

In der zweiten Hälfte des Jahre 1993 fand im klassizistischen Zarenschloß Pawlowsk bei St. Petersburg ein für die Erfahrbarkeit der Antikenrezeption in der modernen Plastik bemerkenswertes Ereignis statt, auf das wir auch jetzt noch hinweisen möchten, da es in einem sehr schönen Photoband dokumentiert wurde: eine Ausstellung von Skulpturen des Bildhauers Gerhard Marcks. Zwei unterschiedliche Konzeptionen der Rezeption der Antike in der modernen Kunst, die durch fast zwei Jahrhunderte voneinander getrennt sind, kontrastieren hier miteinander und beleuchten sich gegenseitig um so intensiver:

*Gerhard Marcks und die Antike. Fotografiert von Rüdiger Lubricht. Mit Texten von Rudolf Blaum u. a.* Hrsg. von der Gerhard Marcks-Stiftung Bremen (Prause: Heidelberg, 1993), Großformat, 116 Seiten mit vielen, teilweise ganzseitigen Schwarz-Weiß-Photographien; ISBN: 3-89466-086-4; DM 68,-.

St. Petersburg ist der Ort in Rußland, der am konzentriertesten, deutlichsten und entschiedensten den Klassizismus des späten 18. und frühen 19. Jh. repräsentiert, in einer Art, die trotz der vielen aus Mittel- und Südeuropa engagierten Künstler eine neue, typisch russische Eigenständigkeit entwickelte. Das Gut Pawlowsk, das 30 km südlich der Hauptstadt liegt, hatte Paul I. als Kronprinz von seiner Mutter geschenkt bekommen. Das Schloß und der mit zahlreichen Pavillons ausgestattete englische Park, die in den 1780er Jahren unter der Leitung von Charles Cameron angelegt wurden, sind Paradebeispiele des frühen Klassizismus. Bis zu ihrem Tode 1828 war Pawlowsk ein Sitz von Pauls Witwe Maria Fjedorowna, der württembergischen Prinzessin Sophie, die es auch weiter ausgestalten ließ.

Für die Ausstellung wurden Skulpturen ausgewählt, die direkt oder indirekt, in Form, Thema oder Benennung mit der Antike zu tun haben. Ergänzend zu den Bronze- und einigen Steinplastiken waren auch graphische Arbeiten, etwa Marcks' Orpheus-Zyklus, ausgestellt. Die drei Teile der Ausstellung stehen unter den programmatischen Namen von drei für Marcks und sein Werk bedeutsamen mythischen Gestalten - Prometheus, Venus und Orpheus - und waren im Schloß selbst und zwei nahe beiderseits der Zufahrt gelegenen Pavillons aufgestellt. Das Schloß ist im Grunde ein kompakter dreigeschossiger Block mit aufgesetzter Kuppel mit Säulchen-Tambour über dem "italienischen Saal" im Zentrum; hinter diesem findet sich der durch schwarze Säulen korinthischer Ordnung cellaartig gegliederte "griechische Saal" mit Kopien antiker Statuen. Die Hauptfronten charakterisiert eine den Obergeschossen vorgeblendete Porticus mit korinthischen Doppelsäulen. Zusätzliche Räume schaffte ein Ovalhof, der in den Scheiteln der Kurven durch eingeschobene Rechteckbauten vorspringt. Zu dieser Erweiterung aus den letzten Jahren des 18. Jh. von Vincenzo Brenna gehört als Gegenstück der Gemäldegalerie ein geschwungener Bibliothekssaal mit Innenausstattung von Carlo Rossi im 1. Stock. Hier war der erste Teil der Ausstellung unter dem Stichwort "Prometheus" zu sehen. Die Abteilung "Venus" war in der Voliere ausgestellt. Als ersten Pavillion hatte Cameron diesen eingeschossigen Bau mit zentralem Kuppelsaal, zugänglich durch eine vorgeblendete Säulengalerie, schon 1780 gebaut. "Orpheus" fand sich im Freundschaftstempel, einem dorischen Peripteros, von oben beleuchtet durch eine gläserne Flachkuppel, den Cameron ebenfalls bereits 1780-82 gebaut hatte.

In Pawlowsk kontrastieren die Werke von Marcks mit den Formen der klassizistischen Architektur und Decken-Ausmalung und auch mit etwas jüngeren klassizistischen Plastiken wie z.B. den drei Grazien von Paolo Triscorni in ihrem ionischen Monopteros, dem letzten Werk Camerons in Pawlowsk, und auch mit antiken Skulpturen, von denen ein Venustorso abgebildet ist (S. 16). Dabei wurden nicht etwa plump Werke gleicher Thematik nebeneinandergestellt (auch von Marcks waren drei Grazien ausgestellt); aber es sind durchaus

formale Entsprechungen angedeutet oder auch die Spannungen aus dem Kontrast zweier Motive ausgenutzt. Die Photographien von Rüdiger Lubricht versuchen, solche Beziehungen zwischen den Plastiken von Marcks und ihrer neuen Umgebung herzustellen oder besser herauszustellen. Man sieht etwa die Wiederkehr der Kannelur der Säulen vom Freundschaftstempel in den Gewandfalten der Antigone, die ihren alten blinden Vater Oidipus führt. Sie läßt an Kenntnis des Wagenlenkers von Delphi denken, an den der Orpheus im Inneren des Monopteros ebenfalls erinnert. Der Trauernde Eros sitzt in sich zusammengesunken vor einem Marmorrelief in der Art der neuattischen Reliefs mit der neckischen Erosverkauftszene - trotz Themengleichheit ein beißender Kontrast. Der gefesselte Prometheus II von 1948 dagegen steht vor den drei Grazien Triscornis. An die Stelle der heute verschwundenen Flora Farnese in der Rotunde der Voliere trat für die Dauer der Ausstellung die Thüringer Venus von Marcks, auf den leeren Sockel der ebenfalls heute nicht mehr vorhandenen Aphrodite Kallipygos im Teich davor kam seine Schwimmerin (vgl. die Photos von der Aufstellung am Ende des Bandes).

Gerhard Marcks (1889-1981) besuchte ein humanistisches Gymnasium, das er schon 1907 mit dem Abitur abschloß. Ohne ein Studium aufzunehmen, wurde er sofort Künstler und stand anfangs unter dem Einfluß von R. Scheibe und G. Kolbe, indirekt aber auch noch des Neoklassizismus eines A. v. Hildebrand. Er schloß sich aber klar der neuen Richtung des Expressionismus an. Seine Arbeiten waren von Anfang an in erster Linie Bronzeplastiken. Zuerst stellte er vor allem Tiere dar; ab 1910 überwiegt dann das Menschenbild, erst in sich bewegte Figuren, dann Muttermotive. Nach dem schrecklichen Erlebnis des 1. Weltkrieges wurde er nach kurzer Zeit als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Berlin ans Bauhaus in Weimar berufen, folgte allerdings 1925 nicht dessen Umzug nach Dessau, sondern wurde Lehrer an der Kunstschule auf Schloß Giebichenstein in Halle und 1928 deren Leiter. Erst in Halle nahm er 1926 zum ersten Mal antike Themen in sein Werk auf. 1928 unternahm er eine Griechenlandreise, die von bleibender Wirkung war, und danach bleiben die antiken Themen in seiner Arbeit präsent. 1933 wurde er entlassen, weil seine Arbeiten im Nationalsozialismus als "entartete Kunst" eingestuft wurden. Gleich nach dem 2. Weltkrieg, in dem viele seiner öffentlichen Arbeiten zerstört wurden, berief ihn Hamburg an die Landeskunstschule. Auch nachdem er sich 1950 in Köln niedergelassen hatte, schuf er noch zahlreiche Werke, von denen nun sehr viele öffentlich ausgestellt wurden.

Eine Reise nach Italien ging 1925 als entscheidende Erfahrung der Griechenlandreise voraus. Klassizismus war für Marcks ein negativer Begriff gewesen, er galt ihm als kalt, steril und konstruiert, ohne ein Verhältnis zur Natur. Nun aber meinte er, gerade das, was er daran vermißt hatte, in Italien zu finden. Als Marcks 1926 zum ersten Mal ein antikes Thema aufnahm, begann er mit seinem Antaios, nicht einem Riesen, sondern einem einfachen sitzenden Jungen. 1928 unternahm er eine Griechenlandreise. In Athen arbeitete er mit dem Archäologen Herbert Koch an der Rekonstruktion des Hephaisteion-Ostfrieses zusammen. Wenn Marcks sich selbst als "unbedingter Griechenlandverehrer (bis 450 v. Chr.)" bezeichnete, dann ist das in doppelter Hinsicht aufschlußreich. Einmal macht es durch die direkte Aussage die große Bedeutung der antiken Anregungen für sein Oeuvre klar, die man sonst als äußerlich auffassen könnte; andererseits gibt es eine spezifische Note: es war nicht die hochklassische Kunst, die ihn faszinierte, auch nicht die um die Jahrhundertwende noch so beliebte spätklassische, wie man nach seiner humanistischen Vorbildung vermuten könnte, sondern die archaische und strengklassische. Diese Vorliebe bezeichnet den entscheidenden Akzent in seiner Rezeption griechischer Kunst und hilft, die Struktur seiner Werke zu verstehen. Zugleich kennzeichnet sie Marcks als beeinflusst von der Diskussion der deutschen Archäologen dieser Zeit und von deren Vorlieben als einer spezifischen Variante des Neuhumanismus. Erst in dieser Zeit wurde die archaische und strenge Kunst wirklich gewürdigt - als Kehrseite der Ablehnung der Kunst der späteren Klassik. Gerade diese Vorliebe für das Archaische beim Künstler Marcks ist andererseits nur auf dem Hintergrund des Expressionismus zu verstehen, als dessen Vertreter man den Künstler Marcks ja von Anfang an auffassen kann. Aber seine Rezeption des Archaischen hat schon eine andere Nuance als zu Beginn des Jahrhunderts zur Zeit Rilkes.

Schon ein Blick auf sein Werk beweist aber, daß der Zusatz "bis 450 v. Chr." keineswegs eine Ablehnung der späterfolgenden griechischen Kultur und des neueren Griechenland bedeutet, sondern nur eine Vorliebe charakterisiert. Seine Werke tragen griechische und lateinische Namen, sie verarbeiten die Kunstentwicklung der Klassik, entlehnen die Themen und Motive der hellenistischen und römischen Kunst und auch der neuzeitlichen Antikenrezeption. Das Dastehen in Ruhe, die Probleme des klassischen Kontraposts, sind Marcks deutlich bekannt. Marcks' Maxime "Plastik ist eine Sache der Gewichte und Proportionen - dem Chaos des Lebens abgerungene Form" (S. 101) erinnert an Polyklet, aber Marcks will nicht überindividuelle Idealformen darstellen, sondern absichtlich individuelle und unvollkommene. Auch wenn er andererseits doch die Vollen- dung in der Form, im Harmonischen sucht, meint er das doch konkret sinnlich, nicht als Abstraktion. In diesem Sinne soll die "Thüringer Venus" auch eine Demonstrationsfigur, also ein "Kanon" sein. Daß ihre Benennung ursprünglich aufgrund des Attributes Spiegel anstelle des späteren Apfels Veritas sein sollte (S. 102), halte ich

für fraglich, denn auch Venus, nicht Veritas, hält in der Antike den Spiegel. Marcks setzt die Rundplastik aus verschiedenen Ansichten oder Wahrnehmungsformen zusammen, um - im Sinne der Zeit - das 'Sein' anstelle des bloßen 'Scheins' zu erreichen. Durch mehrfache Zeichnungen lotet er den inneren Zusammenhalt der Figur aus; dabei geht er von den vier Hauptansichten aus, allenfalls einmal Dreiviertelansichten - so wie es in der archaischen Plastik und bis in den Strengen Stil hinein üblich war. Auch hier zeigt sich die zeittypische Annäherung an die frühgriechische Kunst. Diese Wirkung der griechischen, besonders der archaischen Funde, ist charakteristisch für das frühe 20. Jh. Der eigentliche, eigenständige Wert der archaischen Kunst gegenüber der bis dahin allein hochgeschätzten klassischen des 5. und 4. Jh. v. Chr. wird geradezu überbetont. Begriffe wie "tektonisch" oder "linear" zeigen Verbindung zur archäologischen Diskussion der Zeit (S. 99, 102). Marcks hatte Verbindungen zu Uxkull-Gyllenband und Emil Utitz, Friedrich Wolters und Herbert Koch. Zu diesen Kreisen passen der Einfluß von Stefan George und die besondere Wertschätzung von Bachofen, dem Autor von "Mutterkult und Naturreligion" - letztere Thematik entspricht durchaus seinem früheren Motivik-Schwerpunkt. Wenn Marcks "Griechenland als Modellfall für Europa" anspricht, dann meint er als Künstler deutlich zuerst die antike griechische Kunst, weist ihr eine ähnlich normative Rolle zu, wie es die Klassische Archäologie seit Winckelmann tat, setzt also die humanistische Künstler-Tradition unter geänderten Vorzeichen fort. Er setzt damit zugleich natürlich als erstes sein eigenes Werk in Bezug zu diesem Kanon. Wenn die griechische Antike ihm als Sinnbild für menschliches Maß und Proportionen im Gegensatz zur technisierten modernen Welt gilt, dann verdeutlicht sich das auch in seinen Plastiken. Dazu paßt, daß in seinem Oeuvre die menschliche Gestalt auch ganz sinnfällig das Maß ist, wie es in der griechischen Plastik durchaus vergleichbar der Fall war. Das hatte bei ihm im übrigen keineswegs - wie bei manchen anderen - eine Abwertung des heutigen Griechenland zur Folge. Ganz im Gegenteil urteilte er sehr positiv über Griechenland. Er sprach Neugriechisch und baute sich noch als Siebziger ein Haus auf Aigina. Wenn auch das einfache Verhältnis zur Natur für ihn gerade hier von zentraler Bedeutung war, was man im übertragenen Sinn von Anfang an auch in seinen Werken feststellen kann, war Marcks doch keineswegs ein einseitiger Technikkritiker. Für ihn war das Kriterium vielmehr die Verantwortung, bei der Beurteilung der Kernkraft etwa bestimmte ihn die Erfahrung von Weltkrieg und Hieroshima. Auf diesem Hintergrund sind seine Prometheus-Skulpturen zu verstehen, aber offensichtlich auch der Oidipus und der Ikaros oder auch der grübelnd sitzende Tantalos. Aber die Frage der Verantwortung bestimmt seine Kritik auch etwa in archäologischen Fragen, wenn er sich negativ zu den puristischen Rekonstruktionen des Aphaia-Tempels und seiner Giebelskulpturen in der Münchner Glyptothek von D. Ohly äußerte. Wie der Prometheus kommt auch manches andere Thema mehrfach, verschieden interpretiert, wieder vor. Unterschiedliche Augenblicke und unterschiedliche Aspekte, wie sie auch schon in der Kunst der Antike vorliegen, sind z.B. in den Konzeptionen der Europa von 1930 und 1959 zu sehen. Manches Motiv erinnert an antike Vorbilder, z.B. die Liegenden, darunter die Aegina von 1966; oft bleibt es anonym; die allgemeine Geste kann aber auch durch Namensgebung, etwa "Ino" bei einer Sitzenden, die die Arme hinter den Kopf gelegt hat, auf einen bestimmten Typus hingedeutet werden.

Im Anschluß an die Eröffnungsansprache von R. Blaum, dem Vorsitzenden der Gerhard-Marcks-Stiftung in Bremen, führt der Petersburger Kunsthistoriker Ivan Czczot in seinem Beitrag "Gerhard Marcks und die Antike in Pawlowsk" (10 ff.) in die besondere Thematik ein. Leider ist der Übersetzung manchmal in der Begrifflichkeit schwer zu folgen. Er versucht einerseits die Rolle der Antike im Werk von Marcks zeit- und kulturgeschichtlich und interpretatorisch näher zu bestimmen und sein Oeuvre selbst auf diese Weise zu charakterisieren. Andererseits stellt er ihm Pawlowsk mit seiner klassizistischen Antikenkonzeption gegenüber und bemüht sich, Kontraste und Gemeinsamkeiten, die sich durch den in der Ausstellung erzwungenen Vergleich ergeben, näher zu definieren. Nach dem Bildteil, in dem unpraktischerweise Seitenzahlen fehlen, folgen drei weitere Beiträge. Wichtig ist der Beitrag über Marcks' Griechenlandrezeption von Arie Hartog (S. 97-100), der die Einflüsse, die auf Marcks in ganz unterschiedlicher Weise wirkten, Schule und Hölderlinlektüre, Griechenlandreise und Diskussion mit Archäologen und Kunsthistorikern, kurz analysiert. Der Artikel von M. Rudloff (S. 101 ff.) ordnet Marcks' Hinwendung zur Antike in den Gang seiner künstlerischen Entwicklung ein und deutet damit an, daß der Umschwung so erstaunlich für uns eigentlich nicht sein muß. Anschließend (S. 105-108) analysiert sie eingehender die schon im Krieg begonnene Serie der Prometheus-Skulpturen und interpretiert sie aus Tradition und Zeitgeschichte. J.J. Keller (S. 109 ff.) gibt Informationen über Marcks gutes Verhältnis zum heutigen Griechenland, wo er später gern zeichnete. Eine Fotodokumentation am Ende läßt den Betrachter auch an der russisch-deutschen Zusammenarbeit beim Aufbau der Ausstellung in Pawlowsk bis hin zur Eröffnungsfeier teilnehmen. Der Band mit den zahlreichen hochwertig Photographien ist ausgesprochen ansprechend gestaltet. Unschön sind nur einige Computer-Trennungsfehler wie z.B. auf S. 19 "Hephaistostempels" und "Archai-keuphorie"; auf S. 110 f. sind die griechischen Zitate leider verdorben.

Antike und Natur spielen bei beiden eine Rolle, im Klassizismus und bei Marcks. Der Klassizismus galt Marcks selbst als literarisch, maniert, sentimental; demgegenüber wollte er selbst weder Modetrends folgen, noch ein abstraktes Schönheits-Ideal darstellen; es ging ihm um den gegenwärtigen, sinnlich erfahrbaren, aber auch problematischen Menschen, er benutzte den Mythos also in der Weise der antiken Tragiker als Exemplum für die allgemeinen und Probleme Fragen des Menschen.

Reinhard Stupperich