

# **Nachrichten im Raum**

*Der Sockel als Überbringer*

**Aufsatz**

**Ungarische Universität der Künste, Budapest**

**Valeria Sass**

**2006**

**Themenbegleiter: Tamás Körösenyi, Universitätsdozent**

**Konsultanten: Uwe Meier-Weitmar und Ingeborg Ermer**

## *Inhaltsverzeichnis*

<b>Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Vorbemerkung.....</b>	<b>2</b>
<b>2. Ortung des Sockelbegriffs .....</b>	<b>4</b>
<i>2.1. Lexikalische Einträge .....</i>	<i>4</i>
<i>2.2. Funktion und Bedeutung des Sockel am Anfang des 20. Jahrhunderts – Erich Everths wissenschaftlicher Beitrag von 1910.....</i>	<i>4</i>
<b>3. Das Phänomen Sockel Anfang des 20. Jahrhunderts in Westeuropa.....</b>	<b>10</b>
<i>3.1. Die Wegbereiter .....</i>	<i>10</i>
<i>3.1.1. Edgar Degas.....</i>	<i>11</i>
<i>3.1.2. August Rodin .....</i>	<i>13</i>
<i>3.1.3. Medardo Rosso.....</i>	<i>15</i>
<i>3.2. Die Bahnbrecher .....</i>	<i>18</i>
<i>3.2.1. Constantin Brancusi .....</i>	<i>18</i>
<i>3.2.2. Marcel Duchamp .....</i>	<i>24</i>
<b>4. Der Sockel als konzeptuelle Verbindung zwischen Kunst und Leben .....</b>	<b>30</b>
<i>4.1. Piero Manzoni .....</i>	<i>30</i>
<b>5. Schlussbetrachtung .....</b>	<b>37</b>
<b>6. Vorstellung meiner Meisterarbeit.....</b>	<b>40</b>
<b>Literaturnachweis .....</b>	<b>43</b>

## ***Einleitung***

Gegenstand der folgenden Untersuchung ist der Sockel, sowie seine Bezüge zum Werk und zum Raum. Die Begriffe Sockel und Raum sollen dabei im weitesten Sinne verstanden werden, also auch ihre geläufigen Synonyme einschließen. Das gilt besonders für den Begriff Sockel, der hier nicht im klassischen Sinne besprochen wird. Zum Begriff Raum sei bemerkt, dass er hier selbstverständlich das künstlerische, und nicht das naturwissenschaftliche Phänomen bezeichnet.

Der Aufsatz ist keine Stilgeschichte des Sockels. Er versucht vielmehr, künstlerische Phänomene und Prozesse des 20. Jahrhundert so zu ordnen, dass die typischen Zusammenhänge zwischen der künstlerischen Intention und der veränderten Funktion des Sockels sichtbar werden. Im weitesten Sinn geht es darum, die Kontexte der autonom gewordenen Kunst im dreidimensionalen Raum zu erörtern.

Zur Gliederung des Aufsatzes und der in ihm angewandten Methode ist folgendes zu sagen: Vor allem wird hier die Frage nach dem Wandel der Aufgabe, und nach der Bedeutung des Sockels gestellt. Ausgangspunkt der Untersuchung sind die Beobachtungen, die ich im Verlauf meiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Medium Raum gemacht habe, und die zunehmend mit kunstgeschichtlichen und philosophischen Theorien erweitert wurden.

Ohne den Anspruch zu erheben, mit der vorliegenden Untersuchung eine erschöpfende Darstellung der angesprochenen Zusammenhänge zu leisten, werden Ansätze jener Künstler vorgestellt, die sich am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Thema „Sockel“ beschäftigt haben. Die besprochene Arbeiten sind die Stationen einer Entwicklung, die Sprünge und Übergänge in der Kunstgeschichte aufzeigen, und als Wegmarken einen Verschiebungsvorgang fixieren, der erlaubt die Bewegung und innere Logik der autonomen Kunst nachzuzeichnen. Im Laufe dieses Untersuchungsvorgangs sollen dann nicht nur die Art der ästhetischen Manifestationen, sondern gleichermaßen auch der Raum der Kunst, jene Grenzen, die letztendlich bestimmen, was Kunst heißt, sichtbar werden.

Intention meiner Untersuchungen ist es auch, die Einmaligkeit der Kunst gegenüber des starren Systems der kunstgeschichtlichen Kategorien aufzuzeigen

### ***1. Vorbemerkung***

Der Sockel war für die Skulptur, wie der Rahmen für das Bild, nur untergeordnetes Beiwerk, das scheinbar eine pragmatische Schutzfunktion erfüllen sollte.

Betrachtet man dieses Beiwerk genauer, stellt man fest, dass es dessen „wichtigste Aufgabe war, das Kunstwerk von der realen Welt zu trennen, es gegen die Wirklichkeit deutlich abzugrenzen und im wörtlichen Sinne aus ihr herauszuheben und in eine höhere Daseins- und Wirkungssphäre [zu] transformieren.“<sup>1</sup>

Im Verlauf der Zeit, vor allem im 18. und 19. Jahrhundert wuchsen die Postamente bis zur Unerreichbarkeit hinauf und die Rahmen wurden immer größer und üppiger. In diesem Wandel wurde das Beiwerk, – das die unmissverständliche Aussage enthielt, dass es sich hier um Kunst handelt – zunehmend wichtiger. Es schob sich immer mehr das Repräsentationswunsch der alten Feudal- und der neuen Bürgerschicht zwischen die künstlerische Mitteilung und ihren Empfänger.

Ein Blick in die Kunstgeschichte zeigt uns, dass seit dem Ende des 19. Jahrhunderts versucht wurde, die Kunst vom Sockel zu befreien und sie damit im wörtlichen Sinn auf den Boden zurück zu holen. In diesem Prozess haben einige Künstler den Sockel als Ausdruckselement in das Werk integriert. Die herkömmliche Bedeutung des Sockels wurde damit in Frage gestellt. Noch entscheidender ist aber, dass damit der Weg für eine neue Auffassung des Raumes als künstlerisches Phänomen eröffnet wurde.

Einige Künstler der Moderne haben den konventionellen Sockel durch Gegenstände ersetzt, oder ganz abgeschafft. Andere Künstler gingen genau den umgekehrten Weg: Sie schafften das Werk ab und erhoben den Sockel zum Werk. Obwohl es andere künstlerische Ansätze gab, die dem Sockel wieder zu neuem Prestige verhelfen, könnte man behaupten, „daß die Geschichte der modernen Plastik zugleich die Geschichte der Befreiung vom Sockel ist.“<sup>2</sup>

In diesem historischen Befreiungsprozess ist nichts Trennendes zwischen der Sphäre der Kunst und dem realen Raum geblieben. Heute befinden sich Kunst und Rezipient auf der gleichen Ebene. Diese Errungenschaft der Moderne kann man durchaus als demokratisches Fundament in unserer nach einer gemeinsamen Basis suchenden Gegenwart werten.

---

<sup>1</sup> Waetzold, Wilhelm: *Einführung in die bildenden Künste*. Leipzig, 1912. S. 116

<sup>2</sup> Trier, Eduard: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. 4. überarb. und erw. Aufl. Berlin: Gebr. Mann, 1992 S. 164.

## 2. *Ortung des Sockelbegriffs*

### 2.1. *Lexikalische Einträge*

Bei der Untersuchung des Sockels in lexikalischen Einträgen findet man nur rudimentäre Begriffsbestimmungen zum Thema. Die ausführlichste Interpretation bietet das Lexikon der Kunst<sup>3</sup>:

„Sockel (lat. *soculos, soccus*, »kleiner niedriger Schutz«, »Sole«). In seinen aus der griechisch-römisch Antike stammenden traditionellen Form hat er meist einen viereckigen Querschnitt und ist gegliedert in Fußgesims, Schaft oder Würfel und Kranzgesims. Oft steht er auf einem abgestuften Unterbau. Der Sockel entspricht im allgemeinen in seiner Formgebung der im jeweiligen Zeitstil üblichen Ausbildung. Die Schaftflächen tragen häufig Inschriften oder Reliefs. Seit dem Barock ist der Sockel oft von untergeordneten Rundplastiken umgeben. Ästhetisch gesehen ist er das Bindeglied zwischen Kunstwerk und Boden“.

### 2.2. *Funktion und Bedeutung des Sockel am Anfang des 20. Jahrhunderts – Erich Everth's wissenschaftlicher Beitrag von 1910*

Über das lexikalische Allgemeinwissen hinaus liefert Erich Everth (1878-1934) Kunsthistoriker, Journalist und Zeitungswissenschaftler<sup>4</sup> eine ausführliche, kunstwissenschaftliche Beschreibung des Sockels. Als einer der ersten beschäftigte er sich um 1910 mit der Phänomen. In seinem Aufsatz *Der Sockel als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen*<sup>5</sup> analysierte er die aus dem damaligen Kontext heraus wichtigsten Zusammenhänge. Das Hauptthema wurde von ihm in 16 Kapiteln besprochen. Allein der Komplexität seiner Darstellung, – die breite Sammlung der Funktionen und Erscheinungsweisen des Sockels – deutet darauf hin, dass um 1900, im Gegensatz zur früheren Epochen, das Interesse an der Bedeutung des Beiwerks, vorhanden war. Erich Everth hat bereits vor der Veröffentlichung seines Aufsatzes über den Sockel, auch den Bilderrahmen als ästhetischen Ausdruck von Schutzfunktionen untersucht. 1902 erschien Georg Simmels

---

<sup>3</sup> Bd. 6. Leipzig: E.A. Seemann, 1994, S. 727.

<sup>4</sup> Erich Everth Geb. 1878 in Berlin, Gest. 1934 in Leipzig

<sup>5</sup> Everth, Erich: Der Sockel als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, V. Bd, 1. Heft, Stuttgart, 1910, S. 44-86.

Artikel: *Der Bildrahmen - Ein ästhetischer Versuch*<sup>6</sup> und 1912 wurde von Wilhelm Waetzold in seiner *Einführung in die bildenden Künste*<sup>7</sup>, grundlegende Kenntnisse über die Aufgabe des Sockels geliefert.

Nun werde ich auf die minutiöse Untersuchung von Erich Everth eingehen. Weil in der Auflistung der Kapitel schon deutlich wird, wie umfassend sogar zum Teil ausufernd er seinen Aufsatz angelegt hat, unterbreite ich hier die Unterteilungen seines Aufsatzes:

*Verwehren des Zugangs. Immobilität.*

*Verdeutlichung des Standortes.*

*Entrückung in die Höhe.*

*Sockelüberschreitungen.*

*Fälle besonderer Fürsorge.*

*Sockel und Gruppe. [Skulpturengruppe]*

*Hinausdeutung in größere ästhetische Zusammenhänge.*

*Die Bühne.*

*Sockellose Fälle.*

*Positive und besonders glückliche Fälle.*

*Differentes Material von Figur und Sockel. Schrauben.*

*Fortsetzungen der Fürsorge unter dem Sockel.*

*Sockellose Fälle. Masken und Ähnliches.*

*Spezielle Sockelformen bei Büsten.*

*Hermen und ähnliche sowie dagegen besonders unglückliche Formen.*

*Innere Linderungsmotive am Büstenabschnitt.*

Der Grundgedanke Everths Schrift war, die praktische Schutzfunktion des Sockels und zu gleich seine ästhetische Wirkung aufzuzeigen. Es ist festzustellen, dass seine Ausführungen überwiegend den praktisch konservierenden Aspekt im Auge hatten, wie z.B. die dienende Funktion des Sockels als Stabilisierungsfaktor gegen das Umfallen, und als Abstandhalter gegen äußere Einflüsse. Im ersten Kapitel mit der Überschrift *Verwehren des Zugangs. Immobilität.* schreibt er folgendes: „Des Sockels salvierende [rettende] Rolle ist sehr deutlich zunächst durch seine den Zugang zur Gestalt erschwerende Breite ringsum und durch seine Form, die recht steinmäßig und klobig, gegenüber dem Dargestellten robust und hart,

---

<sup>6</sup> Simmel, Georg: Der Bildrahmen - Ein ästhetischer Versuch In: *Der Tag*. Nr. 541, 18. November 1902, Berlin

<sup>7</sup> Waetzold, S.113-114.

zumal oft eckig und abwehrend wirkt; die breiten Seiten und trotzig Kannten raten uns auszuweichen.“<sup>8</sup>

Im fünften Kapitel, *Fälle besonderer Fürsorge* begründet er die Notwendigkeit des Schutzes folgender Weise: „Monumentale Bildwerke scheinen wohl besonders wertvoll, das zu ewigem Gedächtnis Aufzubewahrende würdig, so etwas braucht auch deshalb großen Schutz Ausdruck“ An der Stelle liefert er sogar Beispiele für die Gestaltung des Sockels: „...wenn ein bedeutendes Monument den Zutritt nicht einmal zu seinem mächtigen Unterbau überall öffnet, sondern nur an einigen Stellen durch Treppenanlagen, so sind das Eindruckserhöhungen! Doch auch in ganz simplen Fällen wird der Sockel überwiegend breiter sein als die Unterseite des Bildwerkes...“<sup>9</sup>

Durch das Fernhalten von äußeren Einflüssen sollte nicht nur der materielle, sondern auch der geistige Wert der Skulptur geschützt werden: „...weil es sich dort um hohe geistige Produktionswerte handelt und um Sphären von Harmonie, in denen es auch für die Menschen darinnen genauer auf das Vermeiden von Störungen ankommt. Dieses ästhetische Bewußtsein geht also wie in allem auch in den Bedürfnissen nach Rahmung und Schutz mit intensiverem, zarterem und freier vorauseilendem Empfinden, beweglicherem Vorstellen und höherem Feingefühl hinaus über das sonstige auffassen und über das, was in der Zweckkunst, also auch beim Sockel, nach ihren faktischen Zwecken technisch nötig ist.“<sup>10</sup> D.h. Durch den Sockel soll für die Kunst ein schützendes und isolierendes Umfeld geschaffen werden. Mit dieser Aussage hat Everth die Schutzfunktion des Sockels beschrieben, und seine ästhetische Bildwelt damit gerechtfertigt.

Die Besonderheit des plastischen Werkes liegt nach Everths Kunstverständnis einerseits an der Kostbarkeit der verwendeten Materialien, andererseits an seiner Isolation. Im dritten Kapitel *Entrückung in die Höhe*. sagt er: „Es gilt; den Wert herauszureißen aus dem unaufhaltsamen Fluß der Zeit, ihn mitten im Wechsel alles Werdens und Vergehens zu unwandelbarer Gegenwart hinzustellen“<sup>11</sup> [Evert übernahm diesen Satz von Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft S.33.] Schmarsows Auffassung hat Everth nicht nur verinnerlicht, sondern er erweiterte sie wie folgt: „Das Hervorheben für die Achtsamkeit geschieht durch die Höhe des Postaments das wirkt stilistisch klärend und motivierend.“<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Everth, S. 44.

<sup>9</sup> a. a. O. S. 51.

<sup>10</sup> a. a. O. S. 86.

<sup>11</sup> a. a. O. S. 46.

<sup>12</sup> a. a. O. S. 47.

„Auch im Leben tritt man gern auf etwas so Erhöhtes, . . . aus einem Instinkt für die Entzogenheit“<sup>13</sup>

Im siebten Kapitel *Hinausdeutung in größere ästhetische Zusammenhänge* erfährt man: „nicht bloß zum Charakter der Kunst, sondern auch zum Kunstcharakter überhaupt trägt die konservierende Funktion des Sockels bei. ...die Sicherheit ist nur auf den ersten Blick wichtig, sie muß darüber hinaus ästhetisch geklärt sein.“<sup>14</sup> D.h. Everth wollte die Kunst in ihrem vom Alltag isolierten Umfeld belassen, das Trennende vom Alltag hervorheben und damit die Zugehörigkeit des Kunstwerkes zu einer anderen Welt und Daseinsform hinaufheben.

Wenn man annimmt, dass der Sockel für das plastische Werk, das nach Everts Kunstverständnis notwendig isolierende Umfeld schafft, dann kann man nachvollziehen, dass für diese Kunstauffassung sockellose Skulpturen fremd sind. Im neunten Kapitel *Sockellose Fälle* äußert sich Everth so: „... die Gestalt, nunmehr allein, ohne Verbindung mit einer solchen toten Masse, mehr als Person und für jeden Laien schon als »mehr Lebewesen denn Sache« wirkt;“<sup>15</sup> „Es gibt ja aber Gebilde ohne alle eigene Basis und alle architektonische Befestigung. Da sind zunächst die Gestalten in Wachsfingernkabinetten, auf gleichem Boden mit uns ausgesetzt. ...an ähnlichen Mängeln wie Panoptikumeffekte leiden häufig Panoramen. ...ein Raumerlebnis, das nicht nur augensinnlich und geistig trübe ist, sondern körperlich schlagend wirkt.“<sup>16</sup>

Die folgenden Aussagen von Everth zeigen, dass er ansatzweise auch die gestalterischen Zusammenhänge zwischen Werk und Sockel ins Auge gefaßt hatte. Diese Tatsache deutet darauf hin, dass er geahnt hat, dass der Sockel über seine isolierende Funktion hinaus auch Bestandteil der künstlerischen Aussage sein kann. Im elften Kapitel *Differentes Material von Figur und Sockel* führt er seine Gedanken so fort: „Ein naturalistischer Sockel wie z.B. eine Erderhöhung, wird vom Besucher nicht anerkannt als richtiges, neutrales Stativ. Durchgebildete Baumstämme [als Sockel] sind illusionistisch, sie wirken in der Szene mit. Ein bloßes stumpferes Stück Stein wird unauffälliger hingenommen.“<sup>17</sup> „Oft sind Figur und Sockel aus einem Guß oder Block. Wo Standbild und Plinte verschiedenes Material haben, etwa Bronze auf rotem Granit dort befinden sich diese Stoffe so zu sagen unter sich. Im umgekehrten Fall Steinfigur auf Bronzestament wäre das Werk im Nachteil.“<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Everth, S. 48.

<sup>14</sup> a. a. O. S. 65.

<sup>15</sup> a. a. O. S. 44.

<sup>16</sup> a. a. O. S. 46.

<sup>17</sup> a. a. O. S. 67.

<sup>18</sup> a. a. O. S. 73.



In diesem Zusammenhang wurde auch im sechsten Kapitel seines Aufsatzes *Sockel und Gruppe* die spezifische Rolle des Sockels als Gestaltungselement definiert. „Bei der Plastischen Gruppe ist der gemeinsame Sockel ein wesentliches Band, damit es eine eigentliche Gruppe sei, die den Zusammenhang zwischen mehreren Individuen dauernd garantiert und also wirklich darstellt.“<sup>19</sup> „[Ohne Sockel] ist aber nicht ein einziges Werk vorhanden, das eine Handlung zwischen verschiedenen Gestalten darstellt, sondern mehrere Figuren ohne inneren Zusammenhalt.“<sup>20</sup>

Die Verbindung zwischen Fragment und Sockel wurde im dreizehnten Kapitel *Sockellose Fälle. Masken und Ähnliches* wie folgt besprochen: „Ohne Sockel ist das Bruchstück [Fragment] zwar das Ganze was da ist, aber eben doch kein Ganzes; mit Sockel ist dagegen ein neues Ganzes da, das mehr Sache ist, .... und, daß das Fragment vom lebendigen Urbild bloß ein Teil ist, das tritt zurück! Diese Ganzheit beschwichtigt auch bezüglich des geistig »Abgebrochenen«, man fragt nicht weiter nach dem Fehlenden; wogegen ohne Untersatz manche Köpfe wie enthauptet wirken, nicht aber wie eine Kunstlizenz, die wir gleich erkennen und uns gefallen lassen.“<sup>21</sup> Eine fragmentarische Abbildung des Leibes, die auf die Darstellung des anderen Teil verzichtet, soll den Eindruck einer künstlerischen Abkürzung oder Abstraktion vermitteln.<sup>22</sup> „In der Kunst der Naturvölker machen die Masken ein breites Gebiet aus, sind aber bestimmt zum Vorbinden bei den mimischen Tänzen, finden also ihre Fortsetzung am lebenden Kopf.“<sup>23</sup>

Darüber hinaus hat Everth auch die raum- und ortsdefinierende Rolle des Sockel erkannt und beschrieben. Im zweiten Kapitel *Verdeutlichung des Standortes* äußert er sich wie folgt: „Der Sockel also »verankert« das Werk. Er betont sein schweres am Ort Lasten. Die Beständigkeit am Platz stellt zugleich einen Selbständigkeitswert dar, indem das Ding seinem eigenen »Schwergewicht« folgt, sich selbst bestimmt.“<sup>24</sup> „Den Ort, wo die Figur nun steht, gibt der Sockel zugleich deutlicher an; er macht auf das Werk aufmerksam.... mit seinen einfachen, großen, klar und stark wirkenden Linien und Flächen und läßt uns Anstöße vermeiden.“<sup>25</sup> [physische Anstöße]

Im *Schlußwort* seines Aufsatzes erklärt Everth: „Immer interessierte uns hier in unseren Bemerkungen der Eindruck, der ästhetische Schein, das Subjektive, das

---

<sup>19</sup> Everth, S. 55.

<sup>20</sup> a. a. O. S. 56.

<sup>21</sup> a. a. O. S. 78.

<sup>22</sup> a. a. O. S. 79.

<sup>23</sup> a. a. O. S. 80.

<sup>24</sup> a. a. O. S. 45.

Psychologische des Betrachters.“ Diese Aussage deutet darauf hin, dass er dem Betrachter eine zwar eingeschränkte aber durchaus aktive Rolle bei der Kunstrezeption einräumte.

Da Everths Aufsatz *Der Sockel als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen* 1910 nur einmalig in der *Kunstzeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* veröffentlicht wurde, ist der Text heute kaum noch verfügbar. Der Inhalt des Textes, die Fragestellung nach Form, Bedeutung und Aufgabe des Sockels, hat im Verlauf der Zeit seiner damaligen Bedeutung verloren, bietet trotzdem Anregungen und neue Fragestellungen für dem heutigen Rezipienten. Durch den umständlichen Zugang und durch die vorher ausgeführten inhaltlichen Aspekte des Aufsatzes habe ich mich dazu verpflichtet gefühlt, Everths Ansichten dem Leser durch Zitate zugänglich zu machen, und damit sie für die eigene Interpretation freizugeben.

Das entscheidende Missverständnis Everts Ansichten liegt meiner Meinung nach darin, dass 1910, als er seinen Aufsatz verfasste, seine Theorie in der künstlerischen Praxis zum Teil bereits überholt war. Durch die Werke einiger Künstler wurde die Kunst bereits vor der Jahrhundertwende aus ihrer repräsentierenden Isoliertheit herausgeholt, das Dargestellte wurde nicht mehr entrückt, sondern erschien dem Betrachter im alltäglichen Gegenüber. Dieses Ereignis, wobei das traditionelle Kunstverständnis durch scheinbar plötzliche, neue künstlerische Entwicklungen in Frage gestellt wurde, wirkte auf die Öffentlichkeit irritierend. Unter anderem aus der Sicht dieser Irritation heraus wurde es wichtig, die Grundlagen des traditionellen Kunstbegriffs zu erforschen und den zeitlosen Charakter der Kunst durch wissenschaftliche Aussagen zu bestätigen. In diesem Kontext erklärt sich, dass gerade zu dem Zeitpunkt das Beiwerk, bzw. der Sockel durch seine das Kunstwerk von der Wirklichkeit trennende Funktion, Gegenstand des kunstwissenschaftlichen Interesses wurde. In dieser Situation verfasste auch Everth seine unterstützende Theorie über den Sockel und gab sein traditionelles Kunstverständnis preis.

Gerechter Weise muss man jedoch sagen, dass Kunstgeschichte nie einspurig verläuft, sondern immer auf mehreren Bahnen und Ebenen. Verschiedene Kunstauffassungen, ästhetische Bedürfnisse und Werkfunktionen bestehen nebeneinander und sind deshalb gleichberechtigt zu beurteilen. In diesem Zusammenhang betrachtet, ist es ein beachtlicher Schritt, dass Everth trotz seiner in der klassizistisch-akademischen Kunst verhafteten Anschauung, das Thema Sockel erforscht und damit eine notwendige kunsttheoretische Analyse erarbeitet und zur Diskussion gestellt hat. Er hat erkannt, dass der Sockel in der dreidimensionalen Kunst überhaupt eine eigene Bedeutung hat und, dass seine An- oder

---

<sup>25</sup> Everth, S. 46.

Abwesenheit über die praktischen Schutzfunktionen hinaus eine grundlegende ästhetische Bedeutung hat. Darüber hinaus hat er, wie bereits erwähnt, dem Betrachter eine zwar eingeschränkte, aber durchaus aktive Rolle bei der Kunstrezeption eingeräumt.

Im nachfolgenden Kapitel meines Aufsatzes stelle ich an Hand von drei ausgewählten Kunstwerken von Edgar Degas (1834-1917), Auguste Rodin (1840-1917) und Medardo Rosso (1858-1928) die künstlerische Behandlung des Themas vor.

### ***3. Das Phänomen Sockel Anfang des 20. Jahrhunderts in Westeuropa***

#### ***3.1. Die Wegbereiter***

Die Zeitepoche in der Edgar Degas, Auguste Rodin und Medardo Rosso ihrer künstlerischen Tun fortsetzten, wies in kürze folgende entscheidende Kontexte auf:

Anfang des 19. Jahrhunderts erfasste eine Säkularisations-Welle Kontinentaleuropa. Die Großstädte Europas entwickelten sich zu Wirtschaftszentren. Mit der Industrialisierung entwickelten sich Verkehrsnetze. Dazu kam ab Mitte des 19. Jahrhunderts der Aufbau der modernen Telekommunikation, sie auch die Produktion von Zeitungen und Journalen erlaubte.

1839 wird die Photographie von Daguerre zum französischen Patent angenommen, 16 Jahren danach meldete Poitevin den Lichtdruck und die Photolithographie zum Patent an. 1869 veröffentlicht Ducos du Hauron die Theorie der subtraktiven Dreifarbenphotographie. Im Feuilleton der Zeitungen wurden Reproduktionen von Kunstwerken veröffentlicht. Darauf hin verbreiten sich Diskurse über die Kunst des akademischen Historismus sowie über die Künstlervereinigungen, die die Kunst in den Dienst sozialer Anliegen stellten. Die Beziehungen zwischen dem Einzelnen und dem Staat wurden grundlegend neu organisiert. Durch die Bereitschaft der Menschen sich als Bürger zu sehen und sich dementsprechend zu organisieren, entwickelte sich eine ganz neue Wahrnehmung. All diese große Veränderungen forderten neue Themen, und eine neue Vorstellung seitens derer, die in ihm lebten.

In diesen gesellschaftlichen Umwälzungen wird es deutlich, warum verloren Degas, Rodin, Rosso und auch einige andere Künstler das Interesse daran, wie ein bisherige Bildhauer zu denken und zu arbeiten. Anstelle die Feinheiten des akademischen Historismus weiterzuentwickeln, haben sie sich mit der Wahrnehmung des flüchtigen Momentes, mit der Oberfläche des Körpers, mit der Bewegung und mit dem Licht befasst. Zu all diesen

Phänomenen steht der Aspekt des Sockels im Widerspruch. So ergab es sich selbst, dass der Sockel in seiner herkömmlichen Bedeutung in Frage gestellt wurde.

Während Rodin über die Stufe eines ersten Hinterfragens der Präsentationsformen nicht sehr weit hinausgegangen ist, wurde der Sockel von Rosso in eine enge Verbindung mit der Plastik gebracht. Mit hoher Intensität widmeten sich aber alle drei Bildhauer sowohl der Gesamtkonzeption ihrer Ausstellungen als auch der Präsentation einzelner Werke. Die entstandenen Werke zeigen uns, dass im ausgehenden 19. Jahrhundert durch das bildhauerische Schaffen von Edgar Degas (1834-1917), Auguste Rodin (1840-1917) und Medardo Rosso (1858-1928) die Bedeutung des Sockels einen ersten entscheidenden Wandel erlebt, die ich nachfolgend zu beschreiben versuche.

Der Kunstkritiker Reinhold Hohl hat 1980 den Beginn der modernen Plastik folgender Weise charakterisiert: „Es ist bedeutsam, daß die moderne Skulptur in Malern ohne akademische Bildhauerausbildung ihre Wegbereiter (Degas, Gauguin), ihre Bahnbrecher (Picasso, Matisse, Duchamp, Tatlin) und ihre Originale (Boccioni, Klee, Miro) gefunden hat; sie brachten ihre Stile und Bildphantasie in die moderne Skulptur ein.“<sup>26</sup>

### 3.1.1. Edgar Degas

Der Maler Edgar Degas (1834-1917) war ein Sonderfall impressionistischer Bildneri. Sein gesamtes Werk kreist darum, Momentaufnahmen von Bewegungen als Zitate der Wirklichkeit festzuhalten. In diesem Sinne sind seine Arbeiten Wegbereiter der Moderne, obwohl sie aus der Sicht des 19. Jahrhunderts in ihrer Direktheit als unkünstlerisch empfunden wurden.

Der französische Maler und Zeichner übertrug einige seiner Motive wie z.B. die Tänzerinnen oder die Reitpferde auch in dreidimensionale Werke. Zum Teil waren diese Arbeiten nur formklärende Hilfsmittel für die nachfolgenden Gemälde. Später modellierte Degas, weil seine Sehkraft nachließ und er besser tasten als zeichnen konnte.

Exakte Daten darüber, wann Degas zu modellieren begann, fehlen, so dass es als nicht gesichert gelten kann, ob die berühmte *Kleine Tänzerin von 14 Jahren* (Abb.1) in ockerfarbenem Wachs der erste dreidimensionale Versuch des Malers war. Es existiert auch noch eine etwa 72 cm hohe Fassung des gleichen Modells als Aktfigur in rotem Wachs mit dem Titel *Aktstudie für die kleine Tänzerin*. Die bekannte Arbeit, *Kleine Tänzerin von 14 Jahren*, erreicht mit 99 cm fast zwei Drittel Lebensgröße. Gesicht und Teile des Körpers sind

mit Farbe bearbeitet, während die Gaze des Ballettkleides und das Roßhaar eine feine Wachsschicht überzieht. Degas hat damit sicher einerseits den Naturalismus der Accessoires abschwächen und andererseits den Eindruck der Materialeinheit des Kunstwerks unterstreichen wollen.

Als er 1881 auf der VI. Impressionistenausstellung die *Kleine Tänzerin von 14 Jahren* präsentierte, wurde sein Werk als ein krasser Verstoß gegen alle zeitgenössischen bildhauerischen Konventionen bewertet. Nicht nur das Wahl der angewendeten Materialien empörte das Publikum, sondern auch die Tatsache, dass er für die *Kleine Tänzerin* statt eines Sockels einen echten Dielenboden als Standfläche gab. Die Reaktion des Publikums hielt Degas davon ab, Materialkombinationen und die Einführung von vorgefundenen Gegenständen aus der »wirklichen« Welt in seinen Skulpturen fortzuführen.

„Das zentrale Anliegen der Degas'schen Plastik nämlich » die unbewegte Wiedergabe von Bewegung« kommt in der *Kleine Tänzerin von 14 Jahren* allerdings nicht in dem Maße zum Ausdruck, wie in nahezu allen übrigen Modellierarbeiten des Impressionisten. Aber gerade die Neubewertung einer alltäglichen Handlung, die weder bedeutungsvoll noch mythologisch überhöht ist, muß hier als das mit der Tradition brechende Anliegen gesehen werden.“<sup>27</sup>

John Rewald hat in seinem Buch 1998 *Degas. Das plastische Werk* darauf hingewiesen, dass sich Degas für die Bewegungsstudien des Fotografen E. Muybridge interessierte, ja sehr wahrscheinlich sein *Pferd im Trab* nach einer fotografischen Vorlage modellierte.<sup>28</sup> Degas besaß einen Fotoapparat und fotografierte selbst.

Das Motiv der Bewegung als Inbegriff intensiver Beobachtung steht in Konkurrenz mit der aufkommenden Fotografie, wie Carola Giedion-Welcker über die *Kleine Tänzerin von 14 Jahren* schrieb, „ eine bewußte Entfeinerlichung der Plastik und ihre direkte Verbindung mit dem Alltag“ zum Ausdruck gebracht wird.<sup>29</sup>

Nach dem Tod Degas fand man etwa siebzig seine skizzenhaften Figuren aus Wachs zerbröckelnd in seinem Atelier vor und goß sie nachträglich in Bronze. Auch die in Bronze gegossene Plastik, die *Kleine Tänzerin von 14 Jahren* stellte eine Brückierung der damaligen Salonbesucher dar. Im allgemeinen war die Kritik weiterhin ablehnend, von Unverständnis geprägt, ja bisweilen sogar feindselig, obwohl man die technische Meisterschaft anerkannte.

---

<sup>26</sup> Ausstellungskatalog *Skulptur im 20. Jahrhundert* zitiert von Reinhold Hohl, Basel, 1980, S. 11.

<sup>27</sup> a.a. O. Selz, J.: Ursprünge der modernen Plastik, S. 175.

<sup>28</sup> a.a. O. Matt-Rewald: Degas. Das plastische Werk, S. 16ff.; Ausstellungskatalog *Degas at the Races*, National Gallery of Art, Washington 1998, S. 127 und S. 137.

<sup>29</sup> Giedion-Welcker, Carola: *Plastik des XX. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1955, S. 4.

Dieser Beurteilung steht das viel gewichtigere Urteil des Schriftstellers und Kunstkritikers Huysmans entgegen, der die *Kleine Tänzerin von 14 Jahren* als einen richtungsweisenden Beitrag der Moderne erkannt und sie sehr einfühlsam analysiert hat: „[...] zusammengefaßt – so steht diese Tänzerin da, die unter dem Blick lebendig wird und bereit scheint, ihren Sockel zu verlassen.“<sup>30</sup>

Degas Bewegungsmotive und die souveräne Verachtung herkömmlicher Statik begeisterten später viele Bildhauer. Unter anderen hat auch Auguste Rodin (1840-1917) seinen Kollegen hoch verehrt, indem er von ihm sagte: „Degas ist ein großer Skulpteur. Er ist stärker als ich“<sup>31</sup> Diese hohe Einschätzung mag vielleicht daher rühren, dass sich Degas in seinen Modellierarbeiten schon seit Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts Freiheiten in der Technik und der Auffassung erlaubt hatte. So beispielsweise in der flüchtigen bildnerischen Behandlung von Bewegungsmomenten in seinen Studien von Tänzerinnen. Rodin zeigt ähnliche Ansätze in vergleichbarer Form erst nach 1910 in seinen Figurinen tanzender Körper.

### 3.1.2. August Rodin

Bei der Betrachtung der Arbeitsweise der beiden Künstler zeigt sich ein erheblicher Unterschied: Das zentrale Anliegen der Degas'schen Plastik, » die unbewegte Wiedergabe von Bewegung« ist für Rodins Schaffen weniger wichtig. Er sagt über seinen künstlerischen Ansatz: „Es handelt sich für mich, d. h. den Plastiker par excellence darum, was die Plastik ausmacht, die Oberflächen.“<sup>32</sup> Durch diese Haltung zeigt Rodin die formale Struktur einer Plastik auf. Er sieht ein räumliches System der einzelnen Flächen, das die Zusammensetzung der Skulptur bestimmt. Auf diese Weise versucht er das Motiv wiederzugeben, die Skulptur in den Raum zu stellen.

Auf Grund seines Kunstverständnisses setzte Auguste Rodin mit seinem Kunstwerk, *Die Bürgern von Calais* (Abb.2) gegen heftige Widerstände von Auftraggebern und Öffentlichkeit eine neue Auffassung des Denkmals in die Welt.

Der erste Bronzeguss des Denkmals der am 18.12.1886 aufgestellt wurde, befindet sich auf dem Marktplatz von Calais. Die Plastik besitzt eine Größe von 235 cm, somit wirkt sie im Aussenraum gerade lebensgroß. Die dargestellten Figuren erscheinen wie alltägliche

---

<sup>30</sup> Huysmans, Joris-Karl: *L'exposition des indépendants en 1881*. Bd.6. Paris 1883 ; Genf 1972, S. 248 ff. zit. nach von Matt/Rewald, a.a. O., S. 20.

<sup>31</sup> Dieses Urteil Rodins (angeblich von Rilke übermittelt) wurde von Pierre Borel in seinem Buch *Les sculptures inédites de Degas* (Choix de cires originales, Genf, 1949, S. 11.) zitiert.

<sup>32</sup> Gsell, Paul: *August Rodin, Die Kunst. Gespräche des Meisters*. München, 1920, S. 65.

Mitmenschen, die keine repräsentative, formalisierte Haltung annehmen, vielmehr in fließender Bewegung zu sein scheinen. Die Skulpturengruppe steht heute auf einem ca. 60 cm hohen Sockel, der verziert ist.

Bereits bei flüchtiger Betrachtung des Denkmals, *Die Bürgern von Calais* entsteht beim Zuschauer eine Art Irritation, dessen Ursache er nicht auf den ersten Blick fassen kann. Die Ursache der Irritation mag daran liegen, dass das Denkmal nicht nur die vom Künstler beabsichtigte Aussage erhält, sondern auch etwas Unbeabsichtigtes in Erscheinung tritt. In der Tat ist der zwischen dem klassischen und modernen Kunstverständnis bestehende Streit zu spüren und zu sehen. Über dessen Antagonismus erzeugende Einzelheiten äußert sich Rodin wie folgt:

„Die Verschiedenheit in der Verteilung des Heldentums ‘meiner Bürger’ haben Sie [die Auftraggeber] besonders gut bemerkt. Um diese Wirkung noch deutlicher zu machen, äußerte ich den Wunsch, man möchte meine Statuen vor dem Rathaus in Calais wie eine lebendige Kette des Leidens und der Opferfreudigkeit dem Pflaster des Platzes einfügen. Es hätte dann scheinen können, als gingen diese Männer aus dem Stadthause dem Lager Eduards III.; und die Calaiser von heute würden bei so innigem täglichen Verkehr mit ihren Vorfahren das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das sie mit diesen Helden verknüpft, tiefer empfunden haben.... Aber man verwarf meinen Plan und schrieb mir einen häßlichen und überflüssigen Sockel vor.“<sup>33</sup>

August Rodins Umgang mit dem Sockel wurde in der Ausstellung, von November 2005 bis Ende Februar 2006 in Paris im Rodinmuseum ausführlich dargestellt. Das Ausstellungskonzept sah vor, Werke des Künstlers nebeneinander zu präsentieren, um damit seinen vollkommen neuen Umgang mit der Plastik exemplarisch darzustellen. Die Skulpturen sind teilweise vom Zentrum des Sockels entfernt fixiert, manchmal steht eine große Skulptur auf einem kleinen, dann wieder eine kleine Skulptur auf einem großen Sockel.

In diesem Zusammenhang wurde auch deutlich, dass Rodin zwar keine Theorie des Sockels verkündete, doch er konzipierte seine Sockel mit der Absicht, dass sie zur Bedeutung des Werks beitragen sollen. Er setzte den Sockel mit einer Freiheit ein, dass jeder von ihm konzipierte Sockel die Botschaft der Plastik mitträgt. In dieser Ausstellung prangt sein Monumentalwerk *Die Bürger von Calais* – auf einem Sockelgerüst aus Kiefernholz - in luftigen vier Metern Höhe. Diese Art der Präsentation ist keine Erfindung der Kuratorin

---

<sup>33</sup> Gsell, S. 52.

Antoinette Le Normand-Romain, sondern sie wurde von Rodin damals als Alternative selbst so vorgeschlagen.

Der Dichter Rainer Maria Rilke, der 1905-06 als Privatsekretär Rodins arbeitete, schrieb 1902 im ersten Teil seines Aufsatzes mit dem Titel: *Auguste Rodin, über das Werk Die Bürger von Calais* folgendes: „Der Platz, für den das Denkmal bestimmt war, war der Markt von Calais, dieselbe Stelle, auf der einst der schwere Gang begonnen hatte. Dort sollten jetzt die stillen Bilder stehen, von einer niedrigen Stufe nur wenig emporgehoben über den Alltag, so als stünde der bange Aufbruch immer bevor, mitten in jeder Zeit. Man weigerte sich aber in Calais, einen niedrigen Sockel zu nehmen, weil es der Gewohnheit widersprach. Und Rodin schlug eine andere Aufstellungsart vor. Man sollte, verlangte er, hart am Meer einen Turm bauen, viereckig, im Umfange der Basis, mit schlichten, behauenen Wänden und zwei Stockwerke hoch, und dort oben sollte man die sechs Bürger aufstellen in der Einsamkeit des Windes und des Himmels. Es war vorauszusehen, daß auch dieser Vorschlag abgelehnt wurde. Und doch lag er im Wesen des Werkes. Hätte man den Versuch gemacht, man hätte eine unvergleichliche Gelegenheit gehabt, die Geschlossenheit dieser Gruppe zu bewundern, die aus sechs Einzelfiguren bestand und doch so fest zusammenhielt, als wäre sie nur ein einziges Ding.“<sup>34</sup>

Bei Rodin geht es also um eine Festigung der Körper im Raum, nicht im Sinne ihrer Einfrierung und Erstarrung, sondern im Sinne einer Verankerung, einer Ausrichtung auf Fluchtpunkte hin. Gleichzeitig tritt der Körper aber auch in einen zeitlosen Raum ein, der überzeitlich, der „Zeit enthoben“ ist. In diesem Sinn könnte man behaupten, dass Auguste Rodin der ‚letzte‘ klassische Bildhauer und der ‚erste‘ moderne Plastiker war.

Nach Rodins Tod veröffentlichte Camille Aurel 1919 ein Buch über Rodin, in dem sie dem Bildhauer Medardo Rosso (1858–1928) ein eigenes Kapitel widmete und ihn ganz selbstverständlich als Rodins Meister bezeichnete.

### 3.1.3. Medardo Rosso

Doch anders als Rodin, der bei der Oberflächenbehandlung gerade das Plastische, Materialhafte in all seiner Dynamik betonte, suchte Rosso den unbeständigen Augenblick zu bannen. Rossos künstlerisches Grundanliegen bestand darin, den Menschen mit dem ihn

---

<sup>34</sup> Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin, über das Werk*, 1. Teil, S. 43. München, 1902



umgebenden Raum in einer Darstellung zu vereinen, um die Person in ihrer ganzheitlichen Erscheinung zu erfassen.

Was die Zeitgenossen so in Erstaunen versetzte, war die plastische Umsetzung, die eher an ein malerisches Vorgehen erinnerte. Als Edgar Degas ein Foto über Rossos Arbeit, *Impression d` omnibus* (Abb.3) betrachtete, war er überzeugt, dass er eine Fotografie eines Gemäldes sah. »Aber das ist ja Malerei«, soll Degas ausgerufen haben »Degas traf den Kern der Sache«, triumpierte der Italiener über das Lob, das jeden anderen Bildhauer zutiefst geärgert hätte.

Rosso suchte nämlich bewußt die bildnerischen Lösungen der Malerei auf die Skulptur zu übertragen, in erster Linie durch eine sich gegen das Material sträubende Oberflächenbehandlung, aber auch dadurch, dass er nur eine Ansicht der Plastik bevorzugte. Um die Skulptur herumzugehen, kam ihm nicht in den Sinn. Tatsächlich verliert das Motiv seine beabsichtigte Wirkung, sobald der Betrachter einen anderen Blickwinkel einnimmt.

Für die intendierten Ausdruck kam Rosso als Material das Wachs entgegen, das den Eindruck des sich Verflüchtigen schon mitbrachte; aber auch die unpatinierte Bronze bearbeitete Rosso so, dass die schamottbelassene Fläche die Form verschleierte oder auflöste. Seit etwa 1893, als Rosso über eine eigene Gusswerkstatt verfügte, hatte er die handwerkliche Herstellung seiner Plastiken immer mehr als künstlerischen Prozess begriffen, in den er häufig experimentell eingriff. Bei seinem Güssen verunreinigte er die Gussmasse bewußt mit Zusätzen. Zahlreiche Künstler dieser Epoche stellten die auf Hochglanz polierte Bronze und den damit verbundenen Ewigkeitsanspruch in Frage. So hatte auch Rodin Bearbeitungsspuren offen gelegt und Gussnähte sichtbar belassen, doch Rosso´s experimentelle Güsse, die dem Material eine gänzlich ungewohnte Wirkung abgewinnen wollten, gehen in eine andere Richtung.

Eine entscheidende Rolle spielte bei Rosso immer das Licht, da seiner Meinung nach »Alles ist eine Frage des Lichts. Nichts ist materiell im Raum.« So war auch die Beleuchtung, die er bei der Präsentation seiner Arbeiten anwendete, wichtig.

Die künstlerische Formensprache und ihre Präsentation, die der italienische Bildhauer Medardo Rosso gefunden hatte, entsprachen nicht den damaligen Sehgewohnheiten. Die Betrachter mußten sich erst einmal einfinden in die ungewöhnliche, aber faszinierende Welt der Figuren von Rosso, die ganz anders angelegt war als die, die sie bis dahin kannten. Weder das Erhabene in der Kunst, noch das realistische Detail der Skulptur waren ihm wichtig, sondern eine Vision des Humanen. Rosso der Autodidakt, der ohne vielfältige oder gar

spektakuläre Motive auskam, vielmehr ganz wenige Themen (in erster Linie das Kind; eher vereinzelt, sozial oder körperlich versehrte Personen: Landstreicher, Arbeitslose, Kranke) in beeindruckender Konzentration minimal variierte.

Medardo Rosso war 31 Jahre alt, als er 1889 seinen Wohnsitz von Mailand nach Paris verlegte. Etwa die Hälfte seiner Werke bestand zu diesem Zeitpunkt bereits. Die Arbeit *Impression d` omnibus* zeigt beinahe in Lebensgröße fünf Personen, die im Bus eine lange Sitzbank teilen. Diese Art von Motiv war neu, da es durch die Errungenschaften der Technik bestimmt wurde. Der Gipsguß, wahrscheinlich 1885 in Mailand entstanden, war Rossos erste mehrfigurige Komposition. Auf dem Weg zur Ausstellung nach Venedig zerbrach das Werk in mehrere Stücke. Erstaunlicherweise wurde *Impression d` omnibus* immer wieder von Pariser Kritikern eindringlich beschrieben, auch wenn sie die Arbeit im unversehrten Originalzustand nie gesehen haben. So muß man annehmen, dass Rosso die Fragmente in seinem Atelier sichtbar aufgestellt hatte oder dass er eine Fotografie des intakten Werkes präsentierte. In der Ausstellung im *Salon d` Automne* von 1904 stellte Rosso zwei Detailfotografien des Werkes aus. Unklar bleibt allerdings, ob neben den Fotografien auch Fragmente des zerbrochenen Werkes präsentiert wurden.

Als 1898 Rodin mit seinem letzten Entwurf der *Balzac* Skulptur, die er im Salon zeigte, einen Skandal verursachte, unterstützte zwar Rosso den Aufruf für die Errichtung des Denkmals, sah in der Schrägstellung der *Balzac* Skulptur aber deutliche Anleihen an seine eigenen Werke. Mit Ausnahme der Teilnahme am *Salon d` Automne* von 1904 fanden alle wichtigen Ausstellungen Rossos außerhalb Frankreichs statt. Wahrscheinlich hatte daran die Konkurrenz der beiden Künstler auch einen Anteil.

Rossos Gesamtwerk kennzeichnet die von den Impressionisten in die Kunst eingeführte Alltagswelt und die Aufhebung der Gattungsgrenzen zwischen Malerei, Skulptur und Fotografie. Das Licht und die bildmäßige Wahrnehmung spielen in Rossos Werken eine herausragende Rolle, zumal sich seine bildhauerischen Porträts durch unbestimmte und konturlose, bewegte und schwebende Oberflächen auszeichnen. Die Köpfe wirken in ihrer informellen Formmasse wie amorphe "Landschaften", deren magische Entrückung und Fragmentierung deutliche Bezüge zur sozialen Realität (im Frühwerk), aufweisen. Die Ausführung in den "fließenden" Materialien wie Gips, Wachs und Bronze sowie die Wiederholung eines Motives verleihen den Arbeiten eine existentielle Verdichtung im Fluß der Zeit, die über den vordergründigen Effekt der momentanen "Impression" weit hinausgeht.

Rosso übte auf die Plastik des 20. Jahrhunderts, vor allem auf die Futuristen, nachhaltigen Einfluss aus. Umberto Boccioni schickte ihm persönlich sein Manifest der futuristischen Plastik.

Die hier behandelten Werke von Edgar Degas, August Rodin und Medardo Rosso repräsentieren die um 1900 entstandenen Veränderungen der traditionellen Plastik.

Die Veränderungen wurden durch die neue Weltanschauung und durch bisher nicht praktizierte künstlerische Handlungsformen eingeleitet. Die drei für diese Untersuchung ausgesuchten Künstler haben sich in unterschiedlicher Art und Weise mit der Wahrnehmung des flüchtigen Momentes, mit dem Licht, mit der Oberfläche des menschlichen Körpers und mit der künstlerische Neuformulierung dieser Phänomene befasst. Diese nicht traditionelle Form des künstlerischen Interesses, der experimentelle Umgang mit dem verwendeten Material, die Auseinandersetzung mit dem damals aufkommenden Medium Fotografie, führten zur Entstehung eines neuen künstlerischen Vokabulars. Die durch das neue Vokabular entstandenen Skulpturen, sprachen unterschiedliche Interessengruppen der Öffentlichkeit an, und wurden Gegenstand täglicher Diskussion. Die Skulpturen von Degas, Rodin und Rosso wurden also von der realen Welt des Betrachters nicht abgegrenzt, sie gehörten nicht mehr zu einer höheren Daseins- und Wirkungssphäre an.

Im Prozess der künstlerischen und gesellschaftlichen Veränderungen, wurde nicht nur die herkömmliche Funktion und Bedeutung des Sockels, sondern auch die bisherigen, von Erich Everth beschriebenen Regeln der dreidimensionalen Kunst in Frage gestellt.

### ***3.2. Die Bahnbrecher***

#### *3.2.1. Constantin Brancusi*

Das künstlerische Werk von Constantin Brancusi (1876-1957) veranschaulicht den um 1910 im Bereich der dreidimensionalen Kunst entstandenen radikaleren Bruch.

Brancusi stammte aus der tiefsten rumänischen Provinz und wuchs in einfachen Verhältnissen auf. 1896 tritt er in die Kunstgewerbeschule in Craiova ein, die er zwei Jahre später mit Auszeichnung abschloss. An der Kunstakademie in Bukarest führte er sein Studium weiter und erhielt 1902 sein Diplom. Nach einem Jahr Militärdienst brach er 1904 zu Fuß nach Paris auf. Auf dieser Reise besuchte er die Kunstmetropolen Budapest, Wien, München und Zürich. In Paris angekommen, arbeitete er als Kellner und Meßdiener bis der rumänische

Erziehungsminister ihm ein Stipendium gab. Brancusi besuchte ab 1905 die Ecole des Beaux Arts. Ein Jahr später wurden im Salon d'Automne seine ersten Werke ausgestellt.

1907 lernte Constantin Brancusi August Rodin kennen, der seine frühen Arbeiten sehr geprägt hat und arbeitete kurze Zeit in dessen Atelier. Die Bewunderung Brancusis für Rodin beruhte auf Gegenseitigkeit. Doch als Rodin Brancusi als Gesellen in seine Werkstatt aufnehmen wollte, lehnte Brancusi das Angebot mit dem berühmten Satz: »Im Schatten großer Bäume könnten kleine Pflänzchen nicht gedeihen« ab. Er blieb jedoch in Paris, freundete sich mit Jean-Jacques Rousseau, Amedeo Modigliani, Andre Derain, Fernande Leger und Marcel Duchamp an.

Nach 1908 entwickelte Brancusi seinen individuellen Stil, der in dieser Zeit von der afrikanischen und prähistorischen Bildhauerkunst inspiriert war, weiter. Er strebte in seinen Arbeiten eine extreme Vereinfachung der Formen an. In diesem Prozess fand Brancusi im Dialog mit dem Material zu neuen Formen und Themen. Für Brancusi, der das Modellieren in Ton mittlerweile aufgegeben hatte, galt - mehr als für viele andere Bildhauer - die materialgerechte Form, als ungeschriebenes Gesetz. So reduzierte er seine Skulpturen auf den Kern der plastischen Idee. Diese Art der Abstraktion hebt die Naturähnlichkeit auf, ohne ihren Bezug zum menschlichen Maß zu verleugnen.

1913 wurden fünf Werke Brancusis auf der International Exhibition of Art in Amerika ausgestellt und 1914 folgte seine erste Einzelausstellung in der Gallery of the Photo Secession in New York. 1920 wurde seine *unendliche Säule* im Garten von Edward Steichen in Voulangis (bei Paris) aufgestellt. In den folgenden Jahren bereiste er Rumänien, Amerika, Belgien und Rußland. Das erste Mal sprach er um 1926 bei einem Besuch in New York von einem Appartementgebäude in Form einer Unendlichen Säule für den Zentralpark. Jean Arp schrieb 1929 ein Gedicht über die *Colonne sans fin*. 1931 kaufte der Maharadscha von Indore einen *Vogel im Raum* und gab zwei weitere Modelle in Auftrag.

Constantin Brancusi besuchte im Sommer 1937 zum ersten mal Tirgu Jiu in Rumänien, um das Ensemble von Tirgu Jiu zu realisieren. Im November wurde die *Unendliche Säule* (Abb.4) in Tirgu Jiu fertiggestellt. Anschließend reiste er nach Indien um dort den Tempel von Indore zu planen. Im folgenden Jahr arbeitete Brancusi an der *Pforte des Kusses* und an der *Tafel des Schweigens*. Die beide Arbeiten bilden in Tirgu Jiu zusammen mit der *Unendlichen Säule* eine Ensemble, das im Verlauf dieser Untersuchungen näher vorgestellt wird. Im September 1938 wurde das Ensemble von Tirgu Jiu eingeweiht. 1939

besuchte Brancusi erneut Amerika, wo er mit einem Journalisten in Chicago über einen Wolkenkratzer in Form der Unendlichen Säule sprach.

In der Werkgeschichte Brancusis nehmen die Säulen sowie die Sockel eine besondere Rolle ein. Brancusi hat als Erster in der Kunstgeschichte die Säule und den Sockel nicht mehr als Beiwerk der Skulptur eingesetzt, sondern er verwendete diese beiden, mit praktischen Funktionen belasteten Elemente der Bildhauerkunst, als Träger der künstlerischen Aussage.

Die im Werkgefüge Brancusis entstandenen Sockel haben jedoch einen eigenständigen Charakter, da wenige von ihnen an eine bestimmte Skulptur gebunden sind. Die nicht mit einer bestimmten Skulptur verbundenen Sockel bestehen bei Brancusi „aus einfachen geometrischen Holz-, Stein-, oder Metallformen wie Würfel, Zylinder und Halbzylinder, aus Pyramidenstümpfen, gezackten Formen oder Elementen in Form eines Griechischen Kreuzes“.<sup>35</sup> Brancusi kombinierte diese geometrischen Formen miteinander, setzte sie aufeinander, wie ein Kind das aus Bauklötzen tun würde, was den experimentellen Charakter der Sockelaufbauten deutlich macht. Hierbei lässt sich allerdings hinter dem „Sockelspiel“ eine bestimmte Struktur und Überlegung deutlich erkennen.

In einem anderen Zusammenhang wiederholte Brancusi oft in der Gestaltung des Sockels einige formale Elemente der Skulpturen, die auf ihm Platz finden sollten. Dieser Vorgang schließt jedoch eine gewisse Eigenständigkeit der Sockel nicht aus. Gerade auf den zahlreichen Fotografien, die Brancusi selbst im Atelier aufnahm, ist deutlich zu erkennen, dass er die Sockel, die Säulen und die als Skulptur konzipierten Körpern immer wieder anders miteinander kombinierte.

Es ist durchaus möglich, dass das Thema der *Unendlichen Säule* seinen Ursprung in Brancusis Sockelgestaltungen hatte und dass die ersten Säulen noch als Sockel fungierten. Seine erste, heute nicht mehr erhaltene Holzsäule ist mit jenen rombenförmigen Elementen auf einer Fotografie von ca. 1917 zu sehen. Sie bestand nur aus zwei vollen Elementen und wird auf eine Höhe von 165 cm geschätzt. Diese Säule wurde vermutlich zu Sockelteilen verarbeitet.

Die erste erhalten gebliebene *Unendliche Säule* wurde auf das Jahr 1918 datiert und befindet sich heute im Museum of Modern Art in New York. Sie ist aus Holz, mißt in der Höhe 2,03 Meter und besteht aus 3 ganzen und zwei halben Elementen. 1920 entstand eine

---

<sup>35</sup> Bach Friedrich Teja: *Constantin Brancusi – Metamorphosen plastischer Form*. Kön, 1987.

weitere *Unendliche Säule*, welche bereits neun volle Elemente umfaßte. Die bisher vorgestellten Säulen haben keine quadratische Grundfläche. 1928, 1930 sind erste derartige Variationen der *Unendlichen Säule* entstanden, die erstmals eine völlig quadratische Grundfläche besitzen. Die Einführung der quadratischen Grundfläche ist ein wichtiger Schritt, da sie die gestalterische Möglichkeiten der seriellen Wiederholung optimiert.

Was macht eigentlich für das Auge eine so offensichtlich endliche Skulptur zu einer *Unendlichen Säule*? Dies geschieht durch die Wiederholung der Elemente (dessen Stückzahl nicht unter fünf liegen darf), in einer rhythmischen Form. Sie leitet den Betrachter an, den real begonnenen Additionsprozess in der Vorstellung endlos weiterzuführen. Die Wirkung der Wiederholung kommt bei der nachfolgend beschriebenen Arbeit besonders gut zur Geltung.

Die *Unendliche Säule* die in den Jahren 1937-38 fertiggestellt wurde, befindet sich in Tirgu Jui in Rumänien, einem Dorf in der Gemeinde Gorj am Fuße der Karpaten. Sie ist Teil eines monumentalen Ensembles, welches aus dem *Tisch des Schweigens*, dem *Tor des Kusses* und der *Unendlichen Säule* besteht. Die *Unendliche Säule*, *Colonne sans fin* mißt in der Höhe 29,35 Meter und besteht aus 15 ganzen und zwei halben Elementen, die aus Gußeisen gefertigt und innen hohl sind. Die gesamte Säule ist mit einer gelben Metallschicht und zusätzlich mit vergoldetem Kupfer überzogen. So kommt sie nahe an Brancusi's Vorstellung von einer vergoldeten Säule.<sup>36</sup> Die einzelnen Elemente der Säule setzen sich aus zwei pyramidenförmigen Elementen zusammen, deren Grundfläche 45 cm Seitenlänge hat, so dass sich beim Zusammensetzen der beiden Pyramiden an ihrer großen Grundfläche ein rhombenförmiges Element ergibt. Diese Rhomben haben eine Höhe von je 180 cm und sind aneinander gereiht wie die „Perlen einer Kette“<sup>37</sup> Im Innern der *Colonne sans fin* befindet sich ein Stahlkern, die Elemente sind auf ihm aufgereiht. Das Gesamtgewicht der Säule beträgt 29 Tonnen. In der Säule sind vier Blitzableiter eingebaut. Als Fundament ist ein quadratischer Betonsockel mit einer Seitenlänge von je 5 Metern im Boden eingelassen, der die Säule trägt und vor dem Umsturz schützt. Für die technische Umsetzung der Unendlichen Säule war der rumänische Ingenieur Georgescu-Gorjan zuständig.<sup>38</sup>

Zuerst hatte Brancusi die *Unendliche Säule* als alleiniges Monument in Tirgu Jiu vorgesehen. Dann entschloss er sich zu einem weiteren Objekt, *der Pforte des Kusses* und

---

<sup>36</sup> Pontus-Dumitrescu-Istrati: *Brancusi*. Stuttgart, 1986, S. 314.

<sup>37</sup> Miller, Sandra: Brancusi's „Column of Infinite“ In: *The Burlington Magazine*, 122, Nr. 928, Juli 1980, S. 473.

<sup>38</sup> Geist, Sidney: *Brancusi. A Study of the Sculpture*. New York, 1983, S. 122

schließlich erst im Sommer 1937 zur *Tafel des Schweigens*. In dieser Reihenfolge wurden die Objekte fertiggestellt. Die drei Monumente befinden sich auf eine Achse, die 1653 Metern lang ist und sich senkrecht zum Fluß Jiu erstreckt. Der Abstand zwischen den einzelnen Objekten beträgt von der *Tafel des Schweigens* zur *Pforte des Kusses* 160 Metern und von der *Pforte des Kusses* zur *Unendlichen Säule* 1493 Metern. Der Raum der zwischen den Monumenten besteht, ist Bestandteil des Konzeptes und soll zum Ensemble zugehörig gewertet werden.

Von Fluß Jiu aus trifft man zuerst auf die *Tafel des Schweigens*. Sie besteht aus einer runden Steintafel mit einer Höhe von 80 cm und einer Durchmesser von 215 cm. Um sie gruppieren sich symmetrisch zwölf runde Hocker, die in ihrer Form Sanduhren gleichen. Sie messen 55 cm in der Höhe und 45 cm im Durchmesser. (Beim Durchmesser der Hocker wählte Brancusi wieder das Maß 45 cm, das er bereits als Ausgangsgröße für die *Unendliche Säule* veranschlagt hatte.) Geht man von der *Tafel des Schweigens* auf der Straße der Helden weiter Richtung Osten, gelangt man zur *Pforte des Kusses*. Sie ist aus hellem Travertin gefertigt und hat die Maße 527 x 658 x 184 cm. Diese Maße entsprechen dem goldenen Schnitt.

Genauso wie bei der *Unendlichen Säule* wurden von Kunsthistorikern auch für das ganze Ensemble von Tirgu Jiu Überlegungen im Hinblick auf die symbolische Deutung angestrengt. Wenn man alle diese Deutungen zusammenfaßt, kann man sagen, dass das Ensemble den Ablauf des menschlichen Lebens darstellt. Die Vergegenwärtigung des Lebensablaufes geschieht hier durch den Betrachter, in dem er das Ensemble durchschreitet. Im geschichtlichen Kontext gesehen ist die *Unendliche Säule* zusammen mit dem kompletten Ensemble in erster Linie als Denkmal für jene Soldaten gedacht, die im ersten Weltkrieg die Stadt gegen die feindlichen Truppen verteidigt hatten. Geht man von einer Inspiration Brancusis durch die Grabdenkmäler aus, korrespondiert diese Idee der Erinnerung nahezu zu perfekt mit der Funktion der *Endlosen Säule* als Kriegerdenkmal.

Die Vorstellung die *Unendliche Säule* ins Monumentale weiterzuführen, ließ Brancusi nicht los. So weiß man von Plänen Brancusis seine *Unendliche Säule* in wahrhaft riesigem Ausmaß über die Welt zu verteilen. In New York, wo er von der urbanen Architektur der Stadt besonders beeindruckt war, wollte er eine *Unendliche Säule* als Gebäude bauen. Knapp 30 Jahre nach seinem Besuch in New York trat der Geschäftsmann Barnet Hodes auf Brancusi zu, mit dem Wunsch, die Unendliche Säule als Gebäude zu errichten. Dieser Plan konnte jedoch nicht mehr verwirklicht werden, da Brancusi 1957 starb.

Brancusis künstlerisches Werk trug bei der Entwicklung der Skulptur zur Abstraktion einen wesentlichen Teil bei. Er strebte in seinen Arbeiten eine extreme Vereinfachung der Formen an und reduzierte seine Skulpturen auf den Kern der plastischen Idee. Ein menschlicher Kopf wurde beispielsweise bei Brancusi immer geometrischer, schließlich bis zur Eiform geschliffen. In diesem Prozess der Vereinfachung, im Dialog mit dem Material, fand Brancusi zu neuen Formen und Themen und schließlich zum Weg der Abstraktion. Diese Vorgehensweise hebt die Naturähnlichkeit auf, ohne ihren Bezug zum menschlichen Maß zu verleugnen. Seine Holzstelen führten die unterschiedslose Behandlung von Sockel und Figur vor. Im Hinblick auf die Entstehung so vieler unendlicher Säulen stellt man fest, dass Brancusi der erste bildende Künstler war, der auf den Gedanken der seriellen Plastik kam.

Brancusis Kunstverständnis spielte für die Entwicklung der Kunst als Objekt auch eine wesentliche Rolle, da er bisher unbrauchbare Kunstwerke benutzbar und bisher brauchbare Objekte unbenutzbar machte. Auch die Funktion der Sockel wurde damit bei Brancusi völlig verändert. In seinem Atelier wurden die Sockel je nach ihrem Arrangement, mal als Möbel mal als Skulptur eingesetzt. Die Sockel konnten also selbst Skulptur sein, als Sockel für eine andere Skulptur, oder aber als Sitzplatz dienen. Seit den 20er Jahren stellte er das Mobiliar, das er eigentlich für sein Atelier in freier Interpretation von ländlichen rumänischen Möbeln aus Holz hergestellt hat, in den Ausstellungen nicht als Mobiliar, sondern als Skulpturen gleichwertig seinen Bronze- und Marmor-Stücken, aus. In dem Brancusi die Möbel im Rahmen seines Ateliers funktionell verwendete, aber bei Ausstellungen als Sockel für seine Skulpturen umfunktionierte, leistete Brancusi einen wichtigen Beitrag für den Übergang von der Skulptur zum Objekt. Der Unterschied zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunstwerk wurde somit aufgehoben. Die Bänke überschritten ihre der Skulptur untergeordnete Funktion in dem Maße, wie der Künstler sie fotografierte und als autonome Skulpturen präsentierte. (Brancusi wurde von Man Ray im Handwerk der Fotografie unterrichtet und ging danach dazu über, seine Skulpturen selbst zu fotografieren.) Alle von ihm geschaffenen Gegenstände, ob abstrakt oder konkret, konnten bei Brancusi zur Plastik ernannt werden. In diesem Sinne sind alle von ihm geschaffene Objekte, ob abstrakte geometrische Skulpturen oder Möbel, Kunstwerke.

In der gegenläufigen Bewegung bei der Transformation der Skulptur zum Objekt und umgekehrt des Objekts zur Skulptur hat Brancusi, den mit Duchamp eine enge Freundschaft verband, (die so weit ging, dass Duchamp über Jahrzehnte als Händler und Agent Brancusis wirkte) eine bedeutende Rolle gespielt.



Brancusi glaubte allerdings noch an die „Intelligenz der Hand“. Er hat seine Objekte, im Gegensatz zu Duchamp, selbst mit der Hand hergestellt.

### 3.2.2. Marcel Duchamp

Marcel Duchamp (1887-1968) ist der erste einer ganzen Reihe von Künstlern, die einen nicht handwerklichen, sondern methodischen Weg zur Kunst fanden.

Henri-Robert-Marcel Duchamp kommt 28. Juli 1887 als drittes von sechs Kindern bei Blainville in der Normandie zur Welt. Die Familie gehörte der oberen Mittelschicht an. Duchamps Vater war Notar. Im Haus der Familie hing eine Vielzahl von Radierungen und Gemälden von Duchamps Großvater mütterlicherseits. Duchamp selbst begann 1902, als Fünfzehnjähriger, zu malen. Nach Abschluß des Gymnasiums 1904 folgte er seinen älteren Brüdern nach Paris und begann sein Malerstudium an der Akademie Julian, das er ein Jahr fortsetzte. Seine damaligen Zeichnungen und Skizzen zeugen bereits von seinem Interesse an nicht gefälligen Themen. Einzelne Motive dieser Frühwerke tauchen später in seinem bedeutendsten Werk, *Die Braut von ihren Junggesellen nackt enblößt, sogar*, oder unter dem Titel *Das Große Glas* wieder auf. Als junger Künstler setzte sich Duchamp mit den Stilrichtungen seiner Zeit auseinander, die er immer wieder adaptierte, auf der Suche nach dem ihm gemäßen Ausdruck. „Zwischen 1906 und 1910 oder 1911 habe ich zwischen den verschiedensten Richtungen hin und her geschwankt, war vom Fauvismus, vom Kubismus beeinflusst, und manchmal habe ich auch etwas klassischere Sachen ausprobiert. Wesentlich für mich war dann die Entdeckung von Matisse im Jahre 1906 oder 1907.“<sup>39</sup>

Während dieser früheren Jahre nahm Duchamp an mehreren Salon-Ausstellungen teil. 1909 präsentierte er Arbeiten (zwei Bilder) in dem großen Salon des Indépendants, einem Salon ohne Jury und ohne Preis. Obwohl der Salon des Indépendants viele Arbeiten von Amateurmalern zeigte, hatte er doch seit seiner Gründung einen Ruf als bedeutendes Forum der Avantgarde.

1911 malte Duchamp das Bild einer kleiner Kaffeemühle. Es war seine erste »Maschine«, etwas komisch und kaputt. Offensichtlich interessierte sich Duchamp für Bewegung, die durch ihre statischen Phasen beschrieben wird. Das Kino und die analytische Zeitfotografie (Chronofotografie) von Marey in Frankreich und Eakins und Muybridge in den Vereinigten Staaten inspirierten ihn.

---

<sup>39</sup> Cabanne, Pierre: *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972, S. 21

1912 entstand das Gemälde *Akt, eine Treppe herabsteigend*, das Duchamps Leben veränderte. Die auf dem Bild dargestellte Gestalt sah kaum nackt aus, da sie kaum menschlich wirkte. Als Duchamp das Bild im Salon des Indépendants einreichte, waren die Reaktionen unterkühlt. Der kubistische Maler und Theoretiker Albert Gleizes, der dem Hänge-Komitee angehörte, bat Duchamps Bruder Jacques Villon und Raymond Duchamp-Villon, ihn dazu zu bringen, es »freiwillig« zurückzunehmen. Das Bild wirkte für die Kubisten zu sehr »futuristisch«, da es Bewegung enthielt. Duchamp nahm das Bild zurück, dennoch war er verletzt. „[Diese Affere]... hat mir zu einer völligen Befreiung von der Vergangenheit, meiner persönlichen Vergangenheit, verholfen. Ich sagte mir: Na, wenn das so ist, dann kommt es nicht in Frage, einer Gruppe beizutreten, man kann nur mit sich selbst rechnen, man muss allein sein“<sup>40</sup>

1912 wurde Marcel Duchamp 25 Jahre alt und hatte fast das Ende seiner Karriere als Maler erreicht. In diesem Jahr tiefgreifender Veränderungen reiste er viel und suchte nach neuen Inspirationen außerhalb der vertrauten Pariser Kunstkreise und sogar außerhalb der bildenden Künste insgesamt. Einige Schriftsteller sollten dabei besondere Bedeutung haben, vor allem jene, die begonnen hatten, mit Sprache zu experimentieren.

Bereits im Oktober 1911 war Duchamp Francis Picabia begegnet, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Picabia machte ihn mit einem neuen Leben außerhalb des leicht engstirnigen Kreises der professionellen Künstler bekannt. Duchamp fühlte sich nach der Enttäuschung, die er mit seinen Brüdern und den etablierten Kubisten erlebt hatte, zu diesem innovativen, experimentfreudigen Mann hingezogen. Im Juni 1912 besuchte Duchamp zusammen mit Picabia, dessen Frau Gabrielle Buffet-Picabia und Guillaume Apollinaire eine Theatervorstellung, die seine Kunst in entscheidender Weise veränderte: Eine Bühnenbearbeitung von Raymond Roussels Roman *Afrikanische Impressionen* (erschienen 1910).

Jahre später sagte Duchamp in einem Interview mit James Johnson Sweeney: „Roussel war in den frühen Jahren eine weitere große Leidenschaft von mir. Ich bewunderte ihn, weil er etwas schuf, das ich noch nicht erlebt hatte. Das ist das einzige, das in meinem tiefsten Innern Bewunderung auslöst – etwas völlig Unabhängiges –, das nichts mit den großen Namen oder Einflüssen zu tun hat. Apollinaire hat mir als erster Roussels Werk nahegebracht. Es war Lyrik. [...] Eigentlich war es Roussel, der für mein Glas *Die Braut von ihren*

---

<sup>40</sup> Cabanne, S. 38

*Junggesellen nackt entblößt, sogar*, verantwortlich zeichnete. Aus seinen *Afrikanischen Impressionen* habe ich den allgemeinen Ansatz dazu gewonnen. Das Theaterstück von ihm, das ich zusammen mit Apollinaire gesehen habe, hat mir außerordentlich geholfen, eine bestimmte Seite meiner Ausdruckskraft weiterzuentwickeln. Ich habe sogleich erkannt, dass ich Roussel als Einfluß verwenden konnte. Ich fühlte, dass es für einen Maler viel besser war, von einem Schriftsteller beeinflusst zu werden als von einem anderen Maler. Und Roussel hat mir den Weg gewiesen.“<sup>41</sup>

Roussels bildhafte Sprache ist schwierig zu verstehen, da die Handlung sich immer enger um sich selbst dreht und dadurch immer komplexer wird. Es liegt nahe, dass dies in einer Theateraufführung zu einer verblüffenden Bildersprache führen konnte. Aus dieser Zeit zeigt ein Foto die Schauspieler von *Afrikanische Impressionen* während des dritten Aktes. Sie sind um einen Glaskäfig gruppiert, der auf einem Tisch steht. Eine von Duchamps Notizen zu *Das Große Glas* unter der Überschrift „Allgemeine Anmerkungen zu einem lustigen Bild“ lautete: „die ganze Braut unter einen Glaskasten oder in einen durchsichtigen Käfig stellen“<sup>42</sup> Nach dem er das Theaterstück gesehen hatte, kamen ihm immer mehr Ideen, die allmählich zur Inszenierung von der Braut und ihren Junggesellen führten. Roussel stellte nicht nur menschliche Charaktere, sondern zumindest teilweise menschenähnliche Maschinen in seinem Theaterstück vor, die zum Beispiel fechten oder malen konnten. Roussels originelle Maschinen, seine artifiziellen wissenschaftlichen Experimente und seine Sinnverdrehungen, mit denen er neue Bedeutungen kreierte, beflügelten Duchamps Phantasie. Duchamp erfand immer längere und rätselhaftere Titel, die über seine eigentlichen Arbeiten hinausweisen, obgleich nicht ganz klar ist, auf was. Paradoxerweise werden Duchamps Titel heute zu Diskussionszwecken gerade aufgrund ihrer Länge gekürzt. So wird beispielsweise sein wichtiges Frühwerk, *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* häufig einfach *Das Große Glas* genannt.

Im Sommer 1912 unternahm Duchamp eine Reise nach München. Nach dem er im Oktober aus München zurückgekehrt war, brach er zu einer weiteren Reise auf, mit Francis Picabia, Gabrielle Buffet-Picabia und Guillaume Apollinaire. Die Reise führte die Gruppe in den Jura, aber es war auch eine intellektuelle Reise, die sich mit den Worten von Gabrielle Buffet-Picabia beschreiben ließe als einen ihrer „Ausflüge der Demoralisierung, die ebenfalls

---

<sup>41</sup> Sweeney, James: Interview mit Marcel Duchamp. In: Saunillet-Peterson *Salt seller – The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, New York 1973, S. 126

<sup>42</sup> Saunillet, S. 160

Ausflüge des geistreichen Geplänkels und der Clownereien waren...die Auflösung des Kunstbegriffs“<sup>43</sup>

Vermutlich im selben Jahr, 1912, berichtete Fernand Léger, dass er mit Constantin Brancusi und Duchamp gemeinsam eine Ausstellung über Flugzeugtechnik besuchte und dass Duchamp an seinen guten Freund Brancusi gewandt, sagte: „Die Malerei ist erledigt. Wer wird denn jeweils etwas Besseres machen als so einen Propeller? Sag mir, schaffst du so was?“<sup>44</sup> Diese Äußerung verdeutlicht das Dilemma des bildenden Künstlers angesichts der sich entwickelnden Industrie und die Konsequenzen für die Alltagswelt.

Apollinaire schrieb nach seiner Reise in den Jura mit Picabia und Duchamp: „Ebenso wie man einst ein Werk Cimabues durch die Strassen führte, hat unsere Zeit erlebt, wie das Flugzeug Blériots, ganz erfüllt von Humanität, von tausendjährigen Anstrengungen und notwendiger Kunst, im Triumphzug ins Musée des Arts et Métiers geleitet wurde. Vielleicht wird es einem derart von rein ästhetischen Belangen freien, derart um Energie bemühten Künstler wie Marcel Duchamp vorbehalten sein, Kunst und Volk wieder miteinander zu versöhnen“<sup>45</sup> Und in gewisser Weise hatte Apollinaire recht, denn Duchamp begann nun, die Malerei in ein Produkt der Lebenswelt des 20. Jahrhunderts zu verwandeln.

Im Verlauf dieser Untersuchung werde ich die Einzelheiten dieses Verwandlungsvorganges darstellen. Wichtig ist hier noch die nähere Betrachtung des Zusammenhangs von Duchamps Denkweise und der Wissenschaft.

Das größten Einfluß auf Duchamps Entwicklung hatte der Mathematiker und Physiker Henri Poincaré, der in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts mehrere theoretische Bücher veröffentlichte. Die Bücher beschreiben die begrifflichen Veränderungen, die sich mit der Entdeckung der Röntgenstrahlen, dem Phänomen der Radioaktivität, des Radiums und vor allem des Elektrons und seiner Gesetze vollzogen.

Der Kunsthistoriker Herbert Molderings hat 1987 deutlich gemacht, welche Bedeutung Poincaré für die Epoche und für Duchamp hatte. „Alle Ansichten über die Materie,

---

<sup>43</sup> Buffet-Picabia, Gabrielle: Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp (1949) In: Robert Motherwell (Hrsg.), *The Dada Painters and Poets: A Anthology*, New York 1951, S. 257.

<sup>44</sup> Sanouillet, S. 160.

<sup>45</sup> Apollinaire, Guillaume: *Die Maler des Kubismus*, Zürich 1956, S. 108.

ihren Aufbau und ihre Bewegung mussten einer Revision unterzogen werden. Die Physik war in ein Entwicklungsstadium getreten, das Poincaré als „allgemeinen Zusammenbruch der Prinzipien“, als „Periode des Zweifels“ und „ernste Krise“ der Wissenschaft charakterisierte. Das Wesen dieser Krise bestand nicht allein in der Zerstörung der alten physikalischen Gesetze und Axiome, sondern in dem grundsätzlichen Zweifel an der Möglichkeit objektiver wissenschaftlicher Erkenntnis. Der Materialismus, der den Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts zugrunde gelegen hatte, wurde durch die Philosophie des Idealismus und Agnostizismus ersetzt. Die Philosophie des Agnostizismus, die in den modernen Naturwissenschaften vorherrschend wurde, dort, wo die Masse der Menschen sichere Erkenntnisse vermutete, wurde zum Mittelpunkt der neuen Kunst Duchamps.<sup>46</sup>

Poincaré erklärte, dass die Gesetze, von denen man glaubte, sie würden die Materie und ihr Verhalten beherrschen, ausschließlich von den Köpfen geschaffen wurden, die sie „verstanden“. Kein Theorem könnte als wahr angesehen werden. „Was die Wissenschaft erreichen kann, sind nicht die Dinge selbst, sondern es sind einzig die Beziehungen zwischen den Dingen; außerhalb dieser Beziehungen zwischen den Dingen gibt es keine erkennbare Wirklichkeit.“<sup>47</sup> Obwohl Duchamp das nicht selbst gesagt hat, könnte dieser Satz von Poincaré als Leitmotiv gelten, das den Künstler für den Rest seines Lebens bestimmt hat. Kein einziges Kunstwerk, das er von da an geschaffen hat, sollte für sich allein stehen. All seine Arbeiten spiegeln, reflektieren und projizieren sich gegenseitig. Der Kunsthistoriker kann zu keinem endgültigen Standpunkt gelangen, weil es in den Beziehungen zwischen den Dingen, die Duchamp gemacht und gesagt hat, keine endgültige Position gibt. Das ist eine radikal andere Haltung, als die Vorstellung vom Kunstwerk, das mit seiner Ausführung abgeschlossen ist.

In den Jahren 1913 und 1914 schuf Duchamp ein seltsames Objekt, das eines seiner Lieblingswerke bleiben und seinen Bruch mit der Kunst, wie sie bis dahin bekannt war, markieren sollte: die *Trois Stoppages-Etalon*. Dabei handelte es weder um eine Skulptur noch um ein Gemälde. Es war ein Kasten, der eine Idee enthielt, eine Anwendung dieser Idee und das »Gesetz«, das daraus resultierte. Die *Trois Stoppages-Etalon* wurde zum Werkzeug mit der Linien geschaffen und gemessen werden sollten. Offensichtlich setzten Duchamps Maßeinheiten neue, humorvoll wandelbare und willkürliche Normen, aber immerhin Normen.

---

<sup>46</sup> Molderings, Herbert: *Marcel Duchamp – Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*. Frankfurt a.M.-Paris 1987, S. 35-37.

<sup>47</sup> a. a. O.

Während Duchamp das Formenrepertoire für diese und andere bedeutende Arbeiten erfand, tat er zwei seltsame Dinge. Er montierte das Rad eines Fahrrades auf einen Schemel und stellte es in sein Atelier, wo er es hin und wieder in Bewegung setzte, nur um es zu betrachten. Die zweite merkwürdige Sache, die Duchamp unternahm, war der Kauf eines Haushaltsflaschengestells; das Gestell brachte er in sein Atelier, doch nicht um es zum Trocknen von Flaschen zu verwenden. So durchschnittlich und autonom seine äußere Form als Massenartikel auch wirkt, es hat eine Präsenz, die Assoziation erweckt. Das Rad und der Flaschentrockner (Abb.5) leisteten Duchamp Gesellschaft, während er in seinem Atelier in Paris arbeitete. Erst nachdem er bereits einige Zeit in New York an dem *großen Glas* gearbeitet hatte, begann Duchamp, seine Ideen zu dem Fahrrad-Rad-Schemel (Abb.6) und dem Flaschentrockner zu überdenken, die er in Paris gelassen hatte. In einem Brief an seine Schwester Susanne vom 15. Januar 1916 bat er sie, seine Sachen aus dem Atelier in Paris herauszuschaffen. Duchamp wollte, dass seine Schwester etwas auf den Flaschentrockner schrieb, und er erklärte ihr warum:

„Nun, wenn du hinaufgegangen bist, hast du in meinem Atelier das Rad eines Fahrrads und einen Flaschentrockner gesehen. – Ich habe das als eine bereits fertige Skulptur gekauft. Und ich habe eine Idee, was den besagten Flaschentrockner betrifft: hör zu. Hier in New York habe ich Objekte desselben Stils gekauft und sie >readymade< genannt, du kannst genug Englisch, um den Sinn von >bereits fertig< zu verstehen, den ich diesen Objekten gebe – Ich signiere sie und gebe ihnen eine Inschrift in Englisch. Ich gebe dir ein paar Beispiele: So habe ich eine große Schneeschaukel, auf welche ich unten geschrieben habe: In advance of the broken arm – bemühe dich nicht zu sehr, dies im romantischen oder impressionistischen oder kubistischen Sinn zu verstehen – das hat nichts damit zu tun; ein anderes >readymade< heißt: Emergency in favor of twice. Diese ganze Vorrede, um dir zu sagen: Nimm für dich diesen Flaschentrockner. Ich mache aus ihm ein Redymade aus der Entfernung. Du wirst ihn unten und im Inneren des unteren Rings beschriften, in kleinen Buchstaben mit einem Pinsel für Öl in der Farbe silbernes Weiß mit der Inschrift, die ich dir hier anschließend gebe, und du wirst ihn in derselben Schrift signieren wie folgt: Marcel Duchamp“<sup>48</sup>

Marcel Duchamp war der Künstler, der auf die Veränderungen, die das Industriezeitalter in der Kunstwelt auslöste, am radikalsten reagierte. Das Objekt als künstlerisches Phänomen, das in den 20er Jahren durch Duchamps Schaffen entstanden war, stellte die erste große Transformation des Kunstbegriffs in der dreidimensionalen Kunst, mit

---

<sup>48</sup> Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen*, Köln 1992, S. 168-169.

weitreichenden Folgen dar. Zu diesen Folgen gehört, wie leicht festzustellen ist, der Übergang von der Sphäre der menschlichen oder kreatürlichen Figur zur Sphäre der Gegenstände. Hier liegen die Anfänge der konzeptuellen Kunst.

Die Bedeutung Marcel Duchamps für die Kunst des 20. Jahrhunderts kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Seine kritische Auseinandersetzung mit den Bedingungen, unter denen Produktion und Vermarktung von Kunst stehen, ist auch heute noch richtungsweisend.

Duchamps Einfluß auf die Künstler der Gegenwart ist immer noch gegeben. Diesem nachzugehen wäre sicherlich wichtig und interessant, ist aber nicht Gegenstand meiner Untersuchung. Einen Ausblick auf die 60er Jahre halte ich für mein Thema Notwendig, mit besonderem Augenmerk auf das Werk des italienischen Künstlers Piero Manzoni.

#### ***4. Der Sockel als konzeptuelle Verbindung zwischen Kunst und Leben***

##### *4.1. Piero Manzoni*

Piero Manzoni (1933-1963) gilt als einer der wichtigen Vorbereiter zeitgenössischer Kunstrichtungen. Seine Kunst ist durch Konzepte geprägt, die sich in einer Integration lebensnaher Elemente wie Körperlichkeit, Handlungen und Vergänglichkeit manifestieren. Provokation, Ironie und ein ausgeprägtes Interesse an innerkünstlerischen Fragestellungen charakterisieren sein Oeuvre. Manzoni ist ein Künstler des Umbruchs. Sein Werk erscheint wie ein Scharnier zwischen zwei Gegenbewegungen, der informellen und konzeptuellen Kunst.

Piero Manzoni hat in einem kurzen Zeitraum von etwa 6 Jahren, von 1957 bis 1963, eine intensive künstlerische Entwicklung vollzogen. Er hat in vielen Ansätzen und Formen gearbeitet und seine künstlerische Position immer wieder verändert. Während heute in ihm eine der „nachhaltig provozierendsten Künstlerpersönlichkeiten Italiens der Nachkriegszeit“<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Holler, Wolfgang: *Dynamisierung des Kunstbegriffs - Italien 1940-1960*; Carla Schulz-Hoffmann (Hrsg.): *Mythos Italien. Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*. München 1988, S.78.

gesehen wird, der „in seiner antizipatorischen Vehemenz bis heute aktuell“<sup>50</sup> sei, empfanden seine Zeitgenossen ihn und seine Kunst offenbar als Zumutung.<sup>51</sup>

Das Gesamtwerk Manzonis steht in diesem Aufsatz nicht zur Debatte, da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Ich werde mich innerhalb des Gesamtwerkes auf die konzeptuellen Arbeiten Manzonis beschränken, da diese als direkte Vorbereitung auf seine „Magischen Sockel“ zu verstehen sind, und werde versuchen die Bezüge dieser Arbeiten zum kulturellen Umfeld darzustellen.

Piero Manzoni wurde als Graf Meroni Manzoni von Chiosca und Poggiolo 1933 in Soncino bei Mailand geboren und starb am 6. Februar 1963 in Mailand. 1951 begann er ein Jurastudium an der Accademia di Brera in Mailand, das er 1954 zugunsten eines Kunst- und Philosophiestudiums in Rom, später in Mailand, vorzeitig abbrach. Schon ab 1953 nahm er privaten Malunterricht. Zwischen 1950 und 1954 entstanden noch traditionelle Landschafts- und Portraitbilder, bis Manzoni anfang, angeregt durch Künstler wie Burri, Fontana und Fautrier mit Materialien wie Öl, Gips und Email zu experimentieren.

1957 schloß er sich zusammen mit Fontana der *Gruppo Nucleare* an, die jede Art von Akademismus zu bekämpfen versuchte. Beeindruckt von Yves Kleins monochromen Arbeiten entstanden 1957 die ersten *Achrome*, die *Nicht-Farben* – gipsgrundierte und strukturierte Leinwände - die sein gesamtes weiteres Werk durchzogen. Diese Reliefbilder übten einen großen Einfluss auf die *Gruppe Zero* aus.

1959 gründete Manzoni zusammen mit Enrico Castellani die Zeitschrift *Azimut* auf deutsch *die Wende* und eröffnete die gleichnamige Galerie.

Zu seiner Lebenszeit war Manzoni bei vielen Gruppenausstellungen vertreten, es gab aber nur wenige Einzelausstellungen Manzonis außerhalb Italiens. Nach Manzonis Tode wurden seine Arbeiten unter anderem 1968 auf der *documenta 5*, und 1972 auf der Biennale in Venedig präsentiert. Erst 1991 wurde ihm in Frankreich, Spanien und Dänemark eine große Retrospektive gewidmet.

Piero Manzoni ist international vor allem durch die Veröffentlichungen Germano Celants bekannt geworden. Unter anderem gab er 1975 den *Catalogo generale* Manzonis heraus, der 1991 durch einen *Catalogue raisonné* von Freddy Battino ergänzt wurde. Bis in

---

<sup>50</sup> a. a. O.

<sup>51</sup> Borgese, Leonardo: Jenseits der extremen Abstraktion. Der Maler, der meterweise Linien erschafft, In: Renate Damsch-Wiehager (Hrsg.): *Zero Italien*, Esslingen 1995, S.81.



die 90er Jahre hatte Celant die dominierende Position in der wissenschaftlichen Bearbeitung des „Phänomens“ Manzoni inne. In seinen frühen Texten vertritt er eine fast utopische Sicht auf Manzonis Werk.<sup>52</sup> Auf die ironische und kritische Dimension ging er nicht ein. In den 90er Jahren begann eine neue Generation sich mit Manzoni zu beschäftigen. Ihr ging es nicht darum, einen Künstler oder eine Kunstbewegung durchzusetzen, sondern Manzoni mit dem nötigen Abstand in einem weiteren Kontext zu untersuchen. Im Rahmen einer Retrospektive, 1991 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, wurde Manzonis ironische Seite und seine Kontakte zu nicht-italienischen Künstlern betont. 1995 wurde für die Ausstellung „Zero Italien“ in Esslingen ein Katalog veröffentlicht, der wichtige Quellen wie auch Sekundärtexte zu den Künstlern Manzoni, Castellani, und Fontana enthält. Im Mittelpunkt stehen die Zeitschrift *Azimuth* um 1959-60 und die Verknüpfungen der italienischen Künstler zu nordeuropäischen Künstlern und Künstlergruppen.

Ein erster Umbruch findet um 1959 in Manzonis Arbeit statt. Nachdem er in den *Achromen* das für ihn Wesentliche des Bildes untersucht hat, entstanden 1959 Manzonis ersten Arbeiten, die sich mit der Linie als Konzept metrischer und zeitlicher Phänomene auseinandersetzen. Sie sind mit schwarzer Tinte auf Papier gezogen und haben unterschiedliche Längen, von 2,85 m bis 7200 m bzw. bis unendlich. Auf der Rückseite sind der Monat und das Jahr der Herstellung und die Länge in Metern angegeben. Manchmal ist auch die Zeit, die benötigt wurde, die Linie auszuführen notiert worden.

Nach der Fertigstellung der Linien wurden diese in Behälter aus Karton oder aus Metall verpackt. Die Behälter sind mit einer Beschriftung versehen, die ihren Inhalt kennzeichnen. Die Kartuschen sollten verschlossen bleiben. Durch das Verschließen der Linien in einem Behälter, wird der Betrachter gezwungen, zu glauben, was auf dem Behälter steht. Durch das Nicht-Zeigen der Linie wird die Idee als Kunst in Manzonis Werk eingeführt. Die Linien sind das existierende Maß und die existierende Dauer, nicht die Darstellung eines illusionistischen Raumes und der Zeit.

Es ist im Prinzip gleich, ob die Linien vorhanden sind oder nicht, denn sie werden durch die Idee ersetzt. Vollendet wird dies in Manzonis *Linie unendlicher Länge* (Abb.7) von 1960 (Herning, Dänemark). Ein Holzzylinder, den Kartonbehältern der begrenzten Linien ähnlich, ist mit einem Etikett versehen, auf dem der Inhalt des Zylinders bezeichnet wird: „eine unendliche Linie, gez. Pierio Manzoni '60“. Die Linie ist nicht in ihrem Maß, sondern nur in ihrem Konzept begreifbar. Manzoni verabschiedet sich mit der *Linie unendlicher Länge*

---

<sup>52</sup> Germano Celant im Katalog *Piero Manzoni. Arbeiten von 1957-63*, Galerie Karsten Greve, Köln 1981,

von Bild- und Kompositionsproblemen der bildenden Kunst: „Eine unendliche Linie kann man nur weitab von jedem Kompositions- und Dimensionsproblems ziehen: im totalen Raum gibt es keine Dimensionen.“<sup>53</sup> Die Linie existiert nur als Begriff, als Konzept metrischer und zeitlicher Größe.

1959-60 fand ein zweiter Umbruch in Manzoni's Denkweise statt. Von der bildnerischen Arbeit ging er zu Aktionen über. Hierbei befragte er erstens die Qualität der 'Kategorie Künstler' und kommt er zu dem Schluß, dass der Körper des Künstlers Teil der Kunst ist, und somit auch die Produkte des Körpers; sein Atem, sein Blut und seine Exkremete. Die in Dosen verpackte *Merda d'Artista* ist Ausdruck der Überzeugung von der Identität von Kunst und Leben. In der *Künstlerscheiße* manifestiert sich die Idee als eigenständiger künstlerischer Wert. Das Wesentliche an *der Merda d'Artista* ist nicht, ob sie sich physisch in den Dosen befindet oder nicht, sondern daß durch die Beschriftung der Dosen die Idee ihrer Existenz geschaffen wird. Außerdem haben Kunstwerke und Aktionen wie die *Merda d'Artista* und dessen Verkauf gegen den Tagesgoldpreis sicherlich auch eine sehr starke ironische Dimension.

Die anderen Körperkunstarbeiten sind die 45 *Corpi d'Aria*, die Luftkörper, und die *Fiati d'Aria*, der Künstleratem. Es handelt sich hierbei um Holzkästen mit einem Luftballon und einem Ständer für den Luftballon. Auf Wunsch (und gegen eine Bezahlung von 200 Lire/Liter) wird der Ballon vom Künstler persönlich aufgeblasen. Der mit Künstleratem gefüllte Ballon wird jetzt, „vom künstlerischen Pneuma als göttlicher Inspirationsquelle“<sup>54</sup> gefüllt, verplombt und auf einem Holzsockel fixiert.

In einem nächsten Schritt ab 1960-61 beschränkt Manzoni seine Sicht nicht auf sich und seinen Körper, bzw. er stellt nicht nur die Spuren seines eigenen Körpers als Kunst aus, sondern macht auch andere Menschen und Objekte zu authentischen Kunstwerken. Er tut dies auf zwei Arten: durch Signatur und Echtheitszertifikat und durch die Schaffung eines magischen Sockels. Jeder Mensch und jedes Objekt, der oder das Manzoni signierte, wurde von ihm zum eigenen Kunstwerk erklärt. Mit der Signatur bekam der, die oder das Signierte ein Echtheitszertifikat, das die folgende Aufschrift trägt: „Es wird bestätigt, dass ..... von meiner Hand signiert worden ist und daher von diesem Datum an als authentisches Kunstwerk zu betrachten ist. Gezeichnet Piero Manzoni“<sup>55</sup> Die Zertifikate hatten verschiedene Farben,

---

Abschnitt über den *Socle du Monde*, S. 47.

<sup>53</sup> "una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione: nello spazio totale non esistono dimensioni." Damsch-Wiehager, S.163.

<sup>54</sup> Ruhrberg, Bettina: Kunst als Spur der Existenz, In *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1995, S.10.

<sup>55</sup> Celant, Germano: *Piero Manzoni. Arbeiten von 1957-63*, Galerie Karsten Greve, Köln 1981, S. 47.

welche unterschiedliche Qualitäten des Kunstwerkes definierten. Rot bedeutet, dass das Individuum ein vollständiges Kunstwerk ist und es bis zu seinem Tode bleiben wird. Gelb war nur für den signierten Körperteil gültig, Grün war ein Kunstwerk nur in bestimmten Haltungen oder Situationen und Violett hat die gleiche Funktion wie Rot, mit der Zusatzinformation, dass es ein Kunstwerk gegen Bezahlung geworden ist. Zu den lebenden Skulpturen zählen u.a. Marcel Broodthaers und Umberto Eco.

Die Tatsache, dass Manzoni durch den Körper anderer Menschen Kunst schuf, brachte fast wie selbstverständlich einen oberflächliche Bezug zu Yves Kleins Arbeiten mit sich. Die Ansätze beider Künstler waren jedoch verschieden. Manzoni war im Gegensatz zu Klein voller Skepsis gegenüber jeglicher Form von Selbstinszenierung.

Nach Celants Vergleich von 1981 liegt der Unterschied zwischen Manzoni und Klein im Kontrast zwischen Materiellem und Immateriellem. Klein will durch die Kunst in das Immaterielle, Geistige und Mythische greifen und das Leben in die Reinheit der Kunst transzendieren. Manzoni bleibt dem Materiellen verhaftet: er will nicht auf das metaphysische verweisen, sondern auf das physische. Er begreift den Körper als Körper und nicht als Instrument des Geistigen. Das konkrete Leben ist identisch mit der Kunst, die Kunst soll nicht einer vergöttlichten Idee dienen.

1961-62 realisierte Manzoni drei Variationen zum Thema *Base magica*, *Magischer Sockel*. Er selbst äußerte sich über diese Arbeiten wie folgt: „Noch im Januar 1961 habe ich den ersten magischen Sockel („base magica“) gebaut. Jede Person und jedes Objekt blieben solange Kunstwerk, als sie sich auf diesem Sockel befanden. Einen zweiten Sockel dieser Art habe ich in Kopenhagen aufgestellt. Auf einem dritten, aus Eisen und von großem Ausmaß, aufgestellt in einem Park in Herning (Dänemark, 1962), stellte ich die Erde. Er ist der „Sockel der Welt“ (Base del mondo).“<sup>56</sup>

Der erste *Magische Sockel* blieb in zwei Variationen erhalten. Die Erscheinung der beiden Versionen ist fast identisch. Sie befinden sich in Italien, eine in Torino, (Abb.8) die andere in Venedig. Sie sind aus Holz und tragen ein Schild mit der Schrift „Piero Manzoni base magica“. Beide Sockel sind 60 cm Hoch und die Grundflächen haben die Maße von 80 x 80 cm. Die Seitenflächen sind Trapezförmig, so ergibt sich ein pyramidenförmiges Volumen, dessen Spitze abgeschnitten ist. Auf der abgeschnittenen Fläche, die für die Positionierung der lebenden Skulpturen zur Verfügung steht, klebte Manzoni an beiden Variationen des Sockels

---

<sup>56</sup> Celant, Germano: *Piero Manzoni* Milano 1975, S. 63.; Celant im Katalog: *Manzoni, Kunstmuseum Basel 24.3.-29.4.73* Abschnitt: „Einige Realisationen. Einige Experimente. Einige Projekte.“ ohne Pag., 1962 Abschnitt: „Einige Realisationen. Einige Experimente. Einige Projekte.“

je ein paar Sohlen auf. Der Betrachter war damit aufgefordert, den Sockel zu besteigen und sich selbst als Kunstwerk zu erleben.

Der zweite, in Kopenhagen aufgestellte *Magische Sockel* (Abb.9) hat die Form eines Kubus. Er ist aus Holz, das weiß bemalt ist, bemisst 60 x 80 x 80 cm und trägt auf einem Metallschild die Inschrift „Magisk Sockel n.2, 1961 Piero Manzoni“ Auf dem Sockel sind ein paar weiße Stiefel fixiert.

Die hier vorgestellten *Magischen Sockel* thematisieren nicht die Plastik ohne Sockel, sondern den Sockel ohne Plastik. An die Stelle der Skulptur sollte eine beliebige Person auf den Sockel treten. Durch die Nutzung wurden die Sockel zur Basis einer lebenden Skulptur und gewannen eine neue künstlerische Qualität. Sie erhoben die Realität zum Kunstwerk, indem sie die Wirklichkeit aus ihrem Lebenszusammenhang in auratische Isolation überführten. Es genügt sogar einen solchen Realitätstausch nur gedanklich zu vollziehen. Das Thema ist nicht die formale Verwandlung, sondern die Vorstellung von Verwandlung.

Manzonis dritter *Magischer Sockel* wurde 1995 von Bettina Ruhrberg folgender Weise definiert: Der letzte *Magische Sockel* ist Sinnbild für die „Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Leben, zwischen Individualität und Kollektivität, zwischen Körper und Seele“.<sup>57</sup>

Der dritte *Magische Sockel*, *Base del mondo* (Abb.10) ist von 1962 und steht in einem Park an der äußeren Peripherie von Herning in Dänemark. Er ist aus Eisen, seine Höhe beträgt 90 cm, Länge und Breite je 110 cm. Der dritte Magische Sockel trägt die Aufschrift »Socle du monde, socle magic n. 3 de Piero Manzoni - 1961, Hommage à Galileo « .

Die Schrift des Sockels ist um 180° gedreht. Aus einer gewissen Entfernung sieht man, warum die Aufschrift umgedreht ist und wofür der Sockel gebaut ist. Man kann nachvollziehen, dass dieser Sockel die Erdkugel trägt. Verfolgt man den inneren Zusammenhang der Arbeit, gelangt man zum Gedanken, dass das Universum als Umraum der Erdkugel zu einem großen Kunstwerk geworden ist und damit das Wunder der Wiedergeburt der Welt stattfand. Dieser Gedanke ist die konsequente Weiterführung Manzonis Grundidee: Der Identität von Kunst und Leben, all das, was auf dieser Erde lebt, zu einem Kunstwerk zu machen.

Celant bringt 1973 seine diesbezüglichen Erkenntnisse wie folgt zum Ausdruck: "Sein Sockel erreicht alle irdischen und menschlichen Grenzen. Jedes tierische, pflanzliche und

---

<sup>57</sup> Ruhrberg, S.11.

mineralische Leben ist endgültig als Kunstwerk anerkannt, und die Kunst wird zur allumfassenden Erscheinung. Sie sagt nichts, sie ist nichts, sondern sie ist nur.“<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Germano Celant: *Piero Manzoni 1933-1963*, Lembachhaus München, München 1973; Celant: *Piero Manzoni. Arbeiten von 1957-63*, Galerie Karsten Greve, Köln 1981, S.47.

## **5. Schlussbetrachtung**

Es besteht weitgehendes Einverständnis, dass es zwischen den wirtschaftlichen, technischen und gesellschaftlichen Erneuerungen des ausgehenden 19. sowie des beginnenden 20. Jahrhunderts und der im Bereich der bildenden Kunst derzeit entstandenen Umwälzungen, einen inneren Zusammenhang gibt.

Das in meinem Aufsatz vorgestellte Thema, –das Phänomen Sockel in der Zeit des ausgehenden 19. sowie des beginnenden 20. Jahrhunderts in der Westeuropäischen Kunst–, stellt im Bereich der dreidimensionalen Kunst ein Segment der genannten Zusammenhänge dar. Um die für das Thema notwendigen Grundlagen zu erlangen, habe ich im Verlauf meiner Arbeit die praktische und theoretische Vorgehensweise ausgewählter Künstler untersucht. Die Ergebnisse der Untersuchung möchte ich nochmals kurz zusammenfassen.

Durch das bildhauerische Schaffen von Edgar Degas (1834-1917), Auguste Rodin (1840-1917) und Medardo Rosso (1858-1928) hat die Bedeutung der menschlichen Figur innerhalb der Bildhauerei, wie auch die Bedeutung des Sockels einen ersten, entscheidenden Wandel erlebt. Die Figur wurde vom Abstandhalter Sockel auf die Ebene des Betrachters gebracht. Die Sicht wie auch die Vorgehensweise dieser Künstler basierte auf der Wahrnehmung der ständigen Veränderungen und auf das Flüchtige des eigenen Umfelds. Die durch diesen künstlerischen Ansatz entstandenen figürlichen Skulpturen gehörten nicht mehr zu einer höheren Wirkungssphäre, sie benötigten nicht mehr die Anlehnung an klassische Themen. Damit fiel das traditionelle Erscheinungsbild und die Bedeutung des Sockels als Hinweisgeber auf die höhere Sphäre der Kunst weg. In diesem Zusammenhang wurde bereits versucht den Abstand des Betrachters zur Kunst aufzulösen.

Durch die radikale Abstraktionsfähigkeit Brancusis (1876-1957) wurde das Erscheinungsbild des Figürlichen bis an die Grenze der Wiedererkennbarkeit geführt, um damit den Blick auf den Kern der plastischen Aussage zu konzentrieren. In diesem Prozess entstand die Kunst, die den Bereich des Abbildhaften verläßt. Des weiteren wurde Figur und Sockel gleichberechtigtes Element des Kunstwerks. Im weiteren Verlauf Bracusis künstlerischen Schaffens wurde der Sockel durch von ihm angefertigte Gebrauchsgegenstände ersetzt. In diesem Zusammenhang nehmen die Sockel wie auch die Säulen eine besondere Rolle ein. Brancusi hat als Erster in der Kunstgeschichte den Sockel und die Säule nicht mehr als Beiwerk der Skulptur eingesetzt, sondern er verwendete diese beiden, mit praktischen Funktionen belasteten Elemente der Bildhauerkunst, als Träger einer eigenständigen

künstlerischen Aussage. Darüber hinaus trat hier das Phänomen der Serialität, die Auseinandersetzung mit dem Modul, in die bildende Kunst ein.

Marcel Duchamp (1887-1968) ist einer der ersten Künstler, der einen nicht handwerklichen, sondern methodischen Weg zur Kunst fand. Das seriell und industriell angefertigte Objekt wurde durch Duchamps Denk- und Handlungsweise aus seinen alltäglichen Funktionen herausgehoben. Das massenhaft produzierte Objekt wurde durch Auswahl, durch Titelgebung und durch Signatur aus seinem ursprünglichen Zusammenhang isoliert, in einen neuen Kontext gesetzt und somit – unter dem Begriff *Redymade*– zu einem Kunstwerk erklärt. Mit dieser künstlerischen Geste fand die erste große Transformation des Kunstbegriffs statt. Die Folgen dieser Geste waren weitreichend. Letztendlich hatte sie auch Auswirkung auf die Funktion und Bedeutung des Sockels. Die herkömmliche Funktion und Bedeutung des Sockels wurde hier durch das Erzeugen von neuen Zusammenhängen ersetzt.

Nicht außer Acht gelassen werden darf hier die Rolle der Museen, Galerien und die sonstigen Institutionen des Kunstbetriebs, die immer noch im Sinne Everths, durch Herausheben, Schützen und Zertifizieren die Funktion des Sockels übernehmen.

In den 50er, 60er Jahren wurde durch unterschiedliche Kunstrichtungen, wie z.B. Konzeptkunst, Fluxus, Landart, Arte Povera, Art und Language, die Funktion des Sockels neu thematisiert. Die Untersuchung der Ergebnisse der genannten Kunstrichtungen würde den Rahmen meines Aufsatzes sprengen. Allerdings finde ich das Thema wichtig und interessant genug, um in näherer Zukunft ein zweiten Teil meiner Untersuchung folgen zu lassen.

Wie ich vorher schon ausführte, habe ich das Thema meines Aufsatzes zeitlich und räumlich begrenzt. Eine Ausnahme bildet Piero Manzonis (1933-1963) künstlerische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Sockel. Hier möchte ich noch einmal die herausragende künstlerische Qualität seiner Arbeit hervorheben. Im Werkgefüge Manzonis wurde die Funktion des Sockels wie folgt gänzlich neu definiert:

Die ersten zwei Variationen des Magischen Sockels wurden hier erstmals wieder in Everths Sinne als Abstandhalter, als Instrument der Heraushebung eingesetzt. Mit dem Unterschied, dass der Sockel hier als Handlungsaufforderung eingesetzt wurde. Der Betrachter wurde aufgefordert, die Funktion des Kunstwerkes selbst einzunehmen. Dies bedeutet eine Umkehrung der Bemühung, die Kunst auf die Ebene der Alltäglichkeit zu bringen. Ganz im Gegenteil: hier wird das Leben oder der Alltag auf Kunstnieavu gebracht.

Nach diesem Salto war eine Steigerung kaum vorstellbar. Doch mit seiner Arbeit 1962 im Park an der äußeren Peripherie von Herning in Dänemark mit dem dritten *Magischen*

*Sockel, Base del mondo* hat Manzoni noch mal einen „draufgesetzt“. Er hat nicht nur die Erde mit all ihren Erscheinungen in den Rang der Kunst erhoben, sondern auch noch das Umfeld, den Kosmos. (In diesem Zusammenhang hat er natürlich auch die Funktion der Kunstinstitutionen als Sockel, bzw. Präsentationsebene der Kunst außer Kraft gesetzt.)

Nachdem durch die Arbeit *Base del mondo* die Grenzen bis ins Unendliche ausgedehnt wurden, stellte sich die Frage der weiteren Entwicklungsmöglichkeit der Kunst. Seit dieser Fragestellung sind bereits zahlreiche Künstler der Frage nachgegangen und haben durch ihr Schaffen unterschiedliche Möglichkeiten aufgezeigt, jedoch immer nur in Teilaspekten und nie mehr so umfassend wie in Manzonis Arbeit *Base del mondo*.

In der gegenwärtigen Diskussion über den Sockel ist eines erkennbar. Der „neue Sockel“ entsteht in der inneren Tätigkeit des Rezipienten, in dem er durch das Isolieren eine neue Ebene der Kunst erscheinen läßt. Ohne Tabu. In diesem Prozess ist der Rezipient nahe am Schöpfer. Er ist Schöpfer, in dem er durch sein Wissen, seine Reflektion und seine Imagination einen abstandhaltenden, einen isolierenden, (inneren) Sockel entstehen läßt. Letztlich genügt der innere Sockel als Auslöser, um eine neue Wahrnehmung hervorzubringen.



## 6. Vorstellung meiner Meisterarbeit

In den 90er Jahren stand im Mittelpunkt meiner Arbeit die gedruckte Tageszeitung, einerseits als Träger ständig wechselnder und (vergänglicher) Informationen, andererseits als form- und raumbildendes Material. Die seriell hergestellte, täglich wiederkehrende Produktion der Zeitung, die potentiell endlos vervielfältigt werden kann, verliert innerhalb kürzester Zeit ihre Aktualität und dadurch ihre Bedeutung. Diese rasende Entwertung der Informationen verändert auch unsere Beziehung zu Zeit und Raum, den Fixpunkten unserer Orientierung.

Die Zeitung wurde im künstlerischen Umgang in verschiedenen Weisen eingesetzt: Bei den temporären, ortsbezogenen Arbeiten 1990-92 sind durch die Schichtung der Zeitungen unverrückbare Wände entstanden, die wie erstarrte Abfolgen der Zeit, Rückstände des Informationszeitalters, in den Räumen abgelagert waren. Auf diesen gestapelten Flächen ergaben sich schriftähnliche Strukturen, wobei die Schrift nur fragmentarisch in Erscheinung trat, ohne ihren auf Information bedachten Inhalt preiszugeben. Diese Ablagerung beziehungsweise Überlagerung der Informationen versperrten den Weg und beeinflussten somit die Sicht und auch die Position des Betrachters. (Abb.11 und 12)

Die in ihrer Abgeschlossenheit ortsunabhängig einsetzbaren Objekte, die seit 1992 kontinuierlich entstehen, bestehen aus übereinander gestapelten Tageszeitungen, die durch Packband zwischen zwei Transportpaletten eingebunden sind. Diese Objekte habe ich *Mobile Einheiten* genannt. Sie haben das Erscheinungsbild industriell gefertigter Objekte. Bei genauerer Betrachtung nimmt man wahr, dass die jeweils auf einen Tag bezogene Limitierung das Erscheinungsbild des einzelnen Objektes bestimmt. Durch die täglich neu ausfallenden Titelseiten der Zeitung entstehen bei der Schichtung unterschiedliche Textfragmente. Jedes Objekt verkörpert damit den Tag, an dem die Zeitung hergestellt wurde. Ähnlich wie bei Manzoni's Arbeiten mit den Linien, die nicht sichtbar sind, ist auch der Informationsgehalt der Zeitungen, die in den *Mobilen Einheiten* verwendet wurden, verschlossen. Hier dient die Eingebundenheit, (wie bei Manzoni der Behälter) als Auslöser für die Imagination von raumzeitlichen Strukturen. (Abb.13)

Aus der Tätigkeit mit den *Mobilen Einheiten* entstand die Idee der 1998 realisierten Skulptur *Hermes der Überbringer*. Hier sind die Tageszeitungen zwischen zwei Steinplatten gefasst. Da diese Arbeit meine Überlegungen über das Phänomen Sockel auslöste, und da sie in der Sammlung Ludwig ausgestellt und ständig zugänglich ist, habe ich sie als Meisterarbeit gewählt.

Das äußere Erscheinungsbild dieser Arbeit ist bewußt das klassische Erscheinungsbild des Sockels des 19. Jahrhunderts, das sich hier aus einem "artfremden", vorgefundenen Material, aus Tageszeitungen, zusammensetzt. In der Wechselwirkung zwischen der äußeren Erscheinungsform und der materialimmanenten Gegebenheit der Zeitung prallen zwei Gegensätze aufeinander: die zeitlose (und dauerhafte) Form des Sockels und der sich rasend wechselnde Inhalt des Informationsflusses. In diesem Zusammenwirken eröffnet sich für den Betrachter die Möglichkeit, sich mit der eigenen Wahrnehmung von räumlichen und zeitlichen Dimensionen auseinanderzusetzen.

Die Skulptur *Hermes der Überbringer* veranschaulicht, die rotierende Beschleunigung der Informationen und gleichzeitig die Entschleunigung des ruhenden, leeren, Sockels. Die Spannung liegt in dem Zusammenspiel von Beobachtungen und Erkenntnissen, einerseits das Wiedererkennen eines alltäglichen Gegenstandes, nämlich der (Zeitung), und andererseits das Wissen um die Funktion und Bedeutung des Sockels an sich. Ein Oszillieren zwischen Anwesenheit als Körper und Abwesenheit der idealisierenden und überhöhenden Funktion des Sockels. (Abb.14)

Zitate über meine Arbeit:

„Valeria Sass interessiert der Sockel an sich, sie betrachtet ihn in seinen Funktion als Mittler zwischen verschiedenen Wirklichkeiten. Denn als Medium wirkt er entscheidend auf deren jeweilige Wahrnehmung. Dabei kommt hier die dialektische Spannung, dass das Medium wiederum aus einem Medium gefertigt ist, zum tragen. Die Schrift und damit die Informationen der Zeitungen wandeln sich auf dem Schaft zur ornamentalen, kommunikativen Struktur, die anstatt auf Tatsächliches auf Mögliches verweist“. 59

„Die Zeitung ist das Sediment eines kulturellen Prozesses, in dem die Zeitflut sich in der zugespitzten Aktualität von Ereignissen vermitteln soll. Gegebenheiten werden in der mediatisierten Codierung zu Sachverhalten sedimentiert. Das Endprodukt der Sedimentation zieht sich zusammen zur Schicht, die allerdings eingebunden in eine Schichtung, der Wahrnehmung wiederum entzogen und erst auf einer anderen Ebene dem zeitlichen Verlauf von neuem unterworfen wird.

59 Golinski , Hains Günter im Katalog: *auch ich in Arkadien* Kunstverein Gelsenkirchen, 1997. S. 36.

Entwicklung in der Zeit wird nun nicht mehr als horizontale Bewegung, gleichsam als „Zeitstrahl“ vorgestellt, vielmehr als ein auf die Vertikale bezogener axialer Schnitt. Der Pol der „axis mundi“, der alle Schichten durchzieht, um sie vertikal miteinander zu verbinden, ist ein klassisches Sinnbild, Zeit und Ewigkeit im Verfahren der Geometrie aufeinander zu beziehen, denn hier werden die Erfahrung des Augenblicks und der in Zukunft und Vergangenheit ausgreifende Zeitfluß spannungsvoll aufeinander bezogen“<sup>60</sup> (Abb. 15)

<sup>60</sup> Dr. Kivelitz Christoph, im Katalog: Sedimente Museum Siegburg, 2000, S. 6

## **Literaturnachweis**

### *Vorbemerkung*

- Waetzold, Wilhelm: *Einführung in die bildenden Künste*. Leipzig, 1912. S. 116
- Trier, Eduard: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. 4. überarb. und erw. Aufl. Berlin: Gebr. Mann, 1992.

### *Ortung des Sockelbegriffs*

- Lexikon der Kunst Bd. 6. Leipzig: E.A. Seemann, 1994
- Everth, Erich: *Der Sockel als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen* In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, V. Bd, 1. Heft Stuttgart, 1910
- Simmel, Georg: *Der Bildrahmen - Ein ästhetischer Versuch* In: *Der Tag*. Nr. 541, Berlin, am 18. November 1902

### *Das Phänomen Sockels Anfang des 20. Jahrhunderts in Westeuropa*

- Hohl, Reinhold: Im Ausstellungskatalog: *Skulptur im 20. Jahrhundert* Basel, 1980.  
Im Ausstellungskatalog: *Degas at the Races* National Gallery of Art, Washington, 1998.
- Giedion-Welcker, Carola: *Plastik des XX. Jahrhunderts* Stuttgart, 1955.
- Huysmans, Joris-Karl: *L'exposition des indépendants en 1881*. Bd.6. Paris, 1883.
- Borel, Pierre *Les sculptures inédites de Degas*(in seinem Buch). zitiert im : *Choix de cires originales* Genf, 1949.
- Gsell, Paul: *August Rodin, Die Kunst. Gespräche des Meisters* München, 1920.
- Rilke , Rainer Maria: *Auguste Rodin, über das Werk* im 1. Teil, München, 1902.
- Bach, Friedrich Teja: *Constantin Brancusi – Metamorphosen plastischer Form*. Köln, 1987.
- Pontus-Dumitresco-Istrati: *Brancusi*. Stuttgart, 1986.
- Miller, Sandra: *Brancusi's Column of Infinite* In: *The Burlington Magazine* 122, Nr. 928, Juli 1980.
- Geist, Sidney: *Brancusi. A Study of the Sculpture*. New York, 1983.
- Cabanne, Pierre: *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln, 1972.

- Sweeney, James: *Interview mit Marcel Duchamp* In: Saunillet-Peterson *Salt seller – The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, New York, 1973.
- Buffet-Picabia, Gabrielle: *Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp* (1949) In: Robert Motherwell (Hrsg.), *The Dada Painters and Poets: A Anthology*, New York, 1951.
- Appolinaire, Guillaume: *Die Maler des Kubismus*, Zürich, 1956.
- Molderings, Herbert: *Marcel Duchamp – Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*. Frankfurt a.M.- Paris, 1987.
- Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen*, Köln, 1992.

*Der Sockel als konzeptuelle Verbindung zwischen Kunst und Leben*

- Holler, Wolfgang: *Dynamisierung des Kunstbegriffs - Italien 1940-1960*;
- Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.) *Mythos Italien. Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*. München, 1988.
- Borgese, Leonardo: im Katalog: Renate Damsch-Wiehager (Hrsg.): *Zero Italien, Jenseits der extremen Abstraktion* .Abschnitt: *Der Maler, der meterweise Linien erschafft* Esslingen, 1995.
- Celant, Germano: im Katalog: *Piero Manzoni. Arbeiten von 1957-63*, Abschnitt über den *Socle du Monde*. Galerie Karsten Greve, Köln, 1981.
- Ruhrberg, Bettina: *Kunst als Spur der Existenz* In *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München, 1995.
- Celant, Germano: im Katalog: *Piero Manzoni*. Milano, 1975.
- Celant, Germano: im Katalog: *Manzoni, Kunstmuseum Basel 24.3.-29.4.73* Abschnitt: *Einige Realisationen. Einige Experimente. Einige Projekte*. Basel, 1962
- Celant, Germano: im Katalog: *Piero Manzoni 1933-1963*, Lembachhaus München, 1973
- Celant, Germano: *Piero Manzoni*. im Katalog: *Arbeiten von 1957-63*, Galerie Karsten Greve, Köln, 1981.

*Vorstellung meiner Meisterarbeit*

- Golinski, Hans Günter, im Katalog: *auch ich in Arkadien* Kunstverein Gelsenkirchen, 1997
- Dr. Kivelitz Christoph, im Katalog: *Sedimente* Museum Siegburg, 2000

### *Liste der Abbildungen 1-15*

- Abb. 1 Edgar Degas  
Petite danseuse de quatorze ans / Kleine Tänzerin von 14 Jahren, 1881  
Bronze, Satin, Leder, Holz (Bronzeguß um 1930)  
H. 103,8 ; L. 48,8 ; B. 50 cm (mit Sockel)  
Paris, musée d' Orsay
- Abb. 2 Auguste Rodin  
Les six Bourgeois de Calais / Die Bürger von Calais, 1895  
Bronze, H. 235 ; L. 250 ; B. 180 cm (ohne Sockel)  
Marktplatz Calais
- Abb. 3 Medardo Rosso  
Impression d` omnibus / Eindruck vom Omnibus, 1885  
Existiert nur noch als Foto
- Abb. 4 Constantin Brancusi  
Colonne sans fin / Unendliche Säule, 1938  
H. 2935 ; L. 45 ; B. 45 cm  
Vergoldetes Kupfer auf Gußeisen, Stalkonstruktion  
Tirgu Jiu, Rumänien
- Abb. 5 Marcel Duchamp  
Egouttoir (ou: Porte-bouteilles ou Hérisson)  
Ready-made: Flaschentrockner aus verzinktem Eisen, 1914 / 1964  
H. 59 ; L. 37 ; B. 37 cm  
Original verloren. Sammlung Diana Vierny
- Abb. 6 Marcel Duchamp  
Roue de Bicyclette / Readymade: Fahrradrad, 1913  
Fahrradrad, Durchmesser 64,8 cm  
montiert auf einen Hocker, 60,2 cm hoch  
Original verschollen, Sammlung Arturo Schwarz, Mailand
- Abb. 7 Piero Manzoni  
Linea m. 7.200, 4 luglio 1960 / Linie unendlicher Länge 1960  
Holzzylinder, mit Aufschrift  
Durchmesser: ca. 95 cm ; H. ca. 95 cm  
Herning, Dänemark
- Abb. 8 Piero Manzoni  
Base magica / Magischer Sockel, 1961  
Holz, Kupferschild mit Inschrift  
H. 60 ; L. 80 ; B. 80 cm  
Sammlung Levi, Torino

- Abb. 9 Piero Manzoni  
Magisk Sokkel n.2, 1961 / Magischer Sockel 2, 1961  
Holz weiß bemalt, Metallschild mit Inschrift  
H. 60 ; L. 80 ; B. 80 cm  
Herning, Dänemark
- Abb. 10 Piero Manzoni  
Base del Mondo / Socle du Monde, 1962  
Eisen, Aufschrift  
H. 90 ; L. 110 ; B. 110 cm  
Herning, Dänemark
- Abb. 11 Valeria Sass  
Installation in Dublin, Aussenansicht, 1991  
Tageszeitungen, Holz  
H. 180 ; L. 400 ; B. 400 cm  
Temporäre Installation in der Royal Hibernian Academy
- Abb. 12 Valeria Sass  
Installation in Dublin, Innenansicht, 1991  
Tageszeitungen, Holz  
H. 180 ; L. 400 ; B. 400 cm  
Temporäre Installation in der Royal Hibernian Academy
- Abb. 13 Valeria Sass  
Mobile Einheiten, 2003  
Tageszeitungen, Transportpaletten, Packband  
H. 95 ; L. 40 ; B. 30 cm je Objekt  
Hier: Ausstellungssituation in der Botschaft der Republik Ungarn, Berlin
- Abb. 14 Valeria Sass  
Hermes der Überbringer 2 ; 1998  
Tageszeitungen, Kalkstein  
H. 168 ; L. 85 ; B. 85 cm  
Sammlung Ludwig, Budapest
- Abb. 15 Valeria Sass  
Hermes der Überbringer 1 ; 1997  
Tageszeitungen, Dolomit  
H. 230 ; L. 100 ; B. 100 cm  
Temporäre Installation Buga Park, Gelsenkirchen / Detailaufnahme