

Kai Artinger

Die ungewöhnlichste Aktskulptur der Welt

Die Altersdarstellung in Ivan Mestrovics »Alter Frau«

Zusammenfassung

In der Galleria Nazionale D'Arte Moderna in Rom steht die ungewöhnlichste Darstellung einer Frau aus dem frühen 20. Jahrhundert. Es ist die Skulptur einer unbekleideten alten Frau, die der Bildhauer Ivan Mestrovic (1883-1962) in den Jahren 1907/08 (?) schuf. Die erste Begegnung mit dem Kunstwerk hinterlässt auch heute, hundert Jahre nach seiner Entstehung, tiefen Eindruck. Der Akt einer alten Frau war in der Bildhauerei sehr ungewöhnlich. Diese stark gekürzte Fassung eines längeren Aufsatzes gibt einen Einblick in die ungewöhnliche Geschichte eines weitgehend unbekanntem und vergessenen Bildwerkes. Am Beispiel der »Alten Frau« werden die Geschichte des Aktes und der Wahrnehmung des Alters Anfang des 20. Jahrhunderts dargestellt.

1. Schock der Wirklichkeit

In der Galleria Nazionale D'Arte Moderna in Rom steht die ungewöhnlichste Skulptur einer Frau aus dem frühen 20. Jahrhunderts. Es ist die überlebensgroße Marmorplastik einer unbekleideten alten Frau, die der kroatische Bildhauer Ivan Mestrovic (1883-1962) in den Jahren 1907/08 (?) schuf. Die erste Begegnung mit diesem Kunstwerk hinterlässt auch heute, hundert Jahre nach seiner Entstehung, tiefen Eindruck. Es gibt kaum etwas Vergleichbares. Der Akt einer alten Frau und die naturgetreue Darstellungsweise waren in der damaligen Bildhauerei und Malerei sehr ungewöhnlich - und sie sind es bis heute geblieben, wenn die These einer Doktorarbeit aus dem Jahre 2005 stimmt, die an der Universität Wien angenommen wurde. Dieser zufolge herrscht in der Öffentlichkeit der österreichischen (und westeuropäischen) Gesellschaft die »Unsichtbarkeit« alter Frauen vor.ⁱ Ihre Nichtpräsenz im medialen Alltag ist ein Grund für das Überraschungs- und/oder »Schock«-Moment, das Mestrovics Skulptur auch heute auszeichnet. Der Betrachterⁱⁱ wird im Angesicht des Kunstwerks zum Augenzeugen eines existenziellen, biologischen Zustands, der wegen des überall vorherrschenden Jugendfetischismus verdrängt wird. Zu betrachten ist das Ergebnis des unaufhaltsamen körperlichen Abbaus, des Prozesses, den wir »Altern«, Vergänglichkeit nennen.



1 Ivan Mestrovic:
Alte Frau, ca. 1907/8 (?)
Marmor
Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Rom

Der Medienkonsument in der westlichen säkularisierten Welt ist einiges an Bildern unbedeckter Körper gewöhnt. Tatsächlich hat sich die Anzahl der Aktdarstellungen und Filmsequenzen mit erotischen oder offen sexuellen Handlungen in den Medien und Künsten exponentiell vervielfacht. Besonders Frauenakten begegnen wir auf Schritt und Tritt. Doch diese Bilder unterliegen einem ästhetischen Kanon, sie orientieren sich an einem Schönheitsideal und entspringen dem Kult ewiger Jugend. Nur selten schert z. B. die Werbephotographie aus und provoziert mit einer Ästhetik der Hässlichkeit, etwa bei

dem berühmten Photo eines unbedeckten magersüchtigen Modells aus einer Werbekampagne des italienischen Textilkonzerns *Benetton*. Das Bild der unbedeckten alten Frau hat in der Welt junger, vollkommener Menschen keinen Platz. Entsprechend selten oder nie kommt es vor. Mit anderen Worten, das Bild des unbedeckten alten Menschen hat in der Öffentlichkeit (fast) keinen Platz – eine Ausnahme bildet die Kunst. Daher ist es frappierend, in der römischen Nationalgalerie dem plastischen Bildwerk einer unbedeckten alten Frau zu begegnen, das in einer Zeit entstand, von der wir üblicherweise glauben, sie wäre prüde, repressiv gewesen in Bezug auf die Zulässigkeit solcher Bilder und ihrer moralischen Akzeptanz. Zwischen unserer Vorstellung von dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschenden repressiven Körperverständnis und Mestrovics Akt taucht ein Widerspruch auf. Unwillkürlich erhebt sich die Frage, wie damals eine solche Frauendarstellung und dieser Naturalismus möglich waren und ob sie nicht einem Tabubruch gleichkamen. Der Bildhauer gestaltete in höchster Vollendung etwas, das heute (fast) nie zu sehen ist. Die Bereiche der Kranken- und Altenpflege, in denen der nackte Körper selbstverständlich ist, sind Ausnahmen. Ungewöhnlich an der Geschichte von Mestrovics Aktskulptur ist auch, dass sie Eingang in ein italienisches Museum fand. Für den Künstler markierte das Jahr der Erwerbung den internationalen Durchbruch, doch die Aktskulptur konnte von dieser Prominenz ihres Schöpfers nicht profitieren, sie ist bis heute unbekannt geblieben. Wir können uns daher fragen, ob es einen Zusammenhang gibt zwischen der Ungewöhnlichkeit des Motivs und dem Desinteresse der Kunstwissenschaft und kunstinteressierten Öffentlichkeit an ihm. Ist diese Skulptur vielleicht so »unsichtbar«, wie die alten Frauen »unsichtbar« sind? Mestrovic war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das, was man heute als »Star« bezeichnet. Er war der erste lebende Bildhauer, dem das Viktoria & Albert Museum in London 1915 eine Einzelausstellung widmete und als erstem Künstler überhaupt wurde ihm 1947 die Ehre zuteil, vom Metropolitan Museum of Art in New York ausgestellt zu werden. Auguste Rodin hatte Mestrovic als »größtes Phänomen unter den Bildhauern« seiner Zeit bezeichnet und zeitgenössische Kunsthistoriker waren überzeugt, er würde als einer der größten Bildhauer in die Kunstgeschichte eingehen. Dem war nicht so, die Kunstgeschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg ging über Mestrovics Werk hinweg und der bis 1962 im US-amerikanischen Exil lebende Künstler geriet in Vergessenheit. Das kann natürlich mit ein Grund dafür sein, dass auch die »Alte Frau« bis heute wenig Beachtung gefunden hat. Andererseits ist es eines derjenigen Werke des Bildhauers, das in einem großen Museum außerhalb Kroatiens zu sehen ist. Im Gegensatz zum »dekorativen Gigantismus«, den Mestrovics Arbeiten nach 1908 annahm und der ihn heute als unzeitgemäß erscheinen lässt, hat die »Alte Frau« überraschend an Aktualität gewonnen. Die westlichen Länder, insbesondere die der

Europäischen Union, führen seit mehr als einem Jahrzehnt einen Diskurs über die Entwicklung und die Folgen der so genannten Überalterung der Gesellschaft. Sie beschäftigen sich mit einer wachsenden Anzahl von Problemen, die aus einer gestiegenen durchschnittlichen Lebenserwartung von Frauen und Männern und dem vergrößerten Anteil derjenigen Menschen entstehen, die in den »vierten Lebensabschnitt« eintreten. Verschiedene Wissenschaftsdisziplinen wie die Bevölkerungswissenschaft, Soziologie, Medizin, Psychologie, Geschichtswissenschaft usw. erforschen das Phänomen in seinen vielen Facetten. Die Kulturgeschichte hat den Wandel des Bildes vom alten Menschen untersucht.ⁱⁱⁱ Die Kunstwissenschaft hat sich in Einzelfällen mit der Darstellung der alten unbekleideten Frau in der europäischen Kunst beschäftigt. Doch kein Kunstwissenschaftler welcher theoretischen Ausrichtung auch immer hat Mestrovics »Alte Frau« erforscht.

Diese stark gekürzte Fassung eines längeren Aufsatzes, den ich im Rahmen meines Projekts »Alter und Kunst« geschrieben habe, leistet einen ersten Beitrag dazu, die Lücke zu schließen. In ihm werden am Beispiel von Mestrovics Skulptur das Aktbild der alten Frau und dessen gesellschaftliche Wahrnehmung im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts dargestellt.

2. »Pretty much bypassed«: Die Mestrovic-Forschung heute

Denken wir an berühmte Kunstwerke auf öffentlichen Plätzen in Chicago, fallen uns Picasso und Calders Beiträge ein. Doch lange davor schuf Mestrovic zwei große Reiterstandbilder, die nordamerikanische Ureinwohner darstellen. Täglich passieren tausende Passanten diese monumentalen Bronzeskulpturen, ohne den Namen ihres Urhebers zu kennen. Die Journalistin Karen Torme Olson schrieb 2008, Mestrovic sei trotz der Bekanntheit der Reiterstatuen ein vergessener Künstler.^{iv} Und der Enkel Mestrovics, der US-amerikanische Soziologieprofessor Stjepan G. Mestrovic, antwortete auf die Frage, ob es englischsprachige Literatur über die »Alte Frau« gebe: »(...) the art historians have pretty much bypassed my grandfather«.^v Diese Einschätzung ist keineswegs übertrieben. Dieter Ronte meinte in seinem Beitrag zum Katalog der Mestrovic-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin 1987, die Herkunft des Bildhauers von der Wiener Secession sei vergessen. Selbst in Wien war der Bildhauer Ende der 1980er Jahre fast unbekannt, obwohl er einer der Mitträger des Gedankens der Wiener Secession gewesen war.^{vi} Ein Blick in die einschlägigen kunsthistorischen Abhandlungen über die Geschichte der Bildhauerei im 20. Jahrhundert bestätigt, dass Mestrovic in der angelsächsischen und deutschsprachigen Literatur fast nicht genannt wird.^{vii}

Es gibt eine Vielzahl von serbokroatischen Veröffentlichungen, doch sind diese nur einer kleinen Forschergemeinde zugänglich. Jelena Grabovac, die 2010 an der Universität Wien eine Diplomarbeit über die Beziehung Mestrovics zu Wien vorlegte und dafür auch die serbokroatische Literatur auswertete, stellte fest, der Bildhauer sei heute in Österreich [und in Deutschland, K.A.] nur mehr in Fachkreisen bekannt. Und selbst für Kroatien müsse man konstatieren, dass das Werk viele Jahre ungenügend beachtet und nicht angemessen beurteilt worden wäre.^{viii} Der Europa-Historiker Matthew Mestrovic, Sohn Ivan Mestrovics, stellte einmal fest, dass die Kunstwelt sich in eine andere Richtung entwickelte, als sich sein Vater mit seiner Familie nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA niederließ. Schon in der Wiener Secession, deren Mitglied Mestrovic war, hatte er sich nicht an den zeitgenössischen Trends orientiert. Nach 1945 wurde die Ungegenständlichkeit zur internationalen Sprache der Kunst und Mestrovic, der kein Interesse an abstrakten Formen hatte, geriet in die künstlerische Isolation.^{ix} An dieser Situation hat sich bis heute nicht wesentlich etwas geändert. Die Mestrovic-Museen in Kroatien, vor allem in Zagreb und Split, haben sich in den vergangenen Jahren intensiver um die Hinterlassenschaften und das Werk des Künstlers gekümmert und stellen diese Ergebnisse auf einer eigenen Website im Internet dar,^x doch all diese Bemühungen stehen auch im Kontext des kroatischen Nationalbewusstseins und der Gründung des unabhängigen kroatischen Staates 1991. Mestrovic, der der bekannteste internationale kroatische Künstler bis zum Zweiten Weltkrieg war, wird ein wichtiger Platz bei der Bildung des kroatischen Nationalbewusstseins und der nationalen Kunst zugewiesen. Da Kroatien aber seit dem Jugoslawienkrieg 1991-1995 wirtschaftlich stark angeschlagen und arm ist, sind die Bemühungen, dem »Nationalbildhauer« wieder zu einem weithin bekannten Aushängeschild und posthumen »europäischen« und internationalen Kulturbotschafter der jungen Nation zu machen, bisher nur begrenzt erfolgreich.^{xi} Möglicherweise ändert sich das durch die EU-Mitgliedschaft ab Sommer 2013. Bereits 2012 wurde Mestrovics Werk im Rahmen des kroatischen Festivals in Paris im Rodin-Museum gezeigt und damit die engen Beziehungen zwischen Rodin und Mestrovic bis zum Tod des Franzosen im Jahr 1917 gewürdigt. Zur Ausstellung erschien ein zweisprachiges Buch auf Französisch und Englisch mit einem Abbildungsteil. Darunter befindet sich eine Postkarte, die anlässlich der ersten Ausstellung der »Alten Frau« im Pariser Herbstsalon 1908 angefertigt worden war. Sie zeigt die Skulptur en face und im Profil.^{xii}

Wie sehr der Künstler in Vergessenheit geraten ist, veranschaulicht noch ein anderer Umstand. In der römischen Nationalgalerie für moderne Kunst wird die Skulptur »Alte Frau« mit Gustav Klimts berühmten Gemälde »Die drei Lebensalter« im selben Saal

ausgestellt. Das Gemälde gehört zu Klimts Hauptwerken, es ist durch zahllose Reproduktionen weithin bekannt.



2 Gustav Klimt:
Die drei Lebensalter, 1906
 180 x 180 cm, Öl/Lw.
 Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Rom

Über den Hauptvertreter der Wiener Secession ist viel geschrieben worden und die »Drei Lebensalter« gehören mit zu den bestuntersuchten Werken seines Œuvres. Doch obwohl Klimt und Mestrovic sich gut gekannt haben mussten und gerade die Skulptur »Alte Frau« motivisch und stilistisch eine große Nähe zu Klimts Bild aufweist, finden sowohl Mestrovic als auch seine Skulptur keine Erwähnung in der Klimt-Literatur. Mestrovic, der neben Klimt auf der Weltausstellung in Rom 1911 zum besten Künstler gekürt wurde und der deshalb, wie Klimt, durch die Erwerbung eines seiner Kunstwerke durch den italienischen Staat noch heute in dem römischen Nationalmuseum präsent ist, spielt im Gegensatz zu seinem älteren österreichischen Kollegen heute keine Rolle mehr. Aber warum hat Klimts Gemälde diese internationale Karriere gemacht und Mestrovics Skulptur nicht? Beide wurden doch als gleich bedeutsam angesehen und von der Nationalgalerie angekauft.

3. Die »Alte Frau«

Die Aktskulptur ist überlebensgroß. Mestrovic hat einen Sockel stehen gelassen, der in der Breite etwas schmaler ist als die Figur. Die Skulptur ist vollplastisch, doch zweifellos ist die Schauseite diejenige, die die Frau von vorn zeigt. Es ist weißer Marmor, der kaum Einschlüsse oder Adern aufweist.



3 Ivan Mestrovic:
Alte Frau, 1906-1908 (?)
 Gipsentwurf, 126 x 54,5 x
 39 cm
 Mestrovic Atelier, Zagreb

Die Darstellung des unbedeckten Körpers ist sehr naturalistisch. Mestrovic ignoriert das zu seiner Zeit vorherrschende Schönheitsideal und zeigt den gealterten Körper sehr wirklichkeitsgetreu. Der vorgewölbte Bauch, die etwas vorfallenden Schultern, der leichte »Witwenbuckel« und der scheinbar eingezogene flache Brustkorb entsprechen dem natürlichen Alterungsprozess. Sie sind Folgen der altersbedingten Abnutzungserscheinungen vor allem der Wirbelsäule und der damit veränderten anatomischen Form.^{xiii}

Mestrovics Naturalismus ging den Zeitgenossen, auch seinen Unterstützern, manchmal zu weit. Der bedeutendste Mäzen der Wiener Secession, Karl Wittgenstein (1847-1913), unterstützte den jungen Bildhauer und ermöglichte ihm den Aufenthalt in Paris von 1907 bis 1908. Er kaufte in dieser Zeit entstandene Werke. In einem Brief an Mestrovic stellte er aber klar, er müsse die Arbeiten vorher auf einer Photographie sehen, bevor er sie bestellen könne. Denn bestimmte Sachen gefielen ihm nicht, er fand sie zu hässlich, und er wollte nichts kaufen, das er vorher nicht gesehen hatte. Er schloss seine durchaus wohlgemeinten Erläuterungen mit dem Ausruf: »Ich kann doch aber nicht bei mir zu Hause eine Sammlung von hässlichen Weibern anlegen!!«^{xiv}

Mestrovic hat die »Alte Frau« mit Sicherheit am lebenden Modell studiert. Zu seinen exakten Beobachtungen gehören auch die erschlafften Brüste und das hagere, geradezu hohlwangige Gesicht. Die Augen liegen tief in den Höhlen, Nase und Lippen sind schmal. Die Mundpartie ist infolge fehlender Zähne eingefallen. Die Frau trägt ihr dünnes Haar in der Mitte gescheitelt und streng zurück gekämmt. Es ist zum Dutt hochgebunden. Betrachten wir die Skulptur etwas seitlich von hinten, zeichnen sich unter der gespannten Gesichtshaut die Wangenknochen ab.

Der Bildhauer zeigt die körperlichen Erscheinungen des fortgeschrittenen Alters ohne Beschönigungen. Doch trotz des Naturalismus weist die Skulptur Aspekte einer Idealisierung des alten Körpers auf. Durch den sehr fein ausgearbeiteten und polierten Stein ist die Haut faltenlos glatt. Ungeachtet der erschlafften Muskulatur ist die Haut straff und »rein« – der weiße Stein lässt sie beinahe makellos erscheinen, da er keine Assoziationen an Altersflecken, welcher Haut oder andere Alterskennzeichen des größten menschlichen Organs aufkommen lässt. Von vorn betrachtet, erscheinen die Schultern und Oberarme der Frau ungewöhnlich muskulös, so als verrichte sie noch immer schwere körperliche Arbeiten, als sei sie eine Bäuerin oder Arbeiterin. Auch die Oberschenkel sind in ihrer Muskulatur noch voll ausgebildet. Gegenüber dem Oberkörper erscheinen der hohe hagere Kopf und das abgemagerte Gesicht merkwürdig disproportional. Beim Gesicht könnten wir meinen, die Frau habe die Lebensgrenze erreicht.

Die Umstände der Entstehung und das Entstehungsdatum der Marmorfassung sind bis heute unklar. Die Kuratoren der Nationalgalerie in Rom terminieren ihre Entstehung auf einen Zeitraum, der »nach 1906 und vor 1910« war. Anderen Quellen zufolge hatte der Bildhauer sie 1908 fertig gestellt.^{xv} Doch stehen wir hier vor einem Problem. Neben der Marmorskulptur gibt es von der »Alten Frau« einen gleich großen Gipsentwurf. Dieser befindet sich im Mestrovic Atelier in Zagreb. Beide Plastiken weisen große Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede auf, die beweisen, dass der Gips kein Abguss sein kann, den der Künstler vom fertigen Marmor anfertigen ließ. Für den jungen Mestrovic war es durchaus üblich, dass er zuerst Entwürfe in Gips anfertigte, ehe er sie in Marmor ausführte. Im Falle der »Alten Frau« scheint es aber keine schriftlichen Überlieferungen zu geben, mit denen die Genese dieses Kunstwerks nachvollziehbar wäre. Von der Logik des künstlerischen Arbeitsprozesses betrachtet ist aber davon auszugehen, dass zuerst der Gips und dann der Marmor entstanden sein muss.

Photographien auf einer Postkarte von der ersten öffentlichen Ausstellung der Plastik in Paris im Jahr 1908 zeigen nicht die Marmorfassung, sondern den Gipsentwurf. Wäre die Marmorskulptur zu diesem Zeitpunkt schon fertig gestellt gewesen, hätte der Künstler wohl kaum den Gipsentwurf präsentiert. Sie muss also danach entstanden sein, und sei

es noch im selben Jahr, wie die Monographie von 1919 angibt. Da auf der Biennale in Venedig 1910 und auf der Weltausstellung in Rom 1911 die Marmorplastik zu sehen war, müssen wir von ihrer endgültigen Ausführung in dem Zeitraum von 1908 bis 1910 ausgehen.

Der Gipsentwurf hat keinen Sockel und steht mit den beschnittenen Oberschenkeln direkt auf dem Ausstellungssockel (bzw. auf dem Boden des Ausstellungsraums). Mestrovic musste beim Entwurf auch nicht den Kopf speziell abstützen wie beim Marmor, wo er einen Grad zur Sicherung hat stehen lassen, der vom Dutt bis zum Schulteransatz reicht. Weitere Unterschiede finden sich am Kopf und an den Armen. Die Äderung der Unterarme und Hände ist beim Gips stärker herausgearbeitet als beim Marmor, wodurch die Arbeit, die dieser Körper im Verlauf seines Lebens geleistet hat, noch betont wird. Das hohe Alter, das die Frau offensichtlich hat, tritt im Gips ebenfalls viel deutlicher zutage. Die markanten Konturen der Schädelknochen sind unübersehbar an den Schläfen und Wangen, die von tiefen Falten umgebene Mundpartie weist fast keine Lippen mehr auf. Die Nase ist dünn und spitz. Die dünnen Haare heben sich kaum mehr von der Kopfhaut ab und die Ohren liegen eng am Kopf an, wodurch der totenkopfähnliche Eindruck unterstützt wird. Hinzu kommt noch die fahle Farbe des Gipses. Dadurch ist das Gesamterscheinungsbild des Aktes viel drastischer. Ohne Sockel ist dieses Abbild wie aus dem Leben gerissen, während der Marmorsockel Distanz herstellt und das Standbild zu etwas Besonderem und Ungewöhnlichem erhöht. Der Gips ist unmittelbar und brutal direkt; der Marmor »veredelt« und überhöht den Altersakt.



Nun könnten wir annehmen, es handle sich bei der Darstellung um ein tradiertes Alterssymbol: Ein alter Mensch, in diesem Fall eine Frau, wird mit den Insignien der Hinfälligkeit gezeigt. Das Altersbild sei ein symbolischer Repräsentant der Endlichkeit des Lebens. Mestrovic hatte aber keinen allegorischen Frauenakt im Sinn, wie er in der

Bildhauerei seiner Zeit durchaus noch weit verbreitet gewesen war, und auch kein symbolistisches Kunstwerk, wie wir es bei Klimts »Die drei Lebensalter« vorfinden.



4 Jörg Syrlin d. Ä.:
Allegorie auf die Vergänglichkeit
 Holz, 14,8 x 45 x 10,5 cm
 Kunstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien

Vielmehr haben wir es mit einer Art der »religiösen Überhöhung« der Frau zu tun, die anknüpft an die Renaissanceplastik eines Michelangelos, den Mestrovic sehr bewunderte. Als Michelangelo seine vatikanische Pietà fertig stellte, war er in den Mittzwanzigern. Im gleichen Alter befand sich Mestrovic, als er seine »Alte Frau« gestaltete. Beide Werke stehen in Rom und wir könnten die These aufstellen, der Renaissancemeister hätte die junge Maria als klassisch zeitlose Schönheit entworfen und Mestrovic, der auf seinen Spuren wandelte, hätte die »Schönheit« der alten Maria, der Frau »an sich«, gefeiert. Mestrovic zeigt ein existenzielles Frauenbild und das ist nicht zufällig das Bild einer Frau, die ihr Leben lang gewohnt war, harte Arbeit zu verrichten wie das bei Mestrovics Mutter der Fall war. Es ist daher alles andere als ein Zufall, dass Mestrovic seiner »Alten Frau« die kräftigen Arme und die gleichmütige oder stoische Haltung verlieh. Bei seinem Aktmodell orientierte er sich an einer Frau, die in ihrem Leben viel gearbeitet hatte und sicher nicht aus reichen Verhältnissen stammte. Deren Schönheitsideal wäre nicht nur aus Standeskonventionen mit harter körperlicher Arbeit nicht vereinbar gewesen.

Mestrovics Aktskulptur ist durch den extremen Naturalismus das sehr individuelle »Porträt« eines Körpers, wie er nur in bestimmten Gesellschaftsgruppen, in den arbeitenden Schichten, zu finden war/ist.

4. Vom Hirten zum Künstler-»Genie«: Der Mestrovic-Mythos

Mestrovic hat nie einen Hehl aus seiner volkstümlichen und gebirglerischen Herkunft gemacht. Im Gegenteil betonte er sie und machte aus seiner Abstammung einen Mythos.^{xvi} Trotz der Bildung und Kultur, die er im Verlauf seines Lebens erwarb, sah er sich immer als ein Mann des Volkes. Seine Biographie lässt unwillkürlich an die von der Kunstgeschichte überlieferten Viten berühmter Künstler denken, die als Hirtenjungen arbeiteten und wegen ihres künstlerischen Naturtalents entdeckt und gefördert wurden. Doch anders als in den Legenden lebte der junge Ivan bis in seine Jugendjahre tatsächlich das Leben eines Schafhirten.

Die Angaben über Mestrovics Werdegang sind ungenau und widersprüchlich, teilweise von Legenden und Anekdoten überwuchert.^{xvii} Der Wiener Industrielle Alexander König gewährte Ivan eine finanzielle Unterstützung für seine weitere Ausbildung. Er nahm ein Studium an der Kunstakademie in Wien auf und absolvierte die reguläre Ausbildung in der Allgemeinen Bildhauerschule.^{xviii} Vom Winterhalbjahr 1904/05 bis in das Sommerhalbjahr 1906 war Mestrovic in der Meisterschule für Bildhauerei.^{xix} Mestrovics Arbeiten zogen früh die Aufmerksamkeit auf sich und die Secessionisten luden ihn 1902 ein, in ihrem Pavillon auszustellen. Er wurde noch als Kunststudent außerordentliches Mitglied der Secession, 1906 dann ordentliches. Er nahm regelmäßig an den Ausstellungen teil und erhielt Zugang zu wichtigen Kreisen der Wiener Oberschicht und Intelligenz. Die Schriftstellerin Berta Zuckerkandl-Szepe (1864-1945) interessierte sich für ihn und lud ihn in ihren angesehenen Salon ein.^{xx} Auch sorgte sie dafür, dass Mestrovic die Erlaubnis erhielt, ihrem Mann Emil Zuckerkandl (1849-1910), einem bekannten Anatomieprofessor und physischen Anthropologen, bei Leichensektionen im Krankenhaus beiwohnen zu dürfen. Dadurch eignete sich Mestrovic bessere Anatomiekenntnisse an, als sie Kunststudenten der Akademie üblicherweise hatten.^{xxi} Der Salon Zuckerkandl war eine wichtige Schnittstelle zwischen Wissenschaft, Politik und Kunst. Die Mäzene Klimts verkehrten in diesem Kreis und auch der junge Mestrovic bezog Unterstützung von diesen Männern.^{xxii} Seine frühen Plastiken wurden stark beeinflusst von den Arbeiten Klimts und Rodins. Klimt soll es auch gewesen sein, der ihn mit seinem wichtigsten Mäzen, Karl Wittgenstein, bekannt machte. Wittgenstein erwarb zu einem frühen Zeitpunkt Arbeiten von Mestrovic, unter anderen aus der Frühphase das Hauptwerk »Der Lebensbrunnen« von 1906.

Vom Ende seines Akademiestudiums bis zum internationalen Durchbruch in Rom vergingen nur fünf Jahre, die Mestrovic in Italien, Wien und Paris verbrachte. In Paris vollzog sein Werk die entscheidende Wende von einem unter secessionistischen

Einfluss stehenden Stil zu einer klassizistische Strömungen verarbeitenden Bildhauerei. Mestrovic begegnete Rodin persönlich und nahm das Werk Michelangelos in sich auf. Weitere Einflüsse aus der Bildhauerei der frühen Hochkulturen Ägyptens, Griechenlands, Byzanz' usw. kamen hinzu. Die Skulptur »Alte Frau« stand genau zwischen der frühen und mittleren Schaffensperiode des Künstlers.

5. Mestrovic und die Wiener Secession

Maria Mestrovic schreibt in der Biographie über ihren Vater, seine rebellische Natur und Ablehnung künstlerischer Mittelmäßigkeit hätte ihn schnell zu einem natürlichen Verbündeten der Wiener Secessionisten gemacht.^{xxiii} Sie nahmen ihn in ihrer Gruppe als Jurymitglied auf. Dennoch stand der junge Bildhauer anfänglich unter dem Einfluss einer anderen modernen Strömung, des Impressionismus, den er durch das Werk Rodins 1902 in Wien kennen gelernt hatte.^{xxiv} Rodin hatte dort eine viel beachtete Ausstellung, die Mestrovic sehr beeindruckte. Der Franzose verkörperte für den Kroaten einen Bildhauer, den es in den secessionistischen Kreisen und an der Akademie nicht gab. Rodin wurde zu Mestrovics Vorbild. Nach Beendigung seines Studiums war er finanziell in der Lage, das erste Mal nach Paris zu reisen und sich eingehender mit Rodins Werk auseinanderzusetzen. Zu einem ersten persönlichen Kontakt kam es später. Der Einfluss von Rodins Kunst ist besonders sichtbar im »Lebensbrunnen«, der heute auf dem Platz vor dem Theater von Zagreb steht. Das Thema des Alters der Lebensstationen hat hier einen sehr originellen Ausdruck gefunden. Nach 1904 gewinnt der secessionistische Stil zunehmend Einfluss auf Mestrovics Arbeit, die sich durch Monumentalität, Stilisierung und Hervorhebung des Volumens auszuzeichnen beginnt. Einen ersten Höhepunkt erreicht diese Schaffensphase mit dem »Amselfeldzyklus« – auch »Vidovdan« oder »Kosovo-Tempel« genannt –, in dem sich der Künstler mit den Mythen Serbiens auseinandersetzt. Mestrovic war von dem Freiheitswillen und künstlerischen Aufbegehren der sich 1897 zusammengeschlossenen avantgardistischen Künstler Wiens fasziniert.^{xxv} Er war der einzige Kroat, der Mitglied der Vereinigung bildender Künstler Österreichs von 1906 bis 1914 war. Das Werk Michelangelos, das Mestrovic auf seiner ersten Italienreise in sich aufzog, wurde zum »ständige[n] imaginäre[n] Begleiter« und neben Rodin ließ er bei den modernen französischen Bildhauern noch die Arbeiten Antoine Bourdelles (1861-1929) und Aristide Maillols (1861-1944) gelten. Auch Klimt spielte keine geringe Rolle im Frühwerk.^{xxvi} Vielleicht ist das nirgendwo deutlicher zu sehen als bei Klimts »Die drei Lebensalter« und der »Alten Frau«. Maria Mestrovic geht sogar soweit zu behaupten, beide hätten ein Atelier und ein Modell geteilt.^{xxvii}

Klimt malte 1905 das große Ölgemälde.^{xxviii} Es stellt den Kreislauf des Lebens und den Gegensatz von Jugend und Alter dar. Vergleichen wir die darauf im Profil dargestellte alte Frau mit der »Alten Frau«, fällt die Ähnlichkeit sofort auf. Auch wenn Haltung und Gestik der Klimtschen Figur differieren, ist die Übereinstimmung der Körper bemerkenswert. Erstmals wies Dean Porter, der Direktor des Snite Museums der Kunst, darauf hin.^{xxix} Porter meinte, die Zeichnung einer alten Frau, die Klimt anfertigte, sei so ähnlich zu Mestrovics Skulptur, dass sie vielleicht zusammengearbeitet und dasselbe Modell benutzt hätten.^{xxx}

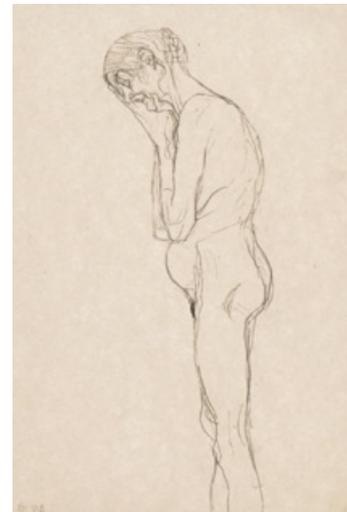
Klimt studierte für sein Gemälde die alte Frau eingehend in verschiedenen Zeichnungen, doch verwendete er am Ende Zeichnungen, die er bereits für das Fakultätsbild »Medizin« (1900-07) angefertigt hatte. Während die späteren Zeichnungen nur wenig Ähnlichkeit mit Mestrovics Bildwerk haben, gibt es zu den früheren durchaus einige.



5 Gustav Klimt:
*Studie für Die drei
Lebensalter*
1906



6 Gustav Klimt:
Zwei Studien für Medizin
1900-1907



Ob Mestrovic sie kannte, wissen wir nicht. Auch dass der junge, am Anfang seiner Karriere stehende Bildhauer mit dem arrivierten Maler der Wiener Oberschicht ein Atelier und das alte Modell geteilt hätte, lässt sich nicht nachweisen.

6. Aktmodelle in der Akademie der Schönen Künste in Wien

Wir wissen über Klimts und Mestrovics Modell nichts. Das hat viel mit den »Geschlechterasymmetrien« der Wiener Moderne zu tun.^{xxxi} Klimt hatte eine doppelbödig Moral gegenüber Frauen, besonders gegenüber seinen gesellschaftlich schlechter gestellten Geliebten. Bis zu seinem Tod hatte er 14 uneheliche Kinder

gezeugt, vier Mütter wurden abgefunden und für die übrigen wurde Verzicht geleistet. Die geborenen Jungen wurden durch die Quellen bekannt, die Mädchen blieben namenlos. Auch die Mütter und Modelle fanden in der Geschichtsschreibung keinen Nachhall. Nun standen in dieser Zeit Modelle in der Skala der Wertschätzung des Weiblichen bei männlichen Künstlern und Kritikern auf der untersten Stufe.^{xxxii} Klimt versorgte sich aus der Vorstadt mit Aktmodellen, sozial benachteiligten Mädchen und Frauen, die auch als Sexualobjekte Dienste leisteten.^{xxxiii} Klimt galt als freigebig gegenüber seinen Modellen, doch das ging einher mit der ökonomischen Abhängigkeit der Frauen und Klimts schrankenlosem Verfügen über seine Modelle.^{xxxiv}

Über das alte Modell, das für das Fakultätsbild »Medizin« und »Die drei Lebensalter« Akt stand, ist nichts bekannt. Es stellt sich die Frage, woher Mestrovic sein Modell für die »Alte Frau« bezog und wer sie gewesen sein könnte. Darüber gibt es ebenfalls keine schriftlichen Quellen oder mündliche Aussagen des Künstlers. Denkbar wäre es, er hätte sie in einer der Aktklassen in der Akademie der Schönen Künste in Wien studiert. Doch im Akademiearchiv gibt es keine Dokumente über die Auswahl der weiblichen Aktmodelle und die Organisation der Aktklassen. Alte Frauen als Akt dürften an der Akademie bis ins 20. Jahrhundert nicht vorgekommen sein, weil sie dem gelehrten Schönheitsideal vollkommen widersprachen. Zum endgültigen Bruch mit diesem kam es in Wien erst durch Klimts Fakultätsbilder für den Festsaal der Wiener Universität. In denen dominierte nicht mehr der perfekte schöne Mensch, sondern ein Bild, das die Befindlichkeit des Menschen zum Gegenstand der Darstellung machte, unabhängig davon, ob er schön oder hässlich war.

Wir können davon ausgehen, dass Mestrovic die alte Frau nicht in der Akademie studierte, sondern in seinem oder einem anderen Privatatelier. Oder er studierte eine alte Bäuerin in Otavice, wohin er regelmäßig zum Besuch seiner Familie und zum Arbeiten hinfuhr. Bäuerinnen als Aktmodelle zu gewinnen, war durchaus nichts Ungewöhnliches und da Mestrovic zu diesem Zeitpunkt schon eine bekannte Künstlerpersönlichkeit war, wurde seine Anfrage von den Frauen und ihren Familien vielleicht sogar als eine Auszeichnung empfunden.

Es kann nicht bewiesen werden, dass Mestrovic das Modell Klimts zum Vorbild hatte, von Mestrovic gibt es keine zeichnerischen Studien. Ziehen wir die Zeichnungen zum Fakultätsbild »Medizin« heran, fällt auf, dass Mestrovics »Alte Frau« kräftiger ist. Auch der Kopf ist anders. Während Mestrovic für seine Skulptur das Kniestück wählte, malte Klimt die »Alte« ganzfigurig. Er zeigt sie im Profil, so wie er sein Modell gezeichnet hat, und anonymisiert die Frau, indem er ihr Gesicht durch die herabfallenden langen Haare und die vor die Augen gehaltene Hand verhüllt. Haltung und Geste drücken Verzweiflung aus.

Mestrovic, der ein vollplastisches Bild schuf, entschied sich für eine ganz andere Herangehensweise. Sicher ist die Schauseite diejenige, die die Frau von vorn zeigt. Aus dieser Perspektive nehmen wir die leichte Idealisierung wahr. Dagegen schrieb der Wiener Kunstkritiker Peter Altenberg über Klimts Gemälde: »Die Alte weint über ihre körperliche Zerstörung. Sie hat den Nimbus eingebüsst, was nützt ihr da ihre tiefe Seele und ihre tiefe Erkenntnis?«^{xxxv}

Mestrovic verzichtete auf expressive Übertreibungen. Bei ihm steht der Körper für sich, über den emotionalen Zustand seiner Besitzerin erfahren wir nichts. Es ist auch zweifelhaft, dass Mestrovic mit seinem Altersbild ähnliche Intentionen verfolgte wie das Klimt mit seinem Gemälde tat. Der Maler hing der zu seiner Zeit weit verbreiteten Anschauung an, die biologische Funktion der Fortpflanzung wäre eine treibende Kraft in der Welt. Daher verzweifelt die alte Frau weniger über ihr Alter, als über den Verlust ihrer sexuellen Attraktivität und Fortpflanzungsfähigkeit. In der Einbuße dieser Eigenschaften sahen um 1900 viele Männer bei der Frau den Anfang vom Ende, den Beginn des Sterbeprozesses.^{xxxvi}

Klimts Vorstellung lag ein Konzept des sexuellen Determinismus zugrunde, dem der Mensch völlig unterworfen ist. Er ist eingebunden in einem natürlichen Kreislauf aus Geburt und Sterben, Leben und Tod.

Welches Frauenbild hatte Mestrovic, der halb so alt war wie Klimt und einem religiösen ländlichen Milieu entstammte?

7. Mestrovics und die Frauen

Im heutigen Staatsgebiet Kroatiens, das bis 1918 zur Österreichisch-Ungarischen Monarchie gehörte, hatten Frauen bis 1945 kein Wahlrecht und kein Recht auf öffentliches Auftreten im politischen Leben. Der größte Prozentsatz wirtschaftlich aktiver Frauen war in landwirtschaftlichen Berufen tätig. Frauen war das Vormundschaftsrecht über ihre minderjährigen Kinder verwehrt. In Dalmatien, aus dem Mestrovic kam, war die Situation etwas besser: Frauen durften die Vormundschaft ausüben und Vermögen verwalten.

Grundsätzlich waren Frau und Mann ungleich. Frauen durften nicht die gleiche Arbeit wie Männer verrichten. Ihr Platz war in der Familie und bei der Hausarbeit. Dafür, so die vorherrschende Ansicht, hätte sie die Natur geschaffen. Der Platz der Frau und des Mädchens war somit das Haus. Dort sollten sie ihre Talente am heimischen Herd in aller Stille entfalten, die Bräuche pflegen und zum Gedeihen des gesellschaftlichen Lebens des Volkes beitragen. »Reinheit« und »mädchenhafte Schüchternheit« wurden als

unverträglich mit der Freiheit der Straße angesehen. Der öffentliche Raum war die Domäne des Mannes.

Es wurde somit als selbstverständlich betrachtet, »dass das Gebiet weiblichen Lebens und weiblicher Arbeit gemäß der Natur und der göttlichen Bestimmung die Familie sei, während der Mann von der Natur und der göttlichen Bestimmung für das öffentliche, politische Leben geschaffen worden wäre«. ^{xxxvii} Die Struktur des Oben und Unten zwischen den Geschlechtern setzte sich in der Familie fort. Auch dort herrschte keine Gleichheit.

Zur herrschenden Vorstellung über das »geistige Profil der Frau in der Familie« gehörte, dass der Frau der größere Teil des menschlichen Schmerzes bestimmt sei. »Gott hat sie für Opfer und Leiden besser gewappnet als den Mann. Stilles Märtyrertum ist ihre große Berufung, auf die sie sich am Fuße des Altars vorbereiten muss«, schrieb eine kroatische Zeitschrift noch 1935. ^{xxxviii}

Mestrovic wuchs in einer patriarchalen Gesellschaft auf und daran änderte sich auch nichts, als er ins großstädtische Wien kam. Hier allerdings traf er öfters auf Frauen, die sich zu befreien versuchten. Es waren Frauen, die oft mit einer höheren Bildung und einem schärferen Intellekt ausgestattet waren als er. Mestrovic konnte diese selbstbewussten Frauen mit seiner Idee von Weiblichkeit nicht vereinbaren. Intellektuelle Frauen stießen ihn ab, weil seiner Ansicht nach der Intellekt die Fähigkeit der Frau zur Sinnlichkeit und körperlichen Hingabe zerstöre. Maria Mestrovic berichtet, ihr Vater hätte aus diesem Grunde es vermieden, mit Frauen über Politik, Philosophie und Theologie zu sprechen. Die weibliche Inspiration kam für ihn am reinsten in der Mutterschaft zum Ausdruck. Mutterschaft und künstlerische Kreativität verortete er auf derselben Höhe, doch eine Frau konnte nie so kreativ sein wie ein Mann. Das Gegenteil anzuerkennen, hätte bedeutet, die Gleichheit des »schwächeren« Geschlechts gegenüber dem männlichen zuzugeben. ^{xxxix} Diesen Schritt vermochte Mestrovic sein Leben lang nicht zu machen. Für seine Kunst blieb diese Vorstellungswelt nicht folgenlos. Die von ihm dargestellten Frauen verharren in passiver Ruhe. Zugleich setzt ihnen der Bildhauer aber ein Denkmal, weil sie ihrer mythischen Bestimmung besser gerecht würden als die Männer. ^{xl} Deutlich ist das beim Bildnis seiner Mutter, das Mestrovic 1908 fertig stellte und dem er den Titel »Meine Mutter« gab.

Es ist nicht einfach das Porträt der Mutter, sondern das »Denkmal« einer religiösen, in Spiritualität aufgehenden älteren Frau. Die volkstümliche, sittsame Tracht unterstreicht die Keuschheit und Selbstdisziplin der Frau und die im Gebet versunkene Haltung die Gottzugewandtheit. Mestrovic macht seine Mutter zum Modell einer Heiligen oder zu Maria, die ihre Bestimmung in der Abwendung von der Außenwelt und inneren Einkehr gefunden hat. Stellt man das Foto von Marta Kurobasa ihrem Porträt gegenüber, tritt die

formale und inhaltliche Stilisierung deutlich zutage. Mestrovics Mutter blickt offen in die Kamera und ihr Gesicht drückt einige Welterfahrung aus. Im Bildnis wird sie mit geschlossenen Augen gezeigt, was für ein Porträt ungewöhnlich ist.



7 Ivan Mestrovic:
Meine Mutter, 1908, Marmor



8 Fotografie von Marta
Kurobasa,
der Mutter

Zwischen Mestrovics Bildnis seiner Mutter und der »Alten Frau« gibt es ein weiteres Bindeglied, das nicht sofort ins Auge springt. Die Kunsthistorikerin Silke Wenk arbeitete heraus, dass sich das Bild der »Mutter« in der Kunst historisch zurückführen lässt. Die ersten öffentlichen Darstellungen nicht allegorischer Skulpturen weiblicher Körper finden wir in Mutter-Bildern. Die Mutter ist die Übergangsfigur zwischen der weiblichen Allegorie, die das Bild der weiblichen Plastik des 19. Jahrhunderts bestimmte, und dem Akt. Darstellungen entkleideter Mütter gibt es in der öffentlichen Skulptur vermehrt seit 1900. Im weiblichen Akt wird der »ungefährliche«, der gebändigte und passiv wartende Frauenkörper vorgestellt, und es wird im weiblichen Akt der Körper der Mutter mitbedeutet.^{xii} Anders als in Klimts »Die drei Lebensalter«, wo die verzweifelte alte Frau der jungen Mutter gegenübergestellt und ein Gegensatz zwischen Jugend und Alter aufgemacht wird, schwingt bei Mestrovics »Alter Frau« die Idee eines zurückliegenden erfüllten Mutter-Daseins mit. Aus diesem Grunde sah der Künstler im alten Körper nicht eigentlich die »Hässlichkeit« des körperlichen Abbauprozesses, sondern eine Erinnerung an die vergangene Schönheit des weiblichen Körpers, der in der Mutterschaft besonders strahle.

Die Gleichsetzung der idealen schönen Frau mit Mutterschaft ignoriert die Tatsache, dass bei einem (heterogeschlechtlichen) Paar sowohl der Mann als auch die Frau unfruchtbar sein können, so dass kein Kind gezeugt und die Frau nicht Mutter werden kann. Mestrovic hatte seit 1904 mit Ruza (geborene Klein, 1881-1942), einer Textilverkäuferin, zusammengelebt. Trotz Kritik von außen legalisierten sie das Verhältnis erst nach drei Jahren durch die Heirat. Hier zeigte sich an Mestrovic eine

Seite, die charakteristisch für seine Persönlichkeit war. Er hatte seinen eigenen Kopf und ließ sich von gesellschaftlichen Konventionen nichts diktieren. In einem katholischen Umfeld als Paar unverheiratet zusammenzuleben, war schwierig und für den immer noch von Gönnern abhängigen Bildhauer riskant, da er sich von diesen Vorhaltungen anhören musste. Doch das junge Paar stand bis zu seiner Heirat zu der Entscheidung und Mestrovic fällt später diesen Entschluss ein zweites Mal, als er 1920 ein uneheliches Verhältnis mit seiner zweiten Frau, der fast 30-jährigen ledigen Apothekerin Olga Kestercanek einging. Da Mestrovic Olga erklärt hatte, er würde sie erst heiraten, wenn seine erste Frau gestorben sei, lebte das Paar über zwanzig Jahre unverheiratet zusammen. Erst 1942 wurde die Ehe offiziell vollzogen, nach dem Ruza Mestrovic an Kehlkopfkrebs gestorben war. Mestrovic, der gläubige Katholik, hatte mit Olga vier Kinder, alle kamen unehelich zur Welt und blieben es auch für eine recht lange Zeit. Mestrovic begründete die Entscheidung mit seiner Loyalität gegenüber Ruza, die ihm in den ersten schweren Jahren, die von Armut und Not geprägt gewesen waren, zur Seite gestanden hatte.^{xliii} Ruza und Mestrovic hatten keine Kinder bekommen, was für ihn, der seine »ideale« Frau mit Mutterschaft gleichsetzte, nicht leicht zu kompensieren gewesen sein dürfte. Was Mestrovic nicht wusste, was aber seine Biographin enthüllt, ist der traurige Umstand, dass Ruza durch einen unsachgemäß durchgeführten Schwangerschaftsabbruch unfruchtbar geworden war.^{xliiii} In Mestrovics Frauenbild war diese Realität nicht enthalten. Der Daseinszweck der Frau war das Gebären von Kindern und das Hüten von Heim und Herd, tabuisiert dagegen war die Wirklichkeit der von Frauen ungewollten Schwangerschaften und die katastrophalen Zustände, die bei der illegalen Durchführung eines Schwangerschaftsabbruchs herrschten. »In Mestrovic's eyes, no feminine role could compare to that of a mother and no link between man and woman was more sacred than a child. Mestrovic said: ›To be a parent is to create, and to create life is a gift from God.«^{xliiv}

8. Mutter Jugovica – Mestrovics »Kosovo-Tempel«-Projekt

Im Jahr 1907 begann Mestrovic die Arbeit an einem seiner wichtigsten Projekte: dem »Kosovo-Tempel«. Sein Stil sollte sich stark verändern und aus dem Projekt sollte jener Bildhauer hervorgehen, der die Welt erstaunte und begeisterte. Heute wirkt das nur noch im Fragment erhaltene und durch Photos überlieferte Skulpturenensemble mit seinen stilistischen Anleihen aus ägyptischer, assyrischer und kretischer Kunst, vermengt mit Einflüssen aus Rodins und Michelangelos Werk, äußerst eklektizistisch. Doch genau in der Phase des Übergangs zu dem neuen Stil entstand auch die »Alte Frau« und wir

können uns fragen, ob sie vielleicht in einem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Projekt gestanden hatte.

Der vom Künstler vorgesehene gigantomanische Tempel – er sollte im Verlauf von mehreren Generationen von einer modernen Bauhütte errichtet werden nach dem Vorbild der mittelalterlichen gotischen Dome – ist ein in jeder Hinsicht merkwürdiges Gesamtkunstwerk. Sein inhaltlicher Ausgangspunkt ist der »Kosovo-Zyklus«, eine epische Liedersammlung über die Schlacht auf dem Amselfeld, die im Jahr 1389 stattfand. In dieser historischen Schlacht kämpften die Serben in einer Koalition gegen das osmanische Reich, das die serbischen Fürstentümer unter seine Oberhoheit bringen wollte. Es gab keinen eindeutigen Sieger, aber die Führer beider Heere fielen. Das Ereignis wurde durch die historische und epische Tradierung zu einem Nationalmythos Serbiens. Der Tag der Schlacht, der 15. Juni, wird in Serbien als wichtiger Gedenktag begangen. Mestrovic war mit diesen Heldendichtungen aufgewachsen. Die Kroaten erzählten sie sich genauso wie die Serben und im nationalen Unabhängigkeitskampf vom österreichisch-ungarischen Reich waren die Lieder ein identitätsstiftender Bestandteil der eigenen Kultur.

Für den Tempel schuf Mestrovic nicht nur die gewaltige Anzahl von rund 70 monumentalen Skulpturen, sondern er entwarf auch selbst die Architektur. Zur Veranschaulichung der Form und Größe ließ er ein großes Modell herstellen und gestaltete den naturgetreuen Entwurf der Eingangshalle, deren Gebälk von Karyatiden gestützt wurde. Die geheimnisvollen Figuren säumten wie in einer Allee den Weg zu einer Sphinx. Die riesige Anlage hatte das Gedenken an die serbischen Helden zum Ziel und sollte zugleich zur Besinnung an die eigene nationale Identität und Stärke beitragen. Das neue »National-Heiligtum« sollte den über Jahrhunderte dauernden, zum Mythos aufgestiegenen Kampf der Balkanstaaten für Gerechtigkeit, Freiheit und Unabhängigkeit verherrlichen.

Die Politisierung von Mestrovics Kunst kam nicht von ungefähr. Er verkehrte in entsprechenden Zirkeln, hatte Kontakt zu wichtigen Repräsentanten der Unabhängigkeitsbewegung und zur serbischen Führung. Auch war er Mitglied der Vereinigung Kroatischer Künstler »Medulic«. Diese hatte eine klare ideologische und politische Ausrichtung, sie sah ihre Kunst im Dienst der nationalen Tradition der südslawischen Völker. Die Künstler wollten einen Beitrag zum politischen Bewusstsein und Kampf für die nationale Eigenständigkeit leisten.^{xiv}

Als die zwei schönsten Lieder des »Kosovo-Zyklus« gelten »Das Mädchen vom Amselfelde« und »Mutter Jugovica« (auch bekannt unter »Der Tod der Mutter Jugovica«). Das letztere Lied wurde Mestrovics von seinem Vater erzählt und Ivan lernte es auswendig.

Das »Mädchen vom Amselfelde« ist eine junge Schönheit, die ihren Verlobten auf dem Leichenfeld sucht und sich um verletzte serbische Krieger kümmert. Der geliebte Mann ist umgekommen. Das Mädchen hat die Züge einer aufopferungswilligen Heiligen.

Mestrovic hat das Motiv in einem Marmorrelief für den Tempel gestaltet.

Die »Mutter Jugovica« ist eine Figur, auf die das ganze unfassbare Leid des Krieges einstürzt. Die Geschichte beruht auf einer in Bruchstücken überlieferten alten Sage, nach der der serbische Ritter Jug Bogdan mit seinen neun Söhnen in die Kosovo-Schlacht zog. Sie fielen alle an einem einzigen Tag und ließen zehn Witwen, eine Mutter, und zehn Schwestern zurück. Die Fürstin, Mutter der Jugoviden, hatte in der Nacht vor dem Auszug der Männer, einen Traum gehabt, in dem alle zehn auf dem Schlachtfeld getötet wurden. Die düstere Vorahnung bewahrheitet sich und ein Krieger berichtet ihr vom Tod ihrer Angehörigen. Schließlich findet sie sie auf dem Schlachtfeld. Die Mutter Jugovica wurde zum Symbol der grenzenlosen mütterlichen Liebe.

Mestrovic gestaltete auch diesen zentralen Stoff in einer Reihe von Skulpturen, zu denen die »Witwen« gehören, verschiedene überlebensgroße Frauenakte, die den Titel »Witwe« oder »Witwen« oder »Erinnerung« u.a.m. haben. In unserem Zusammenhang bedeutsam ist eine Skulptur, bei der er sich desselben alten Modells bediente wie bei der Marmorskulptur »Alte Frau«. Die Skulptur trägt den Titel »Mutter Jugovica«. Die Figur ist in eine symbolische Szene eingebunden, sie hält den abgetrennten Unterarm von einem ihrer Söhne oder ihres Mannes in den Händen und sinnt über den Tod auf dem Schlachtfeld nach. Während alle anderen »Witwen« durchgängig junge Frauen zeigen, wählte Mestrovic für die »Mutter Jugovica« eine alte Frau. Ihre Haltung ist bewegt und drückt eine starke emotionale Anteilnahme aus.



9 Ivan Mestrovic:
Mutter Jugovica
Gips, 1908

Vera Ristic meinte, die Symbolik dieses Mythos, die Symbolik des Heldentums, der bewussten Aufopferung, des Todes, die Sprachlosigkeit des grenzenlosen Leids wäre für den Künstler der fundamentale Ausgangspunkt in seiner Vision des zukünftigen Tempels gewesen.^{xlvi} Die Skulptur »Mutter Jugovica« verkörpert viele der Ideen.

1908 schrieb Mestrovic an Rodin über sein Projekt und die 25 Skulpturen, die er bis zu diesem Zeitpunkt fertig hatte. Sie sollten an das Schicksal seines Landes erinnern, schreibt er, in ihnen manifestiere sich die Absicht, die nationale Grundlage für eine jugoslawische Kunst zu legen, die den Mangel an Tradition und charakteristischen Merkmalen überwinde. Genau aus diesem Grunde nähme er die epischen Volksdichtungen als Modell, weil sie frei von fremden Einflüssen seien.^{xlvii}

In den Jahren von 1907 bis 1909 arbeitete der Bildhauer unermüdlich weiter an dem Projekt, es entstanden neben den Plastiken für den Tempel aber auch zahlreiche weitere lebensgroße Figuren wie die »Alte Frau«. Merkwürdigerweise ist sie bis heute nicht in einen direkten Zusammenhang mit dem Tempel-Projekt gebracht worden.

Krasevac führte für die Skulptur einen zweiten Titel in Klammern an: »Alte Witwe«, wodurch eine Beziehung zum Kosovo-Komplex evoziert wird, doch sie verfolgte diesen Aspekt nicht weiter.^{xlviii} Wenn Mestrovic tatsächlich bei dieser Skulptur an eine der Witwen gedacht hatte, dann kann es sich wegen des dargestellten hohen Alters – und wegen der Ähnlichkeit zur zeitgleich entstandenen Skulptur »Mutter Jugovica« – eigentlich nur um die Muttergestalt aus dem Lied handeln, also um die Frau, die neun Söhne gebar und die das entsetzliche Leid über den Tod ihrer gesamten männlichen Sippschaft selbst an den Rand des Todes bringt.

Es ist vorstellbar, dass die »Alte Frau« eine zweite, überarbeitete Version der »Mutter Jugovica« ist. Zumindest ist es sehr wahrscheinlich, dass Mestrovic sie sich als Figur einer *Mutter* dachte. Sie steht in vergleichbarer Weise für die Frau »an sich«, d. h. für *die* Mutter, wie die »Mutter Jugovica« sie in dem Lied symbolisiert.

9. Die Repräsentation des Alters

Die Menschen scheinen in allen Epochen vor der Moderne bis zum Lebensende gearbeitet zu haben, wenn ihr Körper das mit machte. Damit verknüpfte sich zum einen eine soziale und wirtschaftliche Realität, die der arbeitenden Bevölkerung nur wenige Spielräume ließ, und zum anderen ein über Jahrhunderte im christlichen Glauben und wirtschaftlichen Denken hochgehaltenes Arbeitsethos. Begriff Mestrovic den unbedeckten Körper der »Alten Frau« vielleicht als Sinnbild eines arbeitsamen Lebens, das für die Bäuerinnen in den entlegenen Regionen Dalmatiens bis zum Ersten

Weltkrieg die Regel gewesen war? Sahen er und seine Zeitgenossen in diesem Altersbild vor allem die Dimension »erloschener« Erotik und weiblicher Anziehung – wie sie in Altenbergs Begriff der »Zerstörung« zum Ausdruck kommt –, oder die alte »heilige« Mutter, die unbekleidet, also zeitlos für ihr und das ganze Menschengeschlecht steht? Spielte bei der zeitgenössischen Betrachtung das Geschlechtliche eine Rolle, so wie es im Diskurs über das Alter nicht wegzudenken war? Bei den so genannten »Altersklagen« stand der Verlust sexueller Attraktivität insbesondere bei Frauen ganz oben auf der Liste, gefolgt von dem Verlust der Gebärfähigkeit und der Wertschätzung als »Frau«. Diese Anschauung war bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs bei Männern weit verbreitet und Klimt stellte diesen vermeintlich naturgesetzlichen Sachverhalt als Grund für die Verzweiflung der alten Frau in seinen »Drei Lebensaltern« dar. Klimts existenzielle Deutung des Alterungsprozesses als ein Verzweifeln am Unabänderlichen geht über die traditionellen Repräsentationsformen des Alters in Form der »Vier Jahreszeiten« oder der »Lebenstreppe« hinaus. Das Alter wird nicht mehr, wie zuvor in den Darstellungen des 19. Jahrhunderts still beklagt und erduldet, bei Klimt erschüttert es die Frau / den Menschen im Innersten. Klimt tat etwas Neues: Er zeigte den alten Körper. Mestrovic tat es ihm gleich, auch wenn seine »Alte Frau« die Situation mit Stoizismus zu ertragen scheint. Sie ist die personifizierte Schwere des Seins, deren Duldsamkeit sich aus unerschütterlichem Glauben speist. Klimts »Alte« raubt die Verzweiflung die Ruh, bei Mestrovic hingegen ruht die Frau in sich.

Deshalb vermittelt dieses Bildwerk auch nicht den Eindruck, Mestrovics »Alte Frau« sei keine »richtige« Frau, weil sie jenseits der Gebärfähigkeit ist. Bei Mestrovic hat die Frau ihren »von Gott gegebenen« Auftrag erfüllt und so wie sie ihr ganzes Leben in Gottesfurcht gelebt hat, so nimmt sie auch das letzte Stadium ihres irdischen Daseins an. Im Kontext mit den Skulpturen des »Kosovo-Tempels« und den »Witwen« können wir die »Alte Frau« auch als Repräsentantin des »kroatischen Geschlechts«, als eine Art »Stammutter« interpretieren. Das würde den Denkmalscharakter der Skulptur erklären. Auch wenn die Zeitgenossen üblicherweise in der Kunst und in den vorhandenen Bildmedien den Akt einer alten Frau nicht zu sehen bekamen, den meisten dürfte das Bild des physischen Abbaus dennoch vertraut gewesen sein, denn es wurde noch immer innerhalb der Familie gestorben. Altern und Sterben erlebten die Menschen unmittelbar mit.

Das Bild alter Frauen ist in den heutigen Massenmedien unterrepräsentiert. Der Herausgeber der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung«, Frank Schirrmacher, spitzte es, bezogen auf das Fernsehen, zu: »Frauen würden aus der öffentlichen Wahrnehmung wie dem Fernsehen eliminiert, wenn sie 45 sind.«^{xlix} Tatsächlich empfinden wir Mestrovics Altersdarstellung heute wohl deshalb so ungewöhnlich, weil unbekleidete

greise Frauen in der Gegenwartsgesellschaft fast nicht sichtbar sind. Während Mestrovic und Klimt Altern noch als Resultat eines physischen Prozesses zeigen und ein Bild des »biologischen Alters«ⁱ entwerfen, müssen heutige Altersbilder auf einen sehr ausdifferenzierten Begriff von Alter und Altern reagieren. Das bedeutet aber nicht, dass Akte von »alten« Frauen heute ihre provozierende Dimension eingebüsst hätten.ⁱⁱ

ⁱ Elisabeth Hellmich: Forever young? Die »Unsichtbarkeit« alter Frauen insbesondere im Kontext des Feminismus (Univ.-Diss., Universität Wien), Wien 2005.

ⁱⁱ Der Einfachheit halber wird hier vom »Betrachter« gesprochen, doch bezieht das Wort gleichermaßen den männlichen Betrachter und die weibliche Betrachterin ein. »Betrachter« meint beide Geschlechter und der Autor ist sich aufgrund eigener Beobachtungen und Interviews sehr wohl bewusst, dass die besprochene Aktskulptur von einer Frau durchaus anders wahrgenommen werden kann als von einem Mann, da die Ertere sich mit der dargestellten Frau bzw. den Altersmerkmalen eher identifiziert als es ein Mann tut. Insofern wird hier einem möglichen unterschiedlichen Zugang der beiden Geschlechter durchaus Rechnung getragen, auch wenn es der männlich besetzte Begriff »Betrachter« nicht speziell kenntlich macht.

ⁱⁱⁱ Das Alter. Eine Kulturgeschichte, hg. v. Pat Thane, Darmstadt 2005.

^{iv} Karen Torme Olson: Sculpting a legacy, in: The Tribune (Special), 24.08.2008, auf: http://articles.chicagotribune.com/2008-08-24/news/0808220701_1_public-art-picasso-art-deco, Stand: 08.08.2013.

^v Stjepan G. Mestrovic in einer E-Mail an Kai Artinger vom 06.07.2012.

^{vi} Dieter Ronte: Mestrovic in Wien, in: Ivan Mestrovic. Skulpturen, Ausst.kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1987, S. 26.

^{vii} Ich kann hier natürlich nicht für die gesamte Literatur zum Thema sprechen, aber meine stichprobenartige Sichtung der Literatur in der sehr gut ausgestatteten Fachbereichsbibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität in Wien hatte das Ergebnis, dass er nur in zwei Büchern aus den späteren 1950er Jahren kurz erwähnt wird und in einer Abhandlung von 1996: Werner Hofmann: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1958 (Mestrovic wird als »serbischer« Bildhauer in einem Satz mit seinem »Kosovo-Tempel« erwähnt; Michel Seuphor: Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik, Köln 1959 (Erwähnung von Mestrovic in einem Satz); Peter H. Feist: Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert, Leipzig 1996 (Erwähnung von Mestrovic in einem Satz). In den folgenden Nachschlagewerken und Monographien über die Bildhauerei fand er keinen Eingang mehr: knaurs lexikon der modernen plastik, München / Zürich 1960; Eduard Trier: Figur und Raum. Die Skulptur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1960; Henry Schiefer-Simmern: Sculpture in Europe Today, Los Angeles 1955; Carola Giedion-Welcker: Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung, Stuttgart 1955; Herbert Read: A Concise History of Modern Sculpture, London 1966; A.M. Hammacher: Die Entwicklung der modernen Skulptur, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1973; Hans Joachim Albrecht: Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewusstsein und künstlerische Gestaltung, Köln 1977; Werner Schnell: Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980 (Mestrovic schuf zahlreiche Torsi); Ursula Schmitt-Wischmann: »Mutter und Kind« in der Plastik. Eine motivhistorische Untersuchung plastischer Mutter-und-Kind-Gruppen der Jahre 1870-1920 (Univ.-Diss. Philosophisch-Historische Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg, 1987 (Mestrovic schuf zahlreiche Mutter-Kind-Plastiken); Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914, Paris 2009.

^{viii} Jelena Grabovac: Ivan Mestrovic und Wien (Diplomarbeit an der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, Univ. Wien), Wien 2010, S. 15.

^{ix} Mestrovics Konzentration auf christliche Motive und seine Abneigung gegen die offensive Selbstvermarktung, wie sie der US-amerikanische Kunstmarkt damals im Vergleich zu Europa verlangte, trugen ebenfalls zu dieser Entwicklung bei. Nicht zu

vergessen sind auch das fortgeschrittene Alter des Künstlers und seine Schwierigkeit, in der englischen Sprache adäquat zu kommunizieren.

^x <http://www.mdc.hr/mestrovic/index.htm>, Stand: 09.07.2013.

^{xi} Stecevina Atelijera Mestrovic 1991-2011, Zagreb 2012.

^{xii} Die Autorin des Textes über Mestrovic geht aber nicht auf das Werk explizit ein; Ljiljena Cerina: »I'm a sculptor because I cannot be anything else«, in: Ivan Mestrovic – L'expression Croate, Paris 2012, S. 85-93.

^{xiii} Diesen Sachverhalt bestätigte die Medizinhistorikerin Prof. Dr. Caris-Petra Heidel von der Technischen Universität Dresden auf meine Nachfrage in einer E-Mail vom 10.04.2013.

^{xiv} Karl Wittgenstein zitiert nach Irena Krasevac; dies.: Ivan Mestrovic und sein Wiener Mäzen Karl Wittgenstein, in: Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa, hg. v. Gregor Kokorz/Helga Mitterbauer, Bern 2004, S. 136.

^{xv} Datierung in: Ivan Mestrovic (1883-1962), London 1919. Auf S. 60-66 ist eine Liste aller Werke abgedruckt. In dieser ist auch die »Alte Frau« (*Old Woman*) verzeichnet mit dem Entstehungsjahr »1908«, der Materialangabe »Marmor«, und den Aufbewahrungsort »Nationalgalerie, Rom«.

^{xvi} Dusko Keckemet, Der einzige Weg, Künstler zu werden, ist arbeiten, Zagreb 1970, o. S.

^{xvii} Grabovic 2010 (wie Anm. 8).

^{xviii} Archiv der Akademie der Schönen Künste, Nr. 2616 und Nr. 319 N, Aufnahme-Listen vom I. und II. Semester 1901/02 135.

^{xix} Archiv der Akademie der Schönen Künste, Nr. 319 N.

^{xx} Über den Salon Zuckermandl: Markus Oppenauer: Der Salon Zuckermandl im Kontext von Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit: populärwissenschaftliche Aspekte der Salonkultur um 1900, Weitra 2012. Mestrovic wird in diesem Buch nicht erwähnt.

^{xxi} Vgl. Monika Knofler/Peter Weiermair: Das Bild des Körpers in der Kunst des 17.-20. Jahrhunderts, Salzburg 2000; darin: Knofler: Das Zeichnen nach dem Modell, Kontinuum und Bedeutungswandel, S. 11-20.

^{xxii} Tobias G. Natter: Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene, Köln 2003, S. 294.

^{xxiii} Maria Mestrovic: Ivan Mestrovic. The making of a master, London 2008, S. 35.

^{xxiv} Dusko Keckemet: Ivan Mestrovic, Zagreb 1964, S. 6.

^{xxv} Keckemet 1970 (wie Anm. 16), o. S.

^{xxvi} Irena Krasevac: Ivan Mestrovic i secesija, Bec - München - Prag 1900-1910, Zagreb 2002, S. 202-209.

^{xxvii} Mestrovic 2008 (wie Anm. 23), S. 35.

^{xxviii} Gustav Klimt, Die drei Lebensalter, 180 x 180 cm, Öl/Lw., Nationalgalerie der modernen Kunst Rom, Inv.-Nr. 951. Das Museum erwarb das Bild 1912.

^{xxix} Dean A. Porter: New Observations on Ivan Mestrovic, in: Journal of Croation Studies, XXIV, 1983; Online auf: <http://www.croatia.org/crown/articles/9922/1/Ivan-Mestrovic-Croatian-sculptor-and-his-Chicago-Indians.html>, Stand: 18.02.2013.

^{xxx} Porter bezog sich auf: Alfred Werner: Gustav Klimt. 100 Drawings, New York 1972, Abb. 31.

^{xxxi} Lisa Fischer: Geschlechterasymmetrien der Wiener Moderne, in: Klimt und die Frauen, hg. v. Tobias G. Natter/Gerbert Frodl, Wien 2001, S. 33-37.

^{xxxii} Gottfried Fliedl: Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt, Köln 1989, S. 127.

^{xxxiii} Fischer 2001 (wie Anm. 31), S. 34.

^{xxxiv} Fliedl 1989 (wie Anm. 32), S. 127.

^{xxxv} Peter Altenberg zitiert nach Alessandra Comini; dies.: Die drei Lebensalter, in: Natter/ Frodl 2001 (wie Anm. 31), S. 242.

^{xxxvi} Ebd., S. 242.

^{xxxvii} Jadranka Sr. Rebeka Anié: Die Frauen in der Kirche Kroatiens im 20. Jahrhundert (Univ.-Diss. Katholisch-theologische Fakultät der Universität Wien), Wien 2001, S. 214.

-
- ^{xxxviii} Zitiert ebd., S. 225.
- ^{xxxix} Mestrovic 2008 (wie Anm. 23), S. 63.
- ^{xl} Dieter Honisch: Zur Frage von Gegenstand und Form bei Mestrovic, in: (wie Anm. 6), S. 19.
- ^{xli} Silke Wenk: Der öffentliche weibliche Akt: eine Allegorie des Sozialstaates, in: Frauen - Bilder - Männer - Mythen, Berlin 1987, S. 223.
- ^{xlⁱⁱ} Hierzu die Ausführungen von Mestrovic 2008 (wie Anm. 23), S. 43.
- ^{xlⁱⁱⁱ} Ebd., S. 64.
- ^{xl^{iv}} Ebd., S. 149.
- ^{xlv} Radovan Ivancevic: Die Kunstschatze Kroatiens, Zagreb 1992, S. 192.
- ^{xl^{vi}} Vera Ristic: Mestrovic und der Mythos, in: (wie Anm. 6), S. 22.
- ^{xl^{vii}} Mestrovic 2008 (wie Anm. 23), S. 54.
- ^{xl^{viii}} Ich beziehe mich hier auf die englische und deutsche Literatur. Krasevac hat offenbar in ihrer Studie nicht eine Verbindung zwischen den beiden Werken hergestellt, sondern geht auf die Skulptur »Mutter Jugovica« ein, um Parallelen zu Rodins »Der Winter« aufzuzeigen; dies. (2002), S. 206: »Die anfänglich unter dem Einfluss Rodins entstandene naturalistische Darstellungsweise, die gegen die allgemeine Stilisierung gerichtet in der Secession einen Aufschwung erlebte, kommt in folgenden Werken zum Ausdruck: Alte Frau (Alte Witwe, 1908) (...).« Diese Information ist aus der deutschen Zusammenfassung.
- ^{xl^{ix}} Frank Schirrmacher zitiert nach Hellmich; dies 2005 (wie Anm. 1), S. 47.
- ¹ Der Begriff »biologisches Alter« bezeichnet den jeweiligen Grad des körperlich-seelischen Entwicklungsstandes; Hellmich 2005 (wie Anm. 1), S. 12.

Bildnachweis

Kai Artinger, 2013: Abb. 1, 2, 5, 6
 Aus: Ausst.kat. Stecevenine Atelijera Mestrovic 1991-2011, Zagreb 2012: Abb. 3
 Aus: art, März 2013, S. 89: Abb. 4
 Aus: Maria Mestrovic 2008, S. 161-62: Abb. 7, 8
 Aus: Krasevac 2002: Abb. 9

Der Autor

Kai Artinger (Dr. phil.) ist Kunst- und Kulturhistoriker, Kulturmanager (M.A.), Publizist und Autor. Er lebt in Berlin. Demnächst erscheint sein Kriminalroman „Jagd auf Westheims Sammlung“ (Februar 2014), der an den Kunstkritiker, Kunstwissenschaftler und Sammler Paul Westheim erinnert. In den vergangenen Jahren hat Artinger zahlreiche Publikationen veröffentlicht und arbeitete an Ausstellungsprojekten mit. Schwerpunkte von Artingers Arbeit sind u. a. die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts und die Geschichte des NS. Vor kurzem schloss er eine umfangreiche Kultur- und Kunstgeschichte des Pastells von seinen Anfängen bis heute ab. Weitere Informationen zu Publikationen unter www.kaiarteringer.de.

E-Mail-Adresse: k.arteringer@gmx.de
 Postanschrift: Dr. Kai Artinger, Ferdinandstr. 24, D - 12209 Berlin