

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 48 (1961)  
**Heft:** 5: Wohnungsgebäude im Rahmen der Stadtplanung

**Artikel:** Ursprünge und Entwicklungswege des heutigen Reliefs  
**Autor:** Giedion-Welcker, Carola  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-37584>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Ursprünge und Entwicklungswege des heutigen Reliefs



1

Das aus der Felswand wie aus dem Schlummer erwachende Volumen oder die in sie eingehöhlte konkave Form sind der Beginn aller Skulptur; denn noch vor der Idoloplastik existierte in diesem Sinn das Relief in der Prähistorie. Auch die ägyptische Frühkunst bevorzugt neben dermauerbezogenen Freiplastik das Wandrelief in ihren Tempeln und Totenreichen als kontinuierliches Darstellungsgebiet kultischer Vorgänge. Diese zarten Schwellungen und Versenkungen des Volumens auf der Mauer begleiten eine gewaltige Architektur und illustrieren das religiöse Geschehen, das in ihr stattfindet. Erst in Griechenland kommt die Freiskulptur zu ihrer dominierenden Rolle und daneben, als zweite Stimme, das Relief.



2

Seitdem kann man eine ständige skulpturale Doppelstimmigkeit einer noch an die Fläche gebundenen und einer frei vom Raum umflossenen Plastik vernehmen, durch Mittelalter, Renaissance und Barock hindurch bis in den Klassizismus hinein. Während die jeweilige räumliche Konzeption hier und dort wechselvolle Phasen durchmacht, bleibt das Doppelspiel als solches konstant.

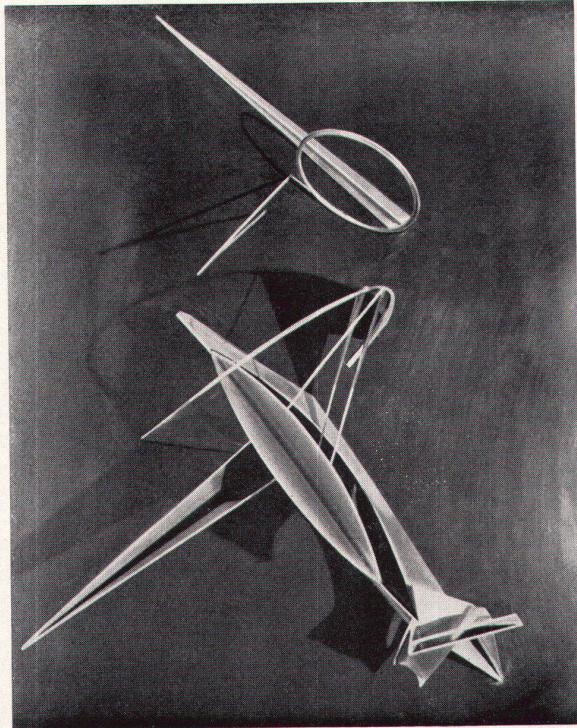
Nach einer antikisierenden Erstarrung und literarischen Versüßlichung erwachsen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts wie in der Plastik, so auch im Relief völlig neue Ausdrucksmethoden. Fernand Léger ist es, der die wachsende Bedeutung der Mauer als Operationsfeld künstlerischer Gestaltung für Malerei und Relief neu entdeckt und der ihre Rolle in der modernen Architektur hervorhebt. Nach dem erfolgreichen Kampf gegen die erdrückende Überfülle von Dekorationen und Nippes war in einer eben wieder eroberten «Leere» ein riesenhaftes Wesen, das man für tot gehalten hatte, wieder aufgetaucht, um sich der künstlerischen Gestaltung darzubieten: die Wand. Auf ihr konnte das farbige und skulpturale Bild unserer Zeit wieder aufblühen.

Légers Prophezeiung verwirklichte sich, und eine Fülle von Lösungen innerhalb einer neuaktivierten Reliefkunst entstand. Schroff abgegrenzte Wände wurden durch harte und fließende Formen mit Licht- und Schattenzügen rhythmisiert, als massives Kontinuum modelliert oder als Mauerdurchbrechung in dynamischer Perforation räumlich durchflutet. Gerade unsere Epoche zeigt innerhalb dieser beiden Wege Realisationen einer Reliefkunst, die nun aufs freiste mit Form und Raum zu musizieren weiß, die Werke schafft, welche direkt für den Bau bestimmt sind oder zunächst als losgelöste Einzelstücke entstehen – allerdings mit der latenten Fähigkeit und unterirdischen Tendenz, in den Bau eingegliedert werden zu können. Der Entwicklungsweg des Reliefs geht seit den ersten Dezenen des zwanzigsten Jahrhunderts auf Architektonisierung der eigenen Formensprache aus. Der Sprung von dem antikisch geschichteten Basrelief Maillols «Le Désir» (1905) mit seinen scharf empfundenen Grenzbezirken von Figur und Hintergrund scheint schon 1913 durch Duchamp-Villons Reliefgestaltung «Les Amants» abgelöst zu werden von einem Dynamismus, der zunächst die Figur in große Rhythmen einbezieht, die Sprache der exakten Formdefinition aufgibt und den Hintergrund aushöhlend attackiert.

Die Architektonisierung und Anonymisierung der Form spielt sich zunächst an der Figur selbst ab, und zwar innerhalb der verschiedensten Methoden. Bahnbrechend sind Archipenkos Frühwerke, seine sogenannten «Sculpto-Peintures» (seit 1913), wo das Wechselspiel von Hohlraum und straff vorstoßendem Volumen, von Licht und Schatten neben der Farbe auch die Tonalitäten orchestriert, während dann Antoine Pevsners und Gabos Raumkonstruktionen im weiteren Verlauf der zwanziger Jahre losgelöst von allem Figurativen mit einem mathematischen Vokabular völlig frei musizieren. Raumeinschallende Dynamik innerhalb disziplinierter architektonischer Komposition wird nun entscheidend. Hier geht man direkt vom Wesen einer poetischen, von allen funktionellen Pflichten befreiten Phantasiearchitektur – auch im Relief – aus, um mit ihm den Raum mit aggressiv vorstoßenden und umschalenden Formen und der Transparenz der Materialien neu zu erobern. Ebenso wie in den massiven kubistischen «Figurationen» und «Natures-Mortes»-Reliefs von Lipchitz und Laurens wirkt sich

1 Aristide Maillol, Le Désir, ca. 1905. Bronze. Musée d'Art Moderne, Paris

2 Raymond Duchamp-Villon, Les Amants, 1913. Blei / Plomb / Lead. Galerie Louis Carré, Paris



3

**3**  
Antoine Pevsner, Dynamische Projektion, 1928. Kunststoff auf Bronze  
Sammlung Frau Maja Sacher, Prätteln  
Projection Dynamique. Matière plastique  
Dynamic Projection. Plastic

**4**  
Jacques Lipchitz, Stilleben mit Musikinstrumenten, 1919. Stein. Atelier  
Lipchitz, New York  
Nature morte aux instruments de musique. Pierre  
Still Life with Musical Instruments. Stone

**5**  
Henri Laurens, Frau mit Mantille, 1918. Holz. Sammlung Arnold Maremont, Chicago  
La femme à la mantille. Bois  
The Woman with the Mantilla. Wood

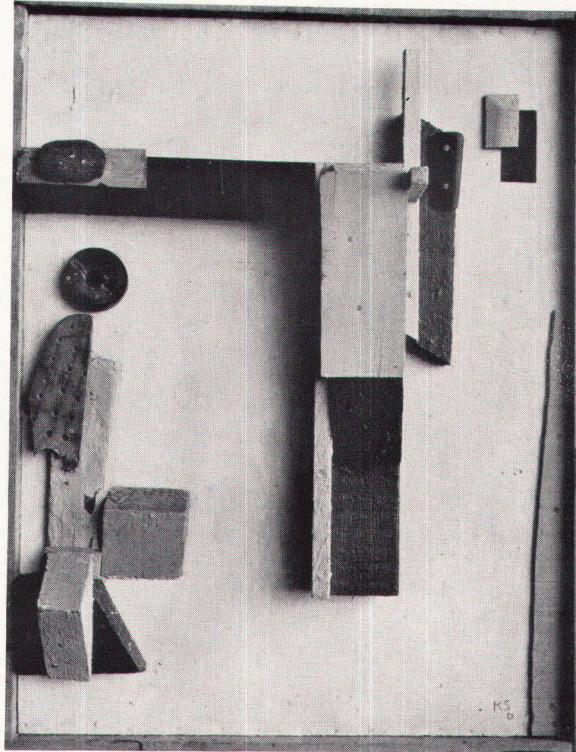


4

dieser primär architektonische Gedanke, der in dem Satz von Juan Gris: «La peinture est une sorte d'architecture plate et coloriée» seine letzte Zuspitzung in diesem Sinne erfährt, auch in Domänen aus, wo die künstlerischen Impulse von der Natur, primär von der organischen Formenwelt, entzündet werden. Schon seit den Dada-Zeiten entstehen bei Jean Arp immer weiter gelockerte Kompositionen und «Konstellationen», die als «formes neutres sur fond neutre» – wie Mondrian sie qualifizierte – wirksam sind und «d'après les lois du hazard» (Arp) geordnet werden. Nun wird erstmals im Relief ein intensives Spiel zwischen Form und Leere eröffnet, im Gegensatz zu der dicht ineinandergeschichteten Komposition der Kubisten, von der er zunächst noch beeinflußt wird. Das Übergleiten von flachem Bild in das erhabene Relief, von Relief in Bild, das häufig zur heutigen Malmethode gehört, setzte ja schon in den kubistischen Collagen ein, um dann in den Merz-Collagen von Kurt Schwitters den Dialog zwischen dem erhabenen Relief-Element und der Wand, auf der es wirksam ist, aufzunehmen und diese in eine neue Aktivität hineinzureißen. Die amerikanische Bildhauerin Louise Nevelson hat auf dieser elementaren Basis phantastische «Holzkastenreliefs» gebaut, die durch bizarre «sculptures objets» und Strukturen gegliedert werden und ein eindrückliches räumliches Spiel zwischen dunklen Konkavitäten und belichteten Vordergründen eröffnen. Wenn Schwitters, vom «Stijl» beeinflußt, die architektonische Form, allerdings mit ironisierenden Nebenakzenten, zu seinem Reliefbau braucht, so aktiviert Arp später neben seinen ondulierenden blatt-, stern- und wolkenartigen Partikeln durch scharfe Zacken und Schnitte auch den Geist einer architektonischen Sprache, die in seinen weitatmigen Kompositionen mitschwingt. In den Räumen des Graduate-Center in Harvard University (1950) sowie unter der offenen Pergola von Caracas erscheinen diese Zwitterformen, die von Natur und Urbanität



5



6

**6**  
Kurt Schwitters, Kleines Seemannsheim, 1926. Holz. Sammlung Ernst  
Schwitters, Oslo  
Petit home des marins. Bois  
Little Sailors' Home. Wood



7

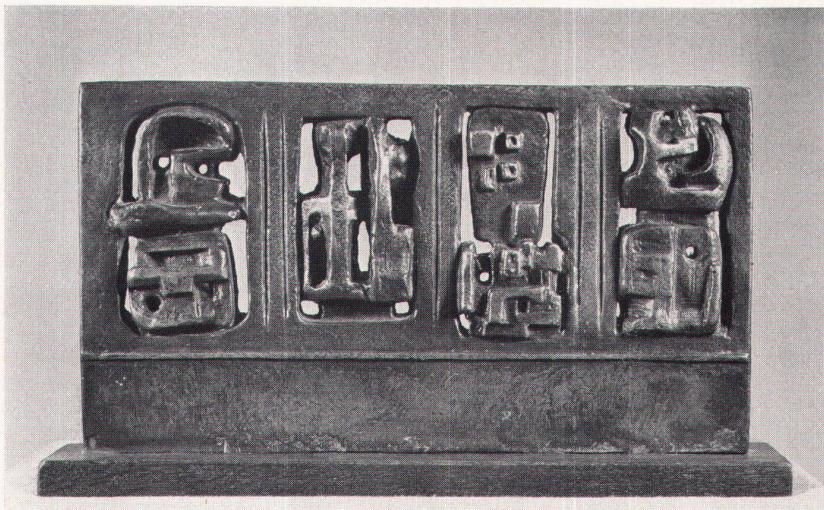
angehaucht sind, bald als massive Gebilde, bald als freischwebende perforierte Elemente vor der Wand, nun beinahe wie östliche Schriftzeichen. In seinen letzten, wandschirmartigen «Objets sur le Seuil» (1959) leistet Arp einen expressiven Beitrag an jene spezielle Kategorie des «Relief-écran», auf den noch im Folgenden näher eingegangen wird. Arps virtuelle Bewegung, die sich in seinen Relief-Konstellationen aus der kompositionellen Spannung der Formfragmente untereinander und zur Fläche entfaltet, empfängt bei einem Plastiker der jüngeren Generation, *Jean Tingueley*, ihre reale Verwirklichung durch Rotation der Relief-Elemente in verschiedenen Tempi (Theaterstudio Gelsenkirchen.)

Auf der gleichen Basis einer amorphen Formgestaltung, durchsetzt mit gestrafften, geometrischen Elementen, nun direkt aus der Mauer empordämmernd, das eindrucksvolle Monumentalrelief von *Henry Moore* (1955/56) an der Backsteinwand des Bauzentrums von Rotterdam, wobei das gleiche Material aus: Architektur, Wand und dem erhabenen Wandelement spricht und damit die rhythmisierten Gruppenformen in dem großen Zusammenhang der Architektur schon vom Material her mit einbezieht. Dem schweren Mauerkörper wird geradezu ein pulsierender Atem eingebracht und gleichzeitig durch die immer neu emporschwellende Formgruppierung lebendige Skandierung verliehen (s. WERK 8/1958, S. 291). Schon in früheren Jahren hatte Moore eine Reliefintegration in den Bau – zwar völlig anders, aber ebenso überzeugend – im Time-Life-Building in London, gelöst (1953/54), wo er im Gegensatz zu dem von ihm gebrandmarkten, lediglich aufgesetzten «Steinplakat» eine proportionale und rhythmische Harmonisierung mit der Architek-

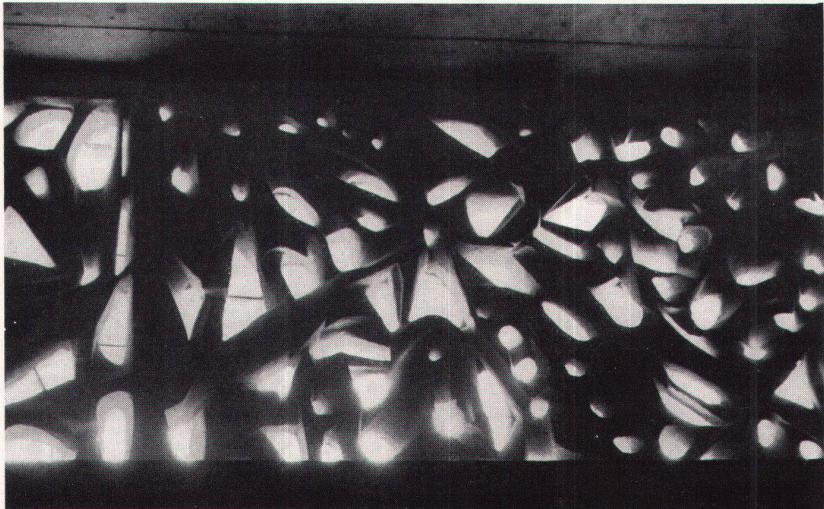
**7**  
Jean Arp, Konfiguration, 1956. Metall auf Beton. Universität Caracas  
Configuration. Métal sur béton  
Configuration. Metal



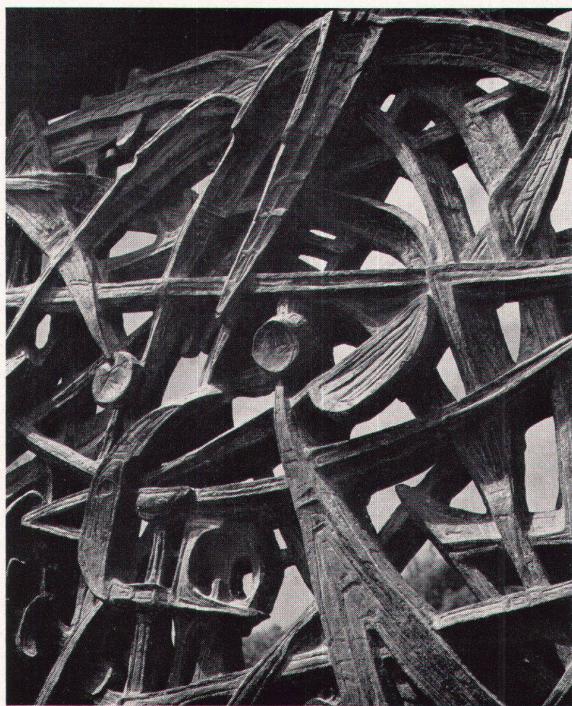
8



9



10



11

tur erreicht. Bei aller Individualität der plastischen Formung sollte hier, mit dreifacher Akzentsetzung, ein perforiertes «Screen-Relief» (Schirmwand) entstehen, unter Betonung von Vorder- und Rückwand, sowohl von der Innenterrasse her als auch von der Straße aus wirksam.

Dieser Typus des durchbrochenen Mauerreliefs hat in den Arbeiten von *François Stahly* eine spezielle Durchbildung erfahren. In der Kirche Saint-Rémy von Baccarat gestaltet er eine völlig neue Form von Mauer-Fenstern mit Glaseinsatz, welche die Wände lebendig aufschlitzen und das farbige Einfluten des Lichtes ermöglichen, was zur Belebung des gesamten Innenraums beiträgt und ihn mit dem kosmischen Geschehen verbindet.

Bei *Mirko* werden die A-jour-Balustraden und das Eingangstor der «Fosse Ardeatine» bei Rom (1950) – plastische Einfassung einer Grabstätte von dreihundert erschossenen römischen Geiseln – zu einem luftdurchfluteten Fortissimo geformt, wie es seit Antonio Gaudis pathetisch wogenden bronzenen Gitterkonstruktionen nicht mehr zustande kam.

Bei *Norbert Kricke* wird das für die Architektur bestimmte und während des Baus schon einbezogene Wandrelief am Theaterstudio von Gelsenkirchen durch dynamisches Horizontallineament, das in zwei verschiedenen distanzierten Ebenen die Wand überspannt, zur Intensivierung einer großen Mauerfläche eingesetzt. Der horizontal auf den Hauptbau gerichtete Bewegungszug, der in großem Tempo sich vollzieht, besitzt gleichzeitig ein räumlich erweiterndes Beziehungsspiel zu einer (geplanten) vertikalen Komposition auf dem Vorplatz. Im Kontrast zu der sich in der Breite abspielenden Wandbelebung werden hier emporstrebende Plexiglassäulen durch fließende Wasserschleier strukturiert. Entscheidend erscheint hierbei, daß das wandgebundene Relief nun in einen größeren räumlichen Komplex gestellt und damit seiner lokalen Fixierung enthoben wird (s. WERK 3/1960, S. 108).

Wenn bei Kricke dünne Stahlrohre Verräumlichung durch ein graphisches Lineament – eine Art Raumschrift – im Relief sowie in seiner Freiplastik erreichen, so sind es bei dem Schweizer *Walter Bodmer* monochrome und polychrome Eisendrähte, die als filigran hafte Gewebe ineinander greifen. Gegenüber dem dramatischen Impetus und Tempo Krickes wächst hier der künstlerische Gestaltungsprozeß eher aus einer lyrisch-meditativen Geisteshaltung, die mit Präzision und Poesie Konstruktionen errichtet, die einen ideellen Zentralpunkt weich umschwingen oder scharf umwinkeln.

Daß gerade die *räumliche* Neuorientierung des heutigen Reliefs entscheidend ist und sich in den verschiedensten Zonen und Variationen abspielt, ist ersichtlich. So wird durch die in den Raum gestellte Reliefwand, sei sie aus Metall oder Marmor, wie bei *Hajdù* und auch *Rosati* (New York) in vielfacher

## 8

Jean Arp, Objekt auf der Schwelle, 1959. Bronze. Galerie Denise René, Paris  
Objet sur le seuil. Bronze  
Object on the Threshold. Bronze

## 9

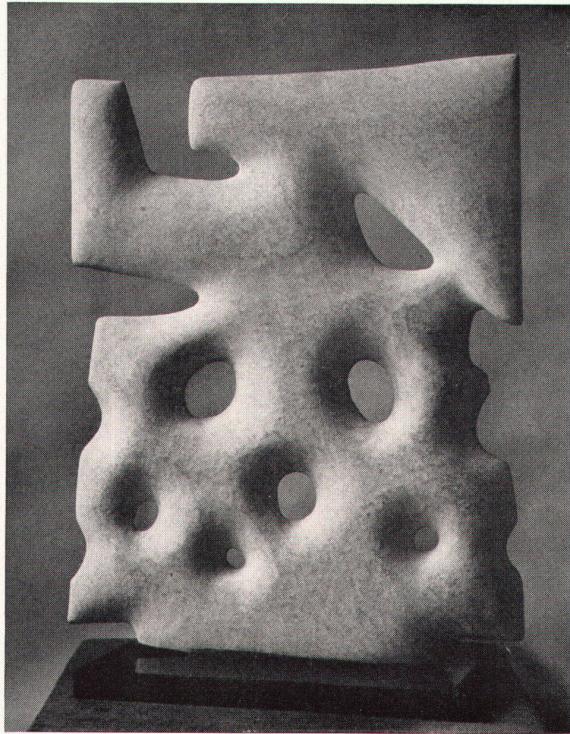
Henri Moore, Screen-Relief, 1953/54. Bronzemodell für das Time-Life-Building, London  
Relief-écran. Bronze. Modèle pour le relief du building de Time-Life à Londres  
Screen-Relief. Bronze model for the Time-Life Building, London

## 10

François Stahly, Glasfenster der Kirche St-Rémy, Baccarat, 1955  
Vitrail-relief de l'église St-Rémy à Baccarat  
Window-Relief of the Church of St. Rémy, Baccarat

## 11

Mirko, Balustradenrelief der Grabstätte «Fosse Ardeatine», Rom. 1950.  
Bronze  
Relief-balustrade des «Fosse Ardeatine» à Rome  
Balustrade Relief of the "Fosse Ardeatine" Tomb, Rome. Bronze

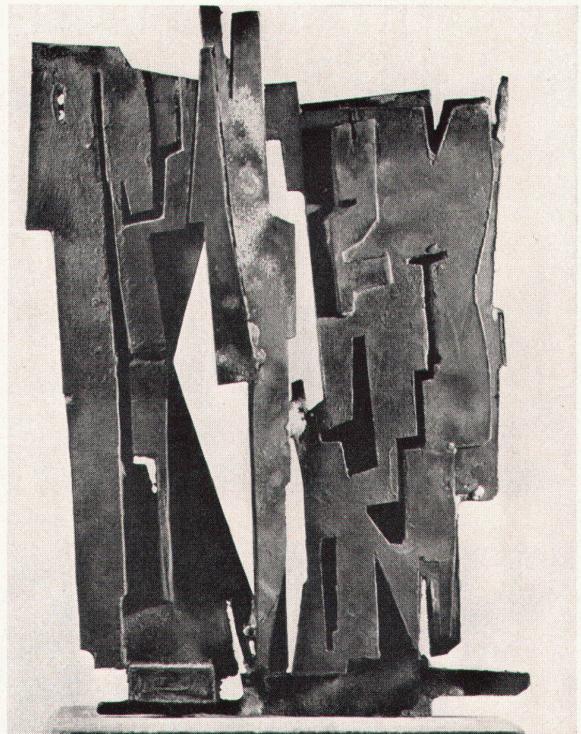


12

**12**  
Etienne Hajdù, *Figure-Mur*, 1956. Marmor / Marbre / Marble

**13**  
César, *Pièce Unique*, 1959. Métal direct. Galerie Claude Bernard, Paris

**14**  
Pietro Consagra, *Schallmauer*, 1956. Metall  
Mur du Son. Métal  
Acoustic Wall. Metal on concrete

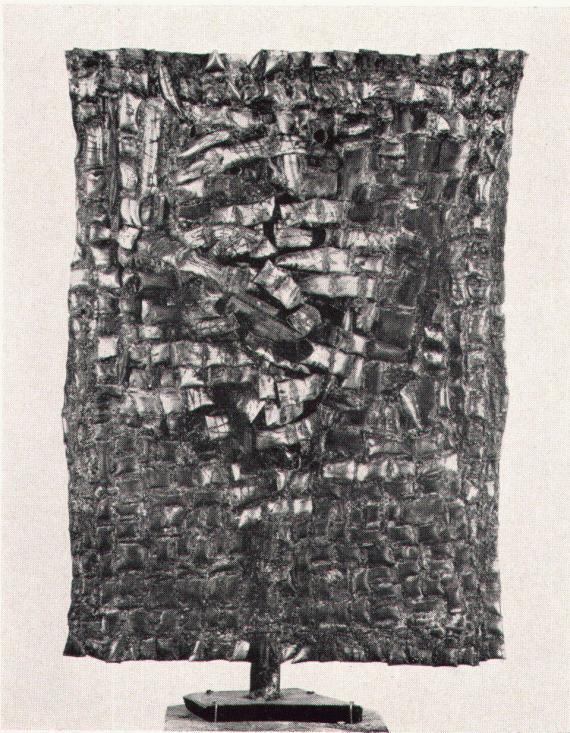


14

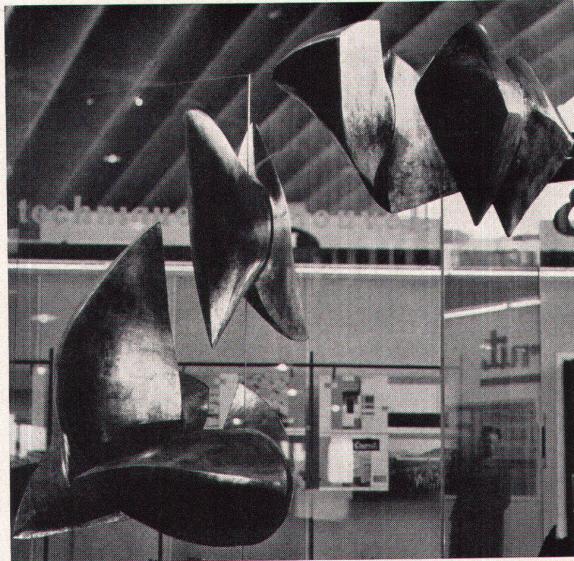
Weise das Problem des von Henry Moore schon erwähnten «Screen Relief» angeschnitten, das eine einseitige oder doppelseitige Bearbeitung erfährt.

Bei César entsteht die plastische Intensivierung der Fläche durch eine neue, bewußt komprimierte Verarbeitung des Metalls und der Metallreste («compression dirigée»). Wir erleben ihre verschiedenen Formen – neben seiner Freiplastik – als «Sculpture Murale» sowie in frei ausgreifenden Vertikalstelen («Hommage à Brancusi», 1957) und in breit und hoch gespannten Wänden, die oft sogar zu würfelartigen, aneinander geschichteten Reliefflächen zusammengefaßt, durchstrukturiert und kubisch in den Raum gestellt werden.

Wenn bei César die Bedeutung des heutigen industriellen Materials akzentuiert und ihm psychischer Ausdruck verliehen wird, so erfahren die großzügig skandierten und silhouettierten Bronzewände (*écrans*) Consagras («Mur du Son», 1956) wie die marmornen Hajdùs, ebenso wie seine Aluminium- und Kupferreliefs (s. WERK 9/1957, S. 328–330), eine aus dem Figurativen gewachsene, ins Strukturelle hinein anonymisierte Gestaltungsweise. Bei Hajdù – dessen Freikulptur sogar häufig wie ein doppelseitiges Relief wirkt – ist es primär eine rhythmisierende Musikalität, welche diese Gruppen beschwingt. Das mediterrane Urerbe der an der Einzelform geschulten Phantasie gliedert nun im Relief ein neues, zellenreiches Ganzes (Hajdù) oder schafft Konfigurationen verschiedener, scharfkantig umrissener Großformen (Consagra). Bei diesem dominiert der Begriff der «Conversazione» in Raum und Zeit, als ein intensives Wechsel- und Gegenspiel von geschlossener und geöffneter Form; bei Hajdù schafft durchflutende Bewegung und Gegenbewegung eine «unité de tension», die den Hintergrund mit erfaßt und in das aufschwellende Formleben eingleiten läßt. Hajdù will, wie er es selbst formuliert, ein «unité spatiale, une fusion totale de la forme et du fond» erreichen. Er will der Bewegung und dem Licht zeitliche Entfaltung verleihen. So wird ihm die Reliefwand zu einer elastischen Ebene, über die der Wind wie über die Haut einer Wasserfläche modellierend dahinstreicht, Hintergründe hervorzieht, Vordergründe zurückdrängt und Lichtbahnen hervorhebt. Bei Con-



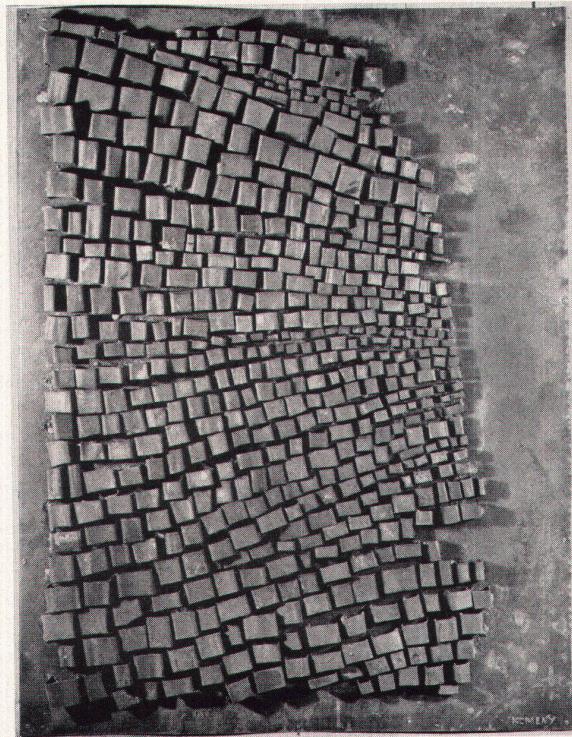
13



15

sagra sind es die dunklen Seen der Konkavitäten und Perforationen, die sich in die Terra ferma seiner Flächen einfressen und mit ihrer belichteten Epidermis in ein kontrastreiches räumliches Wechselspiel treten. Die weichere Behandlung seiner partiell gebrannten Holzreliefs lässt ihn hier die Einbrüche weniger scharf gestalten und sich eher im Sinne von Craqueluren auswirken, wie sie aus den Spuren tierischer Eingriffe in Baumrinden entstehen.

Auch *Alicia Penalba*'s Reliefkunst entwickelt sich aus der Einzel-form zum konzentrierten Formkollektiv. Ihre «Sculpture Murale: Orolirio» (1958) blättert sich in straffen Volumen auf. Die Licht- und Schattenkontraste erschaffen dabei ein intensives räumliches Leben. Eine außergewöhnliche Form des freistehenden Wandreliefs erreicht sie in den Ausstellungsräumen von Saint-Gobain in Paris 1960, wo sie riesige Volumen aus leichtem Plastikmaterial an großen Glasscheiben locker rhyth-



16

misiert anbringt, die dann durch Boden- und Seitenspiegelungen ihre magische Extension vor den Augen des Besuchers vollziehen. Hier ist der Zusammenhang mit dem Geist dieser transparenten, leichten Architektur (Marcel Roux) vollkommen gelungen und durch Reflexwirkungen in ein unabsehbares räumliches Ausdehnungsfeld hinübergezaubert.

Sowohl bei Consagra wie bei Hajdù scheint auf der Linie von Arp und Moore – allerdings mit der Distanz einer Generation – die künstlerische Methode, ebenso wie die allgemeine Einstellung (bei allem Kontakt mit dem umwälzenden Zeitgeschehen), auf einer tiefgehenden Verankerung mit einer skulpturalen Formtradition zu basieren, auf deren Boden alle neue Reliefgestaltung bei ihnen wächst. Demgegenüber stehen die Künstler, die aus der heutigen Situation einer industriellen Mechanisation nicht nur die Wahl ihres Materials beziehen, sondern auch den Akzent, den sie ihm durch die Strukturierung verleihen. Ihre Phantasie verwandelt Industrieform in Kunstform. Wenn César ursprünglich von der dreidimensionalen Gerüstplastik aus Eisenteilen und «ready-mades» ausgeht, so spannt *Zoltan Kemeny* zuweilen mit einem brillanten Material – ursprünglich mit den «moyens pauvres» – eine phantastisch texturierte und durch das Licht rhythmisierte Wand voll räumlicher Vitalität. Indem er vom Bild-Relief ausgeht (er bekennt sich auch ausdrücklich als Maler), liefert er vom Material und seinen malerischen Ausdrucksmöglichkeiten her einen originalen Beitrag zum heutigen «mur vivant». Seine Phantasiestrukturen erscheinen wie magisch in Bewegung geratenes Mauergestein, durchpfügtes Erdreich oder vom Flugblick aus erlebte Großstadtkomplexe («Mouvement s'arrêtant devant l'infini», 1954).

Neben diesem großen und zeitgebundenen Anliegen des heutigen Künstlers, diesem gestaltungsreichen strukturellen Leben neuen Sinn und neue psychische Ausdrucksintensität abzuge-winnen – und dies nicht allein auf dem Gebiete der Skulptur –, steht jene schon erwähnte, von der organischen und humanen Form ausgehende künstlerische Richtung. Ihr möchte man auch die leise gewölbte und geritzte und geschnitzte Reliefkunst *Ubacs* («Le couple», Schiefer, 1955) zuschreiben, die ihre Wurzeln gleichzeitig in einem neolithischen Graphismus wie in der Graffitikunst unserer heutigen Großstadtfolklore zu haben scheint. Hier wird ein Doppelspiel von architektonischer Straffung und gelockerter Formung, von herausgetriebener Wölbung und geritztem Lineament expressiv spürbar, wie in den Kompositionen eines *Constantine Nivola* (New York), der dem Intérieur des Olivetti-Shop in New York (1955/56) gerade durch freie Artikulation einer geometrisch disziplinierten Formenwelt eine neuartige Flächenbelebung schenkt. Die gleiche Methode – jedoch nun wie innerhalb einer modernen Zeichensprache – entwickelt er an den riesigen Außenmauern des Versicherungsgebäudes von Hartford, Connecticut (1957), wo bei wieder Spontaneität und kompositionelle Straffung die sonst toten Riesenflächen zu neuem Leben erwecken. Nivola stammt aus einer sardinischen Muratorifamilie, und er hat so mit die Mauer im Blut. Seine Kunst, die auch originale Freiskulpturen im Sinne der «Nuraghe» hervorbringt, wächst aus dem mediterranen Kulturkreis und bezieht speziell aus der heimatlichen Inseltechnik ihre handwerklichen Methoden. Aus

15  
Alicia Penalba, Relief für den Ausstellungsräum von St-Gobain, Paris 1960  
Relief pour l'exposition de St-Gobain à Paris 1960. Matière plastique sur verre  
Relief for the exhibition room of St. Gobain, Paris 1960. Plastic on glass

16  
Zoltan Kemeny, Bewegung, vor dem Unendlichen anhaltend, 1954. Eisen  
Mouvement s'arrêtant devant l'infini. Fer  
Movement ceasing before Infinity. Iron

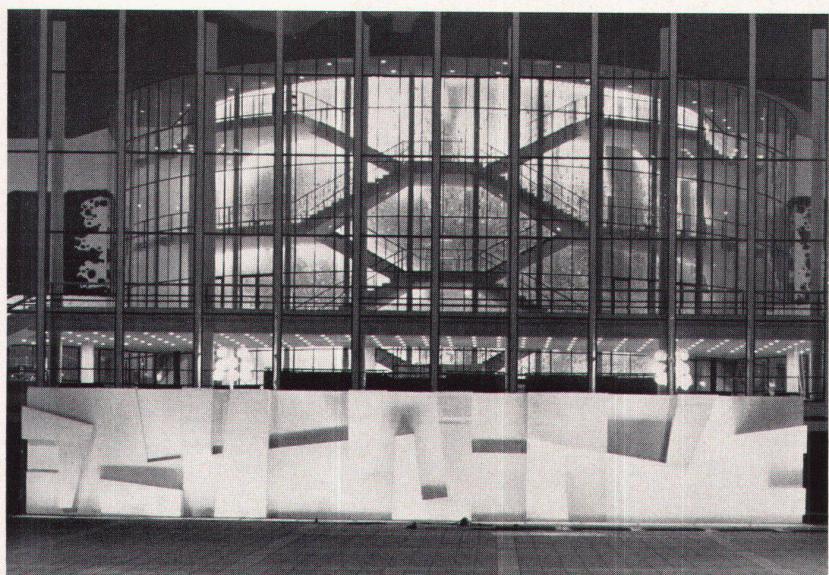


17

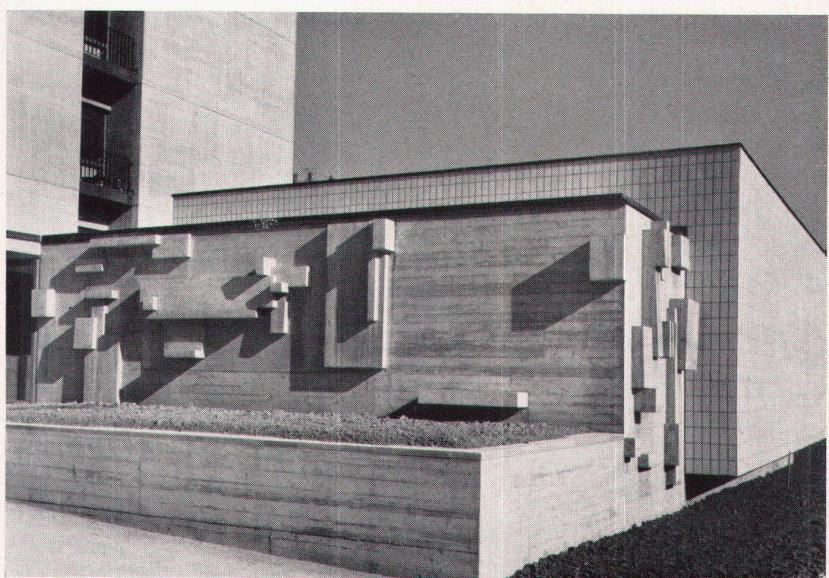
feuchtem Sand prägt der Künstler seine Negativmodelle, um sie dann mit Gips oder Kunststein auszugießen. Die Wurzeln seiner Kunst liegen hier wieder in der populären Tradition seiner sardinischen Vergangenheit, die durchsetzt wird von der Gegenwartskultur seiner urbanen Umgebung. In diesem Sinne wurde Nivola schon früh von Le Corbusiers Malerei und Plastik beeindruckt und durch sie auf eigenen Wegen bestärkt. Wenn Nivola die Mauer in flüssiger Modulation durch das lebendige Beziehungsspiel von Einzel- und Gruppenformen kompositionell artikuliert, so scheint der Engländer Robert Adams die Längswand der dem Theaterbau von Gelsenkirchen vorgelagerten Kassenhalle durch scharf konturierte geometrische Motive in Bewegung zu bringen, die, wie Riesen-hieroglyphen aneinandergefügt, am Beschauer vorbeiziehen. Ihre sonore Massivität steht in ausgesprochenem Kontrast zu der schwebenden Transparenz der dahinter aufsteigenden Glaswand und wirkt wie ein skulptural skandierter Sockel, über welchem die durchlichtete architektonische Konstruktion ausgreift.

Innerhalb einer ähnlichen, scharf definierenden geometrischen Formensprache gliedert Ödön Koch die Längswand und die Schmalseiten des Bakteriologischen Instituts in Zürich (Arch. B. Giacometti) und komponiert taksicher mit proportional ausgewogenen Formelementen ein lebendiges Mauerganzes. Hierbei erscheint auch die räumlich ausgreifende Bezugnahme auf eine vorgestellte vertikale Freiskulptur, die das Motiv der Wand weiter entwickelt, wie eine räumliche Expansion des Reliefs – in einem ähnlichen Sinne wie bei Kricke – und wie eine dichte Einbeziehung der skulpturalen «Ereignisse» in die architektonischen.

Diese wenigen Beispiele vermögen das große Gebiet heutiger Reliefkunst nur fragmentarisch zu erfassen. Aber auch hier wird schon die Fülle neuer Möglichkeit spürbar. Eine intensive räumliche Orchestrierung der Form zu kompositionellem Zusammenspiel oder struktureller Verdichtung hat das statisch Dekorative und die figurative Repräsentation völlig überwunden, um dem Relief eine dynamische, psychisch animierte Prägung zu geben. Die «Konfigurationen» und «Konstellationen», die «Champs de force», die «Formkonversationen» und «Plans opposés» sprechen – gemeinsam mit einer durchgehenden strukturellen Vitalisierung der Fläche – eine freie, universale Sprache und führen uns in eine Polyphonie ein, welche den Begriff des Wandreliefs großzügig erweitert und zu einer neuen Mauersprache entwickelt hat, die von einigen Bildhauern schon in enger Zusammenarbeit mit der Architektur erreicht wurde. Weit über den Charakter des Aufgesetzt-Schmuckhaften hinaus hat hier ein tiefer eingreifender formaler und poetischer Dialog mit der Architektur begonnen, und man kann nur hoffen, daß nun auch die Architekten im Sinne der heutigen Entwicklung dieses weite Feld künstlerischer Möglichkeiten immer mehr in ihre Realisationen mit einbeziehen werden.



18



19

17  
Constantin Nivola, Mauerrelief am Gebäude der Life Insurance Co., Hartford, USA, 1957  
Relief mural à Hartford, Etats-Unis  
Mural Relief. Life Insurance Building, Hartford, USA

18  
Robert Adams, Reliefmauer vor dem Stadttheater Gelsenkirchen, 1959.  
Beton  
Mur-relief devant le théâtre de Gelsenkirchen. Béton  
Mural Relief in front of the Theatre, Gelsenkirchen. Concrete

19  
Ödön Koch, Reliefmauer vor dem Bakteriologischen Institut, Zürich, 1961. Beton  
Mur-relief à Zurich. Béton  
Mural Relief in front of the Bacteriological Institute, Zurich. Concrete

Photos: 9 Marlborough Fine Art Ltd., London; 12 Rogi-André, Paris;  
13 Luc Joubert, Paris; 18 Gregor Stöhler, Bochum; 19 Walter Dräyer  
Zürich