

WANDTEXTE

HERAUSRAGEND! DAS RELIEF VON RODIN BIS PICASSO

24. MAI BIS 17. SEPTEMBER 2023

Ausstellungshaus

Einleitung

Ist es Malerei oder Skulptur, Fläche oder Raum? Kaum ein anderes künstlerisches Medium fordert unser Sehen so heraus wie das Relief: Man kann Reliefs wahrnehmen wie ein Gemälde und ihre Oberfläche zugleich mit dem Blick ertasten wie eine Skulptur.

Aus der Antike ist das Relief vor allem als Schmuck von Architekturen bekannt. In der Renaissance spielte es eine wichtige Rolle im Wettstreit der Maler und Bildhauer, die um die Nachahmung der Wirklichkeit konkurrierten. Als das Relief um 1800 vermehrt Eingang in kunsttheoretische Debatten fand, wurde es als Zwischengattung unter den Künsten bezeichnet. In der Zone zwischen der zweiten und der dritten Dimension blieb es aber eine überwiegend bildhauerische Aufgabe.

Mit der Zeit wuchs das künstlerische Interesse, die traditionellen Gattungsgrenzen zu überwinden. Maler schufen Skulpturen, Bildhauer näherten sich der Malerei an. Das Relief wurde dabei zu einem Spielfeld für Experimente mit neuen Formen, Materialien und Techniken. Reliefs wurden jetzt nicht mehr vorrangig aus den klassischen Werkstoffen Stein, Ton, Gips oder Bronze hergestellt. Die Künstlerinnen und Künstler griffen zu Alltagsgegenständen und Fundstücken, um die plastischen Gebilde aus der Fläche hervortreten zu lassen. Ob geklebt oder genagelt, unter Verwendung von Naturschwamm oder einer Schöpfkelle gefertigt – das Relief zeigt völlig neue Erscheinungsformen. Seine gesellschaftliche Bedeutung erweiterte sich im Zuge der umwälzenden Veränderungen des frühen 20. Jahrhunderts: Das Relief wurde zum Ort für Utopien und zum Spiegel des Aufbruchs in eine neue Welt.

Der Ausstellungsrundgang präsentiert die enorme Bandbreite des Reliefs von 1800 bis 1970 in 13 Kapiteln. Sie umspannen zum Teil den gesamten Untersuchungszeitraum, zum Teil sind sie gezielt auf kürzere Perioden hin zugeschnitten. Die einzelnen Kapitel befragen die besonderen Möglichkeiten und die

Grenzen der Reliefkunst jenseits entwicklungsgeschichtlicher Linien oder stilistischer Schubladen.

Plastisch erzählen

Reliefs finden sich in sehr unterschiedlichen räumlichen und thematischen Zusammenhängen: an und in öffentlichen Gebäuden, an Denkmälern oder Grabanlagen. Sie schildern dort oft historische Ereignisse oder fungieren als allgemeine Sinnbilder. Dabei können sie als Einzelwerk genauso wie als Abfolge mehrerer Segmente in Erscheinung treten.

Die hier präsentierten Werke von Bertel Thorvaldsen und Hermann Blumenthal wirken aufgrund ihrer ebenmäßig flach gehaltenen Relieftiefe beziehungsweise -tiefe auf den ersten Blick als homogene Einheiten. In den Arbeiten von Jules Dalou und Christian Daniel Rauch hingegen ragen einzelne Figuren weit aus der Fläche hervor. Deren Bedeutung steigert sich mit dem Grad ihrer Modellierung und ihrem Drängen ins Licht. Die gezielte Anordnung der Elemente auf der entsprechenden räumlichen Ebene ist typisch für die Möglichkeiten, im Rahmen eines Reliefs eine Bilderzählung zu gestalten.

Malerisch-plastische Reliefs

Das Relief nimmt eine Mittlerstellung zwischen Malerei und Skulptur ein. Daher vereint es gestalterische Elemente aus beiden Gattungen. Im Unterschied zu Skulpturen kann durch die Trägerplatte des Reliefs auch der Umraum eines Motivs dargestellt werden. Auf diese Weise können Landschaftsausschnitte oder atmosphärische Effekte wie Wind und Wolken integriert werden, die sonst der Malerei oder Zeichenkunst vorbehalten sind. Das belegen die Beispiele von Auguste Rodin und Constantin Meunier. In diesem Raum sind vor allem Reliefs der französischen Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts versammelt. Damals wurde die Durchdringung von malerischen und plastischen Elementen besonders intensiv diskutiert. Allen Werken gemeinsam ist ein offener, ausdrucksstarker Modellierstil, der durch das Verschleifen von Übergängen diffuse Zonen schafft und die Ebenen verunklärt. In einem dynamischen Wechselspiel treten die Motive aus der Reliefplatte hervor und scheinen zugleich wieder mit ihr zu verschmelzen. Die Werke bilden einen Gegenpol zur klassizistischen Reliefvorstellung, nach der Figur und Grund klar voneinander zu trennen sind. Stattdessen orientierten sich die Künstler vielfach an der lockeren Pinselführung der impressionistischen Malerei und entwickelten auf diese Weise eine moderne Interpretation der klassischen Gattung Relief.

Farbige Reliefs

Schon in der Antike wurden Skulpturen und Reliefs bemalt, um ihre plastische Wirkung zu verstärken oder den Illusionsgrad zu erhöhen. Im 19. Jahrhundert richtete sich das Interesse der Archäologen verstärkt auf diese lange in Vergessenheit geratene Praxis. In der Folge begannen auch zeitgenössische Künstler ihre Reliefs farbig zu gestalten. Hierfür standen mehrere Möglichkeiten zur Verfügung: von der klassischen Bemalung über die Verwendung verschiedenfarbiger Materialien bis hin zum gezielten Einfärben der Werkstoffe. Etwa die Hälfte der in dieser Sektion gezeigten Reliefs stammen von Malern, darunter Arnold Böcklin, Maurice Denis und Ernst Ludwig Kirchner. Für sie war die intensive Kolorierung ihrer plastischen Arbeiten ein naheliegender Schritt. Daneben sind Werke von Bildhauern wie Adolf von Hildebrand, Artur Volkman oder Albert Marque zu sehen, die sich eines reduzierten Farbspektrums oder der natürlichen Farbigkeit des gewählten Materials bedienten.

Die Parthenonreliefs und ihr Echo

Mehr als 100 im Flachrelief gearbeitete Reiterfiguren fügten sich zu einer 160 Meter langen Prozessionsdarstellung: Sie zierten seit dem 5. Jahrhundert vor Christus alle vier Außenwände des Parthenontempels auf der Athener Akropolis (Abb. 1). Wesentliche Teile dieses Skulpturenschmucks gelangten zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf bis heute umstrittenem Wege nach London – seit 1816 befinden sie sich im British Museum. Der Parthenon als Ganzes war ab diesem Moment das Sinnbild für die antike griechische Zivilisation und Kultur schlechthin. Für Künstler wiederum diente er vor allem auch aufgrund seiner charakteristischen formalen Eigenschaften als Vorbild. Die außerordentlich geringe Tiefe der Reliefs, die raffinierte Staffelung der Körper, der Verzicht auf Raumillusion, stattdessen die strenge Orientierung an der Grundlinie – wie ein Echo des Parthenon hallten diese besonderen Merkmale durch die Zeit. Das künstlerische Studium der Reliefs erfolgte je nach individuellen Möglichkeiten vor den Originalen, häufig aber auch anhand von Gipsabgüssen, Reproduktionen und Fotografien. Dabei unterschied sich die Art und Weise der Auseinandersetzung immens – vom getreuen Kopieren über das leicht variierende Anverwandeln bis hin zum freien Zitieren reicht die Spanne, wie die hier vorgestellten Werke von Johann Gottfried Schadow, Edgar Degas oder Hermann Blumenthal schlaglichtartig veranschaulichen.

Annäherungen an die Natur

Das künstlerische Relief mit seinen Erhebungen und Vertiefungen erinnert an die Erdoberfläche und die Hoch- und Tiefebenen ihrer Landschaften. So verwundert es kaum, dass das Relief immer wieder zur Anwendung kommt, um in

unterschiedlichster Weise Eindrücke der unmittelbaren Umgebung einzufangen und daraus artifizielle Naturbilder zu erschaffen. Die in diesem Raum versammelten Künstler nähern sich dem Thema der Landschaft durch intensive Strukturierung der Oberflächen, den Einsatz von Naturmaterialien wie Sand und Schwämmen oder das Einbeziehen steiler Perspektiven. Das Relief wird dabei zu einem Medium für die künstlerische Neuschöpfung von Naturräumen, die zum Eintauchen in verschiedenste Welten – vom Wald bis zum Meeresgrund – einladen.

Augentäuschung im Relief

Schon plastisch oder noch flächig, schon Relief oder noch Malerei? Am Übergang von der zweiten zur dritten Dimension vermögen Reliefdarstellungen bisweilen unsere Wahrnehmung auf die Probe zu stellen. Bereits in der Frühen Neuzeit konkurrierten Maler und Bildhauer im Wettstreit der Künste, dem sogenannten *Paragone*, um die gelungenere Naturnachahmung und Wiedergabe von Körperlichkeit. Philipp Otto Runge's steinfarbener Puttenreigen, in dem er mit den Mitteln der Malerei ein scheinbar haptisches Relief erzeugt, steht am deutlichsten in dieser Tradition. Ebenso eignen sich täuschend echt gestaltete Stillleben (*Trompe-l'œil*) für künstlerische Illusionen verschiedenster Materialien. Und das Motiv des Vorhangs, wie es von Gerhard Richter verbildlicht worden ist, war schon in der Antike im Überbietungswettbewerb der Künstler der Inbegriff für vollkommene Täuschung. Im Streben um den kunstfertigsten Augentrug vollzieht sich eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Reliefs. Dabei verleitet die sinnliche Irritation zur Berührung, zum tastenden Überprüfen des Visuellen und regt an, unseren Blick auf die Kunstwerke zu reflektieren.

Gesichter im Relief

Von den Augenbrauen bis zur Kinnfalte prägen Hervorhebungen und Vertiefungen das Aussehen und die Mimik jedes Individuums. Schon immer war es den Menschen ein Anliegen, das eigene Antlitz für die Ewigkeit zu bewahren. Das Gesicht plastisch und doch flächengebunden zu modellieren, zählt deshalb zu den traditionsreichsten künstlerischen Aufgaben überhaupt. Seit der Antike hat sich für Porträts im Relief vor allem die Profilansicht etabliert. Sie bildet bis heute den Darstellungsstandard für kleinplastische Plaketten, Medaillen und Münzen. Losgelöst von der Flächenbindung dieser strengen Seitenansicht nutzten Künstlerinnen und Künstler wie Käthe Kollwitz oder Pablo Picasso dagegen die frontal zu betrachtende Hohlform der Maske und erprobten darin die Wiedergabe von Emotionen. Alberto Giacometti und Constantin Brancusi wiederum skizzierten die Gesichter ihrer Skulpturen mittels Ritzungen und Schraffuren, während etwa Eugène Leroy sein Selbstbildnis auf der Fläche der Leinwand aus dicker Farbpaste formte. Von der Medaille bis zum Materialbild

erweisen sich die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten des Reliefs als fruchtbares Experimentierfeld, um Gesichter in ihrer Einzigartigkeit festzuhalten.

Durchbrechen und Umgreifen von Raum

Masse, Volumen, Gewicht und geschlossene Formen galten lange Zeit als zentrale Merkmale von Skulpturen und plastischen Arbeiten. Dies sollte sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts grundlegend ändern. Nun wurde verstärkt auch der Raum in die Gestaltung miteinbezogen. Über die Trägerfläche hinaus lässt sich das Relief in alle Richtungen ausdehnen: So geben Schnitte und Leerstellen den Blick auf das Dahinter frei und erweitern damit das plane Werk um eine zusätzliche Ebene. Oder dynamische Konstruktionen ragen so sehr aus der Fläche hervor, dass sie den Raum vor sich umgreifen und in sich einschließen – wie in den Werken von Antoine Pevsner oder Lee Bontecou. Dabei liegt die Beschaffenheit des realen Raumes außerhalb des künstlerischen Einflussbereichs. Eigenschaften, wie die Wandfarbe, sind dem Zufall überlassen, bestimmen das Erscheinungsbild des Werks in wesentlichem Maße mit. In den Reliefs ergänzen sich Auslassungen und Volumen. Was in diesem Zusammenspiel als Negativ- und Positivform wahrgenommen wird, erlebt der Betrachter, indem er sich bewegt.

Durchbrechen und Umgreifen von Raum

Die hier ausgestellten Reliefs nehmen abermals das Wechselspiel von Volumen und Leere, Positiv- und Negativformen auf. Sie sind ergänzt um die frei stehenden Plastiken von Naum Gabo und Hans Arp. In deren vollständig zu umschreitenden Arbeiten treten die mittigen Hohlformen und umgebenden Körper in ein beinahe ausgeglichenes Verhältnis zueinander. Ihre Reliefhaftigkeit erschließt sich nicht mehr durch den direkten Bezug zur Wand, sondern durch die flächige Binnenform. Diese korrespondiert mit der Weite des Raums.

Einen Gegensatz zur größtmöglichen Öffnung und Erweiterung der Werke in den Raum bildet die kleinformative Arbeit Hermann Glöckners, eines erst spät gewürdigten Künstlers der klassischen Moderne. Indem er in seiner Collage die aufgeklebten Streifen aus Seidenpapier übermalte, band er die plastischen Elemente in die Fläche des Bildträgers ein. Glöckner drängte so das ursprüngliche Relief in eine in sich geschlossene Zweidimensionalität zurück.

Struktur und All-over

Regelmäßig strukturierte Oberflächen, seriell angeordnete Alltagsobjekte und eine überwiegend reduzierte Farbigkeit bis hin zur Monochromie kennzeichnen zahlreiche Werke in diesem Raum. Häufig erst auf den zweiten Blick ist in den Reliefs von Piero Manzoni und Adolf Luther über Peter Roehr bis hin zu Jan Schoonhoven das feine

Zusammenspiel von nuancierter räumlicher Beschaffenheit und subtilem Lichtspiel zu entdecken. Gerade in den 1950er- und 1960er-Jahren wurden die Auswirkungen von reduziertem Farb- und Materialeinsatz – häufig in Gestalt sich wiederholender Muster und Formen – auf die Wahrnehmung des Betrachters ausgelotet.

Im Geiste können die Strukturen dieser Werke nahtlos auf der Wandfläche weitergeführt werden. Durch den Lichteinfall und die Reflexionen ist auch eine Erweiterung in die dritte Dimension möglich. Objekt, Wand und Raum treten dadurch in ein intensives wechselseitiges Verhältnis. Die Idee eines „All-over“, also einer flächendeckenden Struktur ohne Hauptmotiv, ist bereits in den 1920er-Jahren von Hans Arp in seinem bunten *Eierbrett* vorgedacht worden. Ebenfalls schon in dieser Zeit lieferten die Tapeten des Bauhauses einen wichtigen Beitrag zur Diskussion rund um die gestalterische Kraft strukturierter Wandflächen.

Entwürfe von Welt

Das frühe 20. Jahrhundert war durch einen grundlegenden Wandel geprägt, der alle Bereiche der Gesellschaft erfasste. Bahnbrechende Entwicklungen auf dem Gebiet der Wissenschaft, eine massive Industrialisierung und der technische Fortschritt stellten die Menschen vor neue Herausforderungen. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 führte vielerorts zum Zusammenbruch politischer Systeme. In ganz Europa zielten Künstlerinnen und Künstler fortan darauf, mit ihren Werken an der Gestaltung einer neuen Gesellschaft mitzuwirken oder diese kritisch zu hinterfragen. Länderübergreifend lässt sich dabei eine Hinwendung zum Relief beobachten, das sowohl in den Werken der russischen Konstruktivisten Wladimir Tatlin und Iwan Puni, der Dada-Bewegung um Hans Arp, Christian Schad und Kurt Schwitters als auch am deutschen Bauhaus einen wichtigen Stellenwert innehatte. Allen gemein war die Abkehr von der Gegenständlichkeit durch Verwendung geometrischer Versatzstücke. Da der Mensch in einer neuen Realität von Fortschritt, Technik und Maschine lebte, sollte seine Welt entsprechend beschaffen sein. Vielfach wurde daher mit vorgefundenen Materialien gearbeitet, die zu Objektassemblagen kombiniert wurden. Reliefkunst und Malerei standen dabei in einem fruchtbaren Wechselspiel. So wurden einerseits die Oberflächen der Reliefs farbig bemalt, andererseits fanden sich reliefhafte Strukturen oder eingeklebte Objekte auf den Gemälden wieder.

Monumentale Aufgaben

Nach den horrenden Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg begann in ganz Europa der Wiederaufbau von Gebäuden und Städten. Mit diesem Unterfangen gingen meist kommunal oder staatlich geförderte architekturbezogene künstlerische Aufträge einher. Dadurch erlebte auch das Relief als Bauaufgabe in der Nachkriegsmoderne einen wesentlichen Aufschwung. Da Deutschland in vier Besatzungsmächten

aufgeteilt war, entstand eine besondere Situation. Denn die Alliierten bemühten sich zunächst, mit unterschiedlichen Maßnahmen wie der Entnazifizierung und Umerziehung auf die Bevölkerung – inklusive der Kunstschaffenden – einzuwirken. Die Verknüpfung dieser Politik mit der Kultur, beispielsweise in Gestalt einflussreicher Kunstausstellungen, war in England eine der Aufgaben des British Council. Zu diesem Zweck propagierte dieser Künstlerinnen und Künstler wie Henry Moore, Ben Nicholson und Barbara Hepworth. Alle drei hatten sich bereits in den 1920er-Jahren der Abstraktion angenähert. Damit waren sie sowohl Repräsentanten der von den Nationalsozialisten verfeimten Vorkriegsmoderne als auch der Nachkriegsgegenwart. Sie prägten durch ihre Teilnahme an den ersten documenta-Ausstellungen die Kunstszene in der Bundesrepublik Deutschland.

Monumentale Wandreliefs stellen in ihrer Konzeption und Ausführung ganz eigene Herausforderungen dar. Es sind Sprünge in den Dimensionen wie auch Wechsel zwischen unterschiedlichen Materialien einzubeziehen. Auch die spezifischen Ortsbedingungen spielen eine bedeutende Rolle, wovon die in diesem Raum präsentierten Entwürfe sowie die Großfotografien der ausgeführten Werke handeln.

Gefasste Formen

Von alters her dient der Rahmen zur gestalterischen Einfassung wie auch zum Schutz eines Kunstwerks. Zugleich erfüllt er eine inhaltliche Funktion: Er umschließt das Bildfeld nach innen und grenzt es damit zugleich nach Außen ab. Das Kunstwerk wird dadurch autonom. Ob der erhabene Rahmen dabei zum Werk oder zu dessen Umraum – als architektonische Fassung – gehört, unterscheidet sich von Fall zu Fall. Wir zeigen anhand von vier Beispielen eine reliefspezifische Besonderheit: Motivfeld und Umfassung können aus dem gleichen Material – hier Holz, Blei und Gips – gefertigt sein. Damit wird der von Anfang an mitkonzipierte und mitgearbeitete Rahmen eindeutig zum essenziellen Teil des Werkes.

Mehransichtigkeit

Im frühen 20. Jahrhundert erfuhr das Relief eine Erweiterung: Vollplastische Werke näherten sich in ihrer Gestaltung zusehends dem Relief an. So entstanden freistehend konzipierte Werke, die Merkmale von Rundplastiken mit einer eigentlich dem Relief vorbehaltenen, flächenbetonten Sicht verknüpfen. Der wichtigste Auslöser für diese Entwicklung war der Kubismus. Dieser brach den Bildraum und die Formen auf und zeigte Gegenstände oder Personen gleichzeitig aus verschiedenen Perspektiven. Aus Volumina wurden nun Flächen. In der Plastik wurde dieser Effekt mithilfe einer Durchdringung und Verschränkung von Formen erreicht. Der Betrachter ist aufgefordert, seinen Blickwinkel immer wieder zu ändern und die vielfältigen Sinneswahrnehmungen zu einem Gesamteindruck zu vereinen. Künstler wie

Alexander Archipenko, Henri Laurens oder Jacques Lipchitz spielten in ihren Arbeiten mit der reliefhaften Verflachung des Plastischen und schlugen auf diese Weise eine Brücke zur kubistischen Malerei, die in diesem Raum durch die Werke Pablo Picassos repräsentiert wird.