

Christian Hartard
Weltmaschine
Zur Geschichte des plastischen Raums
Essay

Christian Hartard
Weltmaschine
Zur Geschichte des plastischen Raums

Ich kann keine Kunst mehr sehen

Ich bin Bildhauer, aber Bilder interessieren mich eigentlich nicht. Schon der Begriff des Bildes ist falsch, wenn damit im Sinne Albertis ein Fenster gemeint sein soll, durch das man in die Welt hinaussieht (oder, noch schlimmer: durch das der Künstler den Kopf hereinsteckt, um uns mitzuteilen, wie die Welt seiner Meinung nach beschaffen sein sollte). Die zeitgenössische Relevanz, ja vielleicht überhaupt die Berechtigung der Bildhauerei liegt für mich heute vielmehr in ihrem scheinbaren Anachronismus, mit dem sie sich der Digitalität und Virtualität von Weltzugängen verweigert. Ihr Beharren auf der unmittelbaren Körperlichkeit des ästhetischen Erlebens ist für mich ein Gegenentwurf zu Ästhetiken, die das Bild zum Leitmedium erklären wollen. Anders, als etwa eine am Schlagwort des ‚iconic turn‘ ausgerichtete Kunstgeschichte proklamiert, bezieht die Rezeption der plastischen Kunst ihren Sinn gerade nicht mehr allein oder vorrangig aus der Bildhaftigkeit ihrer Erfahrungsgegenstände. Eine ‚Bildhauerei‘ jenseits des Bildes erzeugt neue, alternative Paradigmen der Sinnstiftung. Die Dinge selbst rücken ins Zentrum. Ihre Präsenz, ihr plötzliches Erscheinen oder Verschwinden erhält Bedeutung, ebenso das Material, aus dem sie gemacht sind, seine sensorische Beschaffenheit, seine Geschichte, sein assoziativer Gehalt. An die Stelle des Visuellen treten aber auch Bezugspunkte, die über das klassische Objekt hinausgehen: Körper, Atmosphäre, Performativität, und schließlich der Raum, der diese Dimensionen in sich hält, sie ermöglicht und selbst wieder durch sie hervorgebracht wird.

Eine Kunst, die nicht Bilder, sondern Realitäten schafft, die nicht bloß Gegenstände herstellt und hinstellt, sondern Situationen hervorbringt, in denen wir uns einrichten müssen: eine solche Kunst lässt den Menschen, der als Darstellungsinhalt, aber auch als Urheber einer handwerklichen Spur in weiten Teilen aus der Kunst verschwunden ist, hinterrücks wieder in sie eintreten. Eine solche Kunst fragt nach den sozialen Freiheiten und Restriktionen des Handelns und nach unserem Verhältnis zu Dingen und Räumen: Wie begegnen wir ihnen als das Gegenüber oder das Umfassende des Körpers? Wie konstituieren sich Dinge und Räume durch das Handeln, das auf sie gerichtet ist, und wie konstituieren sie umgekehrt dieses Handeln? Unter welchen Bedingungen formen sie sich und formen sie ihrerseits ihre Benutzer? Ich glaube, dass wir eine Kunst, die solche Fragen stellt, angesichts verschwimmender Grenzen zwischen echt und virtuell, zwischen wahr und unwahr dringender denn je benötigen. Nicht als die bessere, ‚wahrere‘ Wirklich-

keit. Aber als ständige Versicherung (und Verunsicherung) darüber, was wir als Wirklichkeit wahrnehmen.

Dass die plastische Kunst der Gegenwart die Zeichenhaftigkeit des Objekts abstreift, dass sie keine ‚Bilder‘ mehr erzeugt, die ihren Sinn aus der Absonderung eines von der Realwelt unterschiedenen Beobachtungsfeldes (oder gar aus einer mimetischen Verweisungsfunktion) beziehen, kann man durchaus als einen kunstgeschichtlichen Paradigmenwechsel verstehen. Für eine dem Konkreten, Sinnlichen, Leiblichen, dem Ereignishaften, Situativen zugewandte Kunst wird der Raum, auf den der Mensch, seine Dinge und seine Handlungen bezogen sind, zur neuen Leitkategorie.

Diese Situation soll im folgenden in ihrer historischen Genese rekonstruiert werden. Mein Ausgangspunkt ist dabei die Feststellung, dass Bildhauerei immer schon Raumproduktion ist. Zu Beginn der Geschichte, die eine reflexiv raumschaffende Kunst der Moderne ex post als ihre Geschichte entdecken kann, standen freilich andere – funktionale und mimetische – Gesichtspunkte im Vordergrund der künstlerischen Arbeit. Die Werke dieser Zeit wirken in der Rückschau denn auch wie vorsichtige, zögernde Annäherungen an jene ostentative Räumlichkeit, die die Bildhauerei schließlich als das Eigene der Gattung beanspruchen wird. Der Prozess einer zunehmenden Sensibilität für die räumlichen Ausdrucksmittel erreicht mit den ästhetischen Autonomisierungs- und Reinigungsprozessen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert seinen Kulminationspunkt. ‚Raum‘ wird für die Bildhauerei zum Mittel der Selbstreflexion: gewissermaßen rückblickend kann sie sich nun über ihre Räumlichkeit (statt ihre Bildlichkeit) definieren. ‚Raum‘ avanciert zum spezifischen Medium bildhauerischer Praxis und Selbstbeschreibung.

Die Erfindung des Raums

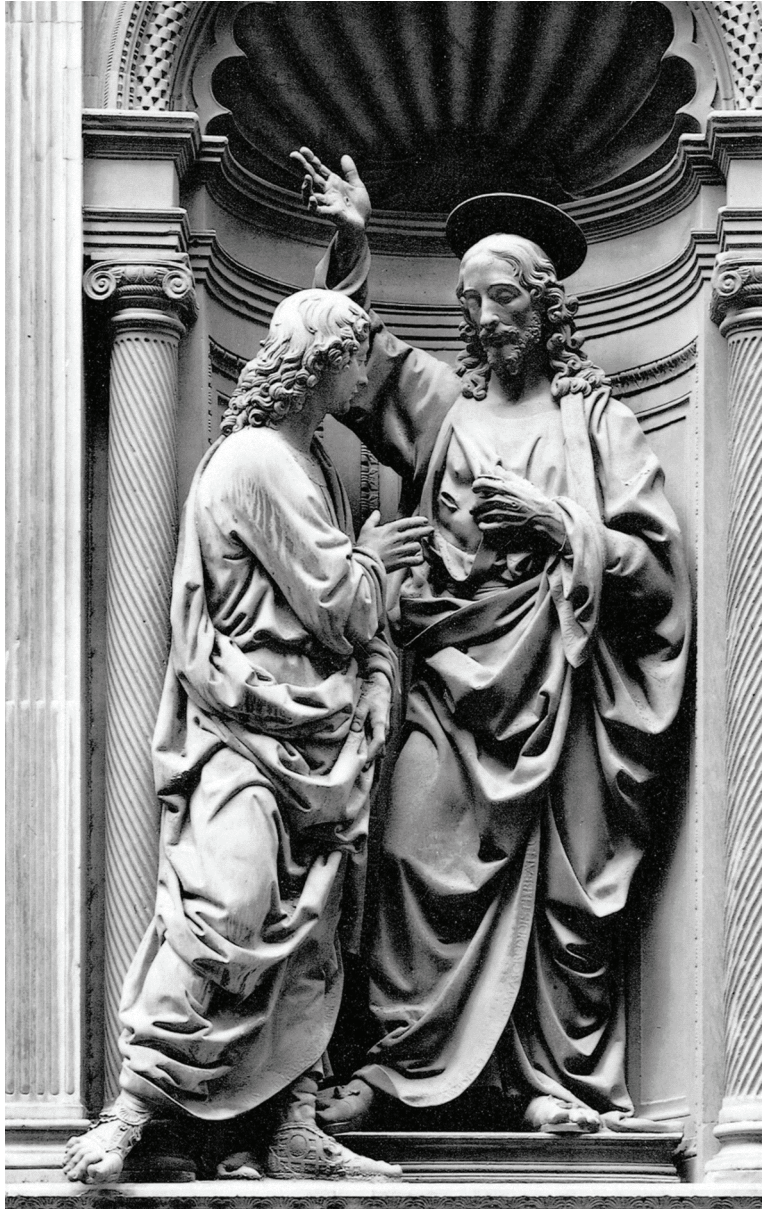
In der architekturabhängigen, flächig-hieratischen Skulptur des hohen Mittelalters ist der bildhauerische Raum gering ausgeprägt; die plastischen Körper erscheinen als Fortsetzungen der Baumasse: „Die romanische Portalstatue“, schreibt Erwin Panofsky, „ist plastisch ausgestalteter Gewändepfosten, die romanische Relieffigur plastisch ausgestaltete Wand“.[1] Eine erste Dynamisierung macht sich ab der späten Romanik mit den gestisch expressiven Gebärdefiguren etwa der Meister von Autun, Moissac und Toulouse bemerkbar, im 13. Jahrhundert dann mit den bewegten Portalskulpturen in Reims, Amiens oder Straßburg, die in einer gemeinsamen Erzählung aufeinander bezogen sind und so, aus der Vereinzelung heraustretend, Raum zwischen sich aufspannen. Mit den rundplastischen Statuen der Gotik beginnen sich die Körper von der Fläche zu lösen: sie wahren zwar noch den Bezug zur umgebenden Architektur, schirmen sich aber durch Konsolen, Nischen, oder Baldachine von ihr ab, um „eine bestimmte Raumzone zu sichern“ und als ihr „Aktionsfeld“ zu markieren (Panofsky).[2] Indem die Kunst „die Statue wieder als selbständig entwickeltes Gebilde aus der Wand austreten läßt und die Relieffigur fast freiplastisch vom Grunde löst“, vollzieht sich „zugleich mit der Emanzipation der plastischen Körper die Emanzipation einer diese Körper in sich befassenden Raumsphäre“ (Panofsky). Anders als das reine Ornament widersetzt sich die Plastik dem Aufgehen in einem architektonischen Kontext, indem sie sich als Bild ausweist, als ein aus dem funktionalen Realraum herausgeschnittener ästhetischer Sonderraum.

Doch bereits die skulpturalen Werke des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit, etwa Donatellos konzentriert den Betrachter anblickender Hl. Georg (1411–1416) oder Verrocchios aus der Wandnische ausbrechender Hl. Thomas (1467–1483, beide an Orsanmichele in Florenz), problematisieren die Polarität von fiktiver Bildlichkeit und realer Objekthaftigkeit, indem sie gerade die zwischen Kunst- und Betrachtterraum eingezogene Grenze zu ihrem Thema machen und als prinzipiell überschreitbar zeigen. Ähnliche Tendenzen zur Befreiung vom fiktionsanzeigenden Rahmen lassen sich auch an der Skulpturengruppe ausmachen: sind die figürlichen Volumina des spätgotischen Schnitzaltars noch im Kastenraum des Retabels gefangen, gibt die Darstellung von Beweinungs-, Verkündigungs- oder Kreuzigungsszenen bereits Anlass zu ersten freistehenden Mehrfigurenensembles; ihre zunächst blockhaft-dichten Binnenräume gewinnen zunehmend an

Abb. 1: Reims, Mittelportal: Verkündigung und Heimsuchung (um 1240)

Abb. 2: Andrea del Verrocchio, Hl. Thomas (1467–1483)





Offenheit, bis sie nur mehr durch die Narration abgeschlossen werden, welche die Distanz zwischen Figur und Gegenfigur überbrückt. Im großen Maßstab zeigt sich dieser Drang zur Entgrenzung dann natürlich an den platzbeherrschenden Standbildern der Renaissance, die – wie Donatello's Gattamelata (1447), Verrocchio's Colleoni (1496) oder Michelangelo's David (1501–1504) – aus sich heraus Relationen zum architektonischen Kontext einrichten[3] und durch Blick und Gestik gleichermaßen Raum auf sich versammeln wie in den Raum hineinreichende Kraftfelder ausfalten.

Im Gegensatz zu diesen auf Fernwirkung ausgelegten Monumentalwerken, die das Auge auf Distanz halten, stehen jene plastische Arbeiten, die den Rezipienten auch körperlich an und um sich ziehen: Hatten schon die mehransichtigen Skulpturen der Spätrenaissance, etwa diejenigen Cellinis (Perseus, 1553), zum Ausloten ihrer multiperspektivischen Raumbezüge eingeladen, so erfährt das Prinzip der Torsion in den verschlungenen, in sich gedrehten Leibern der manieristischen *figura serpentinata* (Giovanni da Bolognas Raub der Sabinerin, 1582) eine weitere Steigerung. Sie verbietet jede statische Wahrnehmung und nötigt den Betrachter dazu, die Bewegung des Werks in der eigenen Bewegung um das Werk nachzuerleben. Gegenüber einer Renaissancemalerei, in deren mathematisch konstruierten Einheitsräumen die Dinge als illusionistische Volumen mit unsichtbaren, nur der Imagination zugänglichen Rückseiten erscheinen,[4] belohnt die Simultaneität der Bildhauerei jeden Standortwechsel durch neue Eindrücke und macht so auf die Realität ihres Raums aufmerksam; der Betrachter kann sehen, was er zunächst nicht sehen konnte, er kann das Spiel mit der Erwartung genießen – und dann enttäuscht, bestätigt oder überrascht werden durch das, was sich ihm erst auf den zweiten oder dritten Blick – aber eben stets: tatsächlich – zeigt.[5]

Einen Höhepunkt erreicht diese Dynamisierung der Skulptur im Barock. In virtuosen Aktionsfiguren wie denen Berninis (Apollo und Daphne, 1623/1624) wird Zeit nun nicht mehr nach Art der Renaissance als Problem des glücklichen Augenblicks verhandelt, der in einer moderat bewegten Geste ein Vorher und Nachher erkennen lässt, sondern in einer nach außen gerichteten, explosiv in den Raum zielenden Handlung eingefroren. Die formale Mehransichtigkeit des Manierismus steigert sich zu einer thematischen Auffächerung der Perspektiven, die die einzelnen Episoden einer ‚*storia*‘ an die



verschiedenen Blickwinkel einer Skulptur heftet und das Geschehen als quasi kinematographisches Ereignis nachvollziehbar macht. Diesen empathischen Anspruch des Mitfühlens, Mitleidens, Miterlebens, der für die Barockkunst insgesamt prägend ist, kann die Plastik durch das nur ihr mögliche Spiel mit dem Raum auf raffinierte Weise bedienen. Besonders in sakralen Werken (wie Berninis Cornaro-Kapelle in St. Maria della Vittoria, Rom, 1645–1652) verschmelzen ästhetische und profane Sphäre zu einem Kontinuum. Anders als noch in den bühnenartigen Dioramen des frühen Barocks erfährt das Publikum sich nicht als Betrachter eines aus dem Realraum herausgenommenen fiktiven Bildes, sondern als Zeuge einer Verkörperung des Metaphysischen im Hier und Jetzt. Die Skulptur markiert keine Grenzmauer, sondern die Pforte zu einem jenseitigen Raum, der ohne bestimmbare Grenze ins Diesseits einreißt und von der wirklichen Welt her unmittelbar zugänglich scheint. Überhaupt ist der barocken Bildhauerei an einer Sichtbarmachung des Raums gelegen, den sie nicht als die leere Außenseite des Werks auffasst, sondern als reale Entität, deren Existenz und Ausdehnung durch flüchtige, halbstoffliche Elemente angezeigt wird: Wind, der die Figuren durchströmt, Licht, das sich über die Szenerie ergießt, Wolkengebilde, Wasser. ‚Raum‘ wird als fließend-ephemeres, aber gleichwohl konkretes Medium gedacht, das die festen Formen des Werks und den Körper des Betrachters weniger voneinander trennt denn miteinander verbindet.

Den Raum nicht als Begrenzung des Werks, sondern als plastisches Gestaltungsmittel zu begreifen, ist bereits eine ausgesprochen moderne Haltung, die uns, radikal zugespitzt, Ende des 19. Jahrhunderts bei Auguste Rodin und Medardo Rosso erneut begegnet. Ihre „Kunst der Buckel und Löcher“ (Rodin) gestaltet sich als ein Wechselspiel von positivem und negativem Raum, in dem Reste von Bildlichkeit nur mehr der Rechtfertigung formaler Experimente dienen: eines „Nichtaufhören[s]“^[6] (Boehm) des Werks an seiner materiellen Oberfläche, einer expansive Unruhe, mit der es „aus allen seinen Rändern“ ausbricht „wie ein Stern“^[7] (Rilke). Nicht die Dinge der Welt, sondern Masse und Raum in ihrem Aufeinander-Verwiesensein geben der impressionistischen Skulptur ihren Gegenstand. Dieser Strategiewechsel vom Abbild zur Eigenform weist den Weg in die Gegenwart: denn wenn die Kunst frei über ihre Mittel verfügt, kann auch ‚Raum‘ nicht länger als eine der Form unhintergebar vorausgesetzte Größe behandelt werden, sondern ist, wie die Form selbst, als eine von der Kunst autonom hergestellte Ordnung zu fassen.

Abb. 4: Gian Lorenzo Bernini, Apollo und Daphne (1623/1624)



Raumschwellen

Die sprunghafte Erweiterung des räumlichen Vokabulars, das in der Bildhauerei um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu beobachten ist, fällt nicht ohne Grund mit den gewaltigen sozialen und formalen Autonomisierungsschüben zusammen, die die Kunst in dieser Zeit erlebt. Ich möchte den Ausgriff der Plastik in den Raum deshalb als reflexive Strategie rekonstruieren, mit der die Bildhauerei der Moderne den Verlust gesellschaftlicher Repräsentationsaufgaben und mimetischer Sicherheiten kompensiert. Denn so bereitwillig die Kunst eine zunehmende Ausdifferenzierung der Gesellschaft in eigenlogische Funktionsbereiche zunächst als Freiheitsgewinn gegenüber Politik, Religion oder Wirtschaft verbucht, so drängend sieht sie sich angesichts einer steigenden Kontingenz möglicher Weltzugänge mit der Frage nach der Abbildbarkeit des ‚Realen‘ konfrontiert. In einer Welt der sich separierenden sozialen Sonderrationalitäten sind die vermeintlich natürlichen Dinge, auf die Kunstwerke traditionell referierten, semantisch überbelegt. Als bloß oberflächliche Schicht der Wirklichkeit lässt ihre sichtbare Form keine Rückschlüsse mehr auf die unterschiedlichen sozialen Bedeutungen zu, die an ihnen haften: die scheinbare Einheit des Objekts verdeckt die Vielheit des Sinns.

Für die Kunst muss eine sich solchermaßen multiplizierende Realität zum ernststen Problem werden: Denn was sollte man von der kompakten Hülle der Welt abmalen, abformen, abschreiben, wenn diese den Augen zugängliche Verschalung nur noch über die nackte Existenz von Sachen informiert, ihr Wesen aber – das, was man früher ‚Ideen‘ genannt hatte – nicht mehr einzufangen ist? Die Kunst antwortet darauf mit dem Rückruf ihrer Verweisungen. Weil die Zuordnung ihrer Referenzen zum referierten Objekt unsicher geworden ist, lässt sie ihre Referenzen in sich selbst zurücklaufen, statt sie wie lose Fäden in die Welt zu hängen. Das heißt nicht, dass Fremdbezüge verschwinden; aber sie können nicht, wie zuvor, gleichsam als Stempel der Wirklichkeit von außen durchgereicht und auf die künstlerischen Werke durchgepaust werden, sondern sind von diesen allererst herzustellen. Gegenüber der zeichnerhaften Kunst ihrer Vorzeit tritt die Kunst der Moderne in ein neues Verhältnis zur Welt. Die semantische Verschiebung von der Weltimitation zur Welterzeugung macht sich an den Werken im forcierten Hinweis auf ihren operativen Charakter bemerkbar: Kunst entzieht sich dem Zwang zur Abbil-

dung und erweckt stattdessen ganz bewusst den Eindruck des Gemachtseins. Sie betont die Form und tilgt die Information.

Dieser Prozess zeigt sich in allen künstlerischen Medien auf verschiedene Weise, verläuft aber stets nach dem gemeinsamen Muster eines purifizierenden Rückzugs auf die Eigenmittel der jeweiligen Gattung. ‚Reine‘ Malerei, ‚reine‘ Musik oder ‚reine‘ Poesie lösen die ganzheitlichen Formzusammenhänge des Werks in ihre elementaren Bestandteile auf, aus denen sich dann wieder jede beliebige Wirklichkeit zusammenbasteln lässt: aber eben nicht als Spiegelung der Welt im Kunstwerk, sondern als fiktives Produkt der Kunst. Gegenstandslose Bilder, die eine dinghafte Realitätswiedergabe zum bloßen Farbarrangement abstrahieren, atonale Musik, die Melodien in Tonfragmente zerlegt, handlungsfreie Texte, die die Sprache in einzelne Wörter oder, wie in der dadaistischen Lautdichtung, sogar in einzelne Silben zertrümmern: sie alle stoßen das Publikum geradezu mit der Nase (oder den Ohren) darauf, dass es hier nicht mehr darum gehen kann, Ausschnitte aus der Natur zu präsentieren. Was die Kunst noch zeigt, ist die Demontage externer Ordnungsstrukturen – und der von innen her gelingende Aufbau eigener, ästhetischer Ordnung. Kunst wird zur Weltmaschine.

Die Bildhauerei wird von dieser Entwicklung mit aller Härte getroffen. Sie, die jahrhundertlang fast ausschließlich Menschenbildnerin gewesen ist, sieht sich im Zerfall gesellschaftlicher Einheitsgewissheiten auch mit einer Krise des Menschenbildes konfrontiert: denn wo angesichts widerstreitender sozialer Rollen der Glaube an die heile Ganzheit des vorgeblich unteilbaren ‚Individuums‘ schwindet, verliert sich auch das Zutrauen in die Darstellbarkeit des Menschen. Für die Skulptur, die – anders als die Malerei – schon historisch keine Ersatzgenres kennt, auf die sie ausweichen könnte (etwa Landschaften, Veduten, Interieurs, Stillleben), bedeutet dies: tabula rasa. Zum zweiten kann die plastische Kunst als Produzentin von Gegenständen sich nicht einfach in die Gegenstandslosigkeit zurückziehen. Das Verhältnis ihrer Objekte zur Welt muss sie erst einmal grundsätzlich neu bestimmen. Rodin trifft diesen wunden Punkt, wenn er ältere Plastiken fragmentiert und ihre Einzelteile zu neuen Formen zusammensetzt. Montagen wie der Schreitende Mann (1877/78) sind keine auf die Welt referierenden Bildwerke mehr, sondern, wie schon Rilke bemerkte, bloße ‚Dinge‘. Duchamp pointiert den Gedanken, indem er Kunstwerk und Alltagsding ineinsfallen lässt und so die



perfekte Abbildlichkeit des Realismus ad absurdum führt. Seine readymades verweisen auf nichts als sich selbst. Sie sind keine Zeichen; sie sind, was sie sind. Die Malerei, selbst in ihrer abstrakten Spielart, schafft weiterhin Bilder: zweidimensionale Ausschnitte in der Realwelt, deren Objekthaftigkeit nur ein für den Transport der künstlerischen Form notwendiges Übel ist. Die Plastik hingegen streift ihre Bildlichkeit ab und ersetzt sie durch die pure Präsenz des Objekts. Mit dem Wegfall der Zeichenfunktion ist die Differenz zwischen dem Objekt, das dem wirklichen Raum angehört, und dem Bild, das auf einen fiktiven Raum verweist, aufgehoben. Das Kunstwerk tritt als Teil des Realen ins Reale, als Objekt unter anderen Objekten. Es ist damit nicht seines Kunstcharakters enthoben; aber sein Kunstsein ist nicht länger durch den Transfigurationsmechanismus der Bildlichkeit garantiert, und Strategien, die auf die Absonderung des Bildes vom Realraum zielen (Sockel zum Beispiel) werden erst rechtfertigungspflichtig, dann zur ironischen Geste.

Es überrascht kaum, dass eine solcherart in die wirkliche Welt hineingestoßene Bildhauerei den Raum, also gewissermaßen die Chiffre für das Reale schlechthin, als ihr elementares und spezifisches Medium adaptiert. Die in ihrem ästhetischen Status zweifelhaft gewordenen Einzeldinge können nun durch ihre atmosphärisch oder assoziativ stimmige räumliche Organisation mit neuer Bedeutsamkeit aufgeladen werden: die Sicherung durch einen sinngebenden Raum ersetzt die Sicherung durch das Bild. So fügt Marcel Duchamp in Fortführung des readymade-Gedankens banale Gegenstände zu komplexen Ensembles, etwa die 1200 Kohlesäcke, mit denen er 1938 zur Exposition Internationale du Surréalisme die Decke der Pariser Galerie Beaux-Arts behängt. Schon zuvor hatte El Lissitzky im Pronounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung (1923) eine Reihe reliefartiger, farbig-abstrakter Objekte zu einem räumlichen Ganzen arrangiert; im selben Jahr beginnt Kurt Schwitters mit der Arbeit an seinem höhlenartig verschachtelten Merzbau (1923–1936/37).

Eine nicht mehr figurzentrierte, sondern an der ‚reinen‘ Emergenz von Raum interessierte Bildhauerei der Gegenwart, die sich vom umhегten Objekt im Raum zum umhегenden Eigenraum totalisiert, findet hier ihre historischen Anschlussstellen. Unter den Bedingungen einer nicht mehr in mimetischer Weise bildgebundenen Objekthaftigkeit der Plastik freilich gilt nicht

allein für installative Positionen, sondern prinzipiell für jede räumlich argumentierende Kunst, dass sie aus eigener Kraft ein individuelles Gravitationsfeld entfaltet, das alles ästhetisiert, was in seinen Sog hineingerät – auch das Publikum. Denn das Kunstwerk entgrenzt sich, indem es den Betrachter eingrenzt und das betrachtende Gegenüber als teilnehmenden Zeugen in seinen Binnenraum einschleust. Das Werk, indem es sich verräumlicht, streift seinen Rahmen ab und wird selbst zum Rahmen der Beobachtung; oder, cum grano salis: zum Beobachter des Beobachters.

Anmerkungen

[1] hier und im folgenden: Erwin Panofsky: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. In: Fritz Saxl (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg IV, Vorträge 1924–1925. Leipzig und Berlin 1927, S. 275 (im Original z. T. hervorgehoben)

[2] hier und im folgenden: Panofsky, S. 276 (im Original z. T. hervorgehoben)

[3] Gottfried Boehm: Zeit-Räume. Zum Begriff des plastischen Raumes. In: Loprieno (Hg., 2006), S. 175–188, sowie Gottfried Boehm: Plastik und plastischer Raum. In: Skulptur. Ausstellung in Münster. Kat. 1: Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart. Ausst.-Kat. Münster 1977, o. S.

[4] sodass Simultaneität, kommt sie noch einmal vor, eine Ausnahme ist, die besonders auffallen muss – wie in Pontormos Heimsuchung in Carmignano (1528–1529)

[5] während man beim Tafelgemälde zwar intuitiv zu wissen glaubt, was sich etwa in einem durch das Bildpersonal verdeckten Hintergrund abspielt, aber eben nicht hinter die Figuren sehen kann, um die Annahme zu überprüfen; und tatsächlich befindet sich dort ja auch gar nichts – außer der Leinwand (vgl. auch Ernst H. Gombrich: Die Raumwahrnehmung in der abendländischen Kunst. In ders.: Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung. Frankfurt am Main, New York und Paris 1994, S. 69–91, hier S. 80–83)

[6] Boehm (1977), o. S.

[7] Rodins Sekretär Rilke hatte bei dieser Formulierung freilich den antiken Torso vom Belvedere im Sinn

[8] Eduard Trier: Raumplastik – ein gelehrter Wahn? In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 23. Bd., Plastische Erkenntnis und Verantwortung. Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, 1993, S. 9–18, hier S. 16

[9] vgl. in diesem Sinne kurz: Hanns Theodor Flemming: Figur und Raum in der Plastik der Gegenwart. Bremen 1964, S. 7f.

Abb. 6: Marcel Duchamp, Flaschentrockner (1914, verschollen)

