

Zu Hans Arps Spätwerk

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 4: **Einfamilienhäuser**

PDF erstellt am: **30.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87048>

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.

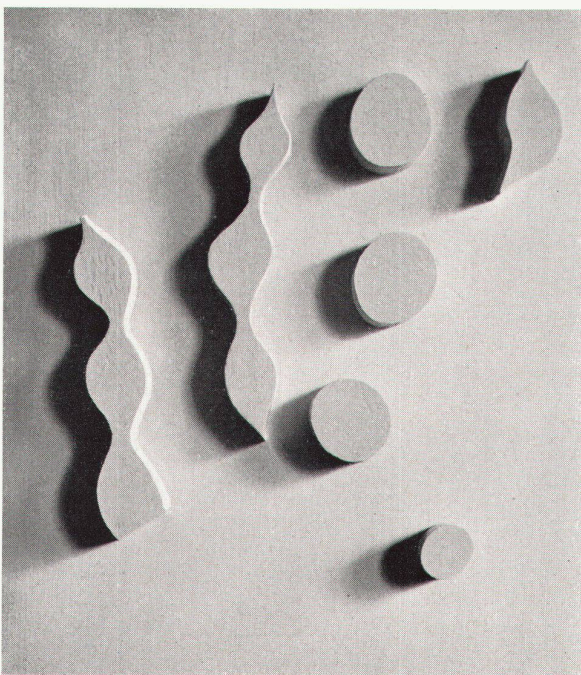
Haftungsausschluss

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.



1
Hans Arp, Irdische Formen, 1916/17. Holz. Sammlung Marguerite Arp-Hagenbach
Formes terrestres. Bois
Terrestrial Forms. Wood

2
Hans Arp, Nach den Gesetzen des Zufalls geordnet, 1929. Holz. Sammlung Giedion-Welcker, Zürich
Selon les lois du hasard. Bois
According to the Laws of Chance. Wood



2

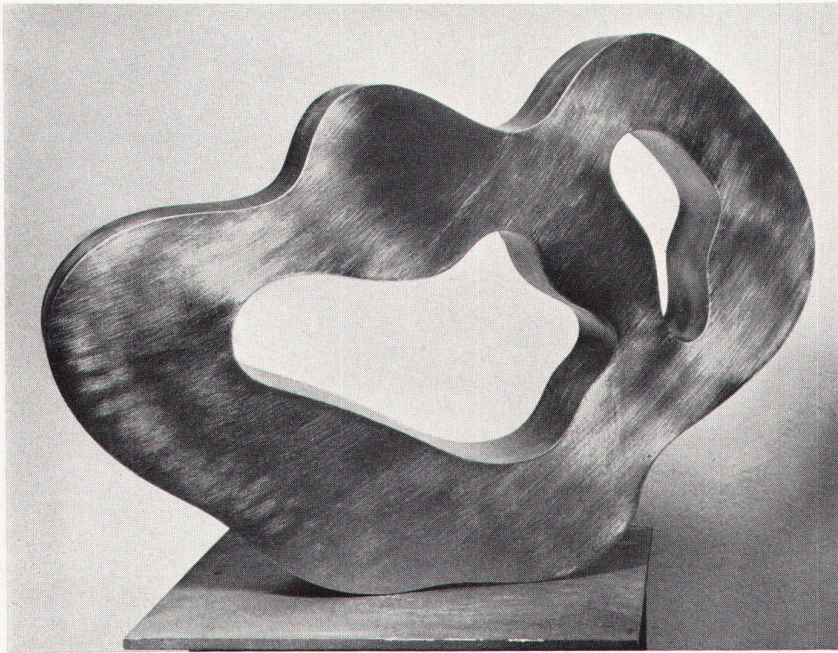
Für Hans Arp war die Fläche das eigentliche Feld seiner ursprünglichen künstlerischen Auseinandersetzung, Ausgangspunkt für seine eigenste Gestaltungsmethode.

Der Fläche vertraute er seine ersten tastenden Malversuche an, auf ihr baute er seine strengen, rektangulären Collagen aus silbernen, goldenen und farbigen Papieren auf, um schließlich zu jenen Reliefs vorzustoßen, welche die Ebene auf völlig neue Weise lebendig machten. Zum erstenmal in der Geschichte der modernen Kunst wurde der Begriff einer gelockerten «Konstellation» hier künstlerisch verwirklicht, um frei erfundene Formgebilde frei zu gruppieren, sie wie Sterne vom Himmel des Zufalls gleiten zu lassen.

Es war die Geburtsstunde jenes beweglichen Beziehungsspiels anonymer Elemente zueinander und zu der Fläche, die nun nicht mehr einen starren Hintergrund des Formgeschehens darstellte, sondern aktive Kraftfelder der «Leere» in der Komposition mitsprechen ließ, ebenso wirksam wie die gestikulierenden Elementarformen selbst.

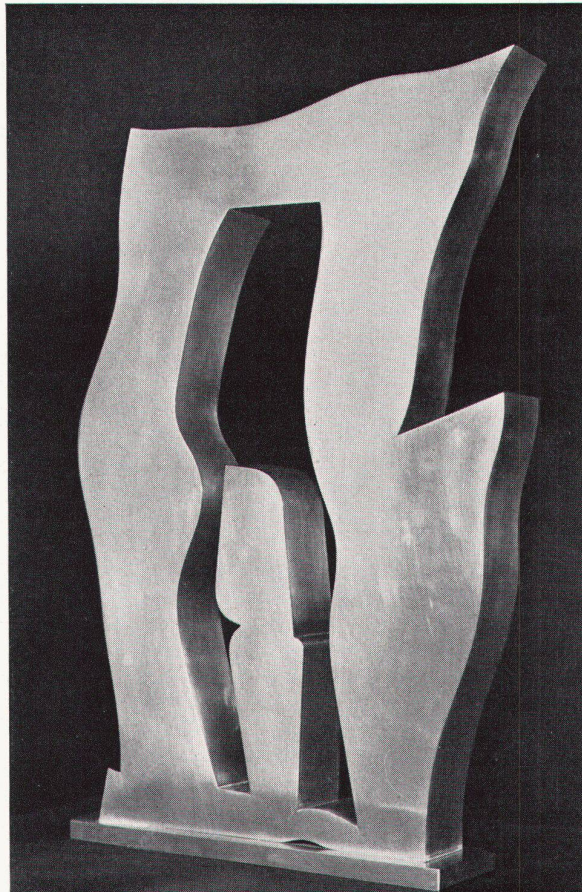
Diesen bewegten Spannungen und Entspannungen innerhalb seiner «Konfigurationen», dieser kollektiven Sichtbarmachung frei erfundener Form-«Konkretionen» schenkte Arp, Poet des Wortes und Bildes, sein ganzes Interesse, seinen innersten Pulsschlag. Wurf – wie ein «Coup de Dés» – verkörperte diese neuartige Kompositionsmethode in universaler Aussage, die Welt organischen Seins und gleichzeitig auch – durch minimale Formabwandlung – den Geist urbaner Konstruktion. Häufig war dies schon in den Titeln zusammengefaßt als: «Géométrique – agéométrique» oder «Coquille – Cristal», «Inter-règne» usw. Ondulierende Wellengänge oder straffe Winkelbrechungen wurden in dieser «Chiffersprache» bedeutsam, die ihr Vokabular freiwillig begrenzte und einen lakonisch-lapidaren Ton anschlug.

Jenseits alles rationalen Kalküls wirkte sich dies neu erweckte Leben primär auf der Fläche aus. Der «Zufall», jenes Fatum spontanen künstlerischen Ein-Falls, hatte seine eignen «Gesetze», seine strenge Disziplin, die in den feinsten Sensorien für Proportionierung und endgültige Harmonisierung verankert waren. Aber weit über die geschliffene formale Lösung hinaus vermittelte Arps Kunst – seit ihren Anfängen – eindrückliche poetische Inhalte und gab ihnen humane Akzente, die aus der Form selbst sprangen. Ohne je literarisch zu werden, besaß sie starke burleske und lyrische Seiten, die unverbraucht und unmittelbar jene neue, groteske Schönheit spürbar machten – «ce monstre de la beauté», wie Apollinaire sie in ihrer wechselvollen pluralistischen Gestalt umschrieb –, zu der gerade unser Zeitgeist uns immer stärker innerhalb der verschiedensten künstlerischen Domänen hintreibt. Arp setzte ein mit jenem «Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt waren» – wie es der Dichter Hugo Ball rückblickend als geistige Essenz der Zürcher Dadazeiten destilliert hatte –, wobei der junge Künstler mit seinen Gedichten, Holzschnitten und Reliefs sicher einer der markantesten Vertreter dieses neuen künstlerischen Anti-Credos, das sich gegen leere Virtuosität richtete, war. Jenen tragikomischen Konflikt zwischen humaner Kleinheit und kosmischer Unendlichkeit wußte gerade er mit einem Nichts an virtuosem Aufwand und gleichzeitig mit einem Wesentlichen an künstlerischer Ausdrucksmethode auszuspielen: mit Proportionsspannungen. Nabel, Münder, Schlipse schwebten nun wie Blätter im Winde in einem enormen Weltall auf weiten Flächen, und goldene Brücken des Humors wurden damals über jene abgründigen Sphären geschlagen. Bezeichnend und bleibend war, daß Arp die großen kosmischen Bezüge schon in jener Epoche in seine Kunst eingliederte, um sie später immer monumentaler zu akzentuieren, daß er die Form weder definierte noch fixierte, sondern sie flexibel und verwandelbar, vieldeutig aussagen ließ, daß er alle Grenzen zu fließenden machte. Sogar die herkömmliche rektanguläre Rahmung wurde meist als strenger Abschluß auf-



3
Hans Arp, Wellen-Schwelle, 1959/60. Bronze
Seuil ondulant. Bronze
Undulatory Threshold. Bronze

4
Hans Arp, Schwellenplastik, 1959. Bronze
Objet sur le seuil. Bronze
Threshold Sculpture. Bronze



4

gegeben und in bewegt-ondulierende Kurven oder irreguläre Schrägen abgewandelt, um die Fläche ungebunden in den umgebenden Raum einfließen zu lassen.

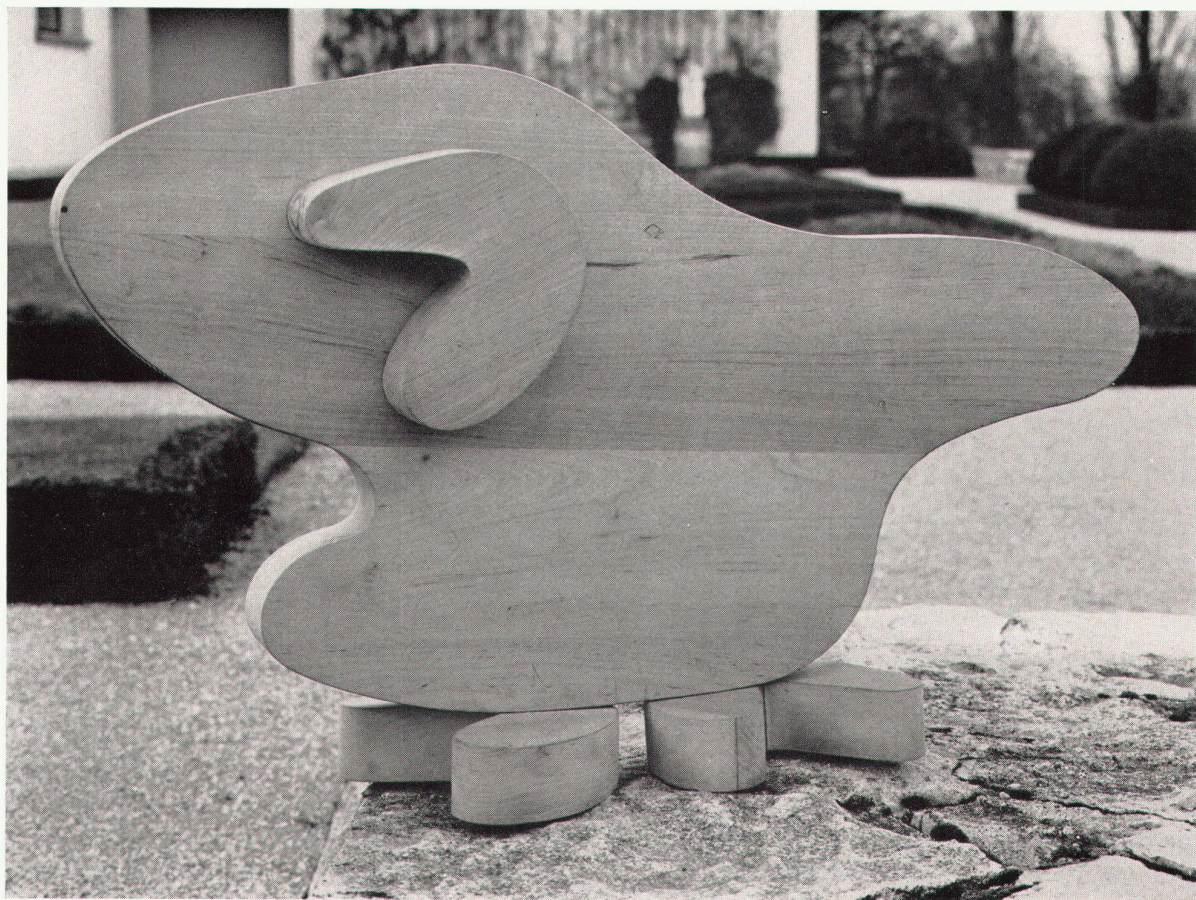
Daß aber dieses aufs Grenzenlose gerichtete Weltgefühl sich innerhalb eines sehr begrenzten Formvokabulars in relativ engen Bezirken abspielte, entsprach durchaus dieser künstlerischen Gestaltung, die sich des symbolischen Ausdrucks bediente.

«Steckt den Allraum in eine Nußschale hinein» («Put allspace in a nutshell») [nutshell]) heißt es in «Finnegans Wake» von James Joyce, der zur Verdichtung seiner extensiven Menschheitsgeschichte zu derselben Methode greift. Mit seiner neuen Einstellung und formalen Realisation hat Arp Tore zu einer veränderten geistigen Haltung und bildnerischen Sprache geöffnet, deren fundamentale Bedeutung damals nur erahnt werden konnte, aber heute sich erwiesen hat.

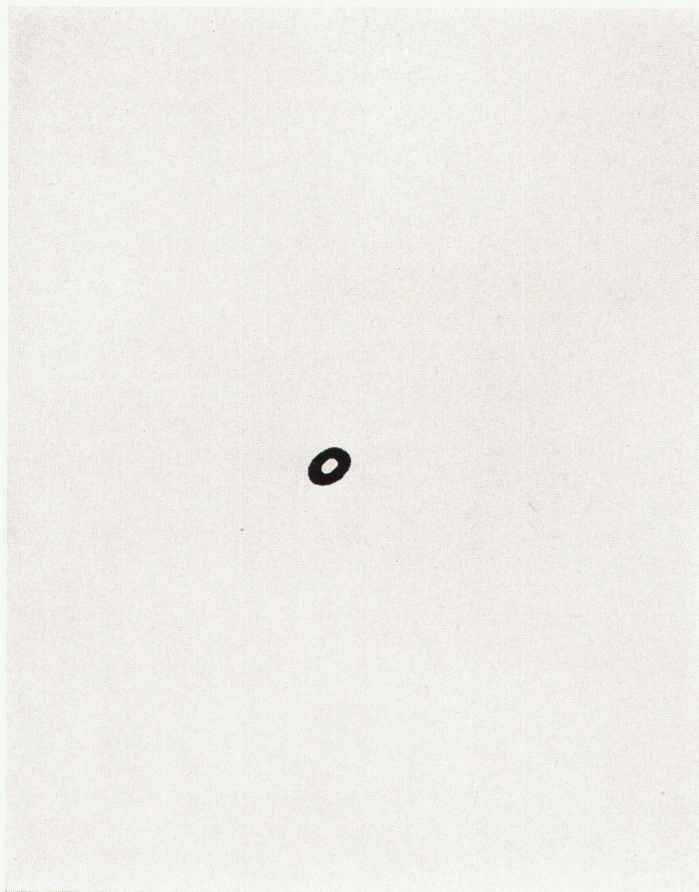
Zwar hat Arp der Welt nicht tausend Gesichter und Gesichte gezeigt und geprägt wie Picasso. Sein kreativer Lebensweg kreiste ja ständig in Spiralbewegungen um den Kernpunkt einer früh entdeckten Terra nova, immer neu ausgreifend, variierend und von immer neuen Aspekten beschwingt. Für ihn bedeutet die restlose Entfaltung einer zentralen Idee alles. Es war ein ständiges Schöpfen aus einer ewig sprudelnden Grundquelle, die in den Tiefen seines Wesens entsprang und ihm immer neue Impulse gab. In einer Welt raffinierter Zuspitzungen ist Arp immer wieder zu den «Anfängen» wie zu den magischen Müttern hinabgestiegen, zum simpelsten Zeichen, zum einfachsten Wort, um beide mit den multipelsten Assoziationen zu laden. So wählt er häufig in seiner Freiskulptur, um das Humane zu verkörpern, die «unfertige» Form des Torsos oder die magische des Idols, Fragment und Symbol, um sein «Bild» des Menschen zu prägen. Jenseits einer fix und fertigen Machtstellung erlebt er ihn, einbezogen in das große Reich des Kreatürlichen, heimgeführt zu den geheimnisvollen Zonen des Irrationalen und Fragwürdigen, die noch alle Möglichkeiten in sich bergen.

Immer auf seine eigenste Methode eingestellt, auf den tiefen und stillen Grund einer Besinnung zurückgreifend, die von der Weisheit des Traumes ausgeht, von dem Ursinn des Unsinn, von dem Ernst des Spieles, ist Arps Kunst auch in seiner späten Schaffensepoche in dieser Geisteshaltung verankert geblieben. Er hat sie nur erweitert, ebenso wie er seine Formenwelt in vielfältigen Abwandlungen und Variationen ständig neu erprobt hat. Auch die persönlichen Zeiten fließen bei ihm ständig in eine einzige zusammen. Seine Reliefplastik, seine Skulptur, seine Collagen und Zeichnungen jüngsten Datums zeugen davon.

So entstand seit Ende der fünfziger Jahre jene neue, doppel-seitige «Wandform» im Sinne einer Flächenaktivierung, die Arp zwar in früheren Arbeiten schon antönt, die hier aber erst in voller Konsequenz durchgeführt wird und durch ihn einen völlig neuen Akzent empfängt. Diese Idee des doppelseitigen Wandschirms, gewissermaßen des Zweiflächenreliefs, wurde zwar auch von anderen Künstlern realisiert, wie bei Henry Moore in seinem «Screen-Model» zum «Time Life Building» in London (1953), bei Mirko in seinen A-jour-Gittern der «Fosse Ardeatine» bei Rom (1953), bei Etienne Hajdu in seiner marmornen «Figure-Mur» (1956). Es sind alles architekturbezogene Werke. Was Arps Prägung von diesen unterscheidet, ist, daß er jenseits von allen figurativen Assoziationen oder Gitterfunktionen seine «Sculptures-Reliefs» – wie er sie bezeichnenderweise benennt – zwar wie eine Freiplastik in den Raum stellt, sie stilistisch jedoch ganz aufs Architektonische abstimmt. Er gibt dabei ihrer äußeren Silhouette sowie der Formung der ausgehöhlten Innenfläche volle Flexibilität. Auch der Boden, auf dem sie stehen, wird nur schlingelnd berührt, während die luftigen Durchbrechungen das Massive sublimieren. Die Titel sind bezeichnend und erhellend: «Objet sur le Seuil» (1959),



5



6

«Seuil Ondulant» (1960). Alles weist auf diese neue, schwebende Doppelexistenz eines Zwitterwesens hin, das gleichzeitig mauerhafte Fläche und räumlich allseitig umflossene Skulptur ist.

Arps Relief wächst aus dem Drang zur klaren Silhouettierung der Form und ihrem Leben im Raum und in der Ebene und nicht – wie heute vielfach – aus den verwobenen Strukturphantasien des Malers, der sein bildhaftes Ganzes ins Haptische erhebt. So entstanden bei Arp auch diese neuartigen Mauergebilde aus dem Wechselspiel von einer Formverdichtung und der Leere in ihren Innenbezirken, während die Fläche selbst frei in den Raum gestellt wird, wie er es einst mit seiner «Handfrucht» oder seinem «Muschelprofil» (1930) schon tat, die allerdings den Zusammenhang mit dem Gebauten noch nicht aufwiesen, aber erste Auftakte zur kommenden Freiskulptur waren. Seine späten Werke tragen hingegen deutlich den Stempel einer neuen architektonischen Gesinnung, die schon in den monumentalen Wandreliefs im Graduate Center in Harvard und für die Universität von Caracas sowie für das Unesco-Gebäude in Paris zutage treten. Hier hingegen werden sie losgelöst zu freistehenden Einzelkörpern, zwar auf die Architektur bezogen, aber von allen funktionellen oder rein dekorativen Pflichten enthoben. Es sind skulpturale Einzelstimmen geworden, voces humanae, innerhalb einer technifizierten und industrialisierten Gesamtsituation mit ihren seriellen uniformierenden Details. Die Tatsache, daß diese späten Werke Arps so häufig die Beziehung zur Architektur aufnehmen und sich auf der Skala des Monumentalen bewegen, mag nicht zuletzt auf der immer stärker werdenden Resonanz, die seine Kunst erfährt, beruhen und den damit verbundenen Aufträgen, die seine Werke schon heute häufig a priori mit dem öffentlichen Leben verbinden.

In seinem Tessiner Garten von Ronco dei Fiori und in dem be-



7

nachbarten Atelier – seiner heute wohl wichtigsten Lebens- und Arbeitsstätte – spürt man überall in den verschiedenartigsten Realisationen diesen eindrücklichen großen Zug, der sein Werk als Formung und Aussage erfaßt hat, in Erweiterung und Vertiefung seiner ureigensten künstlerischen Grundsubstanz. So schuf Arp einst winzige «Nabelringe» auf einem riesigen weißen Blatt. In einer Mischung von Farce und Philosophie ließ er eine geradezu erschütternde Spannung der Größenverhältnisse walten, von Form zu Fläche, von Mensch zu Unendlichkeit. Heute stellt er wuchtige «Waldräder», als Steinkreise «aus urdenklichen Zeiten», wie frühgeschichtliche Sonnenräder oder rustikale Mühlsteine in den großen Raum der Natur, höhlt sie aus, läßt Licht, Blumen, Grün durch ihre Öffnungen durchschimmern. Bedeutet dies nicht Wiederkehr und Neugestaltung zugleich? Wiederkehr jener kosmischen «Omphaloi», die im mythischen Weltzentrum wogten und die Arp als «zen-

5

Hans Arp, Handfrucht, 1929. Holz. Sammlung Maja Sacher, Pratteln
Fruit d'une main. Bois
Handfruit. Wood

6

Hans Arp, Nabelring. Holzschnitt. Aus «Arpaden», Merz-Verlag, Hannover 1923
Cercle à nombril. Gravure sur bois
Navel-Ring. Woodcut

7

Hans Arp, Waldrad I, 1961. Granit. Solduno
Roue-forêt. Granit
Forest-Wheel. Granite



8

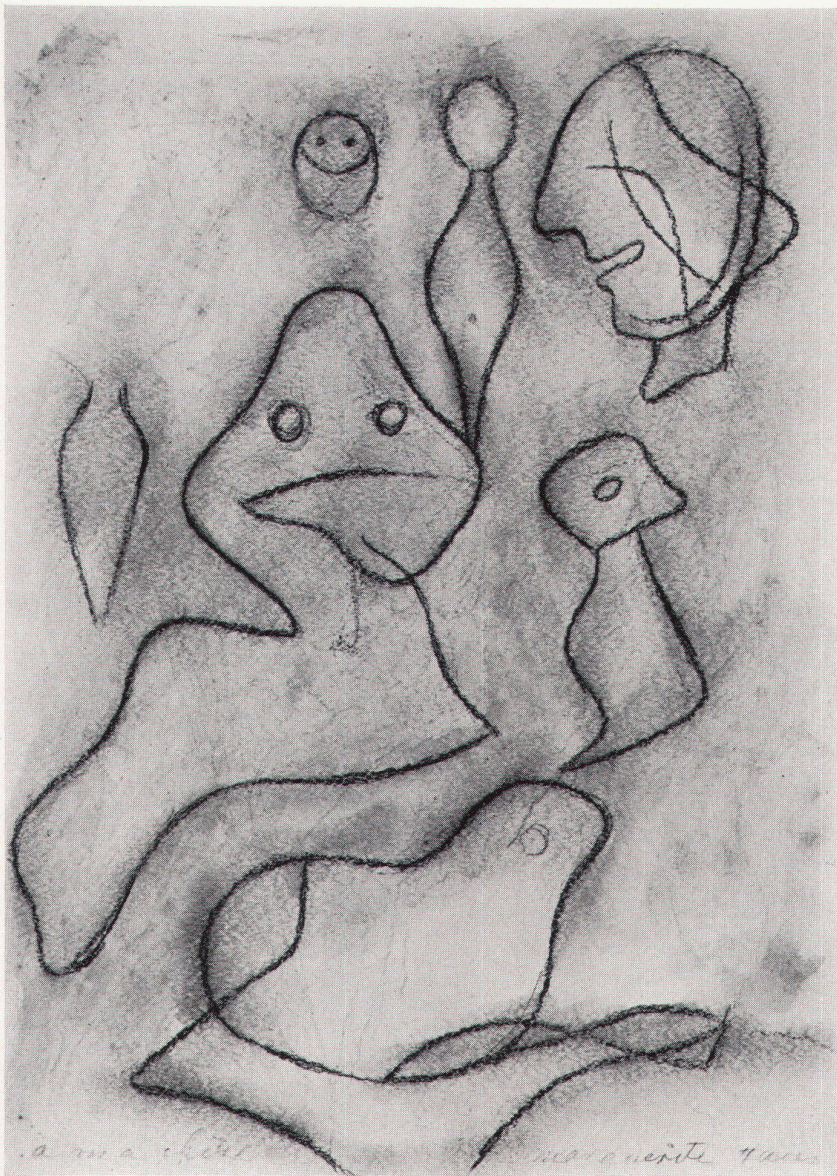


9

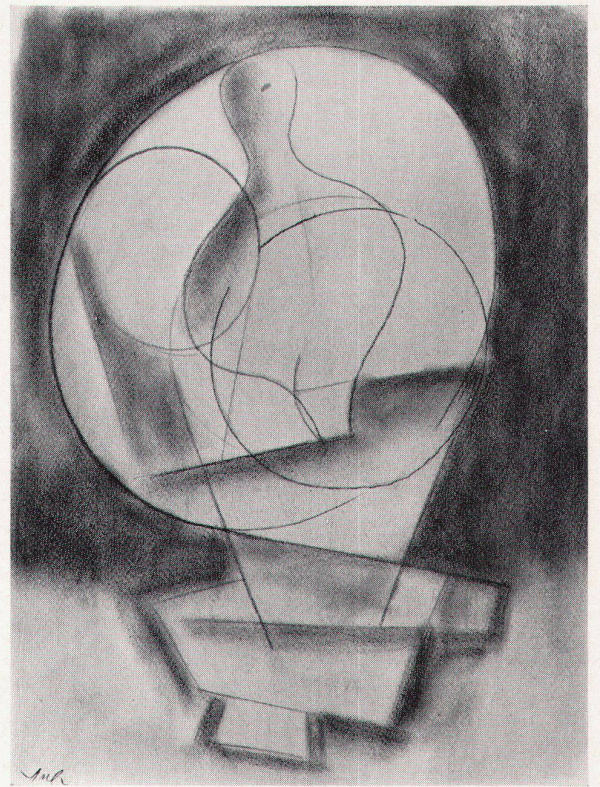
8, 9
Hans Arp, Schachfigur für Waldriesen, 1961. Granit. Solduno
Figure d'échec pour géant. Granit
Chess Piece for Giants. Granite

trale Nabelwesen» stets scherzhaft erregten und im tieferen Sinne bewegten, neuerstanden in objektivierter, architektonisch gestraffter Formensprache, die sein plastisches Werk nun erfaßt hat?

Wie bei den freistehenden Reliefwänden wird die Transparenz und die eher schwebende als lastende Position dieser zum Wegrollen bereiten und räumlich geöffneten Körper eindrucklich. Es sind nun durchwegs janushafte Gebilde mit ihren Doppelfronten von rau und glatt, simultan zeugend von der ursprünglichen Wildheit des Steines, ebenso wie von seiner Domestizierung zum urbanen Bauglied, Kontraste, wie sie auch die Architektur selbst auf ihren Fassaden von jeher und heute wirkungsvoll ausgespielt hat, wenn sie geglättete und transparente Schichtungen auf zyklische Rustika folgen läßt. Die «Schachfiguren für Waldriesen», die Sockel und Hauptform einheitlich zusammenziehen, offenbaren eindrucklich dieses Doppeldasein. Wenn in früheren Zeiten mesquine Mißdeutung und stumpfe Verkennung Arps Kunst höchstens noch als Kuriosum gelten ließen, so ist diese Ausflucht vor einer wirklichen Auseinandersetzung mit ihr angesichts der einfachen monumentalen Ausdruckskraft und selbstverständlichen Würde dieser Gebilde kaum mehr möglich. Ob Zauberräder oder Wun-



10



11

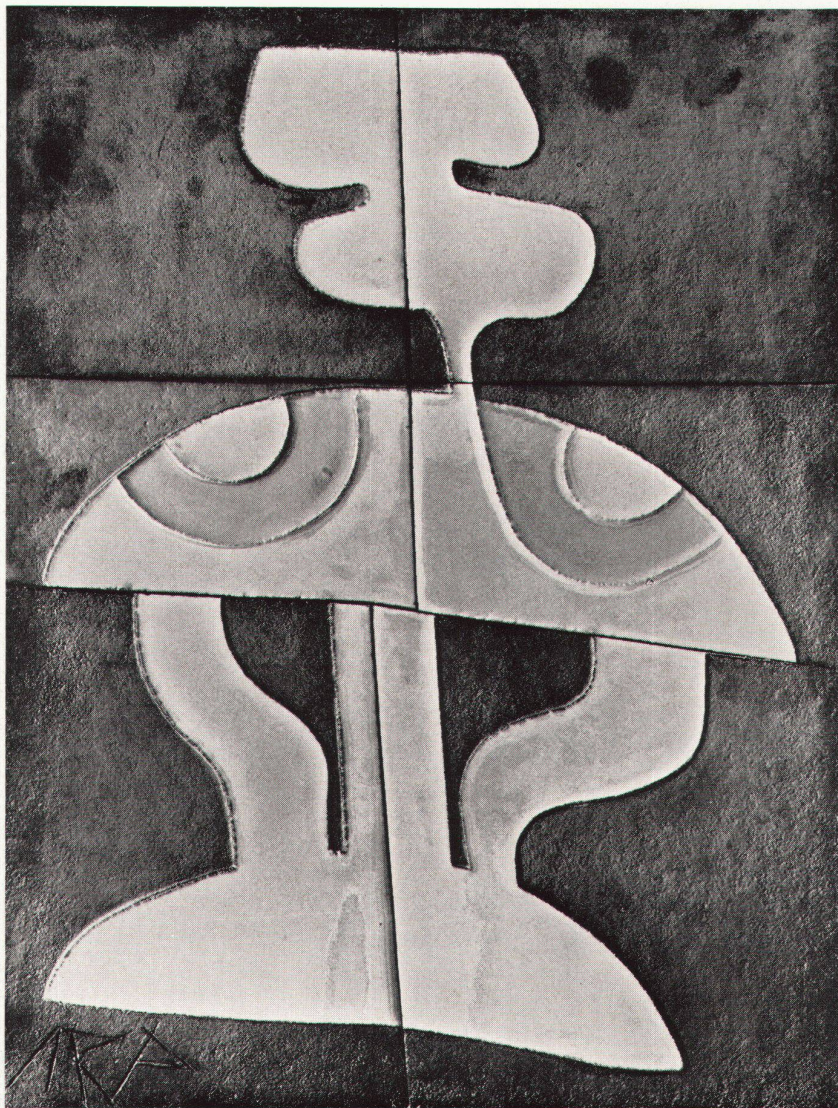
derschwellen, immer spürt man den großen Atemzug der Natur in ihnen und die geistige Konzentration dessen, der sie schuf. Dieser wesentliche Zug erfasst auch die Rundplastik, jene abundanten «Wolkengebilde», «Mondfrüchte», «Idole» und «Engel-Torsos», die in den letzten Jahren entstanden sind. Eine straffe Zusammenfassung der Hauptakzente, aus einer superioren künstlerischen Reife gewachsen, bestimmt die starke formale und geistige Suggestion dieser Werke, die heute eine durchschlagende Objektivierung erlebt haben, ohne von ihrer persönlichen Würze einzubüßen.

Allerdings lebt und wirkt daneben auf einer durchaus intimen Basis der Zeichner und Maler Arp, der neben hauchdünnen und transparenten Bleistiftgeweben seine «Bilder» aus Abfällen und Zufällen schneidet, reißt und klebt. Hier dominiert ein Klima persönlicher Gesichte und Träume voll von Versponnenheit, die bald märchenhaft mild emporranken, bald als aufsprühender grotesker Spuk bedrohlich zu werden scheinen.

Gleichzeitig mit den objektivierten, architekturbezogenen skulpturalen Gebilden herrscht hier traumhaft hingehauchte und transparente Lineatur, deren ursprünglicher Automatismus sich sukzessiv in disziplinierte Strichführung umsetzt. Mit ihnen scheint eine Geisterwelt der Phantome und transitorischen Er-

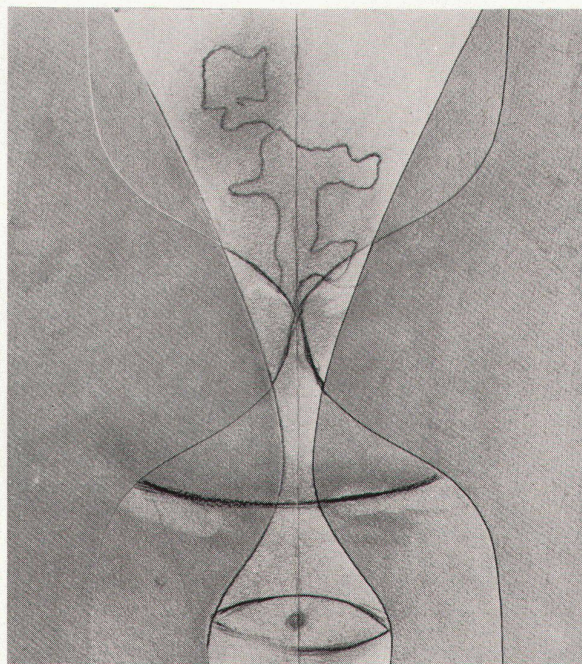
10
Hans Arp, Märchen aus dem Ronco dei Fiori, 1960. Bleistift, Sammlung Marguerite Arp-Hagenbach
Contes du Ronco dei Fiori. Crayon
Fairy Tales from Ronco dei Fiori. Pencil

11
Hans Arp, Alchimistische Optik, 1961. Bleistift
Optique d'un alchimiste. Crayon
Alchemistic optics. Pencil



12

12
Hans Arp, Der Prophet, 1960. Keramik
Le prophète. Céramique
The Prophet. Ceramic

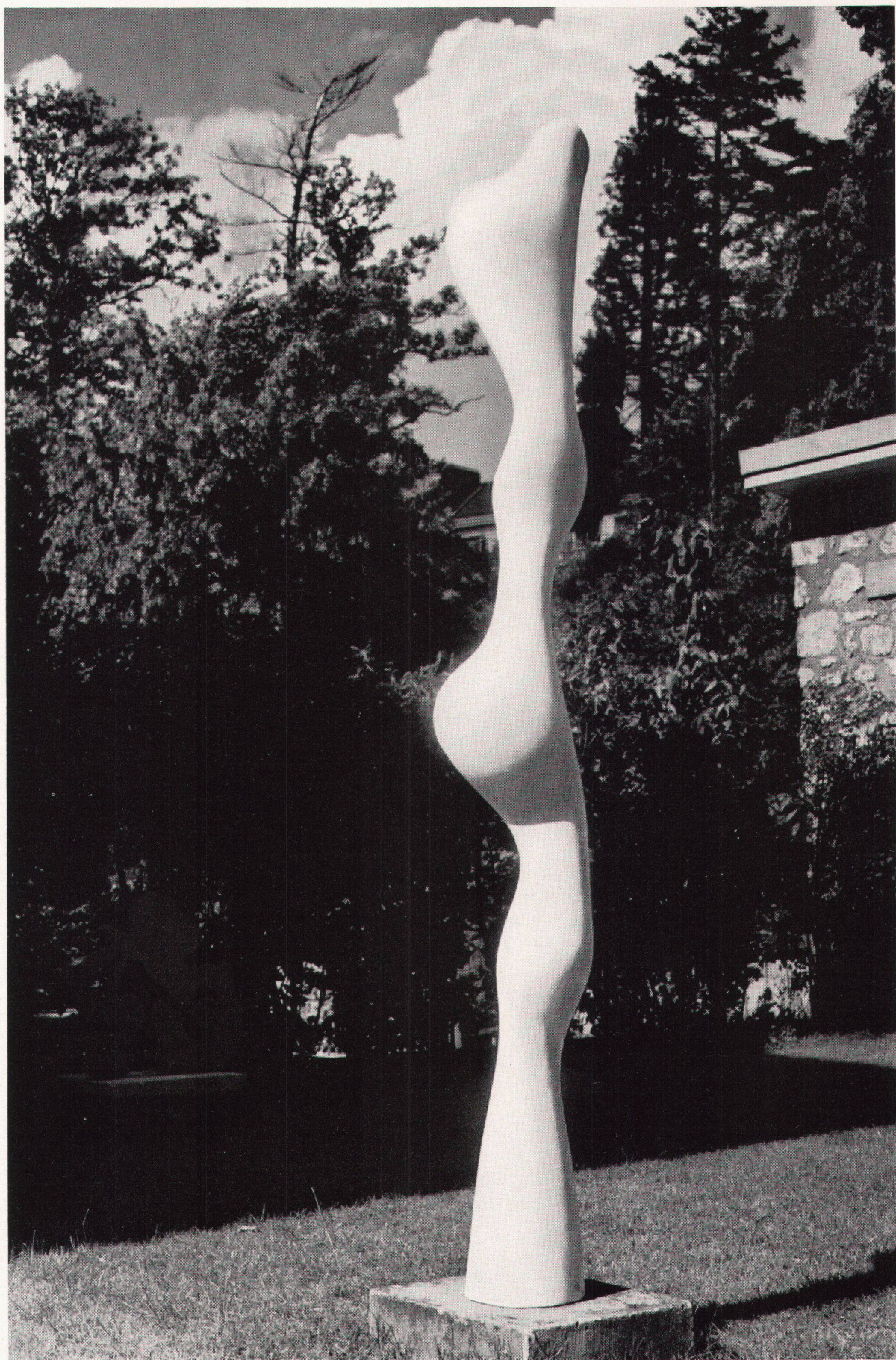


13

13
Hans Arp, Luxusphantom, 1961. Collage und Zeichnung
Fantôme de luxe. Collage et dessin
Luxury Phantom. Collage and pencil

14
Hans Arp, Sehr große Person, 1960. Meudon
Très grand personnage
Very Tall Person

scheinungen entfesselt, die als Kobolde und Feenwesen nicht nur mit schwankender Kontur umrissen werden, sondern auch – wie die Skulpturen, die er früher aus diesem romantischen Geist heraus in «Mondhaften Evokationen» (1950) und «Beängstigenden Konfigurationen» (1955) schuf – Innenräume durchschimmern lassen, durch die ein mysteriöses Leben flutet. Der Titel einer Zeichnung, «Alchimistische Optik» (1961), mit ihren räumlichen Durchdringungen scheint hier beinahe ganz allgemein am Platze, denn hier dominiert Verschmelzung und Verwandlung von Materie und Existenz im Sinne eines geheimen Zusammenspiels des Organischen und Anorganischen. In den «Contes de Ronco dei Fiori» von 1960 schlängeln sich Seltsamkeiten – im Profil und en face – als Menschen- und Tierwesen, vermengt mit starren Idolgestalten über die Fläche. Im «Fantôme de Luxe» (1961) entsteht in puppenhafter Magie und Symmetrie eine rätselhafte Gestalt, die aus schleierhaften Überblendungen hervorschimmert. Wie in der Skulptur wird innerhalb dieser Torso-, Idol- und Figurinen-Zeichnungen und -Collagen ersichtlich, wie stark es Arp auch hier zur frühzeitlichen Form hinzieht, die ihn auch historisch beeindruckt, ebenso im Sinne ihrer «magischen Frontalität» (wie er es ausdrückt) als ihrer «wesentlichen» Volumen- und Umrißgestaltung. Dies spürt man auch in den Kachelkompositionen, die nach seinen Zeichnungen in Israel verfertigt und in einen architektonischen Zusammenhang gebracht wurden, wobei die ein-





15

zelenen farbigen Azulejos hier in betonter Asymmetrie eine Verschiebung von der Mittelachse erleben, um bewegliche Lockerung zu erreichen.

Gerade mit seinen Zeichnungen scheint sich Arp in die allseitig strömende Welt seiner phantastischen Gesichte, in die Grundschichten seines fabulierenden eigensten «Ich» zurückzuziehen, in jene «Paysages souterrains», wie eine seiner schönsten Collagen betitelt ist. Die unmittelbare Spontaneität, die schwebende Transparenz, die hier stilbildend am Werk ist, scheint über das Formal-Technische hinaus zu gehen und eine adäquate Sprache für dieses sublime Geisterspiel zu erfinden. Visuelle Vermittlung jener fluktuierenden Gedanken, Wünsche, Befürchtungen und närrischen Einfälle, die auch heute noch bei ihm ständig aufsteigen. Ein leicht hingehauchtes Spiel mit dem Unfaßbaren, Flüchtigen und doch ewig Präsenten, ein Spiel von tieferer Bedeutung.

Wie ein zusammenfassendes Symbol dieser irrealen, grotesken und gleichzeitig lichten Atmosphäre, aus der Arps Werk heute wächst, erscheint jenes simple und profunde Flügelwesen, das am Torbogen seiner südlichen Wohnstätte wacht: Zwar mit christlichen Engelsphantasien verwoben, aber gleichzeitig durchaus mediterran-heidnischen Ursprungs in seiner nuditas und claritas, die es wie eine strahlende plastische Idolfrucht aus unserer komplexen Gegenwart aufleuchten lassen, Scherzo und Largo zugleich.

15
Hans Arp, Flügelwesen, 1961. Marmor. Ronco dei Fiori, Solduno
Entité ailée. Marbre
Winged Being. Marble

16
Hans Arp im Ronco dei Fiori, Solduno
Jean Arp au Ronco dei Fiori à Solduno
Jean Arp in the Ronco dei Fiori at Solduno

Photos: 2 S. Giedion, Zürich; 3, 14 Etienne Bertrand-Weill, Paris; 4 Galerie Denise René, Paris; 5 Schwitters AG, Basel; 7, 12 Celesia, Locarno; 8, 9, 15, 16 C. Giedion-Welcker, Zürich; 10, 11, 13 Kurt Blum, Bern



16