

# Unbekannter Klassiker : zu Arbeiten von Isamu Noguchi

Autor(en): **Heller, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **70 (1983)**

Heft 11: **Modell : ein architektonisches Medium = La maquette : un milieu architectural = Model : an architectural medium**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-53538>

## **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.

## Unbekannter Klassiker

### Zu Arbeiten von Isamu Noguchi

Man sollte meinen, es gebe – zumindest auf einem gewissen Qualitätsniveau – in der Kunst der Moderne keine Entdeckungen mehr zu machen. Mit unzähligen Ausstellungen und Publikationen steht dem, der will, ein teils reales, reils imaginäres Museum von enzyklopädischen Ausmassen zur Verfügung. Selbst ein Begriff wie der des Aussenseiters ist fraglich geworden; er bezeichnet weniger mehr die spezifische Stellung und Haltung eines Künstlers als die weitgehend von der Mode abhängige Kategorie, unter der er am Informationsmarkt gehandelt wird.

Die weissen Flecken im Kunstatlas des 20. Jahrhunderts verschwinden zusehends und mit ihnen der Reiz, auf Neues, Unbekanntes zu stossen. Umso tröstlicher ist jede Erfahrung, die den Mythos des lückenlos informierten Global Village ankratzt – tröstlich und aufschlussreich in mancher Hinsicht.

So mochte der europäische Besucher, der im New Yorker Sommer dieses Jahres – pflichtbewusst, aber angeödet durch die ewiggleichen, organische Geborgenheit vortäuschenden Formhülsen – die grosse Henry-Moore-Ausstellung absolvierte, buchstäblich im Vorübergehen mit einem ungleich interessanteren Werk Bekanntschaft geschlossen haben. Indessen: selbst wenn die unauffällige, ungemein leise, aber doch kraftvolle Steinskulptur im Vorgarten des Metropolitan Museum, hart am Rande der 5th Avenue, weniger dem Verkehrslärm ausgesetzt und vor allem auch beschriftet gewesen wäre, hätte das kaum viel genützt. Oder sagt etwa *Ihnen* der Name Isamu Noguchi etwas?

Dabei gehört Noguchi zu den ganz Grossen unter den Bildhauern der mittlerweile klassisch gewordenen Generation. Seine Arbeiten halten dem Vergleich mit den zumindest in Europa weitaus berühmteren Kollegen mühelos stand. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass Noguchi kein handfest plakatives Markenzeichen anzubieten hat. Wo sich ein Calder mit dem schwebenden Witz seiner Mobiles, ein Brancusi durch die absolute Reinheit seiner Formen, ein Gonzales durch den besonderen Umgang mit dem als Werk-



1 Sculpture to be seen from Mars, Modellfoto, 1947

stoff bevorzugten Metall und der bereits erwähnte Henry Moore vornehmlich mit Langeweile in Erinnerung rufen: da hat Noguchi nichts entgegenzuhalten als eine behutsame Sensibilität, die an der kleinsten Terracotta-Plastik ebenso ablesbar ist wie an seinen Plätzen, Gärten und künstlichen Landschaften.

Behutsame Sensibilität allein macht noch keinen Stil. Oder doch?

Noguchi ist ein Künstler, der den Dialog sucht – mit dem Material, mit der vorgegebenen Situation, mit dem Publikum, mit dem Auftraggeber. Gewalt liegt ihm fern. Aus der scheinbaren Schwäche dieses Zurückhaltens der eigenen Person gewinnt er eine Stärke, die sich dort, wo er sie konsequent genug handhabt, zu einem vielschichtigen, aber unverwechselbaren Stil ausprägt.

Immer wieder ist auf den besonderen Hintergrund dieser Haltung hingewiesen worden. Noguchis Vater war Japaner, die Mutter Amerikanerin; 1904 in Los Angeles geboren, hat er seine Jugend grösstenteils in Japan verbracht. Nach der Rückkehr in die Vereinigten Staaten blieb Noguchi den Idealen japanischer Erziehung und Erkenntnis verpflichtet und entwickelte sein Werk aus dem bewussten und kontrollierten Umgang mit einer als ambivalent erfahrenen kulturellen Identität heraus.

Die Einflüsse, die sich darin spiegeln, hat er an verschiedenen Orten aufgenommen. Nach der Ausbildung in New York arbeitete Noguchi 1927 in Paris und assistierte für kurze Zeit im Atelier des über alles bewunderten Brancusi. Drei Jahre später studierte er dann Kalligraphie und traditionelle Zeichnung in Peking, um kurz danach seine künstlerischen Erfahrungen bei einem bekannten japanischen Keramiker zu erweitern.

Immer wieder sind es solche Grenzbereiche, die ihn anziehen. In den dreissiger Jahren beginnt eine enge Zusammenarbeit mit Martha Graham – später auch mit Merce Cunningham und George Balanchine –, zu deren Tanzproduktionen Noguchi mehrere experimentelle Ausstattungen beisteuert. Für Herman Miller entwirft er einen Kaffeetisch und wird sich auch später immer wieder mit Möbeln beschäftigen – seine luftigen Japanlampen etwa haben unzählige Epigonen beschäftigt.

So qualitativvoll das plastische Werk im engeren Sinne und so wegweisend seine künstlerischen Grenzgänge auch sind – am nachhaltigsten wirken doch Noguchis Grossprojekte

im öffentlichen und halböffentlichen Raum, orientiert an einem wiederum östlichen Verständnis von Landschaft und Natur als Erlebnisraum. Die vielleicht glücklichsten Beispiele sind die beiden fast gleichzeitigen Variationen über das Thema des versunkenen Gartens, die vor der Chase Manhattan Bank und in Yale zur Ausführung kamen. Noguchi hat hier die Künstlichkeit auf die Spitze getrieben und zwei Ideenräume geschaffen, die nur noch der Verzicht auf jede – zwangsläufig unvollkommene – materielle Realisierung hätte steigern können.

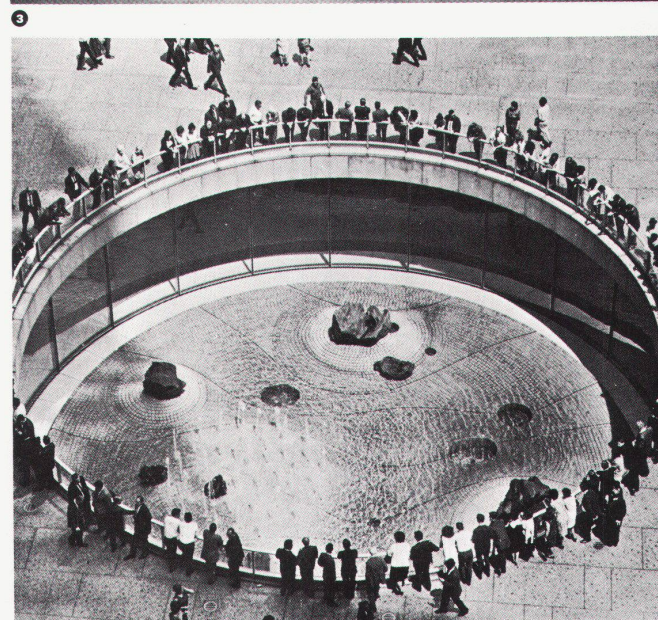
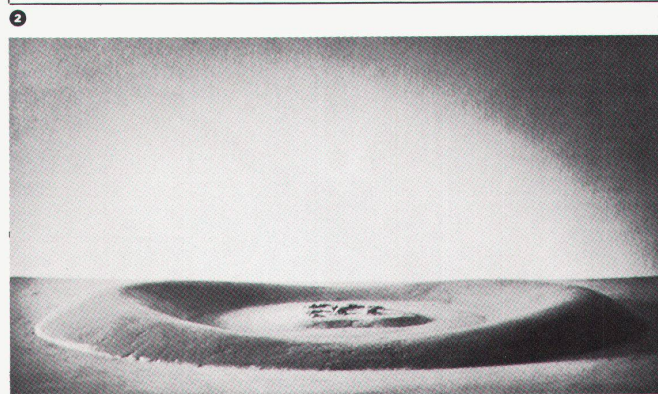
Es gibt indessen eine ganze Reihe von Projekten, die aus verschiedensten Gründen nicht zu realisieren waren, Vision bleiben mussten oder wollten und gerade dadurch vorbehaltlos überzeugen.<sup>1</sup>

Zwei Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs drängte sich Noguchi das Bild eines gigantischen Antlitzes auf, das seine Klage über die Selbstzerstörung der Menschheit ins Universum hinausschweigt. Die vorgesehene Grösse dieses Denkmals – für die pyramidenförmige Nase beispielsweise eine Höhe von rund einer Meile – schloss jede Verwirklichung von vornherein aus. Es ging Noguchi auch gar nicht darum. Seine Vorstellung, die Skulptur solle – bezeichnenderweise – vom Mars aus zu erkennen sein, wollte einzig jene Massstäbe andeuten, die zur Vergegenwärtigung der kaum fassbaren menschlichen Blindheit angemessen wären.

In welchen Zusammenhang er sich da einschrieb, war ihm durchaus bewusst: «Earth sculpture is nothing new. It's just a new name for an old thing.» Und: «I don't think it's necessary to be corporeally or visually in outer space. I believe that one day we will find a way of letting our inner selves travel to the moon and beyond – instantly. Our imagination travel. I mean, who hasn't been on Mars and seen it?»

Eine ganz ähnliche Haltung spricht aus der nur in modellhafter Annäherung – als Bronzerelief – zu erschliessenden Darstellung einer zutiefst leidenden Erde. Die schmerzhaft weichen Formen evozieren ein entstelltes, gepeinigtes Gesicht. Wiederum wäre die Ausführung riesengross zu denken, eingearbeitet in die Mutter Erde selbst, im Nachvollzug des Zerstörungswerks, das seit den Bomben jenes Zweiten Weltkriegs andauert und das uns allen zur apokalyptischen Bedrohung geworden ist.

Und noch ein drittes, spätes



2 This Tortured Earth, Bronzemodell, 1942

3 Kukaniloko, Bronzemodell, 1976

4 Garden, Chase Manhattan Bank, New York, 1961–1964

Werk setzt die Tradition dieser überdimensioniert horizontalen, ausgesprochen weiblichen Arbeiten fort, die Noguchi immer wieder mit ebenso klar männlichen, vertikal dominierenden Werken konfrontiert hat: *Kukaniloko*, 1976 für das East-West Center nahe bei der Universität von Hawaii entworfen. Hier sollte ein riesiger, doppelter Erdwall die Kukaniloko, die heiligen Felsen früherer Kulturen Hawaiis, aufnehmen. Erneut hätten die zur Ausführung nötigen Arbeiten alle verfügbaren Kräfte überstiegen. In bitter berechnender Ironie schlug Noguchi deshalb vor, die amerikanische Armee zur Mithilfe zu engagieren: «I liked the idea of stretching the possibilities of sculpture, and if you get the Army into doing it, my God! I mean, think of what they were able to do in Vietnam. Vietnam was the largest and most spectacular sculptural effort ever. They defoliated the land, they built airports, they transformed the whole terrain...»

Vietnam als Grossskulptur, als absurd-reale Facette eines irrwitzigen Gesamtkunstwerks: für den am Ende seines Wegs angelangten Bildhauer Noguchi hält die Geschichte kaum mehr Hoffnung bereit. Die Mahnungen der Künstler sind wirkungslos geblieben. Der Ästhetik des Napalms ist nichts mehr entgegenzuhalten.

Die Menschlichkeit jedoch, die Isamu Noguchi in seinem Lebenswerk zum Ausdruck gebracht hat, redet anders. Die Verbindlichkeit dieses Werks, seine – bei allem Bemühen um Eindeutigkeit – tiefe Bereitschaft zur Verständigung geben der künstlerischen Arbeit einen über jede noch so schreckliche Tagesaktualität hinausweisenden Sinn, einen Sinn, der trotz vermeintlich besserer Einsicht zur politischen Stellungnahme zwingt. Beispiele wie das Noguchis mögen jene zahlreichen Künstlerinnen und Künstler – darunter Namen wie Carl André und Sol LeWitt – bestärkt haben, die sich zurzeit in den USA organisiert und in aller Öffentlichkeit gegen Reagans Mittelamerika-Politik zur Wehr setzen. Gegen ein neues Vietnam, gegen die noch grössere, noch grauenhaftere Skulptur.

Martin Heller

<sup>1</sup> Zu dieser Thematik vergleiche im Ausstellungskatalog *Noguchi's Imaginary Landscapes*, Walker Art Center 1978, vor allem die Seiten 39–51: Unrealized Projects.