigt. Verglichen mit Italien war die Beziehung zwischen Humanisten und Künstlern, abgesehen von Albrecht Dürer und Prickheimer, weniger eng.

Auch in Frankreich ging die künstlerische Renaissance dem lateinisch, griechischen Humanismus voraus. Der Einfluß der italienischen Renaissance kam seit dem Aufenthalt Leonardo da Vincis am französischen Königshof im Jahr 1517 und über den unter Einfluß Bramantes stehenden französischen Architekten und Architekturtheoretiker P. Delorme zur Geltung in der Malerei durch J. Fouquet, vor allem aber gewann der manieristische, italienische Einfluß an Bedeutung.

In England vollzog sich die Aufnahme der Renaissance nach einer ersten Phase humanistischer Studien. Der Einfluß italienischer Renaissancebauformen kam erst mit Sir John Thynnes (gestorben 1580) zu einer klaren Ausprägung. Die Renaissancemalerei setzte sich dagegen schon seit dem ersten Aufenthalt des Augsburgers Hans Holbein im Jahre 1526 in England durch.

Als Ende der Hochrenaissance kann man wohl das Jahr 1527 nennen, in dem die Truppen Karls V. Rom eroberten.

Spanien holt sich Bildhauer aus dem übrigen Europa, es hatte insbesondere Bedarf an Skulptoren für Grabmäler, Altäre und Kirchengstühle. Hier entstand ein Gemisch der unterschiedlichen Stilrichtungen und entwickelte diese weiter. Es entwickelte sich eine eigene Ornamentik, die dem Auge beim Umherstreifen keinen Ruhepunkt bietet. Während es von immer neuen Akzenten angezogen wird, fühlt es sich der Unendlichkeit ausgeliefert. Dieser Eindruck wird durch die Flachheit des Reliefs noch verstärkt, die nur sehr schwache Schattenbildung zuläßt.

## 10 Manierismus



Der Manierismus beginnt etwa um 1529 und endet in Italien gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Nördlich der Alpen reichen seine Ausläufer weit in das 17. Jahrhundert hinein. Ausgangspunkt des Manierismus ist die Hochrenaissance, deren Errungenschaften einzeln oder in verschiedenen Kombinationen aufgegriffen und bis zu ihrem Widersinn verwandelt werden. Die religiösen Spannungen der Zeit und die Auswirkungen der Entdeckungsreisen, die das Weltbild grundlegend änderten, haben wesentlichen Anteil an der Auflösung der ausbalancierten Welt der Hochrenaissance.

Während des ganzen 16. Jahrhunderts konnte die Bronze dem unwiederruflichen Niedergang der Steinmetzarbeiten entgehen.

Denn Stein war als Material zu ehrlich und zu unmittelbar, um die spitzfindigen Nuancen, an denen die Bildhauer Gefallen fanden, ausdrücken zu können. Außerdem waren die Bildhauer, wenn sie in Bronze arbeiteten, vom Einfluß Michelangelos unabhängiger, der sich in allen Marmorarbeiten als übertrieben, mit angespannten Muskeln und aufgeblähten Proportionen, bemerkbar machte.

Bronze war das Medium, das den fließenden, weichen und femininen Formen entgegenkam, die die Skulptur nun, als Reaktion auf die männlichen Athleten Michelangelos bevorzugt. Ohne Zweifel waren es die Italiener des 16. Jahrhunderts, die besser als alle anderen Bildhauer vor und nach ihnen die Geschmeidigkeit und Anmut des weiblichen Körpers ausgedrückt haben. Wie in der Malerei, so verlängerten auch sie den Körper, damit er biegsamer und eleganter erscheint; sie schufen mit dem doppelten Contraposto der Hüften und Brüste, der die Kurven des Körper betonte, die Linea Serpentina. Die Linie, die wie eine Serpentine auf sich selbst zurückfällt, nachdem sie eine kapriziöse Arabeske beschrieben hat und die den Formen eine

fließende Schönheit verleiht. Rosso, Benvenuto, Cellini und Primaticco führten in Fontainebleau die überlangen nackten weiblichen Gestalten ein, mit weichen, fließenden Formen, die bis ins 18. Jahrhundert hinein für Frankreich typisch werden sollten.

Michelangelo sah im menschlichen Körper ein Materie gewordenes Abbild göttlicher Schönheit. Aber für die Künstler des Quattrocento war Schönheit nur ein Attribut des männlichen Körpers. Skulptoren des 16. Jahrhunderts entdeckten die Schönheit des weiblichen Körpers mit seinen verborgenen Harmonien, die sie zum Ziel ihrer Kunst führten; Sie fanden das „disegno“, oder genauer das „disegno interno“, einen unfaßbaren geistigen Wert, in dem das Göttliche faßbar wird. Der nackte Körper drückte diesen Wert am ehesten aus, deshalb war er das wichtigste Studienobjekt für Maler und Bildhauer. Michelangelo gab seinen Frauengestalten die Kraft seiner männlichen Figuren, während in den manieristischen Bronzearbeiten die Eigenschaften des männlichen Körpers von der weiblichen Anatomie abgeleitet wurden. Apollo und Merkur von Giovanni da Bologna sind Zwitter. Der Ausdruck von Kraft wie er von Michelangelo überliefert war, fand weiterhin im bearbeiteten Stein seine Darstellung und provozierte ein Thema,

das die Manieristen besonders interessierte: den Ringkampf. Vincenzo, Danti, Ammanati, Vincenzo de Rossi zeichneten sich hierbei aus.

Man verstand unter Schönheit nicht länger die Gesamtheit der Proportionen wie im Quattrocento. Alberti hatte in seiner Studie „de statua“ eine Übersicht aller Maße für den Bildhauer zusammengestellt, aber Michelangelo erklärte, man müsse nicht einen Zirkel, sondern das richtige Augenmaß haben. Studien der Natur wurden nur noch als Anregung für die Fantasie gewertet; sie waren der Anlaß, um aus dem Gedächtnis heraus zu arbeiten und aus der Fantasie heraus kreativ zu werden.

Mit der Linia Serpentina arbeitete Giovanni da Bologna in allen Variationen: Einmal umschließt sie 2 Körper und bei dem „Raub der Sabinerinnen“ sogar 3 Körper. Er konnte wirklich die Figuren so als Einheit gestalten, daß die Anstrengung zum Ausdruck kommt. Ihm gelang mit seinem berühmten „Merkur“ eine gekrümmte Gestalt, die wie ein Bohrer in den Raum eindringt: Sie strahlt in alle Richtungen Leben aus und schafft um sich herum eine Atmosphäre voller Bewegung.

Nachdem Florenz in der Malerei seine führende Rolle verloren hatte, wurde in den Werkstätten fieberhaft experimentiert, um die Führung auf dem Gebiet der Skulptur zu behalten. Sie schufen Fürstenportaits und den modernen Typ des Denkmals, um das Thema „Ruhm“ darzustellen. Giovanni da Bolognas Reiterbild von Cosimo I. verkörpert die Abstraktion des Fürsten. Der Fürst wird in Aktion dargestellt.



Für die Gartendekoration kreierten die Bildhauer neue figurative Schöpfungen, reich an Fantasie und Grotteske. Manchmal gaben sie ihren Arbeiten das Aussehen von Felsen, um die Natur im Urzustand zu symbolisieren. Als der Flame Giovanni da Bologna sich in Italien niederließ, wählte er den Hof der Großherzöge aus, weil er ihm als idealer Platz erschien, um sein Talent als Bildhauer auszuprobieren. Hier arbeitete er ein halbes Jahrhundert und machte Florenz zum Rivalen von Rom. Aber im 17. Jahrhundert verfiel Florenz in Nostalgie nach seiner Vergangenheit.

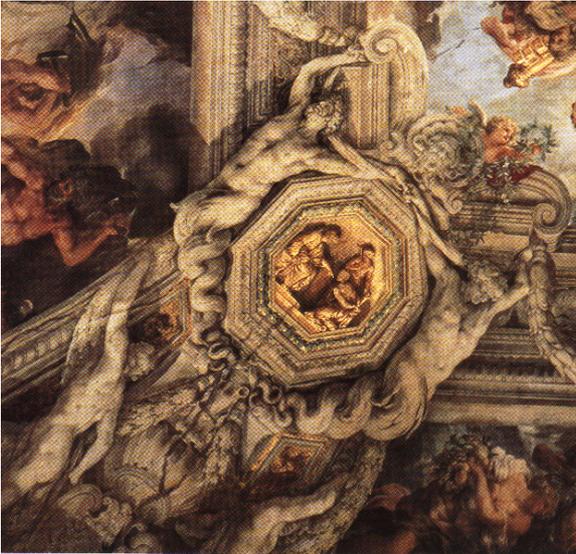
Ein Toscaner, Leone Leoni, richtete in Mailand eine Werkstatt ein, die später von seinem Sohn Pompeo in Madrid weitergeführt wurde. Er schuf wohl die schönste Serie von Fürstenportraits in ganz Europa.

In der manieristischen Epoche wurden die Bildhauer von den Architekten beauftragt, die Interieurs zu gestalten. Für die Villa Madama in Rom schufen Raffael und Giovanni da Udine die Stuckdekoration, stark beeinflusst von den Grottesken, die man in Neros „Domus Aurea“ entdeckt hatte. Stuck griff auch auf die Außengestaltung über und bedeckte manchmal die gesamte Fassade mit Figuren und Ornamenten. Die Bildhauer wurden von der übertriebenen Verzierung in der Buchdruckerkunst verleitet, die sogar von den Schnitzern der Altäre in ihrer Wirkung nicht ausblieb.

Im 16. Jahrhundert wurden viele Techniken verwendet, um die Skulpturen polychrom zu unterstützen. Nachdem das Holz geschnitzt und alle Spalten mit Stuck gefüllt waren, wurde alles mit einer Mischung von Mörtel und Ton bestrichen und das Ganze mit Blattgold völlig bedeckt und anschließend „estoffado“, d.h. koloriert. Es kam auch vor, daß die Farbschicht eingraviert wurde, um das Gold aufzudecken, z.B. um Ornamente auf der Kleidung vorzutäuschen. Manchmal wählte man auch Silber. Arbeitete der Bildhauer zunächst alleine so wurde im 17. Jahrhundert die Skulptur vom Bildhauer fertiggestellt und dann einem Maler anvertraut.

Berruguete begründete eine echte spanische Kunst, nachdem diese zunächst von reisenden Künstlern importiert wurde. Seine wie vom Sturm gebeugten Gestalten, deren Seelen scheinbar aus dem Körper ausgeschleudert werden, sind eine leidenschaftliche Bestätigung für den christlichen Spiritualismus angesichts des neuen Renaissance - Menschen. Menschsein bedeutet nicht das irdische Königreich genießen zu dürfen, sondern verzweifelt um einen Zustand der Ekstase zu ringen, in dem die Seele vom Körper befreit hoffen darf. Sich dem göttlichen Ursprung zu nähern. Das Spanien des 16. Jahrhunderts erlebte eine Wiedergeburt des Mystizismus, der Heilige hervorbrachte, aber auch Sekten. Sie kamen von der arabischen Mystik her und lehrten einen direkten Kontakt zum göttlichen Ursprung unter der Bedingung, daß alle aktiven Fähigkeiten in Passivität versetzt werden. Um diese Sekten zu bekämpfen, veröffentlichte Francesco de Ossuno 1527 sein „Tercio Abecedario Espiritual“, das die heilige Teresa von Avila so stark beeinflussen sollte.

## 11 Barock



In der Barockzeit rührte die Bildhauerkunst an die Grenzen des Sagbaren. Bei den komplexesten anatomischen Formen und den vielfältigsten psychischen Ausdruckweisen (affetti) des Gesichts bewiesen die Künstler ein unvergleichbares Geschick. Die Bildhauer wurden zu Goldschmieden und Ziselierern. Sie waren fähig, einen Haufen Blätter, dem flackernden Spiel der Flammen oder einer hervorquellenden Träne körperliche Gestalt zu verleihen.

Das Nichtdarstellbare darzustellen, war eines ihrer Ziele. Sie wollten aber auch mit ihrer jeweiligen Bearbeitung die Unterschiede in der stofflichen Beschaffenheit kennzeichnen, die innerhalb einer einzigen Skulptur vertreten sind (Fleisch, Draperie, Schmuck, Haartracht).

Im späteren 17. und im 18. Jahrhundert tendierte die Skulptur immer mehr dazu, ins rein Ornamentale zu entgleiten, obwohl sie sich äußerlich der Architektur untergeordnet war und sich in der Tat den Experimenten in der Architektur, wie der Malerei, nur widerwillig zur Verfügung stellte.

Mit anderen Worten: Sie waren Virtuosen. Diese Bezeichnung beschwor zunächst eine andere Kunstform, die Musik, bei der man es so weit bringen kann, daß sie fast ausschließlich zu einem Problem der Ausführung, mithin der Virtuosität, wird. Auch in der Poesie, und zwar im Umkreis des Giovanni Battista Marino- vollzog sich die Transformation von Wörtern in einer so akrobatischen Balance, daß die Metamorphose zu einem gelehrten Spiel der Bilder wurde, wie einst am Ende der antiken Welt, in der Zeit des Hellenismus.



An eben dieser antiken Welt maß sich der junge Gian Lorenzo Bernini mit achtzehn Jahren, als er die Werkstatt seines Vaters Pietro Bernini verließ, eines großen Handwerkers, der ihm den intuitiven Umgang mit den Geheimnissen des Marmors beigebracht hatte. Außerdem arbeitete der junge Künstler bei der Restaurierung antiker Skulpturen mit, wo die Technik das höchste Niveau des falschen Scheins erreicht. Seit Michelangelo hatte es keinen Bildhauer mehr gegeben, der Marmor mit so viel Leben festhalten konnte, in dem es mit letzter Anstrengung einen Schrei auszustoßen scheint, bevor es für immer zur Ruhe kommt.

Alessandro Algardi, der Freund und Rivale Berninis, zeigte in seiner Skulptur „Der Schlaf“ eine ähnliche Virtuosität. Sie kam einer antiken Plastik

so nahe, daß man sie für eine archäologische Grabungsstätte hielt. Der diamantharte Stein scheint so leicht wie modelliertes Wachs bearbeitet zu sein. Durch das Material, den schwarzen Marmor, vermittelt Algardi seine Vorstellung der Nacht. Es gibt Reliefs in dieser Zeit, die sich dank gewandter Ausführung in Malerei zu verwandeln scheinen. Ein Beispiel ist die Kirche Santa Agnese in Agone, wo alles aus Marmor besteht und sogar die Altarbilder durch Reliefs ersetzt wurden. Pierre Pugets „Himmelfahrt Mariens“ ist ein Meisterwerk dieser Gattung. Der Sarkophag steht diagonal im Bild; Scharen von Engeln verteilen sich in Wirbeln über drei Raumzonen, und da sie in der Darstellung vom Kind bis zum Erwachsenen variieren, ermöglichen sie in ein und derselben Szene das Nebeneinander unterschiedlicher Größen. Das Auge wird dazu angehalten, das Bild in zentrifugaler oder zentripetaler Bewegung zu sehen. So lebt das *sciacciato* des 15. Jahrhunderts in der Virtuosität der technischen Überschneidungen im Barock wieder auf. Figuren im Relief und flächige Zonen wechseln sich ab und bilden ein Ganzes, das eigentlich keine Skulptur mehr ist, sondern eine Art illusionäre Bildkunst, so wie die Architektur zur ornamentalen Skulptur und das Möbelstück zum Gebäude wird, der Brunnen verwandelt sich in symbolhafte Architektur, und selbst die Malerei bewegt sich zwischen architektonischem Illusionismus und der Kunst der Tapiserie. Mit seinen Bronzestatuen setzt Simon Guillain Maßstäbe für den französischen Humanismus, der ein Akt des Bewußtseins ist und unter Selbstkontrolle in die Tat umgesetzt wird. Der französische Humanismus erlebte seine Blüte in der sogenannten „Schule von 1660“; der Park von Versailles, bevölkert mit antiken Originalen und Kopien, wurde zur riesigen Werkstätte, in der die Künstler ihre Kräfte messen konnten.

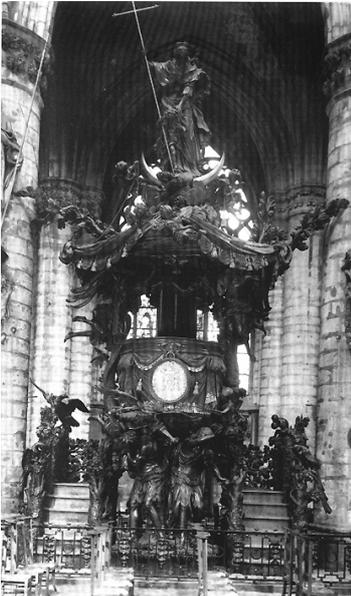


Die Kunst von Versailles unter der Leitung von Le Brun wurde vom König dirigiert- und für ihn. Sie begünstigte die Skulptur mehr als die Malerei. So sank Letztere auf das Niveau reiner Dekoration ab, während eine Gruppe junger talentierter Bildhauer im „Kindergarten“ von Versailles arbeitete.

Da sich die französische Skulptur immer an die griechische Klassik anlehnte, suchten die französischen Künstler des 17. Jahrhunderts die Ursprünge der Antike in Griechenland und nicht in Italien. La Teulière, Leiter der Französischen Akademie in Rom, träumte davon, eine Schule in Athen zu eröffnen, in der Stadt, „wo es noch so wunderschöne Überreste gibt“.

In Spanien wurden die meisten Skulpturen weder für die offene Landschaft noch für weiträumige helle Kuppelkirchen geschaffen, sondern für Kapellen, in denen die Skulpturen oft nur aufgrund ihrer Polychromie und Vergoldung in der Dunkelheit des Sanctuariums bemerkt werden können. Diese Skulpturen waren aus Holz und nicht aus Marmor oder Bronze und sie sind nicht von Künstlern geschaffen worden, die in Rom studiert hatten, sondern von Handwerkern, die, eingeschlossen in ihre Werkstatt, die Ausübung ihres Berufes als eine Art von Gebet betrachteten. Wie schon früher gruppierten sich die Skulpturen um den Altar, nur war dieser Raum jetzt strengeren architektonischen Gesetzen unterworfen, damit die Statuen und Reliefs in die Gestaltung mit einbezogen werden konnten. In Spanien gab es zwei Kunstrichtungen: In Kastilien herrschte der Barock, eingeleitet von Berruguete und Juan de Juni; Valladolid blieb das Zentrum für religiöse Kunst. Ihr Hauptvertreter, Gregorio Fernandez, übte sich in einem rhetorischen Stil, der den Betrachter viel kälter läßt als die tiefgründigen Meditationen von Juan Martinez Montañez aus Sevilla. Montañez hatte aus Andalusien die klassizistischen Züge übernommen. Die Flucht vor der

Wirklichkeit -typisch für den Barock- entsprach dem spanischen Temperament. Die Künstler schufen in den Kirchen theatrale Gefüge, wie das berühmte „Transparente“ in der Kathedrale von Toledo, als allgemein bewundert wurde. Der Terminus „transparente“ bzw. Transparent ist kennzeichnend. In Italien, Deutschland und Spanien wurden die einzelnen Gruppen so angeordnet, daß sie von einer hinter ihnen liegenden Lichtquelle erhellt wurden, so daß die Konturen verschwammen und sich die sowieso schon komplizierten Formen noch mehr verwischten.



Die wahren Erben von Bernini arbeiteten in Mitteleuropa und Deutschland, wo seine theatrale Kompositionen, die Architektur, Malerei und Skulptur vereint, imitiert und verbreitet wurden. Malerei und Skulptur versuchten immer wieder aus dem Rahmen, den ihnen die Architektur auferlegte, auszubrechen, um sich als gleichberechtigte Kunst mit ihr zu verbinden. Gerade an den Decken, wo die Skulptur in die Malerei übergeht, ist es oft nicht mehr möglich zu entscheiden, wo die Skulptur anfängt bzw. aufhört. Das Gebäudeinnere wird zu einer wechselnden, bewegten Welt, in der sich alle Künste gegenseitig unterstützen und verstärken. Diese Interieurs sind oft das Werk einer ganzen Familie, wo die Verantwortung für die einzelnen Techniken bei einzelnen Familienmitgliedern lag:

So machten es z.B. die Gebrüder Asam in Bayern und die Gebrüder Zimmermann in Schwaben.

In Berninis Werkstatt arbeitete ein genialer deutscher Bildhauer, Johann Paul Schor (genannt Paolo il Tedesco, der erste Vertreter einer Künstlerfamilie, die das Rokoko einleitete). Schor übertrug selbst auf die zutiefst katholischen Allegorien etwas von seiner „gotischen“ Unruhe. Ein Beispiel ist die Cathedra Petri, der Mittelpunkt in der Hauptkirche der katholischen Christenheit. Diese wohl feierlichste Skulptur des 17. Jahrhunderts findet ihr Gleichgewicht zwischen dem Spiel des echten Lichtes und den wogenden Wolken, zwischen der Unruhe der Engel und der Standfestigkeit der Kirchenväter, zwischen Reliquien und üppiger Ornamentik. Im Hintergrund befindet sich, gleichsam als Schutz für den Stuhl des ersten Apostels, eine reiche Weinlaubsdekoration von Johann Paul Schor. Ihre dekorative Virtuosität erinnert an die Voluten des Jugendstils oder an bestimmte Strukturen der abstrakten Kunst. Eine ähnliche Liebe zum ornamentalen Detail zeigen die Werke Francesco Borrominis, dieses anderen von Bernini als „gotisch“ charakterisierten Künstlers. In der Kunst des 17. Jahrhunderts finden sich also zwei Arten der Heilssuche: Zum einen die religiöse Beeinflussung der Massen mit einer theatrale Maschinerie und der rhetorischen Verwendung üppiger Materialien, zum anderen die individuellere Suche nach der Vervollkommnung des Ich, wie sie nordischen Künstlern eigen war. Und diese beiden gegensätzlichen Lebensauffassungen drücken sich immer in höchster technischer Virtuosität aus.

## 12 Rokoko

„Gibt es Rokoko-Plastik?“ fragen jene, die behaupten, es handle sich in erster Linie um eine auf die Arbeit der Goldschmiede begrenzte Mode oder auch um willkürliche Schöpfungen kapriziöser Zeichner. Das Phänomen ging einher mit der Entwicklung einer Gesellschaft, die sich, den Kriegen und den moralischen Zwängen des 17. Jahrhunderts entronnen, einer Lebensfreude hingab, aus der eine raffinierte, üppige und heitere Kunst als Antwort auf die Strenge, den Pomp und die Erhabenheit der vorangegangenen Epochen entstand.



Gewiß gab es keinen völligen Bruch: Das ikonographische Vokabular blieb dasselbe, das System der Werte und Formen wurde nicht verworfen, vielmehr wurden sie leichter, der Geist befreite sich. Die monarchische Kultur fand ihren Ausdruck in flexibleren Rahmen und in bezaubernderen Dekors. Mehr denn je zuvor gab die höfische Kunst den Ton an und der Glanz von Versailles stachelte den Wetteifer der europäischen Fürsten an. Eine der anfechtbarsten, aber bis heute verbreiteten Vorstellungen ist die Ablehnung der religiösen Kunst dieser Zeit, weil man ihre Authentizität anzweifelte. Doch zeigte sich das Rokoko, vor allem in seinem bildhauerischen Ausdruck, als die letzte große Sakralkunst des Abendlandes,

in einer Welt, die weit davon entfernt ist, laizistisch zu sein und die in ihrer Gesamtheit ein zusammenhängendes System von Prinzipien und Regeln zuläßt, in dem Sakrales und Profanes einander durchdringt. Die christliche Doktrin wurde in bemerkenswerten Denkmälern zum Ausdruck gebracht, aber die Formensprache trug einer neuartigen Sensibilität Rechnung, die sich auch in neuen Formen des Gebets, sowie bestimmten, in Mode gekommenen Ritualen niederschlug.

Die Dynamik der Barockkunst verband sich vortrefflich mit der Siegesgewißheit der Gegenreformation. Das 18. Jahrhundert bewahrte diese barocke Dynamik, sicherte ihr die Verbreitung in Europa, betonte jedoch ihre Nähe zu rein profanen Gestaltungen. Auch wenn bei der Dekoration von Palastfassaden dieselben Formen Verwendung fanden wie bei einer Kirche oder einem Kloster, wenn manche Rokoko-Kapelle Ähnlichkeiten mit einem Salon aufweist, wenn dieser oder jener Kirchenchor eher wie ein Opernsaal aussah oder auch wenn einige Heiligenstatuen Posen eines Schauspielers nachahmten, so beweist dies keineswegs, daß es dem Glauben der Künstler oder Auftraggeber an Aufrichtigkeit mangelte oder daß ihrer religiösen Inbrunst etwas Verdächtiges anhaftete.



In der aufwendigen Dekoration hatte die Skulptur ihren festen Platz, denn das schwungvoll-sprühende Rokoko bediente sich des Reliefs genauso wie des Lichtes und der Farbe als Ausdrucksmittel. Die großen Architekten der Epoche haben die Wechselwirkung von Dekoration und Bewegungsreichtum der Körper begriffen, die Skulptur spielt in der Raumgestaltung eine wichtige Rolle. Das ausgefeilteste Dekor des Rokoko findet sich in der Gestaltung der Treppen. Sie sind nicht nur eine notwendige Verbindung zwischen übereinanderliegenden Ebenen, sondern auch Orte der Begegnung, der Prachtentfaltung und der Repräsentation.

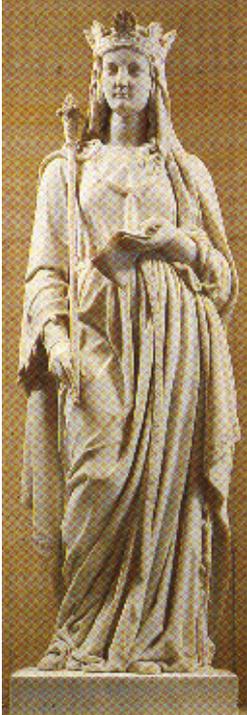
Im Rokoko waren die Gärten und Parks mehr als jemals zuvor mit Statuen geschmückt, die Vermittlung einer Bot-

schaft war. Sie sollten vielmehr den Eindruck von Anmut steigern, den Betrachter überraschen oder zu Tagträumen inspirieren. Diese Statuen oder Figurengruppen stehen oft auf Brunnen, in Bassins, bei Kaskaden, in der Umgebung der Schlösser und Landsitze oder Villen. Das kultivierte Gesellschaftsleben der Epoche mit seinen Spielen, Bällen, Schauspielen, Feuerwerken war ohne die Anwesenheit dieser marmornen oder steinernen Zeugen nicht denkbar.

Die Plastik diente mehr denn je dazu, das Bedürfnis nach Ansehen und Vergnügen der herrschenden Klasse in einer monarchischen und aristokratischen Kultur zu befriedigen. Ihre gesellschaftliche Funktion wuchs analog zur Ausdehnung, vor allem Verschönerung der Städte. Es war die Zeit des Städtebaus par excellence. Die Anlage zahlreicher neuer Straßen, eine verbesserte Mobilität des Verkehrs und neue öffentliche Plätze boten reichlich Gelegenheit, den wichtigsten öffentlichen Einrichtungen ein adäquates Äußeres zu verleihen. Auch hier waren Brunnenanlagen und Bildhauerkunst eng miteinander verbunden. Das Wasser als Quelle des Lebens war ein geeigneter Ort für Plastik, denn es spiegelte ihre Formen wieder und unterstrich sie damit noch.

### 13 Das 19. und 20. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert gab es zwei verschiedene Kunstrichtungen: die eine, die offizielle Kunst, wurde mit Ehren überschüttet; die andere, nämlich die schöpferische Kunst, wurde mit Schimpf und Schande belegt. Die Nachwelt urteilt heute gerade entgegengesetzt: Spott und Verachtung erntet alles, was damals Lob und Medaillen erhielt. Dagegen werden Künstler gefeiert, die trotz aller Hindernisse unbeirrt ihren Weg verfolgten und so das 19. Jahrhundert zu einer der größten Kunstepochen machten.



Das 19. Jahrhundert war allerdings in erster Linie das Jahrhundert der Maler. Denn sie konnten, wenn es nicht anders ging, in Armut leben, aber kontinuierlich malen und ihre Schränke mit unverkauften Leinwänden füllen. Für Bildhauer jedoch ist diese Art des Experimentierens unmöglich, denn ihre Arbeit braucht das Zusammenspiel von Künstler und Gesellschaft. Nicht daß den Skulptoren in diesem Jahrhundert öffentliche Aufträge fehlten öffentliche Gebäude und Plätze waren mit Statuen und Flachreliefs überhäuft. Aber sie offenbarten nur die Unfähigkeit der Künstler, die Grundprinzipien ihrer Kunst zu verstehen.

Für den Italiener Canova, einen Bildhauer so recht nach Winkelmanns Vorstellungen über die griechische Kunst, die für ihn geprägt war von „edler Einfachheit und stiller Größe“, war die Antike unangefochtenes Ideal. Im Museo Pio-Clementino des Vatikans wurde zweien seiner Statuen die höchste Ehre zuteil, nämlich den gefeierten Werken der Antike gegenüberzustehen,

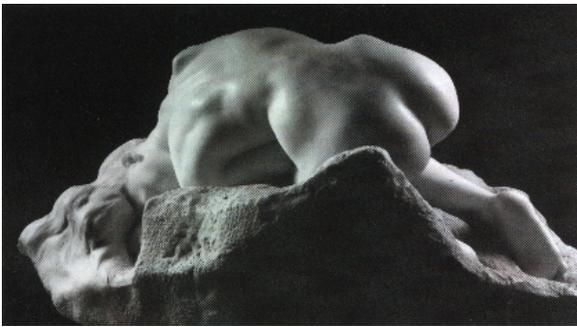
dem „Laokoon“ und dem „Apoll von Belvedere“. Denn für den damaligen Künstler bestand der höchste Ehrgeiz darin, die Antike täuschend ähnlich nachzuahmen. Wir sehen heute unschwer den Unterschied zwischen den Werken Canovas und den „echten“ griechischen Skulpturen: Die einen sind Statuen der Sonne, während Canovas kalte Körper aussehen, als ob sie in Mondlicht getaucht wären. Es war dieses bleiche Licht, das seine Kunst mit der Malerei der Romantik verband. Denn der Mond, die Tochter der Nacht, suchte die frühen Maler der Romantik heim.

Im Europa der Zeit Canovas propagierten Bildhauer aller Nationalitäten den Stil à la Romaine, einige tendierten mehr in Richtung Anmut, andere mehr zu Kraft und Männlichkeit. Die Ausstrahlung der Kühle und Kälte ihrer gesamten Kunst läßt sich aber nicht auf die antiken Vorbilder zurückführen, sondern allein auf die Gipsabdrücke, wie sie in jeder Kunstakademie standen. Die griechischen Originale der Museen blieben ohne Wirkung, denn man sah Griechenland durch den Filter Rom.

Der einzige Bildhauer im zweiten Viertel des Jahrhunderts mit Gefühl für gestalterische Qualitäten war der Franzose François Rude. Er wußte wie eine Denkmalsfigur zu bearbeiten war, damit sie im wechselnden Licht der freien Landschaft zur Wirkung kam und er war in der Lage, in seinen Statuen und Reliefs die Erinnerung an bedeutende historische Ereignisse wachzurufen, wie z.B. den „Auszug der Freiwilligen von 1792“, bekannt als „La Marseillaise“.

Jean- Baptiste Carpeaux hingegen blieb sein Leben lang ein Modellierer und er liebte es, mit Ton zu arbeiten. Auch Bronze lag ihm sein Marmor sieht jedoch immer wie versteinert aus, er bleibt leblos. Um sich von der Vorherrschaft der Antike zu befreien, ging Carpeaux von der flämischen Barocktradition aus und behandelte jedes Werk so individuell, als ob es spezielle eigene Probleme bürge.

Auch viele Maler arbeiteten als Bildhauer. Zu ihnen gehören Daumier, Degas, Renoir Gauguin, Dalou und andere.



Dann kam Rodin. Er schien prädestiniert zu sein, der Skulptur neue Impulse zu geben, aber er blieb seinem Weg nicht treu. Rodin, der aufgrund seiner langen Studien eine erstklassige Technik beherrschte, stellte mit 37 Jahren im Salon von 1877 das „Bronzezeitalter“ aus.

Es war das erste Mal seit langer Zeit, daß der menschliche Körper in Bronze wieder lebte.

Die Arbeit verursachte allerdings einen Riesenskandal, denn die Öffentlichkeit war nicht bereit, auf die geliebten Modelle zu verzichten- man bezichtigte den Künstler der Täuschung, weil er nach lebenden Modellen gearbeitet hatte. Bei seinem italienaufenthalt suchte Rodin wie Donatello und Michelangelo die Antike, aber über die Natur. Unglücklicherweise hielt er sich selbst für einen Michelangelo und forcierte sein Talent so, daß er 10 Jahre später mit seinen „Bürgern von Calais“ pathetisch wurde. In seinen späteren Marmorwerken wurde sein Stil fließender, ähnlich dem Medardo Rosso, der zur gleichen Zeit in Italien arbeitete. Dieses fließende Modellieren war der malerischen Entwicklung des Jugendstils verwandt, ebenso wie die Erotik dieser späten Rodinschen Gruppen.

Man konnte wirklich annehmen, daß durch Rodin die Skulptur wieder zu sich selbst finden würde; ganz Europa kam in sein Studio. Aber er wurde nur kopiert und nicht verstanden. Rodins fleißigster Schüler war Antoine Bourdelle, er glaubte, mit Imitationen der griechischen Kunst des frühen 5 Jahrhunderts die Basis für sein Schaffen gefunden zu haben. Dennoch blieb ihm das Wesen monumentaler Bildhauerkunst verschlossen. Dann erschien das Genie Maillol. Auch er brachte die Hoffnung auf Erneuerung der Skulptur gerade in dem Moment, als sie ihren Tiefpunkt erreicht hatte. Dieser Südländer, der Marmor- und Bronzekolosse nach weiblichen Modellen schuf, bestätigte ein letztes Mal die strahlende Schönheit des menschlichen Körpers. In der gleichen Richtung war auch Despiau erfolgreich.

Während der letzten 50 Jahre abstrakter Bildhauerei bestand gleichzeitig eine Schule figurativer Skulptur, zu der Begabungen wie Wlérick in Frankreich, Francesco Messina und Manzú in Italien und Franco in Portugal gehörten.



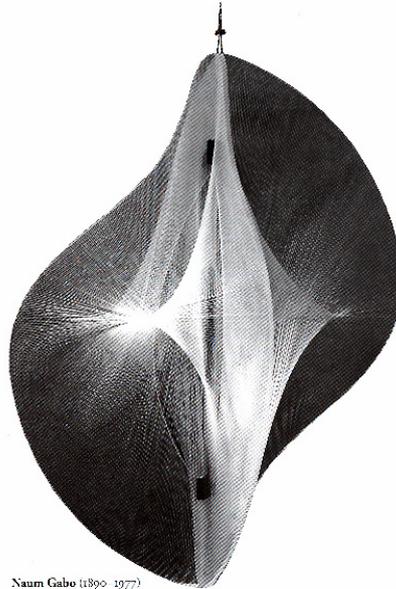
Der Kubismus wurde von zwei Malern erfunden; er ist im Grunde eine Reaktion der Kunst auf die Oberfläche. Überdies entwickelte der eine der beiden Maler, nämlich Picasso, die Skulptur nur in Verbindung mit seiner Malerei. Manche halten seine Skulpturen für bedeutender als seine Bilder, aber er zog es vor, seiner Phantasie in den Bildern freien Lauf zu lassen, um sie anschließend ins Dreidimensionals umzusetzen.

Später mit seinen „ready-mades“ folgte er Marcel Duchamp und den Dadaisten, nahm aber gleichzeitig jüngste Entwicklungen schon vorweg. „Das Imaginäre“, sagte Georges Salles, „blüht im Dreckhaufen am reinsten.“

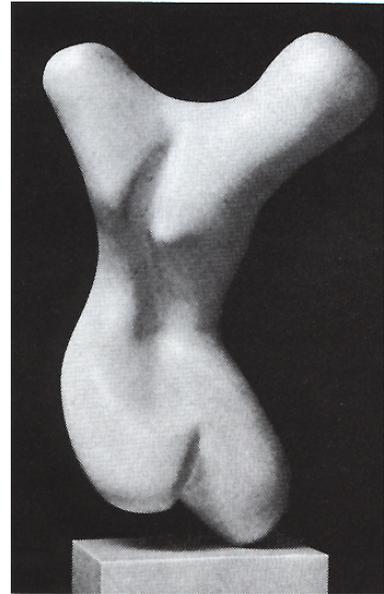
Diese Experimente mit unbearbeiteten Formen und Materialien haben Picasso jedoch nicht gehindert, da er

frei von Bildhauer verschiedener Nationalitäten haben in ihren Arbeiten die neue kubistische Ästhetik ausprobiert. Der erste war der Ungar Czaky 1911; es folgten dann der Ukrainer Archipenko, die Franzosen Laurens und Raymond Duchamp-Villon, der Russe Ossip Zadine und der Spanier Julio Gonzales, der wie sein Landsmann Pablo Gargallo, geschnittenes dünnes Eisenblech für seine Komposition benutzte. In Italien

schuf Umberto Boccioni, Unterzeichner von Marinettis Futuristischem Manifest, eine Art Cinematischen Kubismus, um so die räumliche Entwicklung einer sich bewegenden Form zeigen zu können.



Naum Gabo (1890-1977)



Zur gleichen Zeit begann in Moskau eine Revolution, deren Tragweite erst viel später abgeschätzt werden konnte: Im August 1920 wurde von den Brüdern Antoin Pevsner und Naum Gabo das Realistische Manifest unterzeichnet, und Vladimir Tatlin schuf im gleichen Jahr das Monument für die 3. Internationale. Hier wurde eine völlig abstrakte Bildhauerei begründet, der Konstruktivismus. Man arbeitete nicht länger mit durchsichtigen Körpern, sondern metallische Elemente bilden ein durchsichtiges Netz, das Raum und Licht vibrieren läßt.

Andere Künstler benutzten die Wirklichkeit nur noch als Illusion und hörten auf, sie zu beschreiben. Der Rumäne Brancusi, der die Natur auf ihre reinsten Formen reduzierte, transformiert die auf der Realität basierende Skulptur ins rein Gedankliche. In den Plastiken von Hans Arp gibt es ein dadaistisches Element. Die Formen hat er von Brancusi abgeleitet, aber ihre Bedeutung wurde wegen seiner expressiven Bemühungen abgewandelt. Die Kunst des Engländers Henry Moore ist mit dem Surrealismus verwandt, aber diese Verbindung wird normalerweise nicht erkannt. Die Streckungen, Vertiefungen, Verhärtungen, Erweichungen und unlogischen Kombinationen, die er dem menschlichen Körper aufzwingt, erinnern an die Willkürakte von Dalí; im Freien sind seine Skulpturen eine Herausforderung an ihre Umgebung. Diese Ungeheuer scheinen Mutationen hervorzurufen, vergleichbar den Veränderungen, die Radioaktivität beim Menschen verursacht.



Der Surrealismus von Giacometti ist weniger offenkundig, aber allgemein bekannt. Sein skelettartiger Anthropomorphismus tendiert mehr zum Expressionismus als zum Surrealismus; seine überlangen, geschundenen Figuren zittern im Raum wie Espenlaub. In diesem entstellenden Stil schuf Germaine Richier pathetische Bronzekolosse, gequält, keuchende Figuren, die aussehen, als ob sie Napalmbomben überlebt hätten.

Mit Alexander Calder trat Amerika auf die internationale Bühne zeitgenössischer Skulptur. Seine „Mobiles“ brachten ein neues Element in die dreidimensionale Kunst: Die Bewegung. „Die Kunst von Calder“, sagte Marcel Duchamp, „ist so erhaben wie ein Baum im Wind“.

Im Mobile, dessen Grundprinzip die Waage - aber eine multidimensionale Waage - ist, werden palettenartige

Scheiben, Bälle oder Löffelformen so angeordnet, daß jeder Lufthauch eingefangen wird. Sie schieben sich, streifen, lieblosen einander und tanzen zusammen mit dem Raum ein Ballett der Formen, das immer wieder neu beginnt.

In den jüngsten Entwicklungen der Kunst - Pop, Kinetic, Minimal Art usw. kann man so etwas wie eine Promotion der Skulptur bemerken, die während eines halben Jahrhunderts von der Malerei beherrscht wurde. Die Malerei scheint die Möglichkeiten des Zustandes einer permanenten Revolution erschöpft zu haben, der das Ziel der gegenwärtigen Kunstrichtung ist. Die Skulptur hat dagegen den Vorteil, etwas näher an der Wirklichkeit zu sein. Die Wirklichkeit liegt in ihrer Härte; sie ist brutale Tatsache, mit dem Raum konfrontiert. Die Skulptur hat sich von Studios und Museen unabhängig gemacht; seit jüngster Zeit ist sie Teil der Umgebung, in der der zeitgenössische Mensch lebt. Sie ist Bestandteil der Gärten und öffentlichen Gebäude, der Bürohäuser und der Fabriken. In Italien ging man so weit, zum Festival von Spoleto einen räumlichen Dialog zwischen modernen Plastiken und einer alten Stadt zu schaffen.

Noch gibt es Ungläubige, die in den seltsamen Schöpfungen neuzeitlicher Skulptur absichtliche Mystifizierungen sehen. Aber die Plastizität der Skulptur, die Jahrtausende die mediterrane und westliche Kultur beherrscht hat, wurde international zerstört. Und dieser Vorgang zeigt, daß die heutige Skulptur Antwort und Reaktion auf die Lebensbedingungen ist und mit einer Kultur verbunden ist, in der das System von Raum und Zeit, auf dem der Mensch seit jeher sein Leben aufgebaut hat, tief erschüttert wurde.

Die heutigen Künstler arbeiten, als ob sie bei Null anfangen, um sich selbst völlig neuen Erfahrungen hingeben zu können; in absolut untraditionellen Materialien suchen sie Inspirationen: Erze, rauhe Steine, Wurzeln, von Wasser ausgewaschenes Holz, Haushaltsutensilien, zusammengepreßte Metalle, - ja ganze Autos. Sie vermeiden jegliche Anspielung auf die Natur. Und indem sie auf die Ursprünge zurückgehen, hoffen sie auf neues Leben für die ausgetrockneten Quellen.

Die Skulptur, befreit von den Zwängen des Reliefs, dehnt sich im Raum aus, bietet sich verräterisch an - sie macht Luftsprünge, schlägt, dringt ein und kondensiert den Raum. Der Künstler spielt subtil mit Volumen und Leere, mit abrupten Stops und plötzlichen Brandungen, mit polierten Oberflächen und sich widersetzenden Ebenen. Jetzt, da an den Bildhauer keine illustrativen Anforderungen gestellt werden, kann er, in nie dagewesenem Umfang, mit den Grundprinzipien seiner Kunst experimentieren.