

Peter H. Feist

Plastik im 20. Jahrhundert – Probleme der Darstellung ihrer Geschichte*

„(Dieses) Buch liebt manches, was viele hassen, und doch haßt es nicht alles das, was jene vielen lieben“

Fritz Burger: Einführung in die moderne Kunst, Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1917

Auf Grund eines Buches, das ich im Vorjahr veröffentlichen konnte¹, wurde ich freundlicherweise aufgefordert, hier über die Plastik im 20. Jahrhundert zu sprechen. Ich hoffe, daß sich der Gegenstand für eine multidisziplinäre Zusammenkunft eignet, weil bildende Kunst zu dem gehört, was Menschen unabhängig von ihrer beruflichen Spezialisierung anziehen kann und von ihnen auch beurteilt wird. Dieses „Laienrecht“ zum Kunsturteil steht durchaus in Übereinstimmung mit dem Wesen, d. h. der praktisch-geistigen Funktion der Künste, die sich in der Regel nicht nur an einen begrenzten Kreis wenden.

Anstatt eine Kurzfassung des Buches vorzutragen, rücke ich einige theoretische und methodische Fragen in den Vordergrund, die sich bei einer wissenschaftlichen Bearbeitung dieses Stoffes stellen. Ich tue das aus zwei Gründen. Erstens stoßen auf diese Probleme mutatis mutandis wohl alle Wissenschaftsdisziplinen, die den Geschichtsprozeß verstehen und erklären wollen, so auch den des künstlerischen Verhaltens zur und in der Realität. Zweitens ist auch jemand, der sich nicht von Berufs wegen mit diesen Fragen befaßt, unweigerlich von den zu behandelnden zeitgeschichtlich-kulturellen Vorgängen betroffen und darf daher nachfragen, wie weit ein „zuständiger“ Wissenschaftler über diesen Gegenstand aussagefähig ist.

* Vortrag, gehalten vor dem Plenum der Leibniz-Sozietät am 16. Oktober 1997

Ich werde nach drei einleitenden Bemerkungen zur Periodisierung, zur territorialen Ausdehnung des Gegenstands und zur Definition des Gegenstands vier ausgewählte historische Situationen kurz charakterisieren, und dies jeweils unter dem Gesichtspunkt, welche besonderen Fragen sie aufwerfen.

Gesichtspunkte der Periodisierung

Jeder Blick auf den Buchmarkt und den Veranstaltungskalender belegt, daß das bevorstehende Jahrhundertende Rückblicke und Bilanzierungen provoziert, oder Epiloge, wie der Kunsthistoriker Hans Belting das 1995 in der vielfältig anregenden Neufassung seines Buches *Das Ende der Kunstgeschichte*² nannte. Die Topoi des fin de siècle und diesmal zusätzlich der Millenniumswende üben eine zwingende Macht über das Denken aus. Dabei ist eigentlich sonnenklar, daß Geschichte nicht nach dem Kalender abläuft. Unsere Zeitrechnung ist willkürlich; für Muslime, Buddhisten, Juden und andere enden demnächst weder ein Jahrhundert, noch ein Jahrtausend.

Periodisierung von Kunstgeschichte wäre m. E. nach vier Gesichtspunkten oder auf vier Ebenen vorzunehmen:

1. Grundlegend sind die umfassenden Vorgänge der ökonomischen, sozialen, kulturellen Geschichte. Sie erzeugen die Kräftekonstellationen, die Konfliktsituationen und nicht zuletzt das sehr wirksame geistige Klima, in denen selbstverständlich auch die Kunstproduzenten leben und handeln. Die jeweilige territoriale Ausdehnung, in der diese Faktoren zur Geltung kommen, ist zu berücksichtigen; im 20. Jahrhundert tendiert sie zur Globalisierung, allerdings ohne daß damit tiefreichende Unterschiede und Gegensätze wegfallen. Kunsthistoriker streben seit Beginn des Jahrhunderts immer wieder, wenn auch mit begrenzten Erfolgen nach einer *Weltgeschichte* der Kunst, die mehr ist, als nur eine additive „Buchbindersynthese“. Die Vorstellungen von einer einheitlichen Entwicklung von Weltkunst bleiben aber zumindest bis heute nur Varianten von idealistischen Konstrukten oder Ausfluß eines „westlichen“ Normensystems, für das seit dem Aufstieg der USA der Begriff „Eurozentrismus“ nicht mehr zutrifft.³

2. Eine spezifische Ableitung aus der eben genannten allgemeinen Geschichte bilden die *Kunstverhältnisse*, d. h. die Bedingungen und Mechanismen, nach und mit denen in einer Gesellschaft die Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst geregelt werden.⁴ Ihnen messe ich großes Gewicht für die Periodisierung zu. In neueren Veröffentlichungen häufen sich die Feststellungen, wie sehr der Erfolg und die Ausbreitung einer künstlerischen Neuerung bzw. Richtung – oder aber der Mißerfolg – von sozialökonomischen Faktoren wie Politik und Markt und viel weniger von der jeweiligen künstlerischen Kreativität bestimmt werden. Benachteiligte Kunstkonzepte, die sich nur ungenügend erproben können, werden aber leicht schwächer, und die erfolgreichen beherrschen auch die Wertungskriterien, gegen die schwer anzukommen ist.

3. Allerdings besitzen die künstlerischen Gestaltungsweisen, für die auch immer noch die Bezeichnung *Stile* gebraucht wird, eine relativ eigenständige Geschichte. Die wissenschaftliche Aufmerksamkeit gilt zu Recht den Feststellungen, wann und wo und dann auch warum irgendeine Neuerung, die dann belangreiche Folgen hatte, zum ersten Mal auftrat, wie beispielsweise das ungegenständliche, sogenannte abstrakte Gestalten. Der us-amerikanische Kunsthistoriker George Kubler, Spezialist für präkolumbianische Kunst, hat als erster erkannt, daß der Geschichtsprozeß aus mehreren, nebeneinander verlaufenden „Sequenzen“ besteht, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten beginnen und unterschiedlich lange währen.⁵ In jedem Kunstprodukt sind Merkmale gebündelt, die verschieden alt sind, einer verschieden langen Tradition entstammen oder eine Neuerung darstellen. Wenn die Wissenschaft nur eines davon berücksichtigt, kann sie zu willkürlichen Periodisierungen und Behauptungen über „konservativ“ oder „avantgardistisch“ kommen.

4. Die Wissenschaft achtet meistens viel zu wenig auf die ebenso wichtige Feststellung, wann und warum sich eine Neuerung, die anfangs immer nur die Sache eines Einzelnen oder ganz weniger war, in der Konkurrenz mit anderen Gestaltungsweisen in einiger Breite durchgesetzt hat und erst damit aus einem – durchaus beachtenswerten – vereinzelt Symptom zu etwas kulturell „Zeitypischen“ wird.

Das noch immer vorherrschende „avantgardistische“ Kunstgeschichtsbild ist verzeichnet. Es nimmt das erste Auftreten von – sagen wir vereinfachend: – „modernen“ Erfindungen bereits für deren Sieg und ignoriert

die ungemaine Bedeutung all dessen, was als „Überholtes“ oder für überholt Erklärtes daneben weiterbesteht und ideell wie kunstpraktisch noch in die Breite wirkt.

Reichweite der Auswahl

Bildende Kunst bzw. jener Teil von ihr, den wir Plastik oder Bildhauerei nennen, wird überall auf der Welt geschaffen. Wieviel davon in den Büchern vorkommt, die laut Titel beanspruchen, die Kunst des 20. Jahrhunderts zu behandeln, ist aber höchst unterschiedlich. Dafür gibt es kunstideologische, politische, verlegerische und personale Gründe: Man hält etwas nicht für eine beachtenswerte Art von Kunst. Man will nationalen, regionalen oder sozialen Stolz bedienen und entsprechende Gegner bekämpfen. Buchumfang und Absatzchancen müssen kalkuliert werden, und wieviel ein Autor weiß und arbeitsmäßig bewältigt, spielt auch eine Rolle. Am Ende gab im konkreten Fall meines Buches der praktische Gedanke an vorwiegend deutsche Leser und deren anzunehmende häufigste Kontakte mit neuerer Plastik in näherliegenden Orten und Museen den Ausschlag. Hinzu kam der Wunsch, auch die mir vertraute und geistig nahestehende Plastik, die in der DDR entstanden ist und die von den meisten anderen Autoren weitgehend ignoriert wird, angemessen zu präsentieren. Von „Plastik im 20. Jahrhundert“ zu schreiben, erhebt ausdrücklich nicht den Anspruch „Die Plastik des 20. Jahrhunderts“ zu beschreiben.

Definition des Gegenstandes

Wer so, wie ich es bei den Ausführungen zur Periodisierung andeutete, über die Geschichte der Plastik schreiben will, muß eine Menge Aussagen über Politik, Kunstverhältnisse und Kunstauffassungen machen, die nicht nur auf Plastik, sondern auf *alle* Zweige der bildenden Kunst und überdies nicht allein auf diese zutreffen. Im 20. Jahrhundert stößt man außerdem auf viele Doppelbegabungen, also beispielsweise Maler, die sich auch bildhauerisch betätigen, und vor allem auf ein neues Ausmaß von Durchlässigkeit oder Verwischung der Grenzen zwischen den einzelnen

Kunstgattungen und auf eine ausdrückliche Entgrenzung gegenüber „Nicht-Kunst“. Sprachliche Indizien dafür können sein, daß die Selbstbezeichnung als Künstler durch die als Macher ersetzt wird, und nicht mehr von einer Skulptur, einem Bild oder einem Werk die Rede ist, sondern nur von einem Objekt.

Was aber ist Plastik, und was ist sie heute? *Plastik*, die durch *Hinzutun* von formbarer Masse wie Ton oder Gips entsteht, um danach meistens in Metall gegossen zu werden, wäre eigentlich von *Skulptur* zu unterscheiden, bei der das Überflüssige an Stein oder Holz *weggehauen* wird. Die Gattung heißt aber z. B. im Französischen durchgängig *sculture; arts plastiques* sind die bildenden Künste insgesamt. Der betreffende Künstler wird bei uns Bildhauer genannt, auch wenn er nie skulpiert, sondern modelliert; für das einzelne Werk hat sich die Bezeichnung „eine Plastik“ (Mehrzahl: Plastiken) im Deutschen nur zögernd gegen Sprachbewußte durchgesetzt, die „Plastik“ nur als Bezeichnung der Gattung akzeptieren. Gemeint sind – in der Regel – dreidimensionale Gebilde, also „Körper“, die sich zwangsläufig im Raum befinden. *Reliefs*, die ganz flach sein können, und gleichsam nur an der Begrenzung des Raumes haften, werden aber mit den gleichen Arbeitsvorgängen erzeugt und zur Plastik gezählt. Dreidimensional und häufig figürlich werden seit altersher Bauglieder wie auch Gefäße, Geräte und Möbel verziert; letzteres wird aber eher „Kunsthandwerk“ oder „Kunstgewerbe“ genannt. Von Seiten der Bildhauer wie der Kunsthandwerker und Designer (Keramiker, Glasgestalter, Metallgestalter usw.) wird jedoch heute nachdrücklich ins jeweils andere „Revier“ hineingewirkt. Im 20. Jahrhundert kamen auch neue Materialien hinzu, beispielsweise Kunststoffe, die ja auch *plastics* heißen, und alte Techniken wie das Schmieden oder neue wie das Schweißen.

Vor allem trat Folgendes ein: Erstens: Künstler griffen *objets trouvés* auf, d. h. Dinge, die sie in der Natur fanden, oder Produkte menschlicher Arbeit, die praktisch nutzlos geworden waren, und die sie nun neuerlich und anders, nämlich zu künstlerischen Zwecken verwendeten. Zweitens: Das Gestalten von statischen Objekten wurde erweitert um das von solchen, die sich bewegen (*Mobiles*). Drittens: Das Bilden, das ein endgültiges Produkt ergibt, wurde in ein prozeßhaftes Handeln überführt, das sich dem Theatralen angleicht (Aktionskunst).

Der Historiker der Plastik könnte dies alles als nicht gattungseigen aus-

gliedern. In der DDR, beispielsweise, sträubte man sich lange gegen eine solche „Erweiterung des Kunstbegriffs“ bzw. der Gattungsbestimmung von Bildhauerkunst. Dies war aber keine Besonderheit der DDR. Überall in der „abendländischen“ Zivilisation hat sich der Kunstbegriff weiter Teile des Publikums damit noch nicht ganz abgefunden. Der Kunsthistoriker muß aber mindestens feststellen, daß entsprechende Produkte seit geraumer Zeit in den *Skulpturensammlungen* der Museen inventarisiert werden und ihre Autoren Lehrstühle für Bildhauerei an den Kunsthochschulen innehaben. Er erinnert sich auch rechtzeitig daran, daß schon in vormodernen Zeiten, beispielsweise in der Strömung des Manierismus im 16. Jahrhundert, gelegentlich *objets trouvés* in Skulpturen eingearbeitet wurden, und daß Maler oder Bildhauer auch temporäre Dekorationen ausführten und Festzüge oder ähnliches inszenierten. Genug der Vorrede, Einstieg in die Geschichte.

Jahrhundertanfang

Vor jedem Anfang liegen die Ursachen und die Mittel des Anfangs. Plastik im 20. Jahrhundert ist im Grunde nicht zu behandeln, ohne auf das Schaffen von AUGUSTE RODIN seit den 1870er Jahren und auf die „Stilkunst“ und den Symbolismus der 1890er Jahre Bezug zu nehmen. Die Kunstverhältnisse, z. B. das Ausstellungswesen, hatten – nach Vorstufen – seit den 1880er Jahren in etwa das Grundmuster angenommen, das noch heute besteht. Um meinen Vortrag nicht zu überdehnen, lege ich aber den ersten Zeitschnitt erst zwei Schritte später.

Eine wichtige Feststellung von heute aus sei gleich vorangestellt. Auf der Ebene der Gestaltungsweisen traten nahezu alle Neuerungen, die im gesamten 20. Jahrhundert kennzeichnend wurden, in ersten Beispielen bereits in dem Jahrzehnt *vor* den weltpolitischen Einschnitten und Umwälzungen von 1914 bzw. 1917/18 auf den Plan. Keine spätere Phase wies eine gleichermaßen dichte, vielfältige und hoffnungsfrohe Kreativität auf. Das ist ein Stück Werturteil über unser Jahrhundert.

An einigen Beispielen will ich gestalterische Probleme stichwortartig benennen.

ARISTIDE MAILLOL leitete einen antikisierenden Neuidealismus

ein, bei dem der nackte Leib und die Körpergestik nahezu allein die beabsichtigte Aussage tragen sollen. Ungeachtet vieler Unterschiede in der Ausführung blieb das eines der Hauptprinzipien figurativer Plastik bis heute. MAILLOLS *Die gefesselte Aktion*, 1906–08 als Denkmal für den Sozialisten Blanqui entworfen, brachte einen neuen Typus des metaphorischen Denkmals auf, der an die Stelle der Porträtstatue in „richtiger“ Kleidung treten konnte.

Bei WILHELM LEHMBRUCK kamen nach 1911 eine freie Wahl der Körperproportionen (Überlängung) und eine archaisierende Vereinfachung der Körperdarstellung hinzu, um mit der Gesamtform einen stärkeren Ausdruck zu erzielen, beispielsweise in der Kriegsgefallenen-darstellung *Der Gestürzte* von 1915–16. Auch hier wird der Mensch nackt, d. h. als Akt, wiedergegeben.

ERNST BARLACH wandte hingegen seit 1906 eine solche expressive Vereinfachung auf Gewandfiguren an und bezog diese enger auf eine bestimmte zeitgenössische soziale Realität, u. zw. die von „unteren“, „einfachen“, bedrängten Menschen.

Die Vereinfachung und Härtung der Formen, die expressive Entscheidungsfreiheit des Stilwillens gegenüber der von Natur gegebenen Erscheinung war ein „Primitivismus“, der sich bei allen möglichen Arten von vorklassischer Kunst Anregungen und Rechtfertigung holte. Der Maler HENRI MATISSE hat als Bildhauer das Verfahren der Verdichtung beispielhaft erprobt und vorgeführt in vier Fassungen einer überlebensgroßen Rückenakt-Relieffigur ohne ein näher bestimmtes Thema, die er von 1909 bis 1930 schuf. Während hier das urtümlich Rauhe dominiert und am Ende eine Mutation des Menschlich-Organischen ins Dinghafte von Röhren, also ins Technische, bzw. ins nahezu Architektonische aufscheint, hat der Rumäne CONSTANTIN BRANCUSI, der im Volkskünstlerisch- „Primitiven“ wurzelte, seit etwa 1909 seine Verdichtung der Figur auf stereometrische Grundformen vorzugsweise mit höchster Präzision bei der technischen Bearbeitung des Materials verbunden. „Urtümliches“ paart sich mit „High Tech“.

Form und Geist der Technik, der Maschinenwelt, die zunehmend Einfluß auf das geistige Klima gewann, drang beispielsweise 1914 in das *Pferd* von RAYMOND DUCHAMP-VILLON ein. An dessen stark abstrahiert dargestelltem Kopf ist absichtlich ununterscheidbar, ob es sich bei

einem bestimmten Detail um Zaumzeug oder um ein Schwungrad mit Pieuelstange handelt. Technikbegeisterung wie Technikdämonie und -furcht sollten fortan zu beständig wiederkehrenden Topoi werden.

PABLO PICASSO und andere experimentierten formal, wie sich Körper in eine aktive, wechselseitige Beziehung zum umgebenden Raum setzen lassen. Das Mittel der „negativen Form“ kam auf; eine leergelassene Stelle suggeriert in einem solchen Fall die dort eigentlich zu erwartende plastische Substanz. Die *Gitarre* von 1912 aus Karton bzw. Blech hielt PICASSO noch im hohen Alter für eines seiner wichtigsten, innovativsten Werke.

Den Raum bewußt, bzw. fühlbar zu machen, was eigentlich das Metier der Architekten ist, wird ein die Bildhauer motivierendes Anliegen. Auch bei dem Russen WLADIMIR TATLIN verband es sich in seinen *Eck-Reliefs* von 1914–15 mit der ingenieurmäßig konstruierenden Herstellung von Objekten, die nichts abbilden oder symbolisieren sollen, aus augenscheinlich wiederverwendetem, schon vorher gebrauchtem, ärmlichem und bislang für Plastik unüblichem Material. Weltberühmt wurde TATLIN etwas später mit dem nun symbolhaften, utopisch riesigen Denkmal *Turm der III. Internationale* von 1919–20, das Entwurf blieb. Einfache stereometrische Bauglieder, die Sitzungssäle und ähnliches enthalten sollten, wären elektrisch in ständige Drehbewegung versetzt worden, und die Spitze hätte als Rundfunksendemast gedient: permanente Revolution und weltweite Agitation.

Die Provokation aller gewohnten Kriterien für Kunst trieb MARCEL DUCHAMP auf die Spitze, der lange als verrückter Außenseiter galt, bis er Jahrzehnte später als Initiator eines neuen, erweiterten Kunstbegriffs ermittelt und gleichsam heiliggesprochen wurde. Er kaufte 1913–17 Gegenstände des täglichen Gebrauchs und erklärte diese banalen *readymades* zu nunmehr ausschließlich formal interessierenden Kunstwerken oder ästhetischen Objekten, indem er sie, u. U. „fälschend“ signiert, in Kunstausstellungen darbot. Nicht das gestaltende Schaffen, sondern die Entscheidung durch Finden und Auswahl und die Benennung des Objekts sollten die Leistung des schöpferischen Subjekts ausmachen.

Mit solchen Gesichtspunkten und Absichten eröffneten einige junge Künstler in verschiedenen europäischen Zentren, die durch Kunstzeitschriften und privatwirtschaftliches Ausstellungswesen erstaunlich eng

miteinander vernetzt waren, zukunftsgezielt das 20. Jahrhundert. Es sollte anders und besser sein als das vorangegangene. Sie und ihre kunstkritischen Fürsprecher waren überzeugt, die gültige Kunst des Jahrhunderts hervorgebracht und definiert zu haben. Der Poet und Kunstkritiker Carl Einstein beschrieb bereits ab 1922 für die gewichtige Propyläen-Kunstgeschichte *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (erschienen 1926), obwohl von diesem Jahrhundert gerade knapp das erste Viertel verstrichen war.

Als nach 1917/18 in vielen Ländern tiefreichend veränderte politische Verhältnisse herrschten, sich also ein „anderes“ Jahrhundert auftat, wurden aber die angebotenen neuen Möglichkeiten nur teilweise und zögernd aufgegriffen, später auch machtvoll zurückgewiesen und unterdrückt. Trotzdem konnten die Ansätze – durch Krisen und Rückläufe hindurch und in Konkurrenz untereinander – weiter ausgebaut werden und sich ausbreiten. Sie gelangten aber, was publizistisch meist vertuscht wird, nicht über einen Minderheitenstatus hinaus.

Jahrhundertkatastrophe

Vor der Jahrhundertmitte vollzogen die politischen Vorgänge einen tiefen, für Leben und Kultur katastrophalen Einschnitt. An diesem Punkt kann niemand die Kunstgeschichte unter Ausklammerung der allgemeinen Geschichte behandeln. Zwar hat alles, was die Kunst betrifft, immer auch einen Bezug auf Gesellschaft und Politik, aber in den 30er und 40er Jahren wurde die Politisierung der Kunst in einem außergewöhnlichen Maße bestimmend. Anders als zu Beginn der Moderne war jetzt einigen der künstlerisch stärksten und formgeschichtlich bedeutsamen Arbeiten auch eine politische Aktualität eigen. Das trifft nicht nur auf VERA MUCHINAS Monumentalplastik *Arbeiter und Kolchosbäuerin* zu, die für die Pariser Weltausstellung von 1937, einem Jahr voller dramatischer Zuspitzungen, bestimmt war, sondern dann auch, metaphorisch stärker verhüllt, beispielsweise für PICASSOS *Mann mit Lamm* von 1943 und kurz nach der Befreiung für OSSIP ZADKINES *Zerstörte Stadt* von 1946, die 1953 als Denkmal in Rotterdam aufgestellt wurde, oder für FRITZ CREMERS für Auschwitz vorgesehenen *Freiheitskämpfer* von 1946–47.

Für die Darstellung der Kunstgeschichte tritt ganz in den Vordergrund,

wie dieser Sachverhalt der sozialgeschichtlichen Determinierung mit den Sequenzen spezifischer künstlerischer Problemstellungen und -lösungen, die auch unter diesen Bedingungen ihre Eigendynamik behielten, zu vermitteln sei. Weil dann in der zweiten Jahrhunderthälfte massiv und erfolgreich versucht wurde, allein diese immanente Entwicklung des Formens zu beobachten und herauszustellen, oder – im Gegenzug – diese zu ignorieren, ist es dringlich, schon für die vorausgegangenen Perioden methodisch anders vorzugehen.

Dazu gehört, die Kunst von den Funktionen her, die sie in der Lebensrealität erfüllt, zu begreifen, und zwar in der ganzen Skala dieser Funktionen: vom „Kultbild“, auch in seinen profanen Derivaten, bis zur „Dekoration“ (oder „Unterhaltung“).

Das schließt ein, *alle* voneinander sehr verschiedenen, aber sich auch wieder erstaunlich überlappenden Kunstauffassungen und Kunstrichtungen in den Blick zu nehmen, die zu einem gegebenen Zeitpunkt in einem definierten Territorium die Kunstproduktion und ihren Gebrauch ausmachen. Weder die eigenen ästhetischen Anschauungen und künstlerischen Qualitätskriterien, noch politisch-ethische Positionen dürfen den Kunsthistoriker über die Existenz und Wirksamkeit beispielsweise der nazistischen Plastik verschweigend hinwegsehen lassen.

Damit stößt man auf die Tatsache, daß das Konzept von einem linearen Fortschritt der gestalterischen Innovationen oder einem „Gänsemarsch der Stile“, wie es der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder 1926 nannte⁶, eine willkürliche Konstruktion des Geschichtsverständnisses war. Wir haben es vielmehr immer mit einer Pluralität künstlerischer Einstellungen und Verhaltensweisen zu tun, die jeweils *unterschiedlich* auf eine für sie *gemeinsam* existierende Situation reagieren. Der Historiker wird, nachdem er diese Situation erkannt und beschrieben hat, versuchen, die Ursachen für die einzelnen unterschiedlichen Entscheidungen aufzudecken und diese zu bewerten. Ersteres kann bis zu einem gewissen Grad objektiv und beweisbar geschehen; das Zweite bleibt subjektiv und parteilich.

Jahrhundertkonflikt

Nach 1945 bzw 1948/49 geriet das Kunstgeschehen, das wir im Nachhinein als die Kunstgeschichte beschreiben, vollkommen unter die dominierende Wirkung der gesellschaftlichen Systemkonfrontation.

Die vierzig Jahre zuvor konzipierte, wohlgernekt heterogene und zerstrittene Moderne gewann nun in der bürgerlich-kapitalistischen Welt Oberwasser, obwohl vieles in ihr eine Alternative zum Bürgerlichen anvisiert hatte. Die Gründe sind mannigfaltig. Es war eine gewisse Gewöhnung an zumindest einige ihrer Neuerungen eingetreten. Die Verfolgung und Vernichtungspolitik von Seiten des Nazismus verlieh der „entarteten“ Kunst einen moralischen Bonus, und vor allem machte die Tatsache, daß der Stalinismus unter anderem auch modernistische Kunst verfolgte, diese dazu tauglich, als Instrument des Antikommunismus zu dienen. Der letztgenannte Gesichtspunkt beförderte das kunsttheoretisch-kunsthistorische Konstrukt, daß die höchste und allein zukunfts-gemäße Stufe der Weltkunst in einer von inhaltsträchtigen Gegenständen und „äußeren“ Zwecken freien, daher „reinen“ und ausschließlich individuell begründeten abstrakten Gestaltung bestünde. Dazu wurden andere moderne Auffassungen, etwa auch der Surrealismus, zurückgestuft und vor allem die figürliche Kunst als etwas Überholtes verdrängt, selbst wenn mit ihr keinerlei „revolutionäre“ Absichten verbunden wurden. In der Plastik hielt sich die Figuration etwas mehr und länger als in der Malerei.

Bemerkenswert ist nun, daß das Konstrukt von einer ausschließlich nonfigurativen Welt-Moderne überhaupt nicht standhielt, obwohl es zahlreiche Publikationen lange nachbeteten. Auch Werner Haftmann, mit dessen Ausführungen zur ersten Kasseler documenta-Ausstellung 1955 und gleichzeitigem Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* diese Auffassung verknüpft wurde, urteilte in Wahrheit differenzierter und sah vom Außereuropäischen her auch eine neue Kraft des wirklichkeitsbezeichnenden Realen heraufkommen. Zur gleichen Zeit artikulierte sich nach jahrelangen Vorstufen 1956 endgültig die auffälligste Absage an bisherige Dogmen der „formalistischen“ Moderne: Die Pop Art holte provokant die banale, alltägliche Gegenstands- und Bildwelt der Industriegesellschaftszivilisation (und nicht mehr die der außereuropäischen „Primitiven“) in die bildende Kunst herein und bastelte sie zu ironischen Collagen und Montagen zusammen.

Die „Erweiterung des Kunstbegriffs“, die doch schon mit den *objets trouvés* fünfzig Jahre zuvor eingesetzt hatte, nahm nun vielfältige, schrillere, auch monumentale und sich quantitativ ausbreitende Züge an, und nochmals nahezu zwanzig Jahre später stellte sich der Begriff „Postmoderne“ ein, um etwas zu kennzeichnen, das längst eingetreten war.⁷

Ich will wieder an einer Reihe von Beispielen Probleme skizzieren, mit denen ein Versuch zurecht kommen muß, der die vielstrännige Geschichte plastischen Gestaltens während der letzten Jahrzehnte erzählen will.

Der Engländer HENRY MOORE wurde zum weltweit am häufigsten präsenten Bildhauer, wobei britische staatliche Kunstpolitik einen maßgeblichen An Schub für seine Schritte von der nationalen auf die internationale Kunstszene gewährleistete. Das Kulturmanagement kam in diesem Falle einer wirklich bedeutenden, kreativen Persönlichkeit zugute. MOORES Übergang von expressiv verdichteten Figuren zu teils organoiden, teils technoiden Abstraktionen von anschaulich wahrgenommener Realität vertritt die Entwicklung zur Ungegenständlichkeit, die aber einen Bezug zur Naturerscheinung wahr, und bekräftigt, wie stark die Wirkung und die Schönheit „reiner“ Formen und des bearbeiteten Materials sein können.

Der Schweizer ALBERTO GIACOMETTI und die Französin GERMAINE RICHIÉ wie auch andere, z. B. der Italiener MARINO MARINI, fanden besonders eindringliche Bildzeichen für die Erfahrungen, die in Krieg und Kaltem Krieg mit der Auslöschung oder ungeheuerlichen Gefährdung von Humanem gemacht wurden. Kunstintern beschäftigten sie sich mit Problemen der grundsätzlichen Darstellungsmöglichkeit für Gesehenes und der Beziehung zwischen plastischem Körper und dem sie umgebenden Raum.

Der Amerikaner ALEXANDER CALDER wurde zum zunächst auffälligsten Vertreter des von anderen schon seit 1920 unternommenen Versuchs, Beweglichkeit in die Plastik hineinzubekommen. Seine *mobiles* behielten Elemente des Abbildens, z. B. von Zweigen und Blättern, bei. Er gibt mir Anlaß, darauf hinzuweisen, daß die internationalen Kunstverhältnisse nachhaltig verändert wurden, als nun die USA mit ihrer politischen und finanziellen Macht und mit selbstbewußten Künstlern in Europa auftraten und hier die Kunstsituation beeindruckten, bzw. selbst zum neuen weltweit anziehenden Kunstzentrum wurden.

Den Rheinländer NORBERT KRICKE nehme ich als Beispiel für

ungegenständliche Plastik, für das Verständnis von Plastik als „Zeichnen im Raum“, wozu nur noch dünne Linien erforderlich sind, und für den Ausdruck von lustvollem Schwung, Aktivität, Expansion, weshalb derlei auch von der Industrie in der Wirtschaftswunderära gesponsort oder in Auftrag gegeben wurde. Eine 7 Meter hohe *Raumplastik* aus Stahl (1958–1961) gehört zum Verwaltungsgebäude von Mannesmann in Düsseldorf.

Der Schweizer Trotzlist JEAN TINGUELY hatte ein kritischeres Verhältnis zum Industriezeitalter und zum Kunstbegriff. Er baute mit objets trouvés ausgestaffierte Pseudo-Maschinen wie die *Metaharmonie* von 1979, deren Teile durch Elektromotore angetrieben wurden, um rasselnd oder klingelnd zwecklose Bewegungen zu vollführen, und er konstruierte auch zweimal, 1960 und 1961, eine in dem einen Fall als *Studie zum Weltuntergang* betitelte Maschine, die sich zum Schluß selbst zerstörte, wie es die Menschheit durch einen Atomkrieg tun würde. Das gehörte zur Absage an den traditionellen Begriff vom möglichst „ewig“ weiterbestehenden „Werk“ und zum Übergang der bildenden Kunst in die zeitlich ablaufende, damit vergängliche, theatrale „Aktion“ vor Zuschauern, die nur in deren Erinnerung oder in einer fotografischen, filmischen oder später Video-Dokumentation weiterexistiert, wie beispielsweise die Berliner *Reichstagsverhüllung* des Bulgaren CHRISTO.

Für die Gegenständlichkeit der Pop Art nenne ich den Amerikaner schwedischer Abkunft CLAES OLDENBOURG, der gleichsam auf die Belanglosigkeit und thematische Beliebigkeit irgendeines Denkmals zwischen riesigen Hochhäusern hinwies, indem er 1974–76 eine gigantische *Wäscheklammer* in Philadelphia aufstellte.

Bildhauer werden immer durch die jeweiligen besonderen Eigenschaften von zu bearbeitendem Material angezogen, und sie können dazu neigen, mit technischen Kunststücken auffallen zu wollen. In jüngster Zeit reduziert sich die künstlerische Absicht oft auf solche elementaren Faktoren, die früher nur eine untergeordnete Rolle im Gestaltungsprozeß spielten. Dennoch kann in den Objekten eine „Botschaft“ versteckt werden. Der Amerikaner RICHARD SERRA entschied sich für den neuen, absichtlich rostüberzogenen CorTen-Stahl und für riskant labile tonnenschwere Gebilde von einfachsten Formen. Sein *Geneigter Bogen (Tilted Arch)* von 1979–81 wurde als ein Auftragswerk öffentlicher Kunst in New York vor ein Verwaltungsgebäude gestellt. SERRA wollte die typische

Gestaltlosigkeit und emotionale Öde einer solchen Großstadtörtlichkeit bewußt machen. Die Störung der Gehwege zu dem Haus durch ein als häßlich empfundenenes Objekt regte auf die Dauer die Anwohner, die Beschäftigten und Besucher der Verwaltung dermaßen auf, daß die Auftraggeber die teure Plastik acht Jahre später gegen internationale Expertenproteste wieder abtragen ließen. Kunstbeseitigung ist ein soziokulturell-politischer Vorgang, wie wir ihn auch aus der frühen DDR ebenso wie aus der Nach-Wende-Zeit kennen.

Aufstörung war auch ein Motiv der vielfältigen Aktivitäten von JOSEPH BEUYS. Sie schlossen das Aufsammeln von Vorgefundenem, auch Vorfabriziertem, die Benutzung von seltsamem Material, die Veranstaltung von Aktionen, irgendeine Kommunikation mit möglichst vielen Adressaten ein und enthielten unter den Überschriften „Aufklärung“ und „Revolution“ eine große Portion Mystifikation, die in die weitverbreitete und kennzeichnende Zeitströmung eines neuen Irrationalismus paßt. *Das Ende des 20. Jahrhunderts* von 1983–85 ist ein Trümmerfeld. BEUYS artikulierte in extremer, geradezu absurder Zuspitzung die meisten Grundprobleme und Gestaltungsexperimente, mit denen sich Künstler im 20. Jahrhundert herumquälen. Sie lassen sich etwa in den folgenden Anliegen bündeln: Kunst soll für alle Menschen zu etwas werden, das ihnen notwendig ist. Dabei darf man keine Trennwand zwischen Kunst und Leben, Kunst und Nicht-Kunst zulassen. Darum muß auch in der städtischen oder sogar landschaftlichen Umwelt (um)gestaltend gewirkt werden. Die alte Erkenntnis, daß das Spielen (nicht nur der Kinder) ein Modellieren und Einüben von nachfolgendem praktischen Tun und Verhalten ist, führte zu der etwas verzweifelten Hoffnung, daß die „ästhetische Weihe“, die durch eine Kunstaktion verliehen wird, beispielsweise die Bereitschaft der Bürger zum gemeinnützigem Handeln wie dem Straßefegen oder dem Pflanzen von Bäumen an den Straßen von Kassel befördern könnte.

Aktionismus und Anrufung alter, mythischer Erfahrungen findet sich auch bei dem vorwiegend in den USA lebenden Koreaner NAM JUNE PAIK. Er kombiniert das aber mit dem Einsatz einer Kommunikationstechnik, die ganz neu war, als er damit begann: des Fernseh- bzw. Videoapparats. Mit Bildmonitoren baut er u. a. Tempeltore oder ähnliches. Das möge als Hinweis auf die wachsende Rolle ausreichen, die heute den Massenmedien zur Bildproduktion und -verarbeitung im Rahmen der bil-

henden Kunst zugeteilt wird. Sie ist eigentlich die einzige wirkliche Neuerung der letzten Jahre.

Daneben läuft weiterhin das Schaffen von figürlicher Plastik. Die herrschende Kunstideologie der westlichen Welt hat davon nur *eine* Spielart sanktioniert, die etwas aufwertet, was einst beispielsweise dem jungen RODIN fälschlicherweise als unkünstlerischer Betrug unterschoben wurde: den Naturabguß. Der US-Amerikaner GEORGE SEGAL und andere formen ihre Modelle mit Gips ab und plazieren die Figuren in eine aus realen Gegenständen aufgebaute Szenerie, was sehr eindringliche Bilder von sozialer Realität ergeben kann. Auch bei diesem illusionistischen Naturalismus gewinnt das Finden und Arrangieren von bereits Produziertem die Oberhand über gestaltendes Hervorbringen von etwas Neuem, obgleich Arrangement selbstverständlich auch Gestaltung ist.

Traditionelle figürliche Plastik in Stein, Bronze, seltener Holz, Ton oder anderen Metallen tun viele Meinungsbildner nun schon seit Jahrzehnten als überholt ab. Sie wird zwar auch in westlichen Ländern in großer Zahl geschaffen und öffentlich für Denkmäler oder zur Belebung des Stadtraums verwendet, drang aber als angeblich unbedarfte „populistische“ Angelegenheit nicht oder allenfalls ironisiert in den Diskurs der „eigentlichen“ zeitgemäßen Kunstfragen ein. Dabei wurde jedoch seit der Pop Art die Annäherung von „High and Low“ in der Kunst zu einem zentralen Diskussionsthema und längst eine kunstpraktische Tatsache.

Ernsthafte figürliche Plastik, die ein Verstehen und Bewerten von Lebensrealität durch Formung anstrebt, leistet diese alte Aufgabe von Kunst in unserer Zeit nur durch Gestaltungsweisen, die sowohl eine subjektive Bearbeitung des Erscheinungsbildes deutlich werden lassen, als auch die gemeinte Realität auf dialektische Weise als in sich widersprüchlich verstehen lassen. Auf solche Art haben z. B. der Österreicher ALFRED HRDLICKA, bei dem ich auf seine *Melancholie* von 1970/71 verweise, oder der Deutsche GUSTAV SEITZ, der 1963–66 den *Geschlagenen Catcher* modellierte, in der DDR WIELAND FÖRSTER, der 1985 den *Trauernden Mann* für Dresden schuf, und wieder ganz anders THEO BALDEN mit seinem symbolischen *Liebknecht-Denkmal* in Potsdam ihre Plätze in der Geschichte der neueren Plastik und in der künstlerischen Reflexion der „Menschenbilder“ unserer Epoche erlangt. In der gegenwärtigen Kunstproduktion sind das Minderheitenpositionen. Es kann aber

vermerkt werden, daß über Menschenbilder in jüngster Zeit wieder viel mehr nachgedacht, geredet und geschrieben wird.

Jahrhundertende

Die Änderungen in den Gegenständen, mit denen sich jemand befassen muß, der Plastik im 20. Jahrhundert darstellen will, stellen die wissenschaftliche Methodik auf die Probe. Ich kann aber die Meinung nicht nachvollziehen, daß die Geschichte nicht mehr „erzählbar“, weil nicht kohärent sei, geschweige denn, daß sie ihr Ende erreicht habe und wir in einer Zeit „nach der Geschichte“ lebten.

Kunstgeschichtsschreibung, die bis an die eigene Gegenwart heranhört, geht immer in das über, was als *Kunstkritik* von ihr mehr oder weniger abgegrenzt wird, weil kunstkritische Äußerungen auch die noch bevorstehende Produktion lebender Künstler beeinflussen können, u. zw. vorzugsweise durch Meinungsbildung bei den Rezipienten und potentiellen Förderern und Käufern. Die Kunstwissenschaft ist sich aber wieder bewußter geworden, daß auch jede Kunstgeschichtsschreibung über längst abgeschlossene Perioden und ihre (relativ) unveränderbar gewordenen Kunstwerke immer auch Aspekte des gegenwärtigen Kunstgeschehens berücksichtigt und sich in ihren Auswahlprozessen und Wertungskriterien sogar weitgehend, manchmal fast unbewußt, von ihnen leiten läßt.

Einiges, was ich als kennzeichnend für die gegenwärtige Lage sowohl der Kunst, als auch der wissenschaftlichen Arbeit über sie ansehe, möchte ich zum Abschluß stichwortartig nennen.

Im Vergleich zur Jahrhundertwende um 1900 herrscht jetzt viel weniger Zuversicht, *wie* oder sogar überhaupt *daß* es mit der bildenden Kunst und in ihr der Plastik weitergeht.

Die konkurrierenden Richtungen sind so zahlreich und so unterschiedlich geworden und es gibt in letzter Zeit so wenig wirklich Neuartiges, vielleicht mit Ausnahme von neuen Techniken zur Erzeugung von Bildern einer „virtuellen Realität“, daß keine dominierende Tendenz erkennbar ist. Nicht nur innerhalb einzelner Strömungen, etwa der Objekt-Kunst, ist Qualitätsbeurteilung noch schwieriger als selbst bei der abstrakten, unge-

genständlichen Kunst, weil eigentlich nur der Autor entscheidet, welches Ziel und welche Höhe er überhaupt anstrebt. Sein Ziel kann durchaus sein, „Schund“ zu produzieren. Vor allem existiert kein konsensfähiger übergreifender Maßstab für alle Richtungen bzw. dafür, was „avantgardistisch“ und zukunftssträchtig sei oder nicht.

Jene gesellschaftliche Triebkraft für Auseinandersetzungen um Kunstprinzipien, die im Konflikt zwischen Sozialismus und Kapitalismus steckte, ist derzeit weitgehend weggefallen. Zweifellos gewinnt das, was man vereinfachend den Nord-Süd-Konflikt nennen kann, an Gewicht. Ich muß einräumen, daß ich dazu hinsichtlich der Kunst, speziell der Plastik, nicht genügend Bescheid weiß. So weit meine Beobachtungen reichen, wage ich nur dreierlei anzumerken: Eine Gewichtsverlagerung innerhalb der relativ weltweit wahrgenommenen Kunst und ihren Gestaltungsweisen kann ich vorerst nicht feststellen. Die Kunst der europäisch-nordamerikanischen entwickelten Länder hat schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts viel „Nicht-Westliches“ ästhetisch respektiert und, wenn auch mit verändertem Sinn, für die eigene Produktion adaptiert. In den anderen Kulturen ist der Drang, zum Europäisch-Amerikanischen aufzuschließen, stärker als eine auch festzustellende fundamentalistische Abgrenzung. Auch nordkoreanische offizielle Denkmäler gleichen stilistisch den sowjetischen und postsowjetischen russischen ebenso wie bestimmten us-amerikanischen, und das Streben asiatischer und afrikanischer Künstler nach ökonomischem Erfolg auf dem New Yorker Kunstmarkt führt ebenso zu globaler spätmoderner und postmoderner Gleichförmigkeit.

Weil viele Erwartungen, die sich an die Bestrebungen der Moderne knüpften, aus verschiedenen Gründen, sei es zu Recht oder sei es bedauerlicherweise, nicht in Erfüllung gingen, holen sich Künstler vermehrt Rat bei Gestaltungsweisen älterer Kunst. Historisierendes Gestalten oder Stilwiederaufnahmen sind längst nicht mehr verpönt, auch wenn manche das noch immer als ein politisch oder vom Kunstmarkt motiviertes Argument beispielsweise gegen DDR-Künstler benutzen.

Skepsis gegenüber der „Moderne“ ist eine der Ursachen dafür, daß eine figurative Kunst, die sich direkter auf unmittelbare Lebenserfahrungen der Menschen bezieht, wieder an Bedeutung gewinnt. Die Gefahr, daß dies auch neokonservativen Wertesetzungen dienen kann, darf dabei nicht übersehen werden.

Ich bin einigermaßen zuversichtlich, daß die vielschichtige, vielgeleisige und kontroverse Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts in naher Zukunft anders, differenzierter und spannender geschrieben wird, als es nach den bisherigen Konzepten entweder des Modernismus oder des Sozialistischen Realismus geschah. Schon die wissenschaftlichen Väter meiner Generation wußten, daß die Geschichte alle paar Jahrzehnte neu geschrieben werden muß.

Anmerkungen

- 1 Peter H. Feist: *Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert. Eine Einführung und 200 Biographien*, Leipzig: E. A. Seemann 1996
- 2 Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München: C. H. Beck 1995. Vgl. auch Ders.: *Die Ungeduld mit dem Ende. Über zeitgemäße Ideen und zeitgenössische Kunstpraktiken*, in: *Die Zeit*, Hamburg, Nr. 41, 3.10.1997: 55
- 3 Vgl. Pontus Hultén: *Territorium Artis.*, Ostfildern: Hatje 1992 (Ausstellung zur Eröffnung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn). – Hans-Jörg Heusser: *Ist Westkunst wirklich Weltkunst? Ein post-Greenbergsches Postscriptum*, in: Beat Wys, hrsg.: *Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht*, Zürich/München: Artemis 1990: 157–162
- 4 Vgl. *Kunstverhältnisse. Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung*. Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR, Wissenschaftliches Kolloquium Berlin 1988
- 5 George Kubler: *The shape of time. Remarks on the history of things*, New Haven/London: Yale Univ. Press 1962, dt.: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Mit einer Einleitung von Gottfried Boehm: *Kunst versus Geschichte – ein unerledigtes Problem*, Frankfurt a. N.: Suhrkamp 1982
- 6 Wilhelm Pinder: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin: Frankfurter Verlagsanstalt 1926
- 7 Aus der umfangreichen Literatur zu diesem Problem sei nur angeführt: Heinrich Klotz: *Postmoderne: – Ende der Moderne?*, in: Beat Wyss, hrsg.: *Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht*, Zürich/München: Artemis 1990: 170–181. – Vgl. auch: Franz Meyer: *TRANSFORM-Stationen*, in: *Transform. Bild, Objekt, Skulptur im 20. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Basel, Kunstmuseum und Kunsthalle, 1992: 8–14