

Zeitschrift: Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design
Herausgeber: Hochparterre
Band: 17 (2004)
Heft: 10

Artikel: Architektur und Plastik im Dialog : Fondation Beyeler
Autor: Brüderlin, Markus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-122460>

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: 09.07.2025

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

Architektur und Plastik im Dialog

Text: Markus Bruderlin

Die Ausstellung «ArchiSkulptur» im Beyeler Museum in Riehen geht dem Wechselspiel zwischen Architektur und Skulptur nach. Der Kurator Markus Bruderlin stellt Originalskulpturen Modelle von bekannten Bauwerken gegenüber. Der Ausstellungsmacher über die Geschichte dieses Dialogs und die Aufforderung an die Architekten, selbstkritischer zu sein.

• «Skulpturale Architektur» – von Zaha Hadid bis Frank O. Gehry, von Herzog & de Meurons sinnlicher Denkartitektur bis zu den amöbisch-biomorphen Computerhäusern des Blob-Meister-Architekten Greg Lynn – das Thema genießt in der Architekturdebatte zurzeit eine Aktualität, als entdeckte man die alten Qualitäten von Körper, Raum und Plastizität wieder neu. «Skulpturale Architektur», das ist auch das Thema neuerer Publikationen, und wer die Ausstellung «Tall Buildings» im Museum of Modern Art in New York besucht hat, kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass gewisse Architekturbüros auch Bildhauerateliers eingerichtet haben. Der einseitige Blick auf die Architektur unterschlägt jedoch, dass hinter dem Phänomen ein viel tief greifenderer Austausch steht, der zu den spannendsten Grenzdialogen der Moderne gehört.

Ästhetischer Stoffwechsel

Die Thematisierung «skulpturaler Architektur» wird dann fruchtbar, wenn man sie mit ihrem Gegenpart ins Gespräch bringt, mit der Skulptur, die im zwanzigsten Jahrhundert durch die Abstraktion selbst immer architektonischer wurde. «Learning from Brancusi, Moore, Chillida und Co.» wäre eine Bilanz, die anhand von markanten Beispielen die historische Entwicklung eines Dialogs zwischen zwei Gestaltungsbereichen thematisiert. Sie scheinen durch unterschiedliche Ansprüche klar getrennt, vom Ästhetischen her unterhalten sie aber einen regen Stoffwechselprozess, und das nicht erst seit der Moderne. Er wird offensichtlich wenn man Originalskulpturen herausragender Bildhauer Modellen von bekannten Bauwerken gegenübergestellt. Das körperhafte Modell des in London soeben eingeweihten Wolkenkratzers «Swiss Re» von Norman Foster neben der Marmorskulptur «L'Oiseau» von Constantin Brancusi. Oder Skulpturen von Henry Moore neben dem Holzmodell der Wallfahrtskirche in Ronchamp von Le Corbusier.

Die Vorgeschichte

Schliesst die Ausstellung mit der These: «Gegenwärtige Architektur ist eine Art Fortsetzung der Geschichte der Skulptur», so eröffnet sie mit einer Gegenfrage: «Besitzt die moderne Skulptur, architektonisch betrachtet, nicht auch andere Wurzeln als nur die Verräumlichung des Kubismus?» Tatsächlich bezog die Skulptur bei ihrer Geburt im 19. Jahrhundert wesentliche Impulse aus der Architekturgeschichte. So etwa Aristide Maillol mit seinen tektonisch gebauten Figuren aus der Klassik, Brancusi mit seinen blockhaften Elementarformen aus der Romanik und der russische Konstruktivismus aus der Gotik. Das konstruktive Stabwerk, mit dem Wladimir Tatlin in seinem «Denkmalsentwurf zur III. Internationalen» 1920 einem revolutionären Weltbild Ewigkeit verleihen wollte, gleicht dem Masswerk einer gotischen Kathedrale, das im 19. Jahrhundert durch die bautechnische Revolution der Stahl-Konstruktion für die Moderne zwecktüchtig gemacht wurde.

Ein zweiter, ein klassizistischer Hauptstrang führt von der geometrisch-kubischen Skulptur, für die Kasimir Malewitsch mit seinen suprematistischen Architectonen Anfang der Zwanzigerjahre einen Hauptbeitrag lieferte, rückwärts über die protokubistischen Werke der Wiener Adolf Loos und Joseph Hoffmann bis zu den utopischen Entwürfen der französischen Revolutionsarchitektur eines Etienne Boullée oder Claude Nicolas Ledoux. Ausgehend von einem griechischen Tempel, dem Athener Parthenon, der gotischen Kathedrale von Reims und dem barocken Kuppelauf-

bau auf Borrominis Kirche San Ivo del Sapiencia in Rom, kann man diesem bisher wenig beachteten Zusammenhang von historischer Architektur und moderner Skulptur folgen.

Raum und Plastik

Die klassische Moderne wird architektonisch vom International Style geprägt. Unter dem skulpturalen Gesichtspunkt betrachtet spielen aber die experimentellen expressiven Tendenzen von Bruno Taut über die «Gläserne Kette» bis zu Erich Mendelsohn und Rudolf Steiner eine wesentliche Rolle. Markantes Signal dafür war 1920 der flammende Appell eines Mitglieds der «Gläsernen Kette», Wassily Luckhardt, Bleistift und Lineal beiseite zu legen und fortan Gebäude nur mehr auf dem Modelliertisch aus Ton und Plastilin zu kneten. Gegenüber der Expansion der Architektur in eine offene dynamische Raum-Zeit-Dimension verfestigt sich mit Luckhardt, Mendelsohn und Hermann Finsterlin eine moderne Tradition des Körperhaft-Plastischen, die bis in unsere Tage hinein das Nahverhältnis von anthropomorpher Architektur und figurativer Skulptur bestimmt.

Diese Polarität zwischen dem harten, geometrischen Modernismus und dem weichen, organisch-biomorphen Plastizismus bildet eine Dialektik, hinter der auch weltanschauliche Gegensätze stehen, die bis heute, bis zu «Box und Blob» verfolgbar sind. Allerdings ist der aktuelle Dualismus zwischen dem geometrischen Purismus der Box-Architektur und dem biomorphen Expressionismus der am Computer programmierten «Blob-Architecture» ein gradueller. Grund für die Auflösung der Polaritäten von Abstraktion und Mimesis, Geometrie und Organik, die in den Dreissigerjahren

Hugo Häring wertend gegenüberstellte, ist der Umstand, dass «aus der Sicht des Computers» hinter den gekurvten «freien Formen» ein ebenso rationales, mathematisches System steht wie hinter dem rechten Winkel. Es sind lediglich zwei «mathematische Familien», die Box und Blob erzeugen: Die fraktale Geometrie Benoît Mandelbrots und die so genannten «topologischen Kurven».

Körper im Raum – Raum im Körper

Doch die Virtualisierung und der Übergang vom gestalteten zum programmierten Raum wird heute von einem merkwürdigen Paradoxon begleitet. Gerade die immateriellen Darstellungen von räumlichen Gebilden am Bildschirm fördern plastisch-haptische Qualitäten und die 4D-Animationen, ohne die keine Bauherrenpräsentation mehr auskommt, wecken ein neues Interesse für den Raum. Es mag dahinter das Missverständnis stecken, dass nicht der Raum, sondern das «Bild des Raumes» gemeint ist, aber die neue Sensibilität für die Haptik von Körpern und Oberflächen und die Erfahrung des Raumes regen an, das historische Verhältnis von Skulptur und Architektur nochmals durchzugehen. Es empfiehlt sich dabei allerdings, dieses Wechselspiel auf dasjenige von «Körper und Raum» und die Durchdringungen dieser beiden Kategorien zu konzentrieren. →

1 Foster and Partners, Swiss Re New Building Project, London, 1997–2004,

H: 160 m Foto: Nigel Young / Foster and Partners

2 Constantin Brancusi, L'oiseau, 1923/1947, Blaugrauer Marmor, H: 90 cm, Sockel,

H: 26,7 cm, Foto: Fondation Beyeler



1



2

→ Nach August Schmarsow ist die Skulptur «Körperbildnerin» und die Baukunst «Raumbildnerin». Diese eindeutige Zuordnung wird aber in der Moderne sukzessive ausser Kraft gesetzt. Die Architektur wird zunehmend plastisch und das Körpervolumen der Skulptur strebt danach, sich dem Raum zu öffnen: Alexander Archipenko sparte 1912 in seiner schreitenden Figur ein Loch aus und versuchte Massenvolumen und Leerform miteinander zu verschmelzen. 1919 gelang es Rudolf Belling, in seiner abstrakten Figurenkomposition «Dreiklang» ein Gleichgewicht herzustellen zwischen dem plastischen Volumen der drei Raumkörper und dem umfassten Leervolumen. Die Verschränkung von Einbuchtung und Auswölbung, Konkav und Konvex benutzte der Geisteswissenschaftler Rudolf Steiner in seinem zweiten Goetheanumsbau in Dornach, um Weltaussenraum und Seeleninnenraum in einem architektonischen Körper miteinander zu verschmelzen. Henry Moore beobachtete in der Natur das Geheimnis der Höhlen und wölbte in seinen Plastiken Hohlräume ein, die die eigentlich «beabsichtigte Form» sind. Sein Equivalent unter Architekten wurde nach dem Zweiten Weltkrieg Le Corbusier. Beide gelangten in den Fünfzigerjahren zu einer Synthese von Raum und Plastik, die man mit dem Begriff des «Raumplastischen» fassen kann. Sie ist die Konsequenz aus den vorgängigen Tendenzen der Skulptur, immer räumlicher zu werden, und umgekehrt der Architektur, plastische Formen aufzunehmen wie beispielsweise im Guggenheim-Museum von Frank Lloyd Wright in New York.

Chillida, Giacometti und die Installation

Der Schritt der Skulptur, Raum zu werden, die «Umstülpung von Körper in Raum», vollzog sich allerdings erst kurz darauf mit Werken von Eduardo Chillida. Ihm gelang es, aus einer besonderen «Aktivierung der Oberfläche» heraus eine gestalterische Konzeption zu entwickeln, die es erlaubt, den Körper in den Umraum auszudehnen, ohne das Plastische völlig aufzulösen. Im Unterschied zur «Verkörperung von Umraum» bei Moore und Le Corbusier «stülpt» sich der Körper potenziell in Raum um, ergreift die Plastik den Raum, trennt ein Innen vom Aussen. Die Kunst des Spaniers ist zum grossen Vorbild für neuere architektonische Raumkonzepte geworden, beispielsweise für Steven Holl, aber auch für Herzog & de Meuron. Zum einen schätzt man die expressiven Qualitäten. Zum anderen erkennen diese Architekten, dass die Morphologiegeschichte der modernen Plastik für eine Entdeckung des Raumes im Hinblick auf das computergestützte Entwerfen von grosser Bedeutung ist.

Platz und Sockel

Constantin Brancusi fand durch die Beschäftigung mit dem Sockel seine Annäherung ans Architektonische. Sein berühmter Ausspruch: «Das ist ja wie in meinem Atelier», als er 1927 erstmals Manhattan sah, rührt von der Analogie seiner Sockelaufbauten an der Impasse Ronsin in Paris mit den gestuften Skyscrapers New Yorks her. Alberto Giacomettis Verdienst ist es, die Entwicklung des modernen Sockels mit der Geschichte des Denkmals verbunden zu haben, eine andere Schnittstelle von Skulptur und Architektur. Sein Werk markiert den Endpunkt einer langen Geschichte des Denkmals, dessen Entwicklung sich in Abhängigkeit der Sockelhöhe darstellen lässt und die vom haushohen klassischen Herrschermonument bis zu Rodins «Bürgern von Calais» reicht, die ohne Sockel auf dem «Boden des Alltags» stehen sollten. Giacometti war sich wohl weniger bewusst, dass seine Thematisierung von Platz und Sockel auch am Anfang einer grossen Expansionsbewegung stand, bei der die Kunst in den urbanen Raum vordringt, die autonome Kunst sich als «useful sculpture» eine neue Funktionalität zumutet, ja sogar versucht, den gesellschaftlichen Körper in eine soziale Plastik zu verwandeln (Joseph Beuys).

Architektur frisst Skulptur

Zweifler sehen in der Erweiterung des Skulpturbegriffs den Beginn der Vereinnahmung der Kunst durch die Architektur. Die geachtete Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss argumentiert in diese Richtung und verweist auf den «Bilbao-Effekt». Denn der Architekt Frank O. Gehry schuf mit dem neuen Guggenheim-Museum 1997 in der baskischen Hauptstadt eine Super-Skulptur, die alle anderen Skulpturen zu verschlingen scheint. Auch Richard Serra's gigantische Stahlplatten, die eben noch im öffentlichen Raum einen kritischen Dialog mit urban-prekären Situationen entzündeten, verschwanden in der grossen Halle von Bilbao wie im Bauch eines Walfisches.

Rosalind Krauss' Kannibalismusthese führt aber auch zur Frage, ob es angesichts ihrer ungeheuren Kreativität heute nicht die Architektur ist, die in Gebäudeformen die Geschichte der Skulptur fortschreibt. Das soll für den Architekturbereich nicht Anlass zum Siegesjubiläum sein, sondern Anstoss, sich seine Theorie und seine Praxis nochmals anhand der Skulpturengeschichte «vorzunehmen» und daraus Schlüsse zur Selbstkritik zu ziehen. •

Markus Brüderlin (46) aus Wien ist Kunsthistoriker und Publizist, war als Kunstkurator in Österreich tätig, ist Gründer des Kunstraums Wien und der Zeitschrift «Springer» und seit acht Jahren leitender Kurator der Fondation Beyeler Riehen/Basel.

Ausstellung «ArchiSkulptur»

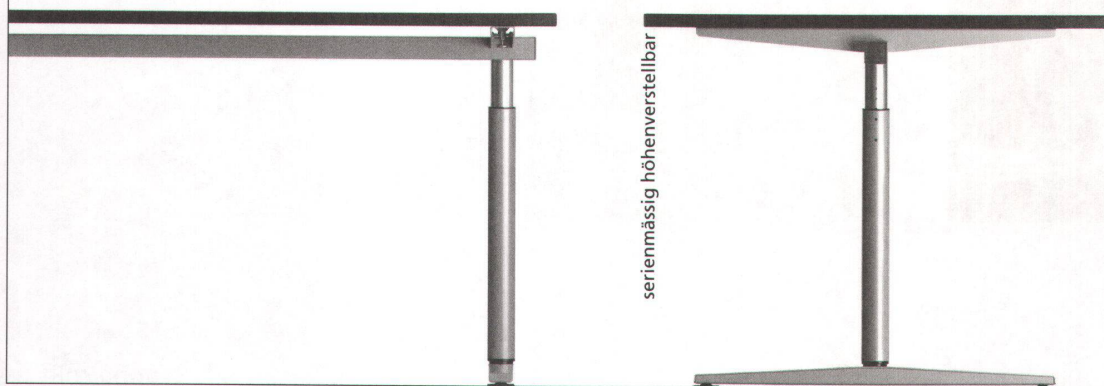
Die Ausstellung geht dem Wechselspiel zwischen Skulptur und Architektur von den Anfängen im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart nach. Originalskulpturen sind Modellen von Bauwerken der Weltarchitektur gegenübergestellt.

--> Fondation Beyeler, Riehen/Basel

--> bis 30. Januar 2005

--> www.beyeler.com

Tischsystem meno3



Bigla AG
Office
Rohrstrasse 56
3507 Biglen
T +41 31 700 91 11
F +41 31 700 92 33
info@bigla.ch
www.bigla.ch

bigla