

Vier amerikanische Metallplastiker

Autor(en): **Hofmann, Werner**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **45 (1958)**

Heft 4: **Bauen in Israel**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-35033>

Nutzungsbedingungen

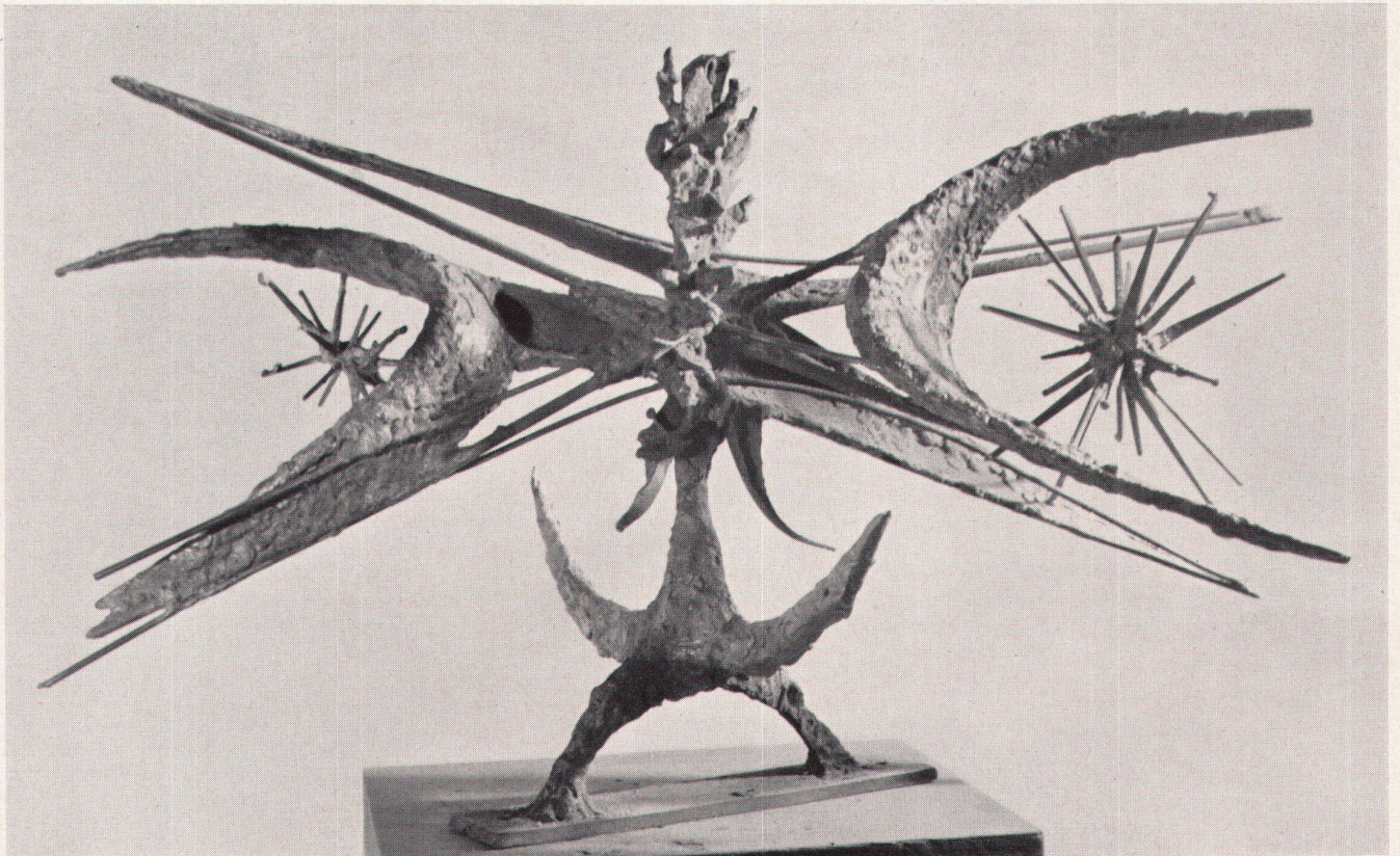
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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

Im Konstruktivismus versuchte das 20. Jahrhundert seine Klassik zu setzen. Klassischen Ursprungs war die Hoffnung, man könne die Kluft zwischen dem künstlerischen und dem profanen Gegenstand schließen; sie entsprang dem Bedürfnis nach Zusammenfassung, Integration und Aufhebung von Gegensätzen. Klassisch an diesem Versuch einer vernünftigen Weltordnung war das Definitive seiner Ansprüche und die Überzeugung, man habe ein für alle Male das Ideale mit dem Wirklichen versöhnt und könne nun die Herrschaft dieser Synthese perpetuieren.

Hier lag der Irrtum, der jedem künstlerischen Wunschbild unterläuft. Die Geschichtlichkeit der Kunst kennt kein Endgültiges. Das Gesetz, wonach Klassik Ausnahme, nicht Regel ist, mußte sich auch am Konstruktivismus bewahrheiten. Die vehementeste Reaktion erhob sich gerade dort, wo seine Verwirklichung die günstigsten praktischen Vorbedingungen erwarteten: in den USA. Begreiflich, denn nur eine hochindustrialisierte Welt des pragmatischen Fortschrittsoptimismus konnte dem Künstler das Bündnis mit der Maschine verdächtig machen; erst die Allherrschaft der Apparate vermochte ihm zu zeigen, daß die konstruierte, funktionierende Form nur *einen* Aspekt der Welt, ihre konfliktlose Schönheit, zu deuten vermag. Nicht nur in der Malerei, in den Existenzbeschwörungen des «action painting», hat sich dieses romantische Mißtrauen gegenüber der glatten, rational einsichtigen Formensprache Ausdruck verschafft, – man trifft es auch unter der Mehrzahl der amerikanischen Plastiker an. Die vier hier dargestellten Metallplastiker stehen stellvertretend für eine Tendenz, nicht für eine Gruppe. Jeder von ihnen hat individuelle Prägung, und dennoch verbindet ihr Schaffen eine verwandte geistige Temperatur: die Unruhe eines Ausdruckswollens, das den Gestaltungsakt mit den Ungewißheiten der Existenz identifiziert.

Von den Vieren hat Theodore Roszak (geb. 1907) in seinem Entwicklungsweg die stärksten Gegensätze bewältigt. In Polen geboren, kam er bereits zweijährig nach den Vereinigten Staaten. Nach Abschluß seiner künstlerischen Ausbildung führte ihn 1929 ein Stipendium für längere Zeit nach Europa, wo er, besonders in Deutschland und der Tschechoslowakei, mit den konstruktivistischen Tendenzen bekannt wurde. Er malte dann in einer von geometrischen Elementen durchsetzten stilisierten Sachlichkeit, deren Sujets jedoch romantisches Empfinden verraten. Aus diesen schwankenden Anfängen wird der Entschluß zum Konstruktivismus, zur Abstinenz von jeglichem Gefühl geboren. Es ist wohl kein Zufall, daß diese Wendung mit der Ankunft Moholy-Nagys in den Vereinigten Staaten zusammenfällt. Während des Krieges wird aus dem Konstruktivist Roszak ein Konstrukteur: er arbeitet im Flugzeugbau und im Stevens Institute of Technology, New Jersey. Wahrscheinlich hat diese Tätigkeit den erneuten Durchbruch romantischer Erlebnisreserven ausgelöst. Weitere Umstände, wie etwa die beiden Lipchitz-Ausstellungen in New York (1942, 1943), mögen die künstlerische Neuorientierung beschleunigt und gestützt haben. Was zwischen 1943, dem Jahr der ersten Versuche, und 1945, dem der endgültigen Entscheidung für eine freie Formensprache, in Roszak nach

1
Theodore Roszak, Prometheus I, 1955–56. Stahl und Nickel
Prométhée I. Acier
Prometheus I. Steel, brazed-nickel. Courtesy Pierre Matisse Gallery, New York

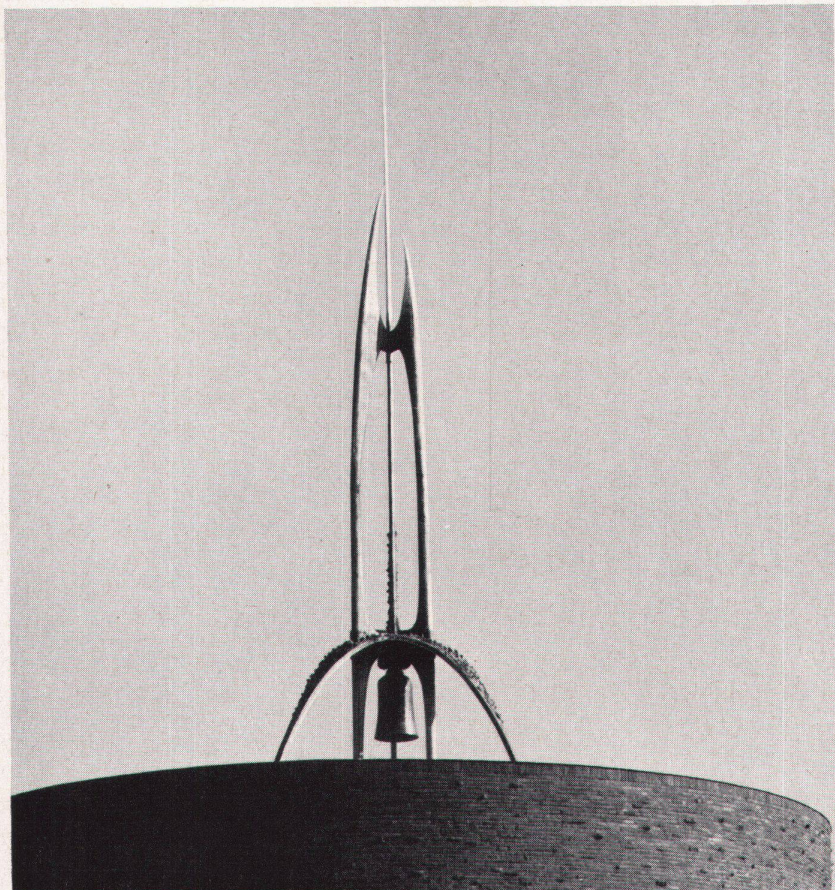
künstlerischer Bewältigung drängt, hat vorerst die pessimistische Färbung des Protests. Am Anfang steht das Unbehagen an einer Formrechnung, die immer ohne Rest aufgeht, weil sie jeden menschlichen Konflikt ausklammert, darauf folgt der Verlust des Glaubens an die Illusion mechanischer Allmacht. Die Kriegseignisse entbinden die zerstörerischen Kräfte der Maschine und geben ihrer bislang angebeteten Sachlichkeit die verzerrten Züge eines Rächers. Der Mensch wird nun wieder in seiner tragischen Dimension sichtbar, seine Verletzlichkeit darstellungswürdig.

«Sieh, die Maschine: wie sie sich wälzt und rächt...» Mit dieser Klage aus den «Sonetten an Orpheus» könnte man die neue Gestaltungsrichtung umschreiben. Eine von Roszaks bekanntesten Schöpfungen, die auch auf der Wanderausstellung des Museum of Modern Art in Europa zu sehen war, das «Phantom der Kitty Hawk» (1946/47), veranschaulicht in exemplarischer Weise die Dämonisierung und Mythisierung des Apparates. Roszak beschwört die Erinnerung an das Flugzeug, mit dem die Brüder Wright 1903 erstmals in die Luft stiegen. Er schweißt ein stählernes Gebilde aus Stacheln, Dornen und Hörnern zusammen, das einen flammenden, verkrusteten Schweif himmelwärts reckt, ein zuckendes, ungebärdiges Zwitterwesen, halb zerborstener Himmelskörper, halb ins Animalische verwandelter Ikarus – ein Symbol der Ausweglosigkeit, des Zusammenbrechens. Verfolgt man dieses heftige, schmerzhaftes Gebilde in seine Anfänge zurück, so kommt man nach verschiedenen Metamorphosen auf die Monstren der Flugeidechsen, deren wuchernde Aggressivität Roszak in den ersten Studien festgehalten hat. Roszaks Zivilisationspessimismus ist um den Menschen besorgt. Sein «Erinnerungsmal für die Seeleute von Gloucester» (Kupfer, 1954) ist kaum mehr als ein Fundstück, einem Anker ähnlich, den der Ozean preisgegeben hat, überzogen von amorphen Schlacken, wie sie die

Zeit ansetzt. Das «Denkmal für den unbekannten politischen Gefangenen» (Stahl, 1952) ist ein Furioso aus blankem Schmerz und pathetischem Widerstehen. Der «Walfänger von Nantucket» (Stahl, 1952/53), eine mythische Paraphrase auf Melvilles «Moby Dick», verschmilzt den Verfolger mit dem Verfolgten zu einem Gestaltzeichen des Aufbäumens, der Unerbittlichkeit und der tragischen Schicksalsverklammerung.

In ihrem Kern ist Roszaks Welt heroisch gestimmt: die Formen sind unstet, auffahrend und stürmisch wie die Konflikte, die sie darstellen sollen. Manchmal ist die stählerne Oberfläche zu blanker, metallischer Kälte geglättet; im Kontrast dazu werden andere Partien von einem Gekröse aus Knorpeln, schwammigen Verdickungen und gischtigen Flocken überzogen. Roszak bewirkt diese Effekte durch das Auflöten von Bronze und Messing: das stählerne Körpergerüst, von Narben und Geschwüren befallen, gleicht dann einem uralten Verwitterungsgebilde, die Oberflächenstrukturen haben etwas Knorriges, sie fressen sich aneinander fest, das Zufällige, Chaotische und Eruptive wird stark hervorgekehrt. Daneben gibt es Arbeiten, in denen Roszak die zerrenden Gewaltigkeiten beiseite läßt und rhythmisch-lockere Gebilde formuliert, die auf symmetrischen Entsprechungen beruhen («Der Rabe», Stahl, 1947; «Anrufung I», Stahl, 1947; «Prometheus I», Stahl, 1955/56). Aus diesen Werken, die stark mit Lipchitz zusammenhängen, ist die triebhafte, fanatische Besessenheit gewichen, das Phantastische drängt das Bedrohliche zurück, sie schwingen in Kurven, Mondsicheln und Blattzungen aus, durchglüht von einer Sehnsucht, die noch ihre Bestimmung sucht. Ein Symbol dieser Art ist auch der Glockenturm, den Roszak für die Kapelle von E. Saarinens Massachusetts Institute of Technology geschaffen hat. Das stählerne Gerüst ist als durchsichtiger Raum- und Klangbehälter gedacht, als Sinnbild einer ins Lot gebrachten Welt.





2

Theodore Roszak, Walfänger von Nantucket. Stahl 1952–53
 Baleinier de Nantucket. Acier
 Whaler of Nantucket. Steel. Collection: Art Institute of Chicago

3

Theodore Roszak, Glockenturm für die Kapelle des Massachusetts Institute of Technology (Architekt: Eero Saarinen). 1955. Aluminium
 Clocher de la chapelle du «Massachusetts Institute of Technology». Aluminium
 Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, USA 'Spire and bell tower'. Aluminium

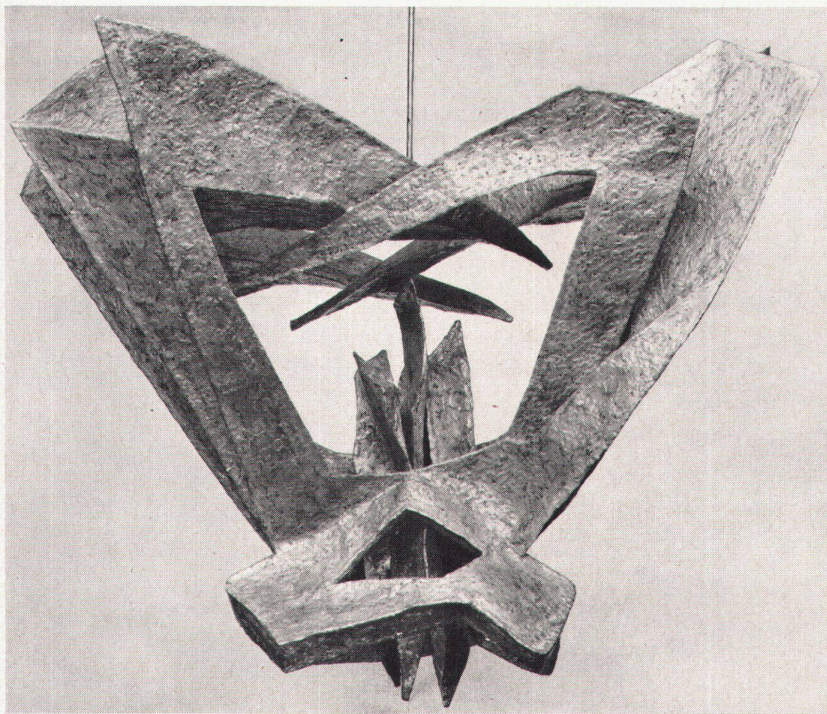
3

Daß Roszaks Formenwelt barocken Wesenszügen gehorcht, bedarf nach dem Gesagten kaum der Betonung; daß sie Beziehungen zu allen Ausdrucksbereichen unterhält, welche die verästelte, wuchernde und impulsive Form bevorzugen, ergibt sich als notwendige Folge. Die anregende Rolle des barocken Lipchitz der frühen vierziger Jahre wurde bereits betont; in den Entwurfszeichnungen Roszaks findet man Erinnerungen an den spitzgliedrigen Futurismus Boccionis, doch geht die Ahnenreihe noch weiter zurück, bis zu Hermann Obrists «Denkmalentwurf» und den schäumenden Ausdrucksornamenten, die Endell für das Atelier Elvira geschaffen hat.

Seymour Lipton (geb. 1903) ist New Yorker. Auch seine Wendung zur Metallplastik fällt in die unmittelbare Nachkriegszeit. Seine Anfänge verarbeiteten den europäischen Expressionismus; 1946 griff er zum Blei und 1947 zum Stahl, den er zumeist mit Nickelsilber überzieht. Im Gegensatz zu seinem Freund Roszak, der dem Stahl die Form von Knochen, Ästen oder Wurzeln gibt, arbeitet Lipton mit Stahlblechen, also mit Formelementen, die dramatischen Effekten und einer expansiven Gestikulation wenig entgegenkommen. Die Blechstücke werden mit der Schere zurecht geschnitten und dann miteinander verlötet. Um die Fugen und Nähte verschwinden zu lassen und dem Ganzen eine matte Oberflächenwärme zu geben, wird dem Gebilde ein Überzug aus Nickelsilber aufgelötet. Ein solches Verfahren könnte zu kunstgewerblicher Gefälligkeit verführen, doch steht dieser Gefahr die Widerspenstigkeit des Stahlbleches entgegen, das in jeder seiner Krümmungen und Wölbungen die mühsame handwerkliche Fertigung verrät. Die Sprödigkeit und Schwerfälligkeit des Materials ist den Bemühungen Liptons angemessen, Gestaltzeichen für das Verschlissene und Verborgene zu finden. Seine Schöpfungen bestehen aus gekrümmten Schalen, die sich bergend um eine

geheimnisvolle Kernzone legen; sie sind Ummantelungen von Binnenräumen und Hohlzellen, in deren Mulden das unbetretbare Dunkel wartet. Was im Labyrinth dieser Muschelschalen kreist, ist das Unnennbare, die dumpfe Geheimnisfülle der Lebenskräfte. Gebilde wie der «Meereskönig» und der «Sturmvogel», der nächtigen Phantasie E. A. Poe's verwandt, besitzen die Vielsinnigkeit von Orakeln, die ihren Sinngehalt gleichermaßen vorweisen und verhüllen. Auf das Geschichtsbild der modernen Plastik bezogen, bedeutet Liptons Gestaltungsverfahren nichts anderes als eine späte Poetisierung der bereits von Archipenko entdeckten Wechselbeziehungen von Masse und Hohlraum. Unter ausschließlicher Beschränkung auf die sich daraus ergebenden formalen Erweiterungen wurde damals, vor mehr als vierzig Jahren, die Möglichkeit demonstriert, positive und negative Elemente, die Form und ihren Umraum zu einem dreidimensionalen Gegenstand zu vereinigen. Die ersten Versuche, diesen Um- oder Binnenraum mit inhaltlicher Bedeutung zu erfüllen und zur eigentlich gemeinten Kernzone zu erklären, dürfte Rudolf Belling unternommen haben («Dreiklang»). Bei Moore wurde dann die Höhlung zum Symbol der Geborgenheit vertieft; bei Lipton fand sie Eingang in die Metallplastik.

An Analogien zu vegetabilen Vorgängen, zum Aufspringen der Knospen und zur schützenden Entfaltung des Laubes, fehlt es nicht, doch liegt der eigentliche Sinngehalt anderswo, in der letztlich Unnahbarkeit dieser Gestalten. Sie könnten als Kultgehäuse dienen, als Monstranzen, die das Allerheiligste in sich tragen («Heiligtum», 1953). Denn immer nimmt Lipton das Auffalten zurück und läßt hinter dem Geoffenbarten einen undurchschaubaren Rest stehen. Von manchen seiner Arbeiten könnte man sagen, sie seien mit Undurchdringlichkeit gepanzert («Der Prophet»), andere betonen das Schmerzende des Aufreißen und zeigen sich zur Verteidigung nach



4

4
Seymour Lipton, Ewiges Licht, 1953. Kultgerät in der Synagoge von Oklahoma. Stahl und Nickelsilber
Lampe Ardente; objet cultuel. Acier et nickel
Eternal Light; ritual object in Temple Israel, Oklahoma. Nickelsilver on steel

5
Seymour Lipton, Wintersonnenwende, 1956. Nickelsilber
Solstice d'hiver. Nickel
Winter Solstice. Nickel-silver on monet metal

6
Herbert Ferber, Entwurf für ein Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen, 1952. Blei und Kupfer
Maquette pour un monument au prisonnier politique inconnu. Plomb et cuivre
Competition maquette for a Monument of the Unknown Political Prisoner
Copper and lead
Museum of Modern Art, New York



5



6

außen gewappnet («Wintersonnenwende», 1956). Für die Einschätzung der formalen Dichte ist es wichtig wahrzunehmen, daß die gekrümmten Stahlblätter zumeist eine Innen- und eine Außenansicht besitzen, so daß auch der Betrachter sich entscheiden kann, seinen fiktiven Standort innerhalb oder außerhalb der Plastik einzunehmen. Neben Aufträgen für die Industrie hat Lipton Kultgeräte – ein «Ewiges Licht» und eine Menorah – für zwei Synagogen geschaffen, Werke, in denen die starke innere Beziehung seiner Formen zum Sakralen überzeugend Ausdruck findet.

Herbert Ferber (geb. 1906) stammt ebenfalls aus New York. Ehe er zur Metallplastik kam, setzte er sich in Holzskulpturen mit dem Expressionismus auseinander. Um 1945 schuf er freie Gestaltvariationen auf den menschlichen Körper, pflanzlich in ihrem Wuchs und bereits auf die raumschaffende Kontrapunktik von Masse und Luftraum angelegt. Dann wird seine Formensprache etwas härter, und er widmet sich, wahrscheinlich unter dem Einfluß von Gonzalez, der Konstruktion von vielgliedrigen Gestängen, brüchig und kantig in ihrem Auftragen und mit gitterartigen Verstrebnungen durchsetzt. Auch bei Ferber enthüllt sich an der Wahl und Behandlung des Ma-

terials die Gestaltungstendenz: dem Stahl zieht er die wendigeren, bildsameren Metalle wie Blei, Zinn, Kupfer und Messing vor. Er neigt, besonders in den letzten Arbeiten, zur üppig gekräuselten, prunkvollen Oberfläche und zum kalligraphischen Schnörkel. So bewegt er sich gerne in graziösen Formkombinationen, die er mit knisternder, nervöser Beweglichkeit ausstattet. Die früheren, käfigartigen Gebilde Ferbers waren düsterer und herber. Seit er, von Lipton und Roszak angeregt, breitere Metallbänder verwendet und sie mittels Lötknorpeln an den Rändern aufweicht, geht manchmal ein Teil der Wirkung verloren, und die Konstruktion wechselt ins Ornamentale über. Noch stärker als bei Lipton zeigt sich bei Ferber, daß diese Richtung der Metallplastik bewußt auf bildhafte, emblematische Konfigurationen abzielt. Sie ist nur selten für mehrere Betrachterstandpunkte berechnet und zieht sich darum gerne auf das Relief zurück. In seinem «Brennenden Dornbusch» für eine Synagoge in New Jersey ist Ferber der Versuchung zum Kleinteiligen und Kostbaren aus dem Weg gegangen. Er hat ein loderndes Metallgeäst geschaffen, an dem jede Geste die schöne, über sich selbst hinausgreifende Inbrunst des Glaubens verrät. In seinen letzten Arbeiten versucht er, vorläufig noch in der Reliefebene, das seinerzeitige Initialproblem des



7

7
David Hare, Mann mit Trommeln, 1947. Bronze
L'homme aux tambours. Bronze
Man with Drums. Bronze

Photos: 4, 5 Oliver Baker, New York

Konstruktivismus neu zu gestalten: man könnte diese Experimente als «Contre-Reliefs» bezeichnen. Es sind Gebilde, die aus verschiedenen Richtungen – vom Boden, von stützenden Seitenwänden und von einer nach oben abschirmenden Deckplatte – zusammenwachsen. In großem Maßstab ausgeführt, könnten aus diesen Experimenten neue Impulse für die Verbindung der Plastik mit ihrem Umraum kommen.

David Hare wurde 1917 in New York geboren. Er begann als Photograph, war während des Krieges Mitarbeiter an der von Breton, Duchamp und Ernst redigierten Zeitschrift VVV und ist heute der wohl bedeutendste Vertreter der surrealistischen Plastik in den Vereinigten Staaten. Seine ersten Versuche sind Giacometti verpflichtet, doch darf man diesen Zusammenhang nicht aufzeigen, ohne daran zu erinnern, daß bei Hare die Verfremdung des Gegenständlichen in eine schreckensträchtige Stillebenhaftigkeit vorstößt, an der gemessen Giacomettis verwunschene Welt fast lyrisch anmutet. Hare erfindet Gebilde, die an Gerätschaften erinnern, sich jedoch der näheren Betrachtung als rätselhafte Konstruktionen entpuppen, denen etwas Lauerndes den Charakter von Marterwerkzeugen gibt: da ist ein Stuhl mit Riegeln und Stacheln, «Haus in der Sonne» benannt, den man mit einer der Mißhandlungskammern einer Poe-Novelle assoziiert, da ist ein bleiches, dreibeiniges Gerät, «Das Spiel des Magiers» (1945), das an die Tätowiermaschine erinnert, die Kafka in einer seiner Erzählungen beschreibt. Es ist nicht schwer, sich die Menschen vorzustellen, die zwischen diesen Spuk-Utensilien leben: es sind fetischartige Knochenmetamorphosen, gemarterte, ausgemergelte Überlebende. Von seiner ersten surrealistischen Phase wendete sich Hare allmählich der Erfindung beschwörender Totemfiguren zu. Gleichzeitig mit diesem Übergang, der in die ersten Nachkriegsjahre fällt, vertauscht er Gips und Zement gegen die Bronze. Ein typisches Werk der neuen Phase ist der «Mann mit den Trommeln» (1947), sicherlich von Max Ernst angeregt, doch ein interessanter Versuch der Vereinigung des Unbelebten mit dem Belebten. Noch immer freilich erinnert die Figur an Gerätschaften, deren Benützungsvorschrift ihr Erfinder verschlossen hält, doch kommt dazu etwas anderes: eine dunkle Ahnung ritueller Bräuche, – man steht nicht mehr vor einem verwunschenen Gegenstand, sondern vor einem Gebilde, das sich physisch ereignet.

Der Surrealismus arbeitet gerne mit Krallen und Stacheln, mit aufgeschlitzten oder narbigen Formen. Auch Hare hat sich dieses Repertoire angeeignet, zuerst in seinen kalten Folterapparaten, dann in den Totemfiguren und schließlich in seinen Drahtfiguren, an denen er seit etwa 1950 arbeitet. Es wäre möglich, daß ihm Reg Butler dazu die Anregung geliefert hat. Diese Figuren aus Stahldraht und Kupfer folgen der ekstatischen Rhythmik der früheren Gipsfiguren, doch haben sie die spukhafte Blässe und Starrheit mit einer durchsichtigen Mobilität vertauscht. Sie sind fragiler als die früheren Arbeiten; sie gleichen lyrischen Resonanzgeflechten, in denen sich der Raum verfängt. Im Gegensatz zu den biomorphen Expressionisten (Roszak, Lipton und Ferber) arbeitet Hare manchmal auch mit der empirischen Realität des menschlichen Körpers. Er leugnet die Gegensätzlichkeit von gegenständlichen und abstrakten Gestaltungsrichtungen. Mit Recht, denn wenn irgendwo das «Abstrakte» den Wirklichkeitsgrad eines «Gegenständlichen» beanspruchen darf, dann im dreidimensionalen Gebilde, in der Plastik.