St. Ursula - Schule Hannover

FACHBEREICH KUNST

Skulptur und Plastik

Grundbegriffe

Denkmale

Mahnmahle

Abstrakte Plastik

Skulptur

die - lat. ***sculptura*** „**Bildhauerarbeit**“, ***sculpere*** „**schnitzen**“

Bezeichnung für ein **dreidimensionales Bildwerk**, das aus einem **festen Material abtragend** herausgearbeitet (gehauen, geschnitten, geschnitzt) wird.

Plastik

die - gr. ***„ aus weicher Masse bilden, formen“***

Bezeichnung für ein **dreidimensionales Bildwerk**, das im Gegensatz zur Skulptur, aus **weichem Material** (Ton, Wachs, Gips,) **antragend**, bzw. aufbauend geschaffen wird. Alle **Gussverfahren** (Metalle, Kunststoffe, etc.) werden ebenfalls als Plastik bezeichnet.

Meyers Lexikon

um 550 v. Chr.

ca. 2. Jh. v. Chr.

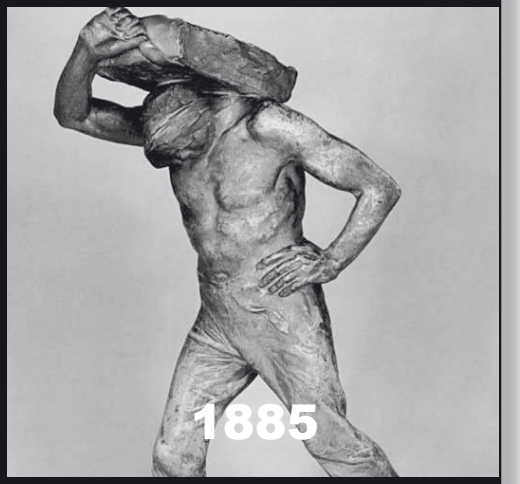
um 1100

um 1400

1498-99

ca.1645-52

1796-97


1885

1915-16

1920

1968

1973

St. Ursula - Schule Hannover

FACHBEREICH KUNST

Skulptur und Plastik

Grundbegriffe

Denkmale

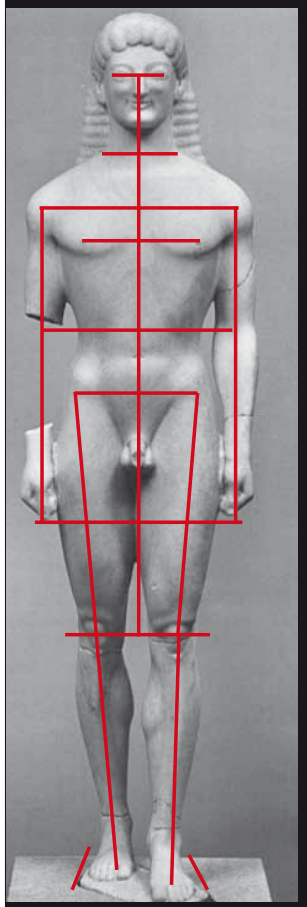
Mahnmahle

Abstrakte Plastik

Gerichtetheit / Achsen

Hauptrichtungen / Bewegungsrichtungen, die im Werk angelegt sind

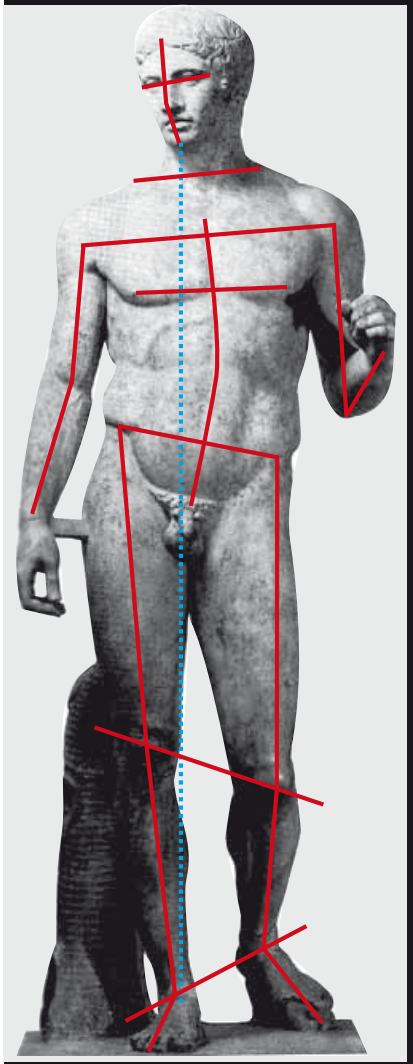
Archaisches Achsensystem



Jüngling von Tenea, um 560 v. Chr., Marmor, Höhe 153 cm

statisch / starr

Kontrapost



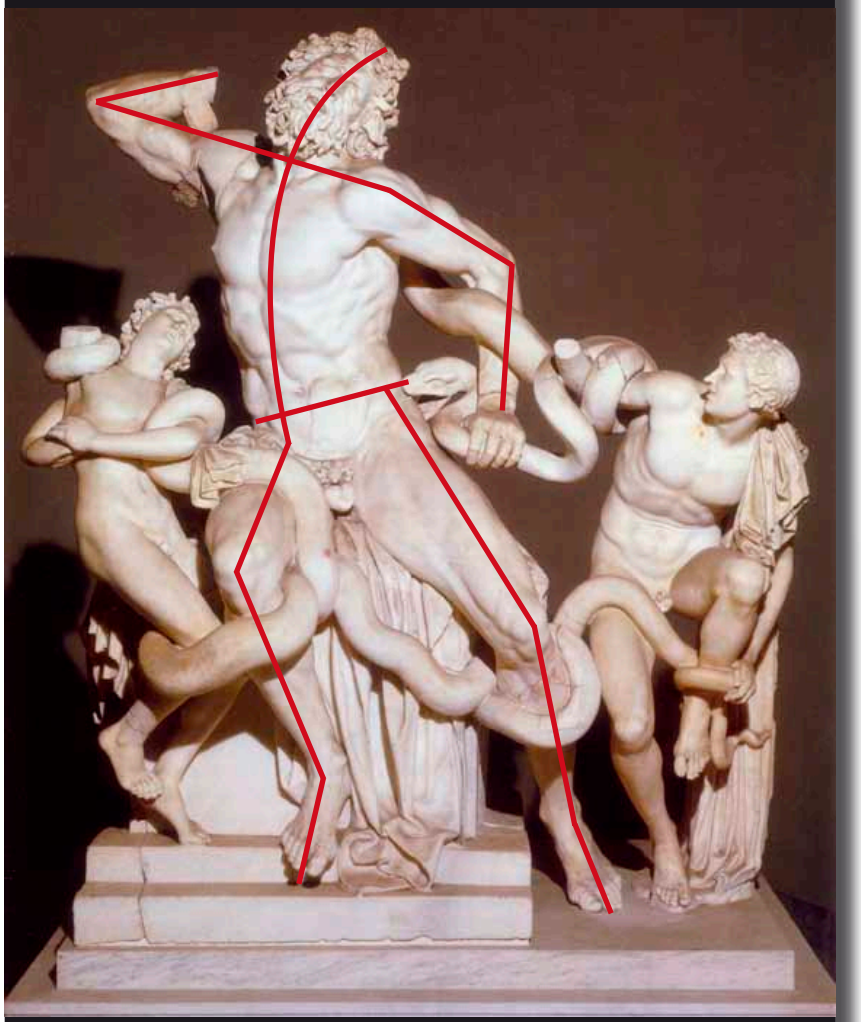
Polyklet, *Doryphoros* (Speerträger), um 440 v. Chr., Marmor, Höhe 212 cm

Beim Kontrapost zeigt die Standfigur eine Verlagerung des Körpergewichtes auf ein Bein (Standbein), sodass das andere Bein sich frei bewegen kann (Spielbein).

Der geneigten Beckenstellung antwortet die entgegengesetzt verlaufende Achse der Schultern. Auf der hoch gezogenen Hüftseite wird das rechte Bein belastet und so zum Standbein.

In dieser ausbalancierten **Ponderation** (Gewichtsverteilung) neigt sich das Becken immer zur Spielbeinseite, die Schulterpartie zur Standbeinseite hin.

Dynamik / Gegeneinander gesetzte Körperachsen



Laokoon und seine Söhne, *2 Hälfte 2. Jh.* v. Chr., Römische Kopie, Marmor, Höhe 242 cm

Bewegung

Bewegung kann als dargestellte Bewegung, z.B. einer Handlung, angelegt sein.

Die prinzipiellen Möglichkeiten bestehen darin, entweder einen Bewegungsfluss oder einen Moment des Stillstands innerhalb eines Ablaufs darzustellen.

Fruchtbarer Moment

Diskobolus, Römische Marmorkopie aus der Villa Adriana., Höhe 169 cm

Begrifflich fassbar ist der in der Antike entwickelte „fruchtbare Moment“, der einen Zeitpunkt in einem Handlungsablauf zeigt, von dem aus die vorangegangene Tätigkeit rekonstruiert und die folgende gedanklich antizipiert werden kann.

Bewegungsfluss

Gian Lorenzo Bernini, *Apoll und Daphne*, um 1622/23, Marmor, Höhe 143 cm

Begriff für einen Handlungs- / Bewegungsablauf, der ähnlich wie bei einer Fotografie festgehalten ist.

Kinetisch

Alexander Calder, *Ohne Titel*, 1937, Blech

Bei kinetischen Plastiken ist auch eine tatsächliche Bewegung möglich.

Körper - Raum - Verhältnis

Ein Körper existiert nur in der Ausdehnung im Raum

- den die Masse des Körpers einnimmt
- den die Plastik umschließt oder in den sie hinausweist

Blockhaft / Kernplastik

Käthe Kollwitz, *Pietà. Trauernde Mutter*, 1937/ 38, Bronze, 38 x 28,5 x 39 cm

- raumabweisend, häufig geschlossene Umrisse,
- extrem bei geometrischen Idealkörpern wie Kugel oder Ei, die Aufgrund ihrer durchgängigen konvexen Wölbung, dem Raum keinerlei Angriffsfläche lassen
- nach innen gerichtete Energie, Geschlossenheit

Raumgreifend / Raumoffen

Schlafender Satyr, um 220 v. Chr., Marmor, Höhe 215 cm

- Je mehr sich ein Körper öffnet und je mehr Teile von seinem Kern wegstreben, desto mehr wird der Körper, durch eingezogene-, durchbrochene- oder Hohlformen, vom Raum durchdrungen (negative Raumformen).
- Wechselspiel zwischen konkaven und konvexen Partien

Lineares Raumzeichen

Alberto Giacometti, *Drei Schreitende*, 1948, Bronze, Höhe 40 cm

- Formen werden soweit ausgedünnt, Material wird soweit zurückgenommen, dass die positiven Formen eher linear denn plastisch wirken

Volumen

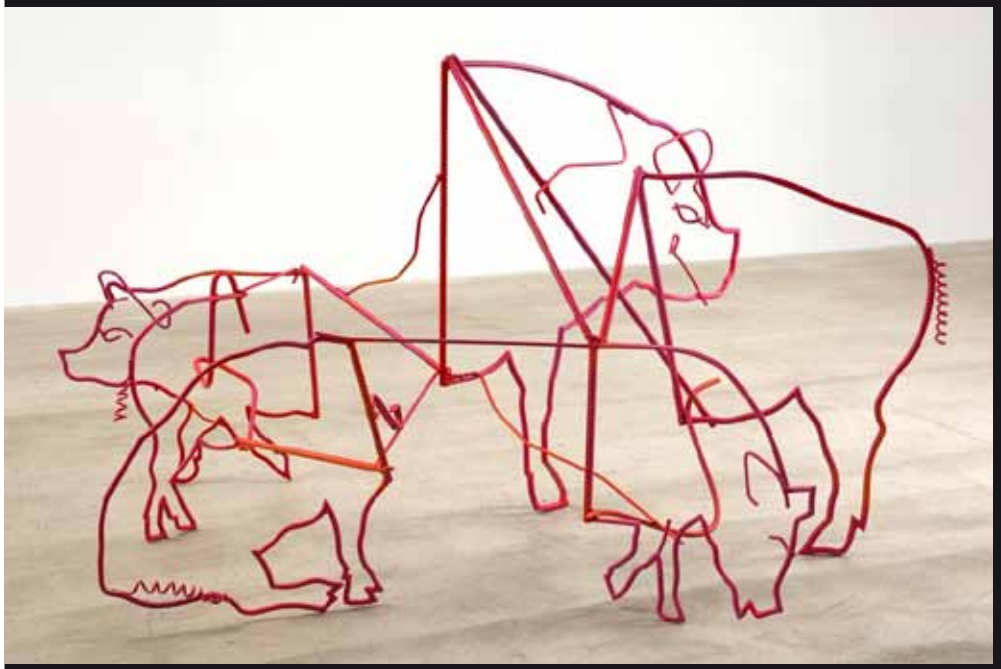
„Inhalt“ (lat.); gemeint ist der Rauminhalt einer plastischen Form. Bei Plastiken unterscheidet man das Massevolumen und das Raumvolumen. Diese beiden Aspekte einer Plastik verhalten sich zueinander umgekehrt proportional

Massevolumen

Constantin Brancusi, *Torso eines jungen Mädchens*, 1922, Onyx, 33 x 22,8 x 21 cm

Das aus Material bestehende, raumverdrängende Volumen einer Plastik; also das Volumen der greifbaren Materialität. Ein Block (Kubus) besteht z.B. ausschließlich aus Massevolumen.

Raumvolumen



Jason Meadows, *Pigs*, 2008, lackierter und gebogener Stahl

Das „Leere“, d.h. die Luft, die von einer Plastik sozusagen mit erfasst bzw. umfasst wird; das Raumvolumen. ist also der immaterielle Anteil einer Plastik.

Bereits eine Ritzzeichnung in einem Block oder auf einer Fläche stellt einen – wenn auch sehr geringen - Anteil an Raumvolumen dar. Der Raumvolumen-Anteil erhöht sich z.B. durch Perforation, noch stärker durch weit in den Umraum ausgreifende Einzelteile einer Plastik.

Eine starke Steigerung des Raumvolumens und zugleich extreme Reduzierung des Massevolumens liegt z.B. im Fall einer linearen Drahtplastik vor.

Organisch / Tektonisch

Grundsätzlich kann der Aufbau einer Skulptur / Plastik entweder „organisch“ gewachsen oder tektonisch (gebaut) sein.

Organisch

Henry Moore, *Large Two Forms*, 1966/68, Bronze, ca. 6 x 6 m

Zu übersetzen etwa mit „gewachsen“. Benennung einer Form oder eines kompositorischen Aufbaus einer Plastik, falls diese der Natur verwandt sind.

Tektonisch

Aristide Maillol, *La Méditerranée*, 1905, Bronze, Höhe 110 cm

Zu übersetzen etwa mit „gebaut“. Benennung einer Form oder eines kompositorischen Aufbaus einer Plastik, falls diese der Architektur verwandt sind.

Dabei spielen tragende, der Vertikalen verwandte, und lastende, der Horizontalen verwandte Formen eine Rolle sowie Kombinationen aus diesen beiden Prinzipien.

Häufig sind diese Formen geometrisch bzw. geometrisiert. Dies führt insbesondere bei figürlichen Plastiken zu einem klaren, strengen Aufbau.

Plastizität / Licht und Schatten

Licht und Schatten dienen zur Klärung der Körperlichkeit. Sie beeinflussen die Wirkung einer Skulptur / Plastik. Anders als in der Malerei sind sie, durch unterschiedliche Ausleuchtung, veränderbar

Plastizität

Hans Arp, *Torso*, 1931, Bronze, 30,5 x 18,5 x 14,5 cm

Plastizität / Körperlichkeit entsteht aus dem Wechselspiel von konkaven und konvexen Partien.

Licht und Schatten

Francois Rude, *Aufbruch der Freiwilligen (La Marseillaise)*, 1833-36, Naturstein, 12,8 x 8 m

- Das Licht ist abhängig vom Material und der Bearbeitung; die Oberfläche kann z.B. Licht absorbierend – lichtarm sein; polierte Oberflächen hingegen reflektieren.
- „Eigenschatten“ (Körperschatten) auf der Oberfläche einer Plastik
- „Schlagschatten“ (Außenschatten) „wirft“ die Plastik selbst

Ansichtigkeit

Anders als bei zweidimensionalen Werken kann die Ansichtigkeit einer Plastik variabel sein. Eine Plastik kann eine oder auch mehrere gültige Ansichten haben. Als Hauptansicht bezeichnet man die Ansicht, auf die eine Plastik in besonderer Weise orientiert ist.

Einansichtig

Imadmadonna, um 1060, Holz (ursprügl. mit Silberfolie u. Edelsteinen besetzt), Höhe: 112 cm

- Frontalansicht, en face (von vorne) zu betrachten,
- Werke, die vor einer Wand bzw. in einer Nische stehen,
- Relief
- auf der Rückseite oftmals nicht ausgearbeitet

Mehransichtig

Michelangelo, *David*, 1501/04, Marmor, Höhe 434 cm

- freistehende Plastiken (voll- bzw. rundplastisch),
- umgehbar,
- oft aber nur mit einer Hauptansicht konzipiert

Allansichtig

Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais*, 1884-86, Bronze, Höhe 219,5 cm, Breite 235,5 cm, Tiefe 178,4 cm

- Man spricht von Allansichtigkeit einer Plastik, wenn sie so konzipiert ist, dass man sie von allen Seiten betrachten kann und sollte.
- Mit dem Standort des Betrachters ändert sich auch die Kontur einer Plastik. So hat eine allansichtige Plastik beim Umschreiten unendlich viele Konturansichten.

Fragment, Torso, Non-finito

Bezeichnungen für unvollständige und unvollendete Plastiken.

Fragment / Torso

Zusammenstellung der Überreste der Kolossal-Statue Konstantins des Großen (Fertigstellung um 312–315) in den Kapitolinischen Museen, Rom

- Eine Plastik wird zum (unfreiwilligen oder geschichlichen) Fragment / Torso durch das Wirken von Mensch und Natur.
- durch Abarbeitung von Wind und Wasser, Korrosionen, Erdbeben, usw.,
- durch Menschen, die eine Skulptur beschädigen oder zerstören, die ihre Legitimität verloren hat, um damit die durch die Plastik repräsentierte religiöse oder politische Macht zu treffen.

Torso als autonome Kunstform

Wilhelm Lehmbruck, *Frauentorso*, 1910, Bronze, Höhe 115 cm,

- Torso (ital.) „Bruchstück“ meint ein der Regel den Rumpf einer Plastik ohne Extremitäten.

Non-finito

Michelangelo, *Sklave als Atlant*, 1519, Marmor, Höhe 277 cm,

- Non-finito (ital.) „unvollendet“

St. Ursula - Schule Hannover

FACHBEREICH KUNST

Skulptur und Plastik

Grundbegriffe

Denkmale
Mahnmahle

Abstrakte Plastik

Denkmal

Kaum ein Begriff ist so offen und heterogen wie der des Denkmals.

„(...) ein zur Erinnerung an bestimmte Personen oder Ereignisse errichtetes Werk der Bau- und Bildhauerkunst“

Der Neue Brockhaus 1978

Diese Definition bezieht sich auf den **memorialen Aspekt** von Denkmalen, mögliche Absichten der Denkmalsetzer werden jedoch nicht berücksichtigt.

*Aufgabe des Denkmals ist es Herrschaft aus der Vergangenheit zu legitimieren (***Legitimation***), in der Gegenwart darzustellen (***Repräsentation***) und dauerhaft in die Zukunft zu tradieren (***Tradition***). Das für den Darstellungsinhalt eines Denkmals postulierte allgemeine oder öffentliche Interesse stellt sich somit als Interesse, Ideologie oder Weltbild der herrschenden Gesellschaft heraus.*

Scharf, Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, 1984

In diesem Sinne sind Denkmale eine **undemokratische Zeichensetzung der Herrschenden** zum Zweck des eigenen Ruhmes und zur Darstellung vermeintlich kollektiver Harmonie.

In **demokratischen Gesellschaften** sind staatliche Denkmale keine Zeichensetzung des Herrschers zum Zwecke seiner Glorifizierung, sondern sie entstehen **im öffentlichen Auftrag**.

Neben dem Staat als Denkmalsetzer lassen auch nicht staatliche Institutionen und Initiativen Denkmale errichten. Inhaltlich werden bestimmte Aspekte der Vergangenheit ausgewählt und aus einer spezifischen Perspektive interpretiert.

Das Denkmal ist ein in der Öffentlichkeit errichtetes und für die Dauer bestimmtes selbständiges Kunstwerk, das an Personen oder Ereignisse erinnern und aus dieser Erinnerung einen Anspruch seiner Urheber, eine Lehre oder einen Appell an die Gesellschaft ableiten und historisch begründen soll.

Mittig 1985

Mahnmahl

Das Mahnmal stellt eine **Sonderform** des Denkmals dar.

Neben dem **Krieger-** und **Heldendenkmal** gibt es das **Persönlichkeitsdenkmal**, das **Nationaldenkmal** und das **Mahnmal**.

Das Mahnmal steht in der **Tradition des Kriegerdenkmals**, welches die Form des Denkmals mit der Tradition des Grabmals verbindet. Während das Kriegerdenkmal dem Tod der Gefallenen jedoch nachträglich Sinn verleiht,verweigert das Mahnmal diesen Appell.

Nach dem Zweiten Weltkrieg veränderten sich in Deutschland die Erwartungen, die an ein Denkmal gestellt wurden. Angesichts der beispiellosen Verbrechen trat **Trauer um die Opfer an die Stelle von Sinnstiftung**.

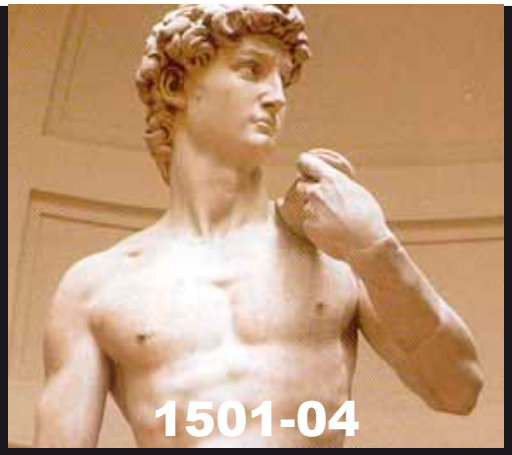
Ein Mahnmal mahnt, Gewalt nicht zu vergessen, es erinnert an die Opfer und ihr Leid und verpflichtet die Überlebenden, die Ereignisse als **Mahnung für die Gegenwart zu begreifen**.

Unter einem Mahnmal versteht man heutzutage Denkmale, die an den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg erinnern.

Quelle: Institut für Museumsforschung

14 n. Chr.

ca. 165 n. Chr.


1501-04

1623

1852-57

1884-86

1886

1921

1951

1986

2003-05

2009

	Traditionelles Denkmal des 19. Jahrhunderts	**Konventionelle Denk- und Mahnmale ab ca. 1950**	**Denk- und Mahnmale ab ca. 1980**
	Gedenken	**Mahnen**	**Denken**
Inhalt, Anlass	Herausragende Ereignisse und Personen	Nationalsozialismus und Holocaust	Nationalsozialismus, Holocaust und dessen gesellschaftliche Verdrängung in der Nachkriegszeit
Form	Monumentalität, Plastik, figürlicher Realismus	Figürlicher Realismus, sakrale und mythologische Symbolik	Sämtliche Darstellungen architektonischer, städtebaulicher, gartenbaulicher, abstrakter und figürlicher Art
Zeit	Dauerhaft	Dauerhaft	Dauerhaft und temporär
Standort	Zentral	Zentral und dezentral	Zentral und dezentral
Auftraggeber	Herrscher, Staat	Staat, Erinnerungsgemeinschaften	Einzelne Künstler, Erinnerungsgemeinschaften, Staat
Funktion	Sinnstiftung, Legitimation, Repräsentation, Tradition,	Mahnung, Demonstration von Trauer und Reue, Harmonisierung (Verschleierung)	Reflektion, Kritik, Impulsgeber für kollektive Prozesse, Aufklärung, Provokation
Inschrift	Pauschale Formeln wie: „Sie starben für Volk und Vaterland“ (Sinnstiftung)	Pauschale Formeln wie: „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“ (Mahnung, Appell)	Spezifische Benennungen von Tätern, Opfern, Orten und Ereignissen (Sachinformation)
Kommunikation, Rezeption	Rituell	Rituell	Informell, alltäglich

Der Augustus von Prima Porta (nach 14 n. Chr.)

Kopie eines um 20 v. Chr. entstandenen Originals, Mamor, Höhe 204 cm

In der **römischen Antike** (ca. 500 - 27 v. Chr.) galt das repräsentative **Herrscherstandbild** als geheiligtes **Staatssymbol**.

Herausragendes Beispiel ist die Statue des ersten römischen **Kaisers Augustus** („Der Erhabene“, 63 v. Chr. - 14 n. Chr.).

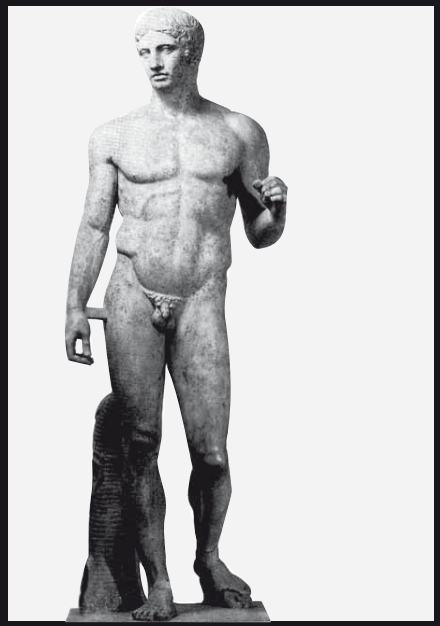
DIe gut erhaltene Mamorkopie zeigt, dass hier Vorbilder aus der **etruskischen** und der **griechischen** Kunst verarbeitet wurden: im erhobenen rechten Arm - eine Geste der „**allocutio**“, der Ansprache - der so genannte „**Ariringatore**“ und in der Körperhaltung der „**Dryphoros**“ von Polyklet.

Mit seiner erhobenen Rechten erscheint der Kaiser als Feldherr, der vor den Truppen eine Ansprache hält (adlocutio). Er trägt eine kurze Ärmeltunika und einen unten und an den Armausschnitten mit gefransten Lederlaschen besetzten Muskelpanzer.

Den Feldherrnmantel hat er um die Hüften geschlungen und über den linken Unterarm gelegt. In der linken Hand trug Augustus wohl eine Lanze.

Im Widerspruch zur militärischen Tracht stehen die **nackten Füße**, die man als **Zeichen der Heroisierung** und damit als Indiz für eine Entstehung der Marmorstatue nach dem Tode des Augustus 14 n. Chr. gedeutet hat, als er vom Senat **zu den Göttern erhoben** wurde.

Sog. Arringatore (Redner), um 80 v. Chr., Bronze, Höhe 185 cm



Polyklet, *Doryphoros* (Speerträger), um 440 v. Chr., Marmor, Höhe 212 cm

Dass bereits die Herkunft des Augustus in göttliche Sphären zurückreichte, soll der kleine **Amorknabe** anzeigen, der neben dem Kaiser auf einem Delphin reitet und damit zugleich elegant die Stütze der Marmorstatue verdeckt. **Amor** und **Delphin** verweisen auf **Venus**, die mythische **Ahnherrin der Julier**, der Familie des Augustus.

Die **welthistorische Mission**, als deren Vollstrecker Augustus sich präsentierte, kommt besonders deutlich auf den **Reliefbildern des Brustpanzers** zum Ausdruck.

Im Zentrum der vielfigurigen Komposition ist ein **zentrales politisches Ereignis** der frühaugusteischen Zeit dargestellt, die **Wiedergewinnung** der 33 Jahre zuvor durch Crassus schmachvoll an die **Parther** verlorenen **römischen Feldzeichen** im Jahre 20 v. Chr.

Dieser durch diplomatische Verhandlungen mit den großen Widersachern der Römer erzielte Erfolg wird hier wie ein militärischer Sieg dargestellt, denn der von rechts mit den Feldzeichen herantretende, durch Hosentracht, Bart und langes Haar als Barbar gekennzeichnete Parther übergibt den Legionsadler mit demütiger Geste an eine militärisch gekleidete Gestalt, in der wohl der römische Kriegsgott Mars zu erkennen ist.

Quelle: Archäologisches Institut Göttingen

Marc Aurel, Reiterstatue (um 176 n. Chr.)

Bronze, ursprünglich vergoldet , Gesamthöhe
von Pferd und Reiter 424 cm

Als einziges Reiterstandbild aus römischer Zeit hat sich die Brozeplastik des Kaisers **Marc Aurel** (161 - 180) auf dem Kapitol in Rom erhalten. Das ist dem Umstand zu verdanken, dass man die Figur im Mittelalter für eine Darstellung **Kaiser Konstantins** hielt, der das Christentum zur Staatsreligion gemacht hatte.

Der Kaiser sitzt, als **Oberbefehlshaber** dargestellt, hoch zu Ross, das ruhig dasteht und nur das rechte vordere Bein anhebt.

Der Kaiser blickt leicht nach rechts und hält den rechten Arm wie zum **Sprechgestus** nach vorne ausgestreckt. Die gesenkte linke Hand hielt die Zügel und vielleicht auch noch eine Buchrolle, die sich aber ebenso wenig wie die Zügel selbst erhalten hat.

Der Kaiser ist in eine kurze Tunica und ein Paludamentum (Soldatenmantel) gekleidet. An den Füssen trägt er kein „Feldherrenstiefel“, sondern zivile „Senatoren-Stiefel“.

Die hochgewölbten Augenbrauen und das dabei nahezu unbewegte Gesicht rufen den für Bildnisse Marc Aurels so charakteristischen Ausdruck von **Ruhe**, **Unerschütterlichkeit** und **Distanziertheit** hervor“

Solche Reiterstatuen waren dem Kaiser oder den männlichen Mitgliedern seiner Familie vorbehalten und wurden ausschließlich für **repräsentative Zwecke**, etwa zur Hervorhebung von militärischen Verdiensten, in Auftrag gegeben.

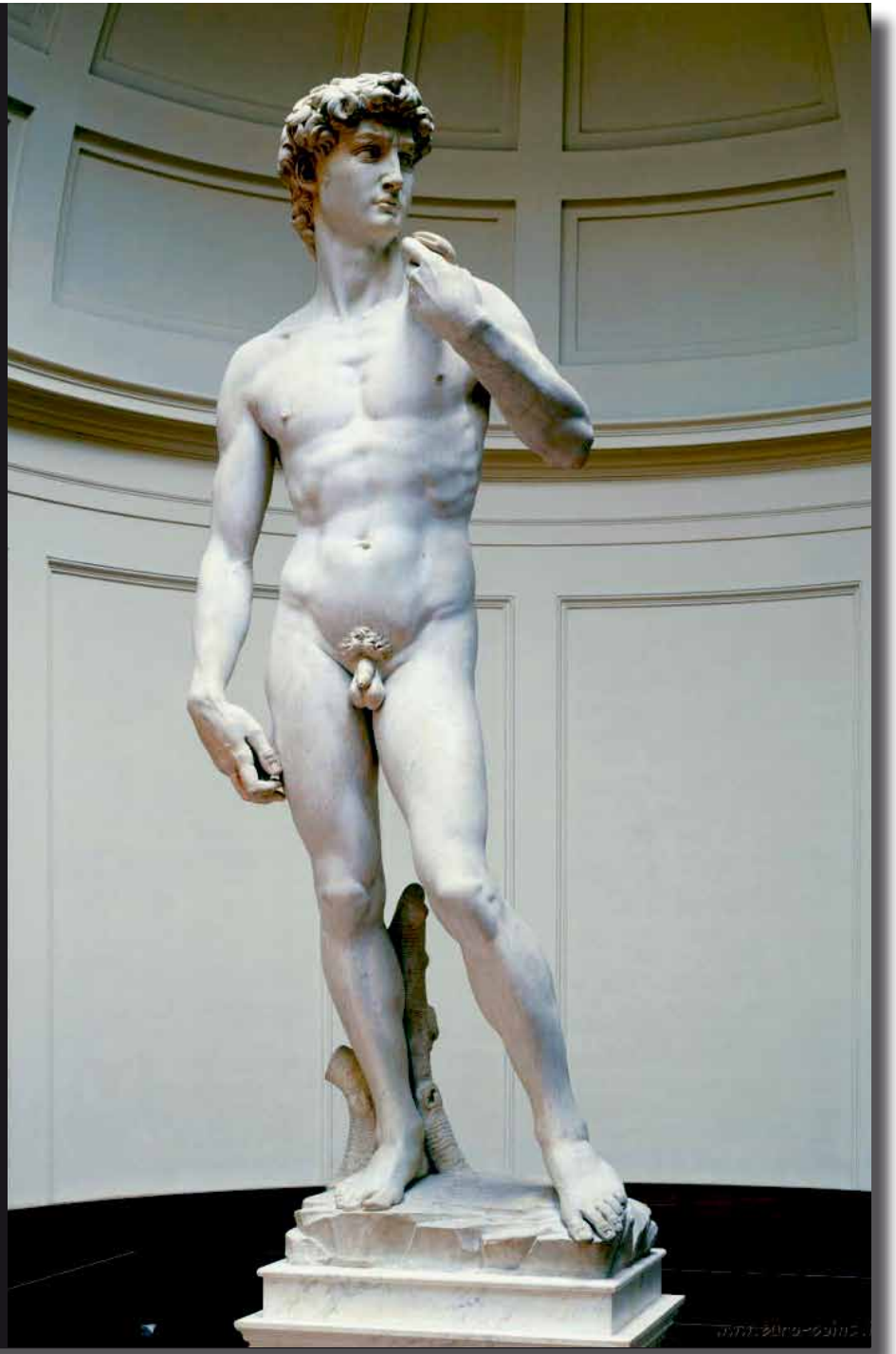
Typisch für römische Reiterstatuen ist die **ruhige Haltung** des Tiers, die sich von **hellenistischen** Reiterstatuen unterscheidet, auf denen der Herrscher häufig auf einem sich aufbäumenden Pferd sitzt, um Dynamik und Tatendrang zu vermitteln.

Der Kaiser ist als **souveräner Staatsmann** und als Anführer seines Heeres, dessen Verbundenheit in solchen Werken deutlich wird, dargestellt.

Als Oberbefehlshaber des Heeres schützt er den Staat vor Angriffen; siegreich heimgekehrt ist er der Überbringer und Garant des Friedens und aller damit verbundenen Vorteile für die Allgemeinheit.

Aufgestellt worden sein dürfte die Statue infolge eines **militärisch-politischen Triumphes**. Am wahrscheinlichsten hängt das Werk mit dem Sieg über die Markomannen und Sarmaten im Jahre 176 n.Chr. zusammen. Wie mittelalterliche Quellen belegen, war unter dem rechten erhobenen Huf des Pferdes ursprünglich eine kleine kniende Barbarenfigur angebracht; diese müsste die unterlegenen Barbarenstämme versinnbildlicht haben.

Quelle: Antikenmuseum Basel, Tomas Lochman



Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564)

David, 1504, Carrara-Mamor, Höhe 516 cm, ohne Sockel

Im Alten Testament (1. Samuel 17, 1 – 58) findet man die Geschichte von **David und Goliath**. Berichtet wird von dem jungen Schafhirten David, einem Israeliten, der es wagt, gegen den gefürchteten Riesen Goliath, einen Philister, anzutreten.

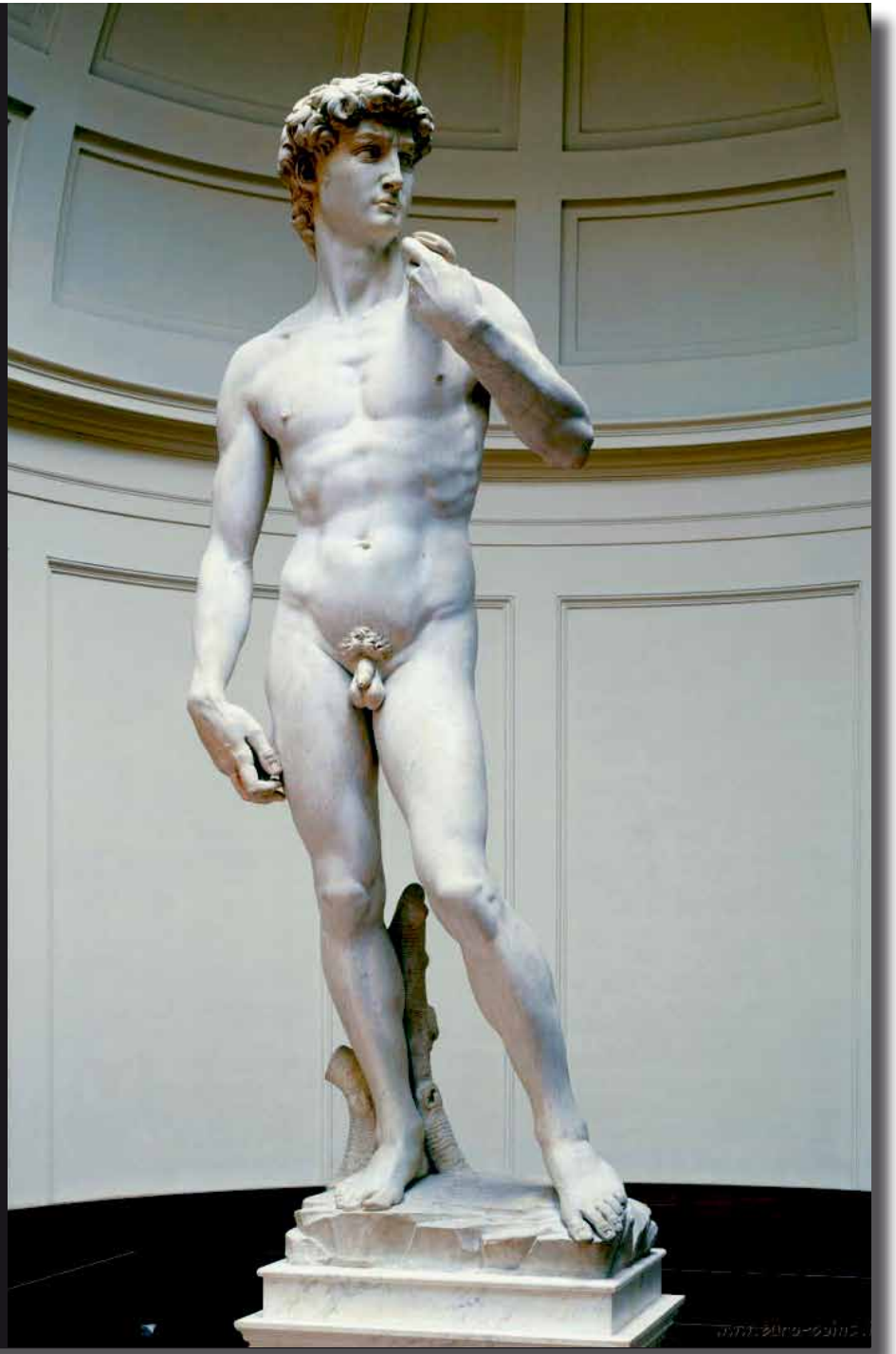
König Saul bietet David für den Kampf seine Rüstung an. Doch da sie ihm zu schwer ist, legt er sie ab und bewaffnet sich lediglich mit einer **Steinschleuder**.

Sein erster Stein trifft den behäbigen, schwer eingerüsteten Riesen Goliath auf die Stirn und lässt ihn zu Boden fallen. David greift zum Schwert des Gegners und schlägt ihm den Kopf ab.

Im Jahr 1501 erhält Michelangelo von der **Wollweberzunft** in **Florenz** den Auftrag für seine Davidskulptur. Aus einem riesigen Marmorblock erschafft er einen 5,17 m großen, jugendlich anmutenden David, der sich kurz vor dem Kampf befindet.

David steht aufrecht da, seine **Körperhaltung** ist **ausbalanciert**. Nach dem antiken Schema des **Kontrapostes** bestimmen **durchgestrecktes Standbein** und leicht **gebeugtes Spielbein** den Aufbau der Skulptur.

Aus dem Kontrapost ergibt sich die leichte Neigung der ***abfallenden Hüftlinie*** und die ansteigende, **gegenläufige Schulterline**, während der dazwischenliegende Rumpf einen s-förmigen Schwung beschreibt.



Die Arme sind analog zu den Beinen gestreckt bzw. angewinkelt, wobei die Hände jeweils einen Gegenstand umgreifen.

Der **athletische Körper,** wirkt in seinen **Proportionen** insgesamt **harmonisch** und stimmig, seine **Formensprache** ist **idealisiert**. Speziell Bauch- und Brustmuskulatur sind klar definiert.

Auf der Grundlage genauer **Naturbetrachtung** und **anatomischer Studien** sind zudem Details wie Sehnen (Finger), Adern (Füße), Knochen (Brustbein, Schlüsselbein) so **naturalistisch** wiedergegeben, dass der tote Stein als lebendig durchpulste Materie erscheint.

Es handelt sich bei Micheangelos David um die erste **überlebensgroße Aktskulptur** der **Neuzeit** überhaupt, nachdem die Darstellungstradition im Mittelalter abgerissen war. Sie basiert auf **antiken Vorbildern**, wie den **Dioskuren**, die Michelangelo in Rom noch selbst vermessen hat.

Doch ist diese **Renaissance des Körpers** etwas Neues: Durch ihre selbstbewusste Präsenz und individuelle künstlerische Handschrift strahlt die Figur die Aufbruchsstimmung der neuen Zeit aus, welche den selbstbewussten **Menschen** in den **Mittelpunkt des Kosmos** stellt.

Mehr noch: der David ist zum Synonym des Renaissance-Menschen schlechthin geworden und deshalb eines der populärsten Kunstwerke der Welt.

Dioskurenfiguren, Monte Cavallo, Rom

Der **Kopf i**st nach rechts gewendet, auch erkennbar an den heraustretenden Halssehnen. Betrachten wir das Gesicht fallen im Kontrast zu den glatten Wangen die stark **zusammengezogenen Braunen** und die übermäßig in **Falten gelegte Stirn** auf, die den durchdringenden Blick aus den weit geöffneten Augen **drohend** bzw, **zornig** erscheinen lassen.

Offensichtlich geht es hier nicht nur darum die Schönheit eines idealen männlichen Körpers darzustellen, sondern diese Figur enthält auch **emotionale / psychologische Aspekte**.

Das hier David dargestellt ist, verrät das eng am Körper **anliegende Band**, das schräg über den Rücken geführt ist und dessen Enden der Jüngling in den Händen hält. Hierbei handelt es sich um eine **Steinschleuder**, mit welcher der junge David den riesigen Philister Goliath niederstrecken wird.

Den **Stein** hält er in seiner **rechten Hand**, worauf die abgeknickte Haltung der Hand und die hervortretenden Adern hindeuten.

Damit ist auch klar, wem der entschlossene Blick gilt: Dargestellt ist der Augenblick, indem David Goliath entgegentritt und zum Kampf herausfordert.

Der kleine, nicht durch eine Rüstung geschützte Hirtenknabe hat in diesem Kampf eigentlich **keine Chance** - aber überraschend gelingt ihm, durch **Tapferkeit** und **Schläue**, der Sieg gegen den übermächtigen Gegner.

Ausschlaggebend für diesen Sieg ist nach biblischer Lesart einzig sein **Vertrauen in Gott**, also sein Glaube, der das Unwahrscheinliche möglich macht. Insofern zählt weniger die vollbrachte Tat als die **zugrundeliegende Einstellung**.

In diesem Sinne hat Michelangelo David entgegen der üblichen Darstellungsweise im Augenblick vor der Tat dargestellt und somit auf die sonst üblichen Attribute Davids - den abgetrennten Kopf Goliaths und das erbeutete Schwert- verzichtet.

David, der sonst in der Verbildlichung **eher schlaksige Hirtenjunge**, wird von Michelangelo als Muskulös ausgereifer junger Mann dargestellt.

Er verleiht ihm dadurch die Züge eines **antiken Heros** und gleicht ihn in der löwenähnlichen Stirnpartie **Herkules** an, der aufgrund seiner Leistung, seines Mutes und seiner Kraft den Florentinern als **wichtige Symbolfigur** galt.

(**Lysipp, Herkules Farnese,** um3 20 v. Chr., Mamor, Höhe 300 cm), römische Kopie der verschollenen Originalversion, ca. 260 n. Chr.

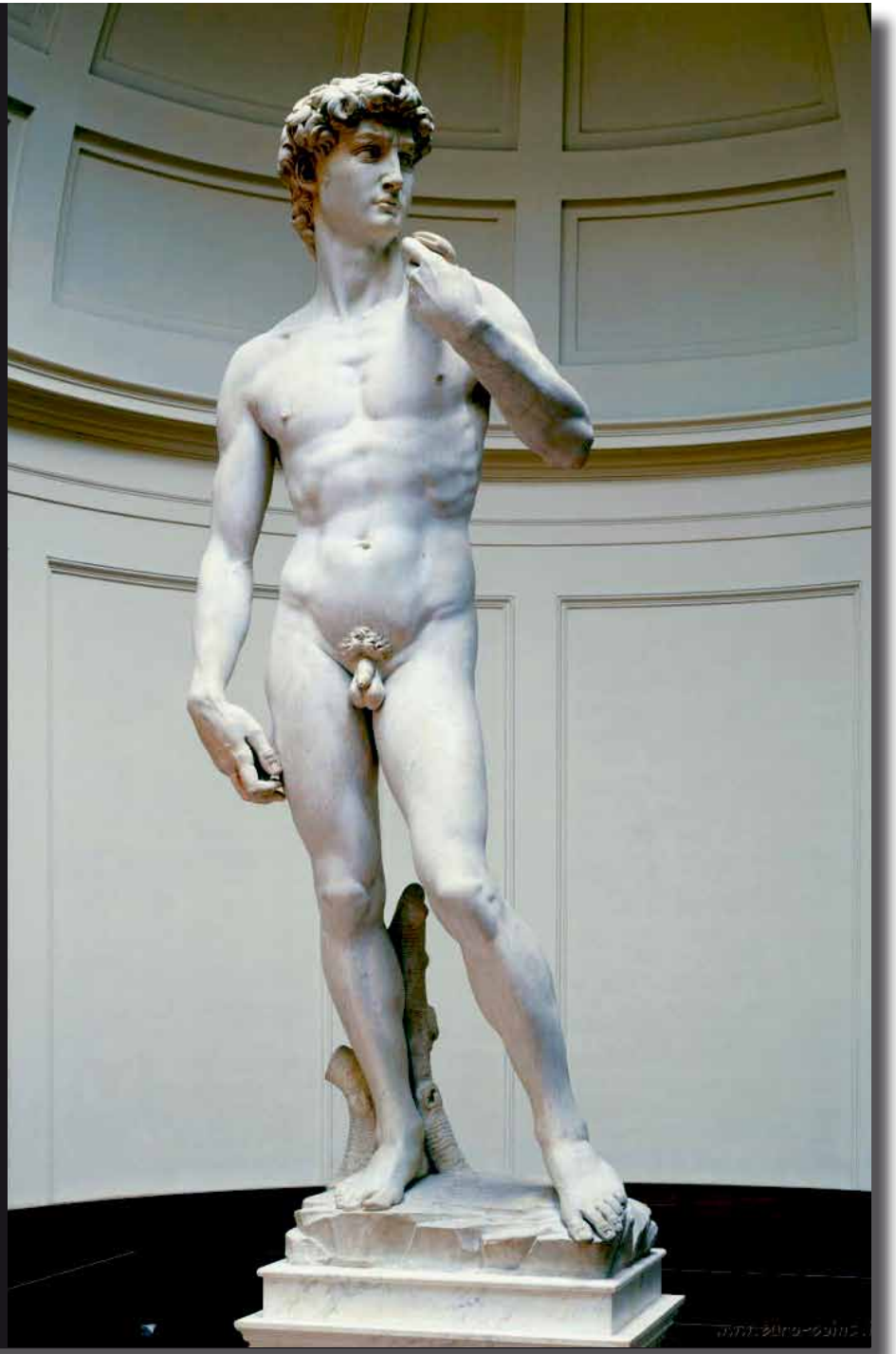
Ursprünglich für einen religiösen Kontext gedacht, wurde die Skulptur jedoch auf dem **Piazza della Signoria** aufgestellt.

Dieser öffentliche Raum bildete das **weltliche** und **politische Zentrum** der noch jungen **Stadtrepublik**, die von dem sogenannten Großen Rat, der **Signoria**, regiert wurde.

David **personifiziert** in seiner Entschlossenheit und Wachsamkeit den **Typus** des **mündigen**, **selbstbestimmten Republikaners** und die permanente Verteidigungsbereitschaft der Republik.

Die Davidskulptur wird in der Renaissance zum **Wahrzeichen der Florentiner**, die sich für kurze Zeit gegen die rivalisierenden Großmächte Neapel und Mailand zu behaupten wussten.

Felix Reuße



August Rodin (1840 - 1917)

Die Bürger von Calais, 1884-86, Bronze,
Höhe 219,5 cm, Breite 235,5 cm, Tiefe 178,4 cm

Während des **Hundertjährigen Kriegs** um Frankeichs Erbfolge von 1339 bis 1453 wurde die befestigte **Hafenstadt Calais** ca. ein Jahr lang von den englischen Truppen belagert.

Im Sommer 1347 musste die Stadt aufgrund der erschöpften Vorräte kapitulieren. **König Eduard III.** war bereit, die Bevölkerung der Stadt zu verschonen, jedoch unter der Bedingung, dass die **sechs angesehensten Bürger** aus der Stadt kämen, **barhäuptig**, **im Hemd**,mit **nackten Füßen** und einem **Strick um den Hals** ihm die **Schlüssel** von der Stadt überbrächten, um sich dann **hinrichten** zu lassen.

Eustache de Saint-Pierre, erklärt sich als erster Bürger bereit, die Last auf sich zu nehmen, ihm folgen schließlich weitere fünf Bürger.

Der König empfängt sie schließlich mit „harten Worten“, bereit sie dem wartenden Henker zu übergeben -seine Frau bittet jedoch für das Leben der Männer- „und der König hörte auf sie,weil sie sehr schwanger war.“

Über fünfhundert Jahre später erteilte die **Stadt Calais Rodin** den Auftrag das historische Ereignis darzustellen. Zunächst bestand der Plan darin **nur einen** aus der Gruppe **stellvertretend** darzustellen.

Über Jahre zog sich der Prozess der Ideenfindung hin, verschiedene Konzeptionen wurden verworfen. Immer wieder stieß Rodin auf Kritik bei seinen Auftraggebern. In einem Brief teilten Sie dem Künstler mit:

So haben wir uns unsere berühmten Mitbürger, wie sie sich zum Feldlager des englischen Königs begeben, nicht vorgestellt. Ihre niedergedrückte Haltung verletzt unsere heiligsten Gefühle. (...) Wir geben zu bedenken, das Eustache de Saint-Pierre (der Anführer der Gruppe) *in einem zu groben Stoff gekleidet wurde, statt des leichten Gewandes, das ihm die Geschichte gewährte. (...) Wir halten es für unsere Pflicht, inständig in Herrn Rodin zu dringen und ihn zu verpflichten, die Haltung seiner Personen zu ändern.*

Klar wird daran, welche Vorstellungen den Stadtvätern vorschwebten als sie Rodin 1884 mit der Ausführung des Denkmals beauftragten: Ganz im Sinne der **klassizistischen Bildhauertradition** sollte eine Skulptur des Eustache de Saint-Pierre in „**Monumentalgestalt** in **bedeutender Pose** und mit **heftigem Ausdruck** in dem aufs Große stilisierten Haupt“ auf einem **großen Sockel** stellvertretend an die heroische Tat der sechs Bürger erinnern, „Reliefs am Postament erzählen von seinen Tugenden“- wie z.B. bei der so genannten „Marseillaise“ des Bildhauers **Rude**, dem die **patriotisch-heroische** Umsetzung eines Gruppendenkmals, im Sinne der zeitgenössischen Konventionen, aufs Eindrucksvollste gelungen war.

Dieses bildhauerische Muster entsprach der damaligen **patriotischen Geisteshaltung** und käme im Zusammenhang mit den historischen Ereignissen einem Aufruf zu **Mut** und **Vaterlandstreue** gleich.

Klassizistische Bildhauertradition

Francois Rude, *Aufbruch der Freiwilligen (La Marseillaise)*, 1833-36, Naturstein, 12,8 x 8 m

„Man hatte sich Gebärden im Stil der „Marseillaise“ gedacht [...] während es meine Absicht war, zu zeigen, dass meine Bürger sich opfern, in bescheidener Anonymität“

Dieser Aussage Rodins lässt seine Abwendung von der klassischen Heroisierung der Gruppe erkennen und die in der Reflexion des Stoffes entstandene Erkenntnis, *„dass das Erhabene des Opfers jede Art von Rhetorik und heldischer Pose ausschließt, und dass es sich uns nur in einer Sprache entdeckt, die streng und unmittelbar zu unseren Sinnen spricht*“

Die feinsinnige **Verkörperung der heroischen Not**, des **verzweifelten Leidens** und des **erbitterten Kampfes mit sich selbst**, als dessen Inbegriff die Figurengruppe heute gilt, erwächst aus dieser Einsicht.

Rodin ordnete die Gruppe der sechs **sechs lebensgroßen Männer**, ohne hierarchische Unterscheidung der Figuren nach Ansehen und Bedeutung, in einem lockeren Gefüge, in dem sich keiner der Bürger berührt.

Die Zusammengehörigkeit der Gruppe ergibt sich aus der durchdachten Ausgestaltung der **Gebärden** infolge von **optischen Überschneidungen**. Jede der Figuren führt mit seinen Gebärden den Blick des Betrachters im **Uhrzeigersinn um die Gruppe herum**. Die inhaltliche Zusammengehörigkeit der sechs Einzelfiguren wird durch diese **gegenseitige Bezugnahme** manifestiert.

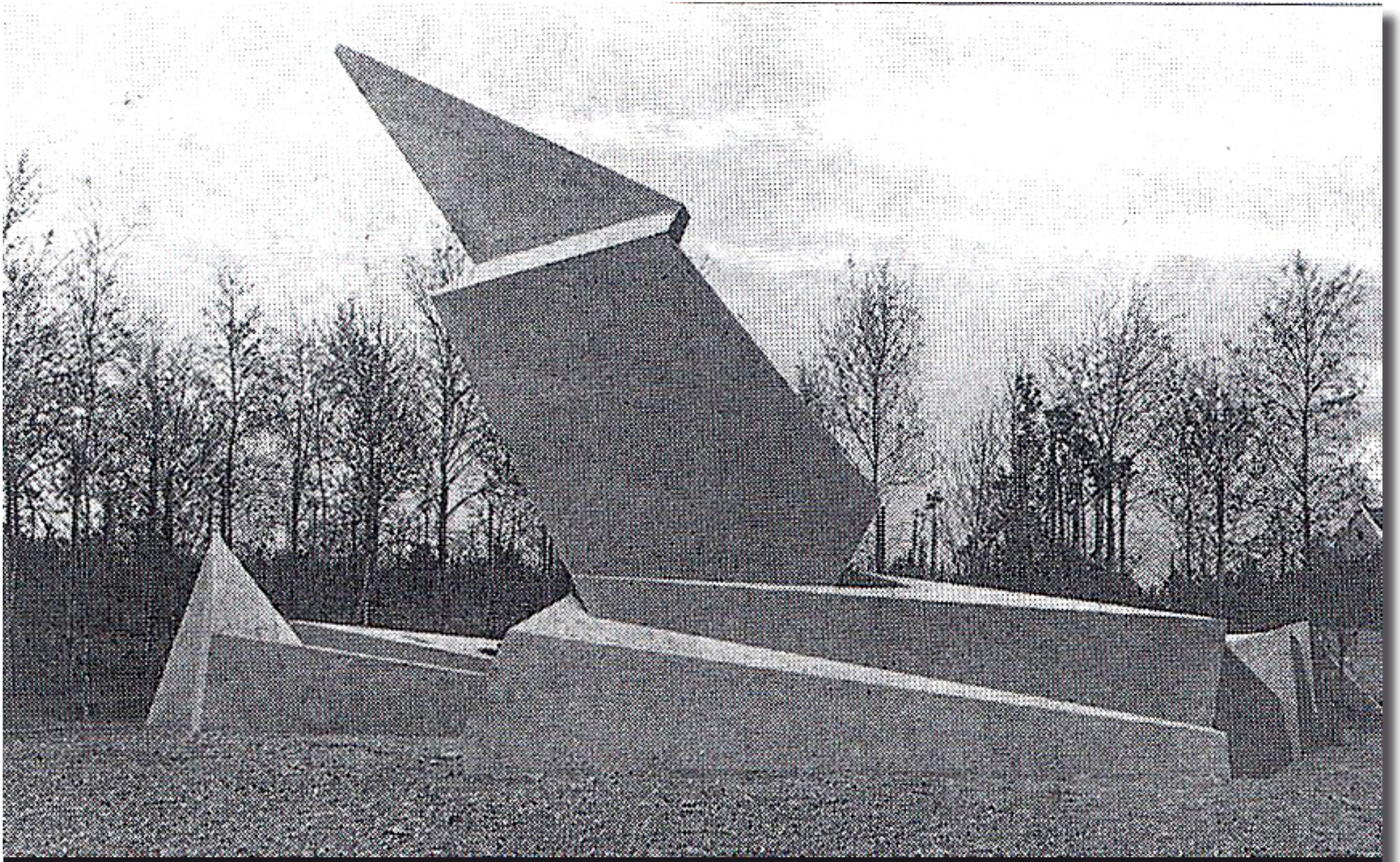
Im Laufe des kreativen Reifeprozesses entschied Rodin das Denkmal auf einem niedrigen Sockel von 25 Zentimetern Höhe in der Mitte des Marktplatzes aufzustellen.

Der Betrachter solle die sechs Figuren als **Teil des Volkes** erfahren.

Diese **Demokratisierung** nimmt den dargestellten Helden ihre offensichtliche Überlegenheit und hebt sie dennoch hervor, weil der Betrachter beim Umschreiten an der grausamen Not der Bürger teilhat und die wahre Größe ihres Opfers erfährt.

Gegen Rodins Willen stellte man die Plastik 1895 auf ein **hohes Podest**. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte die Aufstellung auf einen nur 40 cm hohen **Sockel**, so dass die **Figuren** etwa auf **gleicher Höhe** wie der **Betrachter** stehen.

Wiebke Szymczak , Universität Hamburg , Kunstgeschichtliches Seminar



Walter Gropius (1883 - 1969)

Denkmal für die Märzgefallenen, 1921, Beton, Höhe 300 cm, (Original 1933 zerstört, Rekonstruktion 1946)

Im frühen 20. Jahrhundert trat neben das figürliche das **abstrakte Denkmal**. Abgesehen von er allgemeinen kunsthistorischen Entwicklung - einer Tendenz zur Abstraktion in allen Kunstgattungen, hatten sich die tradierten Denkmalsinhalte mit dem ersten Weltkrieg überlebt.

Im Auftrag des Gewerkschaftskartells schuf **Walter Gropius**, der **Direktor des Bauhauses**, das Denkmal zur Erinnerung an die Menschen, die 1920 den **Putsch** des **rechtsextremen Nationalisten** und Reichswehrgenerals **W. Kapp** vereitelt hatten, der die parlamentarisch-republikanische Staatsform beseitigen wollte.

Als Weimarer Arbeiter sich während des Generalstreiks am 15. März zu einer Kundgebung im Volkshaus versammelten, schossen putschende Soldaten der Reichswehr auf sie und töteten zahlreiche Demonstranten.

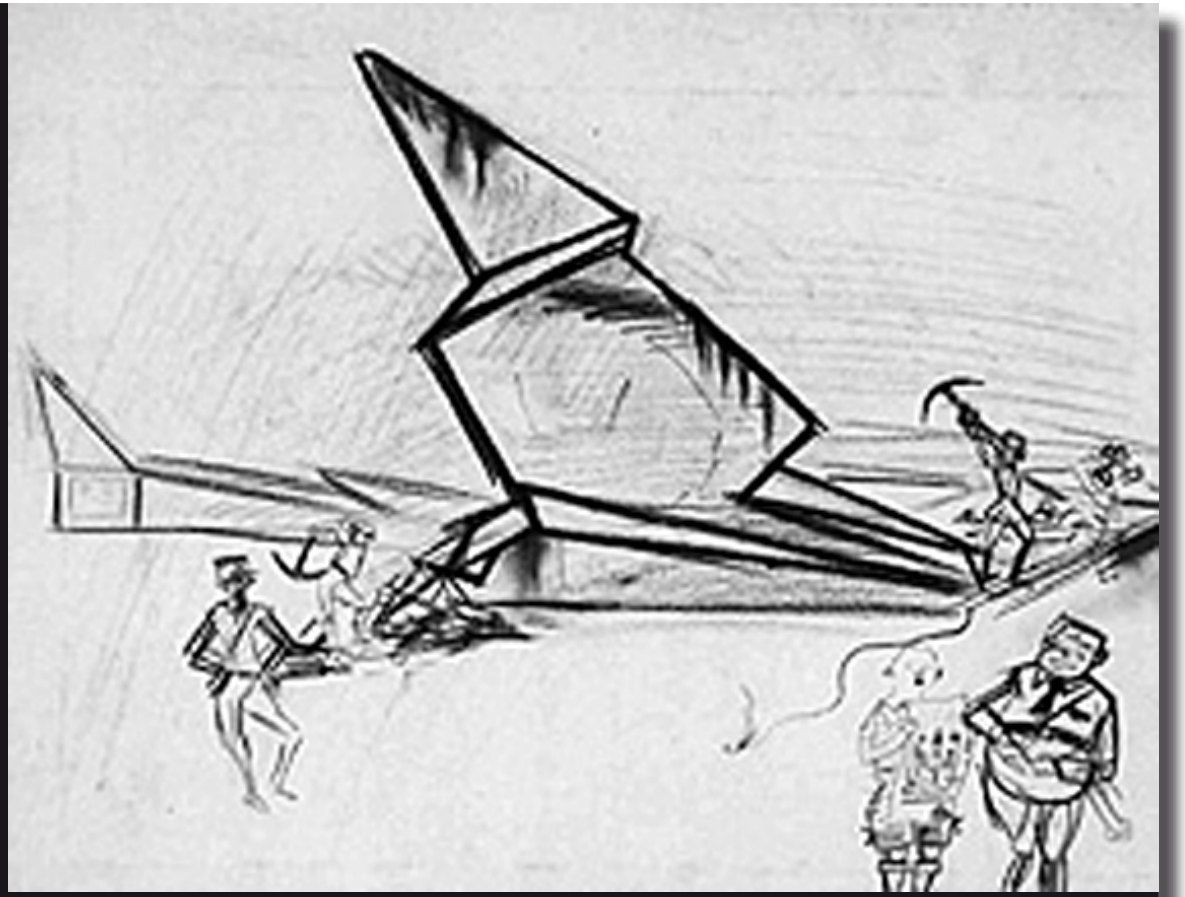
Sieben der Opfer wurden zunächst auf dem nördlichen Teil des Hauptfriedhofs beerdigt und ein Jahr später an den Standort des Denkmals umgebettet. Das Denkmal aus **Beton**, dessen **abstrakte Form** nach den Worten seines Schöpfers einen „**Blitz-strahl** aus dem Grabesboden als **Wahrzeichen des lebendigen Geistes**“ darstellt, wurde am 1. Mai 1922 enthüllt.

An den Blitz schließen sich die sieben Grabplatten der Opfer an.

Die eher unspezifische „Blitz-Methaphorik“ des Denkmals erzeugt aber auch Kritik: *„dieses Denkmal ist so ängstlich unpolitisch, dass es als sehr* **allgemein gehaltenes Symbol** *der Erhebung ebenso gut hätte für Kappisten gesetzt werden können.“* **(Adolf Behne)**

Da die Erinnerung an die „**roten Märzgefallenen**“ im Nationalsozialismus unerwünscht war und die moderne Gestaltung des Denkmals als „**entartete Kunst**“ galt, wurde es im Februar 1936 zerstört.

Der Blitz wurde gesprengt und ein Säulenbrunnen gegenüber dem verbliebenen Gräberfeld errichtet. 1946 wurde das Denkmal in leicht veränderter Form rekonstruiert. Der erste Jahrestag der Befreiung des KZ Buchenwald wurde hier begangen. Vor Ort zeigen heute historische Fotos den Originalzustand des Denkmals.



Alfred Ahner, *Abbruch des Märzgefallenen-Denkmals*, 1936, heimlich angefertigte Skizze

Peter Eisenman (* 1932)

Mahnmal für die ermordeten Juden Europas, 2005, 2711 Betonstelen auf einer Fläche von 13100 m², Höhe variabel von 0 bis 470 cm

Auf der gewellten Grundfläche wurden **2711** zwischen 0,5° und 2° geneigte **Betonquader** (Stelen) in parallelen Reihen aufgestellt (54 Nord-Süd- und 87 Ost-West-Achsen).

Bei **identischem Grundriss** (2,38 × 0,95 Meter) weisen die Stelen **unterschiedliche Höhen** auf, zwischen ebenerdig (112 Stück im Gehweg) und 4,7 Meter. Von den nicht-ebenerdigen Stelen sind 367 niedriger als ein Meter, 869 haben Höhen von ein bis zwei Metern, 491 Stelen sind zwischen zwei und drei Metern hoch, 569 Stelen haben eine Höhe zwischen drei und vier Metern und 303 sind größer als vier Meter.

Die schwerste Stele wiegt etwa 16 Tonnen. Innen sind die Stelen hohl, wobei die Wandstärke rund 15 cm beträgt.

Am Rand des Stelenfeldes befinden sich 41 Bäume. Die **gepflasterte** 13.100 m² große **Bodenfläche** führt unter das Niveau der umgebenden Straßen.

Die gleichmäßig 95 Zentimeter breiten **Gänge** zwischen den Stelen sind für die Besucher **voll begehbar**, bieten allerdings nicht genügend Platz, um zu zweit nebeneinanderzugehen.

Gesamtansicht

Ein Gang des Holocaust-Mahnmals mit wellenförmigem Boden

St. Ursula - Schule Hannover

FACHBEREICH KUNST

Skulptur und Plastik

Grundbegriffe

Denkmale

Mahnmahle

Abstrakte Plastik

Abstrakte Plastik. Die Geometrisierung der Wirklichkeit

Die abstrakten Tendenzen der Kunst der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts werden in erster Linie durch die großen kunsthistorischen Stilrichtungen wie **Kubismus**, **Futurismus**, **Suprematismus**, **Konstruktivismus**, **De Stijl** und **Bauhaus** geprägt.

Diese Richtungen der **Abstraktion** oder **Konkretion** entwickelten sich aus einer Vielzahl künstlerischer Bewegungen, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts – ausgehend vom **Kubismus** – nicht mehr in erster Linie mit einem Motiv in einem traditionell gegenständlichen Sinn beschäftigten, sondern sich mit Problemen der bildnerischen Gestaltung auseinandersetzten.

Die **illusionistische Abbildhaftigkeit**, die bis zu diesem Zeitpunkt immer im Zentrum der künstlerischen Werke stand, trat zugunsten einer gestalterischen „**Grundlagenforschung**“ in den Hintergrund. An die **Formfindungen** des französischen **Kubismus**, aber auch an jene des italienischen **Futurismus** und der der deutschen Gruppe **Blauer Reiter** anknüpfend entwickelten sich ab 1910 unterschiedlichste Richtungen wie der russische **Kubofuturismus** und der französische **Orphismus**, die jeweils in Richtung einer gegenstandslosen Malerei weiterentwickelt wurden.

Diese erreichte mit dem russischen **Suprematismus**, dem holländischen **De Stijl** und Kandinsky einen vorläufigen Höhepunkt: Malewitsch und Mondrian zogen eine der möglichen Konsequenzen aus dem Kubismus, indem sie auf den **Bildgegenstand** verzichteten und ausschließlich mit **kunstimmanenten Gestaltungswerten** arbeiteten.

Das Kunstwerk bezog sich nicht mehr auf eine Wirklichkeit, die außerhalb des Kunstwerkes lag, sondern setzte sich ausschließlich mit den **geometrischen** oder **intuitiv** gesetzten Gestaltungselementen wie **Farbe**, **Form** und **Komposition** auseinander.

Jan Winkelmann, Abstraktion als Weltentwurf, 1994

Abstrakt oder abstrahiert ?

In der bildenden Kunst bedeutet **Abstraktion** sowohl das teilweise „Entfernen“, die Vernachlässigung des gegenständlich Erkennbaren, als auch seine völlige Auslöschung.

Der Abstraktionsgrad eines Kunstwerks kann unterschiedlich hoch sein.

Um dem Rechnung zu tragen, bezeichnet man eine Abstraktion, die sich noch auf die **optische Wirklichkeit** bezieht, eher als „**abstrahiert**“ und „**figurativ**“, während ein **rein ungegenständliches**, nicht abbildhaftes Werk als „**abstrakt**“ und „**nonfiguativ**“ gilt.

Abstraktion : lat. *abstrahere*, *abziehen*, *entfernen*

→ **abstrahiert figurativ**

→ **abstrakt nonfiguativ**

Entwicklungswege der abstrakten Kunst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts

Frankreich

Kubismus
Picasso, Braque,
Gris, Delaunay

Italien

Futurismus
Marinetti, Boccioni
Severini

Konstruktivismus

Niederlande

De Stijl
Mondrian,
van Doesburg

Russland

Kubofuterismus, Subrematismus
Malewitsch, Tatlin, El Lissitzky
„WChUTEMASS“

Ungarn

„MA“
Moholy-Nagy

Deutschland

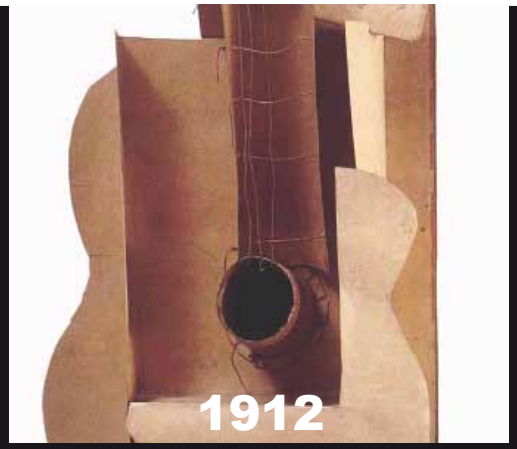
Bauhaus
Gropius, Kandinsky, Klee,
Corbusier, Albers, Moholy-Nagy

Frankreich (Paris 1931 - 36)

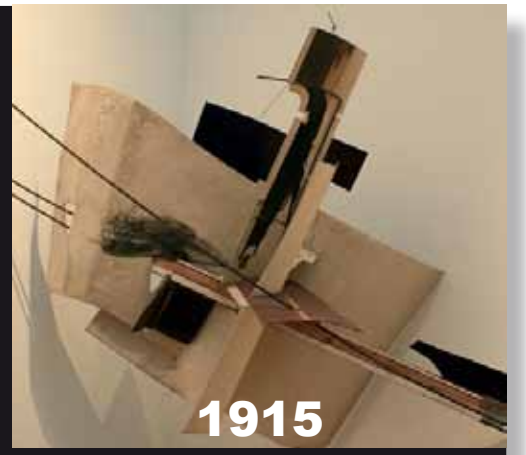
„Abstraction-Création“
u.a. Mondrian, Arp, Baumeister, Bill, R. Delaunay,
van Doesburg, Fontana, Gabo, Gorky, Kandinsky, El Lissitzky

Emigration führender Künstler in die
USA

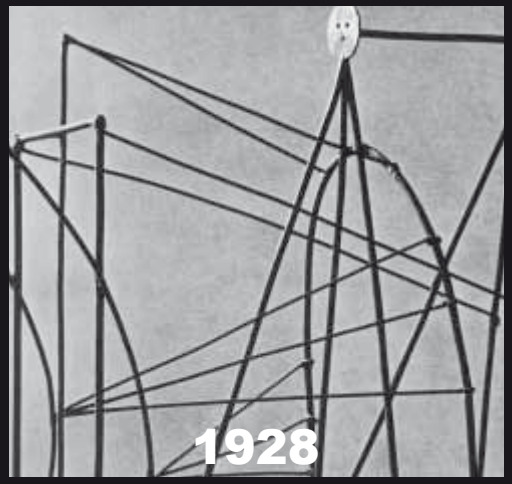
1909

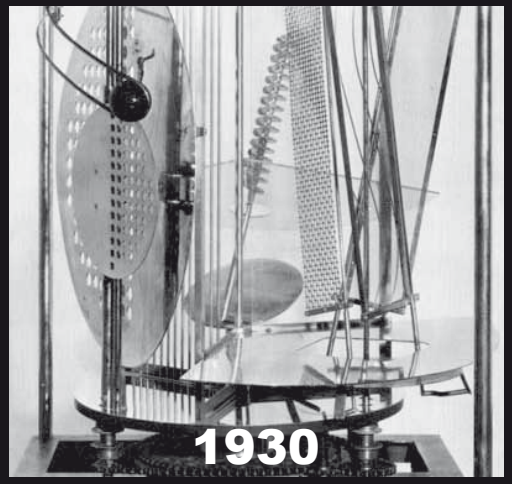

1912

1913


1915

1921


1928


1930

1966

1968

1998

2000

2003-05

St. Ursula - Schule Hannover

FACHBEREICH KUNST

Skulptur und Plastik

Abstrakte Plastik

Kubismus

Henry Moore

Pablo Picasso (1881–1973)

Frauenkopf (Fernande), 1909, Bronze,
Höhe: 40,5 cm, Breite: 23 cm, Tiefe 26 cm

Kubistische Plastik

Das erste folgenreiche Werk Picassos, von der Forschung als **Inkunabel** (*Wiege*) der **kubistischen Plastik** bezeichnet, ist der „**Frauenkopf**“ (Fernande), das Porträt seiner Lebensgefährtin Fernande Olivier, das er im Sommer 1909 in Horta de Ebro oder im Herbst in Paris schuf.

Die Plastik zeigt alle Merkmale des entwickelten **analytischen Kubismus**, um dessen endgültige Formulierung **Picasso** und **Georges Braque** in den Jahren nach den frühkubistischen „**Demoiselles**“ bemüht waren.

In den Sommermonaten des Jahres 1909, fanden beide Künstler unabhängig voneinander, in der Auseinandersetzung vor allem mit den späten Landschaftsbildern **Cézannes** Antworten auf die in den „Demoiselles“ nur angerissenen Probleme des neuen, **nichtperspektivischen Bildaufbaues**, der reduzierten, kubistischen Farbpalette und der **Formzerlegung**.

Was herkömmliche Bilder ausmachte wird in diesem Bild abrupt über den Haufen geworfen:

- die dreidimensionale Wiedergabe des Raums,
- die Linearperspektive
- die bildsprachliche Unterscheidung von Figur und Umfeld oder Hintergrund,
- die stilistische Einheit innerhalb eines Bildes,
- die handwerkliche Virtuosität des Malers,
- schliesslich und vor allem: die „Schönheit“.

Pablo Picasso, *Les Demmoiselles d´Avignon*, 1907, Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm

Pablo Picasso, *Frau mit Birnen (Fernande)*, 1909 Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm,

Der annähernd lebensgroße Frauenkopf aus Bronze, in der originalen Version aus Gips modelliert, sitzt auf einem **wuchtigen Halssockel**. Der Kopf wirkt durch die **starke Strähnung** und das **ungleiche Auslaufen** des Halsansatzes gegen die Schulterlinie wie zur Seite gedreht, abhängig auch vom Blickwinkel des Betrachters.

Er ist – wie die Bilder des analytischen Kubismus – aus **einzelnen**, gemäßigt kubischen **Elementen zusammengesetzt**, löst jedoch keineswegs den Umriss oder die Identität der Dargestellten auf. Im Wesentlichen beschränkt sich die Analyse auf die **Binnengliederung** des Gesamtvolumens, wobei verschiedene plastische Bereiche, z. B. Wangen, Kinn, Stirn, durch einen Austausch **konvexer** und **konkaver Formen** negativ gebildet werden.

Während jedoch dieses Verfahren der **Zergliederung** einer Figur oder Physiognomie auf der Leinwand die durch Farben modellierte Dreidimensionalität durch gegeneinander gesetzte Flächen ersetzt, ergibt es bei einer Plastik keinen Sinn. Vielleicht ist Picasso dieser Umstand selbst bewusst geworden und hat ihn dazu bewogen, seine analytisch-kubistischen Experimente in diesem Bereich nicht weiter zu verfolgen. Bis 1912, dem Jahr der ersten Collagen, arbeitet Picasso nicht mehr an Plastiken.

Wichtig für die Entwicklung der modernen Skulptur jedoch ist die Tatsache, dass Picasso mit seinen punktuellen Betätigungen auf diesem Feld die wichtigsten **Innovationen** ins Leben gerufen hat, die er selbst nicht weiter verfolgte, die aber von zeitgenössischen Bildhauern aufgegriffen und zu regelrechten „**Stilphasen**“ der Skulptur und Plastik weiterentwickelt wurden: die **kubistische Skulptur** mit ihrem Ausgangspunkt Paris, die **Assemblage**- und **Montage-Technik** der italienischen **Futuristen** und der **Dadaisten**, die Neuerungen der **Konstruktivisten** in Russland, die **Eisendrahtplastik** der Zwanzigerjahre, immer steht ein Werk Picassos am Anfang.

Gabriele Kopp-Schmidt, Picasso und die Folgen: der Maler als Bildhauer

Umberto Boccioni, *Urformen der Bewegung im Raum*, 1913, Bronze, 111,2 x 88,5 x 40 cm

Rudolf Belling, *Dreiklang*, 1919, Bronze

Analytischer Kubismus
Merkmale und Kennzeichen

Die Zerlegung der Körper in die verschiedensten Ansichten hat zur Folge, dass die gegenständliche Aussage zugunsten der Gesamtkomposition fast preisgegeben wird.

Schließlich wird die perspektivische Konstruktion so weit vernachlässigt, dass Figur und Grund nicht mehr zu unterscheiden sind. Es gibt keine Schwerpunktbildung mehr; rhythmische Bewegung beherrscht die Bildfläche.

- vorherrschend **geometrische Formensprache**
- vielteiliger Aufbau aus geometrischen Einzelelementen
- Verglichen mit dem natürlichen, immer nur einansichtigen Aussehen von Gegenständen sind die **Gegenstandsdaten** verstreut und **dissoziiert** (dissoziieren: *trennen, auflösen, aufspalten, zergliedern)*.
- Zerstörung der traditionellen, linearperspektivischen Raumillusion
- **Deformierung** und **Mehransichtigkeit**
- **ohne kontinuierlichen Umriss**. Man sieht ein **Gefüge aus Formen** und oft abbrechenden Linienzügen, aber keine figurative Gestalt.
- **harte Konturen** und scharfe Kanten, **kristalline Verfestigung**
- **Aufhebung** der **Figur** - **Grund** - **Beziehung**
- **Reduzierte**, meist getrübte **Farbpalette**. In der Hauptsache: Erdtöne, Grau, Schwarz und Weiß.

Pablo Picasso, *Stilleben mit Anisflasche*, 1909, 81.6 x 65,5 cm, Öl auf Leinwand,

Naum Gabo, *Kopf Nr 2*, 1964 (Kopie des Originals von 1916), Stahl

Synthetischer Kubismus
Collagen, Assemblagen, Montagen

Drei Jahre nach seiner Gestaltung des „Frauenkopfes“, zur selben Zeit, die auch in der Malerei Picassos den Umbruch vom analytischen zum **synthetischen Kubismus** bedeutet, experimentiert Picasso im Zusammenhang mit den ersten **Collagen** (Bildern, in die – zunächst flache, später auch zunehmend erhabene – „**Realitätsfragmente**“ eingefügt werden) mit **plastischen** und **reliefartigen Objekten**.

Bei der frühesten bekannten Collage Picassos, dem ovalen „**Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht**“, ist es zunächst nur ein Stück **Wachstuch** mit aufgedrucktem Muster, das dem – gemalten Arrangement aus Zeitung, Glas und anderen sich durchdringenden Gegenständen ein Stück Wirklichkeit zugesellt.

Die Erfindung der Papier **Collagen** geht, wie aus einem Schreiben Picassos an **Braque** deutlich wird, auf Braques Anregung zurück. Die ganze Palette der Anwendungsmöglichkeiten dieser Idee wurde jedoch von Picasso und Braque in einem kollegialen Wettstreit entwi-

Die Technik der **Collage** brach mit der **traditionellen Unantastbarkeit** des Gemäldes und mit dem Begriff der Schönheit, der mit der geschickten Nachahmung des fotografischen Realismus verbunden war. Sie ermöglichte die **Vermischung von Realitätsebenen**.

Die Einfügung eines wirklichen, mit einem Stuhlgeflecht gemusterten Wachstuchstückes in die gemalten Objekte kann als die vielleicht größte technische Neuerung der Malerei des 20. Jhs. angesehen werden.

Pablo Picasso, *Stilleben mit Rohrstuhl*, 1910, 27 x 35 cm, Öl und Wachstuch auf Leinwand

Collage (franz. coller, kleben): Klebebild; in den Anfängen des Kubismus das Einkleben eines Zeitungsausschnitts in ein Bild, später auch ein aus Bildausschnitten zusammengesetztes und teilweise zeichnerisch überarbeitetes Bild.

Assemblage franz. „assemblage“ = Zusammensetzung, Zusammenfügung) sind in der bildenden Kunst dreidimensionale Werke der Objektkunst. Eine Assemblage besteht zumeist aus auf einer Grundplatte montierten Objekten, sie kann auch als plastische Collage mit reliefartiger Oberfläche beschrieben werden

Montage franz. Aufbau, Zusammensetzen) kennzeichnet ein künstlerisches Verfahren, bei dem vorgefertigte, meist kunstfremde und oft aus unterschiedlichsten Bereichen stammende Materialien (Maschinenteile, Stoffreste, Müll) zum Artefakt zusammengefügt werden.

Im Zusammenhang mit Skizzen, Entwürfen und aufgebauten Tableaus im Atelier, die ihm offenbar als Arbeitsgrundlagen dienten, verfertigte Picasso 1912 seine erste Montage, die „**Gitarre**“: zunächst eine Art Modell, eine aus Karton-Stücken notdürftig zusammengeleimte “Konstruktion“ (so die Bezeichnung im Werkverzeichnis Picassos).

Wie Fotos aus Picassos Atelier dokumentieren, hat er die „Gitarre“ inmitten einer Serie an der Wand aufgehängter Zeichnungen befestigt. Die „Gitarre“ist somit für Picasso zunächst ein Hilfsmittel gewesen, um sich über spezielle **Raum-Flächen-Verhältnisse** klar zu werden, die ihn bei seinen gleichzeitig in Arbeit befindlichen Bildern beschäftigten.

Parallel zu einer Serie aus **Pappe**, rohen oder bearbeiteten **Holzstücken**, **Papier**, **Schnur** und **Drähten** zusammenmontierter „Gitarren„ und „Violinen“ malt Picasso zeitgleich seine ersten Musikinstrumente-Bilder des synthetischen Kubismus, die an die Stelle der **analytischen Formzergliederung** nun eine beruhigte, zunehmend in klaren Farben gehaltene **Gegenstandsrekonstruktion** setzen.

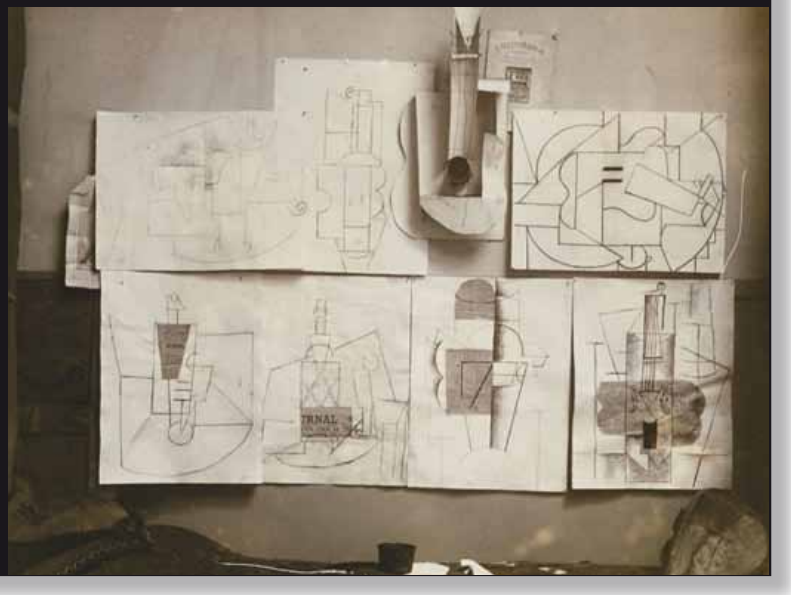
Während in der analytischen Phase der Körper zergliedert, (und im Bild in der Fläche dissoziiert erscheint), steht nun das **Volumen** überhaupt in Frage.

Raum muss nicht mehr fest umschlossen werden, er kann durch **Flächen**, durch **Konturen** umschrieben werden, die Verhältnisse von „**geschlossen**“ und „**offen**“ ebenso wie „**innen**“ und „**außen**“ können umgekehrt werden. Ein Schallloch kann zum Beispiel, statt eine Öffnung im Deckel eines Hohlraumes zu sein, durch einen aufgeklebten Zylinder ersetzt werden.

Gabriele Kopp-Schmidt, Picasso und die Folgen: der Maler als Bildhauer

Pablo Picasso, *Gitarre*, 1912, 77,5 x 35 x 19,3 cm, Karton und Schnur (restauriert)

Atelieransicht



Synthetischer Kubismus
Merkmale und Kennzeichen

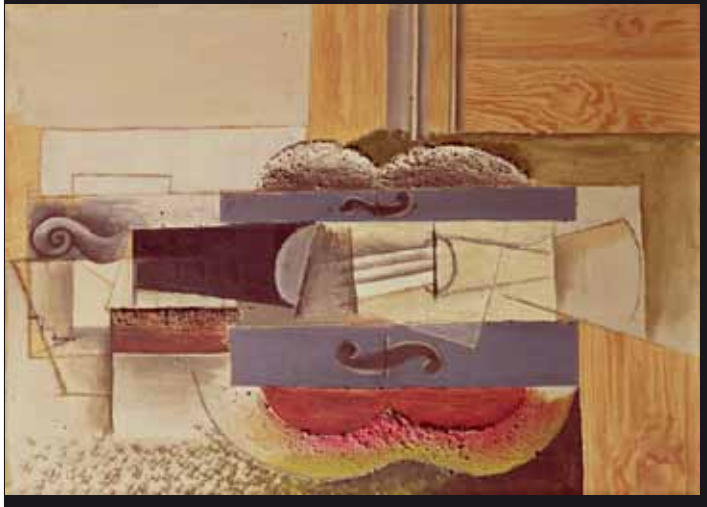
- Der **Synthetische Kubismu**s folgte ab 1912 als **Stilphase** auf den Analytischen Kubismus.
- Im Ansatz unterscheidet sich der Synthetische Kubismus grundlegend von dem ihm formal verwandten Analytischen Kubismus: Während in der früheren Phase die Analyse des Gegenstandes und die Zerlegung seiner Form in der Mehransichtigkeit im Zentrum gestanden hatten, ging es nun um die „**synthetische**“, also **zusammenfügende Konstruktion** eines Objektes aus geometrischen **Einzelformen**.
- Der Analytische Kubismus gelangte vom Konkreten zum Abstrakten - der Synthetische Kubismus nahm den umgekehrten Weg.
- **Collage**, **Assemblage**, **Montage**
- Formen werden, im Gegensatz zum analytischen Kubismus, häufig durch **geschlossene Umrisslinien** definiert
- **Gleichzeitig** können Formen auch, **innerhalb** der **Umrisslinie**, durch Binnenkonturen **deformiert** und **dissoziiert** werden, wodurch wie im analytischen Kubismus **Mehransichtigkeit** erzeugt wird.
- Diese **verschiedenen Ansichtsmomente** innerhalb einer Form oder Figuration werden jedoch in der Regel immer in einer einheitlichen, von strengen Grenzen umschlossenen Figuration zusammengefasst.
- die Farbpalette hellt sich auf, insgesamt bunter und kräftiger

Juan Gris, *Gitarre auf einem Tisch*, 1915, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm

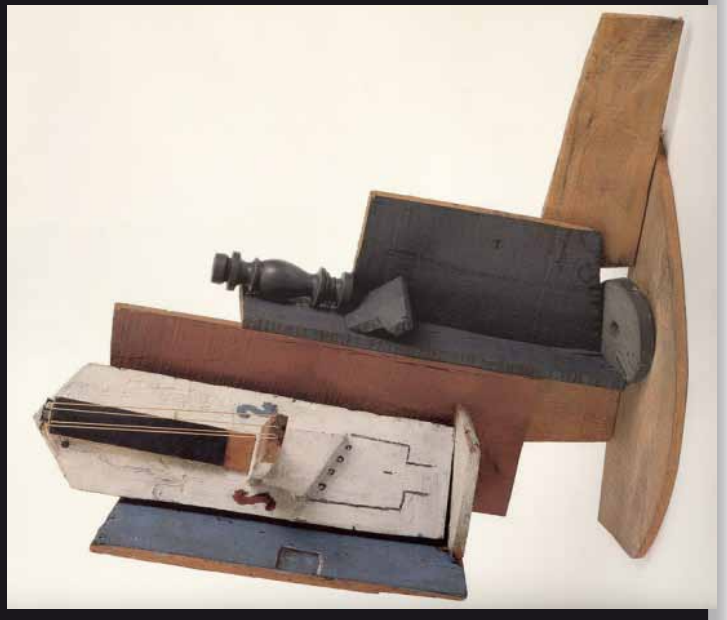
Pablo Picasso, *Violine*, 1915, Wellblech (geschnitten, gefaltet, bemalt), Draht

Pablo Picasso, *Mandoline und Klarinette*, 1913, Holz, Farbe, Bleistift

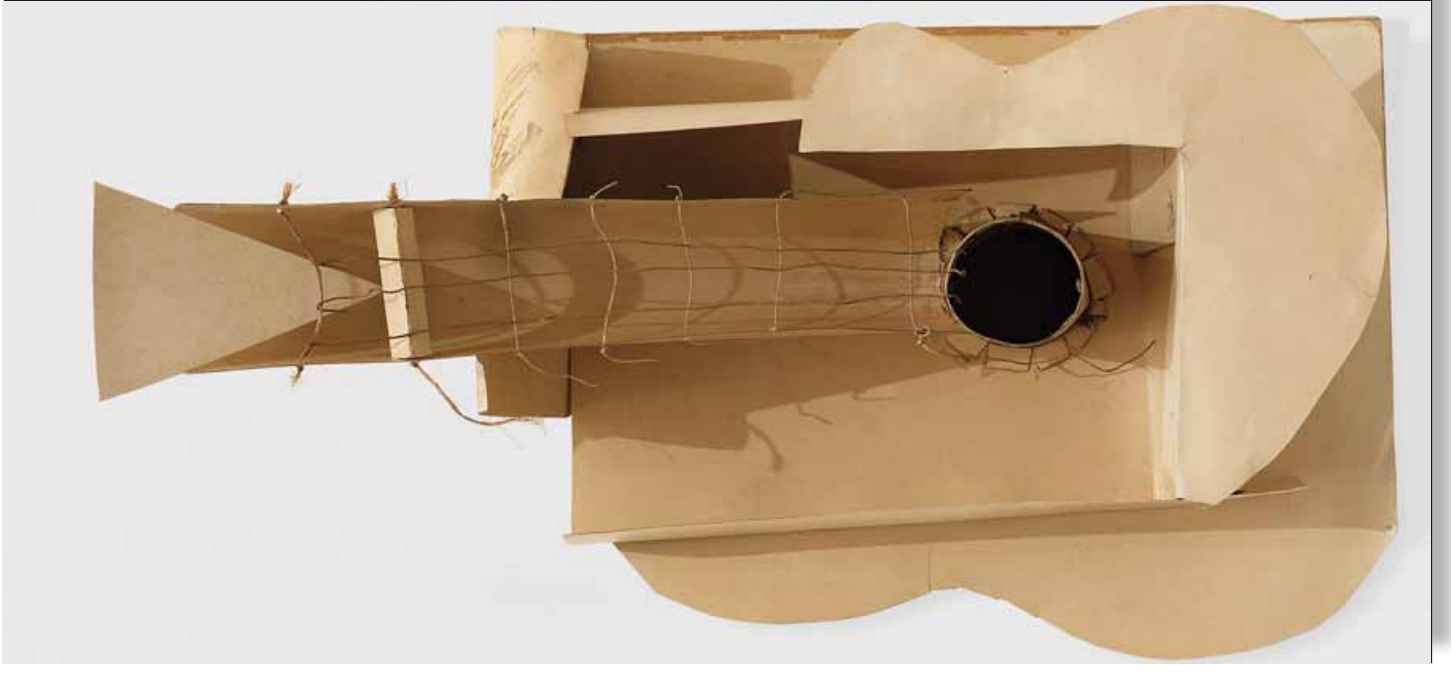
Henry Laurens, *Traubenschale*, 1918



Pablo Picasso, *Violine an einer Wand hängend*, 1912-13, Öl auf Leinwand



Pablo Picasso, *Violine und Flasche auf einem Tisch*, 1915, Holz, Bindfaden, Nägel, Farbe, Holzkohle



St. Ursula - Schule Hannover

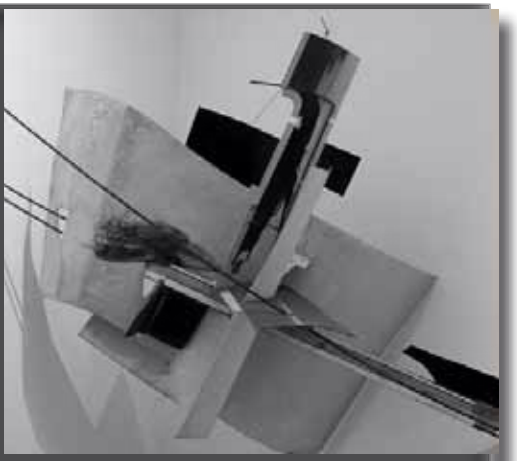
FACHBEREICH KUNST

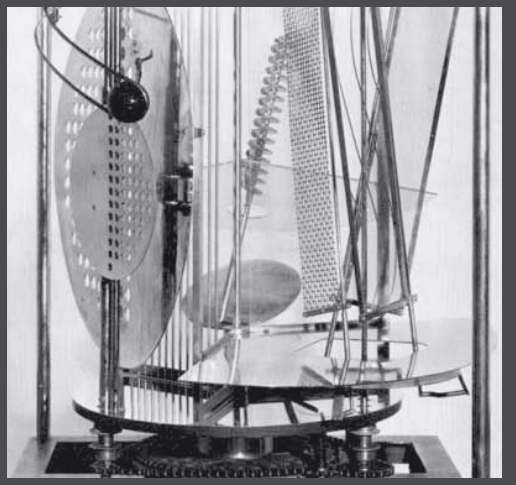
Skulptur und Plastik

Abstrakte Plastik

Kubismus

Henry Moore





Henry Moore
(1898 - 1986)

Henry Moore war ein englischer Bildhauer und Zeichner. Seine großen, **abstrakten Skulpturen**, die weltweit ausgestellt.

Die Arbeiten sind meist **Abstraktionen** des **menschlichen Körpers**, typischerweise als „Mutter und Kind“ oder als „ruhende Figur“.

Von einer kurzen Periode in den 1950er Jahren abgesehen, in der Moore Familiengruppen schuf, stellt Moore überwiegend Frauenfiguren dar.

Henry Moore, *Liegende Figur*,1951,

Henry Moore, *Wirbel*, 1968 / 69, Bronze

Henry Moore, *Torso*,1969, Bronze, (Ausschnitt)

Henry Moore, *Oval mit Spitzen*, 1971, Bronze, (Ausschnitt)

Henry Moore, *Zwei Liegende*, 1969 / 70, Bronze

Henry Moore, *Schafe*, 1971 / 72, Bronze

Henry Moore (1898–1986)

Large Two Forms, 1979, Bronze,
Höhe: 365 cm, Breite: 610 cm, Tiefe 400 cm

Das bekannteste Kunstwerk der Bundesrepublik - vor dem Umzug des Kanzleramtes nach Berlin - ist vermutlich **Henry Moores** Skulptur „**Large Two Forms**“. Kein anderes Objekt dürfte so tief in das kollektive Unterbewusstsein der Deutschen eingesenkt sein.

Kein anderes jedenfalls war derart häufig im Fernsehen zu bewundern wie die üppig gerundete Plastik vor dem alten, dem **Bonner Kanzleramt**. Nie konnte ein Minister ins Kabinett eilen, ohne dass sich die schweren Hüften der beiden Bronzekörper ins Bild drängten, wohl kaum ein Abend verging ohne ihr sekundenlanges Aufblitzen in der „Tagesschau“.

Auf einer kleinen **Anhöhe** dezentral gegenüber dem Eingang des Kanzlerbaus aufgestellt und von **rötlichem Klinker** als Bodenbelag **eingefasst**, beherrscht die Bronze den Platz.

Sie besteht aus zwei **biomorphen Formen** mit ovalen Öffnungen, die zueinander in Beziehung gesetzt sind: eine **konvexe** und eine **konkav** gewölbte.

Erst beim **Umschreiten** der Plastik erschließen sich die unterschiedlichen Aspekte, wobei das Gleichgewicht aus jeder Perspektive gewahrt bleibt.

Gegenüber dem eher düster wirkenden Bau des **Bundeskanzleramtes** mit schwarzen eloxierten Aluminium-Fassaden setzen die **monumentalen schwellenden Formen** einen kräftigen **optischen Akzent**, verstärkt durch das Spiel von **Licht** und **Schatten**.

Je nach Helligkeit erscheint die Bronze **golden** bis **tiefbraun**. Die Oberfläche ist mit einem Überzug aus Klarlack gegen Nachdunkeln geschütz

Die beiden **Formen** können auf Moore's **zentrales Thema** der **menschlichen Gestalt** - damit ist bei ihm in der Regel die ruhende **weibliche** gemeint - zurückgeführt werden. Seine „**Reclining Figures**" entstanden um 1924. Seit 1959 bestehen sie aus zwei oder mehr Teilen.

Trotz **Vereinfachung** und **Reduktion** der Form lassen die **biomorphen Formen** noch Assoziationen an organische Vorbilder wie **menschliche Gliedmaßen** oder **Knochen** zu.

Moores Skulptur war nicht nur dekoratives Beiwerk des Kanzleramtes, sie wurde zum Emblem der symbolarmen Bonner Republik.

„Für mich ist dieses Kunstwerk auf dem neuen Grün des Vorplatzes ein Zeichen für Leben, ein Symbol für menschliche Verbundenheit, auch ein Ausdruck für Menschlichkeit. Und diese Wirkung teilt sich – so meine ich – dem ganzen Platz mit." (Helmut Schmidt, 1979)

„Die Skulptur »Large Two Forms« ist lesbar als Metapher privater Beziehungen, als Bild elementarer Faszinationen und Schrecken in den modernen Verhältnissen zwischen den Geschlechtern; sie ist aber auch entzifferbar als Metapher für Erfahrungen mit dem modernen Staat, der als Sozialstaat alles zu erfassen verspricht – und droht." (Silke Wenk, 1994)