



Arbeiten Marino di Teanas im Atelier in Périgny-sur-Yerres

Form, Raum und Licht in der Kunst Marino di Teanas

Lorenz Dittmann*

Die Erfahrung, die Marino di Teana auf seinen eigenen Weg als Bildhauer brachte, schilderte der Künstler folgendermaßen: „Ich war des Suchens müde. Ich erfand Formen, die doch immer an jemanden erinnerten, an Marino Marini, an die Etrusker oder an die Romanik . . . Aber ich wollte um jeden Preis etwas Eigenes finden . . . 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 kanalisier-ten Raum, der an der École Militaire beginnt, unter dem Eiffelturm hin-durchgeht und sich zwischen den beiden Flügeln des Palais de Chaillot hindurchstürzt, um fünfzig Meter weiter am Denkmal Fochs zu zerschel-len. 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 dachte weiter darüber nach, und: ‚Ich werde es versuchen.‘ 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 Pfer-des zirkulieren und brachte andererseits die beiden Stücke der Statue in das unendliche Volumen ein, das sie umgab. Schluß also mit den Men-hiren und Totems, die seit 3000 Jahren in der Kunst geherrscht hatten. Es galt nun, neue Formen zu finden, die auf die plastische Funktion des Raums Rücksicht nahmen . . .“¹

Das war 1954. Innerhalb der Entwicklung der modernen Skulptur stieß Marino di Teana also erst verhältnismäßig spät zur Raumöffnung des pla-stischen Volumens vor. Auf den Hinweis, er habe die Entdeckung des Raumes als neuen plastischen Elements durch Pevsner wiederholt, ant-wortete der Künstler, er habe sich aber bemüht, noch über Pevsner

hinauszugehen. „Denn während er den Raum skulptierte, ihn in seine 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, ein Kern, der unendlicher Entwicklung fähig ist und um den herum sich der Raum ganz nach eigenem Willen ordnen kann . . .“ Raum ist für di Teana „schöpferische Leere“; Leere, die „nicht ein Nichts“ ist, sondern die „eine Aufgabe zu erfüllen“ hat. „Sie ist nicht Trennung, sondern eine Anziehungskraft. Sie ist erfüllt von einem Fluidum, das die Wesen zueinanderzieht. Sie ermöglicht es, daß die (Wesen) sich einander nähern und schließlich vereinigen. Sie ist die höchste Kraft. Ähnliches gilt auch im Kosmos . . . Überall und in allen Bereichen der Schöpfung wird man dieser Allgegenwart der schöpferischen Leere begegnen. Darum“, fuhr der Künstler fort, „gibt es eigentlich gar keinen Grund zum Staunen über die Tatsache, daß in meinen Skulpturen der lebendige Raum, der beispielsweise zwei gleiche Formen trennt, von so großer Wichtigkeit ist. Tatsächlich trennt er sie ja gar nicht, im Gegenteil. Er ist das Band zwischen diesen Formen. Sie leben allein aus dieser ewigen Spannung, die sie gegenseitig anzieht.“²

Damit sind wichtige Züge der di Teanaschen Raumkonzeption benannt: Raum ist Leere als „dritte Masse“, als Spannungsfeld, ist erfüllt von einem „Fluidum“, in dem die Körper sich aufeinander beziehen. Wie wird diese Konzeption anschauliche Gestalt, wie kann Raum geformt werden?

Marino di Teanas früheste abstrakte *Skulpturen* sind mehrgliedrige Kompositionen aus Stahlplatten und -stäben, die, in unterschiedlichen Richtungsbahnen gegeneinander geführt, sich in freiem Gleichgewicht halten. Rhythmisch wechseln breitere und schmälere Partien, rechtwinklige Fügungen und weite Kurvenbögen zu schwingender, kreisender Gesamtbewegung.

In der folgenden Phase, seit den späten fünfziger Jahren, vereinfachen sich die Elemente zu geometrischen Flächenformen, ihre Bezüge straffen sich. Vertikale Stäbe steigen hoch, horizontal ziehende Formen kontrastieren ihnen, andere stehen schräg dazu. Die Richtungsbahnen ziehen aneinander vorbei, schneiden sich nicht in einem Zentrum, lassen so den Raum frei an den Formen entlang fließen. Nie durchdringen, verschneiden sich die Formen, immer sind sie parallel oder in entschiedenen Richtungsgegensätzen zueinander geführt. „Eine einzelne Linie“, erkannte Delacroix, „bedeutet nichts; eine zweite ist nötig, um ihr Ausdruck zu

verleihen. Wichtiges Gesetz.“³ Für die Teanas Kunst gilt: „Eine einzelne Form bedeutet nichts; eine zweite ist nötig, um den Raum als Kraft sichtbar zu machen. Wichtiges Gesetz.“ Keine Form steht für sich allein, immer antwortet ihr eine zweite, beiden eine dritte und vierte. Aus durch Abstände getrennten Zweiergruppen bauen sich seine Werke auf. Nur so kann die Teanas „logique triunitaire (1 + 1 = 3)“, die den Raum als „énergie continue“ definiert⁴, anschauliche Gestalt gewinnen. Platten sind in ihrer Mitte geteilt oder an ihren Enden rechtwinklig oder halbkreisförmig eingeschnitten, Vertikalstäbe, Halbkreisringe („Anneau désintégré“), in der Mitte geteilte Röhrenformen, mit ihren konkaven Wölbungen nach außen geöffnet („Désintégration du cylindre“) antworten einander. Dies ist der entscheidende Unterschied zu aller vom Kubismus herkommenden Skulptur, daß „Körper“ und „Raum“ nie in einem gemeinsamen Reliefgrund sich treffen (auch in die Teanas Reliefs stehen die einzelnen Formschichten stets klar getrennt voneinander, nie verschneiden und durchdringen sie sich). Frei, zu eigener Prägnanz ausgeformt, stehen die Glieder eines Werkes im Dialog. „Pour créer un dialogue harmonique dans l'espace, il faut un certain nombre de volumes et de formes libres, comme entre deux personnes qui dialoguent il faut une certaine distance pour que la conversation soit significative.“⁵

Von einer im engeren Sinne konstruktivistischen Plastik aber unterscheiden sich die Teanas Werke durch ihr Höchstmaß an dynamischem Gehalt. Dieser erhält sich auch, wenn seit den siebziger Jahren die Werke in ihren Volumina sich vergrößern, zu Konstellationen schwerer Kuben werden. Es ist die Bestimmtheit, die Schärfe der Formen wie die Kühnheit ihres freien Gleichgewichts, die die faktische und auch anschauliche Schwere transformiert. Gerade die nun thematisierte Schwere steigert die dynamische Wirkung, in der sie überwunden erscheint.

Für solche Verwandlung wird die konkrete Darbietung der Formen im Licht von konstitutiver Bedeutung, und zwar sowohl im von Oberflächen reflektierten Licht wie im von Raumdistanzen zwischen den plastischen Elementen „geformten“ Licht. Die oft nahen Abstände lassen das Licht als in Strahlen gerichtetes erscheinen. In anderen Beleuchtungssituationen akzentuieren Schattenlagen die Abstände, wie überhaupt Licht-Schatten-Kontraste die geometrische, kantenbestimmte Struktur der plastischen Formen präzisieren. Im Glanz aber übersteigt die Materie sich selbst. Inox-Stahl läßt, auch durch unterschiedliche Oberflächenbehandlung in der Politur, die Skulpturen in Licht erstrahlen. Im Gegensatz dazu erscheint das Rostbraun des Corten-Stahls die Lichtkraft in das Forminnere zurückzuwenden.



Porte disloquée à pivot central, Modell, 1956, Stahl, farbiges Glas, 20 x 12 cm

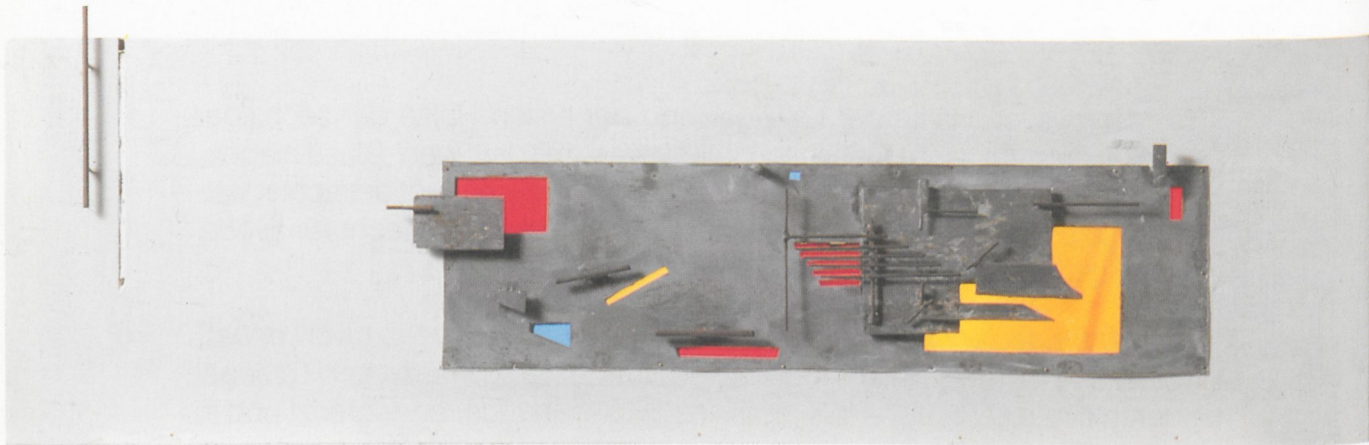
In der zweiten Hälfte der fünfziger und der ersten Hälfte der sechziger Jahre entsteht eine Reihe von *Stahlreliefs* mit farbigen Glaseinlagen, deren Verhältnis von Licht, Raum und Körperform genauer betrachtet werden soll. Meist handelt es sich dabei um Modelle, gedacht für große, architekturbezogene Werke.

Abb. S. 64

Die „um eine Zentralangel drehbare Tür“ („*Porte disloquée à pivot central*“, Stahl und farbiges Glas) von 1956 zeigt die beiden gleichbreiten Türflügel durch einen schmalen roten Glasstreifen voneinander abgegrenzt und in seiner Breite gegeneinander versetzt. Farbiger Zwischenraum trennt die beiden Stahlflächen, ist Ort ihres gedachten Bewegungsursprungs, Angelpunkt ihrer intendierten Schwenkmöglichkeit. Die dynamischen Qualitäten nehmen jedoch in jedem der beiden Stahlflügel andere Gestalt an. Im linken antwortet einem unteren horizontalen, vorgesetzten Stab ein oberer vertikaler und neben ihm ein aufgelegtes Vertikalband mit vertikalen, horizontalen und diagonalen Metallstäben und Flächenstücken in schnellem Wechsel. Beim rechten Flügel entlädt sich gewissermaßen die links aufgestaute Spannung. Ein kleiner Vertikalstab unten weist auf einen kleinen horizontalen, ein fast die ganze Höhe ausmessender senkrechter Stab schließt diese kompositionelle Folge. Neben ihm aber wird ausstrahlende Bewegungsenergie in schräggerichteten Flächenstücken, Streifen und Punkten entbunden. Die farbigen Gläser interpretieren diese Bewegungsenergien, weiten sie ins Raumhaft-Farbige. Ein rotes Quadrat stützt die Waagrechte links, versetzt gegen einen vorragenden Metallpunkt, eine tiefblaue Raute ist Zielpunkt des senkrechten Stabs, die Schrägformen ganz rechts begleiten Glasstücke ähnlicher Formung, drei rote, drei gelbe, zwei blaue, wobei Gelb dem längsten Stab vorbehalten wird. Aber die unterschiedlichen Buntwerte verwandeln diese Flächenstücke. Zwischen dem nahen, leuchtenden Gelb und dem fernen, entrückten Blau schwebt das Rot.

Abb. S. 68

In das Breitformat übersetzt und im Kontrast von Formakzenten zu Leerflächen gesteigert erscheint dieses Kompositionsprinzip bei der „*Fensterwand*“ („*Mur-vitrail*“) von 1957. Hier ist auch noch die Holztafel, die das Metallfeld umgibt, in die Gestaltung einbezogen, auf ihr klingt das formale Thema erstmals an: einem vertikalen vorgeblendeten Stahlstab antwortet, etwas nach unten versetzt, ein ausgespartes und mit einem hellbläulichen Glasstreifen besetztes Vertikalband in der Tafel. Das Stahlfeld variiert vielfältig solche Entsprechung und Entgegensetzung von flächiger oder



Mur-vitrail (Modell), 1957, Stahl mit farbigem Glas, 12 x 45 cm

linearer Materieform und farbig erstrahlender Leerform in Vierecken und Streifen. Ein quergelegtes Rechteck in kraftvollem Rot, von der ihm entsprechenden Metallform halb verdeckt, eröffnet hier die kompositionelle Folge und bildet zugleich den Kontrastbezug zum Vertikalakzent der Holztafel. Rot kehrt wieder in einem unteren Horizontalstreifen und anschließend in einer schnellen Folge schräg übereinandergelegter Waagrechter. Sie leitet das kontrastreiche Hauptthema ein, das in einer ausgedehnten, sie foliierenden Gelbfläche seine Beruhigung findet. Ein stehendes rotes Rechteck setzt den Schlußakzent.

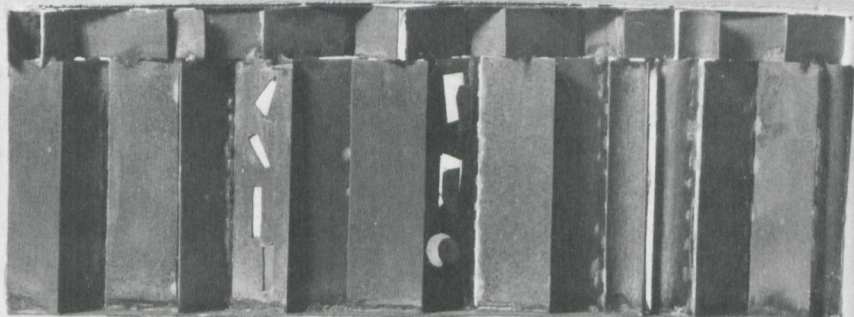
In anderer Weise greifen Reliefkörper aus Stahlflächen und in farbigem Glas verdichtetes Licht ineinander beim „*Fensterfries*“ („*Frise-fenêtre*“), von 1957. Hier beschränken sich die wiederum in den Grundfarben Rot, Gelb und Blau gehaltenen Gläser darauf, die aus Gruppen stehender Streifen- und Winkelformen gebildeten Vertikalakzente zu hinterlegen und antworten so mit diesen den quergelagerten Metallflächen: Auch hier also ist das farbige Licht den dynamisch-rhythmischen Knotenpunkten vorbehalten, ist gleichsam deren Erscheinungsweise in einem anderen Medium.

Die Grundfläche ist verlassen bei der „*Mur-vitrail à rabattement de lumière*“ von 1957/58. Beim Modell dieser Fensterwand stehen vertikal aufragende Stahltafeln in leichten Schrägen gegeneinander. Ihre Zwischenräume besetzen Streifen farbigen Glases und zwar so, daß mit Ausnahme des zweiten und letzten Streifens die blauen Gläser nach Norden,

Abb. S. 69

die gelben nach Süden zu sich orientieren sollen. In die Polarität von kühlem Blau und strahlendem, warmem Gelb spaltet die Stahlwand das Licht — oder ist es umgekehrt, hat die Lichtkraft, die in den Blau-Gelb-Klang sich auseinanderlegt, eine homogen sich ausbreitende Fläche in stehende Einzelfelder auseinandergebrochen? So scheinen sich Farblicht und harte Materie wechselseitig zu bedingen. Wiederum bringt das Werk seine kompositionelle Geschlossenheit ein. In den erwähnten Anfangs- und Endstreifen kehrt sich das Verhältnis von Blau und Gelb um und im mittleren Bereich öffnen sich zwei Platten in gelbe und rote Glasfelder unterschiedlicher Nuancierung, differenziert zudem nach ihren Formrelationen: nur bei einer Platte stehen Stahlstücke auch vor den Gläsern, und bilden ein kompositionelles Zentrum.

Dringt in die eben erwähnte Fensterwand das natürliche Licht, das Licht der Sonne ein, so stellt der *Fensterfries „Das letzte Abendmahl“* („*Frise-fenêtre „La dernière Cène“*“) aus dem Jahr 1959 die Strahlkraft der Gläser in



Mur-vitrail à rabattement de lumière, Modell, 1957–1958, Stahl, farbiges Glas, 13 x 30 cm

den Dienst eines sakralen Leuchtlichts. Eine Konfiguration aus Horizontalen und Vertikalen bezeichnet die Gestalt Christi in der Mitte, bei den Aposteln links und rechts von ihm sind die aufragenden Elemente leicht schräg, in unterschiedlichen Graden, geneigt. Die irdischen Farben Gelb und Rot sind den Aposteln zugewiesen, Blau, die „himmlische Farbe“⁶, zeichnet Christus aus (wie auch ein kleiner, dreieckförmiger weißer Nimbus). Mit einfachsten bildnerischen Mitteln wird religiöses Geschehen zur Darstellung gebracht.

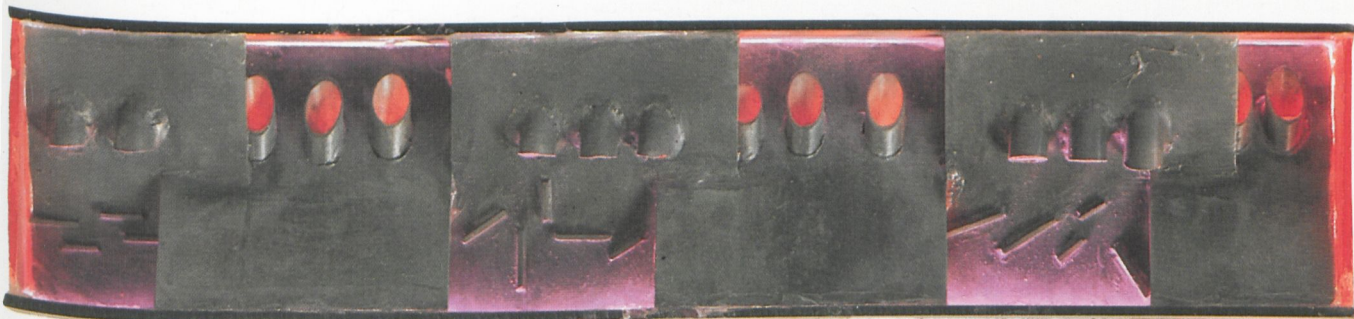
Die späteren Werke steigern den plastischen Gehalt. Beim „*Wandfries*“ von 1960 schneiden schräggestellte Stahlflächen vertikal ineinander. Die dreieckigen, in die Wandtiefe weisenden Restflächen solcher Verschneidungen füllt rotes Glas aus. Rot leuchtet auch das Innere der Röhren auf, die in Dreiergruppen die Stahlfelder durchdringen. Die Kraft, die im Durchstoßen schwerer Formen sich bekundet, entspricht unmittelbar der Intensität des Rots der Glasstücke. Die Glühkraft dieses Rots wirkt wie eine lichthafte Erscheinung des Materials Stahl, wie zum Glühen gebrachtes Metall.

Abb. S. 71

Wie sehr die Formgestalt dem Lichtcharakter entspricht, kann auch das „*Mur-relief transparent à rabattement de lumière*“ von 1963 deutlich machen. Im Gegensatz zur Synthese von schwerer Masse und Rot beim „*Wandfries*“ von 1960 sind hier hochaufragende Formen und Freilicht, also nicht durch farbige Glasstücke verdichtetes Licht, kombiniert. Im Modell ist die Stahlfläche einfach in Lichtschlitze geöffnet, in der Ausführung sollte farbloses Glas sie füllen. Vor den vertikalen Öffnungen stehen senkrechte konkave Viertelkreisröhren, schräg nach außen weisend, vor den horizontalen waagerechte Konkavwölbungen, die nahezu quadratischen, vermittelnden Öffnungen aktivieren schräggestellte Vertikalstreifen. So kommt ein schneller, frischer, fröhlicher Rhythmus zustande, die strenge Horizontal-Vertikalstruktur wird durch die vielfältige Lichtstreuung und, bei wechselndem Lichteinfall, je anderen Licht- und Schattenakzenten belebt.

Abb. S. 72

„*Mur-vitrail à rabattement de lumière*“ von 1963/64 schließlich schafft eine Synthese aus plastischen und lichthaften Werten. Kräftig sind die einzelnen Stahlplatten gegeneinander versetzt, durch breite gelbe, rote oder hellblaue Glasstreifen voneinander getrennt. Das durch sie seitlich einfallende Licht legt sich als eigene Zone zwischen die beiden Metallwandschichten, läßt die rückwärtige von seitlichen farbigen Aufhellungen zu mittleren Dunkelheiten sich verdichten, macht die vordere zu prägnanten

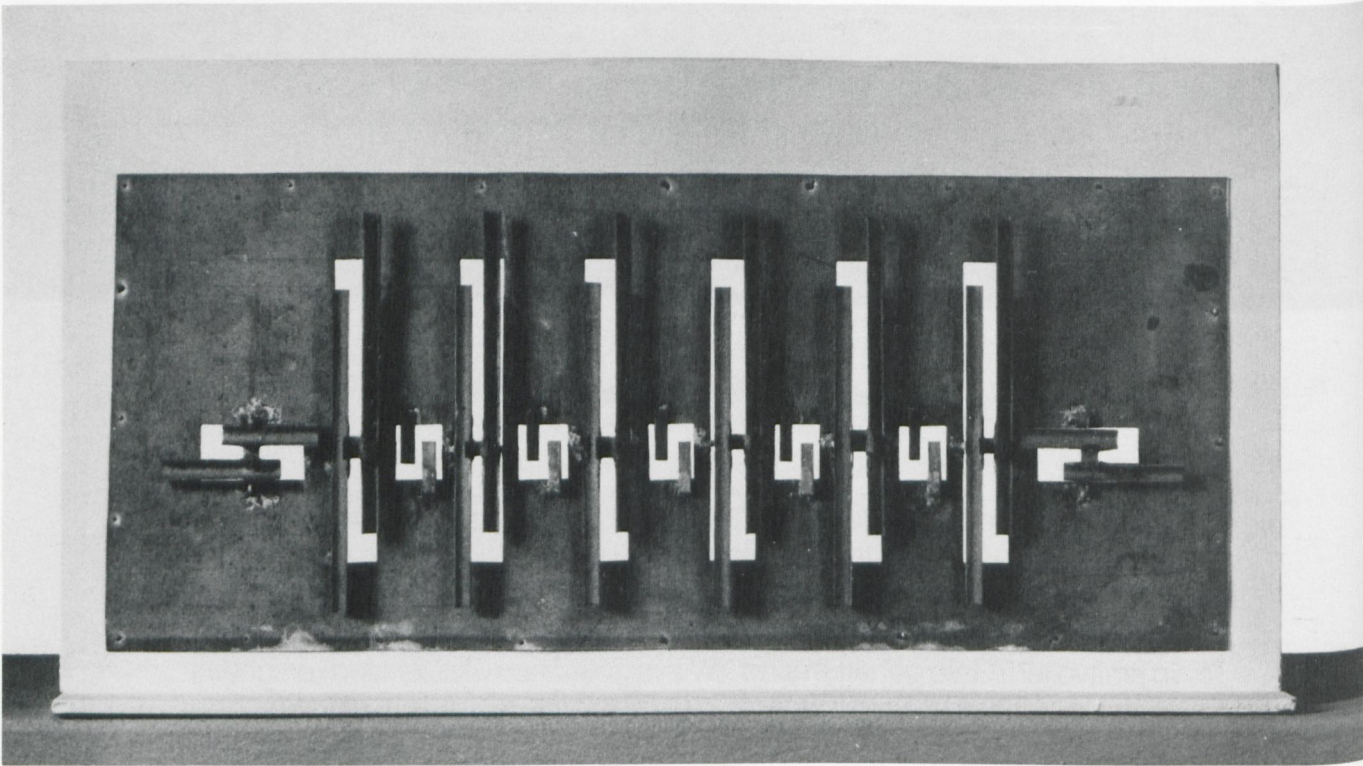


Frise mur (Modell), 1960, Röhren mit farbigem Glas, 12 x 45 cm

Dunkelsilhouetten. In den Stahlplatten wechseln sich Diagonal-, Horizontal-, Vertikal- und aus Kreiselementen gebildete Motive ab. Es sind von farbigen Gläsern gefüllte Öffnungen. Mit den Formmotiven stimmen sie insofern überein, als die ruhigsten in hellem Blau, die am stärksten bewegten in kraftvollem Gelb gehalten sind. (Wie in gotischen Glasfenstern erscheint Blau als Lichtfarbe, Rot als eher dunkler Ton.) Diese farbig ausstrahlenden Öffnungen werden aber wiederum begleitet von plastischen Teilen, schräg nach außen gestellten Streifen, Winkelformen und Halbzylindern, die weit in den Raum vorstoßen. Farblicht und plastische Erstreckung schließen einander weithin aus: je stärker die Gläser farbig strahlen, desto mehr versinken die plastischen Elemente in Dunkelheit, je deutlicher diese bei einem von vorne auftreffenden Licht in Erscheinung treten, desto mehr schwindet das farbige Licht, bis die Öffnungen schließlich zu bloßen Dunkelstreifen und -flecken werden. Gleichwohl geht nichts verloren. Intensität des Farblichts und Intensität der plastischen Formen wirken als verschiedene Äußerungen derselben Kraft: plastische Form erscheint als Materie gewordene Energie, Licht als Energie der Farben.

III

Licht als Energie, repräsentiert durch die Bewegung, die „simultane“ Aktion der Farben, ist das Thema der Malerei Robert Delaunays. In Delaunays Aufsatz „La Lumière“ von 1912 heißt es: „Das Licht in der Natur erschafft die Bewegung der Farben. Die Bewegung ist gegeben durch die Beziehung der unpaarigen Metren (mesures impaires), der Farbkontraste untereinander. So konstituiert sie die Wirklichkeit. — Diese Wirklichkeit hat



Mur-relief transparent à rabattement de lumière, Modell, 1963, Stahl, Glas, 23 x 45 cm

Tiefe (unser Blick reicht bis zu den Sternen) und wird zu rhythmischer Simultaneität. — Die Simultaneität im Licht bedeutet die Harmonie, Rhythmus der Farben, der das menschliche Sehen erschafft. — Das menschliche Sehen ist begabt mit der größten Wirklichkeit, da es uns ja unmittelbar aus der Schau des Universums erwächst. — Das Auge ist unser höchstentwickelter Sinn. Das Auge kommuniziert am innigsten mit unserem Gehirn, dem Bewußtsein, der Idee von der vitalen Bewegung des Universums, und seine Bewegung ist Simultaneität.“ Das geometrisch erfaßte Objekt ist dagegen „nicht mit lebendiger Bewegung begabt“, wenn es Bewegung simuliert, wird es bloß ein „dynamisch Sukzessives“. „Das Bild dieses Sukzessiven ist die Eisenbahn, die sich den Parallelen angleicht: die Einförmigkeit des Eisenbahngleises. . . . Sogar das größte Ding der Erde unterliegt eben diesen Gesetzen. Trugbilder der Höhe: der Eiffel-

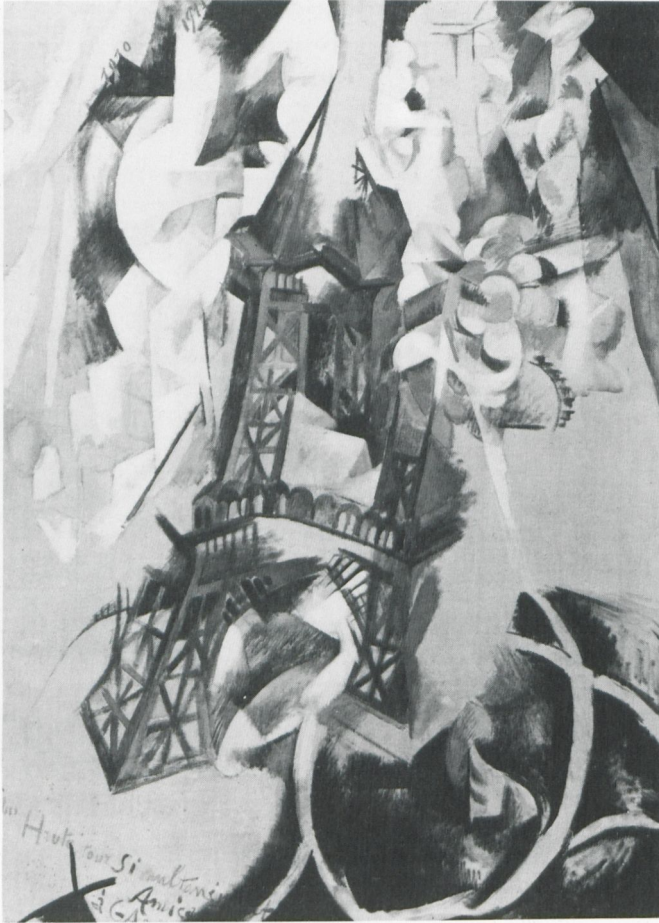
turm, — der Weite: die Städte, — der Länge: die Schienen. — Kunst als etwas Naturhaftes dagegen ist rhythmisch und verabscheut jede Art von Zwang. — . . . Damit die Kunst bis zur Schwelle dieses Erhabenen gelangt, muß sie sich unserer harmonischen Schau annähern, nämlich der Helle. Die Helle wird Farbe, Proportion sein. Diese Proportionen bestehen aus verschiedenen, in einer Aktion simultaneisierten Werten. — Dieses Geschehen soll die schlechthin repräsentative Harmonie sein, die synchrone Bewegung (Simultaneität) des Lichtes, welches die einzige Wirklichkeit ist . . .“⁷

Um dieser „einzigen Wirklichkeit“, der „synchromen Bewegung des Lichtes“ willen zersprengt das Licht die leblosen Objekte, so den Eiffelturm, das „Trugbild der Höhe“. In mehreren Fassungen veranschaulichte Delaunay, wie das Licht dieses mächtige Bauwerk aufbricht. Die „radikalste Folgerung aus der Auseinandersetzung zwischen Licht und Objekt“ zog Delaunay in dem 1910/11 entstandenen, heute im Folkwang-Museum Essen befindlichen Bild. „Das Licht, zu blendender Helligkeit gesteigert, wie ein Katarakt von oben einstürzend, hebt die körperliche Realität und die Räumlichkeit des Turms auf.“ (Gustav Vriesen⁸) Aber mit dem bloßen Zerschneiden begnügt sich Delaunay nicht. Die weißen, kurvig oder geradlinig begrenzten Lichtfacetten, die von oben eindringende und rings umgebende Helle bleiben dem aufbrechenden Bauwerk nicht fremd, sondern bilden mit ihm eine rhythmische Gestalt.

Abb. S. 74

Delaunay mußte den Eiffelturm durch Licht aufbrechen, um „Harmonie, Rhythmus der Farben“ als „Simultaneität im Licht“, als „Schau des Universums“ zu gewinnen. Di Teana mußte das Reiterdenkmal Fochs aufbrechen, um Raum als Energie, um das freie Spiel von Volumen und Raum zu gewinnen: „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 die 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.“⁹ „Si l'univers est beau, c'est grâce à la relation entre le volume et l'espace, à tous les niveaux.“¹⁰

Di Teanas Vision des Universums ist derjenigen Delaunays verwandt. Während aber Delaunays Schau des Universums ihre gemäßige Darstellung in den zur Simultaneität des Lichts zusammentretenden Farbrhythmen



Robert Delaunay
(1885–1941),
Eiffelturm,
1910/11,
Öl auf Leinwand,
130 x 97 cm

seiner „Kreisformen“ findet, bedarf di Teanas Konzeption eines „befreiten“, „lebendigen“ Raumes als Träger der Energien des Universums einer Rückwendung der Formenergien in die plastischen, zueinander in freiem Gleichgewicht stehenden Elemente — und des Lichts als Erscheinungsform des energiegeladenen Raums.

Dem entsprechen di Teanas *Bilder*. Häufig nehmen sie ihr Ausgangsmotiv von plastischen oder architektonischen Gebilden, die sie in einer die Spannung zwischen Flächenerstreckung und Tiefenführung steigernden Projektion darstellen. Auf Buntfarben verzichten sie, begnügen sich vielmehr mit Braun-, Ocker-, Grau- und Schwarztönen in vielen, auch zart buntfarbig gebrochenen Abstufungen. In diesen unbunten Farben aber erscheint die Kraft des Lichtes wie in sich selbst zurückgebannt, am Aufbrechen gehindert, Dunkelheit zu Materie verdichtet. Die Spannung zwi-

schen Flächenbindung und Tiefenverweisen trägt wesentlich zu solcher Interpretation der Neutralfarben als nach innen gewandter Energien des Lichtes und des Dunkels bei. Ein weißer Streifen aber durchschneidet senkrecht die Formen, ist Veranschaulichung des „befreiten Raumes“ — als Licht.

Abb. S. 62

IV

Marino di Teanas „logique triunitaire“ läßt Erfahrungen antiker Atomistik wiederaufleben. Di Teana liebt Lukrez' „De rerum natura“. Hier heißt es im ersten Buch:

„Aber nicht überall fest gedrängt wird alles gehalten von des Körpers Natur; denn es gibt in den Dingen das Leere.

. . . es gibt den Raum unberührbar, das Leere und Freie. Gäb es das nicht, so könnten in keiner Weise sich rühren Dinge der Welt; denn des Körpers Amt, das immer ihm eignet, Widerstand und Stoß, würde jedem in jedem Momente angehören; vor würde demnach kein Ding können rücken, da des Weichens Beginn doch nichts zu geben vermöchte. Jetzt jedoch über Meer und Land und Höhen des Himmels sieht man viel in einfacher Form aus wechselnden Gründen sich bewegen vor Augen; das würde, gäb's nicht das Leere, nicht so sehr von hastiger Unrast frei und beraubt sein, als vielmehr überhaupt in keiner Weise geboren, da ja der Stoff überall gedrängt in Ruhe verharrt wär.

Alle Natur, an sich wie sie ist, besteht aus der Dinge zwei; denn es gibt die Körper und andererseits gibt es das Leere, in dem diese gelegen und wo sie verschieden sich rühren.

. . . Wenn Platz und der Raum, den wir das Leere benennen, nicht da wär, würden nirgends die Körper zu liegen vermögen und überhaupt nach verschiedener Richtung sich nicht zu bewegen;

. . . Wo immer der Raum frei ist, den Leeres wir nennen, dort ist nicht Körper; und wo wiederum der Körper sich aufhält, dort besteht auf keinen Fall das ledige Leere . . .“¹¹

Was hier als einfaches Nebeneinander von Körper und Raum, als Enthaltensein der Körper im Raum beschrieben ist, wird in di Teanas Vorstellung zum Aufbrechen des Körpers um der Darstellung eines dynamischen Raumes willen.

Der dynamische, „lebendige“ Raum ist anschauliches Symbol eines Welt- und Existenzverständnisses. Lukrez' Atomistik lehrt die Befreiung von Todesfurcht:

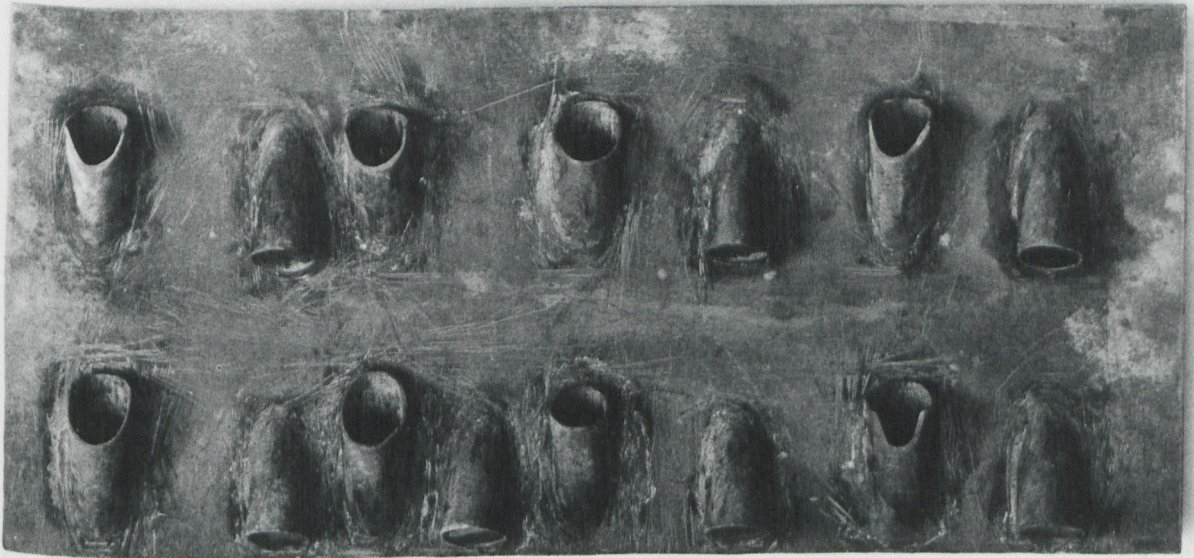
„... die Natur löst jedes wieder in Ursprungs-Körper auf und vernichtet die Dinge mitnichten zu Nichtsein.

Also kehret zurück kein Ding ins Nichts, sondern alle kehren durch Trennung zurück in die Ursprungskörper des Stoffes ...“¹²

Bei di Teana heißt es: „Bedeutung des Raums: er ist das wirkliche Leben; in ihm werden alle Energien geboren. Zeit und Tod sind aufgehoben ...“
„La mort n'existe pas comme telle, elle est simplement une transformation énergétique, une sorte de régénérescence par rénovation.“¹³

Im freien, raumumflossenen, dem Licht sich darbietenden Auftragen, im freien Gleichgewicht der Skulpturen di Teanas bezeugt sich ihre aller Vergänglichkeit trotzen Kraft, bekundet sich des Künstlers Sehnsucht nach Überwindung von Zeit und Tod.

- 1 Jean Clay, Marino di Teana, Neuchâtel 1967, S. 11/12.
- 2 L.c., S. 12/13.
- 3 Nach Kurt Badt, Eugène Delacroix, Werke und Ideale, Drei Abhandlungen, Köln 1965, S. 34.
- 4 Vgl. Katalog: Marino di Teana, Sculptures, Dessins et Peintures 1960–1980, Musée des Beaux-Arts Pau, Été 1981, o.S.
- 5 Marino di Teana, L'homme et l'univers mobiles, Logique triunitaire, Paris 1978, S. 15.
- 6 Vgl. Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (1912) 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz 1959, S. 93.
- 7 Zitiert nach: Gustav Vriesen, Max Imdahl, Robert Delaunay — Licht und Farbe, Köln 1967, S. 9. Zu Delaunay vgl. auch: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Delaunay und Deutschland, Ausst.-Kat. Staatsgalerie moderner Kunst München 1985/86, Köln 1985.
- 8 Vriesen, Imdahl, Robert Delaunay — Licht und Farbe, S. 30.
- 9 Zitiert nach: Jean Clay, Marino di Teana, S. 132.
- 10 Di Teana, L'homme et l'univers mobiles, S. 15.
- 11 Zitiert nach: Titus Lucretius Carus, Welt aus Atomen, Lateinisch und deutsch, Textgestaltung, Einleitung und Übersetzung von Karl Büchner, Artemis-Verlag Zürich (Bibliothek der Alten Welt), 1956, S. 91, 97, 103.
- 12 Titus Lucretius Carus, Welt aus Atomen, S. 83, 85.
- 13 Di Teana, L'homme et l'univers mobiles, S. 9.



Entwurf für ein Glasfenster, Stahl, Röhren, farbiges Glas, 10 x 21,5 cm