

griert wurde, in einen offenen Wettbewerb mit dem Schloßbau Fouquets und den königlichen Bauten treten. Die Gegenüberstellung der Anlage in Montmorency und dem für den Dauphin errichteten Landsitz von Meudon illustriert einmal mehr den epochalen Umbruch in der künstlerischen Entwicklung nach der Jahrhundertwende. In Meudon, wie auch im Palais Bourbon und im Hôtel de Lassay (für eine Tochter Ludwigs XIV. und deren Freund errichtet), wird die stilbildende Avantgarde im Hinblick auf Innendekoration und Einrichtung vom Königshaus vereinnahmt. Der Preis dafür war der weitgehende Verzicht auf die programmatische, öffentlich wirksame Repräsentation der Monarchie selbst. Über ihren Rang als Werk zur Architekturge-schichte hinaus leistet die Studie von Krause einen gewichtigen Beitrag zum Verständnis der inneren Funktionsmechanismen des Absolutismus. Dies betrifft nicht nur das Selbstverständnis Ludwigs XIV. und der Eliten des Landes als Auftraggeber, sondern auch die Frage

nach der tatsächlichen Reichweite einer zentralistisch gesteuerten Kunstpolitik. Sich den Ergebnissen der neueren Absolutismusforschung nähernd, war eine direkte Kontrolle anscheinend von seiten der Zentrale weder erwünscht noch erforderlich. Denn unverkennbar stellten einerseits die staatlichen Kunstinstitutionen — die Administration der Bâtiments du Roi und die Akademien — auch für den privaten Bausektor der Villeggiatur eine tragfähige Infrastruktur bereit. Andererseits bot das Mittel der informell gestalteten Protektion ausreichend Gewähr für die Loyalität zum König, wie vor allem die Landsitze der Minister belegen. Es wäre im Anschluß an die Arbeit von Krause spannend, zu wissen, wie weit diese beiden Arme des Königs in die Provinzen reichten. Denn das Buch über die Repräsentationsbauten auf dem Land gibt zu verstehen, daß die klassisch gewordene Formel von »la cour et la ville« der Ergänzung zu einer Trias bedarf.

Dietrich Erben

SILKE WENK

Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne

Literatur, Kultur, Geschlecht: Große Reihe, Bd. 5. Köln, Weimar und Wien, Böhlau 1996. 374 S., 100 s/w Abb. ISBN 3-412 02595-X

Denkmäler mit weiblichen Personifikationen aus dem 19. Jh. und non-figurative Skulpturen aus der Zeit nach 1945 begegnen uns im Alltag auf Plätzen und vor öffentlichen Gebäuden, in Parks, Fußgängerzonen und nicht zuletzt in Museen und ihren Gärten (Abb. 1-3). So ist es kaum verwunderlich, daß sich auch die kunsthistorische Forschung wiederholt mit diesen Objekten beschäftigt. Silke Wenk stellt nun eine neue Lesart vor, die es ihr erlaubt, augenscheinlich so Unterschiedliches wie etwa die von Bildhauern der Rauch-Schule geschaffenen Skulpturen auf der Schloßbrücke in Berlin (1847-1857) und Bernhard Heiligers »Die

Flamme« (1962) auf strukturelle Gemeinsamkeiten hin zu analysieren. Für die Autorin repräsentieren sie gleichermaßen Projektionen von Weiblichkeit in der Moderne, die mittels Allegorisierung zugleich soziale Rollen codifizieren und tradieren.

Ihre Untersuchung schließt zeitlich übergreifend an Diskussionen der vergangenen Jahre in Literaturwissenschaften und Kunstgeschichte um den Charakter von Allegorien an (vgl. von kunsthistorischer Seite: Heinz-Toni Wappenschmidt, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jh. Zum Problem von Sein und Schein*, München 1984; Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jh.s in Deutschland*, Tübingen 1989; Susanne von Falkenhausen, *Italianische Monumental-*

malerei im Risorgimento, 1830-1890: Strategien nationaler Bildersprache, Berlin 1993; *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Hrsg. Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel, Köln, Weimar und Wien 1994; übergreifend: Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, London 1985 [dt. *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Reinbek b. Hamburg 1989]). Wenks Interpretation verdient jedoch nicht nur auf Grund dieser Systematisierung Beachtung, sondern ist auch von grundsätzlich wissenschaftstheoretischem und wissenschaftshistorischem Interesse: *Versteinerte Weiblichkeit* ist eine der kunsthistorischen Frauen- und Geschlechterforschung verpflichtete Untersuchung, mit welcher sich die Verfasserin als eine der ersten deutschen Wissenschaftlerinnen mit dieser Forschungsausrichtung habilitierte. Ihr Erkenntnisinteresse zeigt demnach eine feministische Perspektive, welche die institutionalisierte Kunstgeschichtsforschung in Deutschland heute als solide und impulsgebend – so bekanntlich Kriterien für Habilitationen – anerkennt.

Die Untersuchung ist, den unterschiedlichen zeitlichen Zusammenhängen und den daraus resultierenden verschiedenen formalen Lösungen skulpturaler Gestaltung entsprechend, in zwei Hauptteile untergliedert: Im ersten Teil wird entwickelt, wie in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jh.s Bilder des Weiblichen formiert wurden, im zweiten Teil erläutert Wenk, wie diese den allegorischen Figuren inhärente Bedeutung in der non-figurativen Skulptur nach 1945 weiterexistiert.

Die Beschäftigung mit der Allegorie in der Moderne konfrontiert mit einem scheinbaren Paradoxon: Während kunsttheoretisch einflußreiche Positionen – hier ist vor allem Goethe zu nennen – die allegorische Form als normativ regulierend und nicht mehr der neuartigen Wertschätzung von Phantasie entsprechend abwerten, bedienen sich die bildkünstlerischen Programme zur Repräsentation des modernen Staatsverständnisses vornehmlich der Allegorie, speziell der weiblichen Personifikation. Dies ist umso auffälliger, als gerade die symbolische, frei(er) gewählte und nicht eindeutig kodifizierte Form als Ausdruck künstlerischer Autonomie gewertet und mit den Idealen der modernen bürgerlichen Gesellschaft in Verbindung gebracht, hingegen Allegorien im kunsttheoretischen Diskurs als diesen Idealen konträr interpretiert wurden.

Silke Wenks Analyse setzt nun mit der Beobachtung ein, daß die mit diesen Debatten verbundene Auseinandersetzung um das Verhältnis von Kunst und Natur zugleich ein spezielles Verständnis von Weiblichkeit transportierte. Ohne die Vorstellung der freien Formenwahl aufgeben zu müssen, lieferten weibliche Personifikationen gewissermaßen die naturhaft interpretierte Hülle zur Repräsentation bürgerlicher Ideale. Mit dieser auf die Bedeutung von Geschlecht konzentrierten Herangehensweise knüpft sie an die genannte Untersuchung von Marina Warner und die im Sammelband *Allegorien und Geschlechterdifferenz* vorgestellten Interpretationen an. (Die Tagung des kulturwissenschaftlichen Instituts in Essen 1991, auf die diese Publikation zurückgeht, fand parallel zur Fertigstellung des Manuskriptes von Silke Wenks Habilitationsschrift statt.) Mit ihrer auf den deutschen Sprachraum konzentrierten Analyse von Schriften, die das Verständnis moderner Bildlichkeit konstituierten, kann sie die bereits dort entwickelte These untermauern, wonach die als Natur vorgestellte Weiblichkeit ein bevorzugtes Motiv künstlerischer Gestaltung werden konnte (Kapitel 1). Damalige Überlegungen zur Geschlechterdefinition gingen offensichtlich eine Synthese mit den Versuchen ein, die Kunstpraxis neu zu verorten. Diese gegenüber vormoderner Zeit grundsätzliche Werteverlagerung läßt sich prägnant an Herders Schriften zur Aktfigur nachvollziehen (vgl. S. 37-42), die für die spätere Denkmalspraxis in Deutschland wie eine theoretische Grundlage erscheinen: Herder interpretierte im Zusammenhang des damaligen Paradigmenwechsels in den Wissenschaften die Aktskulptur – in ihrer formalen Gestaltung bekanntlich tatsächlich ein Ergebnis der bildkünstlerischen Semantisierung von medizinischen Sichtweisen, Proportions- und Temperamentenlehre – als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit Natur. Für ihn verwiesen damit Körperdarstellungen auf sich selbst und nichts anderes; den Allegorien entgegengesetzt galten sie ihm besonders in weib-



Abb. 1 August Wredow, Siegesgöttin, den gefallenen Held zum Olymp emportragend. 1841-57. Berlin, Schloßbrücke (Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR, Hauptstadt Berlin I, red. H. Trost, Lizenzausg. München 1983, S. 144)

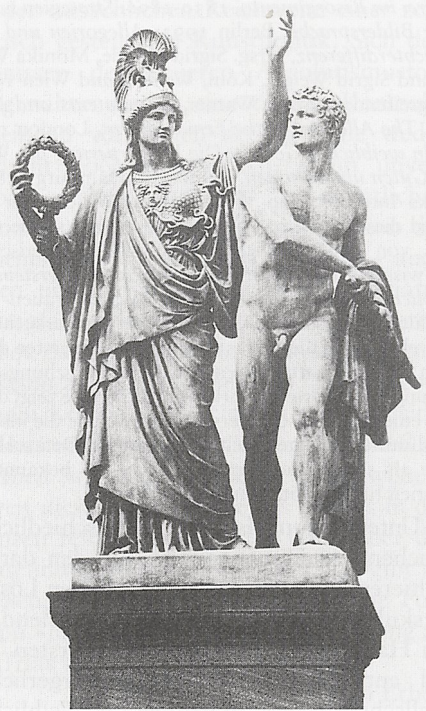


Abb. 2 Albert Wolff, Athena begeistert den Krieger. 1853. Berlin, Schloßbrücke (Das klassizistische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jh., hrsg. P. Bloch und W. Grzimek, Frankfurt a.M. 1978, Abb. 145)

licher Gestalt als Garanten für Natur. Gut siebzig Jahre später konnte Moriz Carriere in seiner *Ästhetik* (1. Aufl. 1859, 3. Aufl. 1886) auf diese Positionen rekurren und das plastisch Gestaltete – tatsächlich eine Kunstform – als Vorstellung des schon immer Gewesenen, Dauerhaften definieren.

Bedeutsam ist, daß diese bereits aus der Antike bekannte Verlebendigung weiblicher Aktskulpturen aus Stein zu einem Zeitpunkt aufgegriffen wurde, als politisch die Etablierung einer neuen, als natürlich begriffenen und propagierten Gesellschaftsordnung anstand. Damit konnten Darstellungen des weiblichen Körpers zeichnerisch als Repräsentantinnen dieser neuen, natürlichen Ordnung gelesen

werden und in der Denkmalspraxis das Bild des absolutistischen Herrschers, Verkörperung der alten Ordnung, modifizierend ersetzen. Wie bereits im Pygmalion-Mythos steht zwar am Ausgangspunkt dieser Verbildlichung der Blick auf reale Frauen, das in der weiblichen Personifikation enthistorisierte Ideal hingegen ist eine Projektion, deren Wert gerade in der Differenz zur Alltagserfahrung lag. Nur durch die Ausgliederung aus der Realität konnte das natürlich erscheinende Ideal begehrenswert wirken. Wenk untersucht diese komplexe Codifizierung, indem sie mittels einer Reflexion ihrer semiotischen Vorgehensweise (Kapitel 2) den Konstruktionsmechanismen der weiblichen Allegorien anhand von



Abb. 3 Bernhard Heiliger, *Die Flamme*. 1962. Berlin, Ernst-Reuter-Platz (S. Salzmann und L. Romain, B. Heiliger, Frankfurt a.M. und Berlin 1989, S. 68 Abb. 33)

Denkmälern des 19. Jh.s in Berlin nachgeht (Kapitel 3). Dieser Schwerpunkt ist klug gewählt, läßt sich doch hier im Kontext der Hegemoniebestrebungen Preußens beispielhaft die Formierung einer gesellschaftlich konsensfähigen Bildersprache nachvollziehen. Gestützt durch einen Exkurs in die Bilderwelt der französischen Revolutionsgesellschaft zeigt die Autorin dabei auch, daß durch die Wahl von weiblichen Personifikationen als Repräsentantinnen der neuen gesellschaftlichen Ordnung gleichzeitig die zunächst miteinander konkurrierenden Vorstellungen von Männlichkeit in der frühen modernen Gesellschaft auf ein bestimmtes Männerbild, den soldatischen Helden mit athletisch trainiertem Körper, festgeschrieben wurden.

Die Geschichte, der Silke Wenk bei ihrer Analyse nachgeht, beschreibt gewissermaßen den Weg, den die Figurationen von Athena/Minerva, Borussia/Berolina/Germania, vor allem aber von Victoria und Nike, den beiden Favoritinnen Berliner Denkmalskunst, vom Sockel der Standbilder verdienstvoller Persönlichkeiten, wo sie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu finden sind, auf die (Sieges)Säule zurücklegen. Während das weibliche Personal zunächst eine ergänzende, untergeordnete Funktion einnimmt, wird es seit der Mitte des Jahrhunderts (Schloßbrückengruppe) zur Hauptsache (Abb. 1, 2). Wenk interpretiert diese Entwicklung als Konsequenz bürgerlichen Identitätsverständnisses: Anders als bei absolutistischen Herrscherbildern ließ sich die Verbildlichung bürgerlicher Ideale nur unzureichend durch die Figuren realer Philosophen, Dichter und verdienstvoller Militärs verkörpern, die als individuelle Persönlichkeiten, nicht als Träger von Funktionen gesehen wurden. Die als naturhaft interpretierten weiblichen Personifikationen halfen dieses Defizit zu kompensieren (S. 95-102). In dem Maße, in dem das monarchische Prinzip als Garant der gesellschaftlichen Ordnung im öffentlichen Raum legitimiert werden mußte, gelangen diese wie variable Platzhalterinnen funktionierenden Repräsentantinnen einer imaginierten Natur auf den Sockel. Die strukturellen Zusammenhänge, die dieser Bildargumentation zu Grunde liegen, lassen sich exemplarisch in einem programmatischen Aufsatz von Gustav Ebe zu Porträt und Allegorie in der Monumentalskulptur aus dem Jahre 1887 nachvollziehen, der in der mit 12.000 Ex. Auflage damals größten Kunstzeitschrift im deutschsprachigen Raum, der *Kunst für Alle*, an prominent populärer Stelle erschien und auch von Wenk ausführlich diskutiert wird: Offensichtlich waren die Verbildlichungen von Frauen in der Gesellschaft des 19. Jh.s als Zeichen einer imaginären Gemeinschaft funktionaler als die Bilder von Männern, die zwar Handlung, nicht aber den durch die weibli-

chen Allegorien repräsentierten Zustand vermitteln konnten.

Die Überzeugungsfähigkeit dieser Bildrhetorik sieht die Autorin in der Form des Frauenkörpers und der Motivik des Umsorgens wie des Begehrlichen begründet, welche diese weiblichen Allegorien mit realen Frauen, den Müttern und Geliebten, vergleichbar machte (S. 110-119). Als imaginierte, öffentlich präsentierte und damit stets präsente Weiblichkeit propagierten die Skulpturen zugleich Ideale von Frausein. Reale Frauen und deren Lebensbedingungen wurden so durch eine versteinerte Weiblichkeit, wie Wenk es treffend titulierte, substituiert.

Bedenkt man die Symbiose, die Naturverständnis und Konzeptionen von Weiblichkeit bei der Konturierung einer modernen Weltansicht eingingen, so ist es kaum verwunderlich, daß wir dieser für das 19. Jh. beobachteten Geschlechtertypisierung auch in denjenigen non-figurativen Beispielen moderner Plastik begegnen, die sich auf organische Vorstellungen und damit auf Naturbilder beziehen. Anders als das Konzept von Männlichkeit, das in der dem Zweiten Weltkrieg folgenden Reorganisation der bürgerlichen Gesellschaft eine Verunsicherung erfuhr, blieb also die Projektion von Weiblichkeit als Garantin einer natürlichen Ordnung auch dann präsent, als Kunst den Charakter ihrer Abbildhaftigkeit änderte und der gesellschaftliche Status von Frauen durch aktives und passives Wahlrecht, gesetzlich garantierten Zugang zu ehemals versperrten Ausbildungsgängen, ökonomisch bedingte Strukturveränderungen der bürgerlichen Kleinfamilie u. a. gegenüber dem 19. Jh. sich verändert hatte. Dieses Phänomen wird im zweiten Teil des Buches untersucht. Die Klammer zur vorhergehenden Analyse ist das Motiv der Nike (Kap. 4), das sich als stilisiertes Siegeszeichen und – ausgehend von der hellenistischen Nike von Samothrake im Louvre – als Zeichen für Kunst in plastischen Arbeiten der europäischen Nachkriegszeit, aber bekanntlich auch in der Alltagskultur etwa auf

Schokoladentalern und auf Sportkleidung findet. In Einzelkapiteln (Kap. 5-7) geht ihm die Autorin im Werk von Henry Moore, Bernhard Heiliger und Yves Klein nach, um den Charakter der von ihnen gewählten Bezüge auf Weiblichkeit bestimmen zu können. Moores »Stehende Figur: Messerschneide« (1961, Bronze), Heiligers »Große Nike« (1956, Bronze) und »Die Flamme« (1962, Bronze; Abb. 3) sowie Kleins »Victoire de Samothrace bleue« (1962, bemalter Gips) werden im Zusammenhang des jeweiligen Œuvres untersucht. Wie bereits im ersten Teil des Buches gewährleistet auch hier die exemplarische Vorgehensweise eine Konzentration auf die Auseinandersetzung mit damaligen Paradigmen. So werden mit den Arbeiten von Moore und Heiliger Werke diskutiert, die damals als vorbildhaft für skulpturale Gestaltung im öffentlichen Raum angesehen wurden – Moore in Hinblick auf die Entwicklung essentieller Grundformen, Heiliger in Hinblick auf die Verarbeitung nationalsozialistischer Gesellschaftserfahrung. Ein so maßgeblicher Theoretiker zur Kunst des 20. Jh.s wie Herbert Read formulierte seine Positionen in Auseinandersetzung mit dem Œuvre von Moore; die Problematik künstlerischer Identität in der hochtechnisierten Gesellschaft bezogen auf den Umgang mit Tradition ist durch Klein ein Thema. Da alle drei Künstler in der Vergangenheit aus unterschiedlicher Perspektive diskutiert wurden, hat die Analyse ihres Werkes aus feministischer Sicht zugleich eine explizit diskursive Funktion, die auch deutlich zu machen vermag, daß die Adaption der Stereotype Weiblichkeit jeweils mit einer Verunsicherung der Position des Künstlers verbunden ist. Wenks Morphologie der »Versteinerten Weiblichkeit« basiert auf der Annahme einer symbolischen Ordnung, die mit sozialen Bedingungen verzahnt ist und Wahrnehmung – auch die subjektive Wahrnehmung von Kunst – dominiert. Die Autorin kann sich hierbei auf Freud (vgl. S. 69-71) und Lacan (vgl. S. 200-208), hinsichtlich der Konstruktion von Weib-

lichkeit besonders auf Kristeva berufen, derzufolge diese als Bild des Anderen ein Resultat etabliert-männlichen Selbstverständnisses ist (vgl. bes. S. 120-123). Kunsthistorisch überträgt Wenk hiermit die Tradition der Warburg-Rezeption in eine konsequent feministische Lesart. Mit ihrer modellgeprägten Herangehensweise schafft sie eine, durch die Terminologie unterstrichene Distanz zu dem untersuchten Repräsentationssystem, die strukturelle Abhängigkeiten aufzuzeigen vermag. Diese der psychoanalytischen Praxis verwandte 'Spurensicherung' gibt unbestritten Anstöße zur Entdeckung von Verdrängtem – hier der Konstruktion und Fixierung einer 'natürlichen' Weiblichkeit – und legt mit der Verknüpfung der Untersuchungsschritte Prozesse frei, die auch in der Kunstgeschichtsschreibung zu dieser Verdrängung führten. Während sich jedoch die symbolische Ordnung für das 19. Jh. mit den historischen Bedingungen von Frauenleben zusammenbringen läßt, ist diese Abhängigkeit für die 50er und frühen 60er Jahre unseres Jahrhunderts in Europa in der vorgestellten Eindeutigkeit nicht mehr gegeben. Wenks transhistorisch operierendes Ausgangsmodell verdeckt hier trotz der dichten Argumentation und der beigebrachten Zeitzeugnisse den Blick auf Brüche in der Weiblichkeitskonzeption gegenüber dem 19. Jh., die mit Verschiebungen der Geschlechterverhältnisse und veränderten Rollendefinitionen verbunden sind. Wie sie im Zusammenhang mit den Karikaturen zu Werken von Moore erkennt (S. 210), funktioniert der Wunsch, eine verlorene Ordnung durch Projektionen von Weiblichkeit erneut manifestieren zu wollen, nur noch bedingt. Diese gegenüber dem 19. Jh. mentalitätsge-

schichtlich relevanten Veränderungen von Diskurspositionen hätten als ein Korrektiv des Modells stärker berücksichtigt werden müssen. Ihre funktionale Bedeutung in Hinblick auf Kunstkonzeptionen der zweiten Hälfte des 20. Jh.s, auch hinsichtlich der Funktion von Allegorie, bleibt ein Forschungsdesiderat. Ob hierfür das von Wenk gewählte Analysemodell, das von einer bipolaren Geschlechterordnung ausgeht, ausreichend Flexibilität bieten kann, ist angesichts der facettenreichen Konkurrenz von Selbst- und Fremdbildern der Geschlechter in dieser Zeit fraglich.

Trotz dieser Kritik ist der Wert der Untersuchung unbestritten. Nicht nur der Prozeß der Fixierung von Geschlechterstereotypen in der Moderne gewinnt speziell für Deutschland Kontur. Der Blick auf die Verschränkung der Weiblichkeitskonzeption mit dem Männlichkeitsideal lenkt zudem das Augenmerk auf die Konstruktion moderner Identitätsdefinitionen, was für die aktuellen Diskussionen um den Charakter einer sog. Zweiten Moderne produktiv genutzt werden kann. Die Untersuchungsergebnisse zur sozialen Rolle von Künstlern in den 50er und frühen 60er Jahren des 20. Jh.s bieten eine hier dringend notwendige Orientierung zur Bewertung von künstlerischen Selbstdarstellungen und ihren Fremdbildern. Die Funktion 'naturhafter Weiblichkeit' in Auseinandersetzung mit faszinierender wie beängstigender Technik liefert angesichts der neuen Kommunikations- und Bildmedien ausreichend Anknüpfungspunkte. Alles in allem: eine interessante und weiterführende Studie, die nicht zuletzt aufgrund mancher Zweifel an der analytischen Vorgehensweise zur Diskussion anregt.

Barbara Lange