

Marina Sauer

Das Fragment. Der Körper in Stücken.

Paris, Musée d'Orsay, 5.2. bis 3.6.1990

Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 24.6. bis 26.8.1990

»Da liegt es meterweit nur Bruchstücke, eines neben dem andern. Akte, in der Größe meiner Hand und größer (...) aber nur Stücke, kaum einer ganz (...) als wäre ein unsäglicher Sturm der Zerstörung ohnegleichen über dieses Werk gegangen.«¹

Die Ausstellung »Das Fragment. Der Körper in Stücken« umfaßte in einmaliger Konsequenz alle nur denkbaren Aspekte zum Thema des Körperfragmentes. Rund 300 Werke waren in Frankfurt zu sehen, davon etwa 230 Marmor-, Bronze- und Gipsplastiken. Gemälde, Grafiken und Fotografien ergänzen diese faszinierende Skulpturenschau.

Die Ausstellungsinszenierung im Pariser Musée d'Orsay durch den Schweizer Innenarchitekten Roberto Ostinelli war spektakulär: Anstelle von Sockeln wählte er für die Skulpturen schwere eiserne T-Träger. Diese durchgehenden Schienen korrespondierten mit den Eisenkonstruktionen der ehemaligen Bahnhofsarchitektur des Musée d'Orsay und banden die Skulpturen in einen Gesamtkontext ein.

In der Frankfurter Schirn Kunsthalle hingegen fehlt dieser Bezug von Ausstellungsarchitektur und Objekt. Die wuchtigen Eisenschienen und Schieferplatten schienen hier die Kunstwerke zu erschlagen, sie verselbständigten sich in den modernen Räumen und wirkten fehl am Platz.

War im Musée d'Orsay nur ein einziger, klar konzipierter Rundgang durch die Ausstellung möglich, so verlor sich der Besucher in der Schirn Kunsthalle in einem Labyrinth von Räumen, Emporen, Gängen und Treppen.

Daß das ungewöhnliche Thema nicht akademisch trocken abgehandelt wurde, kam der Ausstellung sehr zugute. Neben Werken hoher künstlerischer Qualität wurden auch makabre und kitschige Kuriositäten ausgestellt.²

Anne Pingot, Chefkonservatorin des Musée d'Orsay, und ihrem Team war es

gelungen, reiches Anschauungsmaterial zur Geschichte des zertrümmerten und zerstörten, aber auch des unvollständig wiederhergestellten Werkes und vor allem des absichtlich fragmentierten Körpers zusammenzutragen. Der Besucher erhielt einen eindrucksvollen Überblick vom antiken Torso über mittelalterliche Fragmente, die als Reliquienschreine dienten, bis hin zur bewußt konzipierten Fragmentierung im 19. und 20. Jahrhundert.

Allen ausgestellten Objekten war gemeinsam, daß sie den Körper nicht in seiner Gesamtheit abbilden, sondern in Form von Körperteilen, Fragmenten.

Antike Bildwerke wurden einst nie absichtlich fragmentiert, sondern erst im Laufe der Zeit zerstört. Bei den in der Renaissance ausgegrabenen Skulpturen handelte es sich dagegen fast ausschließlich um Fragmente. Da antike Werke einer stets wechselhaften Beurteilung unterworfen wurden, unterlagen sie einem historischen Kreislauf von Rekonstruktion und Demontage. So modellierte François Girardon im Jahre 1684 der »Venus von Arles« (Paris, Louvre), die dreiunddreißig Jahre zuvor entdeckt worden war, skrupellos eine neue Brust und ergänzte die Arme.

Nur eine Skulptur entging dem Schicksal entstellender Restaurierungen: Der »Torso von Belvedere«! Michelangelo war der erste, der das antike Fragment als eigenständiges Kunstwerk achtete. Er weigerte sich, es zu ergänzen. Der »Torso von Belvedere« (Rom, Vatikanische Museen) ist somit eine der seltenen Ausnahmen eines in der Renaissance aufgefundenen Werkes, das im fragmentarischen Zustand verblieb und in dieser Form zu allen Zeiten enorme Verbreitung fand.

Auch für die Bildhauer des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wurde er zum Symbol der Bildhauerei. Auguste Rodins »Denker« (1880-1888), der »Torso des Schattens« (1901) und andere seiner Arbeiten wurden von dem berühmten antiken Torso ebenso beeinflußt wie Jean-Baptiste Carpeaux' »Ugolino« (1860) oder Jules Desbois' »Torso eines Mannes« (1934), um nur einige wenige Beispiele zu nennen.

Das Motiv des gewollten, bewußt konzipierten Fragmentes, das als ganzheitliches Kunstwerk angesehen wurde, trat bei Rodin erstmals auf und bedeutete einen Wendepunkt in der Bildhauerei. Zu den Voraussetzungen, die zur Entwicklung des selbständigen Fragmentes als Kunstwerk führten, gehörten in erster Linie die Kenntnis des antiken Fragmentes sowie die neue Beurteilung und Wertschätzung der Antike seit dem späten 19. Jahrhundert.³ Bemühte man sich bis dahin, die als verstümmelt empfundenen antiken Fragmente durch Ergänzungen zu »vervollständigen«, so setzte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert die Tendenz durch, die Werke in ihrem aufgefundenen Zustand zu belassen. Das antike Fragment wurde fortan mit all seinen Zeiteinflüssen und Zerstörungen als Ganzheit anerkannt.

Da die kulturellen Zusammenhänge meist ungeklärt blieben, fanden die Torsi und Fragmente ihre Bedeutung und Wertschätzung seit dieser neuen Antikenrezeption einzig in sich selbst, d. h. durch ihre ästhetische Form und nicht durch ihre inhaltliche Aussage. In diesem Sinne notierte Rilke, der sich, durch Rodin angeregt, intensiv mit antiker Bildhauerei beschäftigte:

»Darin glaube ich, liegt der unvergleichliche Wert dieser wiedergefundenen Dinge, daß man sie so ganz wie Unbekannte betrachten kann; man kennt ihre Absicht nicht und es hängt sich (für den Unwissenschaftlichen wenigstens) nichts Stoff-

liches an sie an. (...) kein mißverständener Ruhm färbt ihre Formen, die rein sind, keine Geschichte überschattet ihre entkleidete Klarheit –; sie sind. Und das ist alles.«⁴

Rodin konzentrierte seine Darstellung auf das reine Fragment, dem er einzig durch die Form und nicht durch den Inhalt Sinn verlieh. Sein Interesse für die Form und die Geringschätzung für das Sujet unterscheiden seine Arbeiten wesentlich von den Werken seiner Zeitgenossen. Diese hielten noch krampfhaft an den bewährten Themen aus dem Bereich der Allegorie, der antiken Mythologie, der christlichen Ikonographie und der nationalen Geschichte fest. Ging die traditionelle Ästhetik vom Ganzheitscharakter eines Kunstwerkes aus, so durchbrach Rodin diese Tradition, indem er das Teilstück als konzentrierteste und reinste Form des Ganzen definierte. Im Fragment sah er eine Formenganzheit, die bereits das ganze Wesen der künstlerischen Form und ihres Inhaltes verkörperte:

»Ich versuche die Vollendung in einzelnen Teilen zu erreichen, und diese werden das Übrige fühlen lassen, ohne daß es materiell sichtbar ist.«⁵

Wie J. A. Schmoll gen. Eisenwerth am Beispiel der zahlreichen Variationen des weiblichen Torsos »La Voix Interieure« (»Meditation«) bewies, schuf Rodin den Torso bzw. das Fragment nicht in direktem Arbeitsvorgang.⁶ Er ging vielmehr von der ausgeführten Arbeit aus, die er dann durch wiederholtes Weglassen unwesentlicher Körperteile reduzierte. So kam er vom Ganzen zum Fragment, um dadurch eine Verdichtung der plastischen Gestalt in einer neuen Ganzheit zu erreichen.

Es ist deshalb berechtigt und begrüßenswert, daß Rodin mit rund 50 Werken in der Ausstellung vertreten ist.

Kaum ein Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnte sich Rodins Einfluß entziehen, auch wenn er gegen dessen Werk opponierte. Rodins Wirkung auf die Zeitgenossen und die nachfolgende Generation ist die Schlußsequenz dieser hervorragenden Ausstellung: Neben fünfundzwanzig Bildwerken von Emile-Antoine Bourdelle und sieben von Aristide Maillol werden Arbeiten von Constantin Brancusi, Camille Claudel, Edgar Degas, Paul Gauguin, Bernhard Hoetger, Wilhelm Lehmbruck, Henri Matisse, Constantin Meunier, Medardo Rosso und von vielen anderen vorgestellt. Zahlreiche Werke werden erstmals in Deutschland gezeigt, so z.B. die drei weiblichen Torsi Camille Claudels, der im September/November 1990 erstmals eine Einzelausstellung in Hamburg⁷ gewidmet wurde.

Auch der tschechische Bildhauer Joseph Maratka, der in der Ausstellung mit zwei Fragmenten vertreten ist, dürfte hier weitgehend unbekannt sein. Durch sein eigenes Œuvre und durch die von ihm in Prag organisierte Rodin-Ausstellung im Jahre 1902 hatte Maratka die impressionistische Auflösung der plastischen Form in seiner Heimat bekannt gemacht – ein Wendepunkt in der Geschichte der tschechischen Bildhauerei.

Der ins Deutsche übersetzte Ausstellungskatalog des Musée d'Orsay umfaßt vielfältige Abhandlungen verschiedener Autoren und Autorinnen sowie ausgezeichnetes, in Deutschland bisher unbekanntes Foto- und Archivmaterial.

Mit den ausführlichen Katalognummern und den Künstlerbiographien (insbesondere zum 19./20. Jahrhundert) weist sich der Katalog zu einem unverzichtbaren Nachschlagewerk aus.

Anmerkungen

- 1 Rainer Maria Rilke an Clara Rilke-Westhoff, 2.9.1902; zit. nach Kat. Das Fragment. Der Körper in Stücken; Hrsg. Kulturgesellschaft Frankfurt mbH, Frankfurt 1990, S. 26.
- 2 So appelliert der erste Ausstellungsraum an die Sensationslust des ahnungslosen Besuchers: Er wird mit Guckkästen konfrontiert, in denen geöffnete Wachsleichen liegen, wie sie Anatomieschülern zu allen Zeiten als Vorlage dienten. Die hier ausgestellten Wachsplastiken des 19. Jahrhunderts wurden jedoch zur Unterhaltung auf Jahrmärkten vorgeführt; eine im 18. und 19. Jahrhundert sehr beliebte Attraktion! Das Publikum (nur Erwachsene) konnte beispielsweise im Saal der Monstren vor den deformierten Körperteilen erschauern. Höhepunkt solcher skurrilen Darbietungen war die »Anatomische Venus«, die sich in vierzig Einzelteile zerlegen ließ.
- 3 Die Hinwendung zahlreicher Bildhauer der Jahrhundertwende zum Fragment und zur absichtlichen Fragmentierung ist ohne die Romantik nicht denkbar. In dieser Zeit wurden Ruinen und Fragmente sowohl zum Gegenstand des Kultes und der Melancholie als auch zu Objekten wissenschaftlicher Untersuchungen.
- 4 Rainer Maria Rilke an Lou Andreas-Salomé vom 15.8.1903; ebenda, S. 101.
- 5 Auguste Rodin; zit. nach U. Emde 1949, S. 30 (ohne Zitatnachweis).
- 6 Vgl. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins, Baden-Baden 1954, S. 18, 58f.; vgl. auch J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Rodin-Studien, Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983. Er widerlegt damit überzeugend die Interpretation H. v. Einems, der im Torso die »Monumentalisierung des Entwurfs« sieht.
- 7 Veranstalter: Festival der Frauen und BATTIG Gesellschaft für Beteiligungen mbH, Hamburg. Der Katalog »Camille Claudel«, Hamburg 1990, wurde von Renate Berger herausgegeben.