Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 54 (1967)
Heft: 10: Ist das eine Werkbund-Siedlung?

Artikel: Anthony Caro und die junge englische Skulptur
Autor: Ammann, Jean-Christophe
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1030016

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

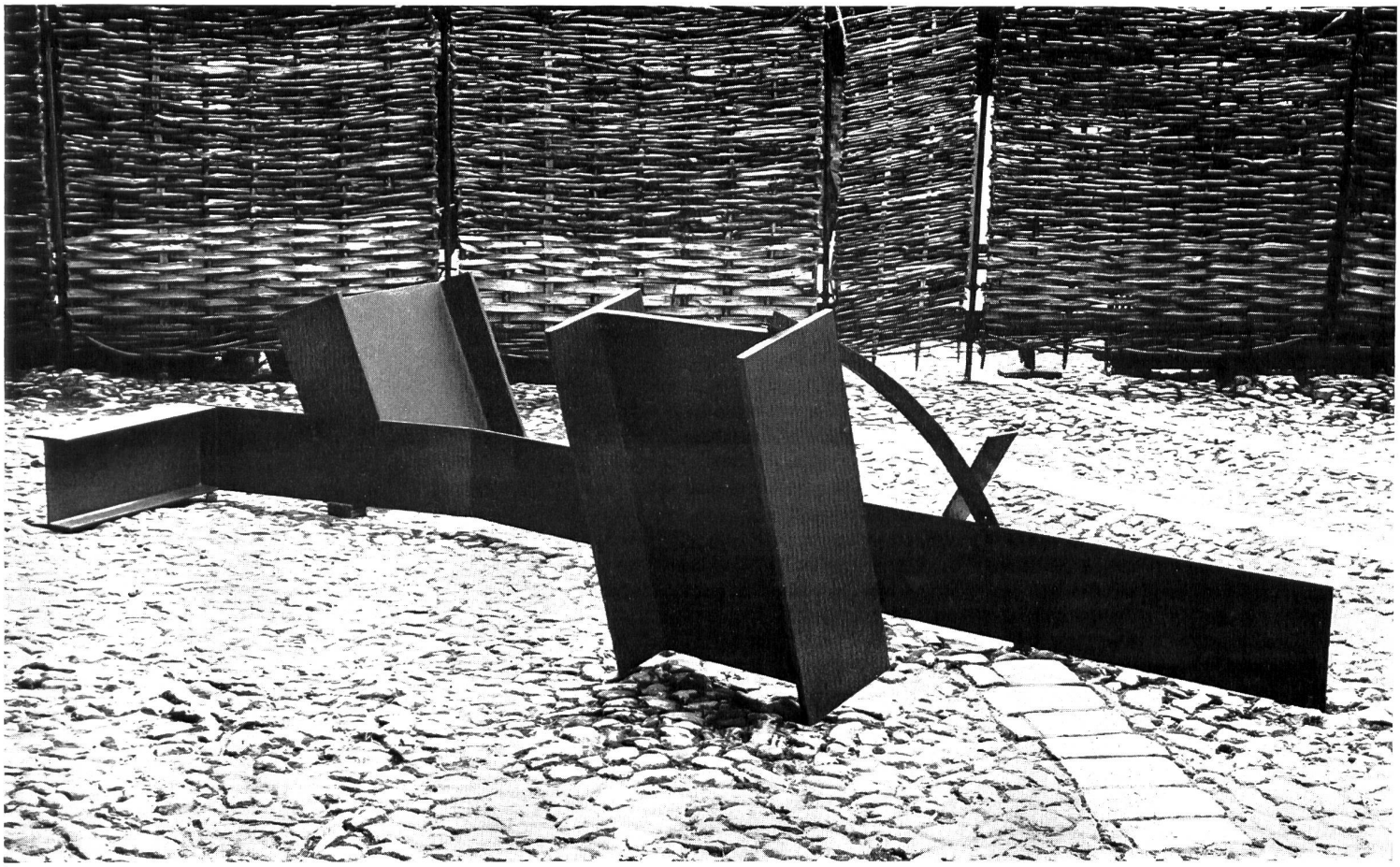
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 31.07.2025

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

Jean-Christophe
Ammann

Anthony Caro und die junge englische Skulptur



1

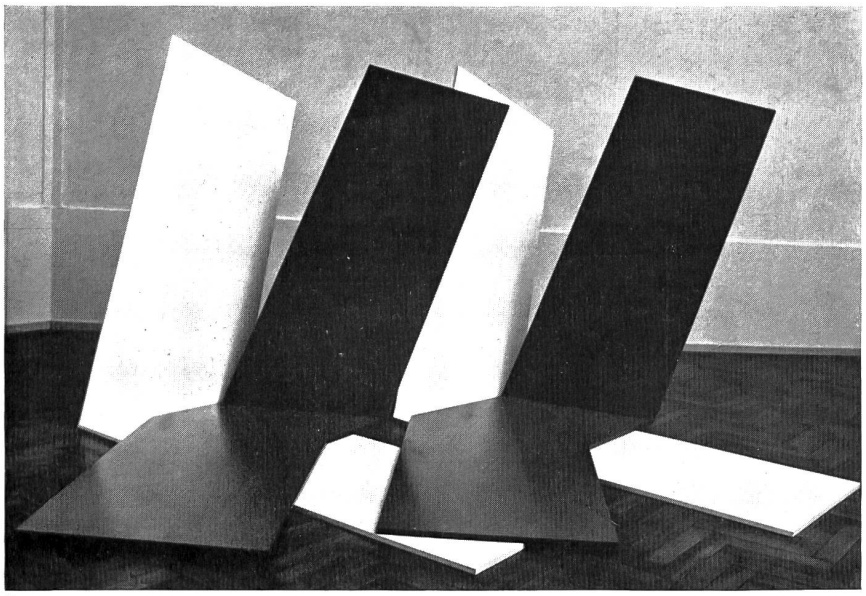
Die Ausstellungen «Junge englische Kunst I und II» (Februar/März 1967) in der Kunsthalle Bern gaben Anlaß zu einigen Betrachtungen über die neuesten Entwicklungen in der englischen Skulptur. War die Nachkriegszeit bis Ende der fünfziger Jahre durch Bildhauer bestimmt wie Armitage, Butler, Chadwick, Dalwood, Hepworth, Meadows und natürlich Moore, so veränderten die Arbeiten Anthony Caros 1960, quasi über Nacht, dieses traditionelle Bild.

Die grundlegende Neuerung, welche die britische Skulptur nach 1960 kennzeichnet, ist, neben der Verwendung synthetischer Materialien und der Farbe, das Zurückgreifen auf einfache Formen: geläufige Gebilde und geometrische Körper. Formen werden weniger erfunden als in einer spezifisch farbplastischen, betont räumlichen Situation gezeigt. Das mediale Vokabular und die leichten Kunststoffe besitzen den enormen Vorteil, eine intensive Dialektik zwischen Farbe und Volumen, zwischen Farbvolumen und Raum zu bewirken. Indem die Form nicht als stilistisches Kriterium begründet wird, ist der Künstler auch nicht an sie in diesem Sinne gebunden, daher die faszinierende Offenheit, der er gegenübersteht. Stil manifestiert sich folglich in der durchaus eigenen *Verwendung* der Farbe und der Form.

Allgemein läßt sich in der Entwicklung eine Bewegung von der Form zur Farbe hin feststellen. Ein logischer Vorgang, handelt es sich doch ausschließlich um Bildhauer. (Eine Ausnahme bildet Tony Morgan, der von der Malerei herkommt und dessen Skulpturen mehr in den Raum übertragene Formen malerischer Prinzipien darstellen.) Wenn also zu Beginn meistens die Form die Farbe orientiert, so wird in den zuletzt entstandenen Werken verschiedentlich eine von der Farbe her diktierte Formgebung ersichtlich.

Das gilt auch für *Anthony Caro,* dessen Werke im Unterschied zu einigen jüngeren Engländern aus Eisen, Stahl und Aluminium bestehen. Caro, 1924 in London geboren, arbeitet von 1951 bis 1953 als Assistent von Henry Moore. Von da an wirkt er als Lehrer mit Unterbrüchen an der St. Martin's School of Art in London und am Bennington College in Vermont (USA). In den Vereinigten Staaten trifft er 1959 mit Kenneth Noland zusammen und etwas später mit dem 1965 verstorbenen Bildhauer David Smith. Beide haben ihn weniger durch ihr Werk als durch ihre Konzeption, die Art der Reduzierung der Mittel, beeinflußt. Caros Arbeiten sind Variationen bestimmter skulpturaler Ideen. Eine Situierung des Programms folglich zu Beginn, jedoch nicht im Sinn einer von außen her diktierten Begrenzung, sondern ein kontinuierliches, vergeistigendes Ineinanderwirken von Idee und Realisierung. Allgemein lassen sich drei solcher Ideen festhalten: Skulpturen, in denen zwei äquivalente Formkomplexe beziehungsweise Farbräume konnektiert werden, wobei ein jeder auf eine andere dynamische Weise formuliert wird. Skulpturen, die, zum Teil von der Konzeption der eben genannten abgeleitet, auf einer Abwandlung der Z-Form beruhen. Schließlich Werke, welche die formale Interpretation eines einzigen Farbraumes betreffen.

1
Anthony Caro, Strand, 1966. Stahl, gestrichen. Galerie Bischofberger, Zürich
Plage. Acier peint
Strand. Steel painted



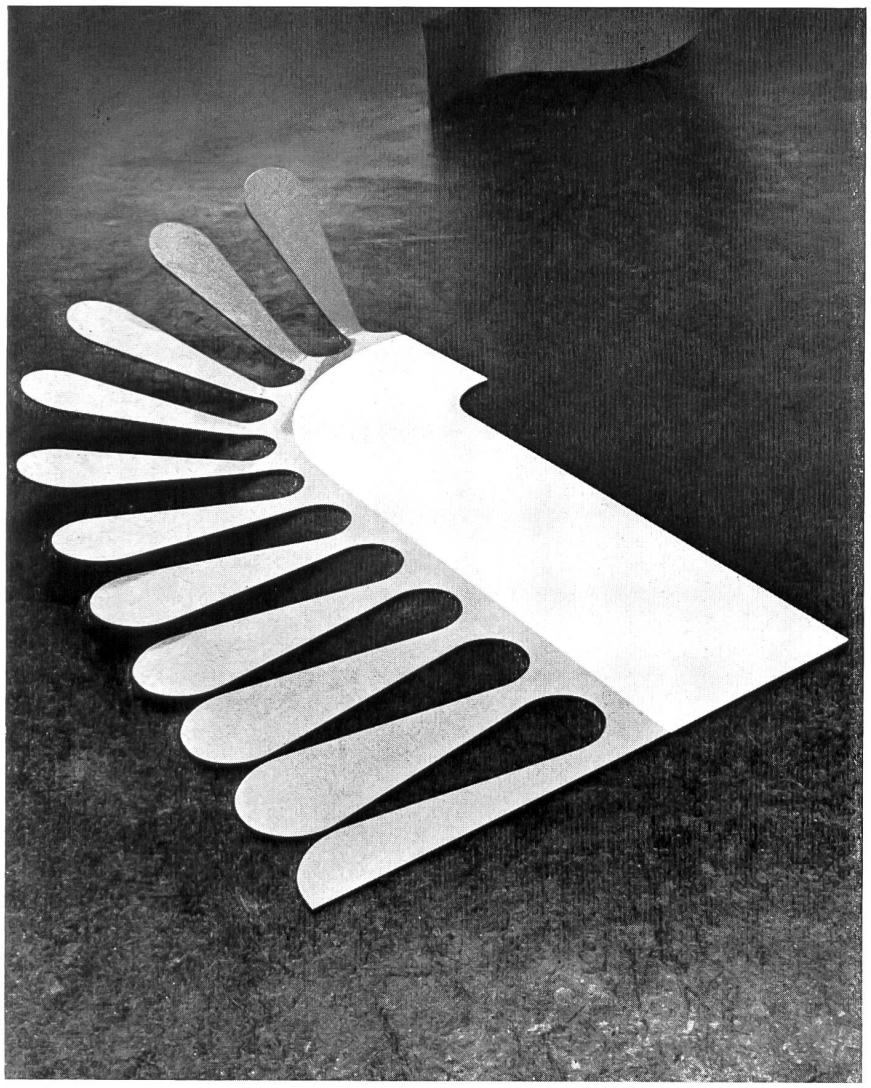
2

2
Philip King, Schlitz, 1965. Arborit. Galerie Heiner Friederich, München
Fente. Arborit
Slit. Arborite

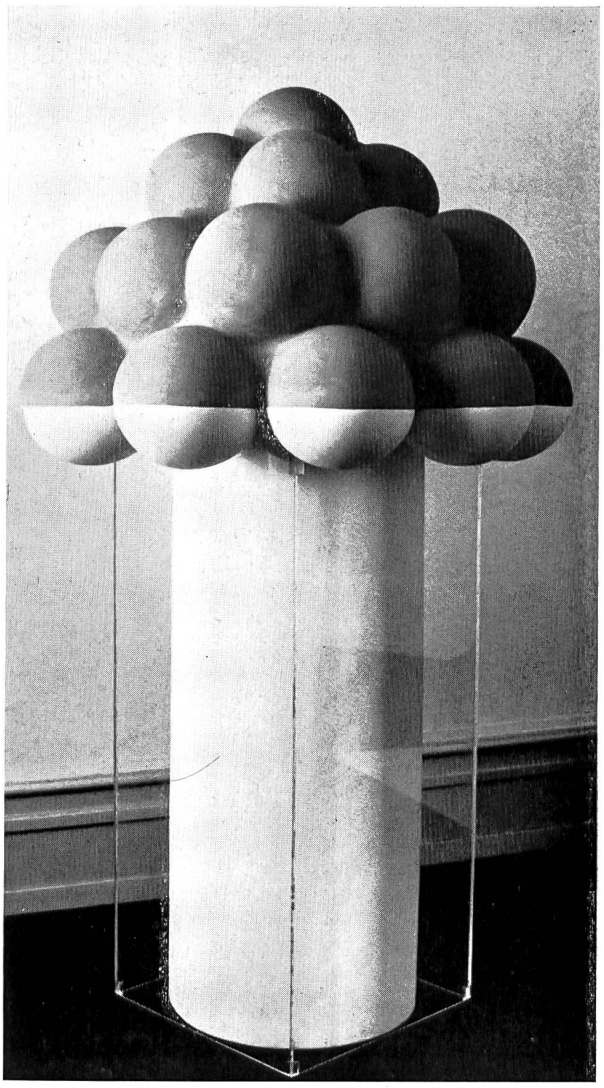
3
Michael Bolus, September, 1964. Aluminium bemalt. Privatbesitz, Manchester
Septembre. Aluminium peint
September. Aluminium painted

4
Tim Scott, Agrippa, 1964/65. Polyurethan, Glas, Fiberglas. Waddington Galleries, London
Agrippine. Polyuréthène, verre, fibre de verre
Agrippa. Polyurethan, glass, fibre-glass

Caros Stil ist expressiv-erzählerisch. Es gibt Arbeiten, in denen wenige Elemente einen Raum als Ausdruck strikter Notwendigkeit durchmessen («Kazzer», «Slow Movement», beide von 1965), daneben aber Plastiken mit einem eigentlichen Handlungskontext: Raumschichten werden erzählerisch miteinander verbunden (zum Beispiel Platten durch schmale Aluminiumbänder, wie in «Pompadour» von 1963), verschieden geformte Stahlelemente in einem Raum derart angeordnet, daß sie etwas Zufälliges erhalten («Span», 1966). Der Unterschied zwischen der durch eine möglichst reine Formgebung erreichten Realisierung einer Idee und jener, die auf eine erzählerisch-interpretative Mehrschichtigkeit zielt, ist nicht kategorial. Beide sind polare Grenzphänomene einer gleichen Anschauungsweise. Eine Entwicklung im Werk Caros ist nur so weit erkennbar, als die Mittel und, dadurch in gewisser Hinsicht bedingt, die Art der Interpretation einer Wandlung unterworfen sind.
«The Horse» von 1961, braun bemalt, besteht aus zwei zur Mitte geschrägten Doppel-T-Eisenelementen, das eine von einer Platte, das andere von zwei rechtwinklig eingefügten Flacheisen überhöht. Ein schmales Glied schafft die Verbindung zwischen den beiden Seiten. Folglich: zwei gleichwertige, unräumliche Formkomplexe verschiedener Expressivität. – «Yellow Swing» von 1965, eine dem «Horse» in der konstruktiven Konzeption sehr nahestehende Skulptur, ist ohne Farbe nicht denkbar. Der übereck gestellten Viereckplatte entsprechen jenseits einer geknickten, nur wenig erhöhten Trennwand zwei diagonal überkreuzte Flacheisenstäbe. Eine Plattenecke steht mit einem vertikalen Element, das an einem der Schrägeisen befestigt ist, in Berührung. Die Gleichwertigkeit der beiden Raumteile ergibt sich – bei verschiedenen Winkelgrößen – aus der ähnlichen Grundform von Geviert und überkreuzten Flacheisen. Der aufrechte Stab bildet nicht nur die Konnektierungsmöglichkeit, sondern innerhalb der zahlreichen Diagonalen einen Kontrapunkt. Der farbräumliche Aspekt wird dadurch geschaffen, daß Geviert und Diagonalkreuz sich als Kraftorte beziehungsweise -linien virtueller Farbräume ausweisen, wobei die Platte ihrer Großflächigkeit wegen mehr statisch, die Kreuzform dagegen mehr dynamisch wirkt. Die großwinklig geknickte Trennwand zeichnet ihrerseits die Kraftlinien eines auf dem Boden sich ausweitenden Parallelogramms.
Anfang 1966 beginnt Caro mit Drahtgittern zu arbeiten. Hier tritt nun die Funktion der Farbe noch stärker hervor. «Hinge» von 1966 besteht wiederum aus zwei Farbräumen, gebildet durch eine leicht gekrümmte, auf dem Boden liegende Schiene, aus der nach beiden Seiten Stangen stoßen, an denen das Gitter befestigt ist. Der Neigungsgrad der Stangen und entsprechend des Gitters führt zur gegenseitigen Bedingung der beiden Räume. Das Gitter wird zur osmotischen Membrane, zum dialektischen Ort. – Caros Werk ist exemplarisch, sein Einfluß bedeutend. Er hat einer ganzen Reihe von jungen Bildhauern, die wir nun betrachten wollen, den Weg gewiesen.
Unter ihnen ist vielleicht der 1934 in Tunis geborene *Philip King* die stärkste Begabung. Zuerst Schüler an der St. Martin's School of Art (1957–1958) erhält er dort 1959 einen Lehrauftrag. Dazwischen arbeitet er als Assistent von Henry Moore. 1964 unterrichtet er während eines Semesters am Bennington College in Vermont. Kings Prinzipien sind Bewegung und Gegenbewegung: Dynamik der Form – Statik der Farbe oder Statik der Form und Dynamik der Farbe. 1961 schafft er seine erste Skulptur, die in Zement und Marmor gegossene graugrüne «Declaration». Ein Werk mit Manifestcharakter, in dem vor allem die formale Ausgangssituation geklärt wird. «Declaration» sieht aus wie eine monumentale Scheibenhantel. An den äußeren Enden der quer durchgehenden Stange befinden sich zwei Kreisflächen, an zweiter Stelle folgen zwei Viereckplatten und in der Mitte zwei X-Formen. In «Genghis Khan» von 1963 (Plastic und Fiberglas) ist nun Kings Anliegen klar erkennbar. Über einem Kegel breitet sich ein unregelmäßiges, eckig ausgeschnittenes Flügelpaar aus. Dieselben Formmomente treten seitwärts nur knapp unter dem Mantel des Kegels hervor, vorne und hinten aber in der Art einer breit auslaufenden Schleppe. Der expansiven Dynamik des Flügelpaares entspricht als Gegenbewegung die monochrom-blaue Farbgebung statischen Charakters. Die ausgeschnittenen Formen bilden einen formalen Kontrast zur Kegelfigur, irrealisieren sie, wozu die Farbe wesentlich beiträgt. Die Irrealisierung des Kegels, dessen methodische Aufgliederung und Transposition in eine farbräumliche Synthese, bedingt durch die Komplementarität der reinen sichtbaren Kegelform und der Art ihrer konstruktiven Aufteilung, ist in zwei weiteren Werken ersichtlich. «And the Birds began to sing» (Metallfolie, 1964) zeigt zwei ineinandergestellte Kegel im Längsschnitt, während der dritte im Zentrum einen Vollkörper darstellt. Der gegenseitige Neigungswinkel der Kegel führt zu einer komplexen Verkeilung, die mittels der Farbe intensiviert wird: Die blaugrünen Mantelfragmente scheinen durch das Rot der Innenflächen gleichsam einer Zerreißprobe unterworfen. «Through» von 1965 (Plastic) ist ein in Scheiben mit gleichen Abständen gegliederter Kegel. Das dumpfe Grün des Mantels besitzt dieselbe Tonalität wie das Rot der Innenflächen. Dem statischen Charakter der Scheibenaufteilung entspricht das verhaltene Rot, indem es mit Hilfe des Grüns, welches das genaue Gegengewicht bildet, die Gleichheit der Intervalle kennzeichnet. Schlechthin großartig ist «Slit» (Arborit, 1965), bestehend aus vier Elementen, von denen je zwei (in der Farbe Rot und Weiß) dieselbe Form besitzen. Es handelt sich um bretterartige Gebilde mit langgezogenen Standflächen. Diese münden im einen Fall nach einer Abwinkelung in eine steile, leicht zurücklehnende Wand. Im anderen Fall erfährt die Standfläche der analog konzipierten Gebilde keine Richtungsänderung. Die Elemente sind nun so ineinandergestellt, daß die roten Standflächen, auf den weißen liegend, diese überkreuzen. Die vier



3

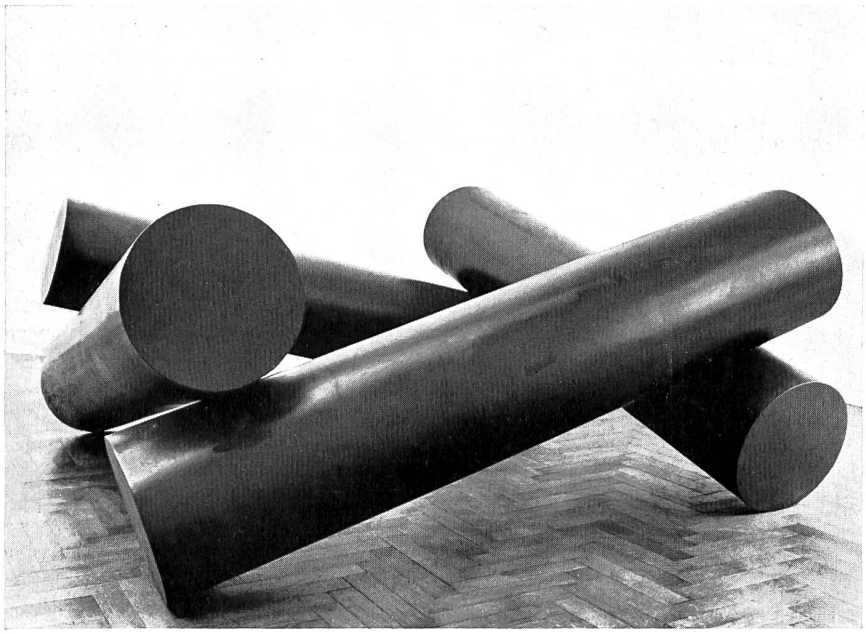


4

Wandteile bilden eine locker gefügte, durch den ähnlichen Neigungswinkel bestimmte Einheit. King hat in dieser Skulptur das Problem der Bewegung und Gegenbewegung am reinsten formuliert. Das dynamische Schwergewicht liegt auf den roten Elementen. Indem diese in den Standflächen von den weißen in Gegenrichtung geschnitten werden, erhalten sie in der Wandzone eine betonte Aufwärtsbewegung. Diese wird zusätzlich durch die weißen Wandteile gesteigert, deren steilerer Neigungswinkel jenen der roten schneidet. Daneben schaffen die weißen Elemente Hintergrund und räumliche Wirkung.

Mit *Michael Bolus* (geboren 1934) begegnen wir dem Ästheten in dieser Gruppe junger englischer Bildhauer. Das Studium an der St. Martin's School of Art (1958–1962) führt ihn ab 1964, nach einem Aufenthalt in seinem Geburtsort Kapstadt, zur Lehrtätigkeit an derselben Institution sowie an der Central School of Art. Form bedeutet bei ihm Ästhetisierung eines Ortes, Farbe die Erschließung der Form als Konstituenten dieses Ortes. «September» von 1964 (Aluminium) ist ein auf dem Boden liegender, leicht gekurvter Zahnschnitt mit zungenartig gerundeten Elementen in Blau und weißer Innenfläche. Indem er von einem gewissen Moment an die Zungengebilde sukzessive bis zum steil emporragenden Abschlußelement hebt, zieht Bolus den Betrachter in die Skulptur hinein, läßt ihn stufenweise den Formverlauf vollziehen. Die Verbindung von Einfachheit in der Form und strikter Notwendigkeit in der Farbverwendung zeigt sich in «Bowbend» (Aluminium, 1964), wo das äußere, orange Band eines auf der Rundseite stehenden Ovalviertels aus seinem reinen Flächenverlauf räumlich verlängert heraustritt, dabei gleichzeitig als Standmöglichkeit dient. Farbe als bemalte Fläche wird zum Körper; die Beziehung ist gänzlich relevant; der Realitätsunterschied führt zu keiner Veränderung im Kontext. Die Form an sich, das gelbe Band und die grüne Fläche der Innenzone, steht somit in einem notwendigen Zusammenhang mit dem Orangeteil.

Tim Scott, 1937 in London geboren, studiert von 1955 bis 1959 an der St. Martin's School of Art, an der er seit 1961 unterrichtet. Sein Anliegen umreißt er wie folgt: «Ich wollte eine Skulptur schaffen, ohne Form, frei von persönlicher Prägung. Deshalb brauche ich halbgeometrische Formen, die jedem bereits bekannt sind. Ich verwende sie nicht bestimmter, einer platonischen Weltanschauung entstammender Ideen wegen, sondern weil ich sie neuentdecken und dann wieder vergessen will. Der Grundgedanke, welchen die Skulptur kennzeichnet, wird so ohne Ablenkung ersichtlich.» – Tatsächlich besitzen die Werke Scotts etwas Unpersönliches, wenig Ansprechendes, ja Banales, wie etwa die beiden rosafarbenen, durch eine Glaswand getrennten Holzspulen von 1962/65 («Peach Wheels»). Was Scott anstrebt, ist die Demonstration der Skulptur als farbiges Objekt, in welchem Form und Farbe nur bedingt in einer dynamischen Beziehung zueinanderstehen. Damit wird der Weg zu einer assoziativen Betrachtung frei, die sich nun aber ganz im Bereich des Objektiven ereignet: Bilder tauchen auf, nicht aber



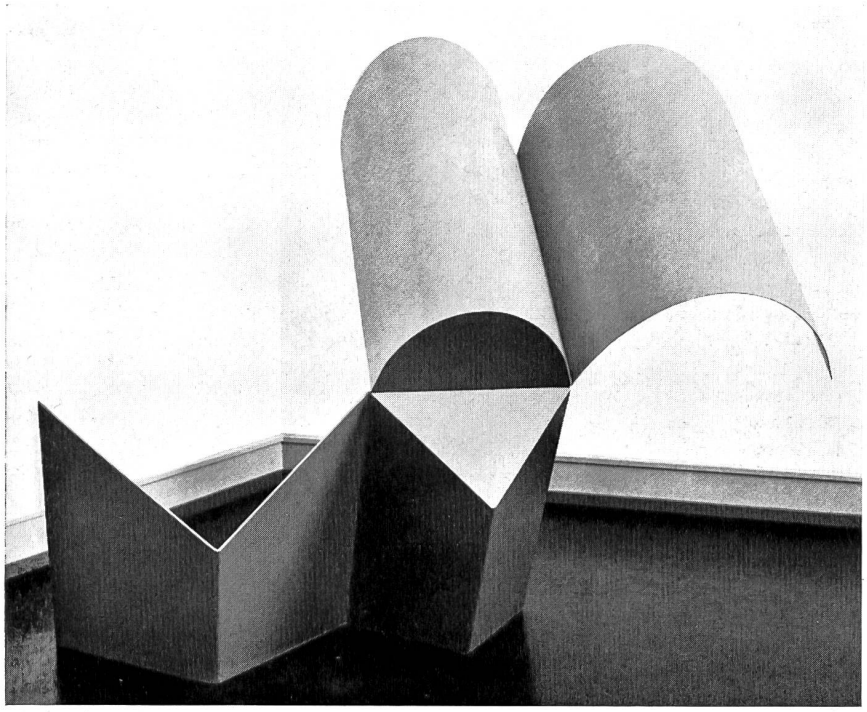
5

5
William Tucker, Vierteilige Plastik Nr. 4, 1966. Kasmin Gallery, London
Sculpture en quatre parties, N° 4
Four-part sculpture No. 4

6
Isaac Witkin, Angola, 1966. Aluminium, bemalt. Waddington Galleries, London
Angola. Aluminium peint
Angola. Aluminium painted

7
Ausstellung «Junge englische Kunst II» in der Kunsthalle Bern. Im Vordergrund: Derrick Woodham, Vantage, 1966. Fiberglas; dahinter: Derrick Woodham, Blue, 1966. Stahl gespritzt
Au premier plan: Derrick Woodham, Avantage. Fibre de verre; arrière-plan: Derrick Woodham, Bleu. Acier peint au pistolet
In the foreground: Derrick Woodham, Vantage. Fibre-glass; behind: Derrick Woodham, Blue. Steel sprayed

8
David Annesley, Großer Ring, 1965. Stahl bemalt. Waddington Galleries, London
Grand cercle. Acier peint
Big Ring. Steel painted



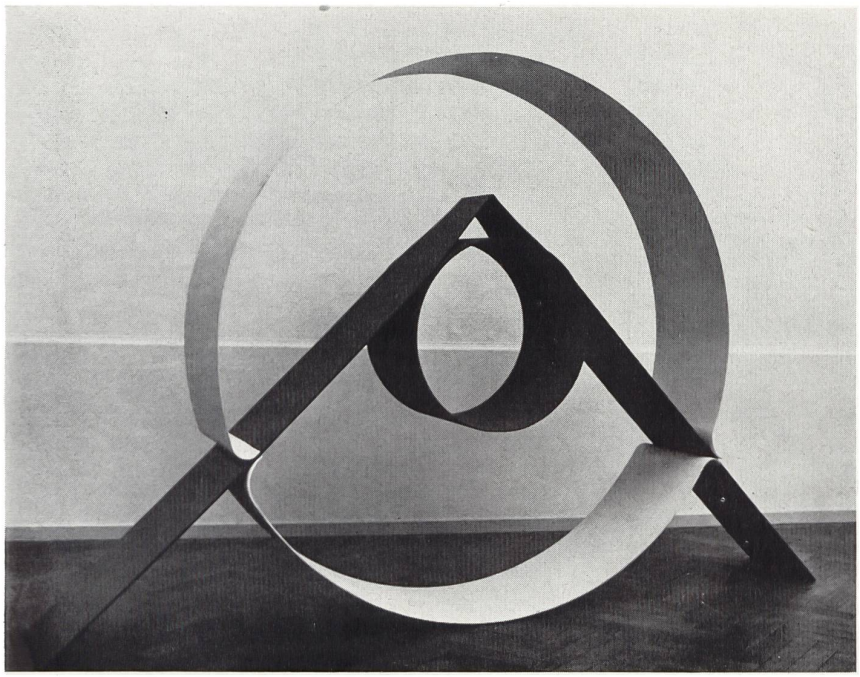
6

werden Empfindungen wachgerufen. «Agrippa» (Polyurethan, Glas und Fiberglas), eine Art monumentales, himbeerfarbenes Soft-Ice über weißem zylindrischem Sockel mit Glasverschalung, evoziert weniger den Gedanken an das Eis als vielmehr an ein stilisiertes Reklamebild.

William Tucker wurde 1935 in Kairo geboren. Von 1955 bis 1958 studiert er an der Oxford University Geschichte. In den Jahren 1959 und 1960 besucht er die Central School of Art und die St. Martin's School of Art. Seit 1961 lehrt er am Goldsmith's College und an der St. Martin's School. Sein Werk gründet auf dem Einfall. Eine Idee wird in größtmöglichen Variationen plastischer Intensität zum Ausdruck gebracht. 1964 sind es puzzleartige räumliche Fragmente, die er in Form von gestuften Brücken oder schräg gestellten Körpern zusammenfügt. Ein wesentliches Merkmal ist die Normierung der Elemente. Die Farbe bezieht sich einerseits auf den einzelnen Bestandteil; andererseits bestimmt sie die Form der Skulptur durch ihren Stellenwert. In «Meru II» (Stahl, 1964) ist das oberste Element des gestuften Brückengebildes weiß, während die unteren Teile gelb sind. 1966 entwirft Tucker einen zylindrischen Körper aus Fiberglas von 229 cm Länge und 46 cm Durchmesser. Als normiertes Element verwendet er ihn in Skulpturen zu je vier Teilen. In der Art der Verschränkung und Gliederung spielt die Farbe eine beträchtliche Rolle. Helles Blau verleiht den Körpern im Vergleich zu ihrem Ausmaß eine gewisse Leichtigkeit; entsprechend sind sie als einfaches Geviert am Boden ausgelegt («Four-part sculpture No. 2»). Ein stumpfes Graubraun bildet dagegen das optische Äquivalent zur gegebenen Form, weshalb Tucker die Zylinder in einer eher lockeren Weise verschränkt, das heißt in Geviertform so disponiert, daß jeweils ein Ende auf das andere zu liegen kommt («Four-part sculpture No. 4»). Tuckers Zylinderplastiken aber bergen noch einen anderen Reiz: Die Möglichkeit, ins Rollen zu gelangen, und der damit verbundene Lärmfaktor stellen sich optisch und gefühlsmäßig fast unmittelbar ein.

Isaac Witkin, 1936 in Johannesburg geboren, besucht von 1957 bis 1960 die St. Martin's School of Art. Von 1961 bis 1964 ist er Assistent Henry Moores. Die Lehrtätigkeit übt er sukzessive aus an der St. Martin's School (1963 bis 1964), am Ravensbourne College of Art (1963 bis 1965) und am Bennington College of Art in Vermont (1965 bis 1966). Seinen Plastiken ist eine starke Formdynamik eigen. 1963 arbeitet er noch in Holz, dem Material, mit dem er in der Folge auch weiter am liebsten gearbeitet hätte, das sich aber für die Realisierung seiner Ideen als ungeeignet erwies. Die Form- und Farbprobleme, die ihn 1963 beschäftigen, sind die Konfrontation von Volumen und Fläche, wobei die letztere optisch als Volumen zum Ausdruck kommt. So in «Alter Ego» (Holz, 1963): an einen dunkelblauen, spielkegelartigen Körper lehnt eine im Umriß ähnliche, jedoch flache, hellblaue Form. Der Übergang zum Fiberglas 1964 gibt Witkin die Möglichkeit zu einer betont organischen Formgestaltung. «Nagas» ist ein aus einer weichen Schleife steil emporragendes gelbes Glied, neben dem ein schlangenartiger, violetter Körper aufsteigt, sich anschmiegt und mit der Spitze jene des gelben Gebildes berührt. Gerade die Härte des Farbkontrastes schafft eine intensive Berührungszone, von der aus sich die Farbe dem Formverlauf anpaßt. In den Arbeiten von 1966 wirkt Witkin traditioneller. Die Farbe tritt zu Gunsten der Formdynamik in den Hintergrund; sie hebt diese hervor, bildet aber kein Gegengewicht. «Angola» (Aluminium, 1966) besteht im unteren Teil aus zwei ungleichen, bugartig vorstehenden Eckformen, im oberen aus zwei halbrund gewölbten Flächen verschiedener Spannweite. Die beiden schmaleren Elemente sind übereinander geordnet; die größeren, in entgegengesetzter Richtung weisend, greifen frei in den Raum aus. Das dunkle Orange in der unteren Hälfte verstärkt optisch die Trägerzone, gibt den gelben darüber befindlichen Rundformen eine gewisse Leichtigkeit.

7

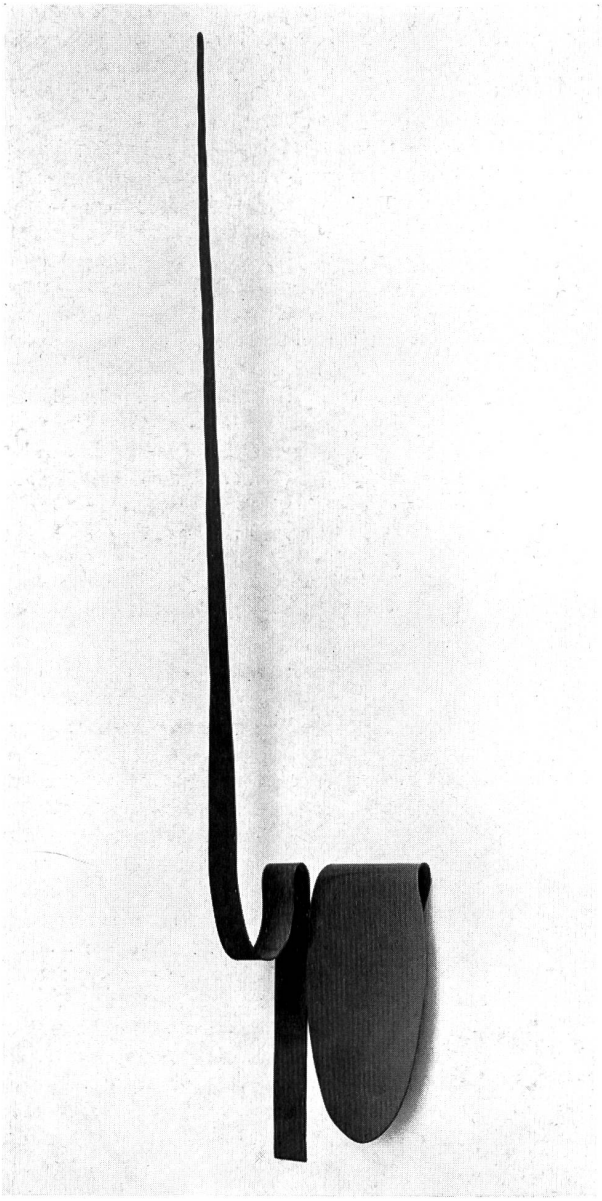


8

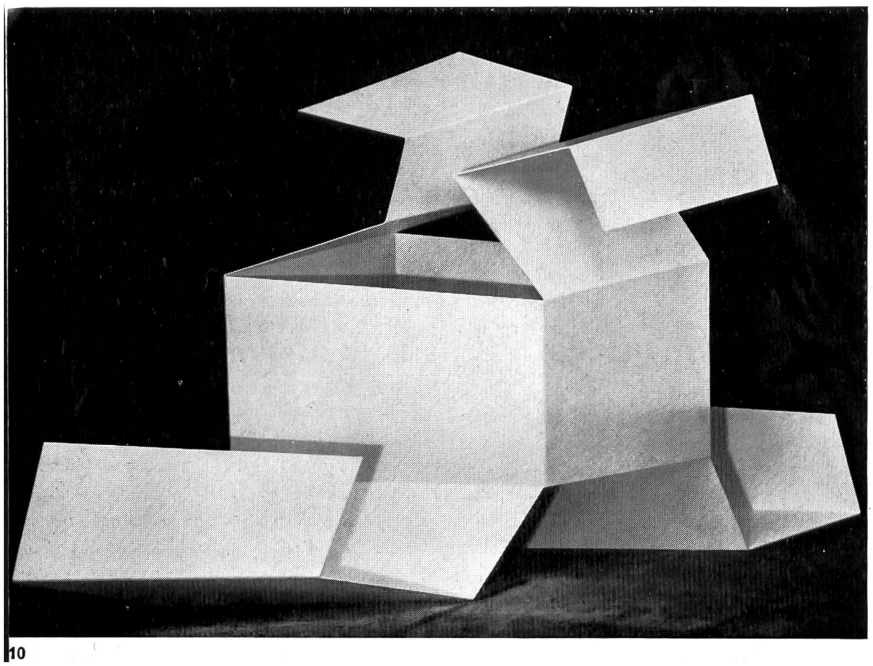
Derrick Woodham ist 1940 in Blackburn geboren. Sein Studium absolviert er am Hornsey College of Art und am Royal College of Art in London. Seit 1966 lehrt er an den Bristol, Leicester und St. Martin's Colleges of Art. Die orientierten Assoziationsmöglichkeiten, die sich in seinen Skulpturen offenbaren, sind ein Zeichen seiner starken Begabung. Eine Vieldeutigkeit, die sich aus der Eigenart ergibt, einerseits banale Dinge sehr oft organisch, gefühlsmäßig zu empfinden und zu gestalten, andererseits eine Empfindung spezifisch körperlicher Natur in einer ihr wesentlich verschiedenen Form auszudrücken. Dies führt zu einer starken Verfremdung der Empfindung und damit zur dynamischen Vieldeutigkeit im Formereignis. In «Vantage» (Fiberglas, 1966) schmiegt sich mit betont sinnlicher Intensität eine gebogene Rundform an die Außenseite eines analogen dunkelgrünen Körpers. Ihre Farbgebung verteilt sich auf zwei durch die Mitte geteilte Längszonen. Jene, die mit dem grünen Körper in Berührung steht, ist bezeichnenderweise in hellem Rosa gehalten, die andere in einem graugrünen Hellblau. Die organische, gefühlsmäßige Empfindung eines banalen Vorgangs ist in «Assume, Concede» (Fiberglas und Holz, 1964/65) ersichtlich. Eine sich krümmende, wie aus einer Tube gepreßte, beige Paste endet in einem spiralförmigen, entblößten Auswuchs von hellblauer, gelber und roter Farbe. Woodham kann aber auch mit geradezu klassischen Skulpturen überraschen wie zum Beispiel «Blue» (Stahl, 1966): zwei Säulen mit zwei langen flachen, axialsymmetrisch davorgelagerten Elementen. Die Blau jeder Hälfte sind minim verschieden, trotzdem jedoch so stark in der Wirkung, daß sich eine Verzahnung, das heißt ein Farborts ergibt.

Annesley, Hall und Morgan arbeiten wie Bolus fast ausschließlich in Stahl und Aluminium. *David Annesley* ist 1936 in London geboren. Nach dem Studium an der St. Martin's School of Art (1958 bis 1962) erhält er einen Lehrauftrag für Bildhauerei an der Croydon School of Art und an der Central School of Art. Seit 1964 unterrichtet er an der St. Martin's School. Seine Arbeiten in Stahl sind stark an die Farbe gebunden. Die Form beansprucht nie eine autonome Dynamik. Skulptur sollte nach seinen Worten nicht die «Schwerkraft herausfordern». Das Lineare, das seine Werke auszeichnet, und dadurch bedingt das Fehlen jeglichen Volumens führen zu einer Entmaterialisierung der Form durch die Farbe, allerdings nur so weit, als die Form eben integraler Bestandteil einer sehr präzisen skulpturalen Konstruktion ist. Die Gleichwertigkeit von Form und Farbe erreicht bei Annesley eine besondere starke Wirkung. Das blaugrün gewellte Band zwischen zwei gelben, zusammen ein Rechteck bildenden Trapezoiden («Swing Low», 1964) ist das farb- und formdynamische Kontrastelement zu den stabilen Gevierten: Der Wellenbewegung entspricht die optisch ineinandergreifende Farbgebung, während der Richtungsverlauf durch die beiden zurücklehnenden Trapezoide akzentuiert wird. Dieses Prinzip der Bewegung und Gegenbewegung, das in den meisten seiner Skulpturen zum Ausdruck kommt – und damit ergibt sich rein vom Thematischen her eine gewisse Parallele zu Philip King –, zeigt sich in einer anderen Weise in «Big Ring» von 1965. Ein weißer Ring wird durch eine eingebaute dunkelblaue, ihrerseits einen intensiv grünen Ring enthaltende Winkelform stabilisiert. Das Grün scheint nun das im weißen Kreis verspannte Blau des Winkels geradezu sprengen zu wollen. Die zentrifugale Kraft der mittleren Rundform überträgt sich folglich auf die beiden Schenkel, von dort – und das scheint wichtig – nicht allgemein auf den großen Ring, weil das Weiß neutralisierend, entmaterialisierend wirkt, sondern auf die Nahtstellen von Ring und Schenkel.

Der 1938 in Pickwell geborene *Tony Morgan* ist der konsequenteste Vertreter der Farbe in der jungen englischen Skulptur, dessen Werke aber auch eine am wenigsten ausgeprägte plastische Wirkung besitzen. Von der Malerei ist er über das Relief zur Skulptur gestoßen. Morgan sieht in der Form wesent-



9



10

lich den Träger für die räumliche Situierung der Farbe. Die Qualifizierung eines Raumes zu einem Farbort bedingt aber eine konsequente Gliederung der Farbträger. Mittel, einen Farbort zu realisieren, sind daher für ihn die räumliche Darstellung der Farbe durch die Form sowie die Bewegung. Für eine 1966 entstandene monochromgelbe Skulptur schneidet er aus einer großen, dünnen Aluminiumkreisfläche ein zusammenhängendes Motiv heraus, so daß eine Negativ- und Positivform entsteht. Zwei aufrechte, verschieden große Kreisfolien, durch gestauchte und gekurvte Elemente verbunden, sind so angeordnet, daß sich hinter einer großen Fläche eine seitlich leicht verschobene kleinere befindet. Die reale Distanz wird auf Grund einer farboptischen Wirkung in eine beträchtlich vergrößerte Farbdistanz umgewandelt. Von einem anderen Blickpunkt aus ergibt sich die Kohärenz des Farbraumes durch die Verbildlichung des Entstehungsprozesses: Da die Skulptur aus einem einzigen zusammenhängenden Stück geschnitten ist, sind Ausgangssituation und Resultat erfaßbar, führen somit zu einem simultanen Ineinanderwirken der beiden Pole. In «Twice four spiked» (1966) handelt es sich um acht hohe, frei angeordnete, spitzwinklige Aluminiumdreiecke in roter Farbe, deren Basiszone, verschieden gefaltet, die Standfläche bilden. Gleich überdimensionierten Halmen vibrieren die schmalen, wellig gebogenen Folien im Raum, schaffen einen in Bewegung sich befindenden Farbraum.

David Hall bildet in gewissem Sinn den Gegenpol zu Tony Morgan, denn bei ihm ist nun die Farbe (Weiß) vollständig der Form untergeordnet. Seine Skulpturen sind perspektivisch extrem deformierte alltägliche Schachteln. Die Irrealität eines Gebildes räumlich-real darzustellen ist ein erstes Anliegen; ein zweites: die Reaktion im Betrachter wachzurufen, sich das Objekt entweder in seiner ursprünglichen Form vorzustellen oder den der perspektivischen Verformung entsprechenden Blickpunkt im Raum zu bestimmen. – «Duo IV» (PVC, 1966) sind zwei perspektivisch deformierte, dreiflächige Ecken. Die eine ist aus einem stark erhöht liegenden Blickpunkt, die andere aus einem tiefer liegenden konzipiert. Die Problemstellung ist dieselbe wie in den «Boxes». Die weiße Farbe hat die Funktion, die Irrealität der Gebilde hervorzuheben. Von Hall's Schachteln geht eine seltsame Poesie aus; die Gestik ihrer Bestandteile hat manchmal fast etwas Lebendiges und läßt – nun ja – an einen Schachtelgeist denken.

Literatur

Über A. Caro: Wir verweisen auf die Angaben im Katalog der Ausstellung A. Caro, Galerie Bischofberger, Zürich 1966. Hinzu kommen: John Russell, Portrait. Anthony Caro, in: Art in America, September–October 1966. Rosalind Krauss, On Anthony Caro's latest work, in: Art International, Vol. XI/1, Januar 1967.

Über junge englische Skulptur: Der Katalog der Ausstellung «The New Generation: 1965», Whitechapel Gallery, London, 1965. Der Katalog der Ausstellung «Junge englische Kunst I+II», Kunsthalle Bern, 1967.

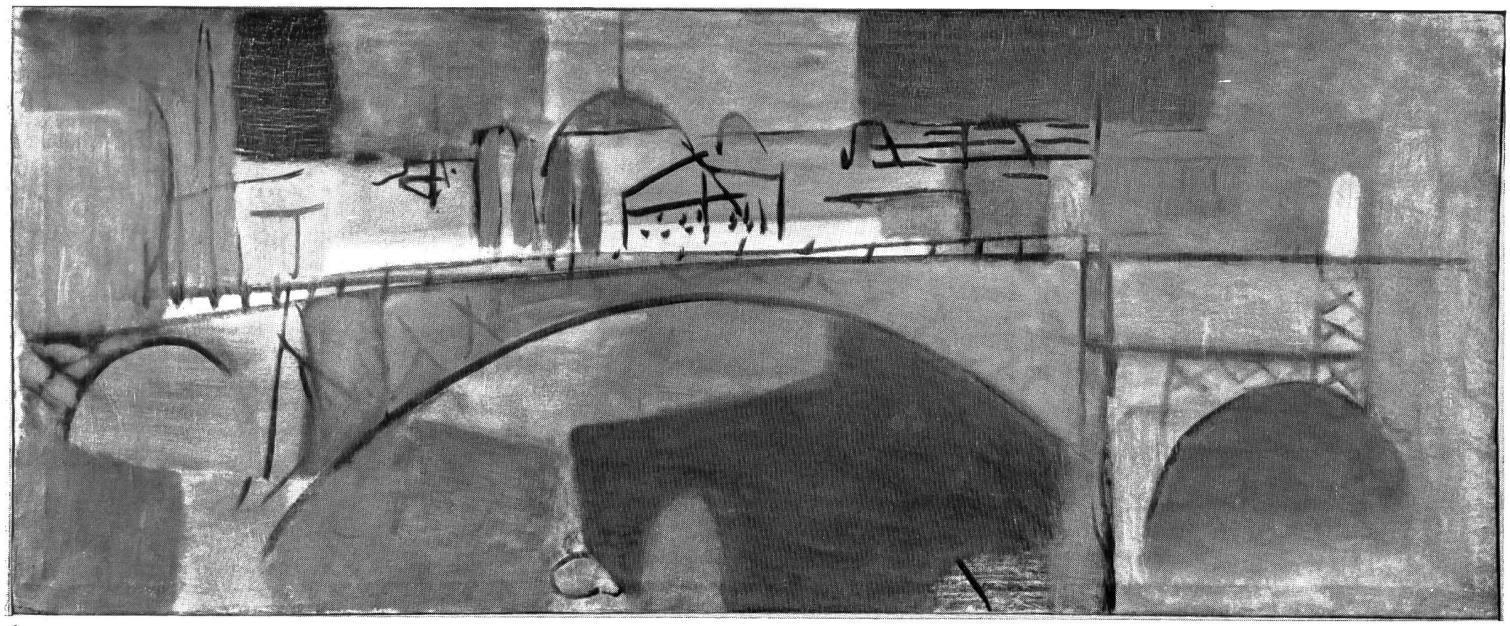
9
Tony Morgan, Zwei Blau, 1966/67. Aluminium bemalt. Privatbesitz Muri BE
Deux bleus. Aluminium peint
Two Blues. Aluminium painted

10
David Hall, Isomet, 1966. Stahl, weiß gestrichen. Richard Feigen Gallery New York
Isomet. Acier peint blanc
Isomet. Steel painted white

Photos: 2–9 Balz Burkhard, Bern

Alfred Scheidegger

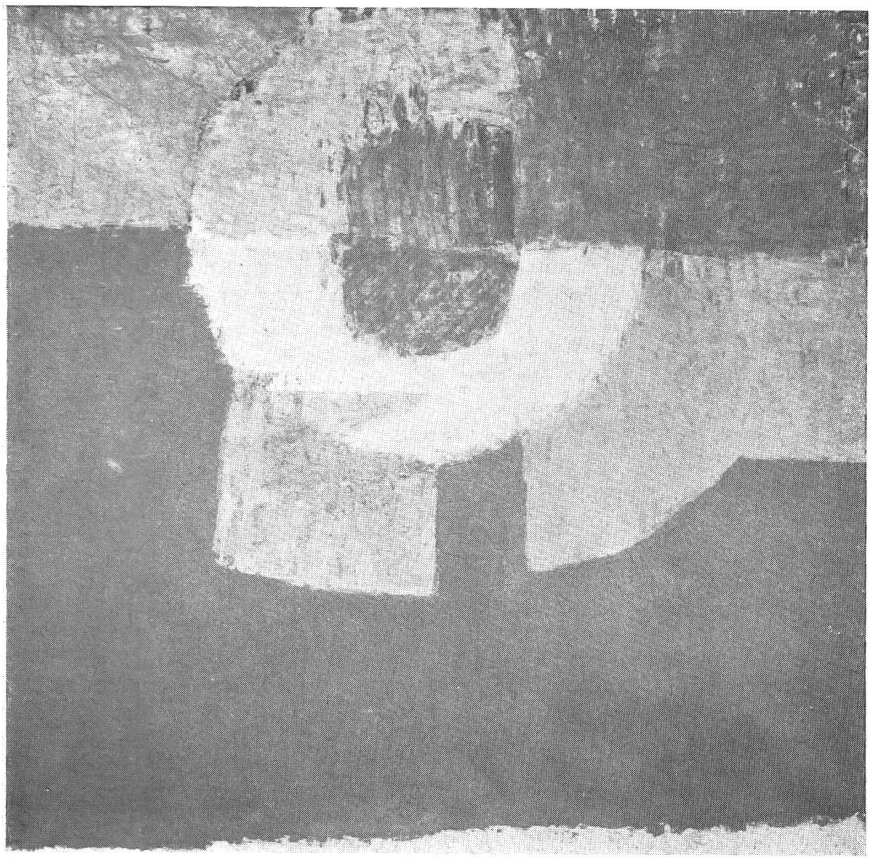
Egbert Moehsnang



1

1
Egbert Moehsnang, Die Brücke, 1954. Öl. Privatbesitz Bern
Le pont. Huile
The Bridge. Oil

2
Egbert Moehsnang, Ohne Titel, 1957. Öl
Sans titre. Huile
No Title. Oil



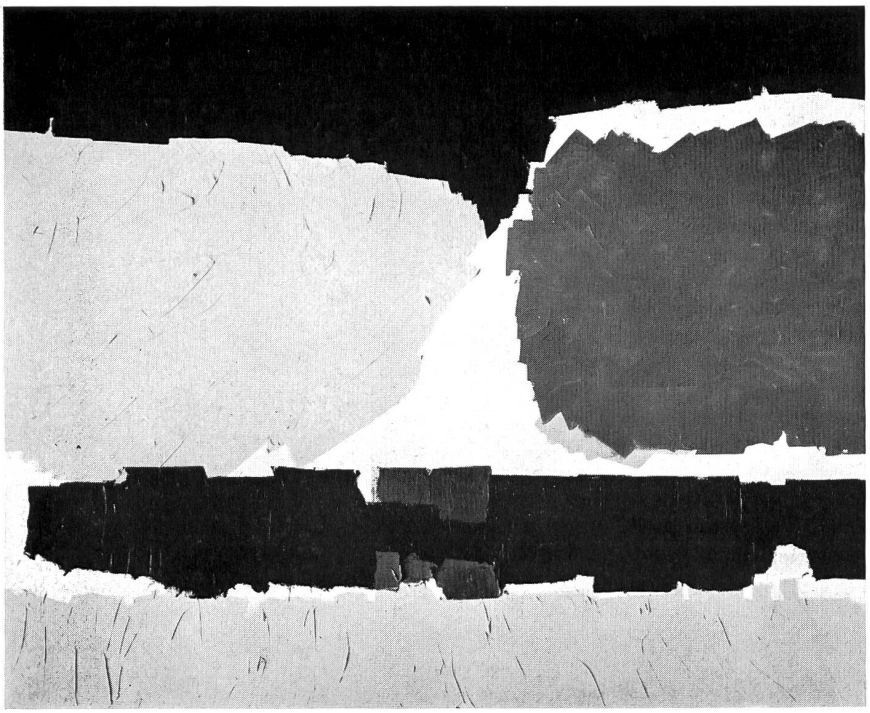
2

Egbert Moehsnang, Maler und Graphiker, stammt aus einer deutschen Musikerfamilie. Er ist im Dezember 1927 in Amberg östlich von Nürnberg geboren worden und seit 1950 in Bern ansässig.

Schon früh entschließt er sich, Maler zu werden, und dies nicht etwa, weil er im Elternhaus viel mit Kunstwerken in Berührung gekommen wäre, sondern weil dieser inneren Tatsache nicht auszuweichen war. Er hat weder Kunstschulen noch Akademien besucht, und seine Lehrmeister sind ohne nennenswerten Einfluß auf ihn geblieben. Dagegen hat er sich oft mit Reproduktionen alter Meistergemälde beschäftigt und aus den graphischen Werken Rembrandts entscheidende Anregungen empfangen. Später sind es dann die alten Italiener – Cimabue, Simone Martini und insbesondere Piero della Francesca und Paolo Uccello –, deren Bilder er in Italien sieht und die ihn tief beeindrucken. Zuerst hat er nach diesen Künstlern kopiert, eine für einen jungen, impulsiven Maler unseres Jahrhunderts, das glaubt, ohne die Erfahrungen der Künstler der Vergangenheit auskommen zu können, erstaunliche Tätigkeit. Bald jedoch beginnt er sich auch nachdenkend und fragend in seine Vorbilder zu vertiefen. Unter der gemalten Oberfläche sucht er nach ihrem Wesen, und dies führt ihn von der Kopie der äußeren Erscheinung zur Umsetzung des ergründeten inneren Wesens und bald auch zu einer eigenen, persönlichen Ausdrucksweise. Es entstehen schließlich konzentrierte Aufzeichnungen des in den Vorbildern Entdeckten, und dieses Vorgehen ist für seine weitere Arbeit entscheidend geblieben. Es hat ihm eine große Freiheit in der Wahl und Anwendung der Mittel und in der Gestaltung seiner Gedanken gebracht.

Ursprünglich liegt das Gegenständliche seinen Bildern sichtbar zugrunde. Die Verarbeitung geschieht fast ausschließlich aus der Farbe – meist bläulich-grauen oder weißlichen transparenten Tönen; die Formen sind unbestimmt und fließend, zeigen jedoch schon früh Ansätze zur ordnenden Verdichtung.

Seit einigen Jahren spachtelt Moehsnang in starken, leuchtenden, oft heftigen Farben, die miteinander dynamische Wechselwirkungen eingehen oder den Bildraum in großen flächigen Zonen überspannen; in jüngster Zeit verwendet er zudem Blattgold, das in die breitangelegte Spachtelarbeit einbezogen wird, wobei das Gold weder als kostbare Folie für Farben oder Formen noch als gewollt preziöser Effekt dient, sondern gleichwertiges Element der farbigen Gestaltung und damit wesentlicher Teil des Ausdrucks und der Wirkung wird.



3

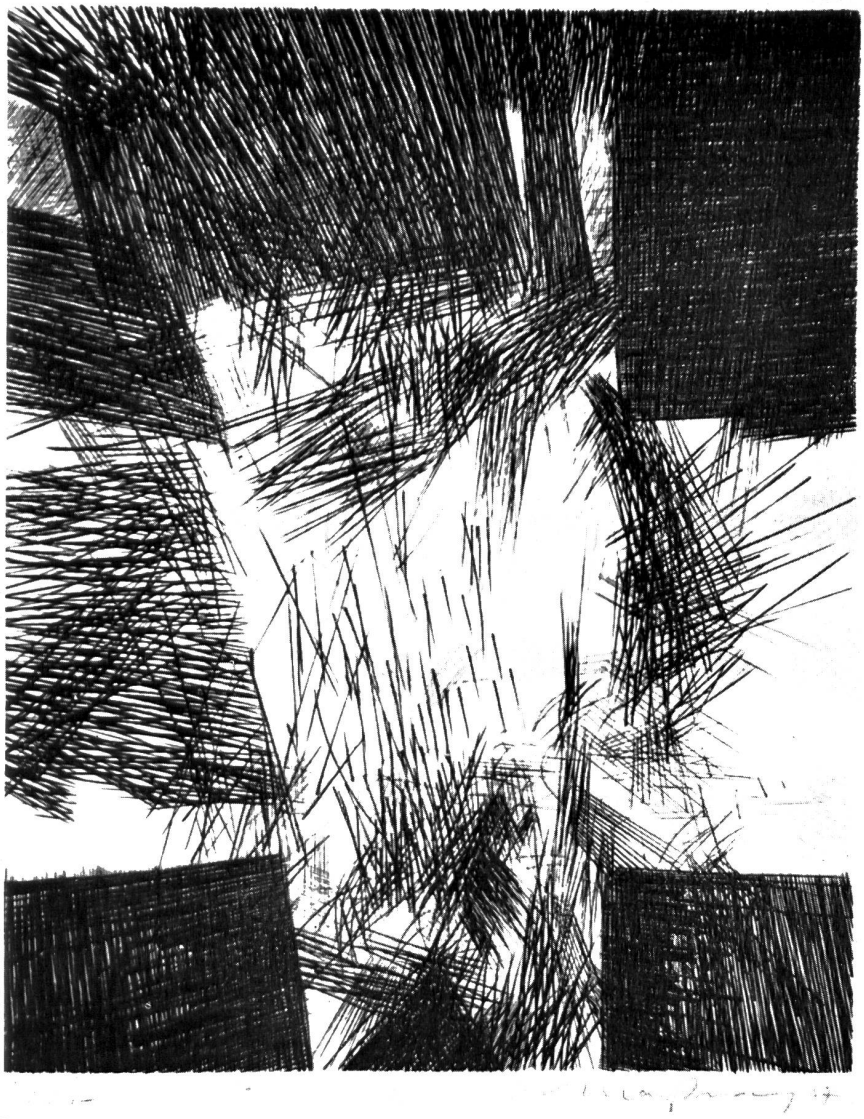
4

Jeder malerischen Arbeit geht immer mehr eine ernsthafte Konzentration und Vertiefung voraus. Der Bildgehalt, nunmehr ohne irgendwelche sichtbare Beziehung zur Gegenstandswelt, drängt sich nach und nach aus einem Bereich zwischen Bewußtsein und Unbewußtheit auf, bis er für die Umsetzung in Farben und Formen reif geworden ist. So ist es Moehsnang auch möglich, gleichzeitig an mehreren Bildern zu arbeiten, was sich dann in einer Art von Verwandtschaften im farbigen und formalen Ausdruck oder in sich ergänzenden Bildsituationen äußert. Moehsnang verzichtet fast durchwegs auf Bildtitel, die den Beschauer in seiner Empfindungs- und Deutungsfreiheit nur hemmen oder beeinflussen würden. Ihm selbst drängt sich wohl zuweilen vor dem fertigen Werk eine reale Beziehung auf, doch bleibt diese so persönlich gebunden, daß der Beschauer ihrer nicht bedarf. Unbenannt fordert jedes Bild dazu heraus, einen eigenen Weg zu ihm zu finden und damit die Arbeit des Künstlers mitempfindend zu vervollständigen. Hierin, so scheint mir, liegt Wesentliches dieser Malerei, Wesentliches der Kunst überhaupt.

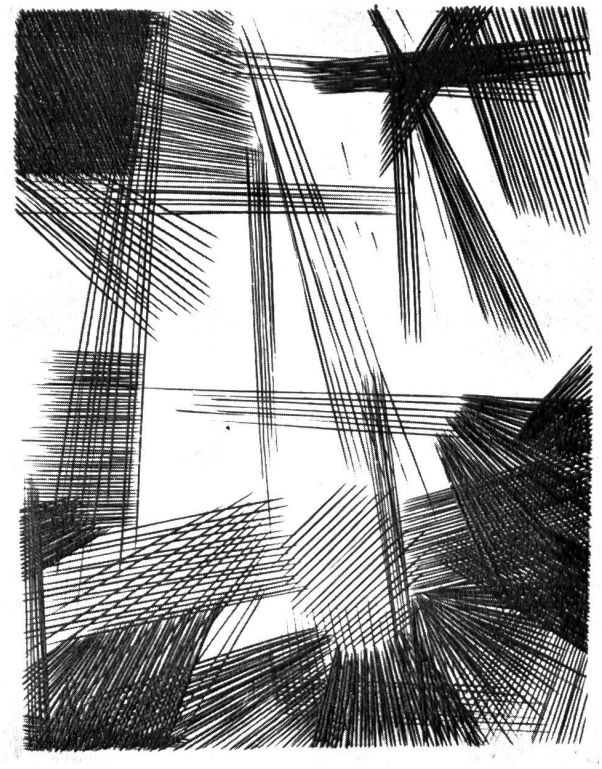
Moehsnang hat alle graphischen Techniken durchgeprobt, hat reine Verfahren und Kombinationen auf ihre Eignung für seine Arbeit geprüft. Heute bedient er sich fast ausschließlich des reinen Kupferstichs. Es ist verständlich, daß ein Graphiker, dem es so stark um Konzentration und Klarheit, um Herausarbeitung des Wesentlichen geht, in diesem heute leider selten mehr angewandten Verfahren die ihm gemäße Ausdrucksweise gefunden hat. Anfänglich – in den frühen fünfziger Jahren – arbeitet er noch mit der formbeschreibenden Linie und mit der malerisch wirkenden Aquatintafläche; dann beschränkt er sich immer mehr auf den klaren, fast spröden gestochenen Strich. Einzelne Linien, Linienbündel, kreuz- oder rautenförmig übereinandergelagerte Strichschichten und Strukturen, weiße und in der Helligkeit abgestufte Bildpartien bilden jetzt seine ausschließlichen Mittel, gleichsam das Alphabet seiner künstlerischen Sprache. Frei von jeder illusionistischen Absicht, stehen diese Einzellinien, Bündelungen und Strukturen, Licht- und Schattenzonen als materielle Tatsache vor uns. Mit ihr gestaltet er Einzelblätter und, seit 1961/62, große Folgen, wie diejenigen zu den «Geistreichen Sinn- und Schlußreimen» von Angelus Silesius (1961/62), zur «Passion Christi» (1962/63) und zu historischen Ereignissen des Mittelalters in der «Schlachtenmappe 1350–1450» (1964/67).

Betrachtet man Blätter aus diesen Folgen nebeneinander, so scheinen sie sich anfänglich kaum voneinander zu unterscheiden, und die Frage, ob es dem Künstler wirklich gelungen sei, mit den durchwegs gleichen Mitteln so Unterschiedliches zu gestalten, ist sicher berechtigt. Bei näherer Auseinandersetzung jedoch spürt man, daß ganz verschiedene Gehalte und Gedanken zugrunde liegen, daß sie in ganz verschiedenen menschlichen und künstlerischen Situationen entstanden sein müssen.

Diese künstlerischen Situationen zu erklären oder deutlich zu machen, kann kaum erschöpfend gelingen, denn sie liegen auch für den Künstler selbst zumeist in einem unbewußten und undurchschaubaren Zwischenbereich. Jedes Werk entsteht aus einem inneren Zwang und nach intensivster Beschäftigung mit dem Thema. Der Zustand, der vorgängig jeder Ausführung erreicht werden muß, könnte als eine weitgehende Entleerung von allem Gewußten und Geschauten bezeichnet werden; dann aktiviert sich in dieser Leere nach und nach innerlich latent Vorhandenes, Vorgeformtes, bis zum Augenblick, da die neue Fülle zum Ausdruck drängt und den Künstler arbeitend zum Entdecker und Finder schöpferischen Neulandes werden läßt. Je vollständiger er sich von greifbaren Vorbildern hat freimachen können, desto empfangsbereiter ist er für das, was sich in ihm vorformt, und desto unmittelbarer liegen dann im fertigen Kunstwerk seelische und geistige Vorgänge zum Zwiegespräch bereit. Ich habe in meinem kritischen Begleittext zur



5



6

«Kleinen Kupferstichpassion» versucht, diesen Schaffensvorgängen nachzugehen und sie im Einzelfall zu ergründen. Das dort Dargestellte gilt auch für die übrige Arbeit Moehsnangs. Wichtig ist, festzuhalten, daß wir es nie mit szenischen Illustrationen zu tun haben, sondern stets mit Materialisationen dessen, was dem Künstler innerlich zugeflossen ist.

Alle Bilder und graphischen Blätter Moehsnangs sind vorerst solche Materialisationen. In ihnen, wie übrigens in jedem echten abstrakten Werk, vollzieht sich jedoch etwas, was den Beschauer nicht nur zum Ansehen, sondern zum Dialog herausfordert, was ihn zur dialogischen Ergänzung und Vollendung des Werkes anregt. Solche Kunstwerke haben nicht mehr den in sich geschlossenen, in sich ruhenden Charakter; sie sind nicht mehr in sich selbst erfüllt, sondern sie bedürfen zur Erfüllung und Vollendung des Dialoges mit dem Beschauer. Solchen Werken gegenüber wird zuweilen der Vorwurf erhoben, sie seien unvollendet und zufällig in ihrer Gestaltung und Wirkung. Sie sind es, solange der Beschauer sie nur visuell, ohne eigene Mitbeteiligung angeht, solange er sie ohne eigene Mitarbeit nur «auf sich wirken» läßt. Die Vorwürfe verlieren jedoch sofort jede Berechtigung, wenn der Beschauer zum geistigen Mitgestalter wird, und es scheint mir, daß gerade hierin der Sinn jedes echten Kunstwerks begründet ist. Kunst ist – besonders in der heutigen Zeit – nicht mehr bloß ästhetisches Schauobjekt, sondern Herausforderung zur Mitgestaltung, und damit wird sie zu einem ganz wesentlichen Teil des menschlichen Daseins. Voraussetzung jedoch ist, daß sich der Künstler nicht nur einer internationalisierten, modisch genormten Ausdrucksweise bedient, sondern daß er seine Art zu gestalten individuell zu erfüllen versteht.

3
Egbert Moehsnang, Ohne Titel, 1965. Öl
Sans titre. Huile
No Title. Oil

4
Egbert Moehsnang, Das Sterben macht Leben. Kupferstich. Aus: Angelus Silesius, Geistreiche Sinn- und Schlußreime, 1964
La mort engendre la vie. Gravure
Dying gives rise to life. Engraving

5
Egbert Moehsnang, Der Schwarze Prinz. Kupferstich. Aus: Schlachtenmappe 1350–1450, 1967
Le prince noir. Gravure
The Black Prince. Engraving

6
Egbert Moehsnang, Kreuzigung. Kupferstich. Aus: Kleine Kupferstichpassion, 1965
Crucifixion. Gravure
Crucifixion. Engraving

Photos: 1 Albert Winkler, Bern; 2–4, 6 Martin Glaus, Bern