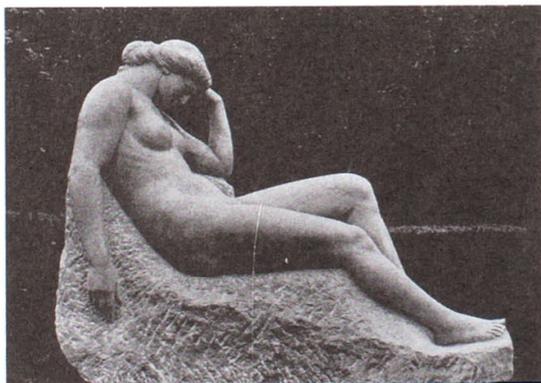


wird der als „nachdenklich“ geltende Gestus des aufgestützten Kopfes zitiert, der bereits für Albrecht Dürers in Holz geschnittene *Melancholia* (1514) charakteristisch ist. Engelmann suchte keinen Vergleich mit den großen Vorgängern. Statt dessen nutzte er, weniger kontextimmanent als seinem subjektiven Empfinden für Stimmungswerte entsprechend, für seine Plastik tradiertes Formen- und Symbolvokabular.

Nicht das *Wildenbruch-Denkmal*, das dem Bildhauer zwar vaterlandesweit zu Ruhm und Ehre gereicht hatte, sondern eben die *Ruhende* muss als das eigentliche Hauptwerk Engelmanns gelten. Allein drei im Format verschiedene Fassungen der Figur sind bekannt, fünfmal ist die Monumentalversion nachweisbar. Vor allem aber manifestiert sich in der *Ruhenden* Engelmanns bildnerisches Formideal wie in keinem anderen seiner Werke. In der Hauptansicht sind Körperprofile und -flächen stimmig zueinander ins Verhältnis gesetzt (Abb. 2). Anders als Aristide Maillols *Méditerranée* (1906), deren Körperachsen stets auf die Figur zurückführen, ruht Engelmanns Figur zwar auch „in sich“, öffnet sich aber über die rechte Körperhälfte und besonders über das ausgestreckte Bein gleichsam ihrem Umfeld.

Der Bildhauer äußerte im Hinblick auf eine weitere, überlebensgroße Brunnenfigur für Görlitz, deren „...Behandlung der Form [...] im Wesentlichen der Steinstatue meiner 'Ruhenden Frau' ähneln [wird], die im Museum zu Weimar und auch in Osnabrück steht [...]“: „...Mein Bestreben ist es, mittels der Figur eine große Ruhe und Monumentalität zu erzielen, die ich durch mögliche Vereinfachung der Formen und Linien bewirken will...“⁶

Jene durch Vereinfachung der Formen und Linien evozierte „große Ruhe und Monumentalität“ sind es, die 90 Jahre später noch immer faszinieren. Elfi Fröhlich setzt mit ihrer Videoarbeit genau dort an, wo Engelmanns Figur ihre Wirkung voll entfaltet und, wenn man so will, ihren (Selbst-)



2 | Richard Engelmann, „Ruhende“, um 1908 unmittelbar nach der Übertragung oder Guss in Stein

Zweck erfüllt. Fröhlich intensiviert das kontemplative Element durch langsames Schmelzen von Eis über der Scham der sitzenden Figur – ein Vorgang, der in seiner Dauer allein durch filmische Aufzeichnung sichtbar zu machen ist. Zudem tropfen auf der das Film-Bild begleitenden Tonspur Anton Weberns *Variationen für Klavier op. 27/sehr mäßig* atonal und synkopiert vor sich hin. Die Künstlerin hat das Musikstück elektronisch gedehnt. Somit kann die minimalistische Klaviermusik als „Vertonung“ des Schmelzvorgangs, aber auch jener Echtzeit bzw. deren Überbrückung gelten, die Elfi Fröhlichs Videoarbeit und ihr Betrachter benötigen.

Mit feinem Gespür belässt die Künstlerin in ihrem Standfilm die Steinfigur, wie und wo sie ist, die *Ruhende* erfährt keine „Belebung“ durch Verwandlung in ein bewegtes Bild. Zudem erfolgt die Erotisierung der Figur nicht etwa durch die vordergründige Darstellung „innerer“ Säfte, sondern durch das nahezu lyrische Bild des Schmelzens von Eis im Schoß des ewigen Weibes. Hiermit nun führt Fröhlich aus, was Engelmann versagt blieb: Schon die Zeitgenossen des Bildhauers hatten jegliche Sinnlichkeit seiner Aktfiguren vermisst.⁷ Sensibel und vielleicht mit „speziell weiblichem“ Instinkt nimmt die Künstlerin eine subtile Ergänzung vor, ohne dabei das ursprüngliche Werk realiter zu verändern.

Natürlich verursacht und ermöglicht in erster Linie das von Fröhlich gewählte „neue“ Medium die Transformation eines bereits existierenden Kunstwerks, wobei hier die Steinfigur im Besonderen auch noch indirekte Belebung erfährt.⁸ Um sich aber ganz auf ihr malerisch wirkendes, weil vor allem stehendes Film-Bild konzentrieren zu können, bediente Fröhlich sich letztendlich einer Bildhaueremethode: Mit der Wahl des Bildausschnitts wurde die *Ruhende* fragmentiert. Noch in dieser gezoomten Verdichtung, die Engelmann freilich als Reduktion (miss-)verstanden hätte,⁹ zeigt sich eine Gemeinsamkeit beider Künstler hinsichtlich der mit perfektionistischem Ansatz ausgebotenen Komposition. Auch Fröhlich setzt bei der Rückführung der Plastik aus dem Raum in die Fläche auf strengen Formalismus von Linien und „eingeebneten“ Volumina (vgl. Abb. 1).

Neben den verwendeten Medien Film und Musik ist es auch der Ausschnitt, d. h. die Fragmentierung, welche dem Betrachter das Filmbild sofort als „modern“ erscheinen lässt.

Mit der Fragmentierung folgt die Künstlerin quasi dem Umkehrprinzip der Antikenergänzung des Klassizismus. Jedoch konnte ihr nicht an der Wiederherstellung eines status quo ante gelegen sein, auch wenn sie ihre Videoarbeit im Obertitel *VENUS* nennt.¹⁰ Ausgehend von einem figurativen Kunstwerk, das den bildnerischen Idealen seines Schöpfers zufolge auf körperlicher Vollständigkeit geradezu basiert, trennt Elfi Fröhlich den Kopf vom

Rumpf der *Ruhenden*, ihre Hände und Füße von Armen und Beinen. In einem subtraktiven Verfahren (und darin einem potenzierten Skulpturieren vergleichbar) bleibt nicht, sondern entsteht das Bild eines weiblichen Torso.

Auguste Rodin gilt als einer der ersten Bildhauer, der seine eigenen Werke fragmentierte, vor allem aber zahlreiche als solche konzipierte Torsos schuf. Erst seit Ende des 19. Jahrhunderts wird dem zeitgenössischen Torso der Rang eines autonomen Kunstwerks zuerkannt.¹¹ Im bildnerischen Schaffen Rodins wie auch beispielsweise Bourdelles, Maillols, Archipenkos und Lehmbrucks spielt das Teilstück des weiblichen Körpers eine besondere Rolle. Eine Ursache dafür ist sicherlich in der enormen Vorbildwirkung zahlreicher antiker Fragmente, etwa der Venus-Figuren, zu suchen, die im akademischen Unterricht fleißig kopiert wurden.

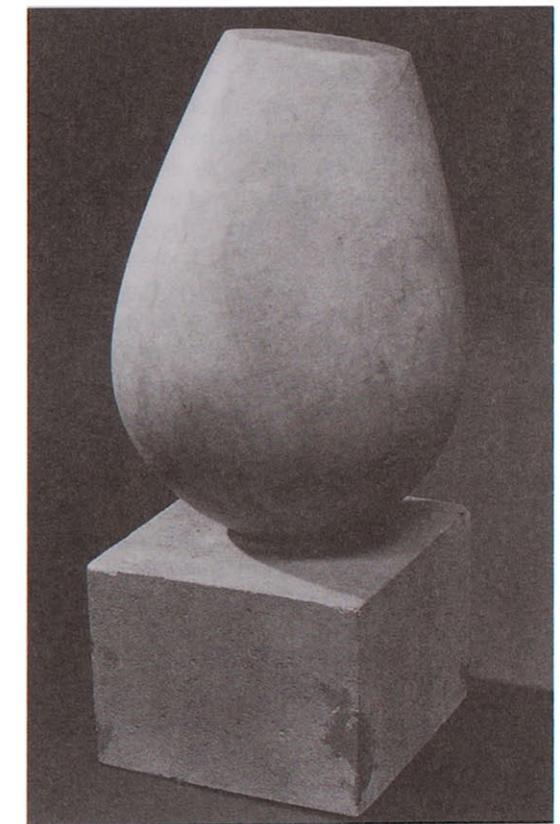
„Auf welche Weise man eine wissenschaftliche Untersuchung über den weiblichen Torso auch immer ansetzt, ob nach Gattungen oder nach Künstlern, vergessen darf man dabei nicht, mit welcher Lust der Künstler ihn modelliert; eine Lust, die ganz offenkundig ist bei Maillol und ebenso spürbar bei Rodin [...] der Torso, im konzentriertesten Zustand ohne Kopf, Arme und Beine, bleibt dennoch Körperteil, in dem sich die Weiblichkeit in der augenfälligsten Weise behauptet [...]“¹²

Während sich die genannten und andere Bildhauer häufig auf den Rumpf „spezialisierten“, welcher Brüste und Unterleib als weibliche Geschlechts- und Fruchtbarkeitsmerkmale per se vereint, sind von Constantin Brancusi etliche Torsos bekannt, die allein den Beckenbereich darstellen.¹³ Ausgehend vom Gegenstand, dem weiblichen Körper, destillierte Brancusi im materialadäquaten Prozess der „taille directe“ marmorne Konzentrate zarter, reiner Form (Abb. 3). Gleichsam als Niederschlag kann man sicherlich in jenen nahezu abstrakten Gebilden luzide Gefäße, das symbolträchtige Ei und/oder eben ursprünglich Weibliches erkennen.

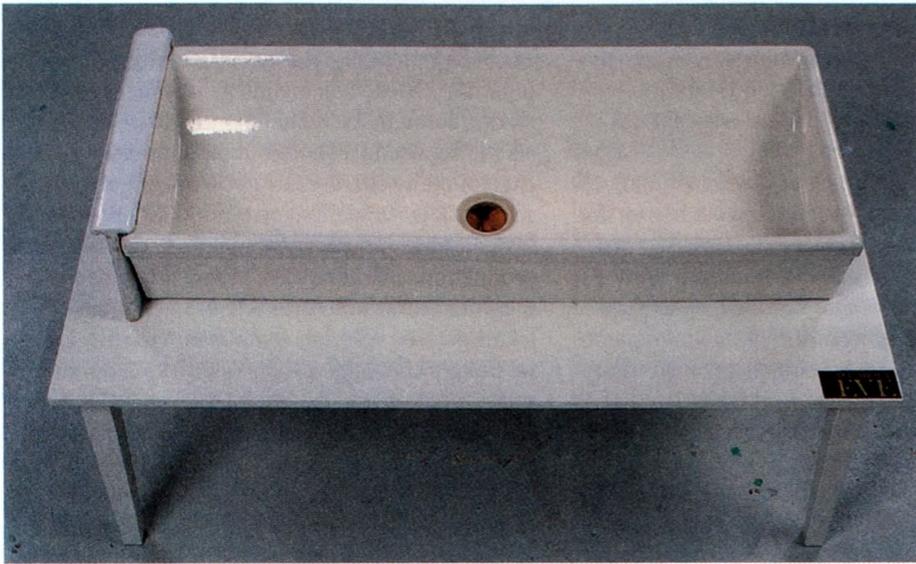
In besagtem Körperteil – dem weiblichen Becken – will der Multimedia-Maler Anton Henning sogar den Ursprung der Skulptur gefunden haben. Sein 1996, also im selben Jahr wie die Arbeit von Elfi Fröhlich, entstandenes Objekt *L'origine de la sculpture* setzt sich aus einem Tisch und einem darauf befindlichen Keramikbecken zusammen (Abb. 4). Auf dem Tisch klebt in der rechten vorderen Ecke ein Sticker mit der Aufschrift „All about Eve“. Im Abflussloch des Troges ist die Fotografie eines weiblichen Unterleibes oder exakter: einer dunkel behaarten Vulva montiert. Dabei handelt es sich bezeichnenderweise um eine ausschnittshafte Reproduktion des Gemäldes *L'origine du monde* von Gustave Courbet (1866). Hennings Arbeit besticht in der stringenten Korrespondenz von doppelter Form und mindestens doppeltem

Inhalt mit Witz. So verweist die französische Bezeichnung nicht nur auf den „Ursprung der Welt“ (und die „Quelle“ für Hennings zweifaches ready-made), sondern auch auf l'origine de la sculpture als Kunstgattung à la oder überhaupt erst seit Duchamp, die wiederum aus der Malerei geboren scheint. Der Aufkleber korrespondiert als Massenwareartikel und dem Material nach mit der Reproduktion. „All about Eve“ kann zum einen als Bildunterschrift des Fotos wie des gesamten Objektes gelesen werden, spielt aber natürlich als Titel des gleichnamigen Films (USA, 1950) auf das dritte Medium und dessen konkreten Inhalt an. Dabei geht es im Besonderen um das durchtriebene, unberechenbare, macht- und geldgierige, skrupellose und nimmersatte (Ur-)Weib, welches ja – damals schon ähnlich motiviert – bereits den Sündenfall verursachte. Freud lässt grüßen,¹⁴ wenn es Mann im Strudel des Gefühls nicht nach oben, sondern im erstickenden Sog hinab in das (imaginäre) Abflussrohr von Hennings Kunstobjekt zieht, hinein in eine alles verschlingende, schmatzende Kloake, die sich hinter der Öffnung des weiblichen Genitales „in Wirklichkeit“ verbirgt – so viel zu Eva.

Vielleicht weniger um die „Öffnung“ als solche geht es Elfi Fröhlich letztendlich aber auch um diesen vielfach unergründlichen Teil des weiblichen



3 | Constantin Brancusi, „Mädchentorso“, 1921, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, The Alois Orswell Collection, Cambridge, Massachusetts



4 | Anton Henning, „L'origine de la sculpture“, 1996, Tisch, Keramikbecken, Reproduktion, Epoxidharz, Courtesy Galerie Wohnmaschine Berlin

Körpers, wenn sie mittels ihres Film-Bildes Richard Engelmanns *Ruhende* entsprechend fragmentiert. Anders als die bisher genannten Bildhauer bzw. Objektkünstler thematisiert Fröhlich genau genommen den Prozess des Sich-Öffnens. Natürlich spielt dabei – wie ja auch der Titel belegt – die sexuell-weibliche Komponente und Perspektive eine wesentliche Rolle. Jedoch lässt sich das Bild nicht allein darauf festlegen.

Das Schmelzen des Eises suggeriert die Belebung des Steines und damit Wärme im Schoß der Figur. Zudem steht der Frühling als die hier apostrophierte Jahreszeit für (Neu-)Beginn schlechthin, für neue Hoffnung, neues Glück ... Herz, mein Herz, sei nicht beklommen...

Aber das Eis taut nur langsam. Die Zaghafte, vielleicht auch das Zögern, welche diesen Vorgang begleiten, werden durch die Musik von Webern untermalt. Das „immer während erotische Fließen“ erfordert Zeit und Geduld – auch die des Gegenüber, und am Ende des Videos ist die Eisschicht über dem Schoß der steinernen Frau vollständig zerschmolzen. Doch dann passiert etwas, was sich dem Auge des Betrachters entzieht, was dieser nur erahnen kann. Es ist an ihm, diese Bildlücke zu schließen. Der Monitor jedenfalls bleibt leer und von der Tonspur ist nur noch ein Rauschen zu vernehmen. Plötzlich beginnt jedoch alles wieder von vorn, und man sieht erneut den überfrorenen, „verschlossenen“ weiblichen Schoß. In den nächsten Minuten schon schmilzt das Eis, um dann aber, wie nach einer nicht genau zu definierenden Störung, doch wieder zu erstarren.

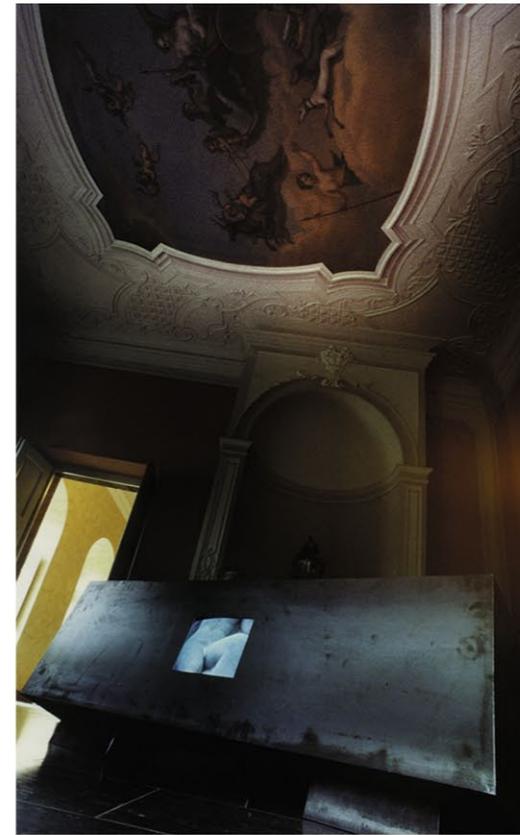
Gleichsam um die nur für einen Moment bloß liegende, somit empfindungsreiche, aber auch empfindliche weibliche Körper-Stelle zu schützen, umgibt Fröhlich ihr fragiles „Hintermonitorglas-

bild“ mit einem stählernen Kubus, der es nach allen Seiten rahmend abschirmt und auch den Betrachter auf Distanz hält (Abb. 5). Formal gesehen verleiht der hinzugefügte Korpus dem Videoobjekt – sozusagen im Ausgleich für die vorgenommene Fragmentierung der abgebildeten Steinfigur – skulpturalen Charakter.

Minute für Minute und Jahr für Jahr nagt das Eis, frisst sich in die Poren der steinernen Haut, zersetzt den Beton, schmilzt und rinnt, wäscht und höhlt die Figur beständig (vgl. Abb. 2 mit Abb. 6). Letztendlich ist Elfi Fröhlichs Videoarbeit ein hoch poetischer Loop der Vergänglichkeit.

„An dem Tag, da eine Skulptur vollendet ist, beginnt in gewissem Sinn ihr Leben. Die erste Etappe, die sie kraft der Bemühungen des Künstlers vom Steinblock zur menschlichen Gestalt geführt hat, ist überwunden; eine zweite Etappe wird sie im Lauf der Jahrhunderte im Wechsel von Anbetung, Bewunderung, Liebe, Verachtung oder Gleichgültigkeit und über verschiedene Stufen der Erosion und der Abnutzung nach und nach in den Zustand des formlosen Minerals zurückführen, aus dem ihr Bildner sie herausgeholt hatte. [...] Diese harten, den Formen organischen Lebens nachgebildeten Gegenstände haben auf ihre Weise die Äquivalente der Müdigkeit, des Alterns und des Unglücks erlitten. Sie haben sich ebenso verändert, wie die Zeit uns verändert. [...] Aus diesen unfreiwilligen Transformationen der antiken Kunst geht ein falscher Schein von moderner Kunst hervor.“¹⁵ Was bleibt, ist ein Film-Bild, getaucht in kühles, liches Blau, zunehmend grieselnd und zittrig.

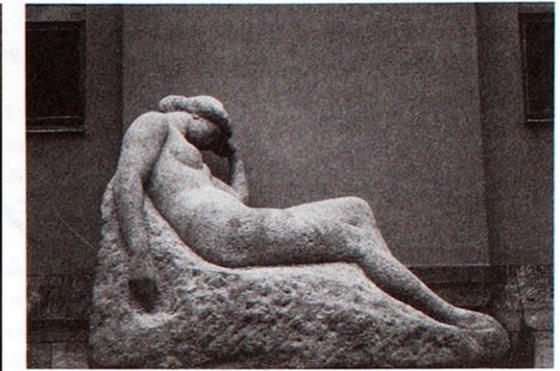
Verfasserin:
Dr. phil. Silke Opitz
Weimar



5 | Elfi Fröhlich, „VENUS. Ein immerwährend erotisches Fließen“, 1996, Videoobjekt, Monitor, vhs-Band, player, Stahlkorpus, ca. 40 x 160 x 40 cm, Ton: Anton Webern, „Variationen für Klavier“, op. 27/sehr mäßig (elektronisch bearbeitet), hier im Schloss Belvedere Weimar

Anmerkungen:

- 1) Die Figur wurde an ihrem zeitweiligen Standort vor dem sog. Van-de-Velde-Bau in Weimar (ursprünglich das von Henry van de Velde geleitete Kunstgewerbliches Seminar, heute Bauhaus-Universität, Fak. Gestaltung und Arbeitsstätte von Elfi Fröhlich) gefilmt, in der oberen linken Ecke des stills sind die beiden Köpfe von Engelmanns Figurengruppe *Schwestern/Abschied/Nacht und Morgen* (um 1911/12) erkennbar. Die *Ruhende* befindet sich seit 2000 wieder vor der Westgiebelseite, die *Schwestern* sind seitdem vor der Ostgiebelseite der ehemaligen Großherzoglichen Hochschule für bildende Kunst, heute Hauptgebäude der Bauhaus-Universität, aufgestellt.
- 2) „...Wenn ich ein Bild sehe, sagen wir ein Porträt aus der Kunstgeschichte, dann gibt es nur ganz bestimmte, wenige, bei denen ich das Gefühl habe, dass es ein Inbild von mir sein könnte oder dass darin ein Ausdruck enthalten ist, der etwas Universelles offenbart...“=die Künstlerin im Gespräch mit Klaus Elle und Kai Uwe Schierz am 08.08.1997, vgl. die Aufzeichnung der Unterredung in: Ausst.-Kat. *Im Doppelpack. Elfi Fröhlich und Klaus Elle. Fotoarbeiten und Installationen*. Galerie am Fischmarkt Erfurt (1997), Erfurt o. J. (1997), S. 17.
- 3) Wie Anm. 2.
- 4) 1907 hatte er die mittlere Fassung in München ausgestellt, vgl. hierzu: *Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler (E.V.) „Secession“ 1907* im königlichen Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz München, 1907, München 1907, S. 35, Nr. 214.
- 5) Siehe auch den ersten Beitrag von S. Opitz in diesem Heft.
- 6) Engelmann in einem Schreiben an den Magistrat der Stadt Görlitz v. 28.12.1909, in: Ratsarchiv Görlitz, Nr. 133 R 24/30 (=Acta des Magistrats zu Görlitz betreffend den Kunstbrunnen im Stadthallengarten), Bl. 18-19.
- 7) „...Er sieht ihn [d. i. der weibliche Akt] mit jener Sinnlichkeit der ein wenig weiblichen Männer, die an der Frau am meisten schätzen, was sie dem Manne ähnlicher macht: den hohen Wuchs, kolossa-



6 | Richard Engelmann, „Ruhende“ (um 1908), vor dem sog. Van-de-Velde-Bau (Bauhaus-Universität, Fak. Gestaltung) Weimar unmittelbar nach der konservatorischen Restaurierung 1993

lische Formen und festes Fleisch..."=Bender, E., *Der Bildhauer Richard Engelmann*, in: *Die Kunst (für Alle)*, XXVII. Jg. (1912/13), S. 158–166, hier S. 164.

- 8) In diesem Zusammenhang sei auch an das Bild der (mittels Farbe) „fleischgewordenen“ Sphinx als Teil der fotografischen Installation *Überwindung der Grausamkeit. Gespräche mit Breton* erinnert, vgl. dazu Ausst. Kat. Elfi Fröhlich, *Überwindung der Grausamkeit. Gespräche mit Breton*, Berlinische Galerie/Fotografische Sammlung im Museum Folkwang Essen/Galerie d'Art Contemporain Centre St. Vincent Herblay (Paris) 1991/92, Berlin 1991, Abb. S. 27.
- 9) In der Tradition der Neoklassizisten stehend, hätte Engelmann niemals einen Torso als „vollendetes“ Werk akzeptiert. In seinem gesamten, nahezu 150 Plastiken zählenden Nachlass findet sich – abgesehen von zwei Halbfiguren – nicht eine Arbeit, die als Fragment konzipiert wurde.
- 10) Parallel zur Videoinstallation *VENUS...* entstand ein der „äußeren Form“ nach vergleichbares Stahl-objekt (mit Video), *L'AURORE DU MAL*, mit welchem sich die Künstlerin der mythologischen Gestalt des König Midas (und der literarischen Figur des Maldoros) widmet. Beide Arbeiten wurden in der Ausstellung *Satyrn, Fliegen, Rokoko* 1996 im Weimarer Schloss Belvedere gezeigt.
- 11) Siehe hierzu auch Antoinette Le Normand-Romain, *Weibliche Torsi*, in: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*, Ausst.-Kat. Paris/Frankfurt 1990, Bern 1990, S. 133–155, hier bes. S. 147ff.
- 12) Wie Anm. 11, S. 133.
- 13) Siehe dazu ausführlicher Kathrin Elvers-Svamberk, *Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne*, in: *Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne*, Ausst.-Kat. Stuttgart 2001. Hrsg. v. Wolfgang Brückle u. Kathrin Elvers-Svamberk. Stuttgart 2001, S. 13–87, hier Kap. *Die Emanzipation vom Naturvorbild. Der Torso als autonomes Formereignis*, S. 30–42, bes. S. 36–39.
- 14) Freud gilt selbst der Tisch als „Symbol des weiblichen Genitales“, vgl. Freud, S., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse 1916/17*, 10. *Die Symbolik im Traum*, in: Sigmund Freud, *Essays I-III*, hrsg. v. Dietrich Simon. Berlin 1989, III Bde., Bd. II, S. 242.
- 15) Yourcenar, Marguerite, *Le Temps, ce grand sculpteur*, in: *Le Temps, ce grand sculpteur, essais*, Paris 1983, S. 61, hier nach Ausst.-Kat. *Das Fragment. Der Körper in Stücken*, Ausst.-Kat. Paris/Frankfurt 1990, Bern 1990, S. 73.

Bildnachweis:

Abb. 1, 5: Elfi Fröhlich, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001

Abb. 2: Repro aus: Max Sauerlandt, *Deutsche Bildhauer um 1900*, Königstein i. T./Leipzig 1927 (Die Blauen Bücher), S. 15, Aufnahme: F. Bruckmann A. G.

Abb. 3: Repro aus: *Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne*, Ausst.-Katalog Stuttgart 2001, hrsg. v. Wolfgang Brückle u. Kathrin Elvers-Svamberk, Stuttgart 2001, S. 41

Abb. 4: Galerie Wohnmaschine, Berlin

Abb. 6: Foto: Marlis Grönwald, Weimar