

Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur Wandtexte

Raum Erdgeschoss Fotografie

Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi bezeichnete Medardo Rosso 1905 als Schöpfer «eine[r] Art Photoskulptur». Damit spielte er auf die schwer zu fassende und verschwommene Qualität seiner skulpturalen Formen an. Angesichts Rossos Augenmerk auf den flüchtigen Moment war die intensive Beschäftigung mit Fotografie für den Künstler wohl unvermeidbar.

Bemerkenswert für seine Zeit integrierte Rosso die Fotografie als wesentlichen Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit. Anders als beispielsweise Auguste Rodin, der zur eindrucksvollen Dokumentation und Bewerbung seiner Werke bekannte Fotograf:innen beauftragte, bestand Rosso darauf, seine Plastiken selbst zu fotografieren. Die eigentümlichen, oft sehr kleinen Aufnahmen und die Art und Weise, wie sie zugeschnitten und collagiert sind, belegen Rossos experimentellen Eingriffe innerhalb und ausserhalb der Dunkelkammer. Ab 1900 benutzte er Fotografie nicht nur zur Inszenierung seiner Plastiken, sondern auch um herauszufinden, wie Perspektive, Beleuchtung und Bildausschnitt ihre Wahrnehmung veränderten. Er passte seine Gussformen dementsprechend an und fotografierte die neuen Ergebnisse. Fotografie wurde in Rossos Händen zu etwas, das Veränderung sowohl aufzeichnete als auch auslöste.

Ab 1902 stellte Rosso seine Fotografien gemeinsam mit seinen Plastiken aus, da er sie als weit mehr als nur Dokumentationsmaterial verstand. Von den 500 bekannten Fotografien, die er geschaffen und veröffentlicht hat, wird hier etwa die Hälfte gezeigt. Dazu gehören historische Abzüge mit handschriftlichen Anmerkungen sowie Glasnegative mit ihren späteren Abzügen.

Inszenierung

«Wir sind nichts als die Konsequenzen der Dinge, die uns umgeben.»

– Medardo Rosso

Für Medardo Rosso war nicht nur die Schaffung einer Skulptur Teil der künstlerischen Arbeit, sondern genauso wichtig war ihre genaue Inszenierung. In der Mitte des Ausstellungsraums befindet sich eine Auswahl seiner Plastiken auf historischen Sockeln, wie der Künstler sie bevorzugte. Darunter seine «gabbie» (italienisch für Käfige) beziehungsweise Vitrinen. Diese verleihen den Arbeiten eine Rahmung, aber sie definieren auch die Luft und den Raum ihrer Umgebung als Teil des Werks. Zeitlebens gab Rosso streng kontrollierte Frontalansichten für seine Werke vor. Er betonte bestimmte Perspektiven und vermied andere; nur selten waren die Rückseiten zu sehen. Damit weicht die Anordnung der Werke in diesem Raum bewusst von Rossos Vorgehen ab: Die uneingeschränkte Begegnung mit den Plastiken von allen Seiten enthüllt die Spuren seines kreativen Prozesses, hebt die Materialität hervor und gewährt Einblick in die Radikalität seiner Formgebung.

Rossos Herangehensweise an die Präsentation ist von weiteren Eigenheiten gekennzeichnet. In seinen Fotografien wird deutlich, wie eng er seine Plastiken gruppierte – mit unterschiedlichen Höhen und inszenierten Dialogen zwischen den eigenen Werken sowie denen von anderen Künstler:innen. In Einklang mit diesen Strategien wird Rossos *Portrait d'Henri Rouart* (Porträt von Henri Rouart, 1890) neben Auguste Rodins *Torse* (Torso, 1878–1879) und Paul Cezannes *Cinq baigneuses* (Fünf Badende, 1885/1887) gezeigt. Derlei Gegenüberstellungen erprobte Rosso seinerzeit selbst. In den Ausstellungsräumen im zweiten Stock treffen seine Plastiken auf Werke von Künstler:innen seiner Zeit bis heute. Dadurch werden die zentralen Anliegen von Rosso – Dialog und Inszenierung – aufgegriffen und zugleich die ungebrochene Modernität seiner Kunst betont

Zweites Obergeschoss

Raum 1

Wiederholung und Variation

Seit den späten 1890er Jahren schöpfte Medardo Rosso aus einem Repertoire von ungefähr 40 bildhauerischen Motiven. Bis zu seinem Tod beschäftigte er sich mit ihnen in Wiederholungsschleifen seiner Arbeitsprozesse: Er goss neue Variationen, überarbeitete die Oberflächen und fertigte Fotografien an, um dann wieder von vorne anzufangen. Rosso arbeitete mit verschiedenen Techniken der Reproduktion und goss seine Plastiken oft selbst, anstatt sie von Giessereien ausführen zu lassen. Diese zahlreichen Versionen stehen im Widerspruch zu der Vorstellung von der einzigen, endgültigen Fassung eines Kunstwerks.

Rossos meistreproduzierte Plastik, *Enfant juif* (Jüdisches Kind, 1893), ist ein Beispiel dafür. Obwohl mechanisch gegossen, weist jede Ausgabe subtile Unterschiede in Material, Farbe, Oberfläche sowie im Blick und in der Neigung des Kopfes auf. Was andere Künstler:innen als serielles Objekt behandelt hätten, wird bei Rosso zum einmaligen Kunstwerk. Seine Resultate verwischen die Grenze zwischen Original und Kopie, wobei jedes Werk eine unverwechselbare Aura ausstrahlt.

Jahrzehnte später griffen Kunst-Bewegungen wie Pop-Art, Minimal Art und Appropriation Art genau diese Fragestellung auf. Andy Warhols und Sherrie Levines' Abhandlungen zur Massenproduktion beziehungsweise -reproduktion teilen sich den Raum mit sechs Ausführungen von *Enfant juif* sowie mit Sidsel Meineche Hansens Werk, das als Gussform eine religiöse Figur endlos reproduzieren könnte. Auf unterschiedliche Weise deutet jedes dieser Kunstwerke auf das Spannungsverhältnis zwischen Einzigartigkeit und Serialität hin.

Raum 2

Anti-Monumentalität

Medardo Rosso betrachtete Skulptur nicht als starr und monumental, sondern als flüchtig und veränderbar. Radikal brach er mit der damals gängigen europäischen Bildhauerkunst. Er lehnte Beständigkeit zugunsten von Vergänglichkeit ab, die glorreiche Geste zugunsten der intimen. Seine Figuren sind klein, provisorisch und schwer zu fassen – ein Gegenentwurf zu den heroischen Denkmälern seiner Zeit. Auch ihre Materialität widersetzt sich der Tradition: Rosso bevorzugte Wachs und Gips, die als Werkstoffe üblicherweise für Vormodelle verwendet wurden. Nachgiebig und verletzlich trotzen sie den Ansprüchen von Dauerhaftigkeit und Mächtigkeit an die monumentale Skulptur.

Auch Rossos Motivwahl verweigert sich der Überhöhung: Keine Herrscher:innen, keine Berühmtheiten – stattdessen arbeitende, arbeitslose, übersehene Personen. Es war eine leise, aber grundsätzliche Ablehnung der historischen Rolle, die Skulptur bei der Verherrlichung von Macht spielt.

Rossos Erbe wirkt nach. Edgar Degas' nahezu gleichzeitig entstandene Darstellung eines gefallenen Jockeys greift ebenso wie Simone Fattals zerklüftete und ungeformte Skulptur einer Göttin und Richard Serras prekär ausbalancierte Stahlstange die Mittel auf, mit denen Rosso vorherrschende Auffassungen untergrub. Für Rosso bestand keine Notwendigkeit, einen Absturz bildhaft darzustellen; seine Figuren schwanken bereits am Abgrund, als ob das Material seine Standfestigkeit eingebüsst hätte.

Raum 3

Prozess und Performance

«Nichts im Raum ist stofflich.»

– Medardo Rosso

Im Laufe seiner Karriere bewegte sich Medardo Rossos Aufmerksamkeit immer stärker weg von der Vorstellung eines abgeschlossenen, fertigen Kunstwerks hin zu den Vorgängen bei ihrer Entstehung: dem Material, dem Prozess und dem im künstlerischen Schaffen angelegten Ereignis-charakter. Er hinterliess auf den Werken Fingerabdrücke, Messerspuren, Gussnähte und zufällig entstandene Risse – nicht als Produktionsfehler, sondern als Nachweis für den Entstehungsprozess. Statt sich wie die meisten seiner Zeitgenoss:innen auf Giessereien zu verlassen, legte Rosso beim Giessen seiner Werke selbst Hand an. Das ging so weit, dass er in seinem Atelier sogar spektakuläre Kunstguss-Vorführungen vor ausgewählten Personen machte.

Rossos wiederholte Rückkehr zu lachenden Figuren ist dem Versuch geschuldet, auch die flüchtigsten Gesten einzufangen. Er hat diese Momente nicht nur bildhauerisch festgehalten, sondern sie auch durch fotografische Sequenzen wieder in Bewegung versetzt. Diese Technik nahm die flimmernde Dynamik von Anton Giulio Bragaglias hier gezeigten Fotografien vorweg. Die Anspannung einer eingeschränkten Bewegung fliesst durch Giovanni Anselmos in sich verdrehte Form, bei der ein schweres Gewicht straff von einer kontrollierten Gegenkraft im Zaum gehalten wird. Eine ähnliche Balance zwischen Spannung und Entspannung vermitteln Senga Nengudis Nylon-und-Sand-Skulpturen, die seit den 1970er Jahren wesentlicher Bestandteil ihrer Performances sind. Sie dehnen sich, hängen durch und lassen sich nieder – wie Körper in Bewegung.

- **Senga Nengudi, *R.S.V.P., Reverie – Stale Mate*, 2014**

Als wichtige Figur des Black Arts Movement in Los Angeles, USA, entwickelte Senga Nengudi (*1943 Chicago, USA) ab Mitte der 1960er Jahre eine künstlerische Praxis, die auf Prozess und Transformation beruht. Ein halbes Jahrhundert nach Medardo Rosso erkundete auch sie, was Skulptur sein kann, indem sie Veränderung, Fragilität und Lebendigkeit zelebrierte. In ihrer Werkserie *R.S.V.P.* (Bitte antworten Sie), von der hier die fotografische Dokumentation einer frühen Atelier-Performance gezeigt wird, steht der Körper einer Schwarzen Frau im Zentrum, der von den ineinander verflochtenen Geschichtssträngen von Rassismus, Geschlecht und Macht geprägt ist. Bei dieser Serie sind mit Sand gefüllte, eingefärbte Nylonstrümpfe an Wänden verspannt bzw. gehängt. Die Schwere der erschlafften Formen lässt an Gewaltausübung und systematische Ungerechtigkeit denken. Nengudis Skulpturen sind so konzipiert, dass sie von Tanzenden aktiviert werden sollen. Bereits der Titel des Werkes,

eine Abkürzung von *répondez s'il vous plaît*, deutet darauf hin, dass es sich um eine Einladung handelt, sich mit dem Werk auseinanderzusetzen – verbunden mit einem subtilen Verweis auf Themen wie Teilhabe, Reaktion und Performativität. Fast bis zum Zerreißen gespannt, erwehren sich diese instabilen Formen des vollständigen Versagens und verwandeln Nachgiebigkeit in eine Form von Widerständigkeit.

Raum 4

Berühren, Umarmen, Formen

Aetas aurea (Goldenes Zeitalter, 1886) von Medardo Rosso zeigt die Ehefrau des Künstlers in inniger Umarmung mit ihrem Sohn. In den verschiedenen Abgüssen und Fotografien verändert sich diese Beziehung wie auch diejenige zum Raum, der sie umgibt: Manchmal verschmelzen Mutter und Kind miteinander, ein anderes Mal scheinen sie sich in der Umgebung aufzulösen – ein Effekt, dem Rosso immer wieder nachging. Bei näherer Betrachtung erkennt man die Hand der Mutter, sanft an die Wange des Kindes gedrückt. Dieser Gestus erinnert an die formgebende Berührung des Bildhauers.

Auch bei den hier gezeigten Werken anderer Künstler:innen ist Berührung mehr als eine künstlerische Geste, sondern eine Kraft, welche die Grenzen zwischen Künstler:in und Medium, Eltern und Kind, Motiv und Form verwischen lässt. Phyllida Barlows vergängliche Assemblagen, von denen heute nur noch Fotodokumentationen existieren, sind nachts entstanden und von den Berührungen ihrer damals noch kleinen Kinder inspiriert. Louise Bourgeois' aus Stoff genähte Eltern- und Kinderfiguren sind in einer erdrückenden Umarmung verschlungen und verwandeln mütterliche Zärtlichkeit in eine plastische Verstrickung. Währenddessen wird bei Alina Szapocznikows Abguss ihres Sohnes aus einer Liebkosung ein Abdruck, in der die Mutter-Kind-Beziehung spukt. Ob genäht, gegossen oder modelliert, diese Werke machen Berührung und elterliche «Fürsorge» auf beunruhigende Weise greifbar.

Raum 5

Erscheinen und Verschwinden I

Ein konstantes Anliegen von Medardo Rosso war es, einen flüchtigen Augenblick festzuhalten. Um dies zu erreichen, experimentierte er mit der Positionierung und der Beleuchtung seiner Werke. Zudem versah Rosso seine Gipsplastiken oft mit einer Schicht aus durchscheinendem Wachs – beim Bewegen um sie herum entsteht der Eindruck, dass sich ihre Form verändert. Aber zweifellos war es wohl erst die Fotografie, die ihn dazu befähigte, die Flüchtigkeit der Wahrnehmung umfassender zu erkunden.

Bei Rossos *Ecce Puer* (Seht das Kind, 1906) – dem letzten vom Künstler neu geschaffenen Bildmotiv – zeigt sich die Beschäftigung mit der Vergänglichkeit des Augenblicks besonders deutlich. Unabhängig vom verwendeten Material erscheint das Gesicht des Kindes fast ätherisch: Es ist mehr angedeutet als detailliert ausgearbeitet. Auf Fotografien verschwimmen die Unschärfen der Gesichtskonturen noch mehr, und das eingesetzte Licht scheint einen Schleier darüberzulegen. Dieses Wechselspiel von Erscheinen und Verschwinden findet seinen radikalsten Ausdruck in der Plastik *Madame X* (1896?). Sie ist hier in Rossos fotografischen Aufnahmen präsent sowie in Erin Shirreffs Hommage an das Werk in Form einer Videoarbeit von 2013. Letztere protokolliert in 132 Standaufnahmen den sich verändernden Lichteinfall auf einer historischen Aufnahme von *Madame X*. Durch die Verwandlung der abstraktesten Plastik von Rosso in ein flackerndes Spiel aus Licht und Schatten greift das Video die für Rossos Kunst so bedeutsame Frage nach der Auflösung von Form auf.

Raum 6

Erscheinen und Verschwinden II

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

– Medardo Rosso

Eindeutige Darstellung ist bei Medardo Rosso schwer auszumachen. Licht verleiht den schroffen Kanten und kaum geschönten Materialien seiner Plastiken Form, während Schatten die Umrisse ihrer Gestalt infrage stellen. Gesichter treten schemenhaft hervor, nur um genauso schnell wieder zu verschwimmen und zu entgleiten. Der Bildhauer Constantin Brâncuși, der Rossos Werk vermutlich 1904 in einer Pariser Ausstellung sah, betrachtete ihn als ein wichtiges Vorbild. Denn auch wenn Rossos raue Oberflächen im Gegensatz zu Brâncușis geglätteten Formen zu stehen scheinen, so lieferte Rosso doch ein Modell dafür, wie sich Skulptur im Raum auflösen kann, anstatt ihn nur zu besetzen. Aber eben auch dafür, wie Fotografie eine Erweiterung der skulpturalen Form sein kann.

Das Konzept einer Form, die sich in Auflösung befindet, ob tatsächlich oder nur in der Wahrnehmbarkeit, wurde über Generationen hinweg und in verschiedenen Zusammenhängen verhandelt. Indem David Hammons Haarreste aus einem Friseurladen in Harlem, New York, auf einen Stein klebte, beschwört er einen Schwarzen Kopf herauf, der zwischen Abstraktion und Wiedererkennung schwankt. Darin liegt eine Ökonomie der Form, welche an Rosso und Brâncuși erinnert und zugleich der Aneignung afrikanischer Kunst durch die Moderne die Stirn bietet. Felix Gonzalez-Torres' Werk wiederum ist durchdrungen von den Grundmotiven von Verlust und Erneuerung: Eine auf den an AIDS erkrankten Körper seines Freundes Bezug nehmende Anhäufung von Bonbons verändert ständig ihre Form, wenn Besuchende sich an den Süßigkeiten bedienen, die immer wieder nachgefüllt werden.

Raum 7

Mise en Scène

Verändert die Art und Weise, unter welchen Rahmenbedingungen Kunst gezeigt wird, ihre Wahrnehmung? Medardo Rosso war überzeugt, dass nichts für sich allein existiert. Deshalb konzipierte er nicht nur einen Diskursraum für seine Werke (durch Kunstwerke von anderen, Fotografien oder Texte), sondern legte auch die Umstände ihrer Präsentation akribisch fest. Er installierte seine Plastiken unter speziell angefertigten Glas-hauben auf Sockeln aus Holz (wie im Erdgeschoss zu sehen). Diese waren nicht nur schützende Umrahmungen, sondern sorgfältig in Szene gesetzte Situationen. Sie legten die visuellen Grenzen fest und lenkten den Blick der Betrachtenden. Die Art der Präsentation war für Rosso wesentlich für den Bedeutungszusammenhang.

Rossos Ansatz stiess auf Widerhall bei späteren Künstler:innen, bei denen Rahmenbedingungen im Werk verhandelt werden. Francesca Woodman hat sich selbst wiederholt innerhalb von Architektur und zur Möblierung positioniert, bis die Umgebung und die eigene Gestalt eins wurden und sie das Bild als Fotografie «einfrore». Auch Paul Thek machte die Rahmung zu einem künstlerischen Statement, indem er seine unheimlichen skulpturalen Nachbildungen von rohem Fleisch in Vitrinen versiegelte. Thek versuchte, ähnlich zu Rosso, sich verändernde, amorphe Formen festzuhalten. Marcel Duchamp seinerseits baute tragbare Schaukästen, die als kleinformatige Retrospektiven seines Werks dienten. Wie Rosso war er sich bewusst, dass der Kontext den Inhalt beeinflusst.

- **Eva Hesse, *Case II*, 1968**

Eva Hesse (1936 Hamburg, Deutschland–1970 New York, USA) verwendete schon früh formunbeständige und teilweise industriegefertigte Materialien wie Glasfaser, Gummi, Kunstharz und Latex, deren Einsatz im damaligen Kunstkontext unkonventionell war. In ihrem Werk *Case II* (Fall oder Gehäuse II) wird in einer Art Kuchenvitrine ein Sammelsurium an Materialexperimenten aus Drahtgeflecht, Gaze, Latex und Wachs wie Leckerbissen präsentiert. 1968 stellte Hesse dieses Werk in ihrer ersten Einzelausstellung in New York aus, obwohl es als Vorstudie gedacht war. Sie teilte mit Medardo Rosso das Interesse am Unfertigen und am Vorläufigen sowie am Ausloten der Grenzen, die ein Kunstwerk als «vollendet» definieren. Hesse begriff wie Rosso, dass Objekte, die derart intim und offensichtlich verletzlich sind, Rahmenbedingungen brauchen, die sie schützen und im Auge der Betrachtenden zu Kunstwerken machen.

- **Robert Gober, *Untitled*, 1998–1999**

Robert Gober (*1954 Wallingford, USA) wählte für sein Werk *Untitled* eine befremdliche Art von Rahmen: Ein unheimlich lebensecht wirkender männlicher

Rumpf ist in eine gängige Transportkiste aus Kunststoff eingepasst. Das Körperfragment erscheint wie ein Produkt der Fließbandarbeit, brutal abgeschnitten von der Welt der Lebenden und seiner Individualität beraubt. Die Kiste fasst den Torso nicht nur ein, sondern isoliert ihn gleichzeitig. Der in den Bauch des Rumpfes eingesetzte Wasserabfluss führt ins Leere. Gober entwickelte dieses Motiv erstmals angesichts der AIDS-Krise Anfang der 1980er Jahre, als die Angst vor Körperkontakt, Ansteckung und Verlust die öffentliche Diskussion bestimmte. Gobers Umgang mit dem Rahmen lässt an Paul Theks sogenannte *meat pieces* (Fleischstücke) denken, die in Glaskästen eingeschlossen sind. Aber er knüpft auch an Medardo Rossos merkwürdige, unvollständige Figuren und dessen Beharren auf einer peniblen Rahmung an. Bei allen drei Künstlern verstärken die Rahmen den Aspekt der Verletzlichkeit und die Entfremdung der fragmentierten und zur Schau gestellten Körper. Bei Gober ist die Rahmung untrennbar mit Gewalt verbunden, und sie verwandelt den Körper in ein Objekt, das sowohl entblösst als auch eingezwängt ist.

Raum 8 Ungestalt I

«Ich bin mit Material beschäftigt.»
– Medardo Rosso

«Gasförmig» – so hat ein Kritiker Medardo Rossos Plastiken einst treffend beschrieben, trotz ihrer starken physischen Präsenz. Für Rosso bedeutete Materialität alles, sogar bei seinem Bestreben nach der Aufhebung von Form. Seine Plastiken entziehen sich einer Festlegung – selbst, wenn sie für einen Moment Gestalt annehmen, sind sie im nächsten schon wieder im Auflösen begriffen. Dies wird deutlich bei *Portinaia* (Pförtnerin, 1883–1884) und bei *Madame Noblet* (1897), deren modellierte Schauseiten fast genau-so rau und ungeformt aussehen wie die Rückseiten anderer Plastiken von Rosso. Sein *Malato all'ospedale* (Kranker Mann im Spital, 1889) geht noch weiter. Rossos Verwendung von Wachs, traditionell mit Totenmasken oder einbalsamierten Körpern in Verbindung gebracht, trägt bei diesem Werk zum Gefühl von Sterblichkeit und Vergänglichkeit bei.

Seit den 1960er Jahren zieht sich Formlosigkeit wie ein roter Faden durch die Werke von Künstler:innen wie Isa Genzken, Yayoi Kusama, Robert Morris, Carol Rama und Alina Szapocznikow. Sie testeten auf ihre jeweilige Art und Weise aus, ob Skulptur die Fähigkeit hat, sich wie ein Körper zu verhalten, der sich fließend verändert – biegsam, tiefend, möglicherweise abstossend und schlussendlich instabil.

- **Carol Rama, *Bricolage R4*, 1964**

Carol Rama (1918–2015 Turin, Italien) schuf ein Werk, das von Aufbegehren, Experimentierfreudigkeit und Materialvielfalt gezeichnet ist und oft den menschlichen Körper thematisiert. Mit ihrem schonungslosen Blick auf Sexualität, Lust, Krankheit und Tod stellte Rama gesellschaftliche Normen infrage. Ab den 1960er Jahren begann sie in ihren sogenannten *Bricolagen* (improvisierte Basteleien) mit industriellen Materialien wie Gummi, Metall und Puppenaugen zu experimentieren und steigerte das Format der Collage zu einer dichten Ansammlung von Material. In *Bricolage R4* scheint eine zähflüssige Masse bildhaft in den roten Bildhintergrund hinein geronnen zu sein und sich irgendwo zwischen Verflüssigung und Erstarrung zu befinden – ein ähnlicher Effekt ist auch bei Medardo Rossos Plastiken auszumachen. Rama, die wie Rosso aus Turin stammte, war sicherlich mit seinem Werk vertraut. Beide verwendeten unkonventionelle Materialien, um Werke entstehen zu lassen, die zugleich intim und subversiv sind.

- **Alina Szapocznikow, *Fotorzeźby*, 1971/2007**

«Ich sass tagträumend und kaute mechanisch auf meinem Kaugummi herum. Wie ich da mit meinem Mund seltsam aussehende und bizarre Formen gestaltete, wurde mir plötzlich bewusst, welche aussergewöhnliche Sammlung abstrakter Skulpturen sich zwischen meinen Zähnen bewegte. Man musste meine gekauten Kreationen nur fotografieren und vergrössern und schon hatte man skulpturale Präsenz erschaffen.» So beschreibt Alina Szapocznikow (1926 Kalisz, Polen – 1973 Passy, Frankreich) die zufälligen Anfänge ihrer *Fotorzeźby* (Fotoskulpturen). In den 1960er Jahren begann die Künstlerin, Skulptur in Form eines intimen Protokolls von Erinnerung und Körper radikal neu zu denken. Wie Medardo Rosso begriff sie den künstlerischen Schaffensprozess als etwas Unmittelbares und Experimentelles – und erkannte, dass Fotografie als bildhauerisches Werkzeug dienen kann. In *Fotorzeźby* konzipierte Szapocznikow Skulptur als einen direkten Abdruck, der im Dunkel der Mundhöhle Gestalt angenommen hat: innerhalb des Körpers geformt, um dann ausgespuckt zu werden. Festgehalten auf Fotografien, befinden sich diese Kaugummi-Stücke irgendwo zwischen Unmittelbarkeit und Langlebigkeit. Sie sind ein improvisierter Hinweis auf den Körper, der sie hervorgebracht hat, und gezeichnet von Verletzbarkeit und einem leisen Gefühl von Ekel. Die kompromisslose Bildhauerin schuf nur wenige fotografische Arbeiten, bestand aber darauf, dass auch diese als skulpturale Werke betrachtet werden. Als eines dieser wenigen bekannten Werke stellt *Fotorzeźby* die gängigen Vorstellungen dessen, was Skulptur sein kann, auf den Prüfstand.

Raum 9 Ungestalt II

Zeichnen diente Medardo Rosso nicht nur zur Vorbereitung, sondern auch zur Fortsetzung jener Fragen, die ihn als Bildhauer und Fotografen beschäftigten. In seinen kleinformatischen Zeichnungen ging es ihm weniger um genaue Darstellung als vielmehr um flüchtige Eindrücke von Orten, Figuren und Formen. Diese skizzierte Rosso schemenhaft mit schnellen, zackigen Linien auf Einladungskarten, Briefumschläge oder Speisekarten. Um die Bedeutung dieser eher unwichtig erscheinenden Werke für ihn hervorzuheben, fotografierte er sie und stellte sie aus.

In Rossos Werk entzieht sich das Schwerzuerkennende einer eindeutigen Beschreibung – unabhängig vom künstlerischen Medium. Besonders deutlich wird dies bei *Enfant au sein* (Kind an der Brust, 1890), eine seiner radikalsten Plastiken. Die beiden einzigen von Rosso gemachten Bronze-fassungen wenden sich dem klassischen Mutter-Kind-Motiv zu, das jedoch in einer undefinierten Masse unterzugehen scheint. Erst auf den zweiten Blick ist der Kopf eines Kindes erkennbar, das sich, gehalten von den Armen der Mutter, an ihre Brust schmiegt. Frühere Fotografien zeigen, dass der Kopf der Mutter einst ausgeformt war, er aber entweder bewusst entfernt wurde oder versehentlich durch einen Bruch an der Gussform verloren ging. Auf jeden Fall ist diese Abwesenheit nun Teil des Werkes: ein fragmentarischer Hinweis auf Mutter und Kind, miteinander verschmolzen und erstarrt wie in Lava.