

VON DER FLÄCHE ZUM VOLUMEN

Überlegungen zur Ausstellung „Reliefs – Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert“, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1.6. - 3.8.1980 – ab 21.8.1980 Kunsthaus Zürich

Die Ausstellung ‚Reliefs‘ macht jedem Besucher schnell bewußt, warum das Thema ‚Reliefs im 20. Jahrhundert‘ von der Forschung bislang eher stiefmütterlich behandelt wurde. Die Schwierigkeit liegt vor allem in der Begriffsbestimmung, von der unausweichlich die Auswahl der Exponate abhängt, selbst wenn man jede normative Definition ablehnt. War das Relief in seiner langen Tradition weder der Malerei, noch der Plastik, auch nicht der Architektur ganz zugehörig, und doch von allen drei Gattungen abhängig, so hat sich mit der „Verfransung der Künste“ (Adorno) die Schwierigkeit noch potenziert, eine klare Vorstellung vom Relief zu bekommen.

Die Ausstellung setzt mit Beispielen ein, die die lange gültige Vorstellung vom Relief als sich plastisch entwickelnder Fläche bei oft konträren plastischen Zielsetzungen fortsetzen. Vor das Problem gestellt, die reale Körperhaftigkeit des Hoch- oder Flachreliefs mit der Fläche zu verbinden, die nur die Illusion von Volumen geben kann, vollzog Adolf von Hildebrand eine strenge Trennung von Grund und Figur, die er möglichst flächengerecht und damit für den Betrachter optimal lesbar darstellte (Abb. 1). An den gezeigten Reliefs ‚Krieger und Amazonen‘ und ‚Dionysos‘ kann man sehen, daß er möglichst alle den Raum aufreißenden, schräg vor- oder zurückspringenden Körperpositionen vermied, um den Reliefgrund nicht in eine tatsächliche oder illusionierte Tiefe aufbrechen zu müssen. Das Relief mußte für einen Bildhauer in höchstem Maße adäquate Kunstform sein, der wie Hildebrand auch für seine vollplastischen Arbeiten in der Reliefvorstellung den Garanten für plastische Qualität sah.

Nach Maillos Zielvorstellungen — „La sculpture, ce sont des épaisseurs.“ — war das Relief in seiner Flächenbedingtheit nicht ohne Problematik. Nicht zufällig hat er nur wenige Reliefs geschaffen, von denen die ausgestellte Arbeit ‚Le Désir‘ wohl die bekannteste ist. Durch einen kräftigen Rahmen bereitet er Raum für die im Hochrelief gegebenen Figuren, deren Voluminösität gleichwohl diese Raumschicht sprengt, obwohl Maillol die Körper, ganz im Sinne der Hildebrandschen Relieftheorie, in die Fläche umbog.

Noch viel weniger als für Maillol war das Relief für Rodin eine geeignete Kunstgattung. Das Relief widerspricht total seiner plastischen Vorstellung, eine Skulptur gemäß den Profilen des Modells von allen Seiten zugleich aufzubauen. In der Ausstellung können das nur ein Foto der ‚Porte de l'enfer‘ und ein Fragment ihres Rahmens anschaulich machen, das zudem noch am wenigsten von der Flächenunabhängigkeit

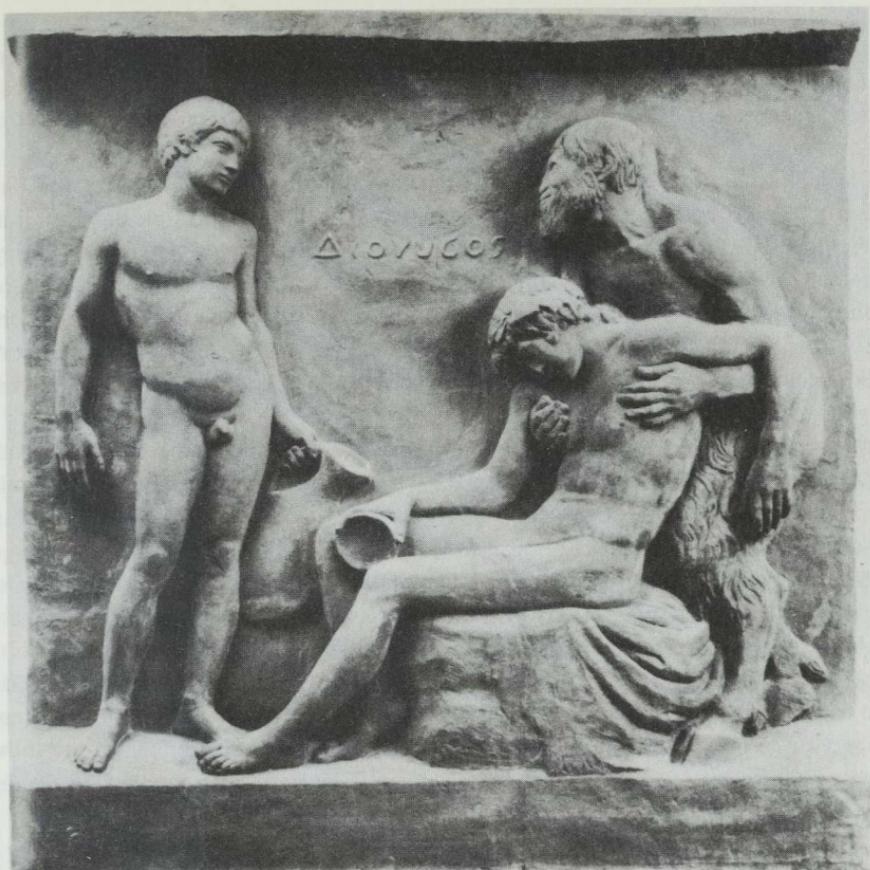


Abbildung 1: Adolf von Hildebrand, *Dionysos*, ca. 1890
Terracotta 145 : 145 : 22 cm; Privatsammlung, München

der in den Raum vorstoßenden Figuren auf den Türflügeln zeigt. In Zürich wird der Gegensatz zu Hildebrand vor dem Guß der gesamten Tür im wahrsten Sinne des Wortes greifbar werden. Rodin hat von 1880 bis zu seinem Tode diese Tür, die niemals in einem Gebäude Platz finden sollte, als unerschöpfliches Formenreservoir für seine vollplastischen Skulpturen nutzen können. Auch das beweist, wie wenig er in den Kategorien der Fläche-Volumen-Relation dachte. Die Kritik Bourdelles an dieser Auffassung fand ihren sarkastischen Ausdruck darin, daß er seinen Hut an eine der Gestalten der ‚Porte‘ hängte.

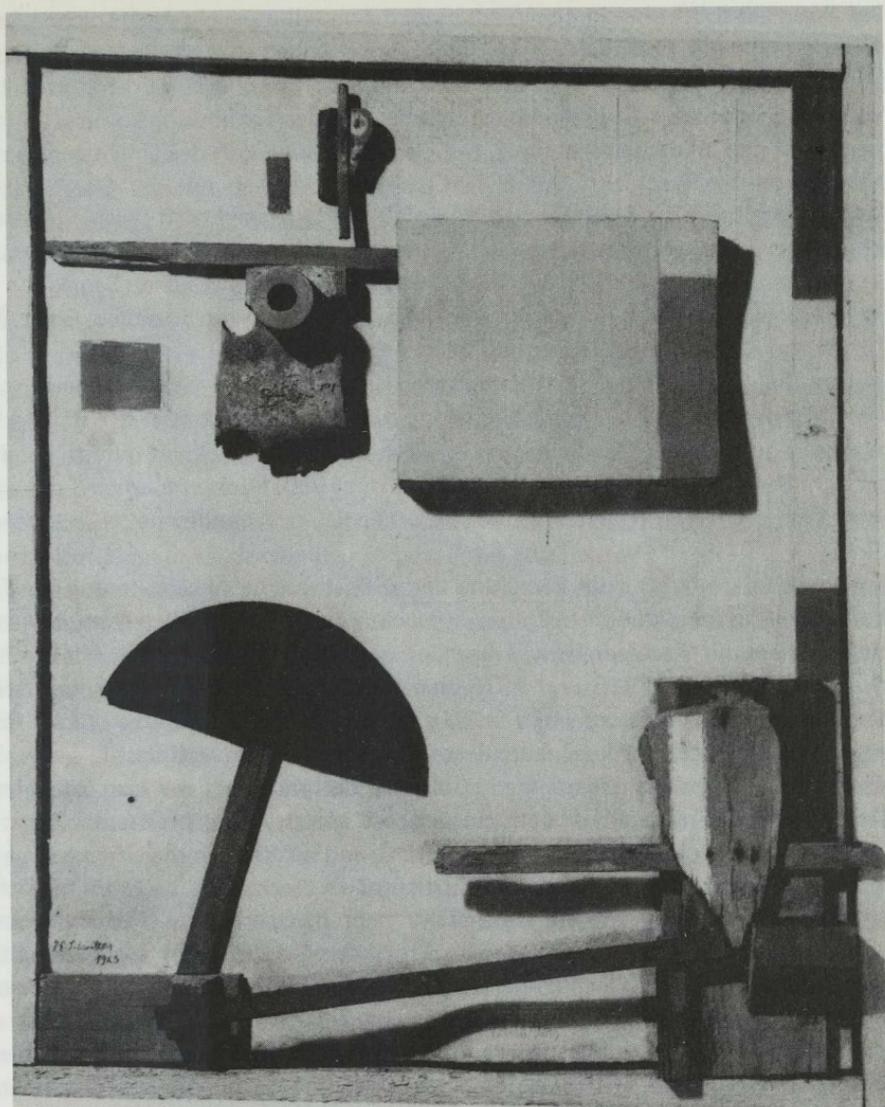
Für Bourdelle, von dem man in Münster keine Notiz nahm, spielte das Relief eine zentrale Rolle: von den Beethoven-Köpfen, die teilweise nicht umsonst ‚masques‘ heißen, bis zu den monumentalen Reliefs für das Théâtre des Champs-Élysées und

die Marseiller Oper. Die Verbindung von Architektur und Skulptur war für Bourdelle ein normatives Gesetz, das er seit der Renaissance verletzt sah. Plastik mußte für ihn „vivre en bonne amitié avec la bonne paix des murs“. Er drückte es sogar noch stärker aus: „La sculpture doit se greffer sur l'architecture comme le fruit sur l'arbre.“

Die Isolierung der Plastik aus dem Architekturzusammenhang war für ihn der Sündenfall der Kunst, sie war für ihn zugleich sichtbarer Ausdruck der gesellschaftlichen Isolierung des Künstlers. Mit seinen architekturorientierten Arbeiten, gleichbedeutend für ihn mit Monumentalplastik, hoffte er, der Plastik ihre frühere, mit dem gesellschaftlichen Leben eng verknüpfte Funktion in einer Zeit zurückgeben zu können, als die Skulptur ‚mobiles‘ Einzelstück geworden war. Es liegt nicht nur an Bourdelles wenig innovativer Formensprache, daß er scheiterte, sondern auch an der Irreversibilität der relativen Autonomie von Kunst.

Wenigstens an El Lissitzkys Pronunenraum von 1923 und dem abstrakten Kabinett des Landesmuseums Hannover von 1925 – bezeichnenderweise beides Ausstellungsräume – wird ahnbar, was das Relief im Architekturverbund im 20. Jahrhundert hätte leisten können. E. Trier gibt im Katalog eine Übersicht über die relativ geringe Zahl von Wandreliefs der Avantgardekünstler von Arp bis Nierhoff. Die sozialen Implikationen dieser Wandreliefs kommen in Münster nicht zur Sprache, da man Bauplastik nur in ihrer „ornamentalen“ Funktion begreift; ganz im Sinne des Bauhauses, wo besonders nach 1923, wie W. Herzogenrath in seinem Text nachweist, die Architekturwand als sich selbstgenügend angesehen wurde, das Relief aber mehr als verzichtbare Applikation. Daß diese sogenannte „ornamentale Funktion“ in hohem Maße eine politische sein kann, haben die Reliefs von Arno Breker zur Genüge bewiesen.

Der entscheidende Wendepunkt im Reliefverständnis war ein Umsturz in der Malerei: der Kubismus. Zunächst mit völlig planen Bildern, die nicht mehr als Fenster in eine illusionierte Tiefe begreifbar sind, sondern mit den ‚plans superposés‘ eine Art Reliefraum schaffen, der sich aus dem Bildgrund nach vorn zu entwickeln scheint, ohne die Fläche als Grundlage der Bildkonstruktion zu negieren. Dieser Eindruck wurde noch durch eine Bildrahmung mit dem cadre-en-fuite verstärkt, dessen Profil sich zum Betrachter hin verjüngt. Durch diese besondere Struktur bekommt das Bild als tableau-objet die Dinghaftigkeit des Reliefs, auch wenn die Bildoberfläche absolut plan ist. Indem der Farbe fremde Materialien wie Sand beigemischt wurden, bekam sie nicht nur für das Auge, sondern auch für die tastende Hand eine relief-schaffende Substantialität, lange bevor Baumeister seine in der Ausstellung mit zwei Beispielen von 1954 vertretenen Sandbilder schuf. Mit der Einführung des papier-collé ergab sich eine Überwindung der Zweidimensionalität des Bildes in Richtung auf Reliefwirkung aus dem Material selbst, insbesondere dann, wenn die Collagen aus dreidimensionalen Objekten erwachsen. Gleichzeitig kam man dazu, aus Flächen von Pappe und Blech durch Knicken, Falten und Biegen in den Raum drängende Gebilde zu entwickeln. Diese Konstruktionen sind auf die bildhafte Wirkung



*Abbildung 2: Kurt Schwitters, Merzbild Kijkduin, 1923
Holz/Karton 76 : 62 cm; Slg. Thyssen-Bornemisza, Lugano*

ausgerichtet. Ihre Gesamtform entwickelt sich aus der Fläche und zugleich bestimmen sich ihre Elemente durch voneinander unabhängige Flächen, die kein ununterbrochenes Flächenkontinuum mehr bildeten. Diese für die weitere Entwicklung des Reliefs nicht überschätzbaren Neuerungen vollzogen Maler: Picasso und Braque.

Der Besucher sollte aber in der Münsterschen Ausstellung nicht nach solchen Schlüsselwerken für die Veränderung der Reliefvorstellungen suchen. Es ist kein kubistisches Bild von Picasso oder Braque zu finden, keine Collage, keine Konstruktion, nur eine eher mittelmäßige Arbeit von Carra. Mit der Einführung von Realitätsfragmenten in den Bildzusammenhang, mit der Benutzung von dreidimensionalem Material wird die Geschichte des Reliefs beinahe identisch mit der Geschichte der Collage. Das zeigt die Ausstellung sehr einleuchtend an zahllosen Beispielen der verschiedenen Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts: von den zehn Arbeiten Kurt Schwitters', die in Quantität wie Qualität neben der umfangreichen Schau von Arp-Reliefs einen deutlichen Schwerpunkt bilden, über Werke von Joostens, Ernst, Miro, Tàpies und Cornell bis zu Dine und Rauschenberg (Abb. 2).

In den Collagen-Reliefs sind meistens plastische Form und Grundfläche in schärfstem Kontrast, so daß allein die Bemalung zum Integrationsmittel der Reliefschichtung wird, wie sie den eingeklebten Objekten ihre Tatsächlichkeit nimmt, vergleichbar dem Sandüberzug in den Reliefs Picassos um 1930. Nachprüfbar wird das an den Schwammreliefs von Y. Klein oder ‚Black Tools in a Landscape‘, 1962, von Jim Dine.

Andererseits ermöglicht die Bemalung dem Künstler eine Akzentuierung der Form, die ihre plastische Qualität unabhängig macht von den realen Beleuchtungsverhältnissen. Diese für Archipenko wichtige Bedeutung der Farbe im Relief läßt sich an zwei Beispielen von 1915 und 1916 seiner ‚Skulpto-Malerei‘ untersuchen, wie an den Reliefs aus den Jahren 1918 und 1921 von Lipchitz, der Farbe nur für Reliefs wegen ihrer Nähe zur Malerei akzeptierte, nicht aber für die Vollplastik.

Nach den Collagen-Reliefs nehmen die Werke der Künstler, die man im weitesten Sinn zu den Vertretern des Konstruktivismus zählen kann, breitesten Raum ein. Durch das plastische Hervortreten aus dem Grund bekommen die einfachen geometrischen Formen Jean Gorins, von dem ein spätes Werk aus dem Jahre 1964 zu sehen ist, eine Konkretheit, die auch nicht mehr den geringsten Gedanken an illusionistische Farbe aufkommen läßt. Die Projektion in den Raum löst die Rechtecke und Quadrate von der Fläche, auf die sie sich als Flächen immer wieder beziehen. Mondrian begrüßte diesen Schritt weg vom Staffeleibild in die Dreidimensionalität als Fortschritt; hin zu einer stärkeren Integration von Kunst und Leben. Noch einen Schritt weiter in diese Richtung ging van Doesburg 1928 mit der Gestaltung des Tanzsaals der Aubette in Straßburg.

Während Victor Pasmore seine linearen Elemente oft noch weit in den Raum vorstoßen läßt, so daß deren Schatten selbständige Liniensysteme bilden, die in Beziehung treten zu den körperhaft materiellen Formen, arbeiten andere Künstler wie Nicholson, Fleischmann oder Stazewski durch minimale Reliefschichtungen stärker mit Oberflächenwerten. Unter wechselndem Licht entstehen Schichtungen von Räumen durch die formdifferenzierenden Schattengrenzen. Der intensive Flächenbezug, der die Bildhaftigkeit dieser Reliefs betont, machte für einige Künstler den Übergang vom kleinen Format zum Wandrelief völlig problemlos – als Beispiele

seien nur die Reliefs von G.F. Ris und G. Fruhtrunk in Köln und Leverkusen genannt, wie auch für Arp der Schritt von seinen einfachen, wie Sandwiches parallel zum Reliefgrund geschichteten Holzplatten-Reliefs zu den Wänden in Cambridge, Mass., Paris und Braunschweig nur eine Frage der Proportion, nicht aber der plastischen Konzeption war.

Von besonderer Bedeutung für die Gattung Relief im 20. Jahrhundert war die Eck-situation in einem Raum, auf die Tatlin seine Counter-Reliefs bezog, nachprüfbar nur noch an Rekonstruktionen. Im Relief von 1915 (Kat.nr.36) wird mit dem vertikalen Element die Ecke gleichsam in den Raum projiziert, während eine andere Konstruktion (Kat.nr.37) die Ecke eher versperrt. Wir finden ein spezielles Eingehen auf die Architektur vor, obwohl die Objekte die Wände kaum berühren. Archipenko, Laurens und Gabo haben Reliefkonstruktionen, auf die man in Münster genauso verzichtet wie auf die Fettecke von Beuys, in solche Raumecken gebaut, nicht nur um das Relief zu stabilisieren, sondern um ihm auch ein Höchstmaß an Volumen zu geben.

Vollplastik werden sie insofern nicht, als ein Teil ihrer Gestalt dem Betrachter verborgen bleibt: kann er sie doch nur im Viertelkreis abschreiten.

Sol LeWitts ‚Corner Cube‘, 1968, wandparallel in eine Raumecke geklemmt, stülpt deren Negativvolumen als positives Volumen der Rahmenkonstruktion auf den Betrachter zu, der trotz der verdeckten Seiten sofort weiß, daß die Gesamtform ein Würfel ist, wenn er sie auch nie als Würfel sieht.

Vorausgesetzt, die Aufgabe der Ausstellung sollte darin bestehen zu beweisen, daß die Gattung Relief als Ordnungskategorie der Kunst des 20. Jahrhunderts obsolet geworden ist, weil das Problem der Fläche-Volumen-Beziehung fast alle Kunstrichtungen betrifft, dann wurde dieses Ziel mit der imponierenden Fülle und Vielgestaltigkeit des Materials erreicht.

Der Aufbau der Ausstellung nach Stiltendenzen unterstreicht den Eindruck, die Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts sei mit der Geschichte des Reliefs in diesem Zeitraum identisch. Diese Einstellung übernimmt auch der Katalog, was ihn unübersichtlich macht, zumal dann völlig unerfindlich bleibt, warum Jean Gorin zwischen Richard Smith und Frank Stella plaziert ist. Das Reliefhafte als verbindendes Kriterium für die Objekte ist zu unspezifisch geworden, als daß eine Ausstellung mit diesem Thema die besondere Problematik der verschiedenen Werke schärfer erkennen ließe, zumal die oft fundamentalen Gegensätze der künstlerischen Absichten eher glatt gebügelt als klarer sichtbar werden. Trennen Arps ‚Balcon I‘. 1925, und Fontanas ‚Concetto spaziale attese‘, 1960, nicht viel mehr, als sie in dem durchschnittenen Bildgrund gemeinsam haben?

Diese Unschärfe des Begriffs ‚Relief‘ für die Kunst des 20. Jahrhunderts läßt natürlich die Frage nach den Auswahlkriterien für die Objekte stellen. Weil diese Kriterien nicht definiert werden, bleibt unklar, warum Morellets ‚Triangle néon‘ ausgestellt ist, bei dem die reliefbildende Neonröhre unumgehbare Notwendigkeit ist, das eigentliche Werk, die immaterielle Lichtzeichnung, zu ermöglichen, die noch

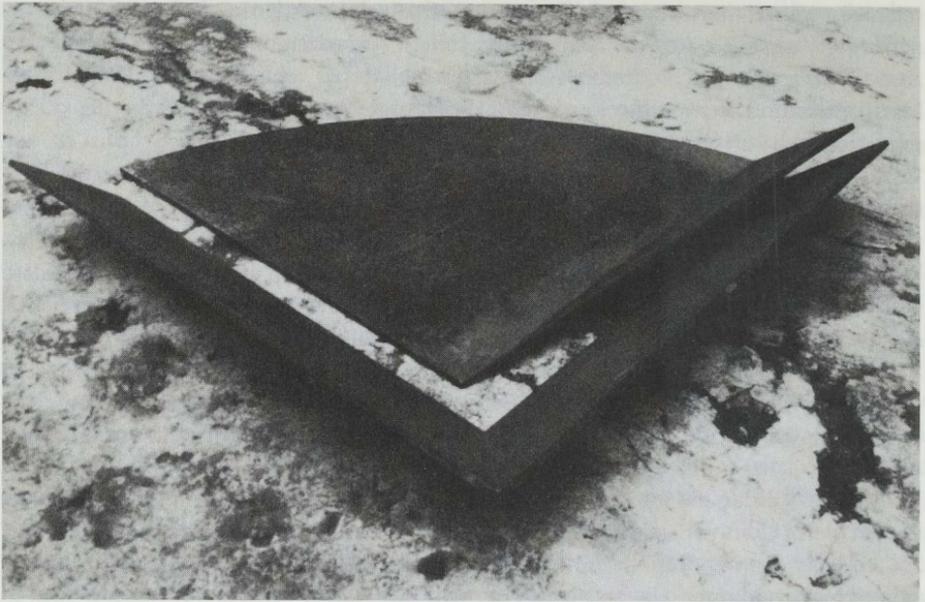


Abbildung 3: James Reine King, *Over/Under*, 1977/78
Stahl 20 x 150 x 150 cm; Galerie de Gestlo, Köln

weniger ‚Reliefhaftes‘ hat als jede gewöhnliche Zeichnung.

Andererseits fragt man sich, warum zum Beispiel die Arbeiten von Pol Bury, F.L. Sandback oder die Farbtücher von Tuttle keine Berücksichtigung finden, selbst wenn man Vollständigkeit nicht erreichen kann. Erstaunen ruft auch hervor, daß weder Scheibenplastiken von Giacometti vom Ende der zwanziger Jahre noch die Arbeiten Hajdus in der Ausstellung Platz finden, dessen Vollplastiken von der Fläche, reliefhaft, gedacht sind.

Auf die zahlreichen Reliefs Hajdus anspielend sagte Léger: „En regardant le travail de Hajdu, je pense que le problème de la sculpture murale est en puissance dans ses oeuvres. Il a en lui l’esprit et le sens de l’architecture.“

Der Traum Bourdelles von der Resynthese der Künste mit den gesellschaftlichen Zielvorstellungen hat sich nicht erfüllt, konnte dies vielleicht auch nicht, aber er erfüllte sich nicht einmal in seinen Voraussetzungen. Sagte Joost Schmidt doch: „Wir haben nicht die Absicht: Architektur, Plastik, Malerei zu einer neuen Gemeinschaft zu triolisieren. Was sich einmal ‚ent‘-dreit hat, soll man nicht ‚wieder‘ verkuppeln.“ Das Relief – und das zeigt die Ausstellung mit aller Deutlichkeit – ist ‚mit

wenigen Ausnahmen, ein autonomes Kunstwerk geworden, unabhängig von der Architektur, mobil und beliebig dislozierbar wie ein Bild. Das liegt nicht zuletzt daran, daß die entscheidenden Impulse für das Relief im 20. Jahrhundert von den Malern ausgingen, die ihren Bildern größere Realität geben wollten.

Die Klassifikation der Kunst nach Gattungen war dann für die Künstler völlig uninteressant. So kommentierte Picasso seine ‚Gitarre‘: „Wir sind befreit von Malerei und Plastik, längst entlassen aus der schwachsinnigen Tyrannei der Gattungen. Es ist nicht länger dies oder das. Es ist: Gitarre.“ Auch die von der Plastik herkommenen Künstler kümmerten sich wenig um Gattungsgrenzen. Rodin stellte die Vollplastik ‚La main de dieu‘ wie ein Relief auf. Wie Pevsners Reliefs, die für Wand und Boden bestimmt waren, entziehen sich auch die Bodenskulpturen Rabinowitchs und Spagnulos oder Reinekings ‚Over/Under‘, 1977/78, dem gängigen Gattungsschema, stehen sie doch wie eine Skulptur auf dem Boden, dessen Flächenstreckung jedoch ihre plastische Struktur bestimmt wie die Wand das Relief (Abb. 3).

Der etwas verwirrende Eindruck, den die Ausstellung auf den Betrachter machen muß, auch wenn ihm in einer Diaschau und einem Informationsheft Hilfe angeboten wird, ist weniger bedingt durch die Einrichtung der Ausstellung von E.G. Güse als durch die Themenstellung oder durch die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert, die sich durchweg in der Zwischenstellung zwischen den traditionellen Gattungen bewegt, in der sich bis zum Beginn des Jahrhunderts das Relief befand; folglich könnte die Ausstellung statt ‚Reliefs‘ auch ‚Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts‘ heißen.