

Ursprünge und Entwicklungswege des heutigen Reliefs

Autor(en): **Giedion-Welcker, Carola**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 5: **Wohnungsbauten im Rahmen der Stadtplanung**

PDF erstellt am: **16.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37584>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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 Idolplastik existierte in diesem Sinn das Relief in der Prähistorie. Auch die ägyptische Frühkunst bevorzugt neben der mauerbezogenen Freiplastik das Wandrelief in ihren Tempeln und Totenreichen als kontinuierliches Darstellungsfeld 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 Verwüßlichung 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 Jahrzehnten 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-Villon's 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.

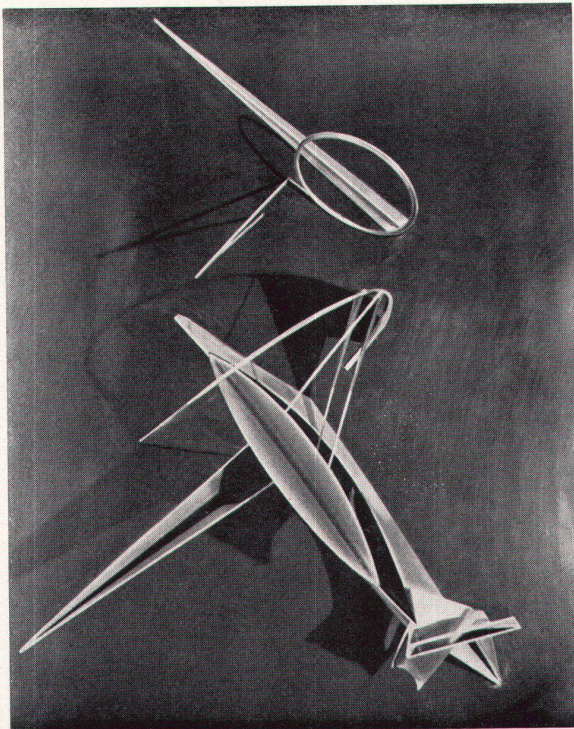
Die Architektonisierung und Anonymisierung der Form spielt sich zunächst an der Figur selbst ab, und zwar innerhalb der verschiedensten Methoden. Bahnbrechend sind Archipenko's Frühwerke, seine sogenannten «Sculpto-Peintures» (seit 1913), wo das Wechselspiel von Hohlraum und straff vorstoßendem Volumen, 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. Raumeinschaltende 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

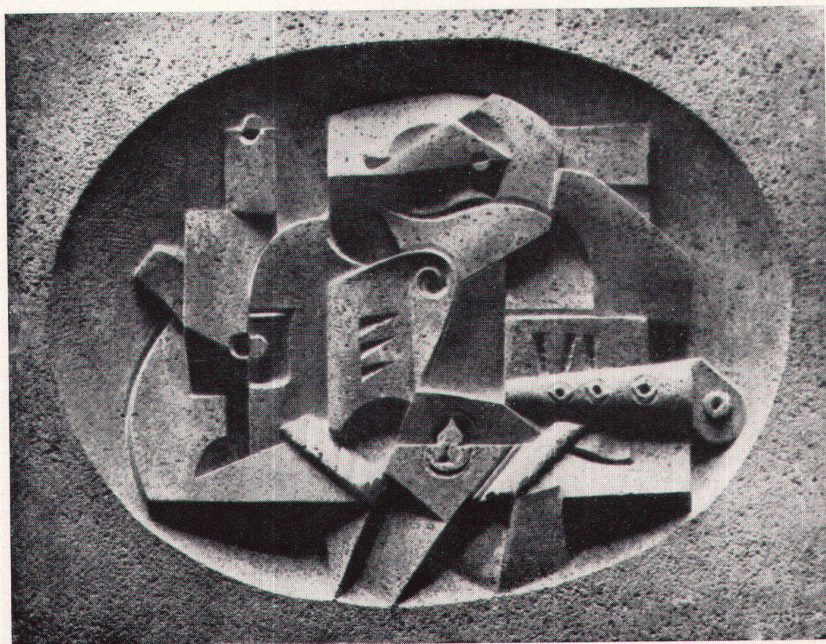
3
Antoine Pevsner, Dynamische Projektion, 1928. Kunststoff auf Bronze
Sammlung Frau Maja Sacher, Pratteln
Projection Dynamique. Matière plastique
Dynamic Projection. Plastic

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 Mare-
mont, Chicago
La femme à la mantille. Bois
The Woman with the Mantilla. Wood

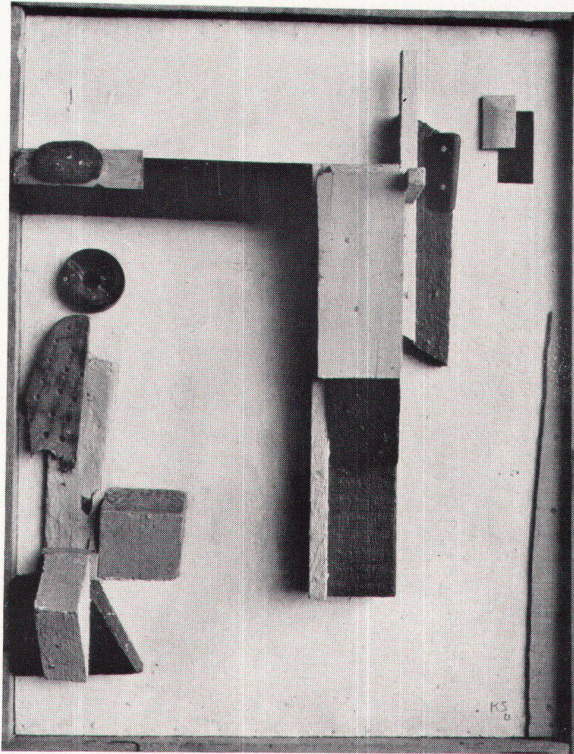


4

dieser primär architektonische Gedanke, der in dem Satz von Juan Gris: «La peinture est une sorte d'architecture plate et colorée» 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 hasard» (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 eindruckliches 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 Tinguely*, ihre reale Verwirklichung durch Rotation der Relief-Elemente in verschiedenen Tempi (Theaterstudio Gelsenkirchen.)

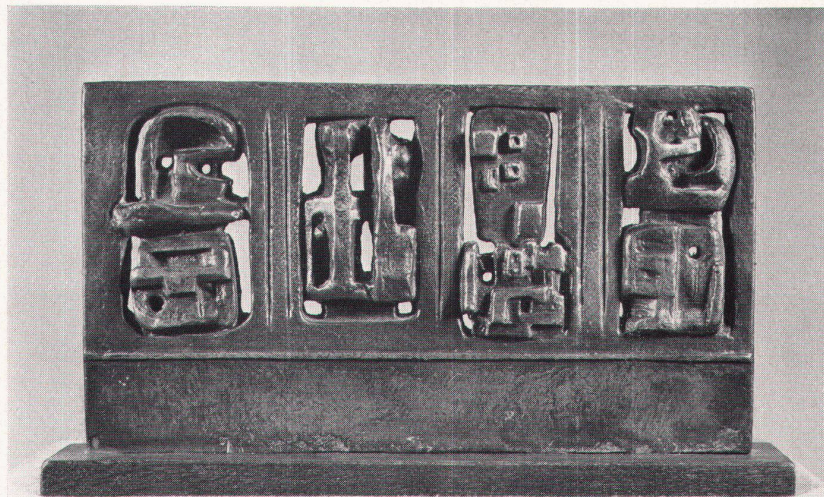
Auf der gleichen Basis einer amorphen Formgestaltung, durchsetzt mit gestrafften, geometrischen Elementen, nun direkt aus der Mauer empordämmend, das eindrucksvolle Monumentalrelief von *Henry Moore* (1955/56) an der Backsteinwand des Bauzentrums von Rotterdam, wobei das gleiche Material aus: Architektur, 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 eingehaucht 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

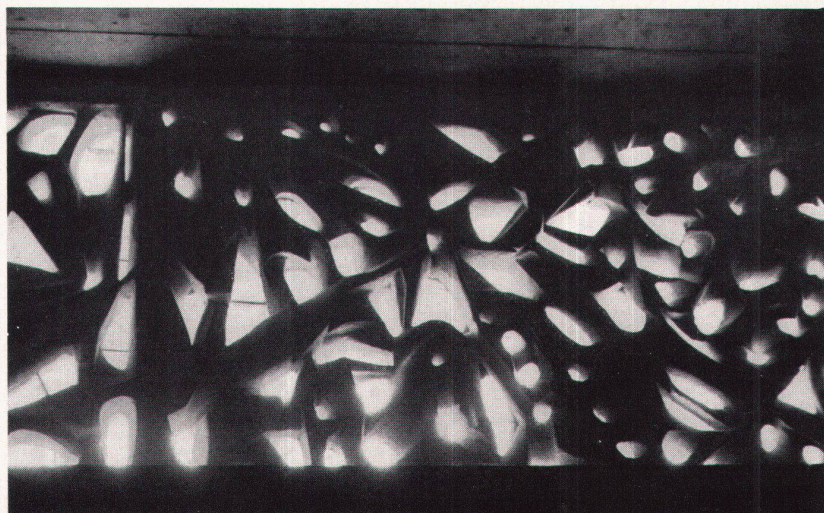
Jean Arp, Konfiguration, 1956. Metall auf Beton. Universität Caracas
Configuration. Métal sur béton
Configuration. Metal



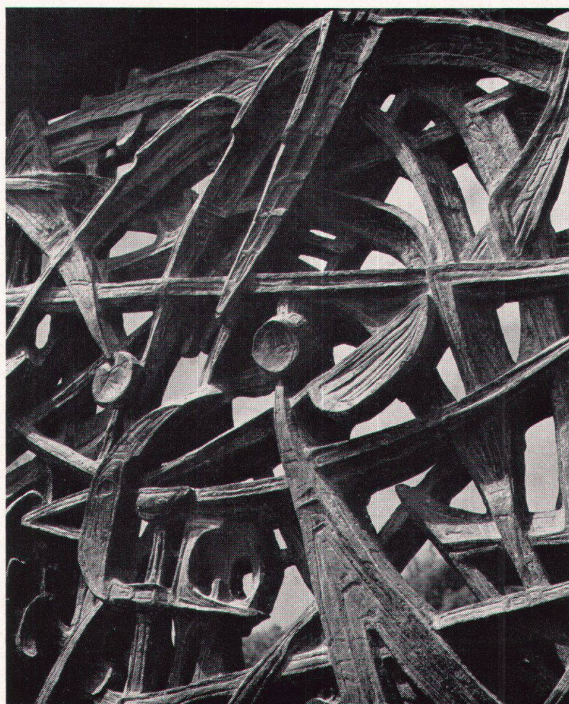
8



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 Eisendrähne, die als filigranhafte Gewebe ineinandergreifen. 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 *Hajdú* 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

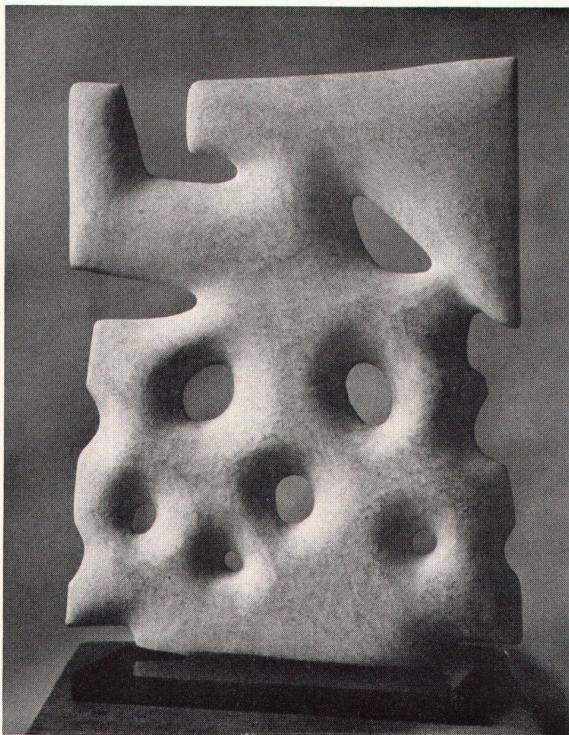
Henri Moore, Screen-Relief, 1953/54. Bronzemodell für das Time-Life Building, London
Relief-écran. Bronze. Modèle pour le relief du building de Time-Life à Londres
Screen-Relief. Bronze model for the Time-Life Building, London

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

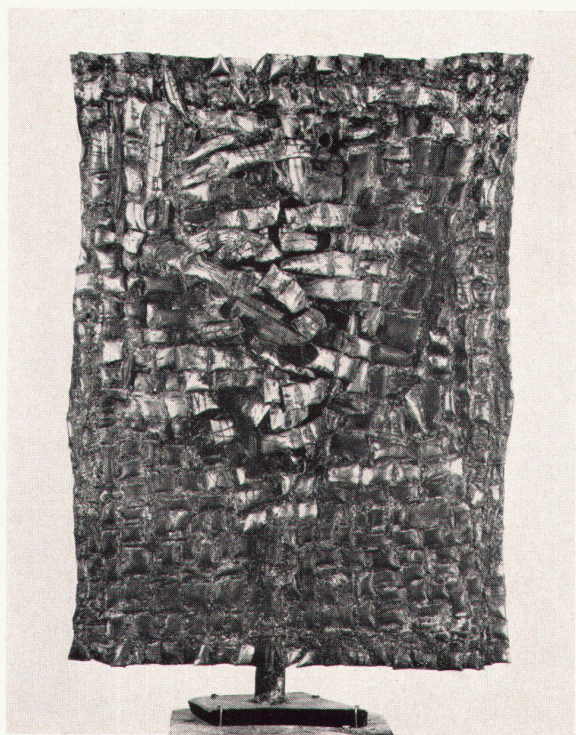
12
Etienne Hajdù, Figure-Mur, 1956. Marmor / Marbre / Marble

13

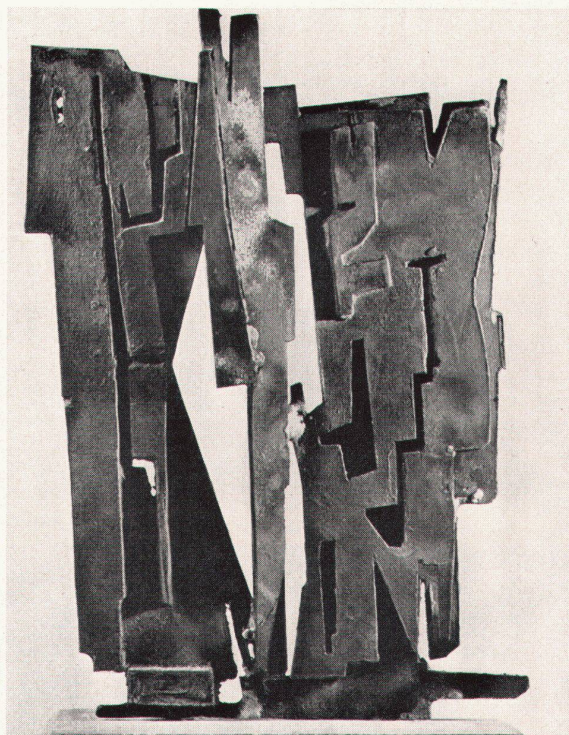
13
César, Pièce Unique, 1959. Métal direct. Galerie Claude Bernard, Paris

14

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



13

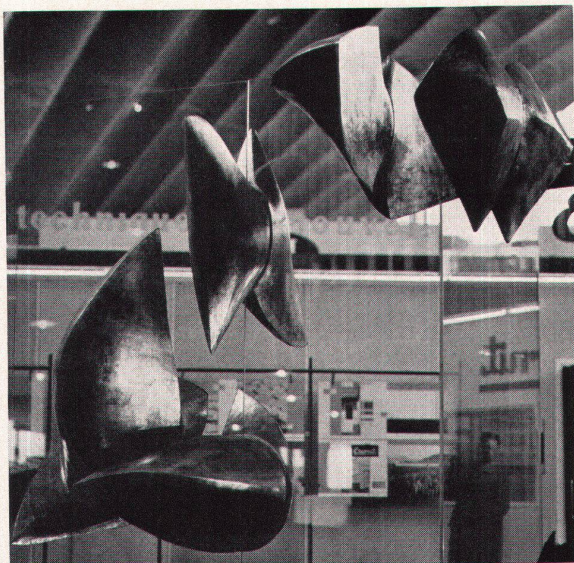


14

Weise das Problem des von Henry Moore schon erwähnten «Screen Relief» angeschnitten, das eine einseitige oder doppel-seitige 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 würfelfartigen, aneinander-geschichteten Reliefflächen zusammengefaßt, durchstrukturiert und kubisch in den Raum gestellt werden.

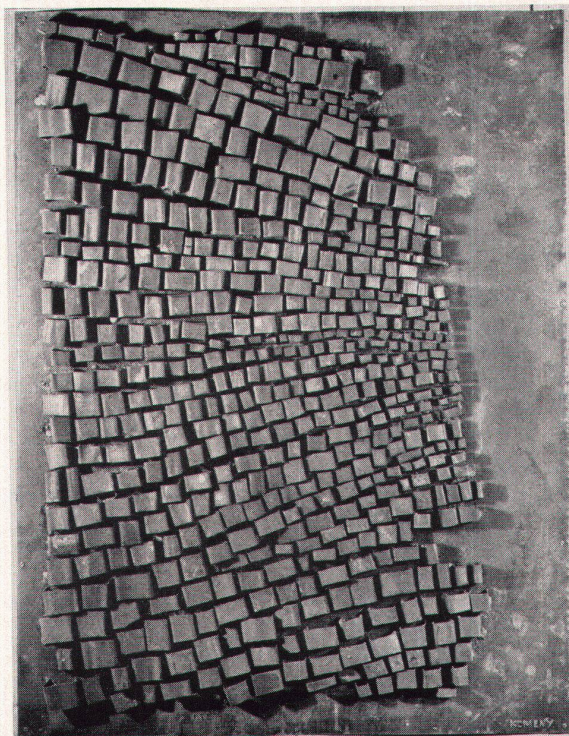
Wenn bei César die Bedeutung des heutigen industriellen Materials akzentuiert und ihm psychischer Ausdruck verliehen wird, so erfahren die großzügig skandierten und silhouettierten Bronzewände (écrans) Consagras («Mur du Son», 1956) wie die marmornen Hajdùs, ebenso wie seine Aluminium- und Kupferreliefs (s. WERK 9/1957, S. 328–330), eine aus dem Figurativen gewachsene, ins Strukturelle hinein anonymisierte Gestaltungsweise. Bei Hajdù – dessen Freiskulptur 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-



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 Penalbas Reliefkunst entwickelt sich aus der Einzelform 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 rhythm-



16

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

Sowohl bei Consagra wie bei Hajdú 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 Kémény 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 Mauergerstein, durchpflügtes Erdreich oder vom Flugblick aus erlebte Großstadtkomplexe («Mouvement s'arrêtant devant l'infini», 1954).

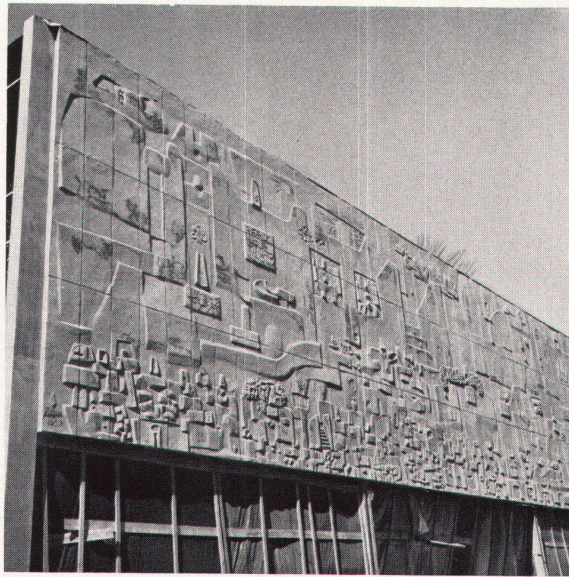
Neben diesem großen und zeitgebundenen Anliegen des heutigen Künstlers, diesem gestaltungsreichen strukturellen Leben neuen Sinn und neue psychische Ausdrucksintensität abzugewinnen – und dies nicht allein auf dem Gebiete der Skulptur –, steht jene schon erwähnte, von der organischen und humanen Form 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 Graffiti-Kunst 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), wobei wieder Spontaneität und kompositionelle Straffung die sonst toten Riesenflächen zu neuem Leben erwecken. Nivola stammt aus einer sardinischen Muratorifamilie, und er hat somit 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

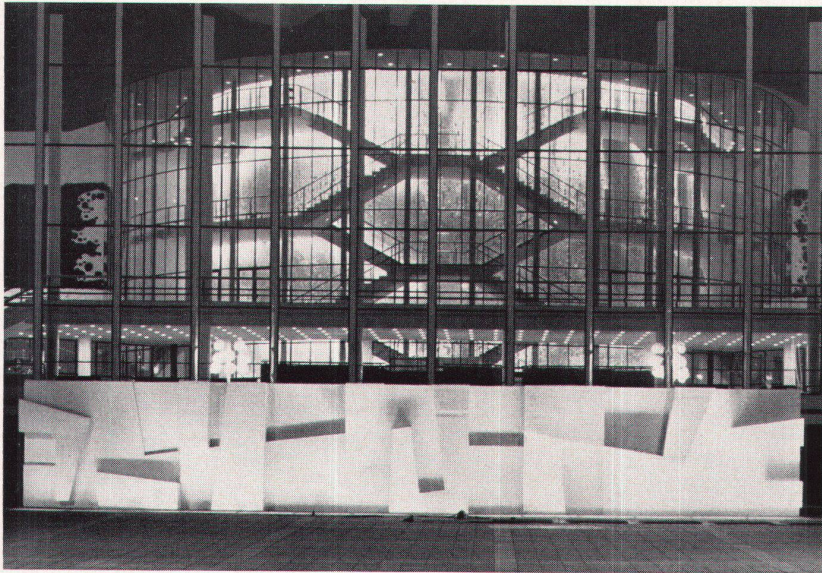
Alicia Penalba, Relief für den Ausstellungsraum von St-Gobain, Paris 1960
Relief pour l'exposition de St-Gobain à Paris 1960. Matière plastique sur verre
Relief for the exhibition room of St. Gobain, Paris 1960. Plastic on glass

16

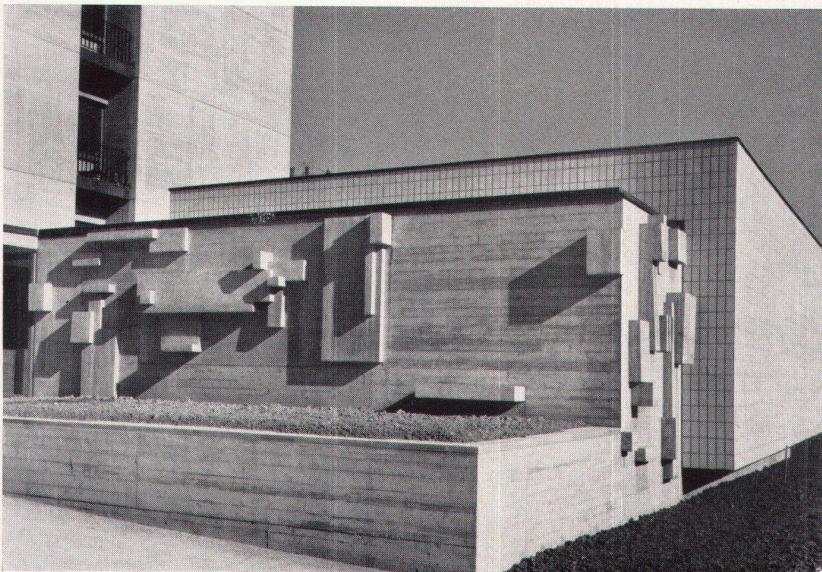
Zoltan Kémény, Bewegung, vor dem Unendlichen anhaltend, 1954. Eisen
Mouvement s'arrêtant devant l'infini. Fer
Movement ceasing before Infinity. Iron



17



18



19

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 Riesenhieroglyphen aneinandergesetzt, 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 Formsprache gliedert Ödön Koch die Längswand und die Schmalseiten des Bakteriologischen Instituts in Zürich (Arch. B. Giacometti) und komponiert taktisch 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 Möglichkeiten 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 Mauer Sprache 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.

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.
Béton
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. Béton
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 Stühler, Bochum; 19 Walter Dräyer Zürich