

41260
KLEIN, J.
1994

PLATON, SOKRATES, PYTHAGORAS UND 4D – BRANCUSIS JAHRE VON 1912–22

DIE HOLZSKULPTUREN PLATON UND SOKRATES

Eine intensive Auseinandersetzung Brancusis mit den Schriften Platons kann sicher für die Jahre bereits ab 1919/20 angenommen werden. In dieser Zeit, die für Brancusi durch die enge Freundschaft zu Marcel Duchamp, Edward Steichen und Erik Satie geprägt war, entstand die Holzskulptur „Platon“ (vgl. Abb. 30). Diese Arbeit bedeutete Brancusi keine grundlegend neue Konzeption der Form. Sie bildet vielmehr den Abschluß einer Werkreihe von Holzskulpturen, deren erste Arbeit „Der erste Schritt“ (vgl. Abb. 27) 1913 entstand. Die enge formale Bindung der „Platon“-Skulptur und damit auch, dem Werkprozeß Brancusis folgend, ihre inhaltliche, lassen eine aus dem Kontext dieser Werkreihe (vgl. Abb. 24 bis 30) isolierte Betrachtung wenig sinnvoll erscheinen.

Der erste Schritt

Das Abbild eines Kleinkindes, das auf unsicheren Beinchen mit erhobenem Arm balancierend und offenem Mund staunend seine Welt zu erkunden versucht, gestaltete Brancusi nahezu realistisch (vgl. Abb. 27). Die Körperproportionen, charakteristische Merkmale eines Kleinkindes wie der große Kopf, die kleinen Arme, der Rumpf, der nur aus Bauch zu bestehen scheint, die dicken Oberschenkel, sind naturnah gestaltet, lediglich bei Kopf und Armen abstrahierte Brancusi. Als Vorlage diente ihm die Photographie eines Kleinkindes (vgl. Abb. 24, 25).

Vergleichbar der Behandlung der etwa gleichzeitig entstandenen Köpfe der „Mlle. Pogany“ wie der „Schlafenden Muse“ werden Augen und Nase lediglich durch zwei leicht erhobene, reliefartige Linien angedeutet. Eine tiefere Auskerbung in der von Brancusi bevorzugten Manier der „taille direct“ kennzeichnet den geöffneten Mund. Weniger auf die Wahrnehmung der Umwelt durch Seh-, Ge-

IN: CONSTANTIN BRANCUSI I

ruchs- und Hörsinn ausgerichtet, typisiert Brancusi in dieser Arbeit das erste „Begreifen“ der Welt des Kindes auf ein instinktives Begehenwollen und auf den Mund, nicht nur als das ständige Verlangen nach Nahrung, sondern ebenso als empfindliches Sinnesorgan des Erstastens und Erschmeckens.

Stehende Figur

Augenscheinlich unter dem Einfluß zeitgenössischer Orientierung an archaischer bzw. afrikanischer Skulptur erarbeitete Brancusi um 1914 die „Stehende Figur“ (vgl. Abb. 26).

Der auffälligste Unterschied zur Plastik der „Erste Schritt“ liegt in dem Bestreben Brancusis, die Statik des Blockes zu erhalten. Dies gilt sowohl für die äußere Begrenzung der Form wie für die Gewichtsverteilung, das Bewegungsmoment der Plastik. Die Unsicherheit in der Verlagerung von Stand- und Spielbein aus dem „Ersten Schritt“ ist hier eliminiert. Die Figur ist auf die frontale Ansicht ausgerichtet und symmetrisch auf ihre Mittelachse hin konzipiert. Die Volumina der einzelnen Körperteile richtet Brancusi in strenger Horizontalität und Vertikalität aus. So verlagert Brancusi die Masse der ovalen Oberschenkel aus dem „Ersten Schritt“ in ein geschlossenes Volumen als Unterleib nach oben und setzt der Vertikalen von Kopf, Hals und Oberkörper ein horizontales Auflager entgegen. Die Statik des Blockes betont die Korrespondenz der nur noch in Ansätzen am Kopf und Oberkörper stehengelassenen Arme zur Breite des Unterleibs und der Beine. Arme und Beine bilden mit ihren geradlinig verlaufenden Konturen zwei rechteckige Blöcke und stehen damit dem Rund von Kopf, Oberkörper und Unterleib diametral entgegen. Das Oval des Kopfes blieb unbearbeitet, jedoch lassen die Kreidezeichnungen auf dieselbe Gestaltung des Mundes wie der Augen- und Nasenlinie schließen, wie sie Brancusi im „Ersten Schritt“ ausführte.

Das Kind in der Welt

In den Jahren 1914 bis 1917 entstand die dritte Variante dieser Skulpturenreihe: „Das Kind in der Welt“ (vgl. Abb. 28). Die sockelartige Verbindung zwischen den Beinen wie die Arme sind verschwunden. Der Figur wurde die Blockhaftigkeit der „Stehenden Figur“ genommen. Es dominiert die Vertikale. Das „Kind in der Welt“ steht mit beiden Beinen auf der Erde. Das Halbrund des Unterleibes erscheint nunmehr durch eine bogenförmige Kontur als bekleidendes Element und erinnert an ein Röckchen. Gleichmaßen den Wachstums- wie Lernprozeß beschreibend, schiebt sich aus dem stark verjüngten Oberkörper Stufe um Stufe der Kopf in die Höhe.

Die Ausarbeitung des Kopfes ist wesentlich forcierter gehandhabt. Die Geschlossenheit des Ovals ist aufgebrochen, die Auseinandersetzung Brancusis mit den Arbeiten Lipchitz' und Archipenkos unübersehbar. Die ursprünglich nur leicht erhobene Linie von Augen und Nase ersetzt nun eine tiefe Kerbe, die sich über die Stirn hinweg bis über die obere Kopfpartie zieht. Das Kreisrund des Mundes schlägt Brancusi mit zwei gegengerichteten Schrägen aus dem Holz heraus, nimmt der Mund- und Kinnpartie die Masse und bewirkt optisch eine scheinbare Neigung des Kopfes. Die rechte Ausformung am Kopf läßt sich aus der formalen Entwicklung als Relikt des ehemals erhobenen Armes deuten, bezeichnet aber auch gleichzeitig das Ohr bzw. seine Höhe.

Kleines französisches Mädchen

Die stärkere Abstrahierung gegenüber dem „Kind in der Welt“ läßt vermuten, daß das „Kleine französische Mädchen“ (vgl. Abb. 29), obwohl es ebenfalls nur ungenau in den Zeitraum 1914 bis 1918 - datiert werden kann, nach dem „Kind in der Welt“ entstanden sein dürfte.

Die Auseinandersetzung Brancusis mit den Grenzen und Möglichkeiten des Materials läßt sich an Aufbau und Ponderation der Plastik

ablesen. Sie wird durch das Zusammenspiel dreier Vertikalen und zwei runden Volumina bestimmt.

Brancusi verlängerte die Sequenzen der sich stufenförmig empor-schiebenden Abschnitte von Bauch, Oberkörper, Schulter- und Halspartie unter gleichzeitiger Reduktion ihrer Masse. Das Material beschreibt nicht länger die Körpervolumen, sondern seine innerste Struktur; die Senkrechte erscheint in ihrer körperlichen Übertragung als Wirbelsäule. Ihre horizontalen Einkerbungen sind ebenso strukturierendes Element, wie sie auf die einzelnen Wirbel verweisen können.

Auf dieser ebenso dominanten wie zerbrechlich wirkenden Vertikalen balanciert Brancusi das schwere Oval des Kopfes aus, ebenso gearbeitet wie der Kopf vom „Kind der Welt“. Ihm entspricht in seiner Masse das ebenfalls formal beibehaltene Halbrund des Röckchens. Die Korrespondenz beider Rundformen lassen die schmale Vertikale der „Wirbelsäule“ als ihre Verbindung als ein gewagtes Spiel Brancusis mit der Beschaffenheit des Materials erscheinen. Die Äquivalenz ihrer Masse verstärkt einerseits die Fragilität der Vertikalen, andererseits suggeriert sie durch ihre Ausgewogenheit plastische Stabilität. Diese wird durch die beiden Senkrechten der wiederum verlängerten Beine unterstützt. Brancusi untergliedert ihre leicht gerundeten Ovale durch jeweils zwei Verjüngungen und formt dadurch jeweils drei gleichartige und -hohe Elemente, die mit dem naturalistischen Bein nichts mehr gemein haben. Durch sie balanciert Brancusi die Ponderation der Skulptur aus, wobei er den Eindruck bewegungsloser Statik subtil durch die Einwärtsdrehung der klötzchenartigen Füße unterbindet.

Trotz der fortgeschrittenen Abstraktion entspricht die Aussage der Skulptur ihrer Titulierung. Mit entspanntem Unterkiefer, offenem Mund, leicht gesenktem Kopf auf dünnen Spargelbeinen, aus dem Röckchen herausgewachsen und etwas zu schnell aufgeschossen bestaunt das „Kleine französische Mädchen“ die Wunder dieser Welt.

Platon

Aus dem „Kleinen französischen Mädchen“ entwickelt Brancusi „Platon“ (vgl. Abb. 30). Die Unterschiede in der formalen Behandlung mögen minimal erscheinen, zeigen aber, daß Brancusi die gesamte Skulptur erneut durchgearbeitet hat.

Die entscheidendsten Veränderungen hat der Kopf erfahren. Hier verdichtet Brancusi das Spiel von Negativ- und Positiv-Volumen, der geometrischen Formen von Linie, Oval und Kreis durch die Rechtecksform des Quaders. Die bisherige konstruktive Bezugslosigkeit des Armreliktes bzw. Ohres eliminiert Brancusi durch einen horizontal liegenden Quader, der über das ansteigende Oval des Kopfes allmählich in die Fläche der Nasenebene überführt wird. Um einer dadurch entstehenden Linkslastigkeit in der Gestaltung zu begegnen, verlegt Brancusi die tiefe Spalte der Augenlinie auf die rechte Seite. Ihr Ansatzpunkt korrespondiert mit dem Ende der oberen Horizontalen des quaderförmigen Blockes und führt die Linie winklig in das Oval des Kopfes hinein. Die untere Waagerechte berührt exakt in der Mittelachse das Rund des Mundes tangential in seiner höchsten Erhebung und vereinigt sich mit seiner Kreislinie.

Das ovale Volumen des Kopfes bestimmte Brancusi deutlich größer als in der Skulptur des „Kleinen französischen Mädchens“, nimmt ihm aber die Schwere, indem er die gesamte Mund- und Kinnpartie als Negativvolumen setzt. Sauber zum Kreis ausgearbeitet, die Kontur des oberen Lippenbogens hat die Exaktheit eines Zirkelschlages, steht die ausgekerbte Partie für ein Kugelsegment. Die schlichte Strenge der geometrischen Primärformen von Kugel, Quader und elliptischer Linie kontrastiert zur lebendigen Dichte ihrer konstruktiven Verbindung im Ovoid, und ihre wechselweise Auffassung von geformter Masse und gestaltetem Raum geben dem Kopf die ausgewogene Komposition eines eigenständigen Werkes.

Die Dominanz des Kopfes wird durch Brancusis Korrektur der Proportionen von Beinen und „Wirbelsäule“ unterstützt. Im ganzen verkürzt Brancusi die Beine, verändert die ehemalige Dreiteilung in eine Zweiteilung, wobei die einzelnen Intervalle aber länger und schmaler

gestaltet wurden. Die vier Stufen der Wirbelsäule rhythmisiert Brancusi in gleichmäßige und schlanker gefaßte Sequenzen. Ihre horizontale Riffelung wird durch eine geglättete Oberfläche ersetzt.

Die Tendenz der strengerer Behandlung von Fläche und Linie ist auch am Halbrund des Unterkörpers sichtbar. Der bogenförmig geschwungene Volant des Röckchens aus dem „Kleinen französischen Mädchen“ ist verschwunden. Er wird durch eine gerade Linie ersetzt, der parallel der untere Kontur folgt, so daß den Vertikalen der Beine – auch hier eliminiert Brancusi das spielerische Moment der einwärts gedrehten Füße – unvermittelt die große Horizontale des Halbrunds entgegensteht.

Mit der Plastik des Platon erreicht Brancusi sowohl formal als auch inhaltlich die größtmögliche Dichte in der Aussage dieser Werkreihe. Obwohl letztendlich immer noch figural wahrnehmbar, erarbeitet Brancusi durch die Reduktion der formalen Mittel auf vertikale Linien und runde Volumina durch das geometrische Element ein Höchstmaß an Abstraktion in der figürlichen Gestalt, wobei die geometrische Form konsequent ihrem zu vertretenden Inhalt Rechnung trägt.

„Wenn wir keine Kinder mehr sind, sind wir bereits tot“, befand Brancusi (vgl. Abb. 24). Im Kind vollzieht sich die Konfrontation des eigenen Wesens zu der unübersehbaren Fülle seiner Welt unmittelbar.

Der elementaren Erfahrung von Wärme, Kälte, Hunger und Nahrung folgt das instinktive Begreifen- und Ordnenwollen dieser Vielfalt als ein Schritt der Integration des Ichs in die Umwelt. Die reinste Erfahrungsquelle ist das ursprüngliche Erleben der Natur und ihrer Phänomene. Sich eins zu fühlen mit der Natur, in ihr aufgehoben statt verloren zu sein, bedarf, je weiter sich der Intellekt des Kindes entwickelt, eines Vorstellungsmodells, das gleichzeitig erklärende und ordnende Funktion hat. Es waren die periodischen regelmäßigen Abläufe der Naturerscheinungen von Tag und Nacht, Sommer und Winter, die regelmäßige Wiederkehr planetarer Konstellationen, an dem dieses Ordnungsmodell entwickelt wird. Die Beobachtung der

Natur durch das Kind ist seine erste Erfahrung mit einer als absolut empfundenen Gesetzmäßigkeit, auf die sein Ich keinen Einfluß hat, als deren Teil es aber sein Ich integriert fühlt.

Den im Empfinden des Kindes noch vorhandenen Einklang zwischen Subjekt und Natur und die daraus resultierende unverdorbene Wahrnehmung seiner Umwelt galt es Brancusi, sich selbst wie mittels seiner Kunst allen Menschen zu erhalten.

Diese Auffassung ist zeittypisch und steht auch für andere Künstler in der Modernen. Vergleichbar äußert sich Kandinsky 1912 in seinem Essay „Über die Formfrage“, wenn er im Kind noch die „ungetrübte Fähigkeit“ vorhanden sieht, „das Ding als solches aufzunehmen“. Unverbildet durch das anerzogene „Praktisch-Zweckmäßige“ besäße das Kind noch die Nähe zur „klingenden Welt“, zum „Kosmos der geistig wirkenden Wesen“. Und es könnte gleichzeitig eine Charakterisierung der Werkreihe Brancusis sein, wenn Kandinsky weiter feststellt, daß das Kind aus dieser Eigenschaft die Fähigkeit entwickle, „das Äußere zu streichen“, und „noch die Macht“ hat, „das gebliebene Innere in eine Form zu kleiden, in welcher dieses gebliebene Innere am stärksten zum Vorschein kommt und also wirkt ...“.

Steht für Kandinsky die Einheit von subjektiver Empfindung und „klingendem Kosmos“ in der Tradition der Esoterik Beasants, Leadbeaters und Blavatskys, sieht Brancusi diese unmittelbar in der sinnlichen Wahrnehmung der Natur selbst. Noch 1928, also bereits zur Zeit Brancusis verstärkter Hinwendung zur Lehre Milarépas, bestätigen die Erinnerungen Isamu Noguchis die unabdingbare Verbundenheit des natürlichen Vorbildes zu seiner abstrakten Durchbildung in der Skulptur: „Brancusi used to say how lucky were the young people of the new generation such as myself, who could look forward to uninhibited and true abstractions, not like himself who always started out from some recognizable image in nature.“

Obwohl dieser Weg von Brancusi offenbar als mühevoll empfunden wurde, seinem Sammler Quinn gegenüber beschrieb Brancusi den progressiven Arbeitsprozeß der Werkreihe bildhaft als „Kalvarien-

berg“, verweist er gerade deswegen auf die Bedeutung der Natur, ihrer Erscheinungsformen und Gestaltungsgesetze für Brancusi.

Zwei Atelieransichten (vgl. Abb. 31,32), um 1920, zeigen die Platon-Skulptur im Atelier. Eingedenk der Zeichnung an der Atelierwand, die als geometrische Darstellung des platonisch-pythagoreischen Ordnungsprinzips von Harmonie und Kosmos gelesen werden kann, erscheint die Skulptur wie der Hüter seiner Lehre. Eine weitere Aufnahme, ebenfalls um 1920 zu datieren, zeigt sie in einer „groupe mobile“ zusammen mit der Skulptur „Leda“¹.

Eingedenk des „Kalvarienberges“, als den Brancusi John Quinn gegenüber den Werkprozess zum Platon beschrieb, erstaunt es, daß zu dieser Marmorskulptur der „Leda“ keine Werkreihe existiert, wie sie für den Arbeitsprozess Brancusis durchgängig typisch ist.

Und dies um so mehr, als Brancusi mit ihr eine Form präsentiert, die bis auf die Materialglättung völlig frei von jeder Oberflächengestaltung ist. Es stellt sich die Frage, wie Brancusi zu dieser Form in einem einmaligen Arbeitsprozess gelangte. Die Vermutung, daß hier, wie für den möglichen Einfluß der afrikanischen Plastik auf den „Platon“ (vgl. Abb. 34), eine vergleichbar prägende Begegnung mit einer Formvorlage stattgefunden hat, liegt nahe.

Die mathematischen Modelle

Stellt man der Leda-Skulptur das mathematische Modell einer kubischen Funktion mit zwei Doppelpunkten (vgl. Abb. 35), 1881, gegenüber, ist die Vergleichbarkeit ihrer formalen Ästhetik bestechend. Unterstellt, daß Brancusi die Middleton gegenüber geäußerte Meinung über das universale Gestaltungsgesetz, das auch für die Kunst gelten müsse, nicht erst im Jahr des Interviews entwickelt hat, ist

diese Ähnlichkeit nicht überraschend. Denn beide Formen, Brancusis „Leda“ wie das mathematische Modell, sind demselben Ordnungsprinzip verbunden.

Brancusis Kontakte hätten bereits ab 1912 die Kenntnis dieser mathematischen Modelle erlaubt. Befreundet mit Ezra Pound, dessen vortizistische Metaphysik, die nicht die Brancusis war², auf den physikalischen Erkenntnissen Helmholtz basierten,³ regelmäßig an den Sitzungen der Puteaux-Gruppe teilnehmend⁴, die die Kaderschmiede für die Vierdimensionalität in der Kunst war⁵, hatte er überdies 1912 an der Ausstellung der „Section d'Or“ teilgenommen. Seine Bibliothek weist mehrere Bücher von dem französischen Mathematiker Henri Poincaré auf, dessen Institut sich ebenfalls in Paris befand. Poincarés Sammlung mathematischer Modelle ist die wohl bekannteste im Kunstkontext. Man Ray fotografierte sie 1936 und publizierte die Photographien in Cahier d'Arts (vgl. Abb. 47–52). Sie illustrierten den Aufsatz „Mathématiques et l'Art abstrait“ von Christian Zervos, einer vehementen Verteidigungsrede des Geniebegriffs in der Kunst. Dieser Aufsatz hatte einen konkreten Anlaß. Die Surrealisten-Ausstellung in der Pariser Galerie von Charles Ratton präsentierte zusammen in einer Vitrine mit Objekten u.a. von Max Ernst, Man Ray und Duchamp die Modelle aus der Sammlung Poincarés. Diese Idee war nicht neu und sie dürfte von Max Ernst gestammt haben. Dieser hatte eine ausgesprochene Vorliebe für diese Formen entwickelt. Peggy Guggenheim erinnert sich: „Am stärksten fühlte sich Max in New York vom naturwissenschaftlichen Institut angezogen. Er begeisterte sich sehr für die mathematisch-physikalischen Objekte, die er höher schätzte als die Konstruktionen eines Pevsners.“⁶ Bereits im November 1919 stellte Max Ernst in den

2 Vgl. Pound, Ezra, Brancusi, S. 69.

3 Vgl. Groth, Peter, Der Vortizismus in Literatur, Kunst und Wissenschaft, Hamburg 1971, S. 251.

4 Vgl. HID, S. 89.

5 Vgl. Henderson, Linda Dalrymple, The Fourth Dimension, S. 66.

6 Vgl. Guggenheim, Peggy, Ich habe alles erlebt, S. 212.

1 Vgl. FTB-WVZ-Nr. 163; für eine ikonographische Deutung der Leda-Skulptur als Metamorphose der Form vgl.: Partenheimer, Jürgen, Die Skulptur Brancusis in der Deutung seiner Fotografie, Diss. München 1977, Manuskript, S. 128–135.

Räumen des Kunstvereins in Köln mit der G.D.K. zusammen mit Freundlich und Baargeld neben seinen Arbeiten „die von einer Lehrmittelanstalt geliehenen bunten Drahtmodelle mathematischer Formeln aus“.⁷

Selbiges wurde 1936 in Paris wiederholt. Ein Schriftwechsel zwischen Man Ray und Breton zeigt deutlich, wo das Gefahrenmoment für die Künstler lag. Breton schreibt:

„... wogegen ein Zweig der zeitgenössischen Kunst (die Abstrakten) auf der entgegengesetzten Richtung beharrt und Gefahr läuft, durch die Veröffentlichung solcher Dokumente (mathematische Objekte) ihre Realisierung deutlich übertroffen zu sehen.“⁸

Man Ray bezeichnet die mathematischen Modelle als vollkommene Mikrokosmen, hingegen ihm die abstrakte Kunst dagegen als ein Fragment, als eine Vergrößerung von Details aus der Natur und der Kunst erschien.⁹

Seiwert fühlte sich bei einem Atelierbesuch Brancusis 1927 an eben diese Mikrokosmen erinnert: „In der Erinnerung entsteht die berechenbare Klarheit und Exaktheit geometrischer Modellkörper.“¹⁰

Eine Gegenüberstellung der Mathematischen Modelle und der abstrakt-geometrischen Kunst Brancusis, Pevsners, Gabos, Vantongerloo (vgl. Abb. 39–52) zeigt deutlich die Grenzen jeglicher unter formal-ästhetischen Gesichtspunkten entwickelten Kriterien zur Betrachtung abstrakt-geometrischer dreidimensionaler Kunst. Jedoch im gleichen Maß, wie das von Breton beschriebene Gefahrenmoment dem Betrachter verständlich wird, erschließt sich ihm andererseits die Attraktion, die diese Objekte auf die Künstler ausgeübt haben. Doch geradezu faszinierend muß die Vorstellung gewirkt haben, in ihnen – d.h. in einem realen dreidimensionalen Körper – die abstrakte n-dimensionale mathematisch-physikalische Formel konkretisiert zu

finden. Die Faszination, ein abstraktes, sich der sinnlichen Wahrnehmung entziehendes n-dimensionales Raummodell dreidimensional haptisch und visuell erfahrbar werden zu lassen, rüttelte nicht nur an den Grundfesten der kunsttheoretischen Diskussion der Moderne. Hier schien der unlösbare Widerspruch von Dostojewskis Aljoŝcha zwischen Religion und Naturwissenschaft aufgehoben, der menschlichen Begrenztheit sinnlicher Wahrnehmung ein Schnippchen geschlagen, Gott überflüssig und die Unendlichkeit abbildhaft darstellbar geworden zu sein.

„Nun, und darum erkläre ich denn auch, daß ich Gott einfach und einwandlos akzeptiere. Einstweilen gilt es noch eines zu vermerken: Wenn Gott ist, und wenn er tatsächlich die Erde geschaffen hat, so hat er sie, wie wir genau wissen, nach der Geometrie des Euklid geschaffen, den menschlichen Verstand nur mit dem Vermögen begabt, bloß die drei Ausdehnungen des Raumes zu begreifen. Währenddessen hat es Mathematiker und Philosophen gegeben, und es gibt ihrer auch heutzutage noch welche, und es sind das sogar die besten, die leider bezweifeln, daß das Weltall – oder sagen wir noch größer, – daß alles Sein nur nach Euklids Geometrie erschaffen sei, ja, sie erdreisten sich sogar, zu denken, daß zwei parallele Linien, die doch nach Euklid nie und nimmer und unter keiner Bedingung auf Erden zusammenlaufen können, vielleicht doch irgendwo in der Unendlichkeit zusammenlaufen. Weißt du, Liebling, ich sage mir nun, wenn ich selbst das nicht begreifen kann, wie soll ich dann noch etwas von Gott begreifen können, das ist doch dann viel zu hoch für mich. Bescheiden bekenne ich, daß ich nicht die geringsten Fähigkeiten zur Lösung solcher Probleme besitze; ich habe nur einen euklidischen, einen irdischen Verstand, und wie soll man daher über etwas urteilen, was nicht von dieser Welt ist? Und auch dir, mein Freund, rate ich, nie darüber nachzudenken, vor allem nicht über Gott: Ob es ihn gibt oder nicht gibt? Das sind Fragen, an die unser Verstand überhaupt nicht heranreicht, da sein Begriffsvermögen nur für das Erfassen der drei Ausdehnungen geschaffen ist. Und so akzeptiere ich denn gern nicht nur Gott allein, sondern ich akzeptiere auch seine Allwissenheit und sein Ziel, – das uns vollkommen unbekannt ist – und glaube an

⁷ Vgl. Max Ernst, Autobiographie, in: Aust. Kat., S. 138.

⁸ Vgl. S. 497.

⁹ Vgl. S. 497.

¹⁰ Seiwert, CB der Bildhauer, S. 6.

das Gesetz und den Sinn des Lebens, glaube auch an die ewige Harmonie, zu dem das Weltall strebt, und das selbst bei Gott war und selbst Gott ist, nun, und so weiter, und so weiter bis ins Unendliche..."¹¹

Als Dostojewski 1880 seinen Roman „Die Brüder Karamasow“ vollendete, dem die oben zitierte Passage aus einem Dialog Aljoschas mit seinem Bruder Iwan entnommen ist, waren bereits vierzig Jahre seit dem Erscheinen der „Geometrische(n) Untersuchungen zur Theorie der Parallellinien“ vergangen, in denen Lobachevsky, wie auch Gauss, Bolyai und Riemann, die nicht-euklidische Geometrie entwickelten.

Deren Theoreme des gekrümmten, dreidimensionalen endlichen Raumes als Abbild einer vierdimensionalen Hyperkugel erwiesen sich für die mathematisch-physikalische Raumvorstellung unseres Universums ähnlich umwälzend wie seinerzeit das kopernikanische Modell (Abb. 53, 54).

Im Wesentlichen konzentrierten sich die Künstler auf den Versuch der Darstellung des n-dimensionalen euklidischen Raumes. Dies geschah im Wege der projektiven Geometrie. Wie die Linie die Projektion der Fläche, die Fläche die Projektion des Körpers ist, ist der dreidimensionale Körper die Projektion eines vierdimensionalen Objekts. Die Methode, höherdimensionale Probleme analog in der Zweidimensionalen der Fläche zu lösen, wurde dabei aus den Naturwissenschaften und der Mathematik übernommen. Standardlektüre der Künstler war hier Abotts „Flächenland“, das den Besuch einer Kugel in einem zweidimensionalen Land schildert. Konstruktionen von Hyperkuben, wie das regulär entwickelte Achtzell (Abb. 55), das Schlegelsche Diagramm, wie die Zentralprojektion eines im Endlichen liegenden Achtzells, beeinflussten nicht nur die Kubisten.¹²

Marcel Duchamp nutzte seine Tätigkeit in der Bibliothèque Sainte-Geneviève zum intensiven Studium der neuen Geometrien.¹³ Bereits 1912 setzte er sein Wissen in ersten Studien zum „Großen Glas“ um. Ebenfalls 1912 erschien auf der ersten Seite der Zeitschrift „Comœdia“ zusammen mit einer Besprechung des „Salon des Indépendants“, an dem auch Brancusi teilnahm, Pawlowskis Aufsatz „Voyage au pays de la quatrième dimension“ (vgl. Abb. 57). Poincaré publizierte seine Aufsätze „Pourquoi l'espace à trois dimension“ wie „Die Logik des Unendlichen“ in „Dernières pensées“ 1913, ein Buch, das Brancusi ebenfalls besaß.¹⁴

Theo van Doesburg veröffentlichte Poincarés „Pourquoi l'espace...“ erneut in der Zeitschrift „De Stijl“, in der ebenso die Beiträge Gino Severinis und Vantongerloos sich mit der Vierten Dimension in Malerei und Skulptur auseinandersetzten.

Für Brancusi dürften sich die zeitgenössischen Theorien der projektiven Geometrie wie selbstverständlich mit seinem Interesse an platonisch-pythagoreischer Metaphysik verbunden haben. Platons sog. „Höhlengleichnis“, in dem „die Körper nur Teile der Erscheinungswelt sind, die an der wahren Realität nur abbildlich teilhaben können“¹⁵ entspricht vollkommen der Theorie der projektiven Geometrie, in der jede reale Erscheinung die Projektion einer höherdimensionalen Realität ist. Wie vielfältig diese Erscheinungen sind, verdeutlicht Bragdon in seiner Studie zu einem Kubus, der eine Fläche schneidet (vgl. Abb. 58).

Daß diese nicht nur abstrakt-geometrisch, sondern sich ebenso aus den in der Natur vorzufindenden Formen herleiten lassen, mag Brancusi noch einmal besonders während seiner Freundschaft zu Edward

¹³ Vgl. Henderson, a.a.O., S. 129.

¹⁴ Vgl. Bach 1987, S. 371, Anm. 433. Bach vermutet jedoch, daß man „ähnlich, wie bei Bergson auch hier nicht davon ausgehen könne, daß Brancusi diese Bücher allzu gründlich gelesen hat (eher besuchte er wohl den einen oder anderen Vortrag Poincarés).“ (ebd.).

¹⁵ Vgl. Hoffmann, Ernst, Platon, S. 77, wie auch sein Kapitel „Das Höhlengleichnis“, a.a.O., S. 47–53.

¹¹ Dostojewski, Fjodor M., Die Brüder Karamasoff, S. 468 ff.

¹² Zum Einfluß nicht-euklidischer Geometrie und der vierdimensionalen euklidischen Geometrie auf den Kubismus vgl.: Henderson, The Fourth Dimension, S. 74–116.

Steichen überdacht haben. Steichens Verknüpfung von gesetzmäßigen Formen in der Natur, dem Goldenen Schnitt und platonischer Lehre stehen in enger Verbindung zu den gegenüber Middelton geäußerten Ansichten Brancusis:

„So I set out to try to understand nature's discipline. I decided to make a study of the ratio of plant growth and structure. .. I found some form of the spiral in most succulent plants and in certain flowers, particularly in the seed pods of the sunflower, of which I had made so many photographic studies. I decided there must be a relationship between all these things and what had been known for a long time as the Golden Section, or Golden Measure: the proportion of extreme and mean ratio. Plato had referred to this proportion as „the section“.“¹⁶

Seine Theorien fand Steichen bei Jay Hambidge ausgeführt (vgl. Abb. 60–62, 136). Dessen Buch „The Elements of Dynamic Symmetries“ hat nicht nur Steichen beeinflusst, sondern auch, wie an den architektonischen Projekten zu sehen sein wird, Brancusi. Steichen, der ebenfalls im Medium der Fotografie das vierdimensionale Raum-Zeit-Kontinuum einzufangen suchte (vgl. Abb. 59), war der erste Auftraggeber für Brancusi für eine Großskulptur der „Unendlichen Säule“ (vgl. Abb. 137, 138, 140). Die Jahre 1912 bis 1922, in denen Brancusi sämtliche Grundformen schuf, die er entweder vervollkommnete oder aber die Ausgangsformen seiner architektonischen Projekte wurden, sind maßgeblich durch eine zeitgenössische Diskussion bestimmt, die sich zum Verhältnis von Raum und Masse an den zeitgenössischen Naturwissenschaften orientierte. Deren Einbindung in die platonisch-pythagoreische Metaphysik garantierte nicht nur Brancusi ein utopisches Modell skulpturaler Architektur. Lissitzkis Prounen-Räume, die Architekturentwürfe Leonidows und Malewitschs, Ouds, van Doesburgs und van Eesterens geben ein beredtes Zeugnis, wie nahe sich die Künstler und Architekten dieser Jahre einer Überwindung von Schwerkraft, Raum und Zeit glaubten.

¹⁶ Vgl. Steichen, A Life..., 1984, Kap. 5 „World War I and Voulangis“, o.S.

- Abb. 10: Constantin Brancusi
Atelieransicht mit der geometrischen Figur auf der Atelierwand, Platon und „Le Nouveau-né II“, ca. 1922
- Abb. 11: Constantin Brancusi
Die geometrische Figur auf der Atelierwand, ca. 1922
Ausschnittvergrößerung
- Abb. 12: Constantin Brancusi
Kopf, o.J.
Bleistift/Papier, aufgezogen auf Pappe, 45,5 x 34 cm
verso beschriftet: à Petro/ Constantin Brancusi
Dienst Verspreide Rijkscollecties, Den Haag
- Abb. 13: Adolf Loos
Fassadenentwurf für die Filiale der K.K. Priv. Allgemeine Verkehrsbank, 1904
Fotomontage
- Abb. 14: Hendrik P. Berlage
Aufriß zur Amsterdamer Börse, 1898, mit eingezeichnetem Proportionssystem
- Abb. 15, 16: J.L.M. Lauweriks
Das Entwerfen auf systematischer Grundlage anhand eines Entwurfes seines Schülers Christian Bayer in der Zeitschrift RING, 1904 Heft 4, S. 5, 25
- Abb. 17, 18: J.L.M. Lauweriks
Das Entwerfen auf systematischer Grundlage anhand eines Entwurfes seines Schülers Christian Bayer in der Zeitschrift RING, 1904, Heft 4, S. 7, 9
- Abb. 19: Johannes Itten
Kompositionsanalyse zu Meister Francke, Anbetung der Könige Weimar 1921
- Abb. 20: Einbandgestaltung des Buches
„Das Theorem des Pythagoras“
von Dr. H.M. Naber, 1908
- Abb. 21: Le Corbusier
Modulare Entwicklung der elliptischen Wölbung aus dem Dreieck des Pythagoras
Aus dem Skizzenbuch 1914

- Abb. 22: Adolf Loos
Entwurfsskizze zum Rathausprojekt in Mexico, 1923
A.L.A. Inv. 849
- Abb. 23: Adolf Loos
Entwurfsskizzen zum Rathausprojekt in Mexico
Grundrisse und Schnitte, Bleistift
Nizza, Winter 1923
A.L.A. Inv. 398
- Abb. 24: Constantin Brancusi
Ohne Titel (quand nous ne sommes plus enfants nous sommes morts) r.u. sign.
Verbleib unbekannt
- Abb. 25: Constantin Brancusi
Vorlage zu „Der erste Schritt“, 1910
Photographie
Musée National d'Art Moderne, Paris
- Abb. 26: Constantin Brancusi
Le premier pas II, ca. 1914
Holz
Zerstört
- Abb. 27: Constantin Brancusi
Le premier pas, 1913
Holz
Zerstört, Kopf erhalten
- Abb. 28: Constantin Brancusi
Groupe mobile mit
L'Enfant au monde, 1917
Holz
- Abb. 29: Constantin Brancusi
Le premier pas III, ca. 1914–18; auch: La petite Française
Eichenholz, 123,5 x 23,8 x 21,6 cm
The S.R. Guggenheim Museum, Stiftung Katherine S. Dreier Estate, New York
- Abb. 30: Constantin Brancusi
Platon, 1918–19
Holz, Höhe um 109 cm
Zerstört, Kopf erhalten
- Abb. 31: Constantin Brancusi
Atelieransicht mit „Platon“, ca. 1920

Abb. 32: Constantin Brancusi
Atelieransicht mit „Platon“, ca. 1920

Abb. 33: Constantin Brancusi
Groupe mobile, 1922
mit Sokrates, Holz, 130,2 cm,
und Becher, Holz, 15 x 28 x 24,7 cm

Abb. 34: Mumuye
Stehende Figur, nicht datiert
Holz, Pigment; Höhe 122 cm
Privatsammlung Paris

Abb. 35: C. Rodenberg
Kubik mit einem Doppelpunkt A^4 und einem Doppelpunkt A^1
Darmstadt 1881

Abb. 36: Constantin Brancusi
Atelieransicht mit „Léda“ und „Platon“,
ca. 1920

Abb. 37: Georges Vantongerloo
Construction dans la sphère (2), 1917
Gips

Abb. 38: R. Haussner
Konfokale Quadriken: Ellipsoid mit einschaligem und
zweischaligem Hyperboloid
Göttingen 1888

Abb. 39: Constantin Brancusi
Le Nouveau-né I, 1915
Marmor, weiß
Höhe 16,5 cm, Länge 26 cm
Moderna Museet, Stockholm

Abb. 40: P. Vogel
Spindelzyklide
Göttingen 1883

Abb. 41: H. Wiener
Fadenmodelle der Kegel dritter Ordnung, 1898

Abb. 42: Naum Gabo
Durchsichtige Variation über ein Sphärisches Thema, 1951
Fassung 1951 des Originals von 1937
Kunststoff, Höhe 56,5 cm
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Abb. 43: Man Ray
Pythagoras, 1943
Aquarell

Abb. 44: Man Ray
Nicht-euklidisches Objekt, 1932
Assemblage, h 43 cm
Multiple, Aufl. 9
Privatsammlung

Abb. 45: W.I. Stringham
„Regelmäßige Figuren im n-dimensionalen Raum“
American Journal of Mathematics, 1880, Tf. I

Abb. 46: Blick in die „Exposition Surréaliste d'Objets,“
Paris 1936

Abb. 47: Mathematisches Modell
Surface de Kummer à seize Points doubles, dont huit réels, o.J.
Photo Man Ray, ca. 1936
Sammlung Poincaré, Institut Poincaré
In Cahiers d'Art, XI, Nr. 1/2, Paris 1936

Abb. 48: Mathematisches Modell
Surface à Courbure Constante Négative D'Enneper
derivée de la Pseudo-Sphère, o.J.
Photo Man Ray, ca. 1936
Sammlung Poincaré
In Cahiers d'Art, XI, Nr. 1/2, Paris 1936

Abb. 49: Mathematisches Modell
Surface réglée, o.J.
Photo Man Ray, ca. 1936
In Cahiers d'Art, XI, Nr. 1/2, Paris 1936

Abb. 50: Mathematisches Modell
Surface réglée o.J.
Photo Man Ray, ca. 1936
Sammlung Poincaré
In Cahiers d'Art, XI, Nr. 1/2, Paris 1936

Abb. 51: Mathematisches Modell
Surface réglée o.J.
Photo Man Ray
Sammlung Poincaré
In Cahiers d'Art, XI, Nr. 1/2, Paris 1936

Abb. 52: Mathematisches Modell
Types de Points Coniques, o.J.

- Photo Man Ray, ca. 1936
Sammlung Poincaré
In Cahiers d'Art, XI, Nr. 1/2, Paris 1936
- Abb. 53: Riemannsche Geometrie auf einer Kugel dargestellt Linien wie z.B. l, M und N werden sich immer in einem Punkt schneiden. Winkel ABC + Winkel BCA ü Winkel CAB größer als 180 Grad
- Abb. 54: Beltramis Pseudokugel für die Lobachevsky Bolyai Geometrie Die Linien M und N durch Punkt P nähern sich der Linie l, werden sie aber niemals schneiden. Winkel ABC + Winkel BCA + Winkel CAB kleiner als 180 Grad
- Abb. 55: Unbekannt
4-dimensionaler Würfel, o.J.
Standort: Palais de la Découverte, Paris
- Abb. 56: Unbekannt
5-dimensionaler Würfel, o.J.
Standort: Palais de la Découverte, Paris
- Abb. 57: G. de Pawloski
Voyage du pays de la quatrième dimension
In Comoedia, Paris, 20. März 1912, S. 1
- Abb. 58: Claude Bragdon
„Darstellungen: Schnittflächen einer einzelnen Form (Kubus) in einer Fläche“
Aus A Primer of Higher Space, Rochester, N.Y., 1913, Tf. 30
- Abb. 59: Edward Steichen
Raum-Zeit Kontinuum
Frankreich, ca. 1920
- Abb. 60: Jay Hambidge
Abbildung zur Dynamischen Symmetrie der Pflanze.
Zum Phyllotaxis Phänomen.
In Hambidge, 1926, S. 3
- Abb. 61: Jay Hambidge
Zur Dynamischen Symmetrie der Pflanze.
Logarithmische Spirale und rechtwinkliges Dreieck.
In Hambidge, 1926, S. 7
- Abb. 62: Edward Steichen
Spirale, Frankreich, ca. 1921
- Abb. 63: Constantin Brancusi
Atelieransicht (Kastanie)
- Abb. 64: Brief Henri-Pierre Rochés an John Quinn vom 29. März 1922, Blatt 3
„Brancusi would like to build a temple ...“
- Abb. 65: Constantin Brancusi
„La Colonne du Baiser“ in der Ausstellung der Brummer-Gallery, 1933
„Part of projekt for the Temple of Love“
- Abb. 66: Constantin Brancusi
Le baiser, 1907-08
Gips, 28,4 x 26 x 21,5 cm
- Abb. 67: Constantin Brancusi
Le baiser, 1909
Kalkstein, 89,5 x 30 x 20 cm
Grab von Tanjuscha Raschewskaia, Friedhof Montparnasse, Paris
- Abb. 68: Constantin Brancusi
Le baiser, 1923-25
Brauner Stein, 26,5 x 25,5 x 24 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris
- Abb. 69: Constantin Brancusi
Kußmotiv im Sockelelement
- Abb. 70: Constantin Brancusi
Bauplan für die Werkstatt Rue Sauvageot 18, 1928
Zeichnung/Papier 27,5 x 42 cm
sign. u.r.
- Abb. 71: Constantin Brancusi
Kapitellstudie mit quadratischem erhöhten Auflager, ca. 1920
verloren
- Abb. 72: Constantin Brancusi
Atelieransicht mit Endloser Säule, Muse und Danaide, vor Dezember 1917
- Abb. 73: Constantin Brancusi
Atelieransicht mit Platon, Portrait von Mme L.R., Endloser Säule und Vogel, 1920
- Abb. 74: Constantin Brancusi
Atelieransicht mit „Mme Eugène Meyer Jeune“ und Kapitell der „Colonne du Baiser“, ca. 1930