

1.2 Grand Oblitérateur: Sacha Sosno

46

Sacha Sosno hat seine künstlerische Praxis eng an die Obliteration geknüpft. Anstelle aber Sosno seinerseits einzig unter der Perspektive seines Werkes zu betrachten „als ob die Produktion eben jene die gesamte Aufmerksamkeit und Energie des Künstlers auf sich gezogen und darin erschöpft hätte [...]“⁵², möchte ich hier vielmehr danach fragen, inwiefern die Obliteration über die Obliterationspraxis von Sosno hinausgeht. In der folgenden Darstellung greife ich in loser Folge einige biographische Knotenpunkte von Sosno auf, wobei es nicht um eine historische Erzählung geht, sondern um die Gründe, weshalb Leben und Obliteration häufig miteinander in Verbindung gebracht werden.

1.2.1 Alexandre Sosnowsky

Sacha Sosno wurde als Alexandre Sosnowsky am 18. März 1937 in Riga, Lettland, geboren und entstammte einer Milliardärsfamilie.⁵³ Stärker als die jüdische Identität der Familie wog das kommunistische Engagement des Vaters. In den Wirren des Zweiten Weltkrieges floh die Familie 1941 in die Schweiz,⁵⁴ ließ sich 1945 in Nizza nieder und kaufte ein Apartment im Hôtel de Palais, indem auch der Maler Henri Matisse sein Atelier hatte.⁵⁵ Um Sosno die Integration in Frankreich zu erleichtern, gaben die Eltern anstelle von Riga Marseille als seinen Geburtsort an.⁵⁶ Als Kind lernte Sosno französisch, russisch, englisch, deutsch, spanisch und aufgrund der Kinderfrau auch etwas finnisch.

52 Armengaud, „Comment écrire une biographie d'artiste“, a.a.O., S. 92.

53 Sein Vater war zeitweise der reichste Mann Lettlands und machte sein Vermögen mit einem regionalen Monopol auf Ölpumpen. Die Mutter von Sosno wurde in Nizza geboren, wo die Familie regelmäßig zu Ferientaufenthalten hinfuhr. Vgl. France Delville, *Sosno. Traverse en forme de Fugue*, Nice: Melis Editions 2002, S. 56, 79.

54 Ein Fluchtversuch über die Nordsee scheiterte aufgrund von Seeminengefahr, sodass sich die Familie über den Landweg freikaufen musste. Der Stempel im Pass erhält damit existenzielle Bedeutung. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 55.

55 Robert Pincus-Witten, „Pages de journal: L'École de Nice, un livre qui manque“, in: *Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice* (Hg.), *Sosno. Obliteration: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 51.

56 Den Erfolg dieser Strategie bezeugen bis heute Kunstkataloge, die Sosnos Geburtsort mit Marseille angeben. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 79. Vgl. Restany, „Le chant de l'obliteration“, a.a.O., S. 65. Vgl. Armengaud, *L'art de l'obliteration*, a.a.O., S. 167, FN 1.

Zuhause sprach man französisch.⁵⁷ In frühester Kindheit erlebte Sosno also den Zerfall einer sozialen Ordnung und macht mehrere Verlusterfahrungen: Heimat, Freunde und Verwandte, Hab und Gut, Geld und mit der Zeit auch einige Sprachen.⁵⁸

Unter dem Eindruck des Malstils von Henri Matisse plante Sosno ein Kunststudium, was der Vater strickt ablehnte („in der Familie gibt es keine Farbkleckser“)⁵⁹. Sosno studierte von 1956–1958 in Paris an der *Sciences Po* Rechts- und Politikwissenschaften und war regelmäßiger Besucher der Cinématèque. In seinen filmkritischen Texten zeigt er, dass er mit der *Nouvelle Vague*, sowie mit den Diskussionen in den *Cahiers du Cinéma* um die ästhetischen Genrebrüche mit dem klassischen Hollywoodkino vertraut war.⁶⁰

Nach seinem Studium kehrte er 1958 nach Nizza zurück und machte Bekanntschaft mit Yves Klein, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle und Armand Fernandez (Arman). Die monochromen Gemälde von Klein veranlassten Sosno dazu, einen Großteil seiner Malereien zu verbrennen, von denen nur wenige die Flammen durch die rettende Hand seiner Mutter überlebten.⁶¹ Mit der Gründung der Zeitschrift *Sud Communications* im Jahre 1961 verfolgte Sosno ein journalistisches Interesse, schrieb über die *École de Nice* und realisierte mehrere Kurzfilme.⁶² Während der Zeit seines Militärdienstes 1962 in Toulouse, fand er auf dem Gelände der Kaserne eine Ansammlung galloromani-

57 Vgl. ebd., S. 81.

58 Der Vater wurde im Laufe seines Lebens drei Mal Milliardär und verlor sein gesamtes Vermögen immer wieder durch die Unbilden der Zeit zwischen 1914 und 1945. Vgl. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 89. Nicht der Verlust des Vermögens verbitterte den Vater, sondern als ehemaliger Trotzkiist hat er nie überwunden, dass einflussreiche Persönlichkeiten in Lettland wider besseren Wissens schwiegen und die Gemeinschaft blind gegenüber den Gefahren der Vernichtung durch die Nazis gewesen war. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 55.

59 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 81.

60 Sacha Sosnovsky, „Vers un nouveau réalisme cinématographique“, in: *Sud Communications* (Juillet 1961), Nr. 2, S. 4–6.

61 Pincus-Witten, „Pages de journal: L'École de Nice, un livre qui manque“, a.a.O., S. 51. Der Autor vermutet, dass den Flammen womöglich auch Arbeiten zum Opfer fielen, die von seinem Verhältnis zu seinen Eltern, der Flucht aus Lettland über Zürich nach Nizza, zum Exil, und von den Einflüssen, die der Maler Henri Matisse auf ihn hatte, zeugten.

62 Ein Dokumentarfilm über die *École de Nice* (FR, 1960–61) blieb unvollendet und ist verschollen. Vgl. die Filmographie von Sosno in: Ralph Hutchings, *Sosno à ciel ouvert*, Paris: Verlhac Éditions 2013, S. 348. Vgl. Ulrich Krempel, „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *Nouveau Réalisme. Revolution des Alltäglichen*, Berlin: Hatje Cantz 2007, S. 344. Sosno drehte von 1969–71 einige Minireportagen für die TV Serie *DimDamDom* mit Daisy de Galard. Vgl. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 140.

scher Gräber und half bei der archäologischen Arbeit.⁶³ 1963 kehrt er nach Paris zurück und wird Pressefotograf.

Von 1965 bis 1969 arbeitet Sosno als Reportagefotograf in verschiedenen Krisengebieten der Welt. Er dokumentiert den Nordirlandkonflikt, Armut in Bangladesh und die Hungersnot in Biafra, wo er Zeuge von Kriegsoffern und hungernden Kindern wird, aber auch vom Willen der Lokalbevölkerung beeindruckt ist, „unter dieser Todesgefahr“⁶⁴ ein alltägliches Leben zu leben. 1969 publiziert Sosno seine Fotografien aus Biafra als Teil eines Bildessayband.⁶⁵

1971 fertigt Sosno seine ersten Obliterationsarbeiten an, indem er Teile seiner Fotografien aus Biafra übermalt. Er obliert auch seinen Namen: Von nun an tritt er nicht mehr unter seinem bürgerlichen Namen Alexandre Sosnowsky in Erscheinung, sondern mit seinem Kürzel Sosno. Auch seine Künstlerfreunde Armand Pierre Fernandez (Arman) und César Baldacchini (César) hatten es so gehalten. Im Jahre 1972 und 1973 fotografiert Sosno deutsche Konzentrationslager und widmet sich Motiven der Kunstgeschichte. Anfang der 1970er Jahre nimmt er an der Wanderausstellung *L'Art Vidéo* teil, in dessen Fahrwasser der Kunstkritiker Bernard Teyssèdre die *L'Art Sociologique* ausruft. Nach ersten Einzelausstellungen in Nizza und San Remo hatte Sosno 1974 seine erste Einzelausstellung in Paris (Galerie Mony Calatchi)⁶⁶ und druckte im Ausstellungskatalog einen Auszug aus Umberto Ecos *Zu einer Semiotik des visuellen Codes*.⁶⁷

Von Sommer 1976 bis Oktober 1979 überquert Sosno gemeinsam mit seiner Frau Mascha auf einem Segelboot den Atlantik bis nach Venezuela, wo sie auf verschiedenen Inseln die meiste Zeit verbringen. In Caracas verkauft Sosno alle seine Bilder, und fasst den Entschluss Skulpturen anzufertigen.⁶⁸ Neben seinen Erlebnissen in Biafra bezeichnet Sosno diese Segelreise als weiteren großen Einschnitt in seinem Leben.⁶⁹ Unfähig nach ihrer Rückkehr in einer Großstadt wie Paris zu leben, ziehen sie nach Nizza. Von ihren Künstlerfreunden fast vergessen, nimmt Mascha Sosno eine Arbeit als Modedesign-

63 Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O., S. 144.

64 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 59 [Übersetzung v.V.].

65 Sosnowsky, *Biafra*, a.a.O.

66 Vgl. Ralph Hutchings, „expositions personnelles“, in: ders. (Hg.), *Sosno. Vers une intégrale, catalogue raisonné de 1971 à 2005*, Monaco: Foundhaus.sit 2007 [ohne Seitenangabe].

67 Umberto Eco, „Zu einer Semiotik der visuellen Codes“, in: ders., *Einführung in die Semiotik*, München: Fink 1972, S. 195-292

68 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 127.

69 Ebd. S. 128.

nerin auf und Sosno beginnt seine ersten Skulpturarbeiten. Zunächst widmet er sich noch in der Tradition des Nouveau Réalisme den Industrieobjekten, fertigt aber ab 1979 auf einer Reise nach Indien in Neu-Delhi seine ersten Bronze-Statuen.

1983 werden einige Bronzestatuen von Sosno im *Musée des Beaux Arts Jules Chéret* in Nizza gezeigt. Es folgen Ausstellungen in Nizza (1984) und New York (1985), sowie Reisen nach Lettland, Korea, China, Japan und Ägypten. 1988 werden zwei 26 Meter hohe Statuen in das Élysee-Palace Hotel in Nizza verbaut, er trifft durch Vermittlung von Françoise Armengaud in Paris Emmanuel Levinas und heiratet im gleichen Jahr Mascha Sosno. Sosno interessiert sich immer mehr für die Verbindung von Architektur und Skulptur und entwickelt die „bewohnbare oder bewohnte Skulptur.“⁷⁰ Die bekannteste Arbeit *La Tête Carée* entsteht 2002 neben dem *Musée d'art moderne et d'art contemporain*, beherbergt die Arbeitsräume für die Administration der städtischen Zentralbibliothek Louis Nucéra und ist gesäumt von einem Skulpturengarten, für den Sosno Namensgeber wird (*Jardin Sacha Sosno*). 2013 stirbt Sosno an einem Herzinfarkt in Monaco. Posthum eröffnet seine Frau 2015 *Le Guetteur*, eine 22 Meter hohe bewohnbare Skulptur, die die administrativen Räume für ein Shopping-Center in Cagnes-sur-Mer, einem Nachbarort von Nizza, beherbergt. Armengaud bezeichnet Sosno etwas scherzhaft als „Grand Oblitérateur“⁷¹ und nimmt damit sowohl Bezug auf die immer größer werdenden Obliterationsarbeiten als auch auf ihre facettenreichen Bedeutungen.

1.2.2 Genese der Obliteration

Wie Sosno dazu kam, seine künstlerische Praxis 1971 mit dem Begriff der Obliteration zu benennen, ist bisher weder von der Kunstkritik noch von den philosophischen Kommentaren herausgearbeitet worden. In den anekdotischen Darstellungen scheint es fast so, als ob der Begriff sich gleichfalls wie die Pra-

⁷⁰ Restany, „Le chant de l'oblitération“, a.a.O., S. 54. Vgl. Yves Bayard, „Concept des sculptures monumentales habitées“, in: Musée d'Art moderne et d'Art contemporain (Hg.), *Sosno. Oblitération: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 158.

⁷¹ Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 96.

xis „gedankenverloren“⁷² eingestellt habe. Auch wenn die Quellen sich im Falle von Sosno zur Heirat von Praxis und Konzept ausschweigen, ist es aber dennoch möglich, neben Spekulationen auch gute Gründe dafür anzuführen, weshalb Sosno auf „die Geste der Streichung und das Visuelle des Verbergens“⁷³ so sensibel reagierte und sich für ihn der Begriff der Obliteration aufdrängte.

a. Das Leben ist schöner als alles

Sosnos Leben und Werk sind eng mit dem Nouveau Réalisme und insbesondere der École de Nice verbunden. Darin spielte er jedoch eine besondere Rolle: Neben Claude Rivière und Pierre Restany war er einer der ersten Kunstkritiker, der bereits 1961 über die École de Nice geschrieben hat.⁷⁴ Erst zehn Jahre später wird er selbst künstlerisch aktiv. Die École de Nice hatte weder eine Theorie, noch gemeinsame Prinzipien oder eine Ideologie, sondern ist vielmehr zu verstehen als lose Gemeinschaft talentierter Künstler:innen am gleichen Ort.⁷⁵ Es war der Kunstkritiker Pierre Restany, der in drei Manifesten zwischen 1960 und 1963 diese Künstler:innen als Nouveau Réalistes bezeichnet hatte. Darunter verstand er das konkrete Eingreifen der Künstler:innen in die Wirklichkeit um die „Verbreitung der Empfindsamkeit jenseits der logischen Grenzen seiner Wahrnehmung“⁷⁶ zu erreichen. Sosno beschreibt die

72 Armengaud, „Comment écrire une biographie d'artiste“, a.a.O., S. 94. Armengaud: *L'art d'obliteration*, a.a.O., S. 145.

73 Armengaud, *L'art d'obliteration*, a.a.O., S. 145.

74 Die beiden Gründungstexte der École de Nice sind: Sacha Sosnovsky, „Tendances du Nouveau Réalisme Niçois“, in: *Sud Communications*, Nr. 1 (Juin 1961), S. 18-22. Claude Rivière, „La Charge Solaire de l'Artiste“, *Combat de la Résistance à la Révolution* (August 22, 1960). Die Zeitschrift wurde von Mitgliedern der Resistance gegründet und von Louis Aragon herausgegeben.

75 Françoise Armengaud zitiert den Galeristen Jacques Matarasso, dies., „Introduction. L'autre côté du ciel“, in: Ralph Hutchings (Hg.), *L'École de Nice. Paroles d'artistes*, Paris: Verlhac Editions 2010, S. 14; vgl. auch Sam Hunter zitiert nach Armengaud, *L'art de l'obliteration*, a.a.O., S. 154.

76 Zitiert nach Krempel (Hg.), *Nouveau Réalisme*, a.a.O., S. 257; Franz. Original: Pierre Restany, „Le Nouveaux Réalistes“, in: Antje Kramer (Hg.), *Les grands manifestes de l'art des XIXe et XXe siècles*, Paris: TTM éditions 2011, S. 194f. Das Zitat findet sich in einer anderen Übersetzung auch bei Pierre Restany: „Die neuen Realisten“, in: Jürgen Harten (Hg.): *Prospect Retrospect. Europa 1946–1976. Katalog anlässlich der Ausstellung Prospect Retrospect*, 20. – 31. Oktober 1976, Bd. 2, übers. v. Schuldt, B. Buchloh, J. Matheson, Köln: König 1976,

ästhetische Ausrichtung der Nouveau Réalistes etwas konkreter: Künstler wie Arman und Jean Tinguely wandten sich den ausrangierten Objekten zu und orientierten sich dabei an den Dadaisten, insbesondere Kurt Schwitters, Hans Arp und Francis Picabia.⁷⁷ Ausgediente Möbel, ausrangierte Autos und andere Gerätschaften wurden zu Skulpturen arrangiert oder – wie im Falle von César – der Schrottpresse übergeben. Die Affichisten rissen übereinander geschichtete Plakate von den Hauswänden, um auf diese Weise eine spontane Form entstehen zu lassen. Mit solchen *Décollages* distanzieren sie sich vom Akt des Malens und Klebens.

Damit tritt Kunst als radikaler Gestus des *anno zero* auf im „Klima kultureller Unter-Information der Nachkriegszeit.“⁷⁸ All diesen ästhetischen Praktiken wohnt ein destruktives oder autodestruktives Element inne, das sich sowohl gegen eine klassische Auffassung einer Kunst des Wahren, Guten, Schönen richtet, wie gegen das Werkhafte der Kunst. Jean Tinguely etwa baute aus Metallschrott eine autodestruktive Skulptur, die im Museum of Modern Art in New York sich selbst zugrunde richtete.⁷⁹

Es stellt damit eine Art sich selbst obliterierende Maschine dar: nutzlos kannibalisiert sie sich selbst. Hingegen weisen die *Décollages* etwa von François Dufrêne auf ikonischer Ebene und in ihrem Hang zum Poetischen einige Ähnlichkeiten mit der Obliteration auf. Als Kunstkritiker wird Sosno Zeuge, wie sich Martial Raysse mit den (Abfall-)Produkten dessen beschäftigt, was die konsumorientierte Popkultur, der auflebende Tourismus an der Côte d'Azur und die allgemeine Amerikanisierung der französischen Nachkriegszeit anspülten. Sosnos enger Künstlerfreund Arman widmete sich in den 1960er Jahren in einer ganzen Reihe von Werken den Bildern von Leid und Vernichtung während des Zweiten Weltkriegs. Auf diese Weise arbeitet er sich daran ab, in der Gegenwart mit Dingen der Vergangenheit konfrontiert zu sein. Dabei errichtet Arman kein Werk der Erinnerung wie ein Archivar, sondern wird zu einer Art Archäologen des Gegenwärtigen.⁸⁰

S. 55. Online unter: <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:reko.rest.1960/sdef:TEI/get> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

77 Sosnovsky, „Tendences du Nouveau Réalisme Niçois“, a.a.O., S. 20.

78 Vgl. Krempel (Hg.), *Nouveau Réalisme*, a.a.O., S. 32.

79 Dass das autodestruktive Kunstwerk eine Bildproduktion anheizt, zeigt der Kurzfilm *Breaking it up at the Museum* (R.: D.A. Pennebaker, USA, 1960).

80 John Gibson Gallery (Hg.), *Arman: Archeologist of the Present*, New York: John Gibson Gallery 1973.

Sacha Sosno sieht, so gibt es der amerikanische Kunstkritiker Robert Pincus-Witten nach einem Gespräch mit ihm wieder, in der École de Nice eine soziale Kunst des Aktivismus und der Sinnstiftung in Abgrenzung zum französischen Formalismus (Support-Surface). Während die Formalisten das Zeichen in seiner ästhetischen Abstraktion betrachtet haben, orientierten sich die Nouveau Réalistes an einer sozialen Nützlichkeit und einem potentiellen gesellschaftlichen Wandel.⁸¹ Kritiker haben der Obliterationskunst daher eine soziale Dimension zugeschrieben.⁸² Geistesverwandt sind hier die beiden Manifeste von 1974 und 1975 zur *L'art sociologique* von Fred Forest, Hervé Fischer und Jean-Paul Thénot. Darin wird eine Kritik der Massenmedien in der Tradition der Frankfurter Schule geübt, und eine demokratische Kunstpraxis angestrebt, die den Commonsense stört und normierte Kommunikationswege subversiv umlenkt.⁸³ Die imaginären Reste des gesellschaftlichen Alltags rücken auch deshalb in den Fokus, weil „die Kommunikations- und Distributionskanäle“⁸⁴ ideologisch verengt seien und eine direkte interpersonelle Kommunikation verhinderten.

So forderte Hervé Fischer in seiner Serie „Hygiene der Meisterwerke“ (1971) programmatisch einen Reinigungsprozess und kritisierte den konsumistischen Blick des Kulturtouristen, indem er verschleierte Videoaufzeichnungen bekannter Malereien zeigte. In der Serie *Hygiène de l'art: la déchirure des oeuvres d'art* (1971/74) druckte Hervé Fischer zeitgenössische Malereien auf Papier aus, riss sie in Stücke und verstaute sie in Plastiksäcken. In einer Arbeit präsentierte Sosno gemeinsam mit den Architekten Yves Bayard und Henri Vidal einen Gegenentwurf zum Umbau des Louvre durch den Architekten I.

81 Pincus-Witten, „Pages de journal: L'École de Nice, un livre qui manque“, a.a.O., S. 52.

82 Robert C. Morgan, „Something about Nothing. Stone Sculptures by Sacha Sosno“, in: Marisa Del Re Gallery (Hg.), *Sacha Sosno. Sculptures en pierre*, New York: Marisa Del Re Gallery 1992 [ohne Seitenangabe].

83 Vgl. Hervé Fischer, Fred Forest und Jean-Paul Thénot, „Manifestes de l'art sociologique“, in: *Journal Le Monde*, 10.10.1974. Online unter: http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/2manifeste_art_socio_fr.htm#text [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]. Bernard Teyssède, „L'art sociologique“, in: *Opus International*, Nr. 55 (1975), S. 16-28. Vgl. den hilfreichen Beitrag von Rainer Wick, der die wesentlichen Motive und Ziele der l'art sociologique zusammenfasst, Rainer Wick, „Nicht Kunst, nicht Soziologie: Das Collectif d'art sociologique“, in: *Kunstforum. Schwerpunkt: Kunst als sozialer Prozess*, Nr. 27 (1978), S. 143. Online unter: <https://www.kunstforum.de/artikel/nicht-kunst-nicht-soziologie-das-collectif-dart-sociologique/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

84 Ebd.



Abb. 8: Sacha Sosno, Yves Bayard, Henri Vidal, *Une Contre-Proposition pour la cour du Grand Louvre*, 1985.



Abb. 9: Sacha Sosno, Yves Bayard, Henri Vidal, *Proposition pour le Métro de Paris*, 1985.

M. Pei. Eine riesige Venus von Milo, deren Torso ausgehöhlt ist, greift nicht nur ein Exponat des Museums auf, sondern stellt es in einer der zentralen Sichtachsen von Paris auf, die vom Louvre über die Champs-Élysées zum Arc de Triomphe bis nach La Défense verläuft (Abb. 8). In einem anderen Projekt schlägt das Trio eine Umgestaltung der Pariser Metro vor (Abb. 9). Es geht in diesen Arbeiten um Manipulation von Bildern in Massenmedien, um eine Kritik an der Konsumkultur und um das Eintragen von Bildern in die Dingwelt.

Als eine der hellstichtigsten Autorinnen zur École de Nice schrieb Claude Rivière in ihrem zweiten Artikel vom räumlichen und technologischen Potential der Objekte und sah in den Werken, dass die Künstlerinnen Zeugnis ablegten von utopischen und dystopischen Momenten.⁸⁵ Hier waren für Sosno die Arbeiten von Yves Klein und Arman richtungsweisend. Arman näherte sich den Objekten nicht mehr „literarisch oder analog“, sondern so „wie sie sind in sich.“⁸⁶ Die Hinwendung zur Archäologie des Alltäglichen einer sozialen Wirklichkeit, wo wir es „mit mindestens fünf- bis sechstausend Jahren an Erinnerung“⁸⁷ zu tun haben und wo die „Konsumenten zum Produzenten von Kunst“⁸⁸ werden können, ist für Sosno der stärkste Impuls der École de Nice, der für ihn auch 30 Jahre später noch gültig blieb.⁸⁹

Eine solche „Hygiene des Sehens“⁹⁰ hat es auf einen radikalen Bruch mit Sehgewohnheiten abgesehen. Die radikale Geste des Verbrennens von Sosnos eigenen Bildern lässt sich dann als Bruch mit einer Auffassung von Kunst lesen, die sich am Figürlichen, an der Komposition, an Perspektivillusionen und damit an Repräsentation orientierte.⁹¹ Aufbauend auf diesem ikonoklastischen Gestus wendet Sosno den Blick auf das Alltägliche und Soziale oder auf das Archäologische, wie etwa im Falle von Werken der Kunstgeschichte.

85 Rosemary O'Neill, *Art and Visual culture on the French Riviera, 1956–1971. The École de Nice*, London, New York: Routledge 2012, S. 97. Claude Rivière, „Langage et Communication“, in: *Sud Communications*, Nr. 1 (1961), S. 23–25.

86 Sosnovsky, „Tendances du Nouveau Réalisme Niçois“, a.a.O., S. 20.

87 Restany, „Le chant d'oblitération“, a.a.O., S. 52.

88 Sosnovsky, „Tendances du Nouveau Réalisme Niçois“, a.a.O., S. 22. Das Zitat ist erneut abgedruckt in: André Giordan, Alain Biancheri (Hg.): *L'École de Nice*, Nizza: Ovadia 2017, S. 44.

89 Sacha Sosno, „Où se trouve l'œuvre d'art“, in: Sacha Sosno, *De la perception esthétique*, Nice u.a.: Les Editions Ovadia 2011, S. 9.

90 Martial Raysse zitiert in Krempel (Hg.), *Nouveau Réalisme*, a.a.O., S. 210.

91 „Für mich war das Monochrome die ultimative Aufgabe: man konnte in der Abstraktion nicht weiter gehen.“ Leclerc, „interview no 13 Sacha Sosno artist“, a.a.O., S. 375. Vgl. auch Giordan, Biancheri (Hg.), *L'École de Nice*, a.a.O., S. 28f.

Auch wenn in den genannten Manifesten das Soziale merkwürdig unklar bleibt und der Algerienkrieg⁹² auch von Sosno in seinen Texten und seiner Kunst nicht thematisiert wurde, so geht von seiner Kritik an den Massenmedien aber ein zentraler Impuls aus: „Die Theorie der École de Nice besagt, dass das Leben schöner ist als alles“, schrieb Sosno 1961 in einem Artikel über den *Nouveau Réalisme*.⁹³ Für Sosno besteht die Aufgabe der Kunst darin, über die Dingwelt hinaus auf Imagination und Leben der Betrachter:innen einzuwirken, um auf diese Weise Ideologiekritik am Fetisch der Warenwelt zu üben und die Urteilskraft zu stärken.

b. Semantische Werkzeuge

Um Urteilskraft zu stärken bedarf es aber einer Sprache. Im Umfeld von Sosno wurden eine Reihe von „semantischen Werkzeugen“ (*outils sémantique*)⁹⁴ verwendet. Arman nannte seine Werke ‚cachets‘, aber auch ‚empreintes‘, ‚combustions‘, ‚coupes‘ und zu seinen bekanntesten Arbeiten gehören die ‚accumulations‘.⁹⁵ Darüber hinaus verwendete César den Begriff der ‚compression‘, Vostell die ‚décollage‘, Jean-Claude Farhi die ‚assemblage‘,⁹⁶ François Dufrêne das ‚palimpsest‘, Alain Jacquet die ‚camouflage‘, Claude Gilli den Begriff ‚coulée‘, Klein das ‚monochrome‘ und ‚vide‘. All diese semantischen Werkzeuge treten im radikalen Gestus einer Eigenständigkeit auf: die ‚in-objectivité‘ (Gegenstandslosigkeit)⁹⁷ des *Schwarzen Quadrats* von Malewitsch löscht alle bisherige Kunst aus, weist auf das Ikonische des Bildes als differenzieren-

92 Niki de Saint Phalles ist eine der wenigen Künstlerinnen, die mit den Schießübungen direkt auf den Algerienkrieg Bezug nimmt. Vgl. zur Ausblendung des Algerienkrieges in der französischen Geschichtsschreibung Benjamin Stora, *Historie de la guerre d'Algérie (1954–1962)*, Paris: La Découverte 2004.

93 Sosnovsky, „Tendances du Nouveau Réalisme Niçois“, a.a.O., S. 20.

94 Restany, „Le chant d'oblitération“, a.a.O., S. 54.

95 Vgl. *Arman Studio*, online unter: <http://www.arman-studio.com/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

96 Vgl. auch die *The Art of Assemblage*, 4.10.–12.11.1961, MOMA New York. Online unter: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1880> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

97 Giordan, Biancheri (Hg.), *L'École de Nice*, a.a.O., S. 28. Vgl. auch Armengaud, „Introduction. L'autre côté du ciel“, a.a.O., S. 20.

des Objekt durch Kontrast, Rahmen und Flächigkeit. Das ‚ready-made‘⁹⁸ von Duchamp weist auf die Objekthaftigkeit von Alltagsgegenständen und die monochromen Bilder von Yves Klein auf die Entleerung des Blicks.

Sosno macht in seinen Interviews immer wieder deutlich, dass Klein und Malewitsch wichtige Orientierungen waren. Arman aber war der wichtigste Weggefährte, der Sosno Ratschläge und Kontakte zu Künstlerinnen und Galeristinnen in den USA gegeben hat.⁹⁹ Sosno bezeichnet diese semantischen Werkzeuge auch als eine Art Klavier, auf dem verschiedene Songs im Visuellen gespielt werden und reiht sich mit seiner Obliteration darin ein.¹⁰⁰ Diese Vielfalt des semantischen Werkzeugkastens hat eine ordnungsstiftende Funktion¹⁰¹ und bezeichnet die Operationen und Praktiken und nicht die Objekthaftigkeit der Kunst. Die Begriffe sind aus *den Praktiken selbst* gewonnen.¹⁰² Jedem semantischen Werkzeug entsprechen bestimmte Operationen mit Vorlieben für soziale, historische und ästhetische Bezugnahmen, sowie für Materialien und deren Aneignung und Umwendung. Dazu zählen etwa Schneiden, Teilen, Stempeln, Verteilen, Sammeln, Anordnen, Explodieren, Komprimieren und andere Praktiken des Vernichtens und Umformens. Von allen semantischen Werkzeugen des *Nouveau Réalisme* steht Sosno den frühen Arbeiten von Arman, den sogenannten ‚cachets‘,¹⁰³ ‚l’empreinte‘ oder auch den ‚l’objet trempé‘ am nächsten (Abb. 10 & 11). In diesen Arbeiten bedeckte Arman die Leinwand in einer wiederholenden Geste fast vollständig mit Stempelabdrücken. Diese Konzentration gleicher Objekte auf einer begrenzten Fläche wird schließlich in seine Akkumulationsarbeiten münden, für die er bekannt ist.

Die hier zusammengetragenen Indizien machen plausibel, warum das Durchstreichen einer Kriegsphotografie mit einem schwarzen Filzstift bei Sosno mehr auslöste als ein gedankenloses Gekritzeln. Vor dem inneren Auge wird

98 Françoise Armengaud, *Titres*, Paris: Meridiens Klincksieck 1988, S. 91.

99 Edouard Valdman, *Le roman de l’École de Nice*, Paris: La Différence 1991, S. 173-179. Armengaud, *L’art d’oblitération*, a.a.O., S. 153. Dies führte auch zur falschen Annahme, dass Sosno ein Epigone Arman sei, vgl. Hutchings, *L’École de Nice*, a.a.O., S. 376.

100 Restany, „Le chant d’oblitération“, a.a.O., S. 54.

101 Seinen Nachlass hat Arman noch zu Lebzeiten als digitales Archiv mit aufgebaut. Dort sind seine Arbeiten nicht chronologisch, sondern nach semantischen Werkzeugen geordnet. Online unter: <https://www.arman-studio.com/index2.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

102 Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari, „Die Begriffspersonen“, in: dies., *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 70ff.

103 Marc Moreau, *Arman. Vue Pris*, Paris: ESFP 2010, S. 29.



Abb. 10:
Arman, *Cachet*, 1954. Stempel-
abdrücke auf Leinwand, 36,8 x
28,9cm,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023.



Abb. 11:
Arman, *Petit Cachet*, 1957, Tinte
auf Papier, 53 cm x 57 cm,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Sosno die frühen Stempelarbeiten von Arman gehabt haben, sowie die abgerissenen Plakatwände der Affichisten oder die autodestruktiven Skulpturen von Jean Tinguely. Zudem wird auch deutlicher, warum sich Sosno eine begriffliche Spezifizierung seiner Praxis aufdrängte. Unter dem Eindruck der Nouveau Réalistes und ihren semantischen Werkzeugen, die sich an operativen Begriffen des Überschreibens und Auslöschens orientierten und dabei zugleich eine Eigen- und Widerständigkeit gegenüber der Konsum- und Massengesellschaft formulierten, lag die Obliteration als französischer Alltagsbegriff für das Entwerten von Briefmarken durch einen Stempel nicht weit weg. Wie Françoise Armengaud zeigt, ist die Obliteration ein selbstständiges Konzept und diese dialektische Verschränkung von Kreation durch Zerstörung ist Sosno nicht entgangen.¹⁰⁴ Im Gegensatz zu Arman betont Sosno nämlich nicht die politisch-ökonomischen Implikationen, sondern ein Wechselspiel von Verdecken und Zeigen.

c. Kaschieren, um besser zu zeigen

In Interviews und Artikeln kommt Sosno immer wieder auf seine Fotografien aus Biafra zurück. Noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse in Biafra publizierte er 1969 unter seinem bürgerlichen Namen Alexandre Sosnowsky einen Bildband. Die Publikation ist als Appell an die Mitmenschlichkeit angelegt und schwankt zwischen ikonophilem Glauben an die Bildwirksamkeit der Repräsentation von Elend und Gewalt und der gleichzeitigen Skepsis gegenüber dem Sensationscharakter ihrer Motive.¹⁰⁵ Die Publikation ist von der aufklärerischen Intention getragen, auf menschliches Elend aufmerksam zu machen, in der Hoffnung, Veränderung zu bewirken. Wie aber lässt sich menschliches Elend zeigen ohne der Sensationslust zuzuspielen? Diesen inneren Widerspruch der Bilder löst Sosno, indem er die Fotos mit „unverzichtbaren“¹⁰⁶ Texten flankiert. Diese Restskepsis gegenüber den Bildern wird schließlich für Sosno zum Ausgangspunkt seiner Obliterationspraxis:

104 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 153.

105 Sosnowsky, *Biafra*, a.a.O. Der Band beinhaltet neben einem Text von Sosno Beiträge vom Pariser Kardinal François Marty, vom Virologen und Nobelpreisträgers André Lwoff sowie vom Dichter Pierre Emmanuel und vom Journalisten Jean Cau.

106 Sosnowsky, „Avant-propos“, in: ders., *Biafra*, a.a.O., [ohne Seitenangabe].



Abb. 12: Titelbild der Publikation Alexandre Sosnowsky, *Biafra: proximité de la mort, continuité de la vie*, Paris: Fayard 1969.

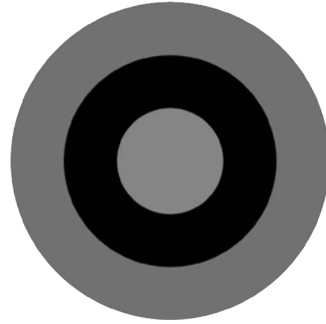


Abb. 13: Wappen der Luftstreitkräfte von Biafra.

Dieser Eindruck der Verlegenheit war in meinem Fall fruchtbar, denn ausgehend von den schwarz-weiß Probeabzügen entwickelte ich dank eines Filzstiftes meine Praxis und mein Konzept „der Obliteration“ – *einen Teil des Bildes kaschieren, um besser zu zeigen, um eine Selbstzensur zu vermeiden, die uns von einer zu harten Szene ablenkt; um vom Zuschauer einen besonderen partizipativen Akt zu verlangen*.¹⁰⁷

Sosno umgeht den Sensationscharakter des Bildes, indem er einen Teil verdeckt und der Einbildungskraft des Zuschauers überantwortet. Sosno hat dies in der Formel „cacher pour mieux montrer“¹⁰⁸ festgehalten. Der Umgang mit dem „Unerträglichen“¹⁰⁹ zeigt sich anschaulich in einem Vergleich zwischen dem Umschlagbild der Publikation von 1969 und einer der ersten Obliterationsarbeiten von Sosno aus dem Jahre 1971 (Abb. 1, 12). Das Umschlagbild

107 Sosno, „Il n'y a pas d'images...“, a.a.O., S. 61 [Hervorhebung v.V.].

108 Ebd. Vgl. Sacha Sosno, „L'obliteration est-elle une métamorphose?“, in: ders., *De la perception esthétique*, Nice [u.a.]: Les Editions Ovadia 2011, S. 108.

109 Armengaud, *L'art d'obliteration*, a.a.O., S.145. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 39.

zeigt ein hungerndes Kind, das mit einem breiten roten Ring eingezirkelt ist. Diese ikonische Rahmung hat eine doppelte Funktion: einerseits fällt der Fokus auf den Glauben an die Transparenz des Bildes in seiner Repräsentation menschlichen Leids. Das Bild wird in seiner Durchlässigkeit als wirksamer Appell an die Mitmenschlichkeit genommen durch konkretes Handeln dem Leid entgegenzuwirken. Andererseits greift der rote Kreis symbolisch das Wappen der Luftstreitkräfte von Biafra auf (Abb. 13). Auch ikonisch setzt sich das Grün und Schwarz des Wappens in der Farbgebung des Bildes vom Kind fort. Dies lässt das im Foto abgebildete Kind zur Zielscheibe des Krieges werden. Im Bild ist also eine Dialektik von Vernichtung und Rettung angelegt.

In Sosnos frühen Obliterationsarbeiten ist die Dialektik ins Innere des Bildes versetzt. Die frühen Arbeiten sind mit Acryl auf Leinwand bemalte Vergrößerungen seiner Fotografien (vgl. Abb. 1). Eines dieser Bilder zeigt eine Graslandschaft in schwarz/weiß, die durch einen mit dünnen Ästen errichteten Zaun gerastert ist. Mitten im Bild ist ein schwarzes Rechteck gesetzt. Es scheint die geometrische Strukturierung des Bildes durch den Zaun aufzugreifen. Was sich „hinter“ dem schwarzen Rechteck und dem Zaun befindet, ist nicht zu erkennen. Ein möglicherweise menschliches Leid ist ausgeblendet und der Einbildungskraft des Zuschauers überantwortet. War die Dialektik zuvor an einen Appell für humanistische Werte gekoppelt, zeigt sich diese Dialektik nun im Wechselspiel von Verstecken und Zeigen. Sie hat ikonischen Charakter. Zwar zeigt sich in diesem ikonoklastischen Akt die Orientierung an den Arbeiten der *École de Nice*,¹¹⁰ doch ob die Obliteration hier einen obliterierten Humanismus meint, der durch die Widerständigkeit der geometrischen Form gewissermaßen in ikonische Anführungszeichen gesetzt ist, das wäre im Folgenden weiter zu diskutieren.

d. Die große Stille

Kann bereits eine Aussage über die Verbindung der Obliteration zum Leben getroffen werden? Den bisherigen Indizien folgend geht es Sosno um das Alltagsleben und das kulturelle Gedächtnis, wobei er einer Bilderskepsis folgt. Über diese Archäologie des Alltäglichen hinaus spricht Sosno aber auch noch

110 Charles, „Petite sosnologie comparée“, a.a.O., S. 11.



Abb. 14: Sacha Sosno, *La Tête Carée – Sculpture Habitée*, 2002, Aluminium. Foto v.V.



Abb. 15: Sacha Sosno, *Le Guetteur*, 2015. Foto v.V.

von einer „großen Stille“¹¹¹. Er bezieht sich mit dieser poetischen Beschreibung auf die Leere auf dem Meer während der 26-tägigen Atlantiküberquerung ohne „einen einzigen Vogel, ein Boot oder ein Flugzeug zu sehen.“¹¹² Andererseits meint er damit aber auch seine frühen Lektüren zum Daodejing des chinesischen Philosophen Laotse, zum Zen-Buddhismus, sowie zum Talmud und zur Bibel.¹¹³ Diese Erfahrung einer zeitweisen Distanz zur Zivilisation und Auseinandersetzung mit heiligen Schriften hat Sosno allerdings nicht zum frommen Leben geführt, sondern zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Leere, Stille, Abwesenheit und der Verbindung von Auslöschung und Kreativität. Das Problem also, wie Ideen des Unendlichen in die Endlichkeit des Werk einfließen können, ohne dass sie ihren Charakter einbüßen, ist für Sosno zentral. Er hat dies durch eine reflexive Kunstpraxis gelöst, indem er mit Bildern auf Bilder reagiert, und sie übereinanderschichtet. In dieser Transzendentalität von Werk und Subjekt liegt für Sosno eine Lebendigkeit. Diese Vermischung von Kunst mit der Lebenswelt zeigt sich in den bewohnbaren Skulpturen von Sosno vielleicht am deutlichsten (Abb. 14 & 15). Um diese Poetik der Obliteration in den Blick zu bekommen, bedarf es aber noch einer genaueren Analyse.

1.2.3 Gesang der Obliteration

Bevor ich auf die Rezeption, das methodische Problem die Obliteration zu bestimmen und auf ihre verschiedenen Bedeutungen eingehe, möchte ich vier Merkmale der Obliterationskunst von Sacha Sosno herausstellen.

(1) *Bildreflexivität*: Mit den bisherigen Ausführungen sind die Bilderskepsis und die Ideologiekritik bereits in den Blick gekommen. Anlässlich des alljährlichen Kolloquiums *Art et Cerveau* in Mouans-Sartoux hatte Sosno einige kunst- und bildtheoretische Schriften verfasst und er ging darin etwas genauer auf seine Obliterationskunst ein.¹¹⁴ In einem seiner Beiträge imaginiert er ein Jahrhunderttableau mit einem Kaleidoskop an ikonischen Bildern aus

111 Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 125.

112 Ebd.

113 Ebd., S. 129.

114 Vgl. Sosno, *De la perception esthétique*, a.a.O.

1. CACHER POUR MIEUX MONTRER

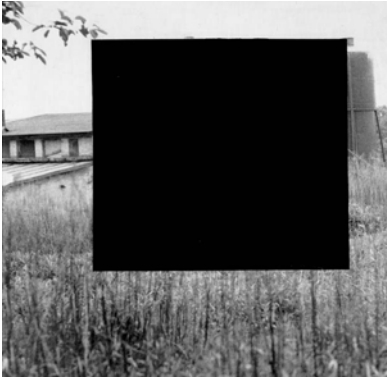


Abb. 16: Sacha Sosno, *Landschaft von Fallingbostal*, 1975, Acryl auf Fotoleinwand, 80 x 80 cm.



Abb. 17: Sacha Sosno, *Grande Vénus*, 1984, Bronze, 52,5 x 27 cm.



Abb. 18: Sacha Sosno, *Liberator's Monument*, 1991, Granit, Beton, B-26 Trümmer, Parc du Mercantour, Fonten (France).

Popkultur, Film, Fernsehen, Sport und Kunst: „[...] das gipserne Lächeln der Marilyn Monroe, die ausgestreckte Zunge von Albert Einstein, die Fußabdrücke auf dem Mond, Wachtürme mit Stacheldraht in *Nuit et brouillard*, kleines Napalm-Mädchen auf der Brücke von Vietnam [...]“.¹¹⁵ Sosno interessiert sich hier für den Umgang mit dem kulturellen Imaginären, denn „wir schleppen einen ganzen visuellen Haushaltswarenladen mit uns herum; gegen diese schwere Artillerie [hilft] nur eine Therapie, eine einzige Prophylaxe: die Obliteration.“¹¹⁶ Wenn er also seinen Beitrag programmatisch mit dem provokanten Titel überschreibt *Es gibt keine Bilder...* (Il n’y a pas d’images...), dann geht es ihm um eine Ent- und Umwertung von Bildern, die eine Mächtigkeit gewonnen haben, sei es aufgrund ihres Spektakelcharakters oder weil sie durch Reproduktion zu popkulturellen Klischees geworden sind.

Sosno, der zum Zeitpunkt seiner ersten Obliterationsarbeiten bereits viel gereist war und englisch spricht, wird die englische Bedeutung der Obliteration im Sinne der genozidalen Auslöschung nicht entgangen sein. Mit seinen Fotografien von deutschen Konzentrationslagern in den Jahren 1972 und 1973 richtet Sosno einen archäologischen Blick auf die soziale und historische Wirklichkeit (Abb. 16). Vor allem in seinen plastischen Werken ab 1979 geht Sosno verstärkt auf die Kunstgeschichte selbst ein (Abb. 17) und widmet sich in *Liberator’s Monument* (1991) der Erinnerung an den Absturz eines Flugzeugs im Zweiten Weltkrieg, bei dem elf amerikanische Soldaten starben, die Munition für italienische Partisanen geladen hatten (Abb. 18).¹¹⁷ In einem Interview äußert er sich zu seiner Arbeitsweise und sagt, er arbeite „über antike Statuen, also über ein kulturelles Gedächtnis, über eine Art mentale Landschaft, die wir alle haben [...]“.¹¹⁸ Sosno hat wiederholt auf die Notwendigkeit hingewiesen in die Bilder der Geschichte zu intervenieren: „Indem wir einen Gegenpol bilden, bleiben wir die würdigen Söhne der Tradition: wir malen mit einem fünf- oder sechstausend Jahre alten kollektiven Gedächtnis, mit Archetypen. Wir müssen ohne Unterlass das Vokabular zerschlagen, um etwas

115 Ebd., S. 68.

116 Ebd.

117 Vgl. Sabine Bade, Wolfram Mikuteit, „Sacha Sosno und das Liberator’s Monument“, online unter: https://westalpen.wordpress.com/2013/12/12/sacha_sosno_liberators_monument/ [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Vgl. Hutchings (Hg.), *Sosno à ciel ouvert*, a.a.O., S. 166.

118 Armengaud, „Sacha Sosno“, in: dies., *Titres*, a.a.O., S. 93f. Erneut abgedruckt in Armengaud, *L’art de l’oblitération*, a.a.O., S. 129-138. Vgl. auch die biographischen Angaben von Sosno in: Hutchings (Hg.), *Sosno à ciel ouvert*, a.a.O., [ohne Seitenangabe].

Neues zu schreiben.“¹¹⁹ Dazu gehört auch die „Suche nach einer persönlichen Erinnerung.“¹²⁰ So hat beispielsweise Arman durch massenhafte Anhäufung militärischen Geräts oder Kinderspielzeug (Arman, *Home Sweet Home*, 1960; *Les Mains*, 1961) Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs, insbesondere der Shoah verarbeitet. Berühmt geworden sind Yves Kleins Reminiszenzen an Hiroshima (*Hiroshima*, ca. 1961), die schemenhaft Umrisse menschlicher Körper zeigen und somit an die Schatten der in der Hitze verdampften Körper erinnern.

Déborah Laks bringt diese Auseinandersetzung auf die These, dass die Shoah und der Krieg ein wichtiger Teil der künstlerischen Produktion der Nouveau Réalistes gewesen sind,¹²¹ und dass die Verwendung von Abfall „als ein Pfad betrachtet werden kann, der vom Trauma zur Auflösung führt.“¹²² Es war auch eine Weise, sich mit der mythischen Geschichtsschreibung Frankreichs in der Nachkriegszeit zu beschäftigen, deren Nationalverständnis geprägt war vom Mythos einer geschlossenen und umfassenden Resistance gegen das Naziregime.

Im Falle von Sosno bedeutet dies nicht wie im Falle der Nouveau Réalistes den Blick auf den Boden zu richten und Second-Hand-Läden, Flohmärkte, Schrottplätze oder andere Orte mit Restbeständen der Gesellschaft aufzusuchen. Es bedeutet auch nicht, wie im Falle von Klein, durch eine Performance ein zerstörerisches Moment wieder aufleben zu lassen, von dem einzig schemenhafte Spuren zurückbleiben. Stattdessen richtet Sosno den Blick auf „Geschichtsreste. Im Grunde mache ich Abfallbehälter der Kunstgeschichte.“¹²³ Déborah Laks macht in einem Aufsatz darauf aufmerksam, dass eines der literarischen und philosophischen Vorbilder der Nouveau Réalistes Charles Baudelaires und Walter Benjamins Figur des ‚chiffonniers‘ gewesen sein könnte: Der in der Stadt flanierende Lumpensammler, der die kleinen, liegen gelassenen Dinge des alltäglichen Lebens aufliest, sie sich aneignet und gemäß Benjamin so in die Lage kommt, sie utopisch umzuwenden.¹²⁴ Ähnlich wie die Künstlerinnen, die in den Straßen von Nizza, auf Schrottplätzen, am Strand oder Museum Dinge und Bilder einsammelten, nahm Sosno Bezug auf Bil-

119 Valdman, *Le roman de l'École de Nice*, a.a.O., S. 175.

120 Ebd., S. 159.

121 Deborah Laks, *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York u.a.: Bloomsbury 2019, S. 133.

122 Ebd., S. 135.

123 Zitiert in Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 92.

124 Laks, *France and the Visual Arts since 1945*, a.a.O., S. 125.

der des kulturellen Gedächtnisses und versuchte darin, ein sozialutopisches Moment freizulegen.

Sosno erweist sich also insofern als moderner Künstler, als dass es ihm nicht um Ähnlichkeit eines Originals zum Abgebildeten geht, sondern um eine Infragestellung dieser Ähnlichkeit durch Schichtung von Bildern. Ein Bild wird durch ein anderes Bild überlagert und so wird nicht nur eine Unkenntlichkeit ins Bild eingetragen, sondern auch das ‚Vorbild‘ ungültig gemacht. In dieser Reflexivität liegt ein Bezug zur Transzendentalphilosophie, die in der Selbstreflexivität einen Weg sieht, das Unendliche im Endlichen wachzuhalten. In der Kunst führt dies zu Übermalungen und Über-Bildern.¹²⁵ Diese Autoobliterationen haben ihren Ursprung in der Romantik, wo es um Darstellungen ging, die nicht von Repräsentation, sondern von Reflexivität ausgehen.¹²⁶ In dieser ununterbrochenen Dialektik von Destruktion und Konstruktion, Vernichten und Entstehen wird der Verfestigung entgegengewirkt. Die Widerständigkeit der Obliteration richtet sich in diesem Sinne also gegen die Erstarrung. In dieser Hinsicht kann Sosno als Romantiker gelten und reiht sich in jene Kunstschaaffenden ein, die den künstlerischen Prozess selbst mit ins Werk setzen. Paul Valéry hatte mit Blick auf die Zeichnungen von Degas den modernen Künstler von einer „veralteten Auffassung“ von Kunst abgegrenzt der zufolge es um Stil ging, „bis durch Arbeit die Spuren seines Arbeitens verwischt sind.“¹²⁷ Diese Spuren der künstlerischen Arbeit im Werk sichtbar zu halten, darin liegt der Eigensinn der Obliteration und reiht sich somit in eine moderne Kunstpraxis ein.

In dieser Reflexivität liegt auch ein ethisches Moment. Es geht dann nämlich nicht länger um die Problematik von Gewaltdarstellungen, sondern um die Kritik an bestehenden Macht- und Repräsentationsordnungen, indem das Bild als Medium der Darstellung von Klischees problematisiert wird. Sosnos künstlerische Praxis macht also zwischen 1971 und 1979 eine Entwicklung vom Motiv zur Ikonographie und zum Medium des Bildes durch. Vor allem in seinen Skulpturen ab 1979 zitiert Sosno Werke der klassischen Bildhauerkunst, die für ihn zu Klischees geworden sind und einen Restbestand kollektiver Er-

125 Birgit Mersmann, *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, insbes. S. 22-37.

126 Vgl. ebd., S. 25.

127 Paul Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas*, übers. v. Werner Zemp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 23.

1. CACHER POUR MIEUX MONTRER



Abb. 19: Sacha Sosno, *Oblitérateurs universels – Le plein*, 1972, Stahl, 60 x 17 x 14,5 cm.



Abb. 20: Sacha Sosno, *Oblitérateurs universels – Le vide*, 1972, Stahl, 60 x 17 x 14,5 cm.

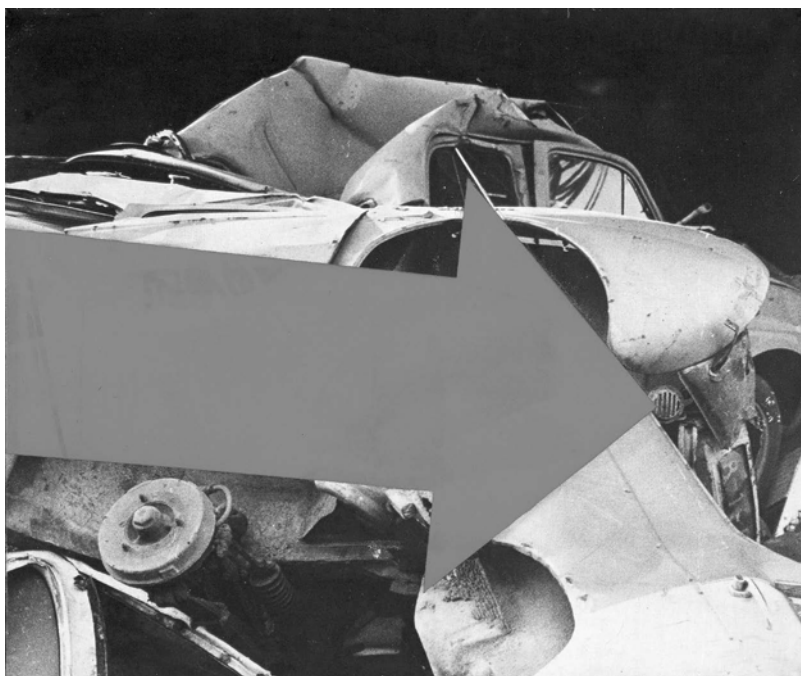


Abb. 21: Sacha Sosno, *Point subjectif rouge*, 1973, Acryl auf Fotoleinwand, 46 cm x 55 cm.

innerung darstellen. Dies hat auch Auswirkungen auf seine Materialwahl: Bronze, Stahl und Marmor wirken im Angesicht der flüchtigen Performances, Happenings und Videoarbeiten jener Zeit antiquiert und außer Mode. Sosno betreibt daher weniger das Geschäft eines Archäologen der Gegenwart, als das eines Archäologen der Abzweigungen und inneren Spannungen von Bildern der Geschichte. Diesen Bildreflexivitäten nachzuspüren und näher zu beschreiben wird im Weiteren die Aufgabe sein.

(2) *Fülle und Leere*: Mit der Formel „cacher pour mieux montrer“ ist jene innere Dialektik verdecken und zeigen angesprochen, die eine Kontinuität in den Arbeiten Sosnos darstellt. Für Sosno zeigt sich hier gemäß der postalischen Bedeutung der Obliteration die „Idee einer Nicht-Wiederverwendung“¹²⁸ an. Paradigmatisch hierfür sind die *Oblitérateurs universels* (1972) (Abb. 19 & 20), „um bestimmte Bereiche zu verbergen ohne sie zu vernichten, wodurch sie jedoch zum Bewusstsein kommen.“¹²⁹ Während die „ausgehöhlte und durchsichtige Platte“ das dahinterliegende Motiv wie ein Bild rahmt, versperrt die „gefüllte und undurchsichtige Platte“ ein Teil des Bildes auf das „dahinterliegende“ Objekt. Andere Obliterationen bestehen aus Pfeilen, Kreise, Balken oder mitunter auch Buchstaben, Zahlen oder unförmige Farbübermalungen (Abb. 21).

Bei der Fülle und Leere handelt es sich um semiotisch informierte Kategorien, mit denen Sosno seine eigene Obliterationspraxis beschrieben hat. Sosno hat damit das in der kantischen Tradition liegende Interesse verfolgt „die praktische Struktur theoretischer Begriffe“¹³⁰ zu erforschen und sich dabei auf die Semiotik von Umberto Eco bezogen.¹³¹ Dies hat dazu geführt, dass Sosno seine Kunst in ein semiotisches Joch eingespannt und die Rezeption dazu veranlasst hat, dieses semiotische Vokabular aufzugreifen. Fülle und Leere (plein et vide) wurden dadurch bis heute zu zentralen Beschreibungs-

128 Sacha Sosno, „L'art est-il lisible“, in: ders., *Mais où sont les œuvres d'art?*, Nizza: Z'Éditions 2000, S. 61. Der Text wurde nicht im Rahmen des Festival von Cerveau vorgelesen und ist daher nicht abgedruckt in Sosno, *De la perception esthétique*, a.a.O.

129 Ebd.

130 Helmut Pape, *Der dramatische Reichtum der konkreten Welt. Der Ursprung des Pragmatismus im Denken von Charles S. Peirce und William James*, Weilerswist: Delbrück Wissenschaft 2002, S. 22.

131 Eco, „Zu einer Semiotik der visuellen Codes“, a.a.O. Vgl. Armengaud, *Titres*, a.a.O., S. 94; vgl. *Sosno Exposition Personelles*, online unter: <https://sosno.com/evenements-expositions/sacha-sosno-memento-expos/> [zuletzt aufgerufen am 30.08.2023].

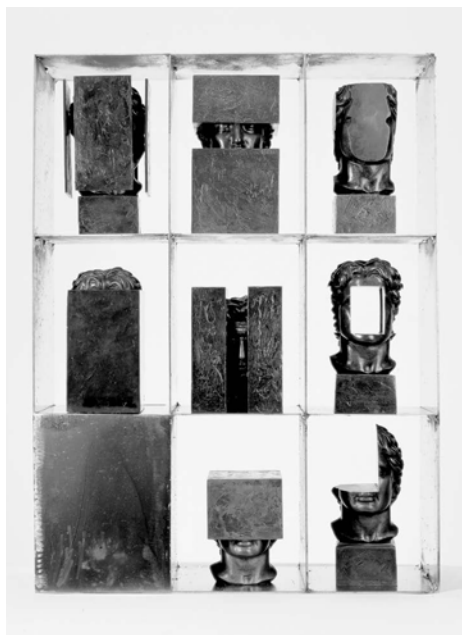


Abb. 22: Sacha Sosno, Les huit manières de filer la soie, 1985, Bronze, Alexandre I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII.



Abb. 23: Sacha Sosno, Il faut en toute chose préférer l'intérieur à l'extérieur, 1984, Bronze, 52 x 23,5 x 20 cm.



Abb. 24: Sacha Sosno, Angle arrière, 1991, Marmor, 100 x 55 x 50 cm.

di¹³² der Kunst Sosnos. Am konsequentesten hat diese Lesart Françoise Armengaud ausformuliert. Sie fasst die Obliteration als Relation und Operation im Vokabular der Semiotik: „x obliteriert y. Formalisieren wir es zum Spaß: $O(x,y)$.“¹³³ Der Obliterierungsprozess betrifft im Falle von Sosno drei Ebenen des Imaginären: das kunsthistorisch relevante Bild als Zitat und zu obliterierende Objekt (Y), die Form, mit der obliteriert wird (X), und das dabei entstehende neue Bild $O(x,y)$. Die Obliteration bildet damit eine Art Doppelbeleuchtung von Zitat und seiner Rekontextuierung. Da sich dies variantenreich durchspielen lässt, führt häufig bei Sosno zu Serienproduktionen (Abb. 22).

(3) *Unabgeschlossenheit*: Bisher sind vor allem die Übermalungen und symbolischen Überlagerungen in den Blick gekommen. Vor allem in Sosnos plastischem Werk ab 1979 geht es um Aushöhlungen, Auslassungen und Unvollständigkeiten seiner Skulpturen. Besonders deutlich wird dies dort, wo nur Körperteile zu sehen sind, der Rest aber unausgeführt bleibt. Sosno orientiert sich beispielsweise in der Serie zu *Inachevés* nicht an der Perfektion griechischer Bildhauerkunst, sondern an unausgeführten Skulpturen von Michelangelo, Auguste Rodin und Camille Claudel (Abb. 24).¹³⁴

Das hat eine irritierende Wirkung und Sosno unterstreicht diese Rätselhaftigkeit noch durch die Titelvergabepraxis seiner Werke. „Titel ist eine Art verstümmelte Phrase; er ist ein Auszug, mitunter ein Zitat. Ein Spiel mit Schnitten.“¹³⁵ Sosno lehnt sich dabei einerseits an die Dadaisten, Man Ray, Duchamp und Eric Satie¹³⁶ an, die ebenfalls einen spielerischen Umgang mit Titel pflegten, weshalb Armengaud an einer Stelle Sosno auch als „Neo-Dadaist“ bezeichnet.¹³⁷ Die Titelvergabe dient einer weiteren Aneignungsebene und ist zugleich eine Verlängerung der Signatur Sosnos. Dass Sosno seine Titel zum Teil dem Zohar und der Kabbala entlehnt, also der mystischen Tradition des jüdischen Denkens, trägt weiter zum Rätselcharakter seiner

132 Daniel Biga, „Hommage au sens“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Obliteration: peinture, sculpture*, a.a.O., S. 41; darin auch: Bayard, „Concept des sculptures monumentales habitées“, a.a.O. Tissinié, „L'Acting comme manifeste d'une altérité oblitérée“, a.a.O., S. 114; Restany, „Le chant d'obliteration“, a.a.O., S. 53; Armengaud, *L'art d'obliteration*, a.a.O., S. 37-51.

133 Armengaud, *L'art d'obliteration*, a.a.O., S. 59.

134 Ebd., S. 115.

135 Vgl. Armengaud, *Titres*, a.a.O., S. 91.

136 Ebd., S. 94f.

137 So etwa bei Armengaud, *L'art de l'obliteration*, a.a.O., S. 155.

Werke bei (Abb. 23). Das Wesentliche ist die Art der Entschlüsselung. Emmanuel Levinas formuliert dies in einer poetischen Wendung: „Im Grunde genommen muss das, selbst wenn es obliteriert ist, noch singen. Die Obliteration muss singen. Ein Gesang ist im Übrigen nicht notwendigerweise etwas Fröhliches.“¹³⁸ Der Gesang der Obliteration weist über die Dialektik von Fülle und Leere hinaus.¹³⁹

Die Unabgeschlossenheit des Werks und rätselhafte Titelvergabe zielen auf eine Rezeptionsästhetik, bei der die Imaginationskraft der Betrachterin als generierende Kraft aufgerufen wird. Diese Überantwortung der Sinnogenese an die Kunstbetrachterin führt dazu, dass Sosno die Interpretation seiner Werke zurückweist: „Ich weiß es nicht, ich lass die anderen für mich denken.“¹⁴⁰ Sosno steht damit in der Tradition der Rezeptionsästhetik seiner Zeit und ist Kind einer Moderne, der es nicht mehr um Nachahmung der Wirklichkeit geht, sondern um die Einbildungskraft. Das Werk wird nicht durch Mimesis vollendet, sondern durch Imagination. Das zentrale Element dieser Annahme ist die Leer- oder Unbestimmtheitsstelle, die vom Rezipienten vervollständigt wird, wobei es zu einer Kollision des Wissens- und Erfahrungshorizontes des Rezipienten mit den Adressierungsmodellen kommt, die das Kunstwerk anbietet. Dieser asymmetrische Kommunikationsraum zwischen Kunstwerk und Betrachterin sei, so die Annahme von Wolfgang Iser, der zentrale Ort nicht mehr einer ästhetischen Erfahrung, sondern ihrer praktischen Verarbeitung.¹⁴¹ Die Kunstbetrachtung ist damit wesentlich eine praktische Investition in das Erforschen des eigenen Wissenshorizonts, der Rezeptionsweisen und Adressierungsformen des Kunstwerkes.

In dieser praktischen Investition, so ließe sich hier anschließen, liegt ein ethisches Moment: Wenn es nicht allein um Gewaltdarstellungen und eine Kritik an bestehenden Repräsentationsordnungen geht, sondern um die Verlebendigung von etwas vorher Unwahrnehmbaren, dann ist die Frage, was hier genau damit gemeint ist. Für Sosno ist unzweifelhaft, dass er als Künst-

138 Sosno, „Où se trouve l'oeuvre d'art“, a.a.O., S. 13. Die zitierte Stelle findet sich in: Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

139 Vgl. Restany, „Le chant d'oblitération“, a.a.O., S. 54

140 Sacha Sosno im Gespräch mit Valdman, *Le roman de l'École de Nice*, a.a.O., S. 177.

141 Die Rezeptionsästhetik hat ihren Ursprung in den 1960er Jahren in den Literaturwissenschaften, strahlte auch auf die Kunstwissenschaft und die Kunstkritik aus, so etwa auch bei Christian Metz und Umberto Eco. Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: UTB 1978, S. 46.

ler eine Art Geburtshelfer für das Medium einer ästhetischen Erfahrung ist, die für Betrachterinnen herausfordernd ist.

(4) *Konzept und Praxis*: Bisher ist die Obliteration in einigen Alltagsphänomenen angesprochen worden, vor allem aber in der Kunstpraxis von Sosno. Darüber hinaus beinhaltet die Obliteration aber auch eine Idee von Kunst und wird von Sosno wie von seinen Rezipienten als Konzept behandelt und beschrieben. In diesem Versuch Theorie und Praxis miteinander in Verbindung zu bringen zeigt sich aber ein grundlegendes Problem an: Meine These ist, dass die Selbstreflexionen von Sosno zur Obliteration nicht als Theorieangebot zu lesen sind, sondern im Gegenteil etwas anzeigen, was eng mit dem Problem der Obliteration selbst zusammenhängt. In dieser Perspektive stehen die Reflexionen Sosnos symptomatisch für ein problematisches Verhältnis von künstlerischer Praxis zu ihrer konzeptionellen Beschreibung. Sosno zeigt mit seiner Selbstreflexion eine Kluft an zwischen seiner Kunst und der Sprache, sie zu beschreiben. Der Medienwechsel vom Bild zur Sprache und von der Sprache zum Bild bleibt nicht ohne Folgen für das Verständnis der Obliteration selbst. So beschreibt Sosno die Obliteration mit den Kategorien Fülle und Leere und ist damit auf Nichtsinn, Paradoxien und die Einbildungskraft des Betrachters aus. Die semiotischen Kategorien versperren aber ihrerseits das Konzept der Obliteration. Aus dieser Inkongruenz von Konzept und Praxis, die die Obliteration so interessant und lebendig macht, bezieht die vorliegende Arbeit einen wichtigen Impuls, dem ich mich als einem methodischen Problem im Folgenden näher widmen werde. Denn wie kann die Obliteration unabhängig von Sosno und der Semiotik beschrieben werden und welche Bedeutung erhält sie dann?

1.3 Obliterierte Obliteration

Die Rezeption der Obliteration läuft entlang von semiotischen Lesarten, psychoanalytischen Ausdeutungen, wahrnehmungstheoretischen und ontologischen Überlegungen. Häufig bleibt die Obliteration dabei sehr eng an Sosnos Werk und Leben gebunden. Die Theorieangebote zur Obliteration weisen dabei die Tendenz auf, eine Kongruenz von theoretischem Konzept