

Medardo Rosso

Die Erfindung der modernen Skulptur

„Es gibt keine Malerei, es gibt keine Plastik, es gibt nur ein Ding, das lebt.“

– Medardo Rosso

Künstler und Handwerker, Proto-Installationskünstler, Meister öffentlichkeitswirksamer Inszenierungen und Konkurrent von Auguste Rodin – Medardo Rosso war einer der großen Wegbereiter der Moderne. Bis heute übt Rosso, der dem Impressionismus zwar nahe stand, sich aber an den Rändern und Übergängen von Methoden, Medien und Materialien bewegte, auf viele Künstler*innen eine große Faszination aus. Zugleich ist er schwer zu fassen und in der allgemeinen Wahrnehmung – anders als Rodin – bisher wenig bekannt. Die umfassende Retrospektive zielt darauf ab, Rossos künstlerische Praxis in allen Facetten – von Skulpturen über Fotografien und Zeichnungen bis hin zu Antikenkopien, Schriften und Ausstellungsdisplays – zu vergegenwärtigen. Sie knüpft damit zugleich an die frühesten Sammlungsbestände des mumok an.

Die Ausstellung folgt dem relationalen Denken Rossos, der seine Arbeiten zumeist gemeinsam mit Vergleichswerken zeigte, und kontextualisiert sein Werk im zweiten Teil erstmals mit ausgewählten Arbeiten anderer Künstler*innen aus den letzten 150 Jahren. Dabei wird sichtbar, wie sich in Rossos Werk die wesentlichen Paradigmenwechsel in der Kunst des 20. Jahrhunderts ankündigen: Vom Monumentalen zum Anti-Monumentalen; von der Form zum Material; von der Originalität und Einzigartigkeit zur seriellen (Selbst-)Wiederholung und Reprise; vom finalen und abgeschlossenen Werk zum Veränderlichen, zu Prozess und Ereignis; von der Autonomie zur Raum- und Kontextbezogenheit, und damit schließlich auch zu einer Resonanz mit der Umwelt, einer wechselseitigen Beziehung von Subjekt und Objekt, Sehendem und Gesehenem, Berührendem und Berührtem.

Auf die tiefe Krise, in die die Skulptur im ausgehenden 19. Jahrhundert angesichts der flüchtigen und unsteten Moderne geraten war, antwortete Rosso mit dem radikalen Versuch, diese ans Leben heranzuführen und selbst zu „verlebendigen“. Seine bewegt-unscharfen Plastiken überwinden in ihrem intimen Maßstab, ihrer Fragilität und Offenheit nicht zuletzt die männlich konnotierte Tradition der für die Ewigkeit gemachten heroischen Monumentalskulptur. Auch motivisch bildete Rosso, der sich entgegen des aufkommenden Nationalismus seiner Zeit als Weltenbürger verstand – „geboren in einem Zug“ – und sich über Grenzziehungen jeglicher Art hinwegsetzte, weniger die großen ruhmreichen Heldenerzählungen ab, sondern Menschen im Alltag, sichtbar der Zeit unterworfen. Dabei rücken die radikalen sozialen Umbrüche der Zeit um die Jahrhundertwende in den Blick.

Für sein Anliegen verwendete Rosso neben Bronze, die er nach der alten Methode des Wachs ausschmelzverfahrens eigenhändig goss, die traditionell nur für Vorstadien zugelassenen „armen“ Materialien Wachs und Gips, die durchlässiger, formbarer und organischer waren als der herkömmliche Stein. Schließlich entwickelte er Strategien, die das Material und den Arbeitsprozess in den Mittelpunkt rückten und inszenierte seine Werke minutiös ausgeleuchtet in eigens entworfenen Vitrinen, den sogenannten „gabbie“ (Käfigen). Rosso sollte insgesamt nur etwa 40 Sujets schaffen: An die Stelle eines finalen Werks tritt die sich schleifenhaft wiederholende, potenziell unabschließbare Rückkehr zum einmal eingefangenen Moment, der immer wieder von Neuem zum Leben erweckt wird. Dafür nutzte er die Reproduktionstechnologien des Gießens und Fotografierens, unterlief jedoch die vertrauten Hierarchien von Original und Kopie, von Produktion und Reproduktion, und stellte damit die Verwertungslogiken des sich kommerzialisierenden Kunstmarktes infrage. Zugleich ging es Rosso darum, auf diese Weise mit der Welt, die er in beständigem Fluss wahrnahm, in ein Resonanzverhältnis zu treten und ihr immer wieder neu und anders zu begegnen. Gerade zu einer Zeit, in der ein Überdenken der Beziehung zwischen materiellen Körpern und einem zunehmend technologisch vernetzten Umfeld immer drängender wird, erscheint Rossos Werk damit, um die Worte der Bilderhauerin Phyllida Barlow zu verwenden, „alarmierend lebendig“.

Kuratorin | Curator: Heike Eipeldauer

Ausstellungsmanagement | Exhibition management: Elena Guerrero, Lisa Schwarz

Publikation | publication: Ines Gebetsroither

Ausstellungsarchitektur | Exhibition architecture: Florian Pumhösl, Walter Kräutler

Die Ausstellung entsteht in enger Zusammenarbeit mit dem Medardo Rosso Estate und ist eine Kooperation mit dem Kunstmuseum Basel, wo sie im Anschluss präsentiert wird.

The exhibition, which is being organized in close collaboration with the Medardo Rosso Estate, is a cooperation with the Kunstmuseum Basel, where it will subsequently be on view.

Medardo Rosso

Die Erfindung der modernen Skulptur

1926, zwei Jahre vor seinem Tod, skizzierte Rosso ein Ausstellungsformat, für das „die angesehensten Werke vergangener Zeiten mit den zeitgenössischen und den heute meistdiskutierten nebeneinander ausgestellt werden“. Die Ausstellung nimmt dieses vergleichende Prinzip, dem Rosso selbst folgte, im Sinne einer erweiterten Retrospektive auf und zeigt sein Werk erstmals im größeren Kontext der künstlerischen Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts. In Gegenüberstellung mit ausgewählten Arbeiten von 50 Künstler*innen aus 150 Jahren, die direkt oder indirekt mit Rosso in Resonanz stehen, wird es möglich, die Geschichte moderner Kunst durch Rossos Werk neu zu sehen, das der Künstler Juan Muñoz einmal als einen der „Missing Links der Moderne“ beschrieben hat. Umgekehrt erschließt sich dabei Rossos wegweisender, aber gleichzeitig auch eigenwilliger und komplexer Ansatz durch ein Geflecht gegenseitiger Beziehungen. Im folgenden Ausstellungsteil werden diese Beziehungen entlang unterschiedlicher thematischer Schwerpunkte aufgefächert.

Medardo Rosso (1858–1928)

Medardo Rosso wird am 21. Juni **1858** in Turin als jüngerer Sohn des Bahnbeamten Domenico Rosso und Luiga Bonos geboren. Ab **1882** studiert Rosso in Mailand an der Accademia di Brera, wird jedoch bereits **1883** wegen eines tätlichen Zwischenfalls aufgrund einer Petition, in der er das Zeichnen nach lebenden Modellen fordert, der Akademie verwiesen. Rosso wendet sich der Mailänder *scapigliatura* („Die Zerzausten“) zu, einer der ersten Avantgarde-Bewegungen Italiens, die für eine gattungsübergreifende Erneuerung der Kunst eintritt und deren soziales Engagement sich in Rossos veristischem Frühwerk widerspiegelt. Während Rosso schon früh in Italien, bald auch in Paris und London ausstellt, werden seine radikalen Vorschläge für öffentliche Monumente abgelehnt und seine Grabdenkmäler kritisiert und sogar entfernt.

1885 heiratet Rosso Giuditta Pozzi. Noch im selben Jahr kommt der gemeinsame Sohn zur Welt, der auf den Namen Francesco. Evviva Ribelle (Francesco. Hurra Rebell) getauft wird. Doch **1889** verlässt Rosso seine Familie, um in die damalige Kunstmetropole Paris zu ziehen. Erst **1920** sollte er nach Mailand zurückkehren. In Paris lernt er Persönlichkeiten wie Émile Zola, Edmond de Goncourt, den Industriellen und Kunstmäzen Henri Rouart, Edgar Degas, Guillaume Apollinaire und Amedeo Modigliani kennen. Mit Auguste Rodin, der als französischer Nationalkünstler gefeiert wird, verbindet ihn zunächst eine Freundschaft, die jedoch kippt, als Rosso gegen Rodin nach der Enthüllung des *Balzac* **1898** öffentlich Plagiatsvorwürfe äußert. **1895** beginnt Rosso mit Gussverfahren zu experimentieren, ab **1900** veranstaltet er Gussperformances in seiner Gießerei im Atelier am Boulevard de Batignolles. Er beginnt eine langjährige Beziehung mit der niederländischen Schriftstellerin Etha Fles, die zu einer wichtigen Förderin wird. In dieser Zeit steigert er auch seine internationale Präsenz und tourt mit Ausstellungen durch Europa. **1903** stellt Rosso im Rahmen der Impressionismus-Ausstellung in der Wiener Secession aus und erleidet einen schweren Straßenbahnunfall. **1904** hat er eine wichtige Präsentation im renommierten Salon d'Automne in Paris inmitten von Paul Cézanne und den französischen Impressionisten; er erhält die französische Staatsbürgerschaft. **1905** kehrt Rosso für eine Einzelausstellung im Kunstsalon Artaria am Kohlmarkt 9 nach Wien zurück. Ab **1906** entstehen keine neuen Motive mehr. Rosso konzentriert sich nun auf die Wiederholung, Modifikation und Re-Evaluierung des bereits Existierenden in Form von Güssen, fotografischen Experimenten, theoretischen Texten und Ausstellungsinszenierungen.

Am 31. März **1928** stirbt Medardo Rosso wenige Monate vor seinem 70. Geburtstag in Mailand an den Folgen von Diabetes und einer Blutvergiftung. Nach seinem Tod kümmert sich sein Sohn Francesco um den Nachlass und richtet ein Museum in Barzio unweit des Comer Sees ein. Noch zu Lebzeiten hatte Rosso seinem Sohn sowie seinem Freund Mario Vianello-Chiodo die Erlaubnis erteilt, nach seinem Tod eine bestimmte Anzahl von Kopien seiner Werke anzufertigen. **1963** ist Rossos Werk Gegenstand einer großangelegten Retrospektive im MoMA in New York. Die Ausstellung setzt seine postume internationale Rezeption in Gang. Ein Jahr später, **1964**, kauft Werner Hofmann, der Gründungsdirektor des Museums des 20. Jahrhunderts, des heutigen mumok, zwei Abgüsse Vianello-Chiodos von Rossos *Bookmaker* (1894) und *Ecce puer* (1906) an.

Zeichnung

Medardo Rosso, für den nicht das Sujet an sich, sondern das visuelle Ereignis von Bedeutung war, setzte Zeichnung nicht für Vorstudien im klassischen Sinn ein, sondern als Medium des unmittelbaren Ausdrucks. Mit schneller, dringlicher Linie hält er schemenhaft fragmentarische Eindrücke des urbanen Lebens fest, die er, wie er selbst sagte, „dem Leben zu entreißen vermochte“. Seine größtenteils in Paris und London entstandenen Zeichnungen von Figuren auf den Boulevards, in Bahnhöfen, Bars, Restaurants und Parks transportieren das, was Charles Baudelaire als das „Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige“ charakterisierte.

Hinsichtlich ihres Entstehungskontextes und ihrer Datierung bleiben viele der Zeichnungen oftmals im Dunklen. Erwähnenswert sind nahezu abstrakte Landschaften, an denen er einerseits um 1912 während seiner Rekonvaleszenz nach einem schweren Verkehrsunfall in der Villa von Armand Abreu in Hendaye-Plage an der französisch-spanischen Grenze arbeitete, andererseits während des Ersten Weltkriegs im schweizerischen Leysin, wo er sich mit seiner Partnerin Etha Fles aufhielt. Die Sujets sind oftmals gekippt oder gedreht und betonen damit den subjektiven Blick, für den einen Moment lang etwas in Erscheinung tritt. Zumeist ist das Papier improvisiert – gebrauchte Briefumschläge, Werbeanzeigen oder die Rückseite von Speisekarten – und wird von Rosso als eigenständiges Material in die Formfindung miteinbezogen.

Im Hinblick auf das Gesamtwerk bleibt ambivalent, in welchem Verhältnis Rossos Zeichnungen zu seinen Fotografien stehen. Hatte die Zeichnung für die Fotografie, die Henry Fox Talbot als „Bleistift der Natur“ bezeichnete, anfangs zur Nobilitierung gedient, so kehrte Rosso das Verhältnis nun um: die Zeichnung verwandelt sich bei ihm in einen regelrechten fotografischen Akt, mit der er jenen Lichtmoment als „effet“ noch schneller festhalten konnte. Fest steht außerdem, dass Rosso seine Zeichnungen, ähnlich seinen Plastiken, immer wieder abfotografierte und in Ausstellungen integrierte, etwa in seine große Präsentation im Salon d'Automne 1904. Auch die Zeichnung, jene vermeintlich unmittelbarste Form der Abbildung von Realität, wird auf diese Weise in die Reproduktionsschleife eingespeist, in der die Grenzen zwischen verschiedenen Medien, Original und Kopie, sowie dem Vorher und Nachher zunehmend verschwimmen.

Fotografie

Wesentliche medien- und materialästhetische Überlegungen zur Plastik und zum Verhältnis von Figur und Umraum entwickelte Medardo Rosso über das Medium der Fotografie, das er ab 1900 systematisch in den Gestaltungsprozess miteinbezog. Zugleich scheint für Rosso die mit der Fotografie verbundene Erfahrung auch jenseits ihrer medialen Übersetzung zentral zu sein. Nicht umsonst bezeichnete der Kritiker Ludwig Hevesi Rossos Plastiken mit Verweis auf ihre flüchtige, unscharfe Erscheinung und ihre besondere Lichtempfindlichkeit in der Wahrnehmung als „Photoskulpturen“.

Anders als etwa Auguste Rodin, der auf die Arbeit etablierter Fotografen zurückgriff, fotografierte Rosso – so die überwiegende Meinung der Forschung – seine Skulpturen selbst und konzentrierte sich in seinen Experimenten vor allem auf die „Postproduktion“. Von den etwa 500 bekannten Fotografien, die er photomechanisch in Zeitungen und Katalogen in Umlauf brachte, zeigen nahezu alle seine Plastiken. Sie vermitteln, zumeist ausschnitthaft und teils effektiver als die Skulptur, eine Einheit von Figur und Umraum und öffnen den Blick hin und wieder auch auf den Atelier-Kontext. Ab 1902 stellte Rosso seine Fotografien gemeinsam mit seinen Plastiken als medienübergreifende Ensembles aus.

Dabei hegte Rosso eigentlich ein Misstrauen gegenüber den objektivierenden Eigenschaften der sich etablierenden Reproduktionstechnologien und dem Beitrag, den sie zur Industrialisierung und Kommerzialisierung der Kunst leisteten. Er war – ähnlich wie der Philosoph Henri Bergson – überzeugt, dass die automatisierte Wahrnehmung vorgefertigter Bilder der Komplexität des Lebens nicht gerecht werden könne und bezeichnete Fotografen gar als „Verbrecher“. Insofern versuchte Rosso in seiner eigenen fotografischen Arbeit gerade nicht, einen einzigartigen Augenblick einzufrieren, diesen zu „dokumentieren“. Im Gegenteil, mit der Wahl von Blickwinkel, Farbigkeit oder Bildschärfe, durch ein erneutes, den Maßstab veränderndes Abfotografieren der Abzüge, mit „alchemistischen“ Nachbearbeitungen, Collagen, seriellen Anordnungen oder anderen Eingriffen sollte der abgebildete Moment vielmehr in unaufhörliche Bewegung versetzt werden: weniger der Zeit entrissen, eher seinerseits zum Leben erweckt.

Die Ausstellung legt gleich zu Beginn einen Schwerpunkt auf diesen experimentellen Umgang Rossos mit der Fotografie. Denn über seine Rolle als einer der ersten impressionistischen Bildhauer hinaus lässt sich die kunsthistorische Rezeption über seine Auseinandersetzung mit reproduzierenden Technologien auf Fragen von Repetition, Aneignung und Prozessästhetik hin erweitern – und damit auf Aspekte, die ihrerseits die von Dauer und Schwere bestimmte Gattung der Bildhauerei grundlegend umstrukturierten.

Prozess und Performance

„Welche Kraft! Er ist von Ausdünstungen umgeben, an denen zehn Männer ersticken könnten; aber er scheint sein Element zu atmen.“

– George de Lys und André Ibels

Ab den frühen 1890er-Jahren verschob sich Rossos Fokus vom fertigen Werk immer stärker auf die Gestaltungs- und Produktionsprozesse, zur kontinuierlichen Arbeit mit dem Material sowie dem Ereignischarakter künstlerischen Schaffens. Dabei betonte er insbesondere Intensität – den emotionalen Wahrnehmungsmoment – sowie Potenzialität und Wandelbarkeit. Zudem inszenierte Rosso sich ab 1900 in spektakulären Gussperformances in seinem Atelier wiederholt als „Künstler-Arbeiter“, der, ungewöhnlich für seine Zeit, die ausführenden Arbeiten gerade nicht an spezialisierte – häufig aus Italien stammende – Handwerker abtrat, sondern selbst Hand anlegte. Seine Selbstinszenierungen fanden sogar Eingang in den 1908 erschienenen Roman *L'Arantelle* von George de Lys und André Ibels. In Rossos Auseinandersetzung mit Fragen von Prozess und Performance klingt bereits das an, was man in den 1960er-Jahren als „performative Wende“ bezeichnen wird, in deren Zuge Verfahren, Handlungen oder Ereignisse den klassischen, objektbasierten Werkbegriff erweitern oder gar ersetzen.

Wie viele Künstler*innen der damaligen Zeit war Rosso fasziniert von den performativen Künsten und dem damals blühenden Pariser Nachtleben. Anders als die meisten blickte er jedoch weniger voyeuristisch-sexualisierend auf die zumeist weiblichen Performerinnen. In Plastiken wie *Rieuse* (Lachende Frau) (1890) oder *Grande Rieuse* (Lachende Frau [Grosse Version]) (1892), die vermutlich die Varieté-Sängerin Bianca da Toledo zeigen, trifft man stattdessen auf Gesichter, die performen, dargestellt in Momenten gesteigerter Präsenz. Seine *Rieuse* hat Rosso zudem in einer fotografischen Sequenz erneut „in Bewegung“ versetzt und verlebendigt – ein Moment, das an den Fotodynamismus der Brüder Bragaglia erinnert, die, wie auch der Futurist Umberto Boccioni, in Rosso einen unmittelbaren Vorläufer seines eigenen Verständnisses von Bewegung und der Durchdringung von Umraum und Zeit erkannte. Diese dynamische Verschmelzung von Figur und Umraum mithilfe von Lichteffekten war zudem ein Anliegen, das Rosso mit Loïe Fuller teilte, die mit ihrem eigens entwickelten Serpentinanz selbst auf der Bühne stand.

Auch Edgar Degas, mit dem Rosso nicht nur eine Bekanntschaft, sondern eine bislang kaum erforschte künstlerische Nähe verband, pflegte eine obsessive Beschäftigung mit der Welt des Balletts. Vergleichbar mit Rosso fungiert das Motiv hier als Vorwand für einen immer wieder aufs Neue initiierten Prozess der Gestaltung und Variation über Mediengrenzen hinweg. Anhand seiner einzig jemals öffentlich ausgestellten und ursprünglich in Wachs modellierten Plastik, *Kleine 14-jährige Tänzerin* (1881), wird Degas' experimenteller und hybrider Umgang mit Materialien spürbar, der sich auch in seinen übermalten Monotypien äußert. Dies erinnert an Rosso, der mit Chemikalien in der Dunkelkammer experimentierte oder seine Güsse mit beigemischten Substanzen oder Pigmentierungen „verunreinigte“.

Anti-Monumentalität

„[...] ein Monument eines Moments“

– Dante Gabriel Rossetti

Mit seinem Ideal einer lebendigen, mobilen und entgrenzten Skulptur brach Medardo Rosso radikal mit der damals vorherrschenden europäischen Denkmaltradition. Sein ständiges Weiterbearbeiten bereits eingeführter Motive, der intime Maßstab und die tastende Vorläufigkeit seiner Plastiken laufen der Idee eines ortsgebundenen und für alle Ewigkeit fixierten heroischen Monuments grundlegend zuwider. Rosso, der sich nach Aussage des symbolistischen Autors Jehan Rictus als „europäischer Anarchist“ verstand, verknüpfte seinen künstlerischen Ansatz zudem dezidiert mit einer Absage an den Nationalstaat und einem Bekenntnis zur Überwindung jeglicher Grenzen.

Eine zentrale Rolle in Rossos anti-monumentalem Vorgehen spielen Wachs und Gips. Beide sind nicht nur viel weicher, veränderlicher und auch erschwinglicher als Stein oder Bronze, sondern galten zudem als „arme“ Materialien, die nur als Vorstufen im künstlerischen Prozess akzeptiert waren. Ebenso, wie er damit das vermeintlich Niedere aufwertete – durchaus als politische Geste zu verstehen –, wandte Rosso sich auch „unheroischen“ Sujets zu: Statt der üblichen (männlichen) Nationalhelden oder kollektiven Ereignisse finden sich vermehrt anonyme Menschen, die die sozialen Umbrüche der modernen urbanen Gesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts widerspiegeln. So zeigt die nur mehr in Fotografien erhaltene Skulpturengruppe *Impression de boulevard, le soir (Paris la nuit)* (1896–1897) drei überlebensgroße Figuren auf dem nächtlichen Boulevard, radikal ohne Sockel. Skulptur ist spätestens hier „ortlos“, „obdachlos“ und „essenziell nomadisch“ geworden, wie die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss es ausdrückt.

In zwei 1894 entstandenen Kleinplastiken setzte sich Rosso auf andere Weise mit der Instabilisierung der Skulptur auseinander. Während diese in *Bookmaker* noch motivisch begründet ist – der Buchmacher stützt sich auf seinen Gehstock – gerät der Boden in *L'uomo che legge* (Lesender Mann) dagegen selbst in Bewegung. An der geneigten, zu kippen drohenden Silhouette sollte sich bald eine medial begleitete Kontroverse zwischen Rosso und Auguste Rodin entzünden. Pfl egten die beiden Bildhauer zunächst ein freundschaftliches Verhältnis, so warf Rosso Rodin nun vor, sich für seinen 1898 fertiggestellten Balzac, den der Fotograf Edward Steichen zehn Jahre später in dramatischen Nachtaufnahmen festhielt, an seinen künstlerischen Ideen bedient zu haben.

Was bei Rosso als Ausdruck einer „in Schiefelage“ geratenen Beziehung zwischen Mensch und Umwelt in der Moderne gelesen werden kann, wird in den 1960er-Jahren in Richard Serras *Pipe Prop* (1969) zu einer Untersuchung physikalischer Kräfteverhältnisse am Rande des potenziellen Kollaps.

Berühren, Umarmen, Formen

„Zärtlichkeit betrachtet die Welt als lebendig, lebend, miteinander verbunden, mit sich selbst kooperierend und von sich selbst abhängig.“

– Olga Tokarczuk

1886 modellierte Medardo Rosso in der Skulptur *Aetas Aurea* seine Ehefrau Giuditta Pozzi mit dem gemeinsamen, im Vorjahr zur Welt gekommenen Sohn Francesco. Nur ansatzweise schälen sich Mutter und Kind, die in inniger Umarmung miteinander verschmolzen scheinen, aus der ansonsten ungeformten Materialmasse heraus. Mit dem Daumen streichelt die Mutter die Wange des Kindes in einer Geste der Zuwendung (oder auch des Besitzergreifens?) – eine Geste, die zugleich an die formende Berührung des Materials durch den Bildhauer denken lässt.

In *Aetas Aurea* überschneiden sich zwei Kernthemen Rossos: Der unmittelbare Umgang mit dem Material, aus dem alles entsteht und zu dem alles zurückkehrt, sowie die Relationalität von Figur und Umraum. Denn nichts, so ist Rosso in Anlehnung an Henri Bergsons Theorie der bewegten Kontinuität überzeugt, existiert losgelöst von seinem Umfeld. Insofern lässt sich die Plastik auch als Verkörperung jener „haltenden Umwelt“ begreifen, die der Psychoanalytiker und Kinderarzt Donald Winnicott als physische und emotionale Quasi-Verschmelzung von Mutter und Kleinkind beschrieben hat, ohne die das Kind nicht überleben könnte. Die Engführung der mütterlichen Berührung des Kindes mit der bildhauerischen, formenden Berührung des Materials wird Phyllida Barlow, die Rosso überaus schätzte, später in ihren *Touchpieces* (1982/83) aufnehmen. Lang tradierte hierarchische Unterscheidungen zwischen weiblich konnotierter Reproduktivität und männlich konnotierter Produktivität erfahren in Rossos Praxis, die auf Selbstwiederholung angelegt ist und die Grenzen von Handwerk und Gestaltung unterläuft, eine grundlegende Relativierung.

In *Child devoured by kisses* (1999) von Louise Bourgeois scheint die elterliche Fürsorge ins Erdrückende zu kippen. Das Gewirr aus vernähten Stoffteilen erinnert an Gedärme, bisweilen auch an ein verschlungenes und wieder ausgespucktes Stofftier. Alina Szapocznikow schließliche näherte sich in ihrer Werkserie *Herbarium* (1972) ihrem Adoptivsohn Piotr, indem sie seine Gesicht- und Körperteile abgoß. Was in Rossos Plastik bereits anklingt, die Umdeutung des Pygmalion-Mythos, dem männlichen Schöpfer, der in seinem Atelier das weibliche Modell mit seiner zärtlichen Berührung belebt, wird hier endgültig performativ umgekehrt.

Wiederholung und Variation

„Die Differenz ist zugleich der Ursprung und das Ziel der Wiederholung.“
– Gilles Deleuze

Ab dem Ende der 1890er-Jahre verlagerte sich Medardo Rosso zunehmend auf das Wiederholen und Variieren eines existierenden Repertoires von etwa 40 Motiven. Von 1906 bis zu seinem Tod 1928 sollten gar keine neuen Sujets mehr entstehen. In schleifenhaften Arbeitsprozessen kehrte Rosso immer wieder zu seinen Werkgruppen zurück, schuf Abgüsse, bearbeitete diese, fertigte Fotografien an und modifizierte die Abzüge. Die Idee eines „fertigen“ Werks rückte dabei zugunsten eines potenziell unabschließbaren Prozesses in den Hintergrund, der, vergleichbar mit Claude Monets Bildserien, Ausdruck einer umfassenden Krise der Repräsentation in der Moderne ist. Rossos Ziel war es, den einmal eingefangenen Moment einer als kontingent erfahrenen Wirklichkeit immer wieder von Neuem zu vergegenwärtigen. An die Stelle eines linearen Fortschritts tritt vertiefende Resonanz, die eine Verschleifung von vorher und nachher, von vermeintlichen Vorstudien aus Gips und Wachs und Nachbearbeitungen durch fotografische Dokumentation beinhaltet.

Anhand seines über Jahrzehnte entwickelten „Markenzeichens“, dem *Enfant juif* (Jüdisches Kind) (1893), lässt sich nachvollziehen, wie Rosso seine seriellen Plastiken als individuelle Kunstwerke konzipierte. Obwohl im mechanischen Gussverfahren produziert, unterlaufen sie mit ihren Abweichungen das mit der Reproduktion einhergehende Versprechen der Uniformität. Rossos collagierte Installationsansicht des Pariser Salon d'Automne von 1904 zeugt davon, dass er sich auch im Hinblick auf die Werke anderer mit Fragen von Appropriation und Reproduktion auseinandersetzte. So tauchen hier neben eigenen Plastiken und Fotografien auch Eugène Druets Fotografien von Skulpturen Auguste Rodins sowie eine kleine Kopie des *Michelangelo* von Rosso auf.

Mehr als ein halbes Jahrhundert nach Rosso wandten sich Pop Art, Minimalismus und Appropriation Art unter geänderten sozioökonomischen und technologischen Vorzeichen ähnlichen Fragen von Produktion und Reproduktion, von Serialität, Original und Kopie zu. Beispielhaft kann hier neben Andy Warhols Siebdrucken mit ihren seriell wiederholten Medienbildern Sherrie Levines Auseinandersetzung mit einem der meistreproduzierten Werke der Kunstgeschichte gelten, Claude Monets *Kathedrale von Rouen* (1892–1894). Levine setzt nicht bei den Gemälden selbst an – schon Monet variierte das Motiv insgesamt 33 Mal –, sondern bei schwarzweißen Fotografien von Reproduktionen. In den Blick rückt dabei das medial verselbstständigte Nachleben fetischistisch überhöhter Originalkunstwerke.

Mise-en-Scène

„Nichts in dieser Welt kann sich selbst von seiner Umgebung abheben [...]“
– Medardo Rosso

Je autonomer das Kunstwerk in der Moderne wurde, desto mehr rückte auch sein Verhältnis zum Umfeld ins Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung. Der Rahmen wie auch sein skulpturales Pendant, der Sockel, wurden zu wichtigen Instrumenten in der neuen Positionsbestimmung. Medardo Rosso fand dabei zu einer ganz eigenen Lösung: Ab 1904 – im Atelier schon früher – präsentierte er seine Plastiken in eigens angefertigten Glasvitrinen auf Holzsockeln, den sogenannten „gabbie“ (ital. Käfige). Diese waren passgenau auf seine Werke abgestimmt und bildeten ein wesentliches Element seiner proto-installativen Mise-en-Scène.

Jenseits ihrer praktischen Schutzfunktion verankerte Rosso mit den „gabbie“ die Skulptur, die im Zuge der Moderne zunehmend „heimatlos“ geworden war, konkret im Raum und verortete sie damit auch im übertragenen Sinne. Zudem sorgten die akribisch platzierten und mit Kunstlicht ausgeleuchteten Käfige für eine rigide Blickführung. Durch die Einschränkung dreidimensionaler Werke auf eine Schauseite rückte Rosso seine Plastiken in die Nähe der Malerei, mit deren Tradition er sich stärker identifizierte als mit jener der Bildhauerei.

Auf paradoxe Weise schneiden Rossos Käfige seine Plastiken weniger aus der Umgebung aus, als dass sie ein Stück Umwelt – Licht und Luft – als integralen Bestandteil des Werks einschließen. Auch in seinen Fotografien experimentierte Rosso mit dem Arrangieren und „Reframing“ seiner Werke: Bestimmte Perspektiven, unterschiedlich gewählte Bildausschnitte oder collagierende Eingriffe setzen die abgebildeten Skulpturen je anders zu ihrem (Ausstellungs-) Umfeld in Beziehung und reflektieren auf diese Weise auch die künstlerischen Rahmenbedingungen. In späteren, nicht zuletzt institutionskritisch ausgerichteten sowie feministisch oder queer grundierten Ansätzen – etwa bei Robert Gober oder auch Francesca Woodman – wird das Prinzip der Rahmung schließlich auch im Hinblick auf bedeutungskonstruierende gesellschaftliche Bedingungen verstanden.

Einen Widerhall finden Rossos „gabbie“ auch in den Werken von Alberto Giacometti. Seine Bronzeskulptur *La Cage (première version)* (1949/50) verfügt über eine integrierte käfigartige Präsentationsform, in welcher der schon bei Rosso thematisierte negative Raum zwischen den Dingen greifbar wird. Auch Francis Bacon setzt in seinen Gemälden sich auflösender Körper wiederholt auf Rahmungen und versucht dabei, Rosso nicht unähnlich, amorphe und unkontrollierbare Materie zu fassen. *Man in Blue IV* (1954) zeigt die aus der zellenartigen Fixierung der Figur resultierende Ambivalenz von Einfriedung und Bedrängung.

Erscheinen und Verschwinden

„Wir existieren nicht! Wir sind nichts als Lichtspiele im Raum.
Mehr Luft, mehr Licht, mehr Raum!“

– Medardo Rosso

Medardo Rossos bildhauerisches Konzept baut grundlegend auf der Darstellung und Erfassung des Moments der Erscheinung auf – der ereignishafte Augenblick, in dem sich eine Gestalt aus dem atmosphärischen Kontinuum von Licht, Luft und Raum herauslöst, nur um bald darauf wieder dorthinein zurückzusinken. In Skulpturen wie *Madame X* (1896?), Werkgruppen wie dem *Enfant malade* (1893–1895) oder dem *Enfant au soleil* (1891 oder 1892) resultiert dies in flüchtigen Gesichtern, die geisterhaft aus dem ungeformten, scheinbar undefinierten Material aufzutauchen scheinen.

In seinen Plastiken versuchte Rosso, den Anspruch an die Darstellung jenes flüchtigen Moments des Erscheinens und an die Entmaterialisierung durch den Einsatz fließender und transluzenter Materialien wie Wachs sowie eine akribisch inszenierte Präsentation zu verstärken. Doch erst die Fotografie als lichtbasiertes Medium eröffnete Rosso die Möglichkeit, in der Darstellung des Vorübergehenden als Lichtspur die Dialektik von Materialisierung und Entmaterialisierung, wie sie sein gesamtes Werk durchzieht, weitestgehend „aufzuheben“.

Rossos letzte, 1906 in London entstandene Skulptur *Ecce Puer* (Schau, das Kind!), zeigt den jungen Alfred William Mond, der sich – so die Anekdote – bei einem Empfang im Haus seines Vaters hinter einem Vorhang versteckte. Statt den Schleier jedoch als Mittel der Transparenz einzusetzen, dringt dieser in Form vertikaler Rillen und Furchen in das Gesicht des Jungen ein und betont damit die materielle Opazität der Plastik. Die fotografischen Versionen weisen zudem einen hohen Grad an Unschärfe auf und steigern diesen Effekt auf beinahe geisterhafte Weise – das Licht selbst legt sich schleierartig über das Objekt und tilgt letzte Konturen und Details.

Im Hinblick auf die Erweiterung der seriell angelegten Plastik in die Fotografie und deren formauflösenden Einsatz durch Lichtwirkungen steht der 18 Jahre jüngere Constantin Brâncuși Rosso nahe, der dessen Werk vermutlich erstmals 1904 im Salon d'Automne kennenlernte. Die Anmutung der Skulpturen der beiden bahnbrechenden Bildhauer der Moderne könnte jedoch nicht unterschiedlicher sein: hier bewegte und oftmals rau und unfertig wirkende Oberflächen, dort elementare Formen in kompakter Geschlossenheit. Auch Brâncuși war an einer Verzahnung von Objekt und Umraum interessiert, griff dazu jedoch zu anderen Mitteln wie Spiegelung und Schattenprojektion.

Ungestalt

„I am busy with materials.“

– Medardo Rosso

So sehr Medardo Rossos Interesse der Entmaterialisierung galt, so kündigt sein exzentrischer Umgang mit Material und Prozess doch auch einen zentralen Paradigmenwechsel der Moderne an: vom idealistischen Primat der „schönen“ Form, die das Material überwindet, zur Auseinandersetzung mit dem „niederen“ Material, die sich in einer transgressiven Ästhetik des Formlosen niederschlägt. Indem Rosso den Produktionsprozess auf der Ebene des Wachs- oder Gipsmodells arretiert, rücken Übergänge und Vorläufiges in den Fokus: Was Gestalt annimmt, kann jederzeit aktiv aufgelöst werden und einer Ungestalt Platz machen, der man sich weder entziehen noch ihr visuell habhaft werden kann. In manchen Arbeiten nimmt das ungeformte Material überhand und scheint einen unkontrollierten, „gesetzlosen“ Überschuss zu produzieren, der sich von der figurativen Darstellung emanzipiert und dem Werk eine unbehagliche Lebendigkeit verleiht. In *Enfant à la bouchée de pain* (Kind in der Armenspeisung) (1897) etwa erhebt sich das zarte Kindergesicht schemenhaft aus einem Berg roher, deformierender Materie.

Das von Rosso häufig eingesetzte Wachs unterhält aufgrund seiner morbiden fleischlichen Anmutung sowie der Tatsache, dass es traditionell zur Abformung von Totenmasken verwendet wurde, eine Nähe zu Tod und Vergänglichkeit. Die von dem wandelbaren Wachs verkörperte Offenheit, seine latente Gefährdung und Tendenz zur Entformung – wie sie etwa Paul Thek in seinem *Meat Cable* (1969) aufnehmen wird – erhob Rosso zum Prinzip und übertrug es auf andere Materialien. Deutlich wird dies in Plastiken wie *La Portinaia* (Die Pförtnerin) (1883), *Enfant au sein* (Kind an der Brust) (1890), *Madame Noblet* (1897) und insbesondere *Malato all'ospedale* (Kranker Mann im Spital) (1889): Sterben erscheint darin als Entgleiten, als Auflösung jener Spannung, die der Gestalt Form verleiht. Hier offenbart sich die dunkle, „nächtliche“ Seite Rossos, wie sie auch in den eigentümlich rohen Rückseiten seiner Plastiken zum Ausdruck kommt.

Auf Rossos prozessualen, aus dem Material abgeleiteten Ansatz wird sich Robert Morris 1968 neben Auguste Rodin in seinem kanonischen Aufsatz *Anti-Form* berufen. Seine *Feltworks* (1968), sich immer wieder neu formierende Kaskaden, beruhen auf der dynamischen Eigenproduktivität des Werkstoffs Filz. In Lynda Benglis' „Fallen Paintings“, riesige Farbschüttungen aus pigmentiertem Kautschuklatex, rückt dagegen der Akt des Gießens sowie das Erstarren in den Fokus. Ohnehin werden das „Fließende“ und die „Verflüssigung“ ab den 1960er-Jahren zu einem wichtigen Ausgangspunkt für Künstlerinnen wie Eva Hesse, Carol Rama, Alina Szapocznikow oder Yayoi Kusama, um „männlich“ konnotierte Ängste vor dem „Formlos-Werken“ zur Disposition zu stellen. Auf der Suche nach neuen, noch „unbesetzten“ Ausdrucksmöglichkeiten sind es häufig kunstferne synthetische Materialien, mittels derer sie Körperlichkeit, Affekt, Prozessualität und Materialität sowie deren geschlechtsspezifische Zuschreibungen verhandelten.