

Nina Heindl

Temporär bespielt.

Die plastischen Werke auf der *Fourth Plinth* zwischen Intervention und Denkmalsetzung

In einem zeitgenössischen Projekt kommt die Diversität der skulpturalen Positionen des 21. Jahrhunderts besonders prägnant zum Tragen: in den temporären Installationen auf dem leeren Sockel, der sogenannten *Fourth Plinth*, des Londoner Trafalgar Square. Auf dem leer gebliebenen Sockel, der eigentlich für ein Denkmal im traditionellen Sinne, mit dem Anspruch auf ewige Erinnerung an eine Persönlichkeit, vorgesehen war, werden jeweils für kurze Zeit zeitgenössische Skulpturen¹ platziert. Diese plastischen Werke befinden sich in einem nicht auflösbaren Spannungsverhältnis zwischen einer plastischen Intervention auf dem historischen Platz und einer temporären Denkmalsetzung.

Der Begriff der Intervention wird dem eigentlichen Wortsinn des lateinischen *intervenire* nach als Dazwischentretendes verstanden. In diesem Zusammenhang meint dies die nur kurze Bespielung des Sockels durch ein plastisches Werk und betont dadurch die Veränderlichkeit, die in der Grundkonstitution des *Fourth-Plinth-Projekts* angelegt ist. Diese Tendenz zum Veränderlichen beschreibt der Kunsthistoriker Dietmar Rübél als essentielles Charakteristikum der zeitgenössischen Plastik im Allgemeinen². Damit einhergehend sieht Rübél auch die Absetzung des plastischen Schaffens seit dem frühen 20. Jahrhundert von einem tradierten Skulpturverständnis, das mit dem Anspruch der Beständigkeit, des Standfesten und Wertigen gekennzeichnet werden kann³. Gleichzeitig werden die auf der *Fourth Plinth* installierten plastischen Werke auf einen Sockel erhoben, in den Kontext einer Denkmalanlage gestellt und dadurch von den Menschen, die den Platz nutzen, auch selbst als solches wahrgenommen – allerdings nur für einen kurzen Zeitraum. Diese allein temporäre Denkmalsetzung widerspricht damit dem Anspruch eines Denkmals als auf Dauer angelegtes Erinnerungszeichen und beständiger Gedenkort. Wie in diesem Spannungsverhältnis

zwischen Veränderlichem und Beständigem, Intervention und Denkmalsetzung bereits anklingt, müssen sich die partizipierenden KünstlerInnen in der Konzeption einer besonderen Herausforderung stellen⁴. Diese umfasst eine Auseinandersetzung mit dem zu bespielenden, traditionellen Sockel, der in der modernen und zeitgenössischen Kunst als überwunden gilt⁵. Auch müssen sie sich mit dem Trafalgar Square als Denkmalanlage des 19. Jahrhunderts, seiner heutigen Bedeutung als touristisches Reiseziel sowie als politischer Versammlungsort befassen. Zudem stehen die plastischen Installationen auch in gegenwärtigem Bezug zu den jeweils vorangegangenen Arbeiten auf der *Fourth Plinth*.

Um diese vielfältigen Stränge im Folgenden aufnehmen zu können, erfolgt zunächst eine Erläuterung zu der historischen Platzanlage des Trafalgar Square und den beiden Projekten rund um den leeren Sockel, *Fourth Plinth Project* und *Fourth Plinth Programme*, die sich für die Auswahl der temporären Installationen verantwortlich zeichnen. Anhand von drei der neun bisher auf der *Fourth Plinth* realisierten plastischen Werken, Rachel Whitereads *Monument*, Marc Quinns *Alison Lapper Pregnant* und Antony Gormleys *One & Other*, werden dann die unterschiedlichen Aspekte der Reflexion des tradierten Skulpturverständnisses, das sich im bildhauerischen Repertoire des Trafalgar Square manifestiert, erschlossen. Die drei Werke bieten sich besonders für eine Fokussierung an, da sie unterschiedliche Zugriffe auf die gestellte Aufgabe darstellen, eine kritische Intervention mit einer temporären Denkmalsetzung zu vereinen. Die Einordnung dieser Zugriffe geschieht in drei Kategoriepaaren: Historizität und Denkmalcharakter, Dimensionalität und Geschlechtlichkeit sowie Materialität und Zeitlichkeit. Die weiteren temporär auf der *Fourth Plinth* situierten Werke werden in Bezug auf Einzelaspekte in die jeweiligen kategorialen Gruppierungen einbezogen, um

diese für die Analyse der drei fokussierten Fallbeispiele fruchtbar zu machen.

Trafalgar Square, *Fourth Plinth Project* und *Fourth Plinth Programme*

Mit den umgebenden Gebäuden, etwa dem Canada House westlich des Platzes, in dem ein Teil der kanadischen Botschaft untergebracht ist, der National Gallery im Norden und dem South Africa House mit der südafrikanischen Botschaft im Osten, ist der Trafalgar Square ein bedeutender öffentlicher Platz des kulturellen Lebens im Zentrum Londons. Sein heutiges Erscheinungsbild verdankt der Trafalgar Square umfassenden Planungen unter Prinzregent George IV., die seit 1820 vom Architekten John Nash übernommen wurden. Zahlreiche weitere Architekten haben in den Folgejahren bis etwa 1867 den Platz mitgestaltet und Änderungen der Ursprungskonzeption vorgenommen⁶.

Die skulpturale Ausstattung des Platzes mit Denkmälern britischer Generäle und Monarchen verweist auf die Bedeutung Englands als See- und Weltmacht im 19. Jahrhundert. Der Platz wurde nach dem Ort Trafalgar benannt, in dem England durch Admiral Horatio Nelson (1758–1805) am 21. Oktober 1805 einen bedeutenden Sieg über Frankreich und Spanien errang. Nicht von ungefähr ist Nelson daher das prägnanteste Denkmal des Platzes gewidmet, die sogenannte *Nelson Column*. Das Standbild des Admirals thront auf einer 46 Meter hohen Monumentalsäule. Im Sockel befinden sich eingelassene Reliefdarstellungen und ebenerdig zur Platzanlage sind vier Löwenkulpturen situiert, die die Säule in allen Himmelsrichtungen flankieren. Zwei große Springbrunnenbecken bilden das Zentrum des Platzes. Vier weitere Denkmäler wurden für den Platz vorgesehen, die ihn symmetrisch zum Canada House im Westen und dem South Africa House im Osten abschließen. Davon wurden zwei Standbilder, General Sir Charles James Napier (1782–1853) und Generalmajor Sir Henry Havelock (1795–1857), und das Reiterdenkmal König George IV. (1762–1830) umgesetzt. Für das vierte Denkmal war ein Reiterstandbild von König William IV. (1765–1837) vorgesehen, das aus Kostengründen jedoch nicht verwirklicht wurde, sodass der 1841 dafür vom Architekten Sir Charles Barry gebaute Sockel, die sogenannte *Fourth*

Plinth, leer blieb. Das Reiterstandbild George IV. und der leere Sockel sind von der National Gallery hinterfangen und durch Treppenstufen und Balustraden in die Platzarchitektur integriert. Die Sockel fungieren in dieser Platzkonstellation gemeinhin vermittelnd zwischen dem Umland und den skulpturalen Werken darauf, der jeweilige Sockel selbst ist aber weder gänzlich zur Architektur noch zur Skulptur gehörig⁷. Die *Fourth Plinth* ist dieser vermittelnden Funktion beraubt und mittlerweile selbst zum Denkmal erhoben worden⁸.

Nach Kunsthistoriker Peter Springer verfolgt eine Denkmalsetzung „vor allem ein Ziel, nämlich die Überwindung der zeitlichen Begrenztheit von Ehrung und Verehrung, tendenziell unbegrenzte Dauer, Ewigkeit.“⁹ Denkmäler sind aber auch immer der Gefahr ausgesetzt, dass durch sich wandelnde Gesellschafts- und Zeitstrukturen keine Identifikation mit dem Dargestellten mehr möglich sein kann und sie somit der Negation späterer Betrachtender ausgesetzt sind – es kann sich also schon nach kurzer Zeit eine alles andere als dauerhafte Installation abzeichnen: „Denkmalsetzung und Denkmalsturz sind die zwei Seiten, Komplementäre des gleichen Phänomens. Die Höhe des Würde-Anspruchs entspricht dabei gleichsam der Fallhöhe bei Würde-Entzug.“¹⁰ Die heutige Nutzung des Platzes entspricht nicht mehr dem memorialen Repräsentationsgedanken, der bei der Neuplanung und Umsetzung des Platzes und seiner Monumente im 19. Jahrhundert im Mittelpunkt stand. Vor allem die monumentale Größe des Platzes und seiner Denkmäler machen ihn heute zum Anziehungspunkt für Touristen, nicht seine Bedeutung als Repräsentations- und Gedächtnisort der britischen Weltmacht¹¹. Neben seinem Rang als zentrale Sehenswürdigkeit für Touristen ist der Trafalgar Square außerdem Ort öffentlicher Proteste und Kundgebungen, verschiedener Festlichkeiten, aber auch Aufenthaltsort von Obdachlosen. Er erhält damit eine Umwidmung von einer Repräsentations- und Gedenkstätte zu einem sozio-politisch sowie gesellschaftlich verankerten Ort¹². Die Veränderung der Bedeutungszuschreibung des Platzes findet auch in der *Fourth Plinth* ihren Niederschlag, etwa in der bereits erwähnten Zuschreibung des Sockels als Denkmal. Gleichzeitig scheint aber das Bedürfnis der Besetzung des leeren Sockels bestehen zu bleiben,

das durch zwei Projekte, das *Fourth Plinth Project* und das darauf folgende *Fourth Plinth Programme*, temporär erfüllt wird.

Das *Fourth Plinth Project* der Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce begann 1998 mit der Auswahl und Einladung von britischen beziehungsweise in Großbritannien arbeitenden KünstlerInnen zu einem Entwurf für die temporäre Besetzung der *Fourth Plinth*. Von siebzehn angefragten KünstlerInnen wurden insgesamt zehn Entwürfe eingereicht¹³. Bereits ein Jahr später, 1999, wurde das erste von drei ausgewählten Kunstwerken auf dem leeren Sockel installiert, Mark Wallingers *Ecce Homo*. 2000 setzte Bill Woodrow mit *Regardless of History* das Projekt fort. Als letztes Kunstwerk im Rahmen des *Fourth Plinth Project* wurde 2001 Rachel Whitereads *Monument* installiert und nach nur wenigen Monaten aufgrund einer umfassenden Umgestaltung des Trafalgar Squares wieder entfernt.

Aufgrund der positiven und breiten Resonanz auf das *Fourth Plinth Project* und der 1999 erfolgten Übertragung der Verantwortung für den Trafalgar Square auf den Londoner Bürgermeister und die zentrale Verwaltungsbehörde Greater London Authority wurde das Projekt unter dem Titel *Fourth Plinth Programme* uminstitutionalisiert. Seit 2003 wird es vom Culture Team des Bürgermeisters unter Beratung durch die Fourth Plinth Commissioning Group, einem Beirat mit Fachmenschenn aus dem kulturellen Bereich, durchgeführt¹⁴. Finanziell wird das *Fourth Plinth Programme*, der vermutlich bekannteste Kunstpreis in Großbritannien, vom Londoner Bürgermeister, dem Arts Council England sowie wechselnden Kooperationspartnern unterstützt. 2005 wurde das erste Werk auf der *Fourth Plinth* unter neuer Firmierung und Kommission enthüllt, Marc Quinns *Alison Lapper Pregnant*. Darauf folgten fünf weitere plastische Werke international bekannter KünstlerInnen, die im Folgenden noch vorgestellt werden. Aus der letzten Bewerbungsrunde wurde eine Shortlist mit sechs KünstlerInnen zusammengestellt, deren Vorschläge für die *Fourth Plinth* als Modelle vom 25. September bis 17. November 2013 in der St-Martin-in-the-Fields-Crypt in der Nähe des Trafalgar Square ausgestellt wurden¹⁵. Hieraus hat die Kommission Anfang 2014 zwei Werke für 2015 und

2016 ausgewählt: Hans Haackes *Gift Horse* und David Shrigleys *Really Good*.

Mit den realisierten plastischen Werken auf der *Fourth Plinth* geht auch ein Auswahlprozess einher, der mit der jeweiligen Kultureinrichtung beziehungsweise staatlichen Organisation verbundenen Reglementierungen unterliegt. Das *Fourth Plinth Project* unter der Schirmherrschaft der Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce hat beispielsweise, wie die Kunsthistorikerin Sue Malvern herausstellt, keinen der Vorschläge berücksichtigt, die mit einer Dekonstruktion oder Verschleierung des Sockels einhergegangen wären – Vorschläge, die einen nicht unwesentlichen Teil der eingereichten Entwürfe ausgemacht haben¹⁶. Und auch bei dem etwa alle drei Jahre stattfindenden Wettbewerb und der Bekanntgabe der Shortlist sind nur Werke integriert, die den Sockel in seiner materiellen Erscheinung integrieren. In diesem Zusammenhang besteht, wie Sue Malvern herausstellt, bereits eine nicht zu überbrückende Diskrepanz zwischen dem Anspruch, zeitgenössische KünstlerInnen dafür zu gewinnen, einen kritischen Beitrag der Gegenwartskunst zu erstellen, und gleichzeitig den Sockel, der im heutigen Kunstschaffen weitestgehend obsolet geworden ist, sowie die historische Platzanlage in ihrer Wertigkeit nicht zu untergraben¹⁷. Daher sind die folgenden Ausführungen vor dieser Folie der institutionellen (Vor-)Auswahl zeitgenössischer Kunstproduktion zu verstehen.

Die auf der *Fourth Plinth* realisierten plastischen Werke nehmen einen changierenden Status ein: Einerseits werden sie im Moment der Besetzung des leeren Sockels Teil des Denkmallarrangements des Platzes und damit temporär selbst zum Denkmal, andererseits stehen sie als ortsspezifische Intervention für das Schaffen der jeweiligen KünstlerInnen und fungieren als Kommentar zur historischen Platzanlage. In den folgenden drei Abschnitten wird jeweils eine temporäre Installation der *Fourth Plinth* fokussiert und in Einzelaspekten mit weiteren bisher platzierten Arbeiten verglichen, um die jeweiligen künstlerischen Strategien im Spannungsfeld von Intervention und Denkmalsetzung, Veränderlichem und Beständigem herauszustellen.

Historizität und Denkmalcharakter – Rachel Whitereads *Monument* (2001)

Monument (Abb. 1) von Rachel Whiteread war von Juni bis November 2001 auf dem leeren Sockel installiert. Es handelt sich dabei um einen transparent-rosafarbenen Kunstharzabguss einer Nachbildung der *Fourth Plinth*¹⁸ sowie dem bereits bestehenden, granitenen Sockel, beides wird bei der Maßangabe gleichermaßen berücksichtigt. Damit fügt Whiteread ihr Werk nicht der *Fourth Plinth* hinzu, sie kreiert vielmehr ein neues Werk aus zwei gleichwertigen Bestandteilen: einem vorgefundenen und einem davon abgegossenen Part. Der Kunstharzabguss stellt mit elf Tonnen verwendetem Material in aufwendigem und experimentellem Herstellungsverfahren den bis dato größten angefertigten Kunstharzabguss weltweit dar¹⁹. Dieser Abguss wurde mit der Auflagefläche des Sockels nach unten auf den originalen Sockel gestellt – das Originalobjekt damit invertiert: Die tragende und zur Schau stellende Funktion des Sockels wird aufgehoben, da der Sockel seinen Abguss trägt und dies gleichzeitig auch umgekehrt der Fall ist.

In *Monument* ist ein selbstreflexives und ideologiekritisches Moment über die gattungsspezifischen Bedingungen von Skulptur und Denkmal angelegt. Das Werk widerspricht den klassischen Vorstellungen eines Monuments, das auf Ewigkeit angelegt ist, eine gezielte Botschaft transportiert und durch seine Materialität Festigkeit und Langlebigkeit assoziieren lässt. Was es aber wiederum mit den umgebenden Skulpturen vereint, ist die Herstellungsweise: das Erstellen eines Modells und der dazugehörigen Matrizen, also den Hohlformen, in denen dann der Abguss entsteht. *Monument* bildet dadurch eine der wenigen Ausnahmen in Whitereads Arbeitsweise, da sie im Abgussverfahren meist den Originalgegenstand selbst als Matrize verwendet und der Abguss die Negativform beziehungsweise den Leerraum, den das Objekt bildet, materialisiert. Whiteread macht in dieser bildhauerischen Vorgehensweise den Raum eines Körpers oder in einem Körper sichtbar und wendet Negativformen ins Positive: das Absente, nicht Greifbare wird zum Präsenten. Die für Whitereads Œuvre zentralen Aspekte von Präsenz und Absenz werden auch in *Monument*, jedoch auf andere Weise, eingelöst und zwar im Bezug des Werks zu seiner direkten Umge-



Abb. 1: Rachel Whiteread, *Monument*, Juni bis November 2001, Kunstharz, Granit, 900 x 510 x 240 cm, London, Trafalgar Square.

bung: „That installation does, however, require an absence in order to be effective, and effected: that is the absence of monumental sculpture.“²⁰ Wie der Kunsthistoriker Chris Townsend in diesem Zitat formuliert, macht der Kunstharzabguss die Abwesenheit von Bedeutung und Gedenken im Sinne eines traditionellen Denkmals deutlich und die Reflexion darüber erst möglich²¹.

Die Abwesenheit monumentaler Skulptur ist schon seit der Erschaffung des Sockels 1841 gegeben, doch wird erst in der invertierten Wiederholung das Augenmerk auf den nun besetzten Leerraum gelenkt²². Durch die Hinzufügung des Abgusses werden Fragen nach der Geschichte des Sockels und dem Verbleib der Statue, die im Anblick des Reiterdenkmals in Sichtweite zu erwarten wäre, evoziert. Vorher wurden diese Fragen durch die Einbettung der *Fourth Plinth* in die restliche Platzarchitektur nicht besonders thematisiert – der Sockel als Funktionsträger wird, seiner tragenden Rolle entkleidet, nicht bewusst wahrgenommen²³. Die kulturell determinierte und eingeübte Betrachtung eines Denkmals gibt diese Nichtbeachtung des Sockels ja geradezu vor: Der Sockel hebt das ei-

gentliche Werk auf ihm hervor und lenkt den Blick nach oben, der Sockel selbst hat, wenn er überhaupt in den Fokus gerät, im höchsten Falle unterstützende und dekorierende Funktion. Dennoch ist er integraler Bestandteil und sogar ein Konstituens des Denkmals²⁴.

Drei weitere Arbeiten beschäftigen sich mit diesem Leerraum auf der *Fourth Plinth* und der Monumentalität des Platzes: Bill Woodrows *Regardless of History*, Yinka Shonibares *Ship in a bottle* sowie Elmgreen and Dragsets *Powerless Structures Fig. 101*. Diese Installationen stellen allerdings, anders als in *Monument*, direkte Bezüge zur Denkmalanlage und deren Historizität her.

Bill Woodrows Bronze *Regardless of History* (Abb. 2), von März 2000 bis Mai 2001 auf der *Fourth Plinth* zu sehen, besteht aus einer allegorisch-symbolisch aufgeladenen Gruppierung einer klassischen Männerbüste, die seitlich auf dem Sockel aufliegt, und einem Buch mit rotem Einband, das auf dem Kopf der Büste ruht. Beide Bestandteile werden von langen breiten Wurzeln eines kahlen Baumes überlagert, die sogar den Sockel vereinnahmen. Über die Befragung von Geschichtlichkeit, die bereits im Titel anklingt und durch Büste, Buch und Baum in eine symbolhaft aufgeladene bildhauerische Form überführt wird, spielt Woodrow auch auf die gesamte Platzanlage und ihren Denkmalcharakter an. Der Trafalgar Square war gedacht als ruhmvolle und andächtig zu nutzende Gedenkstätte zu Ehren der britischen Weltmacht, ist aber heute nur noch in seiner monumentalen Größe, nicht mehr in dieser Memorialfunktion existent. Dies wird in *Regardless of History* nicht allein figürlich transportiert, sondern ebenso durch die Dimensionen der Skulptur und das verwendete Material: Die Skulptur reiht sich in die Bronzeabgüsse der Generäle und Kriegshelden ein und thematisiert dadurch auf plakative Weise den Denkmalcharakter des Platzes.

Ähnlich symbolisch aufgeladen thematisiert Yinka Shonibare in *Ship in a bottle* (Abb. 3) die Historizität des Platzes durch ein an die Maße des Sockels angepasstes Buddelschiff. Das Schiff in der Flasche, das von Mai 2010 bis Januar 2012 auf der *Fourth Plinth* zu sehen war, stellt eine maßstabsgetreue Nachbildung (1:30) der HMS Victory, Admiral Nelsons Flaggschiff bei der Schlacht von Trafalgar, dar. Die 37 Segel mö-



Abb. 2: Bill Woodrow, *Regardless of History*, März 2000 bis Mai 2001, Bronze, 560 x 540 x 245 cm, London, Trafalgar Square.



Abb. 3: Yinka Shonibare, *Ship in a bottle*, Mai 2010 bis Januar 2012, glasfaserverstärkter Kunststoff, Stahl, Messing, Kunstharz, UV-Tinte auf bedruckter Baumwolle, leinene Takelage, Acryl, Holz, 290 x 525 x 235 cm, London, Trafalgar Square, (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

gen hier ungewöhnlich anmuten: Shonibare wählte hierfür einen stark gemusterten und buntfarbigen Stoff, der heute mit typischer afrikanischer Kleidung assoziiert wird. Diese bunt gemusterten Stoffe, sogenannte ‚Dutch Wax‘, sind im 19. Jahrhundert – von indonesischen Batikstoffen inspiriert – ursprünglich in den Niederlanden in Massenproduktion bedruckt und in Westafrika verkauft worden²⁵. Derart bedruckte Stoffe sind in Shonibares Œuvre grundlegendes Ge-

staltungsmittel, um Themen wie etwa Kolonialisierung, Industrialisierungsprozesse, Multikulturalismus und Identität zu behandeln²⁶. In *Ship in a bottle* bündeln sich ebendiese Themen konkret in Admiral Nelsons Flaggschiff. Dadurch, dass der Sieg bei der Schlacht von Trafalgar als Impuls für den weiteren Ausbau kolonialistischer Bestrebungen Großbritanniens bezeichnet werden kann und damit das Fundament für die heutige Multikulturalität des Landes stellt, wie die Kunsthistorikerin Karen E. Milbourne beschreibt²⁷, wird *Ship in a bottle* zu einer Manifestation historischer und gegenwärtiger Reflexion. Shonibare bietet damit ein Aktualisierungsangebot der vermeintlich überkommenen Memorialfunktion des historischen Platzes an. Wie der Kunsthistoriker Oliver Kornhoff bemerkt, wird das Flaggschiff entgegen der positiven Konnotation des historischen Bezugs als „überdimensioniertes Souvenir präsentiert“²⁸ und bietet damit einen kritischen Blick auf die einstige britische Welt- und Seemacht.

Das Künstlerduo Elmgreen & Dragset, das aus den beiden Künstlern Michael Elmgreen und Ingar Dragset besteht, will die von Februar 2012 bis Juli 2013 installierte Arbeit *Powerless Structures Fig. 101* (Abb. 4) ebenfalls als Aktualisierung der vorgefundenen Denkmäler, hier jedoch im Sinne einer Umdeutung des Memoriums von Vergangenen hin zur hoffnungsvollen Erwartung von Zukünftigem, verstanden wissen: „We wanted to create a public sculpture which, rather than dealing with topics of victory or defeat, honours the everyday battles of growing up.“²⁹ Demnach soll die bronzene Kinderfigur auf einem Schaukelpferd zum Nachdenken darüber anregen, welche Taten und Ereignisse eines Denkmals würdig sein sollten. Auch der Titel, der das Werk zu einer Reihe von Installationen und Performances dazugehörig ausweist und dessen Nummer darin angibt, legt diese Interpretation nahe. In der Reihe *Powerless Structures* subsumieren die beiden Künstler diejenigen Werke, die private, öffentliche beziehungsweise institutionalisierte Räume auf ihre Funktion und Bedeutungskonstitution hin befragen³⁰. Dadurch sollen unhinterfragte Muster und Konventionen in gegebenen Strukturen aufgezeigt werden. Nicht zufällig bedienen sich Elmgreen & Dragset bei *Powerless Structures Fig. 101* daher des Reitermotivs, da die *Fourth Plinth* nach ursprünglichen Pla-



Abb. 4: Elmgreen & Dragset, *Powerless Structures Fig. 101*, Februar 2012 bis Juli 2013, Bronze, 411 x 174 x 442 cm, London, Trafalgar Square, (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

nungen für ein Reiterstandbild vorgesehen war. Die beiden Künstler kritisieren den heroischen Denkmalanspruch der Standbilder des Trafalgar Square jedoch nicht, wie es Bill Woodrow mit *Regardless of History* getan hat. Die kindliche Figur wirkt durch die glatt gearbeiteten Oberflächen, die Proportionen des Gesichts und die filigrane und kontrollierte Handhaltung des vom Körper abgewinkelten Armes seltsam ins Erwachsene verkehrt. *Powerless Structures Fig. 101* ergänzt damit die vorhandenen Denkmäler eher um eine weitere Facette als dass sie in einen aktualisierenden und kritisch-reflektierenden Dialog mit der historischen Ausstattung des Platzes tritt, wie es in Rachel Whitereads *Monument* der Fall ist.

Die drei Arbeiten von Woodrow, Shonibare und Elmgreen & Dragset arbeiten im Besonderen mit der Symbolhaftigkeit des Aufstellungsortes sowie mit direkten Bezügen zur Historizität der Denkmäler: Durch Woodrows *Regardless of History* wird die gesamte Denkmalanlage als Gedenkort kritisch kommentiert. Elm-

green & Dragsets *Powerless Structures Fig. 101* bezieht sich auf eine Ausformung der ortsspezifischen Denkmäler, nämlich das Reiterstandbild, und Shonibares *Ship in a bottle* fügt dem durch eine Säule geehrten Nelson sowie der Denkmalanlage durch die Integration des Flaggsschiffs eine weitere historische Bezugsgröße hinzu. Auch *Monument* setzt sich mit den Gegebenheiten des Platzes auseinander, wenn sie den Abguss der nachgebildeten *Fourth Plinth* auf den Sockel setzt und weist damit auf die spezifische Historizität des Platzes hin.

Die in *Monument* zum Tragen kommende Geschichtlichkeit berührt aber nicht allein Einzelaspekte der Platzanlage, sondern die Denkmaltradition und -kultur als Ganzes, für die der Sockel stellvertretend stehen kann. Germanist und Komparatist Andreas Huysen schlägt daher den Begriff „Memory Sculpture“ für Whitereads Arbeiten vor, wobei er diesen Begriff dezidiert vom Denkmal absetzt³¹. Die Kunsthistorikerin Malin Hedlin Hayden stellt heraus, dass dieser Begriff auch und in besonderer Weise für *Monument* zum Tragen kommt: „Memory sculpture, then, does not necessarily represent specific memories, but rather points to the process of remembering“³². Diese Prozessualität ist auch in *Monument* selbst angelegt, da es sich durch den Realisierungskontext im Spannungsfeld von kritischer Intervention im öffentlichen Raum und einer temporären Denkmalsetzung bewegt. Wie Chris Townsend formuliert, stellt *Monument* „operations of memory and history“³³ heraus. Erinnerung ist eine instabile und dynamische Struktur, die immer auch mit dem Vergessen beziehungsweise Verschwinden und dem Wiedererinnern zu tun hat. So reflektiert *Monument* die historische Leerstelle sowie die ideologischen Mechanismen des Denkmals, die in dieser Skulptur so nicht mehr eingelöst und dadurch gerade erst thematisiert werden³⁴. Townsend bemerkt zusammenfassend:

*Monument is a commentary upon the unseen: the unseen statue of William IV., certainly; on the ideological operations that demand and commission public statuary; but at the same time it is a reflection upon the attempt at visual transcendence made by such statuary.*³⁵



Abb. 5: Marc Quinn, Alison Lapper Pregnant, September 2005 bis Oktober 2007, Marmor, 355 x 180,5 x 260 cm, London, Trafalgar Square.

Aber es verweist auch auf Zukünftiges, wenn es gleichsam den Ort der vorangegangenen und folgenden temporären Installationen auf der *Fourth Plinth* markiert und als Platzhalter vergegenwärtigt.

Dimensionalität und Geschlechtlichkeit – Marc Quinns Alison Lapper Pregnant (2005–2007)

Mit der von September 2005 bis Oktober 2007 erfolgten temporären Installation von *Alison Lapper Pregnant* (Abb. 5) auf der *Fourth Plinth* sorgte Marc Quinn für kontroverse Diskussionen³⁶. Die überlebensgroße Marmorskulptur zeigt die im 8. Monat schwangere Künstlerin Alison Lapper, die mit verkürzten Beinen und ohne Arme geboren wurde. Die marmorne Figur sitzt mit aufgerichtetem Oberkörper mittig auf der *Fourth Plinth* und hat den Kopf ins Dreiviertelprofil gewendet. Die Figur ist sehr symmetrisch und glatt gearbeitet – selbst das Haar liegt streng am Kopf an. Diese Symmetrie wird allein durch die unterschiedlich geformten, verkürzten Gliedmaßen der Beine und der Schulterpartien gebrochen.

Alison Lapper Pregnant ist Teil der Skulpturenreihe *The Complete Marbles*, in der eine lebensgroße Version des für die *Fourth Plinth* realisierten Werks unter dem Titel *Alison Lapper (8 months)* bereits seit 2000 im Museums- und Galeriekontext ausgestellt wird. In dieser Reihe porträtiert Quinn Menschen mit physischen Behinderungen und rekuriert durch Posen und Material auf tradierte bildhauerische Darstellungsweisen. So weist *Alison Lapper Pregnant* formale Ähnlichkeit zu überlieferten antiken Skulpturen, etwa der Venus von Milo³⁷ (ca. 130–100 v. Chr.) auf. In dieser Verbindung zur antiken Bildhauerei liegt ein Paradox: Die antiken Skulpturen, die den menschlichen Körper in idealisierter Form darstellen, sind nur in Fragmentierung erhalten. Die fehlenden Gliedmaßen müssen daher in einem mentalen Akt hinzugedacht werden, um die einstige Idealisierung rekonstruieren zu können. Durch den engen Bezug zu derartigen Werken lädt auch *Alison Lapper Pregnant* zu einer Vervollständigung vermeintlich fehlender Gliedmaßen ein – hier ist die Skulptur aber bereits vollständig, es gibt nichts hinzuzufügen.

Die Anlage zur Vervollständigung und Idealisierung von Körpern sieht Tobin Siebers in einer grundlegenden körperlichen Dimension menschlichen Miteinanders. Nach Siebers verbindet der Mensch alles, was er tut und was mit ihm in Beziehung gesetzt wird, mit seinem körperlichen Zustand. Mit dem eigenen Körper ist außerdem auch die gesellschaftlich konstruierte Norm eines Idealkörpers verbunden – durch die Aufteilung in binäre Oppositionen (bspw. der Norm entsprechend/abnormal, ganz/unvollständig) wird der eigene Körper mit denen anderer beziehungsweise den Wertvorstellungen eines konstruierten Ideals in Beziehung gesetzt. Die Kategorisierung in binäre Oppositionen bestimmt den alltäglichen Blick, sei es ein kurzer Vergleich mit einem attraktiveren Menschen auf der Straße oder in Auseinandersetzung mit Werbebannern. Auch mit Bezug zu *Alison Lapper Pregnant* werden diese Mechanismen der körperlichen Einordnung auf unbewusste Weise wirksam und Marc Quinn konfrontiert die Betrachtenden ganz ausdrücklich mit diesen in sozio-gesellschaftlichen Zusammenhängen liegenden Normen.

Der Drang zur mentalen Hinzufügung wird außerdem aus unserer kulturellen Vorprägung etwa in Bezug auf

die Darstellung idealisierter menschlicher Körper, wie sie in der Skulptur bis Mitte des 19. Jahrhunderts zu finden ist, gespeist. Lennard J. Davis, Wissenschaftler im Bereich Disability Studies und Literaturtheorie stellt die Überlegung auf, dass vor allem KunsthistorikerInnen die Konstitution der Skulpturen in unserer zeitgenössischen Anschauung nicht mit fehlenden Gliedmaßen erfassen können und diese immer durch die fehlenden Teile ergänzen wollen³⁸. Ich argumentiere dagegen mit Psychoanalytiker Darian Leader, dass dieses Ergänzen fehlender Gliedmaßen aufgrund unserer kulturellen und gesellschaftlich-sozialen Prägung, egal ob kunsthistorisch besonders intensiv vorgebildet oder nicht, angelegt ist³⁹. Dass dieser Umstand von Marc Quinn bewusst eingesetzt wird, macht nicht zuletzt der Titel der Reihe, *The Complete Marbles*, deutlich: Durch den Zusatz „Complete“ setzt er seine Marmorskulpturen kategorisch in Bezug zu den antiken, ‚unvollständigen‘ Werken. Die Assoziation zu antiken Skulpturen funktioniert bei Marc Quinn anders als bei denen der Moderne, etwa bei Auguste Rodins *Schreitender*⁴⁰, der etwa um 1900 entstanden ist und bei dem das ‚infitio‘ im Fokus steht, also die sich in der Materialität zeigende, bewusste Unfertigkeit im Schaffensprozess⁴¹. Im Gegensatz hierzu setzt Marc Quinn die vollständige Durchführung bis ins letzte Detail bewusst ein, um den ersten Eindruck einer unvollständigen Skulptur bei näherer Betrachtung zu enttäuschen und die Betrachtenden auf ihre eigene Voreingenommenheit zu stoßen. Unterstützt wird dies durch die Betitelung der einzelnen Werke. Dadurch, dass die dargestellten Figuren mit Vor- und Nachnamen einen direkten Bezug zum menschlichen Vorbild und damit zu einer Subjektivierung aufweisen, wird der zeitgenössische Bezug evident. Die Venus von Milo, die Göttin der Liebe, erhebt dagegen Anspruch auf eine objektiviertere Darstellung von Idealität, Transzendenz und Göttlichkeit.

In der Konfrontation mit der eigenen sozio-gesellschaftlichen und kulturellen Geprägtheit mag auch die starke Kontroverse begründet liegen, die um die Skulptur und ihre Installation an diesem öffentlichen und stark genutzten Platz geführt wird: Einerseits wird die dargestellte Alison Lapper zur Heroin der Postmoderne stilisiert. Andererseits und gleichermaßen wird Quinn in Kritiken und öffentlichen Meinungsäußerun-

gen für die Geschmacklosigkeit und die Exploitation einer Behinderten für einen reißerischen Schockmoment denunziert⁴². Das Argument der Unangemessenheit und der Ausbeutung bringt die dargestellte Alison Lapper laut der Kunsthistorikerin Ann Millett-Gallant in die Position des Opfers, die Überstilisierung zur Heroin dagegen „is premised on sentimentalization of and low expectations for disabled people in society“⁴³; damit verdeutlichen beide Positionen in unterschiedlichen Gewichtungen die Stereotypen von Behinderung in gesellschaftspolitischer und sozialer Hinsicht. Sie legen damit die Voreingenommenheit und negative Konnotation von Behinderung als Problem und Abweichung von der Norm offen.

Ein Argument für die negative Konnotation der Skulptur liegt in deren überlebensgroßen Darstellung. Die Kunsthistorikerin und Filmwissenschaftlerin Julie Joy Clarke stellt im Aufsatz *Doubly Monstrous? Female and Disabled* von 2008 die These auf, dass Kunstschaffende vermehrt weibliche Figuren mit Behinderung darstellen, diese repräsentierten Frauen aber gleichzeitig noch immer als von der Norm abweichend und monströs porträtiert werden⁴⁴. *Alison Lapper Pregnant* auf der *Fourth Plinth* wird in diesem Zusammenhang von Clarke aufgrund ihrer Maße als „monstrous-gigantic“⁴⁵ bezeichnet. Diese Beobachtung kann meiner Ansicht nach nur geltend gemacht werden, wenn sie losgelöst von der Platzanlage und den Proportionen der *Fourth Plinth* betrachtet wird, beispielsweise während des Schaffensprozesses (Abb. 6) in Relation zu menschlichen Größenverhältnissen⁴⁶.

Mark Wallinger gibt mit der Skulptur *Ecce Homo* (Abb. 7), die als erste Installation des *Fourth Plinth Projects* von Juli 1999 bis Februar 2000 zu sehen war, das Pendant zu Quinns Ansatz und setzt eine Jesusfigur in menschlicher Größe in Szene. Der Titel der Arbeit weist auf die Stelle im Johannesevangelium hin, in der Pontius Pilatus diesen Ausspruch verteidigend zur Vorführung des mit Dornen gekrönten Jesus vor dem aufgebracht Volk tätigt. Die Jesusfigur in der Inszenierung Wallingers steht kahl rasierte, mit am Rücken gefesselten Händen knapp am Rande der zur Platzmitte hin weisenden Seite der *Fourth Plinth*. Die Menschen auf dem Platz nehmen durch ihre Positionierung am Fuße des Sockels die Position der Anklagenden ein, die Bibelstelle wird damit einer Aktualisierung



Abb. 6: Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, im Entstehungsprozess, 2005, Pietrasanta.



Abb. 7: Mark Wallinger, *Ecce Homo*, Juli 1999 bis Februar 2000, Kunstharz, Marmorstaub, vergoldeter Stacheldraht, Platte, 182 cm Höhe, London, Trafalgar Square.

unterzogen, in der Jesus nicht mehr von Dornen gekrönt erscheint, sondern eine Krone aus Stacheldraht trägt, die Assoziationen mit modernen Formen der politischen Gefangenschaft hervorruft⁴⁷. Die proportional gigantischen Maße des Sockels unterstreichen die Menschlichkeit Jesu – den Nukleus des Titels und der Bibelstelle – zusätzlich und konterkarieren die durch den Sockel angelegte Monumentalität sowie das Heldentum, das durch die anderen Denkmäler des Platzes glorifiziert wird. Marc Quinns Skulptur in Lebensgröße könnte auf dem Trafalgar Square dagegen nicht die Wirkweise entfalten, die für so viel Aufmerksamkeit und kontroverse Diskussion zur Repräsentation von Behinderung in der Öffentlichkeit gesorgt hat.

Eine weitere Möglichkeit des Umgangs mit der Dimensionalität der Platzanlage bietet Thomas Schütte mit *Model for a Hotel* (Abb. 8), das von November 2007 bis Mai 2009 auf der *Fourth Plinth* installiert wurde. Dieses Hotelmodell besteht aus Glasscheiben in Blau, Rot und Gelb und einem Gerüst aus Aluminium und Stahl. Der vordere Teil, der zur Platzmitte hin weist, besteht aus acht Scheiben, die den Sockel links und rechts überragen. Der hintere Teil, der 21 Glasscheiben umfasst, ist dagegen schmaler und strebt in die Vertikale. In *Model for a Hotel* greift Schütte einerseits die architektonische Rahmung des Platzes auf; andererseits wird auch der grundlegende Zusammenhang von Architektur und Skulptur und des zwischen diesen Gattungen changierenden Sockels speziell im Hinblick auf den Trafalgar Square thematisiert. Aufgrund des die Auflagefläche des Sockels überragenden vorderen Bereiches bekommt die Skulptur in Verbindung mit der *Fourth Plinth* eine Breitenausdehnung, die sich bisher keine andere Installation auf diesem Platz zunutze gemacht hat: Zwar trägt der Sockel das Werk, doch gleichzeitig scheint dieser nicht für dessen Proportionierung geschaffen. Die bisher besprochenen Werke, und auch speziell *Alison Lapper Pregnant* und *Ecce Homo*, umgehen diesen Eindruck, indem sie Ausmaße und Ausrichtung des Sockels zur Platzmitte hin als Grundlage für die zu realisierenden Installationen verwenden. *Model for a Hotel* reflektiert die im Nachhinein stattfindende Bespielung des Sockels durch den Übertritt über den Sockelrand und ebenso durch die Titelwahl, die Be-

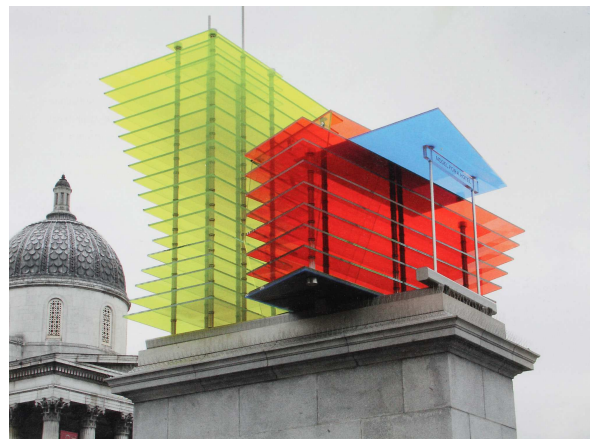


Abb. 8: Thomas Schütte, *Model for a Hotel*, November 2007 bis Mai 2009, Glas, Aluminium, Stahl, 509 x 520,5 x 493 cm, London, Trafalgar Square.

zeichnung als Modell. Modelle befinden sich in einem Zwischenstadium; sie zeigen etwas Vergrößertes oder Verkleinertes, um es für Betrachtende erfassbar und verständlich machen zu können. Wie Kunsthistoriker und -kritiker Rainald Schumacher beschreibt, ist das Architekturmodell „Objekt, also real, und verweist zugleich auf etwas, das doch nicht existiert oder erst noch Realität werden kann oder soll, aber keineswegs werden muss.“⁴⁸ Im Fall von *Model for a Hotel* erhält diese Beschreibung noch einmal eine Potenzierung: Das Modell wurde im Auswahlprozess als gebaute Maquette, also wiederum als Modell für das zu realisierende Modell, in einer Präsentation der Shortlist der Bewerbungen 2003 im *Fourth Plinth Programme* der Öffentlichkeit vorgestellt und auch für dieses Modell des Modells hat Schütte seit 2003 gebaute Modelle in verschiedenen Materialien erstellt⁴⁹. Diese ‚Vormodelle‘ entsprechen in ihrer Größenwahl einer Proportionierung auf ein Publikum hin – sie können aus der Nähe betrachtet werden und geben eine Vorstellung des vermeintlich zu realisierenden Projekts. *Model for a Hotel* dagegen befindet sich mit den Maßen 509 x 520,5 x 493 cm sowie dem ca. 7 Meter hohen Sockel außerhalb der menschlichen Größenrelationen. Dadurch wird in der spezifischen Dimensionalität wiederum der Status des Werks als Kunstwerk gegenüber einem potentiell auszuführenden Modell betont⁵⁰ und gleichzeitig liegt der Fokus auch auf der vom Kunsthistoriker Julian Heynen so bezeichneten „Möglichkeitsform“⁵¹, die sich einerseits auf Schüttes

Schaffen, andererseits auch auf die temporäre Bespielung des leeren Sockels bezieht.

Wallinger und Schütte machen die Dimensionalität ihrer Werke in Hinblick auf den Sockel und die umgebenden Denkmäler – die Verkleinerung der Jesusfigur auf Lebensgröße einerseits und die Vergrößerung eines Modells bis über die Auflagefläche des Sockels hinaus andererseits – für die Bedeutungskonstitution fruchtbar: Bei Wallinger wird das Menschliche der Figur unterstrichen, bei Schütte wird der changierende Status zwischen Kunstwerk und Modell durch die für den Sockel zu große Proportionierung thematisiert. Quinns verhältnismäßige Angleichung der Maße von *Alison Lapper Pregnant* an die *Fourth Plinth* dagegen hebt die dargestellte schwangere Figur durch ihre Abmessungen in die Ebenbürtigkeit zum restlichen skulpturalen Inventar des Trafalgar Square, denen gemein ist, dass es sich um männliche Kriegshelden und damit Sinnbilder von Männlichkeit handelt.

Katharina Fritsch begegnet dieser männlich dominierten Platzanlage in ihrer Skulptur *Hahn/Cock* (Abb. 9), die seit Juli 2013 bis Januar 2015 auf der *Fourth Plinth* steht, auf plakativ-humorvolle Weise. Fritschs monumentaler Gockel in kräftigem, mattem Blau hebt sich vom granitenen Sockel sowie der umgebenden Architektur ab und lenkt damit die Blicke der Menschen auf dem Platz auf sich. Durch die matte Farbigkeit, die wenigen Details und allein grobe Oberflächenstrukturierung bleibt die Figur des Hahns in einem Spannungsverhältnis verschiedener Anspielungshorizonte, wie sie dem plastischem Œuvre der Künstlerin ganz grundsätzlich zu eigen sind⁵². Diese beginnen in Relation zu den weiteren Werken des Trafalgar Square bei Frankreichs gallischem Hahn, weswegen sich die Skulptur den Unmut der Thorney Island Society, die sich dem Schutz der traditionellen und ehrwürdigen Denkmäler verschrieben hat, auf sich zog⁵³. Sie führen weiter über religiöse Konnotationen, die gern von offizieller Seite angeführt werden⁵⁴, und enden im Besonderen mit den virilen Attributen des Hahns als kämpferischem Tier mit ausgeprägtem Imponiergehabe, durch die das Werk den übrigen Skulpturen des Platzes einen ironischen Unterton verleiht. Der Titel setzt diese Assoziationen fort, indem er neben der deutschen Bezeichnung des Tieres ebenso seine englische Übersetzung, cock, bein-



Abb. 9: Katharina Fritsch, *Hahn/Cock*, Juli 2013 bis Januar 2015, glasfaserverstärkter Kunststoff, rostfreier Stahl, Farbe, 472 cm Höhe, Trafalgar Square, (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

haltet, die auch umgangssprachlich für das Wort Penis gebräuchlich ist. Darin wird der Bezug zu den männlichen Protagonisten des Trafalgar Square sowie zur monumentalen – und darin phallischen – Säule der *Nelson-Column* evident.

Im Gegensatz zu *Hahn/Cock*, bei dem die verschiedenen Anspielungshorizonte im Diffusen verbleiben, stellt *Alison Lapper Pregnant* ganz konkret Bezug zur *Nelson-Column* her, der in der körperlichen Behinderung der beiden dargestellten Persönlichkeiten liegt. Nelson hat durch seine Admiralstätigkeit zunächst die Sehkraft eines Auges und später einen Arm einbüßen müssen. Die Darstellung auf der *Nelson-Column* trägt diesem Umstand Rechnung, auch wenn es für die Menschen auf dem Platz aus der Entfernung nicht erkennbar ist⁵⁵. *Alison Lapper Pregnant* wird den Blicken dagegen massiver ausgesetzt, auch wenn Marc Quinns Darstellungsweise die Sehkonventionen, wie weiter oben beschrieben, zunächst durchkreuzt und

sich erst bei längerer Betrachtung das Wissen um die körperliche Behinderung der Figur einstellt. Ähnlich wie durch *Alison Lapper Pregnant* die bereits seit dem 19. Jahrhundert situierte Thematisierung von Behinderung erst wahrgenommen wird, argumentiert Soziologin Rosemary Betterton:

*The visible presence of Lapper's maternal-feminine body throws these bronze sculptures of masculine military ‚heroes‘ into relief, causing us to reflect again on their presence.*⁵⁶

Diese Aussage gilt ebenfalls für Fritschs *Hahn/Cock*, doch *Alison Lapper Pregnant* fügt dieser Reflexion durch die Darstellung einer behinderten und schwangeren Figur eine weitere Facette hinzu. Einerseits wird in *Alison Lapper Pregnant* das historische Ideal der Reproduktionsfähigkeit der Frau zum Ausdruck gebracht, andererseits wird dies anhand der Darstellung einer Frau mit körperlicher Behinderung und damit einer Darstellung, die massiv von der idealtypischen Vorstellung von Mutterschaft abweicht, konterkariert⁵⁷. Die Befragung von Geschlechtlichkeit, Behinderung und Heroisierung, die *Alison Lapper Pregnant* anstößt, kann, ähnlich wie auch bei den Werken *Ecce Homo*, *Model for a Hotel* und *Hahn/Cock* an Einzelspekten gezeigt, erst durch die Dimensionalität und Relation in Hinblick auf die Platzanlage entfaltet werden.

Materialität und Zeitlichkeit – Antony Gormleys *One & Other* (2009)

Zwei Aspekte, die bei allen bereits vorgestellten plastischen Werken auf der *Fourth Plinth* eine elementare Rolle spielen, aber in Antony Gormleys *One & Other* jeweils eine Steigerung erfahren, sind Materialität und Zeitlichkeit. *One & Other* (Abb. 10) war von Juli bis Oktober 2009 auf der *Fourth Plinth* installiert. In diesem Zeitraum von einhundert Tagen gab Gormley Menschen, die sich vor und während des Realisierungszeitraums gemeldet hatten, die Möglichkeit, den leeren Sockel für eine Stunde zu besetzen und nach freiem Ermessen zu nutzen. Einige thematisierten die Historizität des Ortes und seinen Denkmalcharakter⁵⁸, andere machten auf politische Themen und sozial-gesellschaftliche Missstände aufmerksam⁵⁹ und wiederum andere nutzten die zur Verfügung gestellte Zeit, um mit den Menschen auf dem Platz forciert in Inter-



Abb. 10: Antony Gormley, *One & Other*, Enthüllung am 6. Juli 2009 durch den Künstler, Juli bis Oktober 2009, 2.400 1-stündige Performances auf der *Fourth Plinth* von Menschen aus Großbritannien, London, Trafalgar Square.



Abb. 11: Helena Baker (Nr. 2087), *An Equestrian Statue*, 1. Oktober 2009, 7am, als Teil von Antony Gormleys *One & Other*.

aktion zu treten⁶⁰. Die einzelnen Performances wurden als Teil des Werks durch Videos, Fotografien und Mitschriften festgehalten und über Fernsehen sowie Internet einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Für die Sicherheit der sogenannten ‚Plinthers‘ sorgte ein Auffangnetz, das den leeren Sockel komplett umgab. Von insgesamt 34.520 Bewerberinnen und Bewerbern haben 2.400 Menschen, sogenannte ‚Plinthers‘, die durch Zufallsprinzip ausgewählt wurden, an *One & Other* partizipieren können⁶¹. Die *Fourth Plinth* wurde dadurch für den Zeitraum von einhundert Tagen ohne Unterbrechung, 24 Stunden am Tag bespielt.

In den einzelnen Performances werden die in diesem Aufsatz vorgeschlagenen Kategorien, unter denen die bisherigen Werke der *Fourth Plinth* subsumiert werden können, auf ganz unterschiedliche Weise aufge-

griffen und teilweise beinhalten sie Elemente, die in früheren Installationen bereits eine Rolle gespielt haben beziehungsweise in zukünftigen noch spielen werden. Beispielsweise posiert Helena Baker (Nr. 2087) am 1. Oktober 2009 um 7 Uhr morgens mit *An Equestrian Statue* (Abb. 11) in Anlehnung an die Historizität des Sockels auf einem hölzernen Schaukelpferd⁶², wie es drei Jahre später in Elmgreen & Dragsets *Powerless Structures Fig. 101* nochmals als Abguss auf dem leeren Sockel zu sehen war. *One & Other* als Ganzes, das ‚living monument‘, wie es seitens der Greater London Authority bezeichnet wird⁶³, reflektiert darüber hinaus die Aspekte von Material und Zeitlichkeit, die in der Anlage des Projektes zur Bespielung des leeren Sockels sowie in den jeweiligen Umsetzungen fest verankert sind und bisher nur kurz angedeutet wurden.

Zwei der bisher realisierten plastischen Werke nehmen über das verwendete Material Bronze direkt Bezug zum skulpturalen Repertoire der Platzanlage: Bill Woodrows *Regardless of History* und Elmgreen & Dragsets vergoldetes *Powerless Structures Fig. 101*. Mit der Verwendung von Bronze in der Bildhauerei geht die tradierte Vorstellung der besonderen Wertigkeit sowie der militärischen Überlegenheit im Kontext imperialer Repräsentation einher⁶⁴. Nicht von ungefähr wurden daher die Statuen des Trafalgar Square als Bronzewerke verfasst: Neben der Beständigkeit des Materials erfahren die Dargestellten durch die Verwendung von Bronze eine gewisse Legitimierung und Ehrung. Woodrow bedient sich dieses Bedeutungskansons, indem er das symbolisch aufgeladene Material durch die gewählte Form ironisch bricht. Elmgreen & Dragset stellen ebenfalls über das Material Bronze Bezüge zu den weiteren Denkmälern des Platzes her, wobei die Figur und das Schaukelpferd mit Gold überzogen sind. Durch die Verwendung von Bronze wird die kindliche Figur in einen heroischen Status erhoben, der dem Figurenpersonal des Trafalgar Square entspricht, und durch den Assoziationen von besonderer Wertigkeit evozierenden Goldüberzug, der in der Durcharbeitung des Werks gleichzeitig ins Kitschige abdriftet, sogar noch übersteigert.

Mit dem Marmor von *Alison Lapper Pregnant* schafft Marc Quinn eine Verbindung zur traditionellen Verwendung des Materials für Architektur und Skulptur,

die der Bronze ähnliche Konnotationen evoziert. Zudem sind heute insbesondere Werke vergangener Epochen aus Marmor überliefert, da diese aufgrund der Materialeigenschaften nicht so einfach – etwa durch Einschmelzen wie bei Bronze – neu genutzt werden konnten⁶⁵. Durch die Verwendung von Carrara-Marmor, den Quinn in seinem Studio im italienischen Pietrasanta verarbeiten ließ, schafft der Künstler außerdem kunsthistorischen Bezug zur italienischen Skulptur der frühen Neuzeit sowie der Bildhauerei klassizistischer Prägung⁶⁶. Die idealisierende und betonte Durcharbeitung des Marmors bis ins kleinste Detail nimmt aber bereits hyperrealistische Züge an, derer sich auch Jeff Koons in seinen Marmorbüsten, etwa *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona*⁶⁷ von 1991, bedient. Quinn macht sich die kunsthistorischen Zusammenhänge des Materials zunutze, die jeweils mit Rückbezug auf die Antike die besondere Wertigkeit des Materials herausstellen und im Falle Koons ironisch brechen.

Die in diesen Werken verwendeten Materialien Bronze und Marmor verweisen zwar – bezogen auf den Platz und auf die Gattung Skulptur im Allgemeinen – auf ein tradiertes Skulpturverständnis, konterkarieren aber den damit einhergehenden Ewigkeitsanspruch bereits durch die allein temporäre Setzung. Damit wird neben der thematischen Ausrichtung auch die zeitliche Dimension der Installationen zum entscheidenden Kriterium der Bedeutungskonstitution.

Mark Wallinger adaptiert den Assoziationshorizont in Bezug auf Marmor in *Ecce Homo*, nutzt für seine Skulptur allerdings ein Abgussverfahren, in dem Marmorstaub und Kunstharz miteinander vermengt werden. Das Herstellungsverfahren kommt daher nicht durch das Abtragen von Material, sondern durch Ausgießen einer Form zustande. Katharina Fritschs *Hahn/Cock* aus glasfaserverstärktem Kunststoff negiert dagegen jegliche Anspielung auf tradierte skulpturale Materialverwendung und stellt durch das intensive Blau der Figur ihre Materialität als Kunststoff heraus. Das bereits erwähnte Abgussverfahren bei Wallinger macht sich auch Rachel Whiteread in *Monument* zu nutze. Sie stellt dem opaken Material der Platzanlage sowie der anderen temporären Installationen auf dem leeren Sockel ein luzid-rosa gefasstes Volumen gegenüber, ähnlich wie auch Thomas Schüt-

te in *Model for a Hotel*, das mit horizontalen Glasscheiben bei veränderten Standpunkten Durchblicke durch die Skulptur sowie Transparenzen schafft. Bei Yinka Shonibares *Ship in a bottle* handelt es sich um eine Assemblage unterschiedlicher Materialien, die sich neben Textilien hauptsächlich aus verschiedenen Kunststoffen zusammensetzt.

Laut der Kunsthistorikerin Monika Wagner kommen diesen verschiedenen Arten von Kunststoffen Eigenschaften zu, die bewirken, dass

*einem Gegenstand nicht mehr anzusehen ist, mit welchen Kräften er geformt, wie er gegossen oder auf welche andere Weise er hergestellt wurde. Alle Spuren der Bearbeitung sind verschwunden. Die neuartigen Oberflächen können zwar alles imitieren, aber sie verraten nichts mehr über ihre Herkunft. Dieser Eindruck beförderte die Vorstellung vom geschichts- und alterslosen Material.*⁶⁸

Damit stehen diejenigen temporären Werke auf der *Fourth Plinth*, die vornehmlich aus Kunststoffen bestehen, im Kontrast zu den ‚ewigen‘ Erscheinungsformen in Bronze und Marmor. In *Monument* kulminieren diese materialästhetischen sowie -historischen Bezüge, da der feste und schwere Granit des Sockels direkt auf der Auflagefläche auf sein Abbild in von flüssigem Zustand erstarrtem, transluzidem Kunstharz trifft. Der Abguss aus Kunstharz wirkt durch seine Transparenz, besonders im Gegensatz zum granitene Sockel, leicht und fragil. Tatsächlich dürfte der Kunstharzsockel mit einem Gewicht von elf Tonnen aber etwa dem steinernen Original entsprechen⁶⁹. Auf diese Weise werden die Materialeigenschaften sowie -zuschreibungen von Granit und Kunstharz miteinander konfrontiert.

Antony Gormley übersteigert mit *One & Other* diese im Material Kunststoff angelegte Veränderlichkeit und Plastizität und tut dies anhand des menschlichen Körpers, den er auch in seinem ganzen bildhauerischen Schaffen in den Fokus rückt. In skulpturalen Werken hat er über die letzten Jahrzehnte hinweg unterschiedliche Formulierungen hierfür gefunden. In *One & Other* erfährt dieser Fokus eine Steigerung, indem er den menschlichen Körper direkt, ohne Abguss und Repräsentation, durch einen Werkstoff der Bildenden Kunst ausstellt. Diese Art der Thematisierung ist zwar aus der Performance Art bekannt, allerdings rückt sie

Gormley hier durch die Einbettung in das *Fourth Plinth Programme* und die Situierung auf der *Fourth Plinth* in einen bildhauerischen Kontext. Gormley macht damit, wie Monika Wagner allgemein für die Nutzbarmachung des Körpers als Material der Bildenden Kunst beschreibt, „die unhintergehbare und unverstellte Direktheit einer lebendigen Gegenwart“⁷⁰ erfahrbar. Allerdings laufen die Dokumentation der einzelnen Performances durch Videoaufzeichnung und ein später publiziertes Buch mit über 690 Seiten diesem allein ephemeren Charakter entgegen. Diese zeitgleiche sowie nachträgliche Auseinandersetzung mit den Performances entspricht damit doch wieder dem traditionellen Diktum der Bildhauerei, etwas festzuhalten und in Überzeitlichkeit zu überführen.

Ein weiterer Aspekt von Zeitlichkeit ist die Spanne von einhundert Tagen sowie die je nur einstündige Performance der ‚Plinthers‘. Einerseits stellt *One & Other* die kürzeste temporäre Bespielung der *Fourth Plinth* dar, andererseits bietet das Werk 2.400 unterschiedliche Ansätze der Besitznahme des leeren Sockels. Durch diese beiden Facetten potenziert Gormley die bereits in den Fourth-Plinth-Projekten angelegte Temporalität – die Intervention respektive zeitlich begrenzte Denkmalsetzung wird in *One & Other* nochmals massiv konzentriert und dadurch in ihrer Grundanlage mit noch stärker ins Ephemere weisenden Qualitäten ausgestattet. Dadurch wird auch die Reflexion über Historizität und Denkmalstatus sowie die gegenwärtige Bedeutung des Platzes angestoßen⁷¹. In den einzelnen Besitznahmen des leeren Sockels wird es möglich, Individuen einer gegenwärtigen Gesellschaft, nämlich der Großbritanniens, zu Wort und einer körperlichen Präsenz kommen zu lassen, wie sie sonst so nur Bildwerken verstorbener Kriegshelden vorbehalten ist oder – am Fuße der *Fourth Plinth* – in der Masse einer Kundgebung oder eines Protestes sichtbar wird⁷². Wie der Anthropologe Hugh Brody beschreibt, wird dadurch auch ein kritischer Kommentar zum Trafalgar Square und seiner memorialen Bedeutung formuliert; „to take the imperial and imperious out of Britain and to find a nation that could be and should be what we see on the plinth: people who are full of all kinds of life and readiness to be themselves, without any apparent need or wish to disown or dispossess or devastate others.“⁷³ Der Titel des Werks

reflektiert demnach nicht allein das Individuum auf dem Sockel (One) und die Betrachtenden (Other), sondern auch die Umkehrung dieses Zusammenhangs: Das Sich-Ausstellen als Individuum und das Ausgestellt-Sein als Anderes, als Teil eines Kunstwerks⁷⁴. Durch diesen reflexiven Prozess erhält *One & Other* eine gesellschaftspolitische Dimension, wie sie als elementare Fragestellung nach Individuum und Gemeinschaft Gormleys gesamtem Œuvre zugrunde gelegt werden kann⁷⁵.

Fazit und Ausblick

Die temporären Installationen auf der *Fourth Plinth* setzen sich dezidiert mit den ortsspezifischen Gegebenheiten des Trafalgar Square auseinander und reflektieren diese. Die Werke changieren dadurch zwischen einer plastischen Intervention einerseits und einer zeitlich begrenzten Denkmalsetzung andererseits. Der Trafalgar Square als Platzanlage scheint mit seinem tradierten Skulptur- und Denkmalverständnis in der zeitgenössischen Kunst überwunden; gleichzeitig kann das Bespielen der *Fourth Plinth* als besondere Herausforderung gelten, auf derartige Gegebenheiten zu reagieren. Die bisher realisierten Arbeiten auf der *Fourth Plinth* lassen sich in der Art ihrer Auseinandersetzung mit der historischen Platzanlage unter Aspekten von drei Kategoriepaare einteilen: Historizität und Denkmalcharakter, Dimensionalität und Geschlechtlichkeit sowie Materialität und Zeitlichkeit. Drei der neun bisher auf der *Fourth Plinth* installierten Werke decken dabei ganz unterschiedliche Aspekte im Spannungsfeld von Intervention und Denkmalsetzung ab.

Rachel Whitereads *Monument* thematisiert durch das Aufsetzen eines Kunstharzabgusses des leeren Sockels die Geschichtlichkeit der *Fourth Plinth* und deren Leerstelle. Gleichermäßen sind in *Monument* die ideologischen Mechanismen des Denkmals angesprochen, die sich im Sockel, einem wichtigen Bestandteil von traditionellen Denkmalsetzungen, widerspiegeln. *Alison Lapper Pregnant* von Marc Quinn nimmt dagegen Bezug zu zwei anderen Aspekten der Platzanlage auf: Durch die Anpassung des Werks an die Größenverhältnisse des Sockels und der Platzanlage wird es



Abb. 12: Hans Haacke, *Gift Horse*, 2013, Maquette, (c) VG Bild-Kunst, Bonn.

erst ermöglicht, die Reflexion von Geschlechtlichkeit, Heroisierung und der Repräsentation von Behinderung anzustoßen. Die für das gesamte Projekt und die einzelnen Installationen essentiellen Kategorien Materialität und Zeitlichkeit werden in Antony Gormleys *One & Other* in neue Relationen zueinander gebracht. Gormley potenziert die nur kurze Dauer der jeweiligen Bespielung des leeren Sockels dadurch, dass er über einen Zeitraum von einhundert Tagen einstündige Performances darauf abhalten lässt. Das Material, das bei den anderen Werken von traditionell verwendeter Bronze und Marmor bis zu neueren Materialien wie etwa verschiedenen Kunststoffen reicht, wird in *One & Other* zum lebenden menschlichen Körper und nach jeweils einer Stunde immer einer Veränderung unterzogen. Gormley stellt damit die aus dem Repräsentations- und Gedenkort Trafalgar Square entwachsene Bedeutung des Platzes als aktuell gesellschafts-

politisch relevanten Versammlungsort sowie Raum des öffentlichen Lebens heraus.

Mit den drei in diesem Aufsatz fokussierten Werken sowie den weiteren sechs Installationen, die vergleichend herangezogen wurden, ist das Projekt um den leeren Sockel aber noch nicht abgeschlossen: In einer Pressemitteilung der Greater London Authority vom 7. Februar 2014 wurden die beiden temporären Installationen auf der *Fourth Plinth* für 2015 und 2016 bekanntgegeben. Zunächst nimmt Hans Haackes *Gift Horse* seinen Platz auf dem leeren Sockel voraussichtlich im Februar 2015 ein, 18 Monate später soll David Shrigleys *Really Good* folgen⁷⁶. Auch diese Werke können, zumindest mit Blick auf die jeweiligen Maquetten und die offiziellen Presseinformationen, den aufgemachten Kategoriepaaren zugeordnet werden. Haackes *Gift Horse* (Abb. 12) stellt ein Pferdeskelett dar, dem am vorderen, abgewinkelten Oberschenkelknochen ein Live-Ticker in Form eines Bandes befestigt ist. Auf diesem Ticker sollen über die gesamte Installationsdauer die aktuellen Börsenzahlen der London Stock Exchange zu sehen sein. Die angedachten Materialien hierfür sind Bronze und elektrolumineszierender Film. Auch hier wird, ähnlich wie bei Elmgreen & Dragset auf das geplante, aber nie realisierte Reiterdenkmal angespielt⁷⁷ und mit einer Reflexion des Denkmalcharakters des Platzes, einer damit verbundenen Vorstellung von Macht und Historizität, verknüpft, die in ähnlich offensichtlicher Weise auch für Shonibare und Woodrow geltend gemacht werden kann. Auch Shrigleys Werk *Really Good* (Abb. 13) soll in Bronze ausgeführt werden und stellt eine auf die Maße der *Fourth Plinth* angepasste Hand mit ausgestrecktem, überproportional langem Daumen dar. Auch hier findet eine Angleichung an die weiteren Skulpturen des Trafalgar Square über die Materialität statt, doch konterkariert die Darstellung der Hand diese Ineinssetzung: Shrigley gibt mit dem erhobenen Daumen einen Kommentar ab – wozu genau wird nicht verraten. Eine Veröffentlichung auf der Internetseite der Great London Authority gibt zumindest schon einmal Shrigleys mit diesem Vorschlag – gewiss gänzlich unironisch – verfolgtes Ziel preis: „things considered ‚bad‘, such as the economy, the weather and society, will benefit from a change of consensus towards positivity“⁷⁸. Wie die beiden Wer-



Abb. 13: David Shrigley, *Really Good*, 2013, Maquette.

ke dann tatsächlich realisiert werden und wie die öffentliche Resonanz hierzu ausfallen wird, bleibt abzuwarten.

Endnoten

- Die Begriffe Skulptur und Plastik sind im zeitgenössischen Diskurs nur bedingt voneinander zu separieren, da die Begriffe weitestgehend synonym gebraucht werden. Der etymologischen Bedeutung nach wird die Bezeichnung Skulptur für diejenigen Werke verwendet, deren Material abgetragen wird, Plastik dagegen für diejenigen, bei denen in der Produktion etwas ergänzt wird. Im Folgenden wird hauptsächlich der Begriff Skulptur als Bezeichnung für die Gattung sowie des einzelnen Werks verwendet. Ausnahmen bilden die Begrifflichkeiten bei angeführten AutorInnen, die den Begriff Plastik bevorzugen; in diesem Falle wird dieser Entscheidung Rechnung getragen. Eine weitere Ausnahme betrifft die allgemeine Rede von den Werken auf der *Fourth Plinth*. Hier wird die Bezeichnung plastische Werke präferiert, da mit Antony Gormleys *One & Other* die Gattungsgrenzen der Skulptur überschritten werden.
- Vgl. Dietmar Rübél, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012.
- Vgl. ebd., S. 8-9.
- Bei Kunst im öffentlichen Raum im Allgemeinen werden gegenüber Installationen im Galerie- und Museumskontext bereits weitere Kontexte aufgemacht, vgl. hierzu bspw. Frauke Ellßel, *Handlung, Setzung, Intervention. Künstlerisches Agieren mit dem öffentlichen Raum*, in: Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie, hg. v. Elke Krasny und Irene Nierhaus, Berlin 2008, S. 125-134, S. 125.
- Vgl. zum Aspekt der Auflösung bzw. Negation des traditionellen Sockels und der Neukonstitution des Aufsockelns seit Ende des 19. Jahrhunderts bspw. Bernhard Kerber, *Skulptur und Sockel. Probleme des Realitätsgrades*, in: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 8, 1990, S. 113-193, bes. S. 114-119; Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge / London 1977, bes. S. 7-37 und Dirk Luckow, *Sockellos und performativ. Die Skulptur seit den 1960er Jahren*, in: Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts, hg. v. Johannes Myssok und Guido Reuter, Köln / Weimar / Wien 2013, S. 141-158.
- Zudem erfuhr der Trafalgar Square im Laufe der Jahre seit Mitte des 19. Jahrhunderts mehrere Umgestaltungen, vgl. Sue Malvern, *The Fourth Plinth or the Vicissitudes of Public Sculpture*, in: Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern, hg. v. Alexandra Gerstein, London 2007, S. 130-150, S. 132. Die letzten Maßnahmen wurden ab 1996 bis 2003 durchgeführt, um u.a. neue Fußgängerbereiche und Verkehrsberuhigung zu schaffen, vgl. Richard J Williams, *The Anxious City. English Urbanism in the Late Twentieth Century*, London / New York 2004, S. 129-153 und <http://www.fosterandpartners.com/projects/trafalgar-square-redevelopment>, 29.11.14.
- Vgl. Malvern 2007, *The Fourth Plinth*, S. 130.
- Vgl. ebd., S. 144 und Chris Townsend, *Lessons From What's Poor*, in: The Art of Rachel Whiteread, hg. v. Chris Townsend, London 2004, S. 173-196, S. 181, S. 219, Fußnote 12.
- Peter Springer, *Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 48/49, 1987/1988, S. 365-408, S. 369.
- Ebd., S. 369.
- Vgl. Gerald Schröder, „A pause in the city“. *Rachel Whitereads Reflexionen des Monuments*, in: Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945, hg. v. Carsten Ruhl, Bielefeld 2011, S. 267-288, S. 268 und Malvern 2007, *The Fourth Plinth*, S. 142-143.
- Vgl. Townsend 2004, *Lessons*, S. 178 und Malvern 2007, *The Fourth Plinth*, S. 145. Wie der Historiker Rodney Mace herausstellt, hat der Platz bereits seit dem 19. Jahrhundert, stärker dann im 20. Jahrhundert, neben der imperial zugewiesenen Repräsentationsrolle auch für Proteste sowie Versammlungen fungiert und wurde von Obdachlosen als Ort des Verbleibs eingenommen. Es handelt sich also um eine längerfristige Entwicklung zur heute so diversen Nutzung des Platzes. Vgl. Rodney Mace, *Trafalgar Square. Emblem of Empire*, London 1976 und Williams 2004, *The Anxious City*, S. 129-130. Der Kunsthistoriker Richard J. Williams argumentiert außerdem, dass die verschiedenen Nutzungsaspekte seit der letzten Platzumgestaltung (nach 2000) nicht mehr vom Platz selbst ausgehen und der Trafalgar Square stattdessen zu einem Ort des belanglosen Aufenthalts stilisiert wird: „Trafalgar Square no longer celebrates the past, nor offers any resistance to it [...]. Rather, it is an old space assimilated to the shopping mall's paradigm of consumption and display“, Williams 2004, *The Anxious City*, S. 130.
- Vgl. Philip Ward-Jackson, „Is the Pedestal to be the Capital part of it?“ *Pictorialism and the Pedestal of Nelson's Column in Trafalgar Square*, in: Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern, hg. v. Alexandra Gerstein, London 2007, S. 98-113, S. 98.
- Das Auswahlverfahren des *Fourth Plinth Programme* sieht vor, dass aus den eingesandten Vorschlägen sechs KünstlerInnen gewählt werden, die durch eine finanzielle Unterstützung Maquettes ihrer Ideen anfertigen. Diese werden der Öffentlichkeit in einer Ausstellung zugänglich gemacht, bevor aus ihnen zwei Werke gewählt werden, die in den Folgejahren auf der *Fourth Plinth* installiert werden sollen. Für die Realisierung der Werke steht wiederum ein Finanzierungszuschuss zur Verfügung sowie ein Preisgeld für die jeweiligen KünstlerInnen. Vgl. hierzu bspw. Greater London Authority, Request für Mayoral Decision (MD1153) vom 7. April 2014, <http://www.london.gov.uk/sites/default/files/MD1153%20Fourth%20Plinth%20%28signed%29%20PDF.pdf>, 29.11.14.
- Folgende Werke waren Teil der Shortlist: Marcus Coates' *Unmade Monument*, Hans Haackes *Gift Horse*, Mark Leckey's *Larger Squat Afar*, Liliane Lijns *The Dance*, Ugo Rondinone's *Moon Mask* und David Shrigleys *Really Great*, vgl. Greater London Authority, *Six new Fourth Plinth Proposals unveiled*, Pressemitteilung vom 19. August 2010, <http://www.london.gov.uk/media/mayor-press-releases/2010/08/six-new-fourth-plinth-proposals-unveiled>, 29.11.14.
- Vgl. Malvern 2007, *The Fourth Plinth*, S. 140-142.
- Vgl. ebd., S. 131-132.
- Durch den Status des Sockels als Denkmal konnte der Abguss nicht direkt vom Original genommen werden, vgl. Charlotte Mullins, Rachel Whiteread (Tate Modern Artists), London 2004, S. 97. Zudem ist es durch die Nachbildung möglich, die für die Produktion problematischen Übergänge vom Sockel zur Platzarchitektur zu umgehen.
- Vgl. Sue Malvern, *Outside/Inside. Public and Private in the Work of Rachel Whiteread*, in: Objets en Procès/Objects in Progress. Après la dématérialisation de l'art/After the Dematerialisation of Art, hg. v. Ileana Parvu, Genf 2012, S. 85-101, S. 93.
- Townsend 2004, *Lessons*, S. 184.
- Vgl. ebd., S. 181.
- Vgl. hierzu auch Mullins 2004, *Whiteread*, S.101 und Christiane Schneider, *The Body and the Sculpture*, in: London, Haunch of Venision, Rachel Whiteread, London 2002, S. 15-35, S. 34.
- Vgl. Townsend 2004, *Lessons*, S. 184.
- Vgl. Springer 1987/1988, *Rhetorik der Standhaftigkeit*, S. 368.
- Vgl. Robert Hobbs, *Yinka Shonibare MBE. The Politics of Representation*, in: Sydney, Museum of Contemporary Art / New York, Brooklyn Museum / Washington DC, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Yinka Shonibare MBE, hg. v. Museum of Contemporary Art Sydney, München / London / New York 2008, S. 24-37, S. 28-29.
- Vgl. Manthia Diawara, *Unabhängigkeits-Cha Cha Cha. Die Kunst des Yinka Shonibare*, in: Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen/Wien, Kunsthalle, Yinka Shonibare. Double Dutch, hg. v. Museum Boijmans Van Beuningen und Kunsthalle Wien, Rotterdam 2004, S. 17-23, S. 20 und Hobbs 2008, *Yinka Shonibare MBE*, S. 30.
- Vgl. Karen E. Milbourne, *Seduction's Shadows and the „Terrible Beauty“ of Recent Works by Yinka Shonibare*, in: Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Yinka Shonibare MBE. El Futuro del Pasado / The Future of the Past, hg. v. Octavio Zaya, Madrid 2011, S. 36-43, S. 42.
- Oliver Kornhoff, *Die Helden von Trafalgar. Moderne Kunst auf dem vierten Sockel des Trafalgar Square*, in: Heilbronn, Städtische Museen / Bremen, Gerhard-Marcks-Haus / Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, hg. v. Städtische Museen Heilbronn / Gerhard-Marcks-Haus Bremen und Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Heidelberg 2009, S. 147-157, S. 150.
- Elmgreen & Dragset, zit. n. Presstext auf Greater London Authority, Webseite zum *Fourth Plinth Programme*: Elmgreen and Dragset, <https://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/commissions/elmgreen-and-dragset>, 29.11.14
- Vgl. Jochen Volz, *Implosion*, in: Frankfurt am Main, Portikus, *Michael Elmgreen & Ingar Dragset: Powerless Structures, Fig. 111 und Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Spaced Out/Powerless Structures, Fig. 211*, hg. v., Frankfurt am Main 2003, S. 8-9.
- Vgl. Andreas Huyssen, *Sculpture, Materiality and Memory in an Age of Amnesia*, in: Toronto, Art Gallery of Ontario, Displacements. Mirosław Balka, Doris Salcedo, Rachel Whiteread, hg. v.

- Jessica Bradley und Andreas Huyssen, Toronto 1998, S. 31-40, S. 31.
32. Malin Hedlin Hayden, *Out of Minimalism: The Referential Cube. Contextualising Sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*, Uppsala 2003, S. 58.
 33. Townsend 2004, *Lessons*, S. 184.
 34. Vgl. ebd., S. 181, 185 und Chris Townsend, *When We Collide*, in: *The Art of Rachel Whiteread*, hg. v. Chris Townsend, London 2004, S. 6-33, S. 29.
 35. Townsend 2004, *Lessons*, S.188.
 36. Vgl. bspw. Marc Quinn, *Fourth Plinth*, Göttingen 2006, Comments by Members of the Public, o.S.
 37. Aphrodite, bekannt als Venus von Milo, ca. 130-100 v. Chr., Marmor, 202 cm Höhe, Paris, Musée du Louvre; Abbildung bspw. in Maria Mavromataki, *Mythologie und Kulte Griechenlands. Kosmogonie, die Götter, der Kult, die Heroen*, Athen 1997, S. 83.
 38. Vgl. Lennard J. Davis, *Nude Venuses, Medusa's body, and Phantom limbs. Disability and visuality*, in: *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*, hg. v. David T. Mitchell und Sharon L. Snyder, Ann Arbor, Michigan 1997, S. 51-70, S. 56-57.
 39. Vgl. Darian Leader, *Sculpture between the living and the dead*, in: Mailand, Fondazione Prada, Marc Quinn, hg. v. Germano Celant, Mailand 2000, S. 14-19, S. 16.
 40. Auguste Rodin, *Schreitender Mann, 1877/78*, Bronze, 85 x 28 x 58 cm, Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum; Abbildung bspw. in *Rodin – Genius Rodin. Eros und Kreativität*, hg. v. Rainer Crone und Siegfried Salzmann, München 1991, Tafel 22.
 41. Vgl. ebd., S. 17.
 42. Vgl. Quinn 2006, *Fourth Plinth*, Comments by Members of the Public, o.S., Ann Millett-Gallant, *The Disabled Body in Contemporary Art*, New York 2010, S. 61-62 und Ann Millett, *Sculpting Body Ideals. Alison Lapper Pregnant and the Public Display of Disability*, in: *Disability Studies Quarterly. The First Journal in the Field of Disability Studies*, Bd. 28 Heft 3, 2008, <http://ds-q-sds.org/article/view/122/122>, 29.11.14.
 43. Millett 2008, *Sculpting Body Ideals*, o.S. (Onlineressource).
 44. Vgl. Julie Joy Clarke, *Doubly Monstrous? Female and Disabled*, in: *Essays in Philosophy*, Bd. 9, Nr. 1, Artikel 3, 2008, S. 1, <http://commons.pacificu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1289&context=eip>, 29.11.14.
 45. Ebd., S. 7.
 46. Anders sieht dies für spätere Adaptionen aus: Bei der Eröffnungszereemonie der Paralympics 2012 in London wurde die Skulptur in neuem Material, nämlich Ballonhaut, als zwölf Meter hohe, aufblasbare Figur inmitten der Feierlichkeiten platziert. Diese Adaption der Skulptur firmiert unter dem Titel *Breath* und wurde auch bei der 55. Internationale Kunstausstellung der Biennale Venedig 2013 auf der Insel San Giorgio Maggiore unweit der gleichnamigen Kirche installiert. Die Figur wird damit aus jeglichen dimensional Angleichungen an die Umgebung entrückt und kann damit zurecht als Monstrosität bezeichnet werden, die nicht mehr den eigentlichen Bedeutungsgehalt, der dezidiert über das Material evoziert wird, inne hat, sondern als bloßes Werbezeichen für Paralympics einerseits oder für eine Ausstellung Marc Quinns andererseits fungiert.
 47. Vgl. Martin Herbert, *Mark Wallinger*, London 2011, S. 116 und Madeleine Schuppli, *Wallinger und die Religion*, in: Braunschweig, Kunstverein / Aargau, Kunsthaus, Mark Wallinger, hg. v. Madeleine Schuppli und Janneke de Vries, Zürich 2008, S. 49-63, S. 51. Hierfür spricht auch, dass sich Wallinger für die Jesusfigur nicht der typischen Darstellungstradition bedient, vgl. David Burrows, *Beyond Belief. Mark Wallinger's Ecce Homo*, in: Liverpool, Tate, Credo. Mark Wallinger, hg. v. Tate Liverpool, London 2000, S. 34-36, S. 36.
 48. Rainald Schumacher, *Modell für eine bessere Welt. Thomas Schütte und die Kunst des Bauens*, in: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Thomas Schütte Big Buildings. Modelle und Ansichten 1980-2010, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 2010, S. 12-17, S. 12.
 49. Vgl. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Thomas Schütte Big Buildings. Modelle und Ansichten 1980-2010*, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 2010, S. 242-245; diese Modelle für das Modell sind noch als *Hotel for the Birds* bezeichnet. Damit erhielt das Werk noch eine weitere Dimension: Für die Tauben auf dem Trafalgar Square ist das Modell eines Hotels bereits richtig als Vogelhaus proportioniert, vgl. hierzu Adrian Searle, *'It is like a jewel'*, in: *The Guardian* vom 8. November 2007, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/nov/08/art>, 29.11.14. Der Trafalgar Square war jahrelang für die Überbevölkerung durch Tauben bekannt, bis der Bürgermeister Londons 2003 Maßnahmen gegen die ‚Taubenplage‘ einleitete, vgl. Malvern 2007, *The Fourth Plinth*, S. 144 und S. 150, Fußnote 52.
 50. Vgl. Schumacher 2010, *Modell für eine bessere Welt*, S. 17.
 51. Julian Heynen, *Nachwort*, in: Krefeld, Museum Haus Lange, Thomas Schütte, hg. v. Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1986, S. 74-75, S. 74.
 52. Vgl. Suzanne Hudson, *Wie Parfüm im Hausflur. Was Katharina Fritsch zurücklässt*, in: Zürich, Kunsthaus / Hamburg, Deichtorhallen, Katharina Fritsch, hg. v. Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich, Ostfildern 2009, S. 37-47, S. 41.
 53. Vgl. Louise Brown, *Stolzer Gockel*, in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben* vom 25. Juli 2013, <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20107026/Fritsch-Fourth-Plinth-Trafalgar-Square.html>, 29.11.14.
 54. In der offiziellen Pressemitteilung zur Shortlist 2010 ist von „regeneration, awakening and strength“ die Rede, Greater London Authority, *Six new Fourth Plinth Proposals unveiled*, Pressemitteilung vom 19. August 2010, <http://www.london.gov.uk/media/mayor-press-releases/2010/08/six-new-fourth-plinth-proposals-unveiled>, 29.11.14.
 55. Vgl. Millett 2008, *Sculpting Body Ideals*, o.S. (Onlineressource).
 56. Rosemary Betterton, *Alison Lapper Pregnant. Embodied Geographies, Post-Imperial Identities and Public Sculpture in London's Trafalgar Square*, in: *Women, the Arts and Globalization. Eccentric Experience (rethinking art's histories)*, hg. v. Marsha Meskimmon und Dorothy Rowe, Manchester / New York 2013, S. 169-189, S. 178.
 57. Vgl. Millett 2008, *Sculpting Body Ideals*, o.S. (Onlineressource).
 58. Bspw. James Mitchell (Nr. 364), *William IV*, 21. Juli 2009, 12pm; Tom de Freston (Nr. 426), *Napoleon's Revenge, The Battle of Trafalgar II*, 24. Juli 2009, 2am und Neil Studd (Nr. 2115), *Nelson*, 2. Oktober 2009, 11am; siehe Antony Gormley, *One and Other*, London 2010, S. 62-65, 92-97, 254-253.
 59. Bspw. Cathrine Gibbons (Nr. 606), 31. Juli 2009, 2pm; Pauline Godfrey (Nr. 1469), *The Republic of Plinthland*, 5. September 2009, 1pm und Neil Ellis (Nr. 293), *Twenty-Two Cycle Deaths*, 18. Juli 2009, 1pm; siehe Gormley 2010, *One and Other*, S. 98-101, 111, 300-303.
 60. Bspw. Scott Cupit (Nr. 586), *Swing Dancing*, 30. Juli 2009, 6pm; Jen Evans (Nr. 1085), *Apologies For All the Things I Have Done Wrong*, 20. August 2009, 1pm und Emma Phillips (Nr. 52), *Origami Aeroplanes*, 8. Juli 2009, 12pm, Gormley 2010, *One and Other*, S. 84-89, 182-188, 324-325.
 61. „There is no audition process. There are only four criteria – participants must be age 16 and must live or be staying in the UK, an equal number of men and women will be chosen, and the population of the UK will be represented proportionally by choosing a certain number of people from each region“, Greater London Authority, *Public Launch of Antony Gormley's Fourth Plinth Marathon Begins*, Pressemitteilung vom 6. Juli 2009, <http://www.london.gov.uk/media/mayor-press-releases/2009/07/public-launch-of-antony-gormleys-fourth-plinth-marathon-begins>, 29.11.14. Siehe zu einer Auswahl der Performances Gormley, *One & Other*, 2010 und Kornhoff, *Die Helden von Trafalgar*, 2009, S. 147-150.
 62. Vgl. Gormley 2010, *One and Other*, S. 66-67.
 63. Vgl. Greater London Authority, Webseite zum *Fourth Plinth Programme*: Antony Gormley, <https://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/commissions/antony-gormley>, 29.11.14.
 64. Bereits in der Antike wurden Waffen der feindlichen und besiegten Armeen eingeschmolzen und zu Siegesmalen verarbeitet, vgl. hierzu Dietmar Rübel, *Bronze*, in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 49-56, S. 51.
 65. Vgl. Monika Wagner, *Marmor*, in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 174-181, S. 176.
 66. Vgl. Millett 2008, *Sculpting Body Ideals*, o.S. (Onlineressource).
 67. Jeff Koons, *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona*, 1991, Marmor, 113 x 71,1 x 53,3 cm, Edition von 3 plus AP, Europäische Privatsammlung; Abbildung bspw. in Frankfurt am Main, Liebighaus Skulpturensammlung, *Jeff Koons. The Sculptor*, Ostfildern 2012, S. 149.

68. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 190.
69. Vgl. Malvern, *Outside/Inside*, S. 93.
70. Wagner 2001, *Das Material der Kunst*, S. 272.
71. Vgl. zum Fokus auf die Reflexion der Geschichtlichkeit des Platzes auch Johannes Myssok, *Relationen. Abstoßung und Affirmation des Sockels*, in: Skulptur Pur. Kunsthalle Mannheim, hg. v. Ulrike Lorenz, Stefanie Patruno und Christoph Wagner, Heidelberg / Berlin 2014, S. 62-75, S. 72.
72. Vgl. Hugh Brody, *The Anthropology of Ourselves*, in: Antony Gormley, *One and Other*, London 2010, S. 350-355, S. 354 und Kornhoff, *Die Helden von Trafalgar*, 2009, S. 150.
73. Brody, *The Anthropology of Ourselves*, 2010, S. 354.
74. Vgl. Darian Leader, *Being a Part of It*, in: Antony Gormley, *One and Other*, London 2010, S. 312-317, S. 314-315.
75. Vgl. Eckhard Schneider, *In and Out*, in: Bregenz, Kunsthaus, Antony Gormley, hg. v. Kunsthaus Bregenz, Köln 2009, S. 12-23, S. 16 und Yilmaz Dziewior, *Energie des Sozialen*, in: Bregenz, Kunsthaus, Antony Gormley, hg. v. Kunsthaus Bregenz, Köln 2009, S. 62-75, S. 63.
76. Vgl. Greater London Authority, Artists Hans Haacke and David Shrigley Awarded Next Two Commissions for the Fourth Plinth in Trafalgar Square, Pressemitteilung vom 7. Februar 2014, <http://www.london.gov.uk/media/mayor-press-releases/2014/02/artists-hans-haacke-and-david-shrigley-awarded-next-two>, 29.11.14.
77. Siehe den Presstext: „The horse is derived from an etching by George Stubbs, whose studies of equine anatomy were published the year after the birth of the reputedly decadent king, whose statue was abandoned due to a lack of funds.“, Greater London Authority, Webseite zum Fourth Plinth Programme: Hans Haacke – winning commission, <http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/2014-2015-commissions/hans-haacke>, 29.11.14.
78. David Shrigley, zit. n. Presstext auf Greater London Authority, Webseite zum Fourth Plinth Programme: David Shrigley – winning commission, <http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/2014-2015-commissions/david-shrigley>, 29.11.14.
- Discourses of Disability, hg. v. David T. Mitchell und Sharon L. Snyder, Ann Arbor, Michigan 1997, S. 51-70.
- Yilmaz Dziewior, *Energie des Sozialen*, in: Bregenz, Kunsthaus, Antony Gormley, hg. v. Kunsthaus Bregenz, Köln 2009, S. 62-75.
- Frauke Ellßel, *Handlung, Setzung, Intervention. Künstlerisches Agieren mit dem öffentlichen Raum*, in: Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie, hg. v. Elke Krasny und Irene Nierhaus, Berlin 2008, S. 125-134.
- Antony Gormley, *One and Other*, London 2010.
- Greater London Authority, Webseite zum Fourth Plinth Programme: Antony Gormley, <https://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/commissions/antony-gormley>, 29.11.14.
- Greater London Authority, Webseite zum Fourth Plinth Programme: Elmgreen and Dragset, <https://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/commissions/elmgreen-and-dragset>, 29.11.14.
- Greater London Authority, Webseite zum Fourth Plinth Programme: Hans Haacke – winning commission, <http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/2014-2015-commissions/hans-haacke>, 29.11.14.
- Greater London Authority, Webseite zum Fourth Plinth Programme: David Shrigley – winning commission, <http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/2014-2015-commissions/david-shrigley>, 29.11.14.
- Greater London Authority, *Public Launch of Antony Gormley's Fourth Plinth Marathon Begins*, Pressemitteilung vom 6. Juli 2009, <http://www.london.gov.uk/media/mayor-press-releases/2009/07/public-launch-of-antony-gormleys-fourth-plinth-marathon-begins>, 29.11.14.
- Greater London Authority, *Six new Fourth Plinth Proposals unveiled*, Pressemitteilung vom 19. August 2010, <http://www.london.gov.uk/media/mayor-press-releases/2010/08/six-new-fourth-plinth-proposals-unveiled>, 29.11.14.
- Greater London Authority, Artists Hans Haacke and David Shrigley Awarded Next Two Commissions for the Fourth Plinth in Trafalgar Square, Pressemitteilung vom 7. Februar 2014, <http://www.london.gov.uk/media/mayor-press-releases/2014/02/artists-hans-haacke-and-david-shrigley-awarded-next-two>, 29.11.14.
- Greater London Authority, Request für Mayoral Decision (MD1153) vom 7. April 2014, <http://www.london.gov.uk/sites/default/files/MD1153%20Fourth%20Plinth%20%28signed%29%20PDF.pdf>, 29.11.14.
- Malin Hedlin Hayden, *Out of Minimalism: The Referential Cube. Contextualising Sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*, Uppsala 2003.
- Martin Herbert, *Mark Wallinger*, London 2011.
- Julian Heynen, *Nachwort*, in: Krefeld, Museum Haus Lange, Thomas Schütte, hg. v. Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1986, S. 74-75.
- Robert Hobbs, *Yinka Shonibare MBE. The Politics of Representation*, in: Sydney, Museum of Contemporary Art / New York, Brooklyn Museum / Washington DC, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Yinka Shonibare MBE, hg. v. Museum of Contemporary Art Sydney, München / Berlin / London / New York 2008, S. 24-37.
- Suzanne Hudson, *Wie Parfüm im Hausflur. Was Katharina Fritsch zurücklässt*, in: Zürich, Kunsthaus / Hamburg, Deichtorhallen, Katharina Fritsch, hg. v. Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich, Ostfilbern 2009, S. 37-47.
- Andreas Huyssen, *Sculpture, Materiality and Memory in an Age of Amnesia*, in: Toronto, Art Gallery of Ontario, Displacements. Miroslaw Balka, Doris Salcedo, Rachel Whiteread, hg. v. Jessica Bradley und Andreas Huyssen, Toronto 1998, S. 31-40.
- Bernhard Kerber, *Skulptur und Sockel. Probleme des Realitätsgrades*, in: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 8, 1990, S. 113-193.

Bibliographie

Rosemary Betterton, *Alison Lapper Pregnant. Embodied Geographies, Post-Imperial Identities and Public Sculpture in London's Trafalgar Square*, in: Women, the Arts and Globalization. Eccentric Experience (rethinking art's histories), hg. v. Marsha Meskimmon und Dorothy Rowe, Manchester / New York 2013, S. 169-189.

Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Thomas Schütte Big Buildings. Modelle und Ansichten 1980-2010*, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 2010.

Hugh Brody, *The Anthropology of Ourselves*, in: Antony Gormley, *One and Other*, London 2010, S. 350-355.

Louise Brown, *Stolzer Gockel*, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben vom 25. Juli 2013, <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20107026/Fritsch-Fourth-Plinth-Trafalgar-Square.html>, 29.11.14

David Burrows, *Beyond Belief. Mark Wallinger's Ecce Homo*, in: Liverpool, Tate, Credo. Mark Wallinger, hg. v. Tate Liverpool, London 2000, S. 34-36.

Julie Joy Clarke, *Doubly Monstrous? Female and Disabled*, in: Essays in Philosophy, Bd. 9, Nr. 1, Artikel 3, 2008, <http://commons.pacificu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1289&context=eip>, 29.11.14.

Manthia Diawara, *Unabhängigkeits-Cha Cha Cha. Die Kunst des Yinka Shonibare*, in: Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen/Wien, Kunsthalle, Yinka Shonibare. Double Dutch, hg. v. Museum Boijmans Van Beuningen und Kunsthalle Wien, Rotterdam 2004, S. 17-23.

Lennard J. Davis, *Nude Venuses, Medusa's body, and Phantom limbs. Disability and visibility*, in: The Body and Physical Difference.

Oliver Kornhoff, *Die Helden von Trafalgar. Moderne Kunst auf dem vierten Sockel des Trafalgar Square*, in: Heilbronn, Städtische Museen / Bremen, Gerhard-Marcks-Haus / Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, hg. v. Städtische Museen Heilbronn / Gerhard-Marcks-Haus Bremen und Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Heidelberg 2009, S. 147-157.

Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge / London 1977.

Darian Leader, *Sculpture between the living and the dead*, in: Mailand, Fondazione Prada, Marc Quinn, hg. v. Germano Celant, Mailand 2000, S. 14-19.

Darian Leader, *Being a Part of It*, in: Antony Gormley, One and Other, London 2010, S. 312-317.

Dirk Luckow, *Sockellos und performativ. Die Skulptur seit den 1960er Jahren*, in: Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts, hg. v. Johannes Myssok und Guido Reuter, Köln / Weimar / Wien 2013, S. 141-158.

Rodney Mace, *Trafalgar Square. Emblem of Empire*, London 1976.

Sue Malvern, *The Fourth Plinth or the Vicissitudes of Public Sculpture*, in: Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern, hg. v. Alexandra Gerstein, London 2007, S. 130-150.

Sue Malvern, *Outside/Inside. Public and Private in the Work of Rachel Whiteread*, in: Objets en Procès/Objects in Progress. Après la dématérialisation de l'art/After the Dematerialisation of Art, hg. v. Ileana Parvu, Genf 2012, S. 85-101.

Karen E. Milbourne, *Seduction's Shadows and the „Terrible Beauty“ of Recent Works by Yinka Shonibare*, in: Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Yinka Shonibare MBE. El Futuro del Pasado / The Future of the Past, hg. v. Octavio Zaya, Madrid 2011, S. 36-43.

Ann Millett, *Sculpting Body Ideals. Alison Lapper Pregnant and the Public Display of Disability*, in: Disability Studies Quarterly. The First Journal in the Field of Disability Studies, Bd. 28 Heft 3, 2008, <http://dsq-sds.org/article/view/122/122>, 29.11.14.

Ann Millett-Gallant, *The Disabled Body in Contemporary Art*, New York 2010.

Charlotte Mullins, Rachel Whiteread (Tate Modern Artists), London 2004.

Johannes Myssok, *Relationen. Abstoßung und Affirmation des Sockels*, in: Skulptur Pur. Kunsthalle Mannheim, hg. v. Ulrike Lorenz, Stefanie Patruno und Christoph Wagner, Heidelberg / Berlin 2014, S. 62-75, S. 72.

Marc Quinn, *Fourth Plinth*, Göttingen 2006.

Dietmar Rübél, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012.

Dietmar Rübél, *Bronze*, in: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, hg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 49-56.

Christiane Schneider, *The Body and the Sculpture*, in: London, Haunch of Venision, Rachel Whiteread, London 2002, S. 15-35.

Eckhard Schneider, *In and Out*, in: Bregenz, Kunsthhaus, Antony Gormley, hg. v. Kunsthhaus Bregenz, Köln 2009, S. 12-23.

Gerald Schröder, „A pause in the city“. *Rachel Whitereads Reflexionen des Monuments*, in: Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945, hg. v. Carsten Ruhl, Bielefeld 2011, S. 267-288.

Rainald Schumacher, *Modell für eine bessere Welt. Thomas Schütte und die Kunst des Bauens*, in: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle

der Bundesrepublik Deutschland, Thomas Schütte Big Buildings. Modelle und Ansichten 1980-2010, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 2010, S. 12-17.

Madeleine Schuppli, *Wallinger und die Religion*, in: Braunschweig, Kunstverein / Aargau, Kunsthhaus, Mark Wallinger, hg. v. Madeleine Schuppli und Janneke de Vries, Zürich 2008, S. 49-63.

Adrian Searle, „It is like a jewel“, in: The Guardian vom 8. November 2007, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/nov/08/art>, 29.11.14

Peter Springer, *Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 48/49, 1987/1988, S. 365-408.

Chris Townsend, *When We Collide*, in: The Art of Rachel Whiteread, hg. v. Chris Townsend, London 2004, S. 6-33.

Chris Townsend, *Lessons From What's Poor*, in: The Art of Rachel Whiteread, hg. v. Chris Townsend, London 2004, S. 172-196.

Jochen Volz, Implosion, in: Frankfurt am Main, Portikus, Michael Elmgreen & Ingar Dragset: *Powerless Structures, Fig. 111* und *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Spaced Out/Powerless Structures, Fig. 211*, hg. v., Frankfurt am Main 2003, S. 8-9.

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

Monika Wagner, *Marmor*, in: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, hg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 174-181.

Philip Ward-Jackson, „Is the Pedestal to be the Capital part of it?“ *Pictorialism and the Pedestal of Nelson's Column in Trafalgar Square*, in: Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern, hg. v. Alexandra Gerstein, London 2007, S. 98-113.

Richard J Williams, *The Anxious City. English Urbanism in the Late Twentieth Century*, London / New York 2004.

Abbildungen

Abb. 1: Courtesy the artist and Gagolian Gallery; *Conversations on Sculpture*, hg. v. Glenn Harper und Twylene Moyer, Hamilton 2007, S. 195.

Abb. 2: Foto: Jerry Young, London, Courtesy Bill Woodrow. All Rights Reserved, DACS.

Abb. 3: Foto: QuentinUK, License CC BY-SA 3.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Nelson%27s_Ship_in_a_Bottle_by_Yinka_Shonibare.jpg, 29.11.14.

Abb. 4: Foto: James O Jenkins, Courtesy Elmgreen & Dragset.

Abb. 5: Foto und Courtesy: Marc Quinn Studio.

Abb. 6: Foto und Courtesy: Marc Quinn Studio.

Abb. 7: Judith Collins, *Sculpture Today*, New York 2007, Abb. 14.

Abb. 8: Heilbronn, Städtische Museen / Bremen, Gerhard-Marcks-Haus / Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, hg. v. Städtische Museen Heilbronn / Gerhard-Marcks-Haus Bremen und Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Heidelberg 2009, S. 157.

Abb. 9: Foto: Sanx, License CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Katharina_Fritsch_-_Hahn-Cock_-_on_Fourth_Plinth_in_Trafalgar_Square%2C_London.jpg, 29.11.14.

Abb. 10: Foto: Simon Lee, License CC BY 2.0, <http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode>;
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Gormley-One-and-Other-4thPlinth-TrafalgarSq-20090706.jpg>, 29.11.14.

Abb. 11: Antony Gormley, *One and Other*, London 2010, S. 67.

Abb. 12: Foto: James O Jenkins, Courtesy Hans Haacke und Paula Cooper Gallery, New York.

Abb. 13: Foto: James O Jenkins, Courtesy David Shrigley und Stephen Friedman Gallery, London.

Ausstellung „Anonyme Skulpturen. Video und Form in der zeitgenössischen Kunst“ (Kunstmuseen Krefeld) und kuratierte 2014/2015 gemeinsam mit Véronique Sina die Ausstellung „Holocaust im Comic“ mit der begleitenden Vortragsreihe „Repräsentationen des Holocaust“ (Universitätsbibliothek Bochum). Seit 2013 ist sie Lehrbeauftragte an der Universität Witten Herdecke sowie der Ruhr-Universität Bochum.

Zusammenfassung

Auf der sogenannten *Fourth Plinth*, dem leer gebliebenen Sockel der Londoner Denkmal- und Platzanlage Trafalgar Square, haben seit 1999 bereits neun Skulpturen zeitgenössischer KünstlerInnen temporär Platz gefunden. Diese plastischen Werke befinden sich durch deren Situierung in einem nicht auflösbaren Spannungsverhältnis zwischen plastischer Intervention auf dem historischen Platz und temporärer Denkmalsetzung. Wie in diesem Spannungsverhältnis zwischen Veränderlichem und Beständigem, Intervention und Denkmalsetzung bereits anklingt, müssen sich die partizipierenden KünstlerInnen in der Konzeption einer besonderen Herausforderung stellen – der Auseinandersetzung mit der historischen Dimension des Platzes, der Bespielung des traditionellen Sockels, der in der modernen und zeitgenössischen Kunst als überwunden gilt, und der heutigen Bedeutung des Trafalgar Square als touristisches Reiseziel und politischer Versammlungsort. Zudem stehen die plastischen Installationen auch in gegenwärtigem Bezug zu den jeweils vorangegangenen Arbeiten auf der *Fourth Plinth*. Im vorliegenden Aufsatz werden diese unterschiedlichen Aspekte anhand der Kategoriepaare Historizität und Denkmalcharakter, Dimensionalität und Geschlechtlichkeit sowie Materialität und Zeitlichkeit erschlossen.

Autorin

Nina Heindl hat Kunstgeschichte sowie Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum studiert und arbeitet am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln. Ihr von der RUB Research School PLUS gefördertes Dissertationsprojekt trägt den Arbeitstitel „Künstlerische Formen des Comics ausgehend vom Werk Chris Ware“. 2010 war sie kuratorische Assistentin bei der

Titel

Nina Heindl, Temporär bespielt. Die plastischen Werke auf der Fourth Plinth zwischen Intervention und Denkmalsetzung, in: *kunsttexte.de*, Sektion Gegenwart, Nr. 4, 2014 (21 Seiten), www.kunsttexte.de.