

# Vorwort

„Der Raum existiert nicht, man muss ihn schaffen.“ Für den Maler und Bildhauer Alberto Giacometti, der dies um 1949 feststellte, war der Raum ganz offensichtlich mehr als eine physische Dimension. Jede Skulptur, die vom Raum ausgeht, als existiere er, sei nichts als ein Irrtum, eine Illusion. Diese Erkenntnis trieb ihn im künstlerischen Umgang mit seinen Modellen immer wieder zur Verzweiflung: „Je mehr ich das Modell anschaute, desto dichter wurde der Schleier zwischen seiner Wirklichkeit und mir. (...) Nichts erscheint mehr gesichert, weder das Aussehen noch die Größe, einfach gar nichts.“

Ist das, was wir leichthin als „Raum“ bezeichnen, überhaupt eine Wirklichkeit?

Für den Bildhauer, so glauben wir, sei der Raum ein Stoff wie Marmor, Bronze oder jedes andere Material – ein Phänomen, dessen metaphysische Dimension es für die Sinne plastisch zu erforschen und erfahrbar zu machen gilt. Plastische Masse verdrängt die Leere, Plastik braucht Raum und interagiert durch ebendiesen Raum mit dem Betrachter. Doch aus der praktischen Alltagserfahrung wissen wir, dass Raum nicht greifbar ist und keine Grenzen kennt. Und „Leere“ ist ein höchst fragwürdiger Begriff.

Man muss kein Künstler sein, um zu bemerken, dass Raum ein grundlegender Bestandteil dessen ist, was man als Wirklichkeit bezeichnet. Philosophisch strittig ist allerdings, ob der Raum „an sich“, unabhängig von Wahrnehmung und Vorstellung, existiert oder lediglich eine Anschauungsform des wahrnehmenden Subjekts ist. Die Frage ist also, ob mathematischer Raum, physikalischer Raum und der Raum der Erfahrung zusammenfallen.

Spätestens seit der griechischen Antike basiert die Raumvorstellung auf den Prinzipien der Geometrie, die durch den Mathematiker Euklid (ab ca. 550 v. Chr.) formalisiert wurde: Raum definiert sich als Ausdehnung in Höhe, Länge und Breite. Dabei stellte sich die Frage nach der Unendlichkeit und der unendlichen Teilbarkeit des Raumes. Carl Friedrich Gauß (1777–1855) und andere Gelehrte nach ihm stellten grundlegende Postulate der euklidischen Geometrie in Frage und verwarfen sie schließlich als nicht allgemeingültig. Auf diesen nicht-euklidischen Geometrien baute dann die Relativitätstheorie Albert Einsteins auf, die unsere Vorstellung vom Raum grundlegend veränderte. Sie fügt den drei Raumdimensionen als vierte Dimension die Zeit hinzu und lässt so ein vierdimensionales Raum-Zeit-Kontinuum entstehen, was auch Folgen für die künstlerische, vor allem plastische, Praxis und deren ästhetische Wahrnehmung hat.

Siegmar Holsten war bis zu seiner Pensionierung im Jahr 2010 als langjähriger Kurator und stellvertretender Direktor der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe tätig. Als profunder Kenner der Materie versucht er auf den folgenden Seiten das spannungsvolle Verhältnis zwischen Skulptur und Raum zu klären und damit das Verständnis für die zwölf ausgewählten Werke der vorliegenden Mappe „Meisterwerke der Kunst“ zu vertiefen.

Dabei helfen auch die anderen Beiträge dieses Quellenhefts, das als Ergänzung der Mappentexte zusätzliche Hinweise gibt und Hintergründe erschließt. Aus Platzgründen und anderen Erwägungen wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen, auch Fußnoten wurden deshalb weggelassen.

Kunst lebt von Kommunikation. Für Anregungen oder Kritik sind Beirat und Redaktion empfänglich und der Verlag (E-Mail-Adresse im Impressum) wird Ihre Nachricht gerne weiterleiten.

Johannes Halder

Redaktion „Meisterwerke der Kunst“

# 0 Siegmar Holsten über das Verhältnis von Skulptur und Raum

*Dieser Text ist die ungekürzte Version des Essays, der im Begleitheft der Mappe als Vorwort abgedruckt ist.*

*Der Autor, Dr. Siegmar Holsten (geb. 1945) war bis zum Jahr 2010 stellvertretender Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, als Konservator für Gemälde und Skulpturen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert setzte er immer wieder hohe Standards, zuletzt mit der Ausstellung „Von Rodin bis Giacometti. Plastik der Moderne“.*

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

So liegt denn – mehr noch als in der langen Lebensdauer – im Wechselbezug von Werk und Betrachter die größte Faszination der Gattung Skulptur. Und wenn noch im 19. Jahrhundert der berühmte Kunstkritiker Charles Baudelaire die Vielsichtigkeit einer Statue gegenüber der Malerei als Mangel beklagt hat, weil kein Standort, den man vor ihr einnehme, der richtige sei, so ist dem entschieden zu widersprechen: Sie ist ihr eigentliches Faszinosum. Schon im 16. Jahrhundert haben Bildhauer wie Michelangelo und Giovanni da Bologna durch spiralförmigen Aufbau Vielsichtigkeit provoziert und ausgereizt. Indes: Skulptur war – mehr oder weniger – durch ihren notwendigen Umraum immer schon vielsichtig, von unserem Umkreisen abhängig.

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

Menschliche Gestalten zu modellieren bzw. zu hauen, scheint einem elementaren humanen Bedürfnis zu entsprechen. Plastische Werke kennen wir – wie die Höhlenmalerei – schon aus vorgeschichtlicher Zeit. Zu den ältesten Zeugnissen gehören pralle Terrakotta-Figürchen aus dem 3. Jahrtausend v. Chr., die im Zusammenhang mit der Ahnenverehrung entstanden sind. Was ihre Schöpfer bilden und im Handinneren erfühlen konnten, diente der tastenden Vergewisserung des Körpers. Vor allem aber gewährte es Ewigkeit. Der Raum spielte hier keine Rolle, vielmehr entsprach die Erde, in die die Figurinen versenkt wurden, dem Umschließen der schaffenden Hand – Begreifen im Doppelsinn von Ertasten und Verstehen und Überwindung des Todes zugleich.

Sehr früh hat die Skulptur auch den Landschaftsraum erobert. Im steinzeitlichen Europa haben die Kelten monolithische Steine, Menhire, als Zeichen für Ahnen aufgestellt, im Mittelmeerraum sogar mit reliefartigen Gesichtern und Armen. Frontal ausgerichtet und doch von allen Seiten sichtbar, stehen sie in der weiten Landschaft. Mangels schriftlicher Überlieferungen können wir die Bedeutung solcher Steinsetzungen nur ahnen. Das gilt auch für die riesigen Kopfskulpturen, die man als Zeugnisse menschlichen Lebens auf der **Osterinsel** (im Südostpazifik) vorfand. Die von allen Kontinenten abgeschnittenen Bewohner waren seit dem 18. Jahrhundert ausgestorben. Wie die Menhire stehen die Kopfskulpturen (Maori) – übergroß wie Götter – einheitlich ausgerichtet unter freiem Himmel.

Erscheinen uns solche Monumente wie aus einer anderen Welt, so spürt man in der Skulptur der alten Griechen die Wurzeln unserer eigenen Kultur. Anknüpfend an altägyptische Statuen von Göttern und Persönlichkeiten, stand am Beginn der griechischen Skulptur die in Schrittstellung verharrende Statue, meist frontal ausgerichtet vor einer Wand oder in einer Nische. Die Frontalansicht blieb bis in die Hochblüte hellenistischer Kunst, etwa in der stürmisch bewegten Laokoon-Gruppe, vorherrschend. In wenigen Jahrhunderten entfalteten die griechischen Bildhauer eine Kunst von körperlicher Sinnlichkeit, mehr und mehr auch mitreißender Bewegung.

Dafür steht hier ein Ausschnitt des Kampfes der Götter und Giganten vom Fries des **Pergamonaltars**. Hier hat sich das herkömmliche Hochrelief fast vollplastisch vom Wandgrund gelöst. Es schildert einen Zeitablauf, den wir Schritt für Schritt ablesen können. Körper von menschengestaltigen Göttern, Halbgöttern, Tieren und Mischwesen zeigen sich in der vorgegebenen Untersicht aus jeder nur denkbaren Perspektive. Raum entfaltet sich hier im virtuosen Spiel mit dem Wechsel von Blickwinkeln. Hinzu kommt erstmals die Fähigkeit, Zeitabläufe in gemeißelten Bildern zu komprimieren. Die Skulptur hat darin einen Grad an vitaler Körperlichkeit erreicht, deren Wiedererstehen nach dem Zusammenbruch der griechischen und römischen Zivilisation fast tausend Jahre auf sich warten lassen sollte.

Nach dem Zusammenbruch des Römischen Reiches geriet die Fähigkeit zu solch sinnlicher Vergegenwärtigung in Vergessenheit. In unzähligen Schritten romanischer und gotischer Stilisierung erstand sie im Mittelalter, oft im Verbund mit der Architektur, neu. Und erst sehr spät, kurz nach 1200, brach sich in den Bildwerken wieder unmittelbare Lebendigkeit Bahn. Beispielhaft dafür ist der sogenannte **Naumburger Meister**. Er war durch französische Vorbilder der Hochgotik geprägt. Seine Statuen lassen ihre Herkunft von den Säulenfiguren an französischen Kathedralportalen noch ahnen, beginnen aber zugleich, sich von Pfeiler und Wand trennen. Große Gewandformen deuten die Körper darunter nur an. In Gesichtern und Händen offenbart sich jedoch eine fast schon bildnishafte Präsenz, obwohl die dargestellten Kirchenstifter Generationen zuvor gelebt hatten. Außergewöhnlich sind sie noch in einer anderen Hinsicht: Sie befinden sich entgegen den Gepflogenheiten der Hochgotik im Inneren einer Kirche. Es sind weder biblische Gestalten noch Heilige, sondern weltliche Herrscher. Markgraf Ekkehard II. von Meißen, der im 11. Jahrhundert den Vorgängerbau gestiftet hatte, und seine Gemahlin Uta gehören zu einer Folge von zehn Figuren bzw. Figurenpaaren, die oberhalb einer hohen Sockelzone den Westchor des Naumburger Doms zwischen den lichten hohen Fenstern stehen. Sie umschließen den Raum an drei Seiten wie eine ideale Versammlung. Überfangen von hoheitlichen Bekrönungen (Baldachinen), fügen sie sich in den Bau ein und lösen sich zugleich, als könnten sie, umspielt von hereinflutendem Tageslicht, leibhaftig hervortreten.

Mit großem zeitlichem Abstand folgen in dieser Mappe zwei Werke, die jeweils Angelpunkte in der Geschichte der Skulptur markieren: **Michelangelos** „David“, kurz nach 1500 entstanden, als Auftakt der Neuzeit, und – genau im Jahr 1900 – Rodins „Schreitender Mann“ an der Schwelle zur Moderne – zwei Statuen, die auf je eigenwillige Weise Zeit und Raum einschließen.

Michelangelo überwand das Mittelalter nicht ohne italienische Vorläufer, aber sein „David“ verkörpert das neue Bewusstsein des Individuums besonders markant. Die passionierte Wiederentdeckung der griechischen Klassik und des Hellenismus verband dieser Universalünstler mit einem neugierigen Studium lebendiger Wirklichkeit. Er schuf so ein Inbild neuzeitlichen Selbstbewusstseins. In der linken Hand hält der junge Mann die Steinschleuder und scheint dem Riesenfeind Goliath in die Augen zu blicken, den wir uns hinzudenken müssen. Auf dem Florentiner Rathausplatz steht zwar inzwischen nur noch eine Kopie, aber unter der Akademiekuppel mit ihrem Oberlicht kommt das Original noch viel besser zur Geltung. In diesem Rundsaal verführt uns die Haltung des Helden noch mehr, ihn zu umschreiten. Umso eher begreifen wir, dass er aus der frontalen Sockelplatte heraus zu einer kraftvollen Drehung auszuholen scheint. Unsere Phantasie ergänzt die Richtungswechsel von Beinen und Armen zu einem Bewegungsablauf. Was Michelangelo aus einem einzigen Marmorblock herausgehauen hat, schließt Zeit und Raum ein. Es macht Körperbewusstsein von unbändiger und zugleich gelassener Kraft deutlich – raumbherrschend und über alle Selbstzweifel erhaben.

Einen ähnlich bedeutsamen Jahrhundertstreich vollzog **Auguste Rodin** im Jahr 1900 mit seinem „Schreitenden Mann“. Zusammengefügt aus dem älteren Fragment einer Statue Johannes des Täufers und dem Rumpf einer anderen Figur, verkörpert dieser kopf- und armlose Mann im Aufbruch der Moderne das Gegenteil von Michelangelos selbstbewusstem Helden. Schon die Standplatte, die beim Modellieren hochbog und anfangs nicht korrigiert wurde, drückt Labilität aus. Wenn man um diesen Torso herumgeht, entdeckt man Blickwinkel, die ihn aus dem Gleichgewicht zu bringen scheinen. Versucht man gar, die Haltung leibhaftig nachzustellen, so erfährt man, dass sie keinen Halt gewährt. Man muss nicht sogleich an Symbolik im Sinne von Gefährdung denken. Vielmehr ging es Rodin in erster Linie darum, aus der Schrittstellung ein Schreiten zu machen. Kopf und Arme fand er dafür entbehrlich. Er konzentrierte sich auf die Dynamik des Ganges, auf den einen Übergang von einem Schritt zum nächsten. Was der Bildhauer in Gips und Bronze verfestigen musste, können wir, wenn wir es ringsum aufmerksam betrachten, in der Vorstellung wieder zur Bewegung im Raum öffnen, zu einem Ablauf von gespannter Energie.

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