

## „Volumen und Raum befreit“<sup>1)</sup>

Zu den Skulpturen Marino di Teanas

Jede Skulptur schafft sich ihren eigenen Ort, „Ort“ verstanden als „die durch Kunst gestaltete und dargestellte Raumeinheit der in ihr vorfindlichen Dinge.“<sup>2)</sup> „Ort“ ist die Einheit des Raumes und der Körperform, die eine Skulptur aus der sie umgebenden Räumlichkeit ausgrenzt. Die Raumdimension des Ortes ist dabei immer nur indirekt, eben durch die besondere Bildung der Körperformen, zu gestalten — wie in der Malerei Licht nur indirekt, durch Farben gestaltet werden kann. Unmittelbar sind weder Raum noch Licht zu formen, da sie alles körperlich Existierende umfassen.

Ist die vormoderne Skulptur eindeutig durch die Vorherrschaft der Körperformen in der Ausbildung künstlerischer Orte bestimmt, so kehrt sich im 20. Jahrhundert das Verhältnis von Körperform und Raum in vielen Fällen um. Die plastische Form dient nun in erster Hinsicht dazu, bestimmte Raumcharaktere zu veranschaulichen, nicht, in sich gründende körperliche Gebilde aufzurichten. Auf unterschiedliche Weise kann dies geschehen: durch Aushöhlung und Durchbrechung des Körpervolumens wie bei Henry Moore, durch Reduktion der Körperformen auf die Durchdringung linearstrukturierter oder durchsichtiger, ebener oder gewölbter Flächen wie im Konstruktivismus Antoine Pevsners oder Naum Gabos, durch Bildung schwebender, fast schwereloser Kompositionen wie in den „Mobiles“ Alexander Calders usw.

Am Ursprung dieser neuen Raumgestaltung steht, wie bei so vielen Errungenschaften der modernen Kunst, der Kubismus. Dies erkannte vor nunmehr fünfzig Jahren schon Alexander Dorner, der verdiente Museumsman, der 1927 im Landesmuseum Hannover mit El Lissitzky das „Abstrakte Kabinett“ errichtete und drei Jahre später einen ähnlichen Raum mit Moholy-Nagy plante. In seinem Aufsatz „Die neue Raumvorstellung in der bildenden Kunst“ von 1931<sup>3)</sup> stellte er dem „traditionellen, vor einem halben Jahrtausend geborenen perspektivischen Raumbild, in dem von einem festen, absoluten Standpunkt aus der Raum als unendliche, homogene, dreidimensionale Ausdehnung angesehen wurde“, die Raumvorstellung des Kubismus gegenüber. Deren „entscheidendes Novum ist die Verdrängung des absoluten Standpunktes durch den relativen“. Kubistische Werke zeigen die dargestellten Gegenstände in verschiedenen Ansichten. „Teile des Raumes und der darin enthaltenen Dinge werden, jeder für sich, von wechselnder Ansicht aus nebeneinander gezeigt. Die Künstler empfinden die bisherige Anschauung von Raum und Materie als begrenzt und einseitig; sie empfinden, daß dabei das Wesentliche des Raumes, nämlich seine Allseitigkeit, nicht erfaßt wird und daß man im Raum wandern muß, um ihn wirklich dreidimensional zu erleben . . .“ Das neue Raumbild kann, nach Dorner, „eindringlich nur in abstrakten Formen gezeigt werden“. Dabei sei die „abstrakte Form nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck und nicht das Wesentlichste“. Das aus der „neuen Raumvorstellung“ geschaffene Werk bringt „an Stelle des mit feststehender Masse erfüllten, kubischen, ruhenden und ausgedehnten Raumes den Raum als Druchkreuzung von Bewegungs- und Energieströmen zur Erscheinung. „An die Stelle der raumverdrängenden und zugleich raumbauen-

den Ausdehnung fester Körper tritt die Aktivität ausdehnungsloser Energiewerte, die zu ewiger Bewegung drängende Spannung zwischen ihnen . . .”

Wichtig ist Dorners Einsicht in den Zusammenhang von abstrakter Form und Darstellung des Raumes als „Durchkreuzung von Bewegungs- und Energieströmen”. In der Tat eignen sich für die Darstellung des kräfte-erfüllten Raumes abstrakte Formen ungleich besser als gegenstandsverweisende. Wird ein derartiger Raumcharakter mit Darstellungen aus der Welt empirischer Gegenstände verbunden, so geschieht dies meist in expressiver Absicht, wie etwa in Bildern Picassos oder einigen Skulpturen Ossip Zadkines.

Erstmals gewann die neue dynamische Raumauffassung in ihrer Reinheit künstlerische Gestalt in Werken des russischen „Suprematismus” und „Konstruktivismus” — auch dies schon von Dornier erkannt.

Marino di Teana stellt sich in diese Tradition ein. Seine Reflexionen über den Raum sind den Gedanken Dorners, die er nicht kannte, nahe. Sein ihn 1954 künstlerisch zu sich selbst bringendes Erlebnis in Paris schilderte er folgendermaßen: „Ich entschloß mich, spazieren zu gehen. Ich setzte mich auf die Terrasse des Trocadéro. Ich hatte den gewaltigen Ausblick von hier schon immer gern gehabt, diesen kanalisierten Raum, der an der Ecole Militaire beginnt, unter dem Eiffelturm hindurchgeht und sich zwischen den beiden Flügeln des Palais de Chaillot hindurchstürzt, um fünfzig Meter weiter am Denkmal Fochs zu zerschellen. Ich liebte das . . . Aber plötzlich sagte ich mir: alles das wäre noch viel schöner, wenn dieses Denkmal da in zwei Teile gespalten wäre . . . Dann könnte man hindurchschreiten und noch viel weiter gelangen. . . . Ich flog in mein Atelier zurück. Ich hatte ganze Mengen kleiner Pferde dort stehen. Ich ergriff eines davon: Krack! und ich hatte es geöffnet. Ich hatte ein drittes Pferd geschaffen, einen Pferd-Raum in der Mitte zwischen zwei Pferden. An diesem Abend hatte ich zu mir selbst gefunden: ich hatte für mich die ungeheuer wichtige Bedeutung und überhaupt den Vorrang des Raums in der Bildhauerei entdeckt.  $1 + 1 = 3$ . Das Wichtigste, und das hatte ich nun endlich begriffen, war die dritte Masse, die Masse als Leere. Indem ich meine Skulptur zerschnitt, nahm ich den lebendigen Raum in die Form hinein, ließ ich die freie Luft zwischen den beiden Hälften des Pferdes zirkulieren und brachte andererseits die beiden Stücke der Statue in das unendliche Volumen ein, das sie umgab . . .” Auf den Hinweis des Gesprächspartners, Di Teana habe, ohne es zu wissen, „frühere Findungen, Pevsners gleichsam neu entdeckt”, antwortete der Künstler: „Ganz richtig, doch habe ich mich später bemüht, noch über Pevsner hinauszugehen. Denn während er den Raum in geschlossenen Formen einschloß und in bestimmte Richtungen zwang, öffne ich die Form. Der Raum kann bei mir zirkulieren und gehen wie und wohin er will, er ist ganz frei. Meine Skulptur ist ein Mittelpunkt, der unendlicher Entwicklung fähig ist und um den herum sich der Raum ganz nach eigenem Willen ordnen kann . . .”<sup>4)</sup> Und an anderer Stelle formulierte Di Teana: „Der Raum ist nicht länger Gefangener der Masse, noch die Masse Gefangene des Raums. Voneinander befreit können sie ein Gespräch miteinander führen. Der eine wie der andere befinden sich in stetiger Weiterentwicklung, ohne Anfang und Ende. Bedeutung des Raums: er ist das wirkliche Leben; in ihm werden alle Energien

geboren. Zeit und Tod sind aufgehoben, und das Universum ist definiert durch eine konstante, momentane und ewige Umwandlung von Energie . . .<sup>5)</sup>

Es bleibt zu fragen, in welcher Weise, mit welchen bildnerischen Mitteln solche Ideen in den Skulpturen Di Teanas Gestalt gewinnen? Einige Eigentümlichkeiten dieser Werke seien stichwortartig benannt. Zuerst ist zu betonen, daß auch Di Teana, um die Raumthematik rein darstellen zu können, abstrakte Formen verwenden mußte, daß er nicht beim gespaltenen „Denkmal Foch“ stehen bleiben konnte. In seiner Richtungsvielfalt, seinen leicht nach außen gewölbten, wie schwebenden Teilflächen zeigt das Relief von 1956 (Nr. 19) noch eine gewisse Ähnlichkeit mit Werken des russischen Konstruktivismus, vor allem Reliefs von Wladimir Tatlin, — die mit der Übertragung solcher Methode auf Freiplastiken, wie der Skulptur von 1955 („Fontaine à réaction hydraulique“) mit ihrem orthogonalen Raumgitter und dem dazwischen schwebenden Horizontalstreifen leicht konkav gewölbter Platten, oder dem anderen Frühwerk von 1955/56 (Nr. 15), einem von, nach außen gewölbten Bogenformen umstellten Kern — schon überwunden ist. In den meisten Skulpturen werden stehende oder liegende Stege und Platten schräg gegeneinander geführt (so bei Nr. 6, 1965; Nr. 11, 1966; Nr. 12, 1966; Nr. 10, 1967; Nr. 13, 1969; Nr. 4), damit eine weiterziehende, unabschließbare Bewegung andeutend, gemäß Di Teanas These einer „anfang- und endlosen Weiterentwicklung“. Dies schräge oder parallele Aneinander-Vorbeiführen wie von weither kommender Bewegungen, aufgefangen in straffen, gespannt wirkenden Stab- und Plattenformen, die in lockerem kompositionellem Zusammenhang stehen, ist mithin ein Charakteristikum der Skulpturen Di Teanas. Di Teana hat recht: er ist hierin über Pevsners Werke, ihren entmaterialisierenden Raumverdichtungen und -entfaltungen, weit hinausgegangen. Aus schwingender rhythmisch bewegter Basis steigen in Nr. 3 (1972) die kantigen Parallelen auf. Nach außen geöffnet und, wie auch bei vielen anderen Skulpturen, Licht auffangend und reflektierend und auch damit raumerschließend, baut sich ein Turm von gegensinnig gerichteten Kreisbogen-Elementen auf (Nr. 14). Exemplarisch zeigt schließlich die „Gespaltenen Platte“ (Nr. 5, 1965) das Prinzip  $1 + 1 = 3$ , die Öffnung der Masse und ihren durch die gleichsam schwebenden Formfragmente veranschaulichten freien Bezug zum Raume auf. — Bei aller Energie, bei aller Schwere ihrer Materialität stehen die Formen ohne Zwang, ohne Gewalt zusammen, getrennt durch schmale Abstände, in unterschiedliche Richtungenweisend, umflossen vom Raum: „Volumen und Raum befreit“.

Lorenz Dittmann

## ANMERKUNGEN

- 1) Di Teanas eigene Formulierung. Vgl.: Marino di Teana. Einführung von Jean Clay. Neuchâtel 1967. S. 132.
  - 2) Kurt Badt: Raumphantasien und Raumillusionen; Wesen der Plastik. Köln 1963. S. 93.
  - 3) Erschienen im „Museum der Gegenwart“, Jg. II, Heft 1, Berlin 1931. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Malewitsch — Mondrian. Konstruktion als Konzept. Alexander Dorner gewidmet. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen a. Rhein 1977. S. 2–4.
  - 4) Zitiert nach: Marino di Teana, a.a.O., S. 11, 12. Abb. 6 dieses Buches zeigt ein „Cheval de Foch désintégré“ von 1954–1955.
  - 5) Marino di Teana, a.a.O. S. 132. — Diese Theorie ausführlicher dargestellt in: Marino di Teana: L'Homme et L'Univers mobiles. Logique triunitaire. Paris 1978 (Privatdruck). — Freilich wird man Di Teana nicht folgen wollen in seiner Behauptung, der Raum wäre das „wirkliche Leben“, — die zitierten Sätze zeigen aber nochmals die geistige Nähe Di Teanas zu den spekulativen Theorien des russischen Suprematismus: vgl. Kasimir Malewitsch Suprematismus - Die gegenstandslose Welt. (Geschrieben 1922–1924) Übertragen von Hans von Riesen. Köln 1962.
- II. Die im Aufsatz von Prof. Dr. Lorenz Dittmann angeführten Nummern entsprechen der Nummerierung der ausgestellten Skulpturen.