

“When one is immersed in beauty, there is no need for explanations.”

“Art is the creation of things we do not know.”<sup>1</sup>

Ein rätselhaftes Objekt, von durchscheinender weiß-schimmernder Schönheit, von innen heraus leuchtend. Ein Kopf ohne Körper, auf der Seite liegend, verschlossen, hermetisch in sich gekehrt, doch zum Betrachter sprechend, kühl-abweisend und sehr lebendig zugleich. Ein Objekt mit einem geheimnisvollen Eigenleben, seltsam erleuchtet, von großer Ruhe und Schönheit. „What is real is not the external form, but the essence of things (...). It is impossible for anyone to express anything essentially real by imitating its exterior surface” (Brancusi, zitiert nach Gimenez/Gale 2004, S. 2). Die reine Oberfläche ist nichts, so sagte Constantin Brancusi, und doch ist sie in seinem Werk zugleich alles und enthält alles. Bei Brancusi fallen Oberfläche und Tiefe des Objekts auf überraschende Weise zusammen. Wenn es ein Kunstwerk gibt, das dem hohen Anspruch an das Kunstwerk genügt, wie er im 20. Jahrhundert entwickelt wurde, ein Werk, das vollständig in sich selbst steht und in seinem eigenen Kontext ruht, das eine unbestimmte Aura hat, Nähe und Ferne zugleich vermittelt (Benjamin 2009/1936), und dennoch zum Betrachter spricht, ihn seltsam anrührt und sacht verwundet (Barthes 1980), ihn jäh woandershin versetzt (Heidegger 2012/1935), dann kommt Constantin Brancusis „Schlafende Muse“ von 1909 (Abbildung 1) diesem Anspruch sehr nahe. Ein Objekt, das viele Widersprüche in sich trägt und gleichzeitig vollständig balanciert ist, eine ovale, in sich beschlossene Einheit. Ein Werk, das niemanden braucht, keine Interpreten und keinen zeitgenössischen Kontext, und das doch einen Neuanfang in der modernen Skulptur einleitet. Ein Werk, das schlicht für sich selbst steht und dennoch beredt ist, den Betrachter besticht und geradezu magisch anzieht. Ein Objekt, das Inspiration verheißt und sie auch gleich subtil im Blick des Betrachters anklingen lässt, das ist diese scheinbar schwere- und zeitlose Skulptur von Constantin Brancusi. „La Muse endormie“ strahlt Latenz aus, viele Möglichkeiten sind in diesem schlafenden Gesicht begründet, eine nach innen gekehrte Ruhe, die lichte Ideen oder dunkle Träume ausbrütet. „One of the most sensitive and subtle works of art in existence” (John Quinn, zitiert nach Neutres 2013, S. 112). Die Idee zur “Schlafenden Muse” entstand im Rahmen einer Portrait-Arbeit auf Wunsch der Baroness Frachon. Ein erster Entwurf der Skulptur in Marmor war wesentlich figurativer, doch schon bald entfernte sich die Arbeit von der ersten, konkreten Gestalt, auf der Suche nach der „puren Form“.

---

<sup>1</sup> Beide Zitate von Constantin Brancusi, zitiert nach Neutres, Jerome 2013, S. 66 und S. 76

Ein Kopf, ein Gesicht, die Formen sehr reduziert und mit nur wenigen Linien angedeutet, von höchster formaler Genauigkeit. Zwei feine, durchgehende Linien für Nase und Augenbrauen, ein Hauch von Wangenknochen, die geschlossenen Augen mit wenigen eingeritzten Strichen geformt, eine schwache Struktur der Haarlinien als Umrahmung des Gesichts, spitz die Nase, der Mund eine sehr einfach ausgeführte ovale Körperöffnung – nicht mehr. Nur wenige angedeutete Elemente enthält dieses Kunstwerk, und ist doch von perfekt ausgewogener Schönheit. Nicht allzu viele Schritte trennen es von der archetypischen Ei-Form. Dieser Kopf ist sehr nahe am in sich geschlossenen Ei, das noch gar nichts preisgibt, doch vermittelt die Struktur der sich der Abstraktion annähernden Gesichtslinien eine enorme, schlafende, abwesende, verzaubernde Intensität. Eine fast schmerzhaft anzusehende Ruhe, die zwischen Schlaf und göttlichem Funken, zwischen Tod und Leben zu schweben scheint. Ein Moment der perfekten Schönheit, der Ewigkeit enthält und gleichzeitig das Präsentische, das Sich-Versenken im Augenblick beschwört. Es dürfte vom Künstler viel gefordert haben, dem massiven Stein eine derartige Schwerelosigkeit, so viel Traumwelt und Transzendenz, und gleichzeitig so viel formale Präzision, so viel reduzierte Schlichtheit einzuschreiben.



Abb.1: Constantin Brancusi: Sleeping Muse I, 1909/10, Marble, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington

Die „schlafende Muse“ ist ein gegenständliches und ein abstraktes Werk zugleich. Trotz der materiellen Schwere des Marmors, aus dem sie besteht, ist sie nicht ganz von dieser Welt, in sich gekehrt und gleichzeitig eine seltsame Intimität preisgebend, vor allem jedoch ein kühl-reines Feuer der Inspiration verheißend. Der weiße Marmor strahlt und wird erst in diesem Kunstwerk in Gänze zu dem, was er als Material ist und kann; der Marmor findet in diesem Kunstwerk zu sich selbst und offenbart seine spezifischen Qualitäten. Die „Muse“ ist verkörperte Spiritualität und beseelte Materialität. Welt und Erde, Materialität und Spiritualität (Heidegger 2012/1935), schließen sich bei Brancusi keineswegs aus, sondern bringen sich erst gegenseitig zum Vorschein. Die Lebendigkeit des kühlen Steins, die mit so wenig Details, mit scheinbar so einfachen Mitteln erzeugt wurde, besticht den Betrachter und macht ihn zugleich ratlos und perplex. Die Inspiration wird zum Greifen nah, und verheißt Vieles, doch fragt sich der Betrachter unwillkürlich: Kann ich ihr gerecht werden? Kann ich vor ihr bestehen? Wie lange kann ich dieser Muse und dem was sie von mir fordert standhalten? Wie bedauerlich, den Blick wieder abwenden zu müssen. Wird es mir gelingen, dieses kühlheiße Feuer der Inspiration, diesen unerreicht harmonischen und gleichzeitig dissonanten Akkord über den Augenblick hinaus mitzunehmen? Ihn zu verwandeln in Ideen und Taten?

Brancusi ist bekannt dafür, dass er das Material schnitzt und behaut, eher nicht gießt, und wenn doch, dann sind seine Gussformen am geschnitzten und behauenen Objekt entwickelt, das zuerst da war. Er betrachtete das Behauen und Schnitzen per Hand, das „negative“ Formen, das Wegnehmen aus dem Material, als den eigentlichen Königsweg der Skulptur: „Direct cutting is the true road to sculpture, but also the most dangerous for those who don't know how to walk. And in the end, direct or indirect, cutting means nothing, it is the complete thing that counts“ (Brancusi, zitiert nach Gimenez/Gale 2004, S. 129). Constantin Brancusi (1876-1957) hat die moderne Skulptur revolutioniert, indem er nach einer klassischen künstlerischen Ausbildung einen radikalen Neuanfang in die Abstraktion wagte, doch im Unterschied zu vielen anderen Zeitgenossen dabei den Bezug zum Gegenständlichen nie ganz aufgab. Die „Schlafende Muse“ ist ein schönes Beispiel dafür. Sie schwebt in der Mitte zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, ist beides zugleich auf durchaus neue Weise. Die visuelle Sprache dieses Objekts wird sowohl vom dargestellten Gegenstand, über dessen Art und Erkennbarkeit kein Zweifel aufkommt, wie auch durch das Streben nach der reinen Form, die Nicht-Erkennbares verspricht, bestimmt. Brancusi gilt als herausragender Bildhauer der klassischen Moderne, als eine der bedeutendsten Künstlerfiguren des beginnenden 20. Jahrhunderts. Er wuchs in einem bodenständigen, doch wohlhabenden Elternhaus im ländlichen Rumänien auf und besuchte die Kunstakademie in Bukarest. Nach einer Einberufung zum Militär brach er zu Fuß Richtung Paris auf, dem damaligen künstlerischen Zentrum Europas. Mehrere Monate später und nach Zwischenaufenthalten in Wien und München erreichte er Paris schließlich im Juli 1904. Dort vollendete er sein Studium der Bildhauerei. Er arbeitete kurzzeitig bei Auguste Rodin, dessen Naturalismus ihn zunächst stark beeinflusste, aus dessen Schatten er sich jedoch bald wieder löste, um

seinen eigenen Stil zu entwickeln. „Es wächst nichts im Schatten großer Bäume“, soll er gesagt haben. Anders als die Bildhauer der gleichen Generation in Paris, die sich ebenfalls von Rodin zu lösen suchten, wandte er sich nicht den klassischen Formen zu, sondern experimentierte mit radikal neuen Formen: „Brancusi undertook a transformation of sculptural means, methods and ambitions“ (Gimenez/Gale 2004, S.21).

Brancusi war eng befreundet mit vielen großen Pariser Künstlern dieser Zeit, mit Henri Matisse und Fernand Léger, Marcel Duchamp, Henri Rousseau und Amedeo Modigliani. Mit Marcel Duchamp und Fernand Léger besuchte Constantin Brancusi 1912 die Luftfahrtschau im Pariser Grand Palais; und so ist überliefert, dass er vor einem Propeller stehen blieb und bewundernd rief, dieser Propeller sei eine Skulptur und dass von nun an jede Skulptur sich an der Perfektion dieses Objektes zu messen habe. Marcel Duchamp erklärte anschließend die Malerei für tot, denn welcher Künstler könne schon etwas Besseres machen als einen solchen Propeller: „Sag, kannst du so etwas machen?“, soll er Brancusi gefragt haben. Einige Jahre später begann er mit seinen Ready-mades. Fernand Léger befasste sich nach dieser Episode mit moderner Kunsttheorie und speziell mit der Frage, wie die Schönheit der Maschinen in der Kunst erreicht werden könnte. Diese überlieferte Geschichte veranschaulicht, wie radikal modern Constantin Brancusi in seinem Ansatz war. Es ging ihm darum, neue Formen der Kunst zu entwickeln, die mit dem industriellen und sozialen Fortschritt mithalten können und sich daran anpassen. Darüber hinaus war er ein Künstler der Provokation, der sich mit den Dada-Künstlern zu gemeinsamen spektakulären und hochumstrittenen Veranstaltungen zusammenfand. Seine Skulptur *Princesse X* (1916), ein unverschämtes Portrait von Marie Bonaparte, das recht offensichtlich einem idealisierten Phallus nachgeformt war, erregte die Gemüter in Paris und wurde 1920 von der Ausstellung im Pariser Salon des Indépendants zurückgezogen, weil die Veranstalter Proteste und Schwierigkeiten mit der Polizei befürchteten. Brancusi durfte bei dieser Ausstellung zum Trost ein anderes Werk an prominenter Stelle zeigen. „Die Avantgardisten sprengten den Gang der normalen Kunstentwicklung, brachen aus dem vorgegebenen Korsett der Kunstwelt aus“ (Hieber 2015, S. 350) Constantin Brancusi gehörte dem revolutionären Paradigma dieser Epoche an und entfaltete eine revolutionäre Kreativität (vgl. ebd.). Er wagte einiges für die moderne Kunst, auf spielerische Weise überschritt er die Grenzen der bekannten und üblichen Formen. Gleichzeitig wohnt seinem Werk nicht nur ein moderner, sondern auch ein radikal archaischer Zug inne. Er stilisierte sich selbst als raue, ländliche Künstlerfigur und pflegte einen entsprechenden Ruf, unterstützte die Mythen seiner einfachen bäuerlichen Abstammung und seines langen Fußmarsches von seiner Heimatstadt in Rumänien nach Paris. Seinerzeit brach er nach Paris auf, um Anschluss an die Moderne zu bekommen und beizutragen zum kulturellen Erwachen seines Heimatlandes. Diese genuin moderne Motivation wurde dann während der langen Schaffenszeit in Paris immer stärker untermalt durch eine Hinwendung zu den Ursprüngen des künstlerischen Schaffens, sowohl im Werk wie auch in der eigenen Person. Ab dem Jahr 1907 wandte er sich, zunächst inspiriert durch die Plastiken von Paul Gauguin und André Derain, mehr und mehr der radikalen Vereinfachung der Form zu. Eines seiner Haupt Sujets ist der menschliche Kopf, immer

und immer wieder befasst er sich damit, und ähnlich wie Pablo Picasso oder Amedeo Modigliani wurde er dabei durch afrikanische Fetische und Masken angeregt. Die rigorose Vereinfachung der formgebenden Elemente bei gleichzeitiger Beseelung des Materials findet sich bei Brancusi wie auch im Kubismus. Constantin Brancusi führte das gleiche Motiv, die gleiche Skulptur, immer und immer wieder aus, um seiner Idee möglichst nahe zu kommen, um die perfekte Form zu finden, um der Essenz der Dinge auf die Spur zu kommen. In seinem Drang, das gleiche Objekt immer und immer wieder neu zu schaffen, auf der Suche nach der absoluten Perfektion der Form zeigt sich eine geradezu ontologische Suche nach anthropologischen Konstanten und Menschheitsthemen mit überzeitlichem Ausdruck; eine künstlerische Bewegung, die eine Transzendenz des zeitgenössischen Kontextes anstrebt. Diese Spannung zwischen neuen, modernen Ideen und der Suche nach authentischen Wurzeln des kreativen Schaffens ist nicht untypisch für die frühe Moderne, sondern zeichnet viele namhafte Künstler dieser Zeit aus. Doch in kaum einem Werk ist die Spannung zwischen radikal modern und radikal archaisch wohl so groß wie in den Skulpturen von Constantin Brancusi. Und kaum einem Künstler der Moderne gelingt es, die beiden Spannungspole so weit auseinanderzutreiben, um sie anschließend so nah und harmonisch wieder zusammenzuführen, so dass archaische und moderne Elemente nicht mehr auseinanderdividiert werden können, sondern eine sehr eigene und eigenwillig ausgeführte Einheit ergeben, eine neue Art, die Dinge zu sehen und darzustellen. In dieser Kunst spiegelt sich ein ganz eigener Standort in der Welt und in der Zeit wieder. Brancusis Karriere nahm ihren Ausgangspunkt im Jahr 1913 in New York, als seine Skulpturen in der Armory Show gezeigt wurden; dort wurde er berühmt, und dort hinterließ sein Werk auch die nachhaltigsten Spuren. Während er in Paris außerhalb der Künstlerszene zunächst nur wenig Echo fand, wurde sein Werk in New York enthusiastisch gefeiert. In Amerika befinden sich heute noch die meisten seiner Werke und dort wirkt auch sein Ruf als der größte moderne Bildhauer am nachhaltigsten. Peggy Guggenheim beschrieb ihn scharfsinnig: „Brancusi was a marvelous little man with a beard and piercing eyes. He was half astute peasant and half real god“, (zit. nach Neutres 2013, S. 42). Brancusi schuf sehr delikate Objekte von großer Feinheit. Dabei widmete er der klaren Form und der perfekten Oberfläche in seinem künstlerischen Schaffen sehr viel Aufmerksamkeit und Mühe, um durch diese hindurch zur „Essenz der Dinge“ zu gelangen. “If anyone ever made a really perfect outline, perfectly balanced, a form and body in relation to my own body, and which are both a sign and a symbol, that’s it. You can’t take anything away from Brancusi. Absolutely nothing.” (Richard Serra, zitiert nach Neutres 2013, S. 106). Von der „Schlafenden Muse“ gibt es wie von anderen Werken auch, mehrere Exemplare; die meisten stammen aus den Jahren 1909-1910 und sind aus Marmor oder aus Bronze. Die Varianten unterscheiden sich in der Form nur gering voneinander.

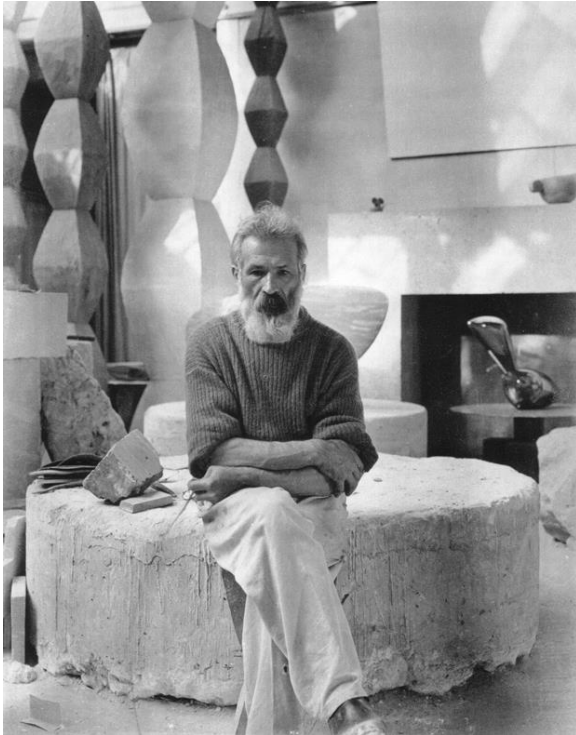


Abb. 2: Constantin Brancusi in seinem Atelier

Georg Simmel hat fast zur gleichen Zeit, nur wenige Jahre vorher, ein Verständnis von Ästhetik entwickelt, das den Dialog zwischen Idee und Materie ins Zentrum stellt. Diese Simmelsche Ästhetik lässt sich sehr gut auf Brancusis Werk anwenden. Sein Konzept von Ästhetik spielt mit der Schwere und der Schwerkraft, negiert diese nicht, sondern sucht sie auf angemessene Weise, nicht vorschnell, zu überwinden, mit dem Ziel, zur besonderen künstlerischen Form einer unter Umständen schwer errungenen Leichtigkeit zu gelangen. Unter Kunst kann in diesem Sinne sowohl die schaffende, bildende Kunst wie auch die Lebenskunst verstanden werden. Simmel schrieb, dass der „ganze Stoff des Lebens“, den wir „oft als eine blosser Last empfinden“, die Idee, das Seelische erst zur Entfaltung bringe, denn ohne die Härte des Widerstands, sei es nun die Härte der Materie oder die Härte der gesellschaftlichen Tatsachen, hätten wir „gar kein Material (...) an dem unser inneres Leben sich zu vollziehen, sich auszuprägen“ vermöge (Simmel 1901/1995a, S. 43). Große Kunstwerke bringen es nach Simmel zustande, die Last der Materie und der Widerstände zu empfinden und zu belassen, und sie doch zugleich zu überwinden. Das Material, die Schwerkraft, die Widerstände, dürfen vom Künstler nicht zu schnell durchschritten und transzendiert werden, wie dies zum Beispiel im Barock der Fall ist - das könne den ästhetischen Wert des Werkes erheblich mindern. In der griechischen Plastik beispielsweise werde die Überwindung der Schwere lange nicht so leicht genommen wie im Barock. Gerade in der Bildhauerei ist der Dialog zwischen Materie und Idee, der Widerstreit zwischen Schwere und Leichtigkeit, von größter Bedeutung und werde hier besonders anschaulich, da die Lastigkeit des Materials für die Gestaltung des Kunstwerks eine außerordentliche Rolle spiele. „Die Plastik besitzt, um das Schweremoment und seine Gegenkraft empfinden zu

lassen, den Vorteil des Materials, das selbst schwer ist, und dessen Lasten wir fühlen“ (ebd., S. 47). Jedes verwendete Material hat seine eigene Lastigkeit, die sichtbar und fühlbar ist, und gibt bestimmte Möglichkeiten der künstlerischen Bearbeitung vor und schließt andere Möglichkeiten aus. Große Bronzefiguren sind laut Simmel „nur unter besonderen Umständen ästhetisch möglich“, weil die ungeheure Schwere des Materials kaum durch eine „innere Kraft und Lebendigkeit“ auszugleichen oder zu überwinden ist. Für Porzellanfiguren hingegen trifft das genaue Gegenteil zu, sie wirken allzu leicht barock, „weil ihre Bewegtheiten gegenüber der Leichtigkeit des Materials, an dem sie so wenig zu überwinden haben, fast immer zu übertreiben und Kraft ins Leere zu verschwenden scheinen.“ (ebd.) Weißer Marmor habe ganz unvergleichliche Eigenschaften, denn sein Schimmern steht der Schwere des Steines entgegen und erzeugt eine ästhetisch interessante Spannung. Marmor habe „etwas Objektives, wie der Raum, er ist sozusagen der blosse Raum als Körper“ (ebd.) und weist gleichzeitig eine große Formbarkeit und Nachgiebigkeit auf. Deshalb bietet der Marmor so viele ästhetische Möglichkeiten für die plastische Kunst, er enthält Schwere und schimmernde Leichtigkeit, objektive Härte und Formbarkeit, Glätte und raue Bruchstellen - alles Materialeigenschaften, die von einem erfahrenen und inspirierten Künstler zur Entfaltung, in eine ästhetische Spannung und Sprache gebracht werden können. Das Material gibt dem Künstler anspruchsvollen Widerstand und auch Risiken der Bearbeitung an die Hand, und gleichzeitig gibt er ihm ästhetische Möglichkeiten, die Schwere zurückzunehmen oder zu transzendieren.



Abb.3: Constantin Brancusi: Sleeping Muse II, 1910, Bronze polished, 16 x 27 x 18,5 cm, Collection Centre Pompidou

Brancusis Werk eignet sich nun besonders gut, diese Ästhetik der Schwere von Georg Simmel zu erkunden, da er das gleiche Objekt in verschiedenen Ausführungen, mit verschiedenen Materialien schuf. Von der „Schlafenden Muse“ gibt es zahlreiche Varianten, beginnend 1906 mit einer noch recht konventionellen Version, die an klassische Büsten erinnert, über einige weitere Varianten, die die Möglichkeiten der Abstraktion der Gesichtszüge erkunden; die Gesichtszüge werden reduziert bis zu einem Punkt, an dem sie nur noch formal angedeutet sind. Die beiden in diesem Aufsatz abgebildeten „Sleeping Muses“ (Abb. 1 und Abb. 3), eine aus weißem Marmor und eine aus polierter Bronze, unterscheiden sich in ihrer Form kaum. Die Materialeigenschaften prägen den unterschiedlichen Ausdruck beider Objekte: Der Kopf aus Marmor ist opak durchscheinend, ein geheimnisvolles, fast unschuldiges Weiß, von innen leuchtend, mit einem zurückhaltenden Farbspiel aus Beige und Gelb in der Oberflächenstruktur des Marmors, das zum lebendigen Eindruck der Skulptur beiträgt. Simmels These, dass Marmor leichter zu beleben ist als schwere Metalle, leuchtet durchaus ein. Der weiße Kopf sieht schwebend aus im Vergleich zur bronzenen Muse. Der Kopf aus Bronze wirkt verschlossener, schwerer, härter, und doch auch strahlender. Der metallische Glanz besticht den Betrachter, und spielt mit dem starken Kontrast zu den dunkleren Stellen, an denen das Material selbst Patina entwickeln durfte, um etwa die Haarstruktur zu betonen oder die Augen aus der glatten Oberfläche heraus Kontur gewinnen zu lassen. Das gleiche Objekt, beide Versionen reizvoll, doch mit ganz unterschiedlichem Ausdruck, allein des Materials wegen.

Das menschliche Gesicht ist die vielleicht bedeutungsvollste kulturelle und ästhetische Einheit, für die Lebenswelt wie für die Kunst kommt dem Gesicht eine ganz „unvergleichliche Rolle“ zu (vgl. Simmel 1901/1995b, S. 36). Die wichtigste Leistung des Gesichts ist laut Georg Simmel, dass es die verschiedenen Teile, ihre Beziehung zueinander und ihr „Verschlungenheit“ zu einer Einheit formt: „Das erste Symptom und der Beweis dafür ist, dass eine Veränderung, die, wirklich oder scheinbar, nur ein Element des Gesichts angeht, sofort seinen ganzen Charakter und Ausdruck modifiziert: ein Zucken der Lippe, ein Rümpfen der Nase, die Art des Blickens, ein Runzeln der Stirn“ (ebd.). Verstärkt werde diese herausragende ästhetische Leistung des Gesichts durch die „halbinselförmige Stellung“ des Kopfes auf dem Körper, die „ihn gleichsam auf sich allein anweist; im gleichen Sinne wirkt ersichtlich die Verhüllung des Körpers bis zum Halse hinauf“ (ebd., S. 37) Die Mannigfaltigkeit der Elemente des Gesichts wäre ästhetisch ganz unerträglich und verwirrend, schreibt Simmel, wenn sie nicht zugleich eine vollkommene Einheit der Züge bilden würde. Der räumliche Zusammenhang der Elemente, die innere Strukturierung ist dem Gesicht ganz wesentlich, und so ist sowohl höchste Individualität im Antlitz zu sehen, wie auch eine generalisierte und generalisierbare formale Struktur, deren anschaulichstes Element die nie vollkommen umgesetzte, immer gebrochene Symmetrie der Gesichtszüge darstellt. „Jede Hälfte ist für die andere – gerade weil sie durch die verschiedene Profilierung und Beleuchtung sich nicht ganz gleich darzustellen pflegen – Vorbereitung oder Abklingen, die



Unvergleichbarkeit der individuellen Züge findet ihr Gegenstück, ihre Balancierung in der unbedingten Vergleichbarkeit jener Zweiheit“ (ebd., S. 40) Die Symmetrie sei an sich eine anti-individualistische Form, „zu symmetrischer Gestaltung strebt der Rationalismus auf allen Gebieten, während die Individualität immer etwas Irrationales, jedem vorbestimmenden Prinzip sich Entziehendes hat.“ (ebd.) Das Gesicht mit seinen Zügen weist nun beides auf: Struktur, Symmetrie und sich der Symmetrie entziehende Elemente, und ist deshalb eine äußerst „merkwürdige ästhetische Synthese“ der formalen Prinzipien der Objektivierung und der Individualisierung. Für die Kunst, die die Formelemente der Dinge durch ihre Beziehungen zueinander interpretiert und verständlich machen will, ist das Gesicht deshalb ein besonders prädestinierter und begehrter Gegenstand – das gilt für die frühe Moderne wie auch für andere Epochen der bildenden Kunst. In Brancusis „Sleeping Muse“ kann man anschaulich studieren, wie die einzelnen Elemente des Gesichts zueinander in Beziehung stehen und dadurch ein spannungsreiches, doch harmonisches Ganzes formen: Die schmale Nasenlinie geht direkt über in die steil geschwundene Linie der Augenbrauen und verlängert sich, abschwächend, nach unten bis zum Mund. Die einzelnen Gesichtsteile haben wenig mit realen menschlichen Gesichtszügen zu tun, und doch ist der Gegenstand, das Gesicht als solches unverkennbar, und ästhetisch, in seiner Formstruktur wie in seinem kommunikativen Sinn gelungen. Es bildet eine vollkommene Einheit, so wie es Simmel beschreibt, obwohl sich die einzelnen Teile, die Gesichtszüge durchaus sperren und Nicht-Identisches aufweisen. Diese sind weder symmetrisch noch naturgetreu, ein Wunder allemal, dass sie sich zu einer solch ruhigen Einheit fügen.

All dies gilt ebenso für ein weiteres Kunstwerk Constantin Brancusis, noch mehr sogar. Auch der „Prometheus“ aus dem Jahre 1911 wurde in mehreren Varianten ausgeführt, mit unterschiedlichen Materialien. Ein Kopf ohne Rumpf, nur mit der Andeutung eines Halses, und mit ruhigen, noch um einige weitere formale Schritte reduzierten Gesichtszügen. Dieser Kopf hat nicht einmal Augen oder Mund, nur geschwungene Nasenlinien, die den Augenbrauenverlauf mit übernehmen und andeuten, sowie ein sehr schwach ausgestaltetes Ohr, auf der Seite liegend wie die „schlafende Muse“. Dieser Kopf wurde von Brancusi weiter in die Abstraktion getrieben, allerdings ohne den inneren Zusammenhalt der Struktur, auch ohne Ausdruck zu verlieren. Er berührt und besticht den Betrachter ebenso wie die „Sleeping Muse“, ob er nun in weißem Marmor oder in vergoldeter Bronze ausgeführt ist. Die Materialeigenschaften fallen ähnlich ins Gewicht wie bei der „Muse“; sie erzeugen zwei ganz unterschiedliche Objekte trotz formaler Gleichheit. Brancusi bringt in diesem Kunstwerk Abstraktion und Gegenständlichkeit in höchster Vollendung zusammen. Er treibt seinen Gegenstand weit in die Abstraktion hinein, jedoch ohne sozialen Sinn und Bedeutung, ohne die strukturelle Einheit und damit Erkennbarkeit zu beseitigen - anders als andere abstrakte Künstler seiner Zeit, die die Form zum Teil vollständig von ihren Referenten, vom Gegenstand als Träger von sozialem Sinn, abgelöst haben, um sozialen Sinn und „Semantik“ um die reine Farbe und die reine Form herum neu zu konfigurieren. Brancusi hingegen hat Abstraktion im Sinn, nicht um Bedeutungen zu dekonstruieren, sondern um zur reinen Form als Träger des eigentlichen Sinns, des Wesens der Dinge, vorzustoßen.



Abb. 4: Prometheus 1911, Marble, Philadelphia Museum of Art.



Abb. 5: Prometheus 1911, Gilded Bronze, Smooke Collection

Die Prometheus-Figur als Thema ist widersprüchlich und spiegelt auf ihre Weise erneut die spannungsreichen Kontradiktionen in Constantin Brancusis Werk. Prometheus, der Feuerbringer, gilt in der griechischen Mythologie als Urheber der menschlichen Zivilisation. Er lehnte sich gegen Zeus persönlich auf, indem er den Menschen das Feuer schenkte, und damit auch andere wichtige Dinge: Handlungsmacht, Zähmung der Natur, Erkenntnis, Inspiration. Doch Prometheus tat dies gegen den Willen von Zeus, und wurde dafür mit ewigen unaufhörlichen leiblichen Qualen von diesem bestraft. Diese Gestalt gilt einerseits als Symbol des „prometheischen“ Zugs im menschlichen Dasein, als Symbol für Fortschritt, Erkenntnis und Eigenwillen. Andererseits wurde mit Prometheus auch Fortschrittsgläubigkeit und Gottähnlichkeit in kritischer Perspektive assoziiert. Letztlich ist Prometheus eine gute Metapher für die Ambivalenz der sich rasant entwickelnden, berausenden und selbstanmaßenden Moderne, für die „Dialektik der Aufklärung“. Brancusi stellt nun Prometheus interessanterweise keineswegs in kritischer Absicht im Sinne einer Modernekritik dar, sondern als ruhende, harmonische, lichte Figur, die wie die „Schlafende Muse“ Inspiration und Poesie, doch noch mehr formale Perfektion verkörpert. Ein Kunstwerk, das trotz oder auch wegen des jahrtausendealten, vielschichtigen und vieldeutigen Narrativs ganz in sich steht, und in seiner Schlichtheit, in seinem formalen Purismus hochmodern ist. Prometheus ist hier zu sehen als Figur, die Erkenntnis und den göttlichen Funken bringt - auch dies kann als eine Art „Feuerraub“ an den Göttern verstanden werden, mit aller Ambivalenz der Prometheus-Geschichte.

Dieser „Prometheus“ von Constantin Brancusi wirkt jedoch nicht primär gequält und zerrissen. Die Metapher, das Narrativ des Objekts ist vieldeutig und ambivalent, ein sehr altes Symbol mit einer langen Geschichte und vielen Varianten. Die Gestaltung des Objektes ist auf sehr anspruchsvolle Weise formal äußerst reduziert, und deshalb kann sie viele Zustandsvarianten enthalten. Es gelingt dem Künstler, durch Kontraste, Spannungen und Wechselwirkungen der eingesetzten Formen und Oberflächen, einen lebendigen Eindruck des Objekts zu erzeugen. Für Brancusi war das alles kein Widerspruch, sondern im Gegenteil, er führte eine lebendige Poetik des Objekts,

vermutlich inspiriert von lebensphilosophischen Strömungen in Frankreich (vgl. Bergson 1896 und 1907), aufs Höchste zusammen mit ästhetischen Merkmalen technischer Objekte. Die hochpolierten Oberflächen, die Brancusi mit viel Aufwand und Mühe ganz bewusst als solche erzeugte, erinnern mit Absicht an die Perfektion von Maschinen - und sind doch in ihrem Ausdruck ganz unvergleichlich. Brancusi hat die moderne Form ins Extrem getrieben, und gleichzeitig auch ihr Gegenteil, die „ewige Essenz“ der Dinge ins Zentrum seines Schaffens gestellt: „What my work is aiming at is, above all, realism: I pursue the inner, hidden reality, the very essence of objects in their own intrinsic fundamental nature; this is my only deep preoccupation“ (Brancusi 2016). Die Spannung zwischen formaler Perfektion der Moderne und der „inneren Wahrheit der Dinge“ haben Brancusi immer weiter angetrieben und seinem künstlerischen Schaffen einen ganz eigenen Weg gegeben. Anhand der nächsten Skulptur, die wir betrachten wollen, kann man diesen Weg ein Stück weiter verfolgen. Die hochpolierte Oberfläche von „The Newborn“ aus dem Jahre 1920 (die Version aus Marmor ist von 1915) ist so glatt, dass sie wie ein Spiegel wirkt. Die Bronze-Version dieser Skulptur (Abb. 7) gilt als eines der am schwersten zu fotografierenden künstlerischen Objekte, da die spektakulär glatte Oberfläche in der Regel den ganzen Raum spiegelt inklusive des Fotografen, und ein gutes Foto, das eine „pure“ Ansicht des Objektes zeigt, großes handwerkliches Geschick des Fotografen bedarf.



Abb. 6 und 7: Constantin Brancusi: The Newborn, marble version 1915, bronze version 1920

„What do we see when we look at a newborn baby?“ fragte Brancusi. „A wide open mouth, gasping for air (...). Babies come to world angry because they have been brought there against their will“ (Brancusi, zitiert nach Neutres 2013, S. 122). Brancusi ging einen weiteren Schritt in seinem formalen Spiel der Abstraktion, indem er sich der perfekten ovalen Ei-Form annähert, die in diesem Objekt nur durch ein paar Schnitte und Aussparungen durchbrochen wurde. Man kann sich durchaus einen weit offenen Mund eines Neugeborenen vorstellen, wenn man die Skulptur betrachtet, doch ist die Form des Mundes stark vereinfacht. Nach und nach vereinfacht Brancusi seine

gestalterischen Formen bis zu einem extremen Pol, von dem aus es kaum weiterzugehen scheint. Er selbst lehnte die Bezeichnung „abstrakt“ für seine Kunst ab, machte sich sogar darüber lustig - und entzieht sich damit abermals einer Kategorisierung als Künstler, wie ein berühmt gewordenes Zitat kolportiert: „They are imbeciles who call my work abstract; that which they call abstract is the most realistic, because what is real is not the exterior form but the idea, the essence of things“ (Brancusi, zitiert nach Gimenez/Gale 2004, S. 2). Doch hat er wie kaum ein anderer Künstler die Reduktion der Form vorangetrieben, mit der eigensinnigen, ontologischen Auffassung, dass wenn die Form bis an die Grenze des Möglichen vereinfacht wird, wenn keine Verzierung, nichts Überflüssiges mehr von der Essenz der Dinge ablenkt, dann hat die innere Wahrheit, der innere Zusammenhang des Objekts die Möglichkeit, ins Äußere zu treten - zu erscheinen. In seiner Kunst zeigt sich eine philosophische Idee, die später von Martin Heidegger im „Ursprung des Kunstwerks“ weiter ausgeführt wird: Die Wahrheit ist prinzipiell verborgen und liegt nicht offen dar. Eine Teilansicht der Wahrheit, ein Moment der Erkenntnis, ist nur schwer, mit besonderer Anstrengung zu erreichen, dann jedoch offenbart sich zuweilen eine Lichtung, eine vorübergehende Entbergung der Wahrheit: „Das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit bestimmen wir jedoch als das Wesen der Kunst“ (Heidegger 2012/1935). Dazu ist vor allem die Kunst in der Lage, viel besser als die Wissenschaft, denn Schönheit sei eine Weise, wie Wahrheit ins Unverborgene treten kann (ebd., 55), meint Heidegger in einer letzten „klassischen“ Verbindung von Schönheit und Wahrheit. „Je einsamer das Werk, festgestellt in die Gestalt, in sich steht, je reiner es alle Bezüge zu den Menschen zu lösen scheint, um so einfacher tritt der Stoß, dass solches Werk *ist*, ins Offene (...) Aber dieses vielfältige Stoßen hat nichts Gewalttames; denn je reiner das Werk selbst in die durch es selbst eröffnete Offenheit des Seienden entrückt ist, um so einfacher rückt es uns in diese Offenheit ein und so zugleich aus dem Gewöhnlichen heraus.“ (ebd., 67)

Symbolisch steht das Ei für Geburt und Neuanfang, für den Ursprung der Existenz. Darauf verweist auch der Titel der Objekte, die in Abb. 6 und 7 zu sehen sind: „The Newborn“. Das Thema ist in diesen Objekten auf schlichte wie kongeniale Weise eingeschrieben. Das Material Marmor unterstützt die Idee des Neubeginns, das durchscheinende, jungfräuliche Weiß schmeichelt den weichen, fließenden Formen des Objektes und legt sehr unmittelbar die Assoziation eines Eis nahe; eine entsprechende Ergänzung der sichtbaren Form im Auge des Betrachters liegt nicht fern. Man sieht ein hell und opak schimmerndes ovales Objekt mit einer leicht durchlässigen Oberflächengrenze, formal reduziert, noch viele Möglichkeiten in sich bergend, die kaum zu ahnen sind. In der Bronze-Version ist diese Idee durchaus nicht leicht umzusetzen, da das Material Bronze für ein Neugeborenes bzw. für die Ei-Form eigentlich zu gewichtig ist. Hier offenbart sich jedoch die Kunst Brancusis, in handwerklicher Hinsicht wie auch in der perfekten Ausformung seiner künstlerischen Absicht. Den Eindruck von zu viel Gewicht oder Schwere vermeidet der Künstler dadurch, dass die Oberfläche des Objektes in vielen Arbeitsgängen hoch glänzend poliert wird, bis sie wie ein Spiegel aussieht und genauso wirkt, und die Glätte und der Glanz der Außengrenze alles Schwere zurücknehmen und relativieren. Die Skulptur wirkt dadurch ganz in sich

verschlossen, nimmt aber durch Spiegelungen gleichzeitig Kontakt mit ihrer Umgebung auf, indem sie die Umgebung reflektiert. „The Newborn“ in der Bronze-Version erhält so kontrafaktisch Leichtigkeit, wirkt keineswegs so schwer, wie man es aufgrund des Materials erwarten könnte. „The Newborn“ steht für Neubeginn, auch für die Neugeburt eines Gedankens, einer Idee, eines Projektes, ganz im Sinne des berühmten Satzes von Hermann Hesse vom Zauber jedes Anfangs (Hesse 1986). Das Objekt hat eine fast perfekte Form, an ein Ei, einen Kokon erinnernd, voll von Potential und Möglichkeiten, von Dingen, die noch nicht gewusst werden und auch noch nicht wissbar sind, eine zerbrechliche Form, die gleichzeitig von erstaunlicher Robustheit ist, makellos, unbefleckt, unendlich kostbar in den Möglichkeiten, die sie birgt.

Der Logik dieser Entwicklung folgend, treibt Brancusi sein Thema und dessen formale Vereinfachung in den beginnenden 1920er Jahren noch einen Schritt weiter. In der Skulptur „The Beginning of The World“ ist er nun endgültig bei der perfekten geschlossenen Form angelangt, und gleichzeitig am Ursprung allen Lebens (Abb. 8). Auch von dieser Skulptur gibt es mehrere Varianten mit dem gleichen Namen oder auch mit dem Titel: „Sculpture for the Blind“. Das Objekt hat eine Form, die nicht nur die Visualität, sondern auch die haptischen Sinne anspricht, wenn man es denn berühren dürfte, es reizt und fordert auf, es anzufassen. Es sind rituelle Objekte, die Brancusi hier geschaffen hat, schlicht und lebensbejahend, mit philosophischen und religiösen Untertönen, für eine noch unbekannte vitalistische Religion. Der Religionswissenschaftler Mircea Eliade sagte über Brancusi, dass seine Genialität darin lag, dass er wusste, wie er die Quelle finden kann für die Dinge, Formen und Erfahrungen, die er kreieren wollte (zitiert nach Neutres 2013, S.32).

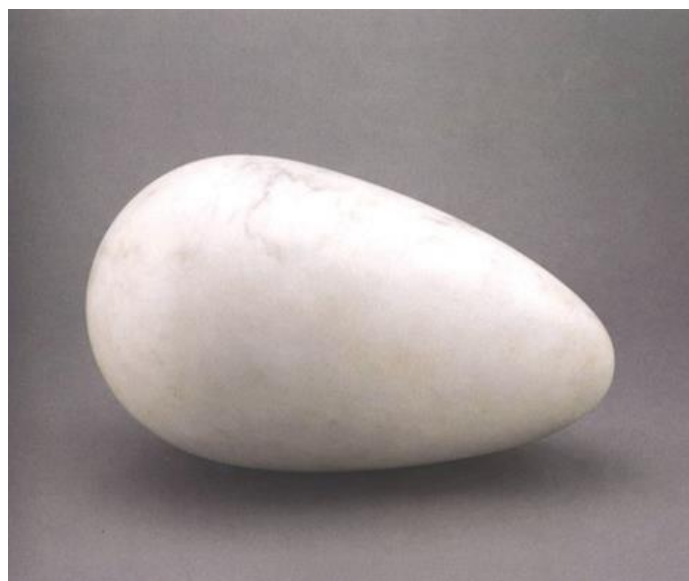


Abb. 8: Brancusi: The Beginning of The World/Sculpture for the Blind, 1920, Dallas Museum of Modern Art

Typisch für Brancusis Werk ist die Einbeziehung der Sockel in das Kunstwerk, sie sind bei ihm kein Beiwerk, sondern ein Teil der Skulptur, entweder aus dem gleichen Material wie die Skulptur, oder aus anderen Materialien, die spannende Kontraste schaffen (vgl. Abb. 9, 10 und 11). Mit dieser Methode bezieht der Künstler die Beziehung zur Raum sowie die Wirkung des Objekts im Raum von Beginn an in sein Werk mit ein. „Brancusi was the first to direct sculpture on a new path“, schrieb André Breton (zitiert nach Neutres 2013, S. 124), und das gilt sowohl für die Objekte und ihre formale Struktur selbst wie für ihre Beziehung zum Raum. Brancusi hat drei wesentliche und entscheidende Neuerungen in die Bildhauerei des 20. Jahrhunderts eingeführt: Die minimalistische Skulptur, die serielle Skulptur und die radikal raumbezogene Skulptur (vgl. Neutres 2013, S. 60). Seine Methode war die formale Reduzierung aller Formen bis zu den einfachsten, schlichtesten Möglichkeiten, die denkbar sind, um eine stimmige Form zu schaffen. Die einfache, pure Form betrachtete er als der komplexen Form folgend, nicht etwa ihr vorausgehend, und deshalb als die anspruchsvollere Variante von beiden. Brancusi suchte nach der Essenz der Dinge, doch was er eigentlich zum Ausdruck brachte, ist streng genommen, keine Ontologie der Dinge an sich, sondern eine Ontologie der menschlichen Erfahrung, insbesondere der vitalen Erfahrung des Lebendigseins und des schöpferischen Schaffens. Vitalität und Kreativität zu einem möglichst intensiven wie schlichten und puren Ausdruck zu bringen, sie konstant weiter zu entwickeln, um immer dichter an das Mysterium der schöpferischen Entwicklung des Lebens zu gelangen - das trieb ihn wohl an. Die Feier des Lebens selbst und seiner kreativen Kraft war für ihn Grund und Essenz des menschlichen Seins wie seines künstlerischen Schaffens.

Auf faszinierende Weise kommt das in der Skulptur „Bird in Space“ zum Ausdruck, die er ab 1923 in mehreren Varianten schuf, wieder in verschiedenen Materialien. Diese Skulptur hat sich formal vollständig vom repräsentierten Objekt, einem Vogel, gelöst. Die Skulptur bringt vielmehr eine Empfindung, eine Idee, eine Bewegung des Lebens selbst zum Ausdruck. Beim Betrachten dieser Skulptur möchte man wie ein Vogel in die Luft aufsteigen, man fühlt sich emporgehoben. Die Skulptur verkörpert keinen realen Vogel mehr, sondern reine Bewegung, reine Dynamik, reine Leichtigkeit, eine Überwindung der Schwerkraft trotz des gewichtigen Materials. „I made my material express the inexpressible“ (Brancusi, zitiert nach Neutres 2013, S. 52). Auf unerreichte Weise bringt Brancusi hier eine Erfahrungsmöglichkeit zur visuellen Erscheinung, die dem Menschen von Natur aus eigentlich versperrt ist, und die er lediglich in Träumen und in der Phantasie erleben kann. Constantin Brancusi macht Dinge sichtbar, die genuin nicht sichtbar, sondern lediglich der Empfindung und der Phantasie zugänglich sind. Ihm gelingt es, neue Bilder für unsere Erfahrungen und Seinsmöglichkeiten (wie auch -unmöglichkeiten) zu finden. Das ist typisch für die aufbrechende Moderne und ihre revolutionäre Kreativität (vgl. Hieber 2015), die mit der Formensprache des 19. Jahrhunderts bricht. Gleichzeitig ist in Brancusis Werk auch eine Suche nach universalen menschlichen Erfahrungsmöglichkeiten erkennbar, die über die Ideenwelt der Moderne hinausgeht.



Abb. 9: Constantin Brancusi: Bird in Space, 1932-40, polished brass (16 examples). The Solomon R. Guggenheim, Foundation Peggy Guggenheim

Walter Benjamin befürchtete zu Beginn der 1930er Jahre einen Einbruch archaischer Kräfte in die Moderne, weil der moderne Kapitalismus, den er auch als eine Art mythisches, quasi-religiöses Phänomen ansah, aufgrund eines falschen Fortschrittsglaubens Trugbilder und Phantasmagorien produziere, die nicht zu einer „Reform des Seins“, sondern zu dessen Zertrümmerung führen – was schließlich in Deutschland in Gestalt des „Dritten Reiches“ und seiner Pogrome auch eintrat (Benjamin 1991). Die Moderne wird in der Regel als ein radikaler Bruch mit der Geschichte gesehen, als ein Neubeginn unter dem Vorzeichen der Aufklärung, immer gefährdet, da Barbarei und archaische Elemente einbrechen können in die demokratischen, modernen Gesellschaftsstrukturen. Constantin Brancusi zeigt uns in seinem Werk ein ganz anderes Bild der Moderne, eines, das die Tradition nicht leugnet und doch neue Erkenntnisse sucht. Constantin Brancusis großer Traum war es, eine Skulptur von der Art und Größe eines Wolkenkratzers zu schaffen, und er kam diesem Traum im Objekt „The Endless Column“ recht nahe - eine steil in den Himmel aufragende, geometrische Säule. Doch Brancusis Moderne ist nicht nur hochmodern, sie sucht auch die Menschheitsgeschichte mit der Moderne zu versöhnen. Tatsächlich gelingt es ihm auf überraschende Weise, in seinem Werk eine perfekte Harmonie zwischen radikal modernen Ansätzen, Motiven und Methoden sowie archaisch-ontologischen Menschheitserfahrungen und originären

Wurzeln des Schöpferischen herzustellen und neue, schlichte, moderne Archetypen zu schaffen. Ob die hier erreichte Balance und Harmonie über sein Werk hinaus Potential hat, ist noch nicht erwiesen, doch die Idee, erst einmal geboren und auf solch schlichtschöne Weise Gestalt geworden, lebt und wirkt weiter.



Abb. 10 und 11: Brancusi/Atelieraufnahmen

#### Literatur:

Barthes, Roland 1980: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Benjamin, Walter 2009/1936: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Benjamin, Walter 1991: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Band V,1 und V,2, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Bergson, Henri 1896: Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit. Alcan, Paris (dt.: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Jena 1908)



Bergson, Henri 1907 : L'Évolution créatrice. Alcan, Paris (dt. : Schöpferische Evolution, Hamburg 2013)

Brancusi 2016 , zitiert nach: <http://www.threatstory.org/artist-brancusi-constantin.htm>, 20.11.2016

Dewey, John 1988: Kunst als Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Gale, Matthew 2004: Brancusi: An equal among rocks, trees, people , beasts and plants. In: Giménez, Carmen/Gale, Matthew (Ed.) 2004: Constantin Brancusi. The essence of things. London: Tate Publishing, p. 21-36

Geist, Sydney 1983: Brancusi. A Study of the Sculpture. New York: Hacker Art Books

Giménez, Carmen/Gale, Matthew (Ed.) 2004: Constantin Brancusi. The essence of things. London: Tate Publishing

Große, Jürgen 2010: Lebensphilosophie. Stuttgart: Reclam Verlag

Heidegger, Martin 2012/1935: Der Ursprung des Kunstwerks. Frankfurt am Main: Klostermann

Hieber, Lutz 2015: Politisierung der Kunst. Wiesbaden: VS Springer Verlag

Neutres, Jerome 2013: Brancusi New York 1913-2013. Paris: Assouline

Simmel, Georg 1995a/1901: Ästhetik der Schwere. In: Rammstedt, O. et al. (Hrsg.): Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 43-38

Simmel, Georg 1995b/1901: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts. In: Rammstedt, O. et al. (Hrsg.): Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 36-42

Wick, Oliver (Hg.) 2011: Constantin Brancusi. Richard Serra. A Handbook of Possibilities. Berlin: Hatje Cantz Verlag