

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 43 (1992)

Heft: 3

Artikel: "Das plastische Zeitalter" : Betrachtungen zur Plastik der fünfziger Jahre

Autor: Kunz, Stephan

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393898>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

STEPHAN KUNZ

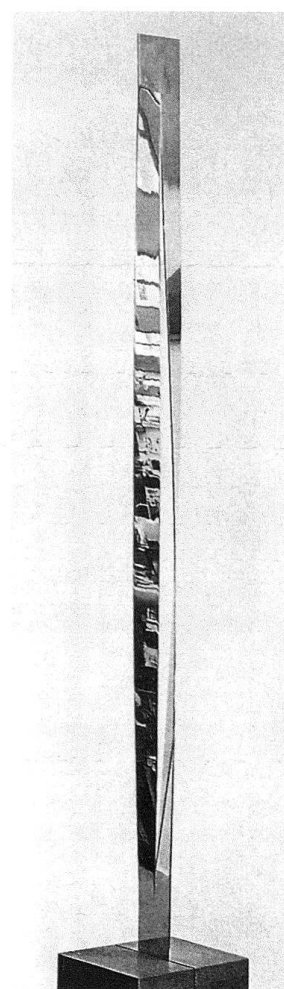
«Das plastische Zeitalter»

Betrachtungen zur Plastik der fünfziger Jahre

Die Schweizer Plastik hat in den fünfziger Jahren internationales Aufsehen erregt. Die Avantgarde setzt sich auch hierzulande gegenüber den traditionellen Künstlern durch, und der Plastik kommt im Rahmen der Künste eine dominierende Rolle zu. Die bewusste Auseinandersetzung mit dem Material und die Konzentration auf eine elementare Formensprache charakterisieren die spezifische Ausdrucksweise. Konkret/konstruktiv – organisch, statisch – dynamisch, voluminös – raumgreifend sind die Schlagworte einer Rezeption, die zu einer symbolischen Interpretation dieser Kunst bereit ist. Zur Zeit der Hochkonjunktur blüht auch die Kunst am Bau, und die ersten Freilichtausstellungen geben der monumentalen Plastik eine neue Öffentlichkeit.

Die fünfziger Jahre sind die heroische Zeit der Plastik in der Schweiz. Noch nie zuvor hat die dreidimensionale Kunst hierzulande so grosse Verbreitung gefunden, noch nie waren Schweizer Künstler in dem Masse über die Landesgrenzen hinaus bekannt wie die Bildhauer der fünfziger Jahre. Das «plastische Zeitalter»¹ ist kein Schweizer Phänomen: In der Zeit der wachsenden Prosperität der Nachkriegsjahre und während der Etablierung der Avantgarde feiert die Plastik eine erste Hochzeit – eine zweite folgt im Kunstboom seit Mitte der achtziger Jahre.

In den dreissiger und vierziger Jahren dominieren in der Schweiz traditionelle künstlerische Ausdrucksweisen, innovative Lösungen bleiben Ausnahmeerscheinungen. Die offizielle Schweizer Kunst hat sich «zum Instrument des bürgerlichen Selbstverständnisses» gemacht und wurde dadurch «träg und selbstgefällig»². Im Bereich der Plastik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ist diese Kunst verbunden mit den Namen Carl Burckhardt, Jakob Probst, Hermann Haller, Hermann Hubacher, Otto Bänninger und Karl Geiser. Sie streben nach einem klassisch-ruhigen, arkadischen Menschenbild, das in der Tradition der akademischen Bildniskunst seit langem vorgeprägt ist. «Es ist ein Merkmal der schweizerischen Statuenplastiker-generation (zwischen 1880 und 1900 geboren), dass sie die einst von Rodin und Maillol erarbeiteten plastischen Werte (zum Teil vermittelt durch Bourdelle und Despiau) übernahmen, aber über den Rahmen der individuellen Ausformung hinaus kaum weiterentwickelten.»³ Daneben stehen Einzelfiguren wie Walter Bodmer, Serge Brignoni oder Max Bill, die im internationalen Kontext der klassischen Avantgarde neue künstlerische Lösungen in der Schweiz praktizierten. An der wegweisenden Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» 1936 im Kunsthaus Zürich sind zudem Hans Arp und Alberto Giacometti vertreten. Während des Zweiten Welt-

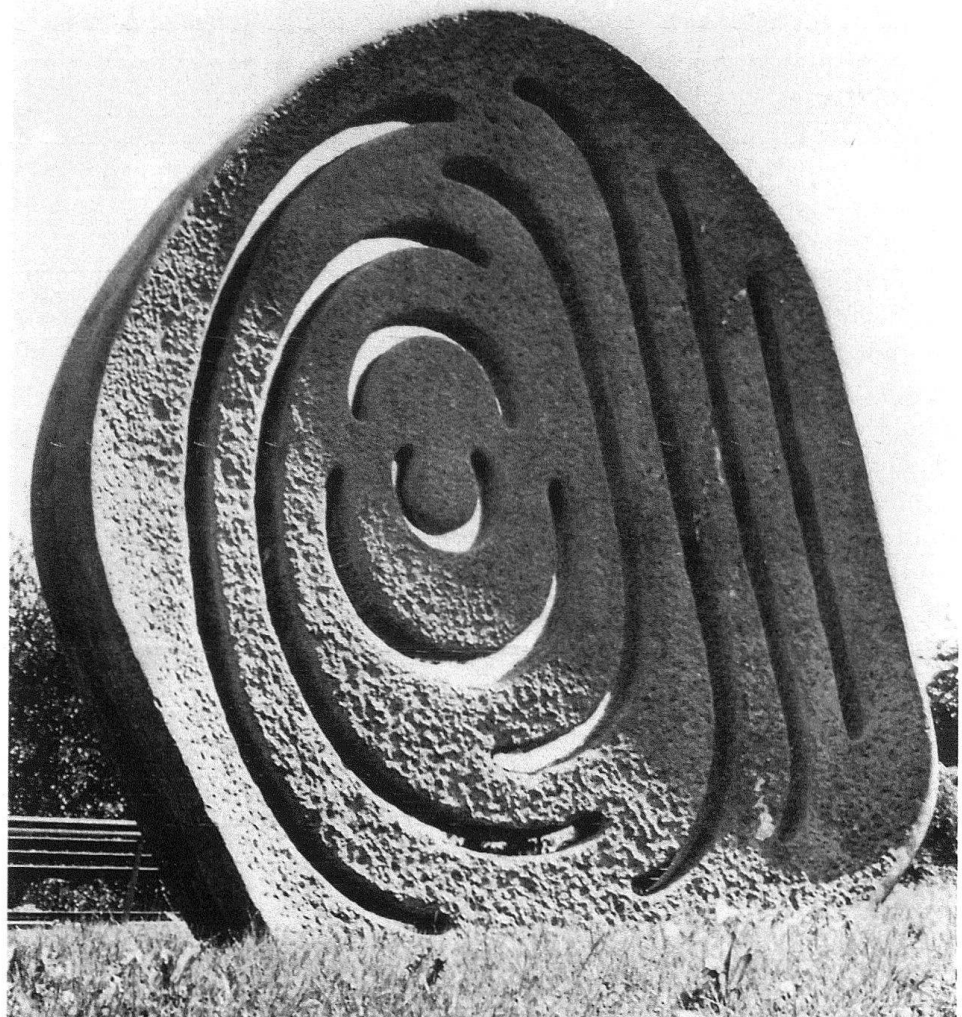


1 Max Bill, unendliche fläche in form einer säule, 1953, Messing vergoldet.

krieges hält sich auch die seit 1929 mit Otto Bänninger verheiratete französische Plastikerin Germaine Richier in der Schweiz auf. Sie alle zusammen legen seit Mitte der dreissiger Jahre den Grundstock für die Entwicklung der modernen Plastik in der Schweiz.

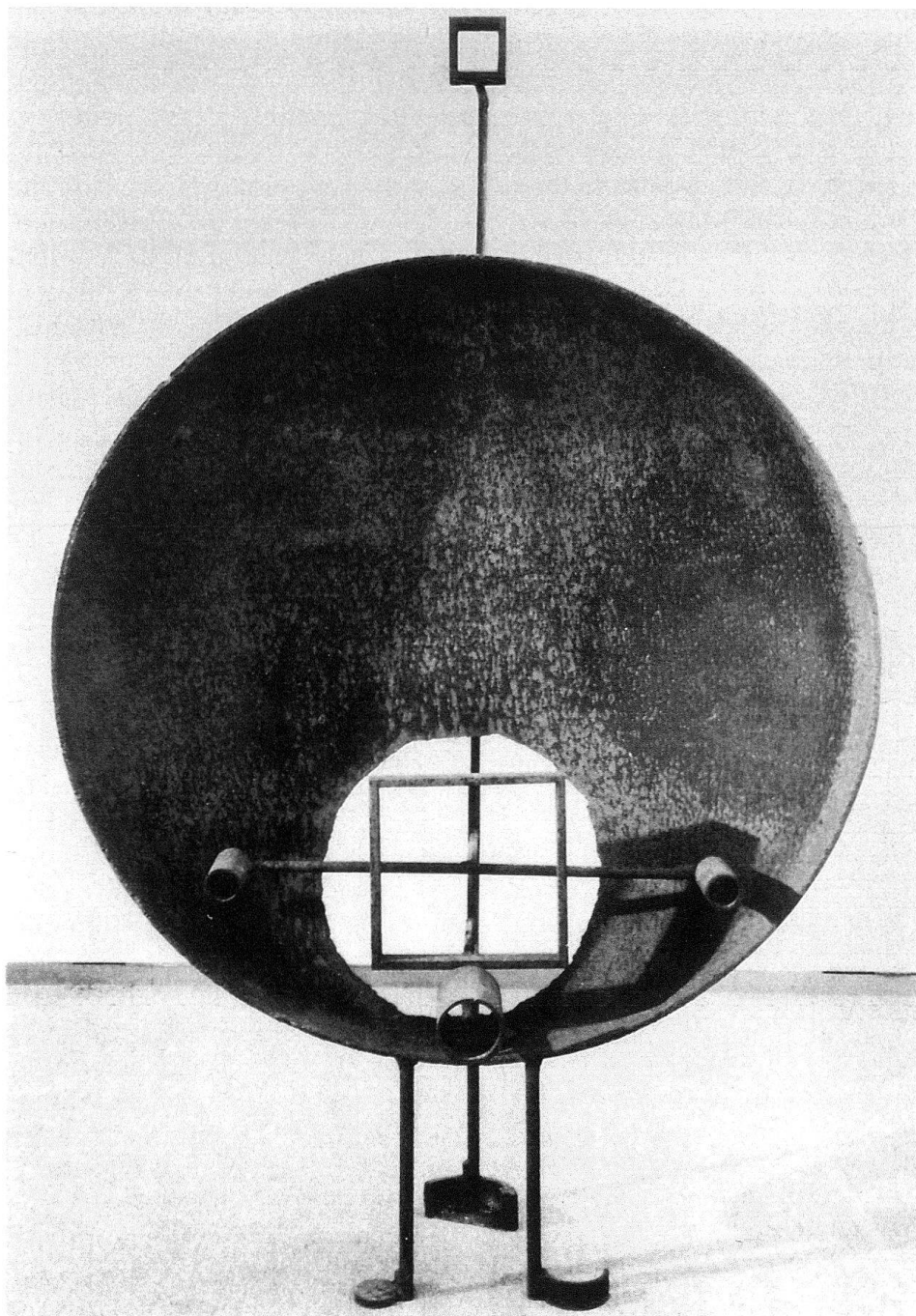
In den fünfziger Jahren feiert die Avantgarde Triumphe. Die 1937 im Anschluss an die zitierte Ausstellung im Kunsthaus Zürich gegründete «Allianz» ist anfänglich eine Vereinigung moderner Künstler der Schweiz, in der verschiedene Vertreter verschiedener Kunstrichtungen zusammengeschlossen sind. Die Vereinigung bezweckt die Förderung der modernen Kunst und sucht nach Ausstellungsmöglichkeiten für die Künstler⁴. Unter dem Patronat der «Allianz» finden insgesamt fünf Ausstellungen statt, die letzte 1954 im Helmhäus Zürich. Die «Allianz» ist mehr und mehr zum Sprachrohr der Zürcher Konkreten geworden, und die gemeinsame Förderung der modernen Kunst scheint zudem überflüssig, als sich die einzelnen Künstler etablieren. Besonders die konkrete Kunst ist zu einer neuen offiziellen Kunst avanciert.

Wenn in den vierziger Jahren noch von einer nationalen Schweizer Kunst gesprochen werden kann, löst sich diese Bindung in den



2 Hans Aeschbacher,
Die Harfe II, 1951, Granit,
Höhe 250 cm. Kantons-
spital Zürich.

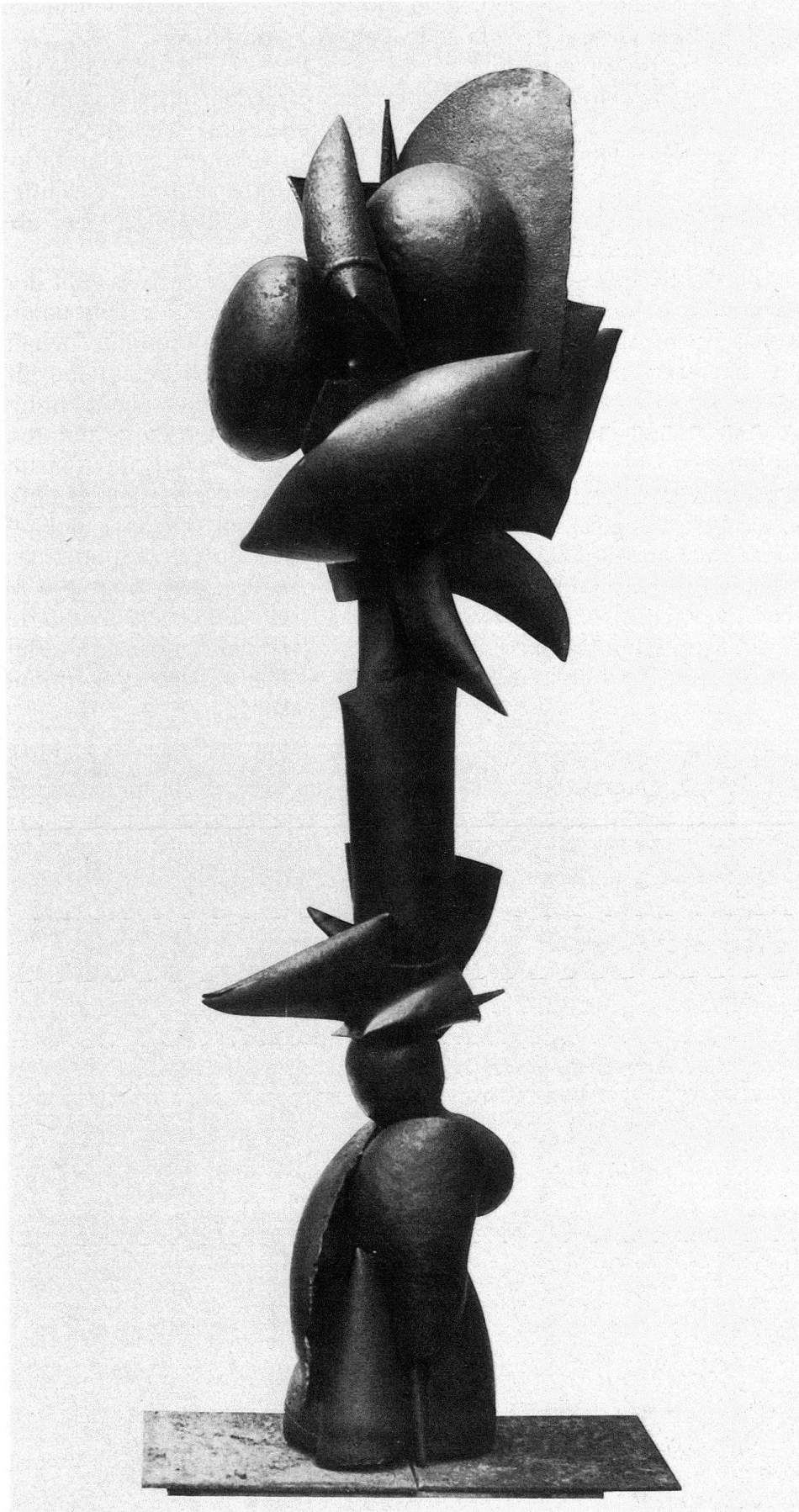
fünfziger Jahren radikal auf: Die Kunst wird auch in der Schweiz international. Zeitgleich zu den Ereignissen in den grossen Kunstzentren entstehen in der Schweiz neue künstlerische Ausdrucksweisen in Form eines internationalen Stils. Dogmen von der «Wahrheit der Form», dem «Ewigen Gleichgewicht» oder dem «Willen zum Überdauern» sind idealistische Äusserungen über das Wesen der (abstrakten) Plastik, die sich dementsprechend nicht von historischen oder geographischen Bedingungen leiten lässt, sondern nach einer allgemein gültigen, das heisst auch klassischen Ausdrucksweise strebt⁵.



3 Bernhard Luginbühl,
Element 100, 1954, Eisen,
192×57×129 cm.

Auch die internationale Anerkennung verschiedener Schweizer Künstler wächst in dieser Zeit sprunghaft an: Alberto Giacometti wird in Paris zu einer führenden Künstlerpersönlichkeit; Robert Müller gilt seit seiner Beteiligung an der Biennale in Venedig 1956 als einer der international führenden Eisenplastiker, seine Werke sind an vielen wichtigen internationalen Ausstellungen vertreten; zusammen mit Walter Bodmer, Walter Linck, Bernhard Luginbühl und Jean Tinguely gehört Robert Müller zu den Pionieren der Eisenplastik. In den fünfziger Jahren hat die Schweizer Kunst überhaupt eine Anzahl von ausgezeichneten Bildhauerpersönlichkeiten verschiedenster Prägung: «Dank klug gewählter Kollektionen an den Biennalen von Venedig und São Paulo sowie in Ausstellungen in Deutschland, Belgien und Holland haben sich die Schweizer Bildhauer ein Ansehen erworben, das im Hinblick auf den beschränkten Rekrutierungskreis erstaunlich wirkt. Was unseren Malern so selten gelingt: der Sprung über die Landesgrenzen hinaus, haben die Bildhauer geschafft.»⁶ Durch wichtige Plastikausstellungen im In- und Ausland mit verschiedenen international bekannten Bildhauern wachsen die geographischen Beziehungen zum dichten Netzwerk zusammen. Der Ausstellungsbetrieb wird auch in der Schweiz zunehmend wichtig und ist gegenüber internationalen Künstlern offen. Die Begegnung mit diesen Werken wird für viele Schweizer Künstler zum prägenden Erlebnis.

Der Unterschied zwischen der traditionellen Schweizer Plastik und der neuen Auffassung äussert sich vor allem auch im Umgang mit dem Material: In der traditionellen Haltung ist die Wahl des Mittels nebensächlich, der Widerstand des Materials soll zugunsten der Ausdrucksintensität überwunden werden. Die neue Plastik der Nachkriegszeit bezieht das Material und die in ihm wohnenden Ausdruckswerte bewusst in die künstlerische Gestaltung ein. Werner Hofmann unterteilt in seinem 1959 erscheinenden Aufsatz über «Das Material in der neuen Plastik»⁷ die Geschichte der Plastik in den ersten sechs Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in drei Entwicklungsphasen: Ging es in der ersten Phase zu Beginn unseres Jahrhunderts um die «Rehabilitierung des Materials», das heisst um den Einsatz traditioneller Materialien in einer neuen Formensprache, setzt die zweite Phase gegen jede Tradition eine provozierende Antithese: «Sie revoltiert gegen die eben erst wiedergewonnene ‹Würde› der traditionellen Materialien. (...) Diesem neuen Künstlertyp gelten alle Stofflichkeiten gleich viel; er sagt dem Edlen und Geläuterten den Kampf an, er proklamiert die grenzenlose Vielfalt der alltäglichen Materialien.» Und: «Auf diese Nivellierung antwortet die dritte Phase, in der wir uns gegenwärtig (1959) befinden. (...) Sie arbeitet sich durch das neue Repertoire an Materialien durch, sie will die Fülle ordnen, und aus ihr nicht nur Schockwirkungen, sondern gestalterischen Gewinn ziehen. Sie reagiert wie jede Epoche, die sich im Besitz einer noch ungenutzten Wirklichkeitsbreite weiss: differenzierend und zugleich vereinheitlichend. Auf die horizontale, nivellierende Tendenz der zweiten Phase, die sich mit der willkürlichen Koppelung und Verschränkung des Materials zufriedengab, folgt nun eine vertikale

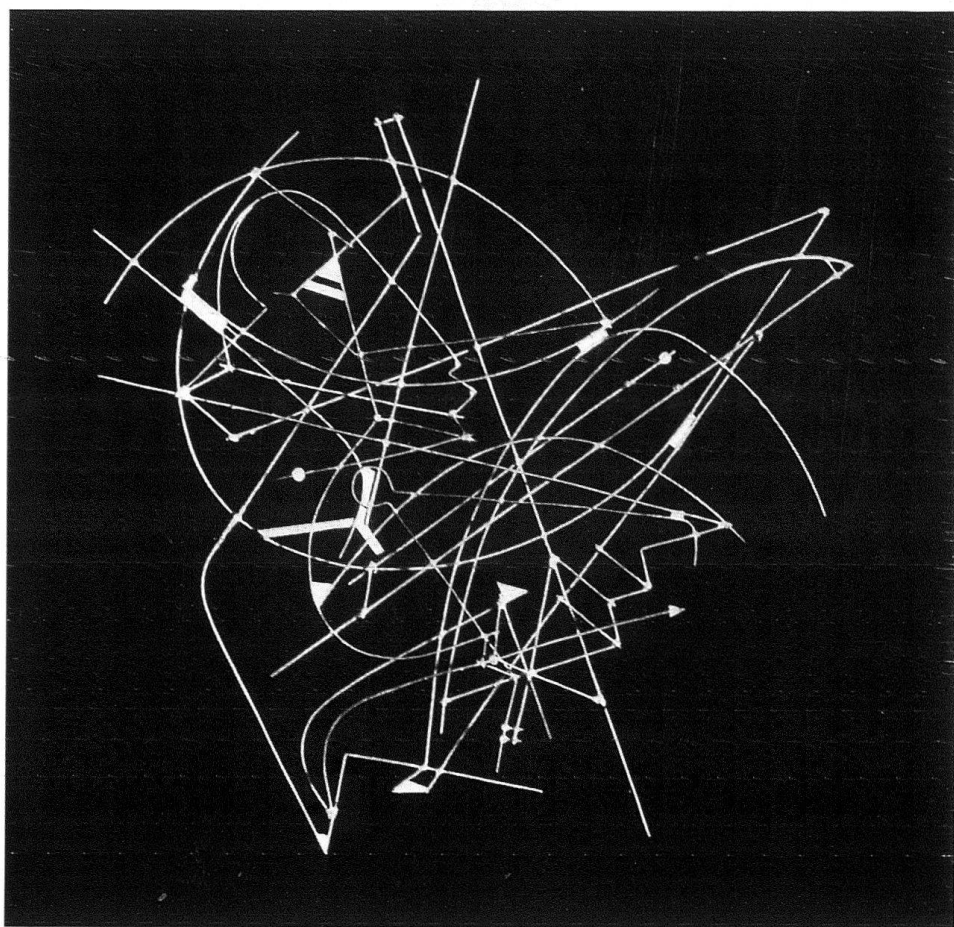


4 Robert Müller,
Aaronstab, 1958, Eisen,
163×44×52 cm. Aargauer
Kunsthau, Aarau.

Skala von Ausdrucks- und Symbolwerten, die aus dem Verhalten und der Bearbeitung der Materie abgeleitet werden.»⁸

Mit den Konstruktionen von Jean Tinguely beginnt wohl Ende der fünfziger Jahre eine neue Phase der Schweizer Plastik, die, vom Dadaismus inspiriert, wieder die zitierte «grenzenlose Vielfalt der alltäglichen Materialien» aufnimmt und sich im Rahmen der internationalen Bewegung der «Nouveaux Réalistes» mit ironischer Leichtigkeit auf Alltägliches bezieht und die «Währschaftsprobe»⁹ der abstrakten Plastik der Schweiz hinter sich lässt.

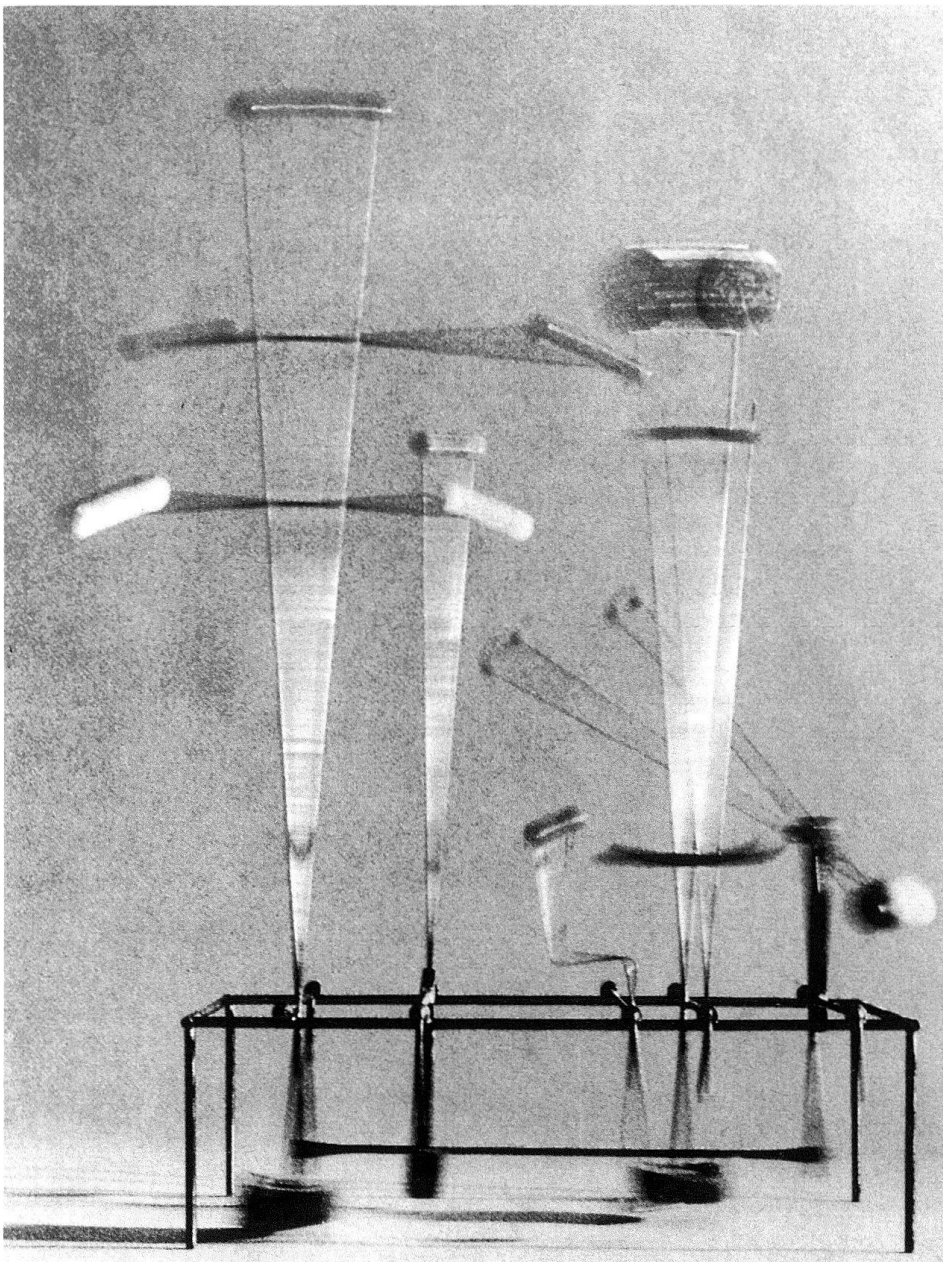
Die Plastik der fünfziger Jahre ist Ausdruck der Universalität der zeitgenössischen Kunst. Die Unmöglichkeit von einer nationalen Kunst zu sprechen, liegt vor allem auch in der wachsenden Vielfalt divergierender Kunsttendenzen begründet: «Es ist bezeichnend für die heutige Schweiz, dass innerhalb der Landesgrenzen alle Richtungen der zeitgenössischen Plastik bis zu den kühnsten Experimenten vorhanden sind.»¹⁰ Eine allgemeine Charakterisierung der Plastik der fünfziger Jahre hat demnach vor allem dieser Vielfalt ästhetischer Strömungen Rechnung zu tragen. Der Antagonismus von gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst weicht sich auf. Das interessante Motiv tritt in seiner Bedeutung nun hinter den spezifischen Formausdruck zurück. Die sich zunehmend differenzierende Formensprache und der differenzierte Einsatz auch neuer Materialien prägen die künstlerische Ausdrucksweise und die Rezeption.



5 Walter Bodmer,
Weisses Drahtrelief auf
Schwarz, 1951, Draht,
Blech, weiss bemalt, vor
schwarz gestrichenem
Sperrholz, 63×68 cm.
Kunstmuseum Basel.

Der Pluralismus zwingt den einzelnen Künstler zu verfeinerter Differenzierung: der Künstler muss sich unterscheiden, um bemerkt zu werden. Das entspricht der Theorie der Avantgarde und kommt dem individualistischen Denken der fünfziger Jahre entgegen.

Der Erfolgskurs der Plastik während der fünfziger Jahre manifestiert sich auch in einer Reihe wichtiger Publikationen. 1955 erscheint der erste, 1959 der zweite Band von Marcel Jorays Reihe über die «Schweizer Plastik der Gegenwart»¹¹, ebenfalls 1955 publiziert Carola Giedion-Welcker einen älteren Text von 1937 und einen neuen im Buch «Plastik des XX. Jahrhunderts»¹². 1958 erscheint Werner Hofmanns «Plastik des 20. Jahrhunderts»¹³ und ein Jahr später «Die Plastik unseres Jahrhunderts» von Michel Seuphor¹⁴. Auf die Bücher von Marcel Joray und Carola Giedion-Welcker soll hier näher eingegangen werden.



6 Walter Linck, Piano rythmique, 1954, Stahl und Eisendraht, Holz, Ton, 40×32×16 cm.



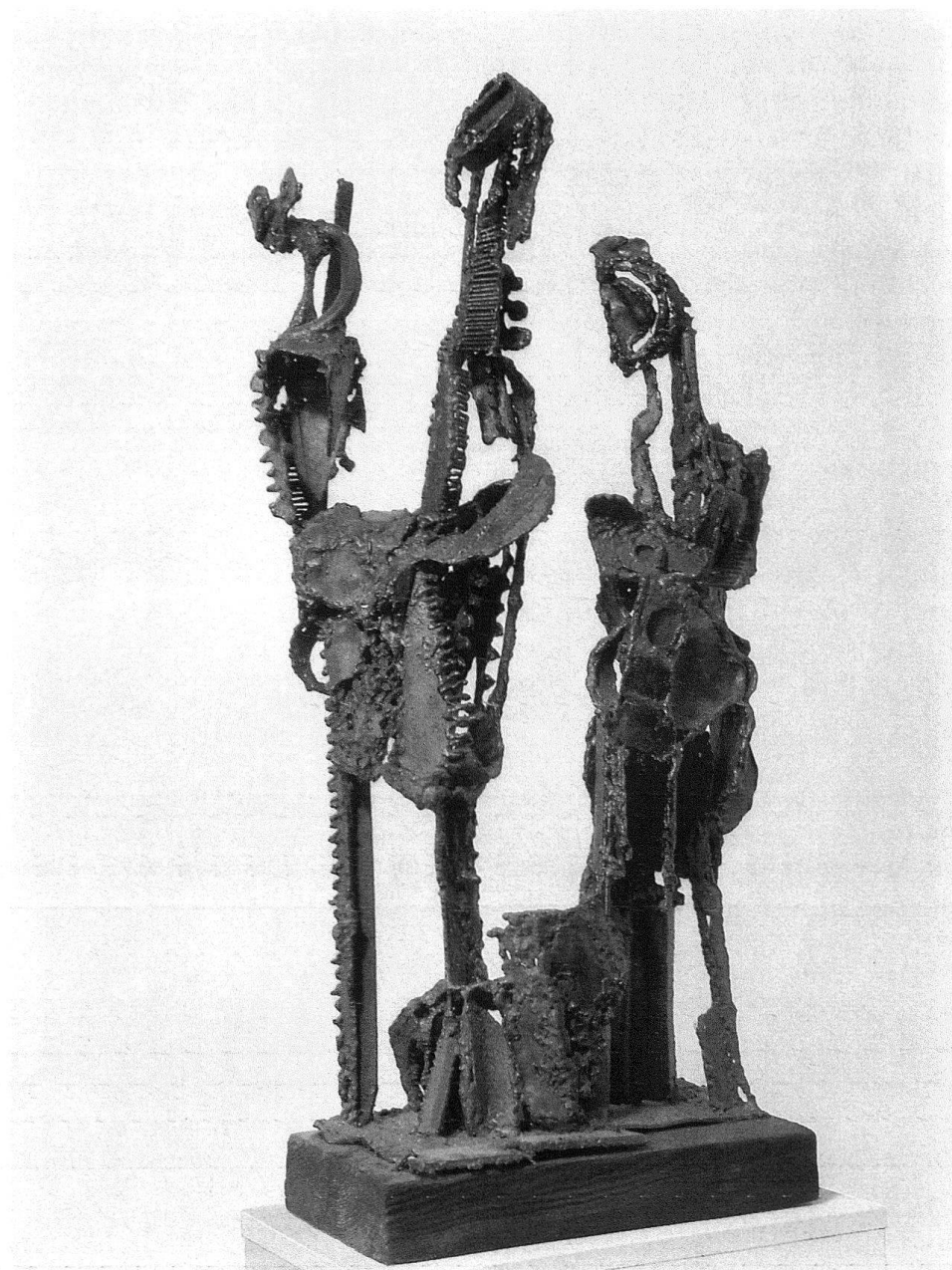
7 Alberto Giacometti,
Kopf von Diego, 1955,
Bronze. Kunsthhaus
Winterthur, Leihgabe
Alberto-Giacometti-
Stiftung.

Marcel Joray setzt 1955 zu einer breit angelegten Legitimation der modernen Plastik an. Er geht von der Schilderung der Tradition aus und zeigt, wie diese im Epigonentum endet: «Die Suche nach einer immer formelleren Vollendung führt zu einer künstlichen Schönheit, zu einem kalten Akademismus oder verliert sich in Raffiniertheit, die nur noch die beginnende Dekadenz anzeigen. Viele Bildhauer sind bewundernswert geschickte, ganz der Vergangenheit zugewandte Kunsthandwerker geworden. Nur sind sie damit noch keine Künstler, d.h. Schöpfer, die in der Plastik ihre eigene Vision realisieren. Maillol war gross – aber der Maillolismus bleibt oft in der Sterilität stecken. Es ist mehr als ehrenhaft, eine schöne Plastik nach der Art Rodins vollenden zu können. Trotzdem ist es ein Werk «nach Rodin» und damit wird es eigentlich überflüssig (...)»¹⁵ Über die Darstellung des Begriffs der Schönheit im Wandel der Zeit ebnet Joray den Weg hin zu einer modernen Ästhetik: Da sich der Begriff der Schönheit immer wieder ändert und zu verschiedenen Zeiten bei verschiedenen Völkern unterschiedliche Ausdrucksformen hervorrief, unterscheiden sich heutige Schönheitsvorstellungen ganz notwendigerweise auch vom Überlieferten: Die neuen Formen der Schönheit «hätten nicht früher entstehen können (...), denn es sind Emanationen unserer Zivilisation»¹⁶. Die moderne Plastik ist aber nicht nur zeitgemäss, sie ist nicht nur «Kunst aus sich» und folgt demnach nicht nur einem abstrakten Schönheitsbegriff, sondern auch einer inneren Wahrheit: «Es gibt auch das Wahre, das manchmal dem Schönen geradezu widerspricht: die innere Wahrheit und nicht die Wahrheit der Oberfläche, das Tragische und das Dramatische, das sich bis ins Fratzenhafte steigern kann, das Makabre und die Zwangsvorstellungen des Angsttraumes. Dies sind, wenn auch nicht Formen des Schönen, so doch mögliche Aspekte der Kunst.»¹⁷ Das grösste Dogma, von dem sich die moderne Kunst befreien muss, ist die Natur: Um einen Eigenwert zu erhalten, muss die Kunst abstrahieren, und sie tut es auch schon seit Jahrhunderten. Mit diesen allgemeinen Hinweisen hat Joray den Boden für die Darstellung der modernen Plastik argumentativ vorbereitet. Die grosse Vielfalt an Formen zeitgenössischer Plastik begründet er mit der über die ästhetischen Vorstellungen einer Zeit und die innere Wahrheit des Ausdrucks hinausgehende Individualität des einzelnen Künstlers. Dieser hat nach einem neuen, und vor allem auch nach einem persönlichen Ausdruck zu streben. Nur sein schöpferischer Impuls rettet ihn vor einem neuen Konformismus, denn auch die abstrakte Kunst läuft Gefahr, zu einem Akademismus zu verkommen.

Der Übergang zu einer prinzipiellen Wandlung, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts abzeichnet, ist für Carola Giedion-Welcker Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen: Die Suche nach einer neuen künstlerischen Form, die neue Verantwortlichkeit gegenüber den eigenen Ausdrucksmitteln, die elementare Emotion und die Betonung des Allgemeinen und Objektiven¹⁸ sind die Eckpfeiler ihres viel zitierten Buches. Nachdem die Kunst ihre ursprüngliche Einbindung in eine grössere Ordnung verloren hat und von der Renaissance an bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sich zunehmend individualisiert und

isoliert hat, gewinnt sie nun wieder neuen geistigen, überpersönlichen Gehalt. Auch für Carola Giedion-Welcker vollzieht sich dieser Wandel beim einzelnen Individuum, ordnet sich aber in eine allgemeine historische Entwicklung des künstlerischen Gestaltens ein. Die Mannigfaltigkeit der Ausdrucksweisen versteht sie als Akzente und Dialekte einer einzigen, sich mit Nachdruck auf Elementares beziehenden Formensprache¹⁹.

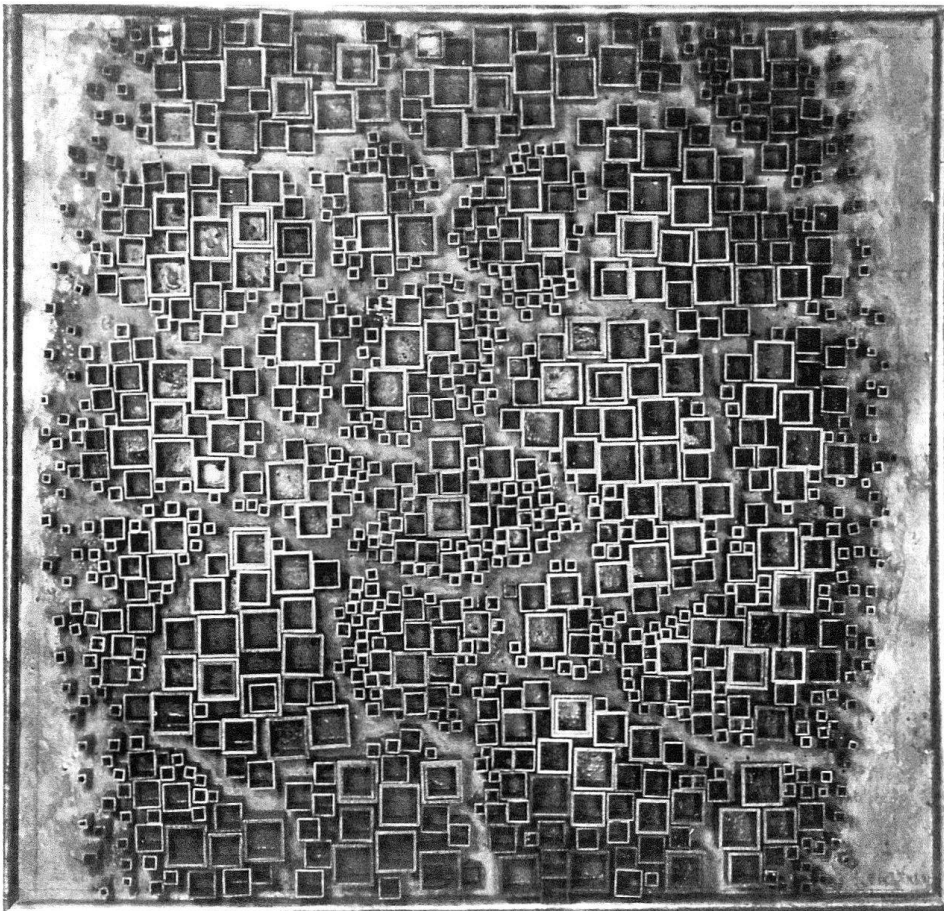
Mit Hinweis darauf, dass die Grenzen fließend sind, unterteilt Marcel Joray seine summarischen Charakterisierungen der einzelnen Künstler in figürlich und ungegenständlich arbeitende Plastiker. Carola Giedion-Welcker versucht dagegen, die verschiedenen künstlerischen Erfindungen als Ausdruck bestimmter gestalterischer Tendenzen zusammenzufassen. Die Trennung in figürliche und unge-



8 Serge Brignoni, Les Promeneurs, 1956, Eisen, Höhe 75×33×20 cm. Kunsthhaus Zürich.

genständliche Gestaltung nimmt ihre Berechtigung aus dem lang schwelenden, polemisch geführten Disput zwischen Tradition und Avantgarde. Nach dem Sieg der Avantgarde scheint dieser Dualismus nun überholt oder zu belastet und daher wenig sinnvoll. Wenn die Ausdrucksweise der künstlerischen Imagination frei ist, erweist sich die Frage nach der Intention der Darstellungsmethode ohnehin fruchtbarer.

In der Terminologie der fünfziger Jahre heissen die neuen Dualismen entsprechend der Konzentration auf eine elementare Formensprache nun: konkret/konstruiert – organisch, statisch – dynamisch, voluminös – raumgreifend, und der jeweilige Formausdruck wird symbolisch interpretiert: «Die Sprache der lebendigen Gegenwartsplastik ist eine symbolische, nicht narrative, aus der universale Aspekte zu einem allgemeinen geistigen oder natürlichen Geschehen vernehmbar, aber nicht human frisierte Banalitäten abzulesen sind. Es ist eine Sprache, die, wie J.J. Bachofen es für die Kunst der Vergangenheit schon formuliert hat, «alle Saiten des menschlichen Geistes zugleich anschlägt, Ahnung erweckt, während die rationale Sprache nur erklären kann.»²⁰ Dementsprechend stehen sich die verschiedenen Ausdrucks- und Symbolwerte auch nicht mehr polar gegenüber, sondern durchdringen sich gegenseitig: «In diesem allseitigen Ausgreifen, in dieser vielschichtigen Durchdringung der verschiedenen Sphären, des Wissenschaftlichen und Künstlerischen,



9 Zoltan Kemeny, chercheur d'amitié, 1956, Messing, zum Teil mit roter Ölfarbe koloriert, 70×68 cm. Kate Marremont Foundation, Chicago.

des Primitiven und Heutigen, des Psychischen und Technischen kündigt sich das Komplexe, Weitverspannte unseres Weltbestandes an, der eben von der zusammenfassenden Formensprache der heutigen Kunst symbolhaft und simultan geprägt wird. In dieser heutigen Kunst, in der Natur und Kultur durch universale Formen erfasst werden, spiegelt sich durchgehend vor allem eines ab: unser neues dynamisches Weltbild ...»²¹

Der offene Entwicklungsprozess der modernen Kunst ist, nach Giedion-Welcker, produktiv mit der allgemeinen Entwicklung der Kultur verbunden und berührt ganz verschiedene Bereiche (Architektur, Dichtung, Malerei, Musik, Philosophie, Physik): «Nicht passiver Dekor, sondern aktiver Bestandteil eines Zeitganzen.»²² 1937 schreibt Giedion-Welcker, dass eben dieser Wesenszug die Plastik zu einer öffentlichen Existenz prädestiniert, auch wenn sie noch nicht ins allgemeine Bewusstsein gedrungen sei und ihre Gestaltungsweise erst in einigen angewandten Bereichen von Industrie, Verkehr und Reklame Niederschlag gefunden habe²³. In der Erweiterung ihres Textes konstatiert die Autorin 1954 eine veränderte Publikumsresonanz: «Grosse Ausstellungen im Freien und Eingliederung in die Architektur haben sie (die Plastik) mit dem öffentlichen Leben verbunden ...»²⁴ Auch im Rahmen der Künste verändert sich die Stellung der Plastik: «Für die Plastik scheint sich jedoch die Situation insofern weiterhin positiv verschoben zu haben, als ihre Stellung auch innerhalb der bildenden Künste stetig an Bedeutung und Beachtung zunimmt. Man möchte beinahe annehmen, dass ein «plastisches Zeitalter» im Anzug ist, Hand in Hand mit jenem allseitig erwachenden Bedürfnis einer reicheren Gestaltung des öffentlichen Lebens nach der Seite des Festlichen, Phantastischen und Emotionalen hin. Denn gerade von dieser Tendenz her wird auch die Plastik intensiven Auftrieb empfangen, da sie von jeher mit dem öffentlichen Leben eng verbunden war und ein monumentaler Zug ihrem eigentlichen Wesen zugrunde liegt. Das wachsende Bedürfnis nach dem Wandgemälde, dem Mosaik, ganz allgemein nach einer öffentlichen Kunst, dem Aussen- und Innenraum eines städtischen Gemeinschaftslebens eingegliedert, mag sich in gleicher Richtung auch auf die dreidimensionale Bildgestaltung auswirken.»²⁵

Der Bau-Boom der Nachkriegszeit und die Etablierung fester Kredite für Kunst im Bereich öffentlicher Gebäude führen zu einer engen Verbindung von Kunst und Architektur, die auch durch die Öffnung der modernen Architektur gegenüber der Plastik möglich wird. Der Purismus des «Neuen Bauens» wollte gar keine architekturgebundene Plastik: «Unter dem Gesichtspunkt der reinen Funktion und Zweckmässigkeit wurde die Bauplastik als verlogen auf die Seite gestellt.»²⁶ Willy Rotzler plädiert 1949 für eine Synthese von moderner Architektur und moderner Plastik. Der Aufschwung der Bauplastik hat zur Zeit der Hochkonjunktur in diesem Sinn auch eingesetzt.

Im Zusammenhang mit Architektur kommt auch dem Relief eine neue Bedeutung zu. Das Relief kann als Annäherung der Plastik an die Malerei, aber auch als Ausgreifen der Malerei in den Raum ver-

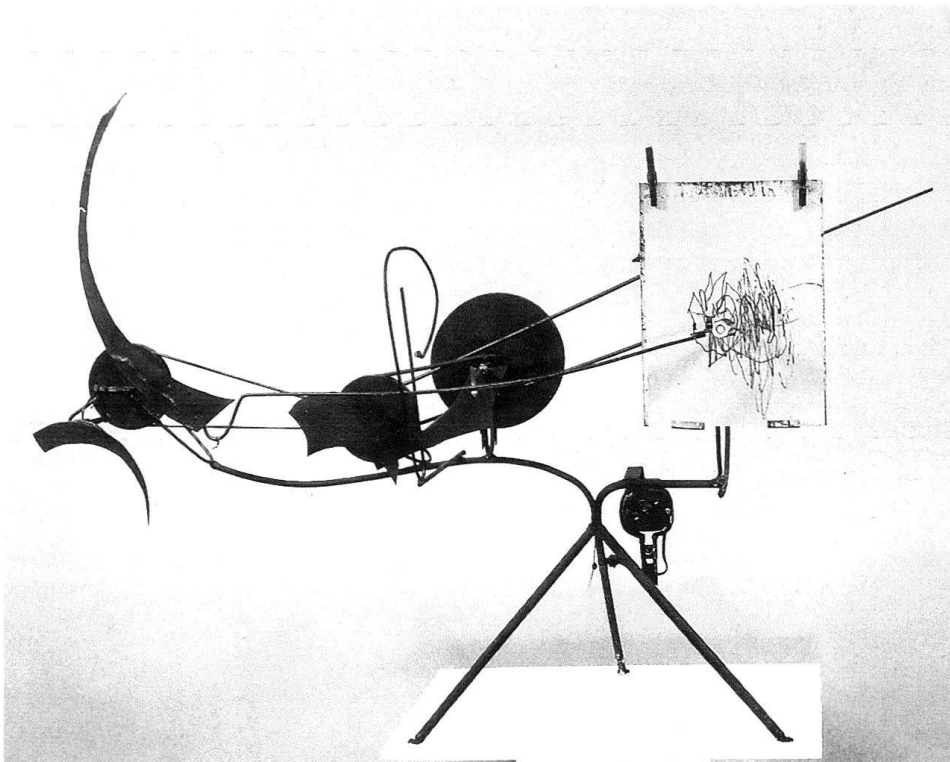
standen werden. Es waren im 20. Jahrhundert vor allem Maler, welche die Reliefform für sich entdeckten und ihr neue Impulse gaben: Für die Maler ist das Relief eine Erweiterung ihrer Möglichkeiten, und als solche nutzen sie es auch während der fünfziger Jahre.

Wie in verschiedenen andern europäischen Ländern gibt es in der Schweiz in den fünfziger Jahren die ersten Freilichtausstellungen. 1954 findet in Biel die erste, von Marcel Joray initiierte «Schweizer Plastik-Ausstellung im Freien» statt. Solche Ausstellungen führen die autonome Plastik aus dem Museum hinaus, integrieren sie in den städtischen Umraum und konfrontieren damit vor allem auch die Öffentlichkeit mit ihren neuen Ausdrucksformen.

Der «Kunst am Bau»-Boom und die Popularität der Freilichtausstellungen sind ein Hinweis darauf, wie die Plastik mehr und mehr ins Bewusstsein der Öffentlichkeit dringt und zum öffentlichen Ereignis wird. Die Plastik war immer Trägerin des Kultes und der Erinnerung, «das Unterpfand des Unsterblichkeitsgedankens»²⁷. Mit der freien Plastik, die während der fünfziger Jahre zunehmend in den öffentlichen Raum dringt, setzt sich die autonome Kunst selbst ein Denkmal.

Durant les années cinquante, la sculpture suisse obtient une audience internationale: l'heure a sonné pour elle de la victoire de l'avant-garde sur la tradition, de la prééminence au sein des beaux-arts. Attention toute particulière portée au matériau, exploration d'un langage formel élémentaire, telles sont les caractéristiques spécifiques d'une production dont la réception – toute prête à s'engager sur les voies d'une interprétation symbolique – s'articule autour de

Résumé



10 Jean Tinguely, Métamatic No.9, 1959, Eisen, Metallplatte, Holz, Drähte, Gummiriemen, Elektromotor, schwarz bemalt, 85×144×36 cm. Tinguely-Archiv, Christina Bischofberger, Zürich.

catégories binaires (concret–constructif/organique, statique/dynamique, fermé/ouvert). En cette période de haute conjoncture, les nombreuses commandes publiques et les premières expositions en plein air amènent à la sculpture monumentale un nouveau public.

Riassunto Negli anni Cinquanta la scultura svizzera si è imposta all'attenzione internazionale. L'avanguardia segna anche nel nostro paese un importante momento di distacco dagli artisti tradizionali e fra le arti è la scultura a rivestire un ruolo dominante. L'interesse per la qualità fisica della materia e la ricerca di un linguaggio formale elementare caratterizzano la specifica immagine espressiva. Concreto/costruttivo – organico, statico – dinamico, voluminoso – spaziale sono i termini accolti che si prestano a un'interpretazione simbolica di quest'arte. Nel clima dell'alta congiuntura la plastica investe anche l'architettura e con le prime esposizioni all'aperto la scultura monumentale si conquista un nuovo pubblico.

- Anmerkungen**
- ¹ CAROLA GIEDION-WELCKER, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Zürich 1955, S. XXIII.
 - ² MATTHIAS VOGEL, «Sind wir Schweizer wirklich so langweilig wie unsere Kunst?» *Malerei der vierziger Jahre in der Schweiz*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 3/1991, S. 370.
 - ³ URS HOBI, zit. in: HANS A. LÜTHI, *Die Kunst in der Schweiz 1890–1945*, in: ders./HANS-JÖRG HEUSSER, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich 1983, S. 55.
 - ⁴ Vgl. die Statuten der Künstlergruppe «Allianz» vom 29. April 1937, zit. in: RUDOLF KOELLA, *Die Künstlergruppe «Allianz»*, in: *Dreissig Jahre Schweiz. Konstruktive Kunst 1915–1945*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 1981, S. 36.
 - ⁵ Vgl. MICHEL SEUPHOR, *Die Plastik unseres Jahrhunderts*, Neuchâtel 1959.
 - ⁶ ARNOLD RÜDLINGER, in: *Aeschbacher, Bill, Linck, Müller*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Basel, Basel 1959.
 - ⁷ WERNER HOFMANN, *Das Material in der neuen Plastik*, in: *Werk* 3/1959, S. 101 f.
 - ⁸ Siehe Anm. 7.
 - ⁹ ADOLF MAX VOGT über Hans Aeschbacher, in: *Hans Aeschbacher*, Zürich 1986, S. 9.
 - ¹⁰ MARCEL JORAY, *Schweizer Plastik der Gegenwart*, Bd. 1, Neuchâtel 1955, S. 7.
 - ¹¹ MARCEL JORAY, *Schweizer Plastik der Gegenwart*, Bd. 1, Neuchâtel 1955; Bd. 2, Neuchâtel 1959.
 - ¹² CAROLA GIEDION-WELCKER, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung*, Zürich 1955.
 - ¹³ WERNER HOFMANN, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1958.
 - ¹⁴ MICHEL SEUPHOR (wie Anm. 5).
 - ¹⁵ MARCEL JORAY (wie Anm. 10), S. 12.
 - ¹⁶ Ebenda, S. 17.
 - ¹⁷ Ebenda, S. 10.
 - ¹⁸ CAROLA GIEDION-WELCKER (wie Anm. 1), S. X–XI.
 - ¹⁹ Ebenda.
 - ²⁰ Ebenda, S. XXVI.
 - ²¹ Ebenda, S. XXXI.
 - ²² Ebenda, S. XXI.
 - ²³ Ebenda, S. XX–XXII.
 - ²⁴ Ebenda, S. XXIII.
 - ²⁵ Ebenda, S. XXIII–XXIV.
 - ²⁶ WILLY ROTZLER, *Plastik am Bau*, in: *Werk* 1/1949, S. 62 f.
 - ²⁷ CAROLA GIEDION-WELCKER (wie Anm. 1), S. IX.

Abbildungsnachweis 1: Max Bill, Zumikon. – 2: Jürg Schmitt. – 3: Walter Dräyer, Zürich. – 4: Jürg Müller, Aarau. – 5: Öffentliche Kunstsammlung Basel. – 6: Albert Winkler, Bern. – 7, 9: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. – 8: Kunsthaus Zürich. – 10: Tinguely-Archiv, Christina Bischofberger, Zürich.

Adresse des Autors Stephan Kunz, lic. phil. I, Kunsthistoriker, Gartenstrasse 10, 5400 Baden