

Judith Collins: Skulptur heute; Berlin: Phaidon Verlag 2008; 483 S., 4 Farb- u. 461 SW-Abb.; ISBN 9-780-7148-5852-4; EUR 75,00

Judith Collins, die sich durch Tätigkeit in britischen Museen und mehrere Bücher als Spezialistin für Skulptur ausgewiesen hat, legt ein umfangreiches, üppig bebildertes Buch über die gegenwärtige Situation dessen vor, was noch immer, mühsam genug, unter dem Begriff Skulptur oder Plastik zusammengefasst wird. Die deutsche Übersetzung folgt der im Vorjahr erschienenen englischen Originalausgabe, aus der die apart gestalteten, dreidimensional wirkenden ganzseitigen Kapitelüberschriften übernommen wurden¹. Um lesen und die Abbildungen in Ruhe anschauen zu können, muss man den schweren Band mit einiger Mühe offen halten. Das Format der fast durchwegs vorzüglichen Farbabbildungen ist kein Indikator für das Gewicht des jeweiligen Werks in der jüngeren Entwicklung der Kunstgattung. Ein echtes Ärgernis ist es, dass der Text nur schwer lesbar ist, weil Verlag und Buchgestalter der unsinnigen Mode folgten, kleine, dünne Lettern in blassem Hellgrau drucken zu lassen. Wehmütig erinnert man sich der Typographie früherer Publikationen aus dem Phaidon-Verlag.

Ein Überblick über die aktuelle Kunstsituation stellt zweifellos stets besondere und schwierige Anforderungen. Kunstgeschichtsschreibung und das Tagesgeschäft der Kunstkritik wie des Ausstellungswesens sind dabei nicht zu unterscheiden. Die weitgehende Subjektivität von Auswahl und Beurteilung, welche die Kunstwissenschaft seit einiger Zeit den Autoren generell zubilligt, weil sie nicht nur unvermeidlich, sondern auch produktiv ist, wird in solchem Falle völlig dominant. Kein einzelner Kritiker kann die ganze Welt mit gleicher Genauigkeit im Blick haben, und Collins blickt erkennbar von London her. Mit der Behauptung, über weltweite Vorgänge oder Phänomene zu schreiben, müsste dann behutsamer operiert werden. Ausserdem ist es zwar seltener geworden, die künftige Kunstentwicklung selbstbewusst vorherzusehen, aber dennoch wird jedes Urteil maßgeblich durch eine Wunschvorstellung mitbestimmt, wie es weitergehen sollte. Wesentlich für die Auffassung eines Autors, einer Autorin von Sinn und Aufgabe der Kunstwissenschaft und für das dem entsprechende methodische Vorgehen ist die Entscheidung, was allein als beachtenswerte Kunst gelten sollte, und wie mit dem gleichzeitigen Vorhandensein von ganz verschiedenen künstlerischen Auffassungen und Praktiken am selben Ort wissenschaftlich zu verfahren sei. Collins zeigt kein Interesse an dieser Vielstimmigkeit des ästhetischen und bildkünstlerischen Verhaltens der heute lebenden Menschen und ignoriert, was sie für überholt ansieht. Weder erwähnt sie die Vielfalt, noch begründet sie ihren Standpunkt.

In der Einleitung (S. 6–11) geht Collins davon aus, dass sich die Bildhauerkunst in den letzten dreissig Jahren wahrscheinlich stärker gewandelt habe, als zu jeder anderen Zeit in ihrer mehr als 30 000 Jahre alten Geschichte, und zwar, weil wir uns gewandelt hätten. Damit wird für „Skulptur heute“ die Zeit seit etwa 1980 zum Ge-

1 Sculpture Today; London 2007.

genstand. Die weltpolitischen Veränderungen von 1989/90 sind aus dieser Sicht keine kunstgeschichtliche Zäsur, wirkten sich auch tatsächlich erst nach und nach und lokal verschieden aus. Collins geht aber sofort bis zu den späten 1960er Jahren zurück, um den Beginn der neuen Trends zu erklären. Davor habe die Kunstauffassung der Moderne vom Kubismus an unangefochten an erster Stelle gelegen. Der Expressionismus und seine Nachwirkung bleibt ebenso unerwähnt wie die antikisierenden Tendenzen. Maillol wird später zweimal eher beiläufig genannt, Lehmbruck niemals. Die gegenwärtige Phase sei aber auch eine Übergangsperiode, „die teilweise durch den Wechsel von einem Jahrtausend zum anderen verursacht wurde“. Wieso die Jahreszählung nach unserem Kalender die Kunst beeinflusse, wird nicht erörtert. Etwas später im Text werden eine Reihe von Faktoren aufgezählt, „die für die Schaffung von bildhauerischen Werken äußerst wichtig sind“ und sich weltweit seit den 1970er Jahren radikal veränderten: exponentielles Wachstum der elektronischen und digitalen Technologie, Internet, globale Ausweitung der mobilen Kommunikation, neues, stärker politisch und ökonomisch bestimmtes Empfinden für Geografie, Methoden des Zugriffs auf Informationen. „Die Geschichte der internationalen Kunst ist heutzutage einem Publikum in aller Welt ohne Verzögerung zugänglich“. In der Tat wird heute Skulptur von immer mehr Künstlern an immer mehr Orten auf fünf Kontinenten geschaffen, ausgestellt und teilweise auch in den immer noch dominierenden europäischen und nordamerikanischen Zentren gezeigt, aber in diesem Buch ist selbst davon, was in den meisten europäischen Ländern geschieht, nicht die Rede.

Die in der Einleitung skizzierte Auffassung von der jüngeren Geschichte der Bildhauerkunst wird anschließend ausführlicher in achtzehn Kapiteln behandelt, die jeweils ein bestimmtes Problem erörtern, weshalb einige Künstler in mehreren Kapiteln vorkommen. Collins wählte insgesamt 385 Künstler und Künstlerinnen – auch aus der Zeit vor 1980 – aus, zu denen im Anhang ganz kurze biografische Angaben gemacht werden: Lebensalter, Wirkungsorte, wichtige Ausstellungen, Galeristen, die das Werk vertreten. Weil die Globalisierung des Kunstbetriebs die Nationalität des Künstlers bedeutungslos gemacht habe, wird diese auch nicht genannt. Im Text werden jedoch vor allem bei außereuropäischen und osteuropäischen Künstlern durchaus auch Besonderheiten angeführt, die mit dem Heimatland und dessen Traditionen zusammenhängen. Gilt dies etwa für westeuropäische Künstler gar nicht mehr? Britische und in zweiter Linie us-amerikanische Bildhauer stehen deutlich im Vordergrund. Richard Deacon ist mit neun Abbildungen der mit Abstand am häufigsten Gewürdigte.

Die jüngste Entwicklung machte es notwendig, einen erweiterten Begriff von Skulptur anzuwenden und Installationen und unterschiedliche Aktionen, mithin auch intermediale Aktivitäten einzubeziehen. Darauf wird einzugehen sein. Schwer zu begreifen ist, weshalb Collins die Bemühungen um kinetische Plastik ausdrücklich ausklammert, so dass beispielsweise Alexander Calder mit seinen Mobiles, aber ebenso mit seinen großen Stabiles völlig ignoriert wird. Das Gleiche widerfährt den ironischen Maschinen von Jean Tinguely, und man wüsste auch gern, weshalb ein weltweit agierender Installations- und Land-Art-Künstler wie Christo Javatschew

mit seiner Partnerin Jeanne-Claude zwar in der chronologischen Tabelle 1975–2007 (S. 474f.) viermal aufgeführt, im Text aber nirgends erwähnt wird.

Collins beginnt mit „The Figure“, („Figürliche Darstellungen“), da in der langen Geschichte der Skulptur mindestens neun Zehntel aller jemals gefertigten Plastiken die menschliche Gestalt in bekleideter Form oder als Akt wiedergegeben haben. In den 1960er Jahren habe der Körper seine Bedeutung als vorrangiges Thema der Bildhauerkunst verloren. Vom Antlitz, also auch dem Porträt, ist nirgendwo die Rede. Am Ende der 1970er Jahre kam es aber in Malerei wie Skulptur zu einer Rückkehr der figürlichen Kunst, besonders bei deutschen und italienischen Künstlern. Man habe jedoch kaum mehr nach dem lebenden Modell gearbeitet. In den frühen 80er Jahren gab es einen kurzzeitigen Neuexpressionismus, der seine Anregungen meist aus nicht-europäischer Kunst bezog. Dabei sei das Verwerfliche und Abstoßende in den Vordergrund getreten. Seit den späten 1990er Jahren nehmen die figürlichen Darstellungen erneut zu, nun mit Bezug auf die Massenmedien und Alltagskultur, mit ganz neuen, seltsamen Materialien und auch in Verbindung mit Performances. An zahlreichen Beispielen aus vielen Ländern wird eine Vielfalt von gestalterischen Möglichkeiten vorgestellt, unter denen die Techniken des Life-Castings eine große Rolle spielen, aber auch auf andere Weise viel kühle, präzise Nachbildung der Erscheinung erzielt wird.

Keine Erwähnung finden die Bestrebungen von Bildhauern, beispielsweise in der DDR, jedoch ebenfalls in der Bundesrepublik Deutschland, den Bezug auf die vertraute Erscheinung mit deren Bearbeitung nach einer persönlichen Formauffassung und um eines wertenden Ausdrucks willen zu verknüpfen.

Auf Darstellungen der menschlichen Figur wird auch in anderen Kapiteln eingegangen, die vom „fragmentierten Körper“, „seltsamen Geschöpfen“, einschliesslich Mensch-Tier-Hybriden, „Erinnerungen“, „Monumentalität“ und anderen Gesichtspunkten wie der Farbigkeit oder den verwendeten Materialien handeln. Bei dem Festhalten von Erinnerungen durch Kunstwerke stehen für Collins die persönlichen Erlebnisse der Künstler im Vordergrund. Im Kapitel „Monumentalität“ meint sie: „Da die Kunst nicht mehr im Dienst von Kirche, Staat oder Adel steht und sie insofern ihre traditionellen Aufgaben im öffentlichen Bereich verloren hat, werden bei Künstlern auch keine Macht, Eroberungen oder Opfer glorifizierenden Denkmäler mehr in Auftrag gegeben“ (S. 322). Es gebe aber großformatige Skulpturen im öffentlichen Raum wie Claes Oldenburgs „Clothespin“ (1976) in Philadelphia, Richard Serras „Tilted Arc“ (1981) in New York, den die Behörden 1989 wieder entfernen ließen, Anthony Gormleys 20 Meter hohen, stählernen „Angel of the North“ (1998) bei Gateshead in England, der – so sei hier hinzugefügt – demnächst ein Gegenstück im Süden Englands in Gestalt eines 50 Meter hohen, naturalistisch modellierten Schimmels von Mark Wallinger bekommen soll. Im Widerspruch zu der eben zitierten Behauptung geht Collins dann u. a. auf das Washingtoner „Vietnam Veterans Memorial“ und das Gedenken an den Holocaust als häufigstes Denkmalthema in den letzten zwanzig Jahren ein, ohne das große Berliner Denkmal für die ermordeten Juden Europas zu erwähnen. Das weiterhin und nicht nur in Diktaturen anzutreffende tradi-

tionelle Anliegen von Staaten, Kommunen, sozialen Gruppen usw., wie auch von Künstlern selbst, das Andenken an verdienstvolle Personen wie auch Ereignisse durch Porträtbüsten oder Denkmalstatuen zu bewahren, findet keinen Platz in Collins' Kunstauffassung.

Das Buch gibt zweifellos viele wertvolle Auskünfte über gestalterische Probleme und Neuerungen, verschiedene konkurrierende Tendenzen und nachweisbare oder zu vermutende Absichten der Künstler. Die Eigenart jedes Künstlers bzw. jedes erwähnten und fast immer abgebildeten Werks wird kurz charakterisiert. Collins vermeidet Parteinahme für die eine oder andere Richtung ebenso wie kritische Einwände. Sie notiert die Erfolge im Kunstleben, die Künstler erzielten und die ihren Rang in der Skulptur von heute bestimmen, und bewertet noch weniger bekannte dadurch, dass sie neben den schon berühmten in gleicher Weise vorgestellt werden.

Sie folgt der Auffassung von Rosalind E. Krauss, die 1979 beschrieb, wie sich die Skulptur seit einem Jahrzehnt verwandelt und „irgendwo zwischen Landschaft und Architektur, zwischen Natur und Kultur angesiedelt“ habe, mit anderen Arten von Material als bisher hergestellt und anders präsentiert wurde (S. 7). Sie führt anschließend und in dem ganzen Buch weitere Beispiele an, wie Künstler mit immer überraschenderen Einfällen, Materialien – bis zu ausgestreutem Blütenstaub, Techniken – bis zur Wirkung auf den Geruchssinn und neuen Arten der Zur-Schau-Stellung auftraten, so dass Installationen innerhalb und außerhalb der traditionellen Galerien und Museen, sowie Aktionen, wie sie von Joseph Beuys bekannt sind, zu der verbreitetsten Art wurden, in die sich Skulptur und ihre Wahrnehmung verwandelten. Eine Erklärung für diese tiefgreifende Veränderung einer Kunstgattung, zu der besonders die Varianten von Land Art gehören, wird nicht gegeben. Warum wird es zur Skulptur gezählt, wenn Agnes Denes 1982 in New York auf einer Fläche von ca. 8100 m² Weizen anpflanzte (Abb. 233), der nach der Ernte teils an Polizeipferde verfüttert, teils in 28 Städten in aller Welt ausgestellt wurde?

Collins vermerkt sehr wohl, dass eine Reihe der gestalterischen Neuerungen, die sich in der Postmoderne in gesteigerter Form verbreiteten, schon viel früher vorgedacht und erprobt wurden, geht dem aber nicht weiter nach. Es bestätigt sich, dass Neuerer in der Regel das Alte für erledigt erklären, aber im gleichen Atemzug Altes und dessen Ansehen zur Legitimation der eigenen Neuerung heranziehen. Collins informiert über extreme Einfälle und Leistungen, ohne zu fragen, was es über die Existenzbedingungen der bildenden Kunst und damit über den Zustand von Kultur und Gesellschaft aussagen könne, wenn Künstler (und ihre Galeristen) das Auffallen durch etwas besonders Ausgefallenes als besten oder einzigen Weg zum Erfolg ansehen. Cildo Meireles hat 1987 für „How to Build a Cathedral“ 600 000 Münzen, 2000 Knochen, 800 Kommunionsoblaten, Licht, schwarzen Stoff und 80 Pflastersteine verwendet (Abb. 164). Cornelia Parker sprengte 1991 einen Gartenschuppen samt Inhalt in die Luft und hängte die Trümmer an Fäden in eine Galerie (Abb. 377). Antony Gormley liess 100 Menschen 40 000 Figürchen aus Ton modellieren, die er 1993 zum „European Field“ ausbreitete (Abb. 193), und Michael Landy füllte 2001 eine Galerie mit über 7200 ganz verschiedenen Gegenständen, die er zusammen mit 12 Helfern innerhalb von

zwei Wochen zerstörte – radikalste Absage an dauernden Wert und völlige Verwandlung von bildender Kunst in eine Aufführung wie bei theatraler Kunst.

Collins äußert keine grundsätzliche Meinung zum Verlauf des künstlerischen Geschehens im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert, die möglicherweise zu einem kritischen Urteil über die „heutige“ Situation der Bildhauerkunst führen könnte. In der Art Leopold Rankes nimmt sie das, was ist, so wie es ist. Sie formuliert auch kein Fazit, sondern behandelt im letzten Kapitel die Richtung des Minimalismus, der Kunst der Primary Structures, die sich schon in den fünfziger Jahren ankündigte, 1965 den Namen Minimal Art bekam, den jedoch keiner der unterschiedlichen Hauptvertreter akzeptierte, und die zwar nur kurz blühte, aber bis heute auf Künstler wirkt. Der letzte Satz des Textes bezieht sich nicht ganz folgerichtig auf Donald Judd, den erfolgreichen Schöpfer serieller minimalistischer Objekte. Er sagte 1965 lapidar voraus, es werde künftig mehr dreidimensionale Werke als Skulpturen geben. Collins schlussfolgert daraus jedoch: „Skulptur ist auch heute noch eine Welt der unbegrenzten Möglichkeiten“ (S. 458).

PETER H. FEIST
Berlin

Helga Scurie: Bildwerke des Mittelalters in Jena; Jena: JenaKultur 2008; 135 S., 9 Farbabb., 79 SW-Abb.; ISBN 978-3-930128-30-3; EUR 24,80

Bei dem Buch handelt es sich nicht um den angekündigten Bestandskatalog der mittelalterlichen Skulpturen im Jenaer Stadtmuseum.¹ Die Veröffentlichung beinhaltet drei neue Aufsätze der Autorin, jeder zu einem einzelnen Werk, von denen sich nur eines im Eigentum des Stadtmuseums befindet, ein weiteres Werk vorübergehend hier untergebracht ist. Die drei behandelten Bildwerke – eine Holzplastik und zwei Steinarbeiten – machen sehr wahrscheinlich die bedeutendsten Stücke aus, die in Jena aus dem Mittelalter überliefert sind. Bei der Holzfigur handelt es sich um eine Darstellung des Erzengels Michael, den Patron der Jenaer Stadtkirche, die mit guten Gründen der zweiten Bamberger Dombauhütte und damit den dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts zugewiesen wird. Die beiden anderen Werke sind eine Pietà, wahrscheinlich der Parler-Werkstatt bzw. eines oder mehreren nach Vollendung des Veitsdomes in Prag weiterarbeitenden Meistern, sowie um eine mit dem Meisterzeichen versehene Kreuzwegtafel des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die von dem Bildhauer und Baumeister Peter Heierliß angefertigt wurde.²

Helga Scurie (Möbius-Scurie) war lange Zeit an der Friedrich-Schiller-Univer-

1 Vgl. auf der Homepage des Jenaer Stadtmuseums die Rubrik „Alle Publikationen“, Seite 3 (http://www.jena.de/sixcms/detail.php?id=78152&_nav_id1=77004&_lang=de), Stand vom 27. Januar 2009.

2 HERBERT KOCH: Peter Heierliß (+1507). In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena* (gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe) 2 (1952/53), S. 145–154. Im Thieme-Becker Künstlerlexikon sind folgende abweichende Schreibweisen des Künstlernamens registriert: Harlass, Herlos, Herlis, Heyerls.