

Zur neuen Plastik in Deutschland

Autor(en): **Roh, Franz**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 3: **Die Schule als offenes Haus**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-36727>

Nutzungsbedingungen

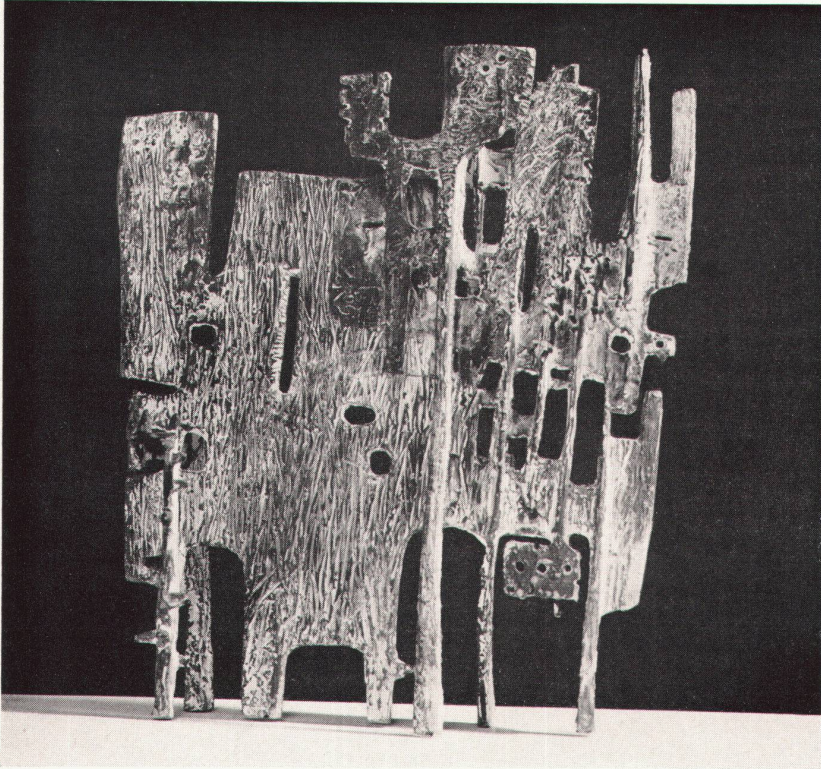
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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
Herbert Hajek, Räumliche Fläche, 1956. Bronze
Surface dans l'espace. Bronze
Spatial Surface. Bronze

2
Herbert Hajek, Räumliche Fläche, 1957. Bronze
Surface dans l'espace. Bronze
Spatial Surface. Bronze



2

Geschichtsphilosophische Salvirung

Man darf sich hierbei nicht bemühen, eine deutsche Sonderart herauschälen zu wollen. Heute handelt es sich überall um eine Weltkunst, gesteigert in dem Sinne, in welchem schon Goethe von einer Weltliteratur sprach. Nachdem die Ausstellungen und Reproduktionen über den ganzen Erdball wandern, kennt man in den Kulturländern alles. Die Stammes- und Nationalkonstanten früherer Epochen beruhen weitgehend auf Isolierung der Länder. Heutige Unterschiede gehen vor allem aus den differierenden Grundentscheidungen des Lebens hervor, die sich zum Beispiel in den «Ismen» spiegeln; vor allem aber beruhen sie auf überragenden Einzelmeistern, die immer wieder Wirkungskreise um sich ziehen.

Ferner wollen wir, wenn wir von neuester deutscher Produktion sprechen, nicht etwa eine Formungsweise von gestern abtun. Wir würden sonst zu Novitätenjägern; wir trieben dann einen Historismus nach vorn, während das 19. Jahrhundert einen nach rückwärts kultivierte. Alle lebendigeren Zeiten haben eine Polyphonie verschiedener Möglichkeiten entfaltet, ganz dicht nach- und nebeneinander.

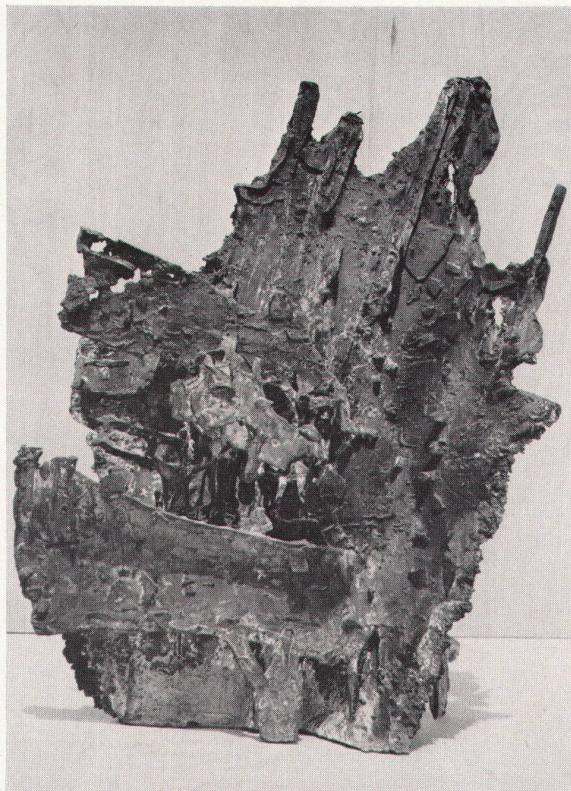
Drittens liegt uns das beliebte Denkschema fern: der jeweilige Eröffner neuer Ausdrucksregungen sei qualitativ auch immer der stärkste. Bisweilen ist einem neuen «Kunstwollen» erst allmählich der höchste Ausdruck abgerungen worden. Hauptbeispiel für alle Zeiten: Johann Sebastian Bach war keineswegs ein Avantgardist, sondern ein Zusammenfasser und Erhöher längst erobelter Formungsweisen.

Drei deutsche Bildhauer

Sie haben sich alle von der menschlichen Figur emanzipiert, weitgehend auch vom raumverdrängenden Vollvolumen, das man ja ebenfalls der gegenstandslosen Skulptur zugeleitet hatte. Mehr oder weniger beschäftigt sie nur noch der virtuelle Raum, und sie ergehen sich meist im Metall, da der zu massive Stein derlei durchbrochene Wirkungen nicht hergibt. – Man könnte nun versucht sein, die Künstler so anzuordnen, daß sich ein Diminuendo an Schwere ergibt. Dann müßte man von Cimiotti über Hajek zu Kricke hinleiten. Das widerspräche aber der wirklichen Chronologie und führte schon wieder zu einer rationalistischen Entwicklungsvereinfachung. Die hier aufzuweisenden Gestaltungsarten liegen nicht nach-, sondern nebeneinander. (Und daneben noch ganz andere.)

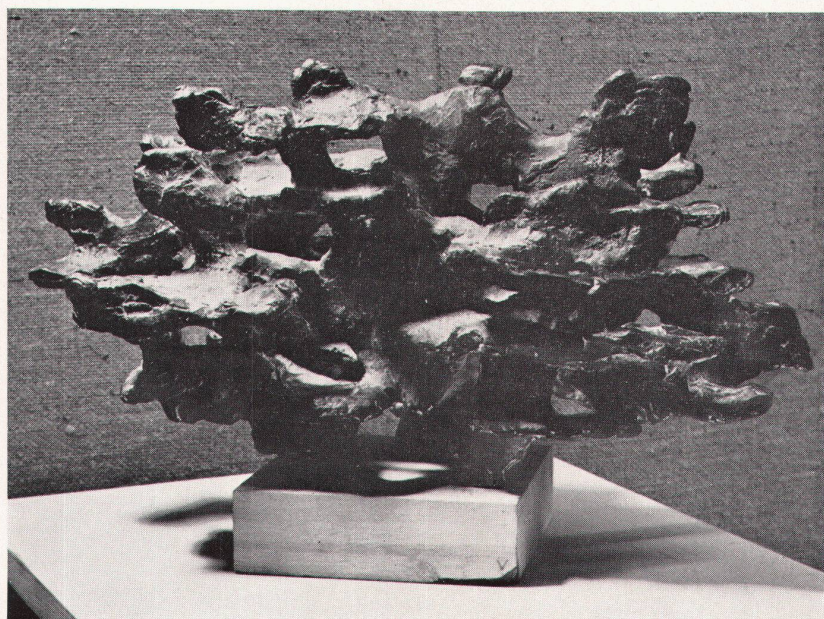
Der schon 1900 geborene Hans Uhlmann fällt hierbei aus, weil er bereits der älteren Generation angehört; aber er hatte der neuen Gestängeplastik vorgearbeitet. Als er in Paris war, mag er Gabos und Pevsners Arbeiten gesehen haben, kam jedoch zu einem eigenen Ausgangspunkt. Bandstahl, röhrenförmige Rundstäbe, Vierkantrohre und perforierte Scheiben waren seine Elemente, die den Raum aktivierten. Hier wirkten «maschinelle» und scheinbar organische Kräfte gegen- oder miteinander, wobei die Formen des Berliners manchmal allerdings zu preußisch gestrafft ausfielen.

Für die jüngere Generation, die wir allein behandeln, seien zunächst Hajek und Cimiotti genannt, beide 1927 geboren. Sie leben in Stuttgart nebeneinander, wie einst Schlemmer und Baumeister. Herbert Hajek spricht für seine Gebilde gern von Raumknoten. Selten hat sich ein Künstler so objektiv gesehen und beschrieben wie er: «Ich modelliere nicht nur Wachs und Bronze, sondern auch den Raum ... Man kann in meine Plastik eintreten, sie von innen betrachten ... In Freiburg mache ich für einen Hörsaal ein Relief, das die Stirnwand des auskragenden Baukörpers völlig bedeckt ... Das Gebäude steht dann nicht mehr isoliert und abgeschnitten gegen den Raum, der es umgibt. Es schafft vielmehr ein magnetisches Feld, das an dieser Stirnwand den Raum ansaugt, das Gebäude in den Raum übergehen läßt und die Grenze zwischen Bau und Raum durch die Illusion einer Verstrickung auflöst.» Von der Entstehung seiner Freiplastiken sagt er: Wenn «eine Scheibe in den Raum



3
Herbert Hajek, Raumschichtung, 1959. Bronze
Plans stratifiés. Bronze
Spatial Stratification. Bronze

4
Emil Cimiotti, Chronos, 1956. Bronze, gußrauh. Kunsthalle Recklinghausen
Chronos. Bronze
Chronos. Rough-cast bronze



4

gestellt ist, beteiligt sich die ganze Umgebung an dem Geschehen ... Aus der Scheibe heraus wächst die erste, bizarre Begegnung ... Eine zweite Scheibe wird dazugestellt, befestigt, verbunden, so daß sich beide selbständig tragen können. Ich habe nie eine Konzeption, das Gebilde greift von Zustand zu Zustand ... Das Abenteuer nimmt größere Formen an, der Raum wird getrennt, geschichtet, durchlöchert, gebunden, gehalten und von keiner kompakten Form weggedrängt. Das Gebilde fingert und verfranst sich vielmehr ... In Wechselwirkung der haptischen Form mit der Raumform verschiebt sich Positiv und Negativ ... Hinzukommt die ‚farbige‘ Behandlung der Plastik, die den Flächen ihre Flächenhaftigkeit nimmt.» Seine neuesten Arbeiten betonen die Schichtung, wodurch «ein Raumstrom», wie er es nennt, entsteht. «Aus dem Gesamtraum fließt gleichsam eine Strömung zwischen den Schichten.» Als ich ihn fragte, warum er auch bei der Vollplastik an jener unmerklichen Schichtung festhalte, meinte er, die dargestellten Wachstumsprozesse mit ihrer wie Altersverwitterung wirkenden Gußhaut würden sich sonst zu reich und unübersichtlich ineinander verspinnen.

Der gleichaltrige Emil Cimiotti ergeht sich in geballteren Teilen. Alles ist schwerlappiger, weicher und voller. Cimiottis Schwellformen wirken animalischer, während Hajeks Strukturen sich eher zwischen verwittertem Baumwuchs und abstraktem Gitterwerk halten. Bei Cimiotti spielt das Schichtungsproblem keine Rolle. Er verzichtet auf die Front seiner Gebilde und weist dem Betrachter nicht mehr einen optimalen Punkt an, von dem aus das Ganze zu erfassen wäre. Man wird jetzt nach Art eines Vollplastikers um die «Figur» herumgetrieben, die möglichst nach allen Seiten hin gleich raumhaltig wirken soll. In diesem Sinne ballen sich seine Einzelformen meistens in oder zu einer gemeinsamen Torsion.

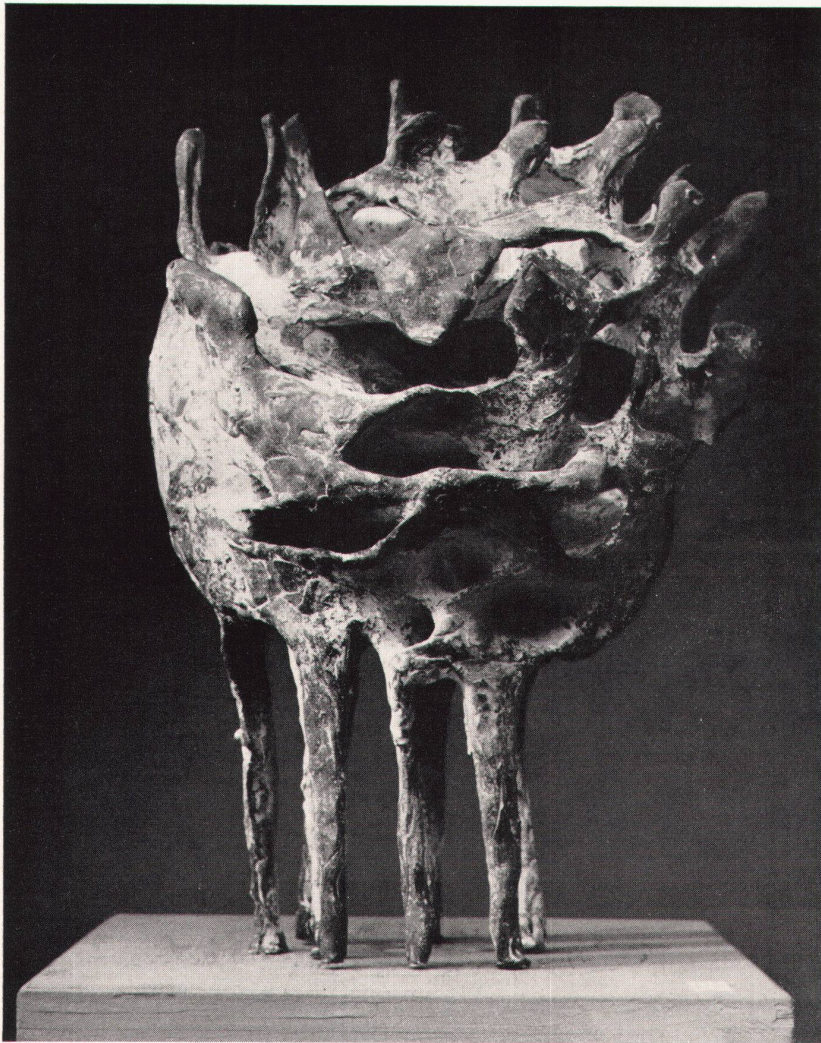
Obgleich es sich hier vorwiegend um kleine Gebilde handelt, stehen diese mächtig im Raum. Manchmal scheinen sie beinahe wie Chimären. Wie Hajek ging Cimiotti ursprünglich von der menschlichen Figur aus, die beide allmählich immer mehr verfremdeten. Cimiottis manchmal polypenartig ausgreifende Formen haben aber nichts mehr mit den fabulösen Wesen eines Lipschitz, Laurens oder Henry Moore zu tun.

Auch in ihren Zeichnungen unterscheiden sich die beiden Stuttgarter Bildhauer. Während Hajek ein vielfältiges Kritzelspiel entwickelt, ergeht sich Cimiotti hier in wolkigen Helldunkelballungen. Nichts mehr spürt man übrigens von seinen einstigen Lehrern, von Otto Baum (Stuttgart), von Karl Hartung (Berlin) und von Ossip Zadkine (Paris).

Die Geltungskurve Cimiottis ist sehr gestiegen, seitdem er im Amsterdamer Stedelijk-Museum, auf der «documenta II» und in der Pariser Biennale des Jeunes vertreten war.

Ein neues Problem brachte der 1922 in Düsseldorf geborene Norbert Kricke in die deutsche Plastik. Er empfindet seine Gebilde als System sozusagen linearer Vorgänge. Er löst die raumverdrängende träge Materie in bloße Kräfte auf, die höchstens einen virtuellen Luftraum durchwalzen wollen. Umzirken wollen sie ihn nicht mehr, seitdem sie einen sphärischen Unendlichkeitsraum durchzüngeln oder durchstoßen. Zugunsten dynamischer Strahlungen wird die beherrschende Schwere gänzlich aufgezehrt. Anfang 1955 schrieb er mir: «Bei keiner meiner Arbeiten kann man im Sinne eines realen Raumes Flächen anlegen und damit den Raum einschließen.»

Wir lassen dahingestellt, ob bei solcher Verwandlung dessen, was man früher «Plastik» nannte, Analogien zur modernen Physik empfunden wurden, bewußt oder unbewußt im Spiele waren. Solche Verbindungen zwischen den sehr unterschiedlichen Gebieten des Menschen soll man nicht zu sehr beanspruchen. Immerhin lebt ein heutiger «Bildhauer» nicht außerhalb seiner eigenen Zeit. Warum soll er nicht – selbst wenn er



5



6

ihre Mathematisierung nicht verstände – ahnungsweise von neuen denkerischen Bezügen beeindruckt sein?

Wahrscheinlich aber genügt schon eine Verbindung zu einem viel handgreiflicheren Fremdgebiet, etwa zur praktizierenden heutigen Technik, um Lebensgefühle auszulösen, die in Krickes Arbeiten mindestens anklingen. Er war mit zwanzig Jahren Flieger und lernte die Sensationen der Geschwindigkeit, die jähren Aufstiegs- und Absturzgefühle kennen, die Ikarus-Empfindungen, die frühere Zeitalter, in denen die Eindrücke des Beharrens überwogen, nur spärlich erkundeten.

So reduzierte Kricke alles auf ein Minimum metallischer Lineamente, die er im Anfang streng geometrisch führte. Die Linienzüge stiegen dann meistens von einer Basis auf und führten in scharfen Knicken dahin zurück. Bald aber ging er zu vierteiligeren, irrationaler mit- und gegeneinander verschlungenen Bewegungen über, die sich überschneiden, dann wieder entzweien, um sich nach außen zu verlieren, wobei wir ihre Intentionen gleichsam fortsetzen.

Anfänglich brachte Kricke die klaren Farben Weiß, Rot und Blau hinzu. Hiermit wollte er seine an sich ja ruhenden Formen noch einmal dynamisieren. Er benutzte die Farbe dann hauptsächlich, um Tempounterschiede zu suggerieren. «Nicht Farbe in luftperspektivistischer Ordnung, sondern allein in ihrem Lichtwert wie elektrische Stöße», schrieb er mir damals. Auch konnte er manchen Verlauf gewichtslos erscheinen lassen, zum Beispiel wenn er, vorm blauen Himmel, einer Stange eine entsprechende blaue Farbe zuleitete. Die Farbe hatte ja in sämtlichen Kulturen eine Rolle auch bei der Plastik gespielt; man spürt aber, in welchem neuem Sinne Kricke sie einsetzen wollte.

Seit etwa 1956 bevorzugt er ein anderes System. Er nimmt hauptsächlich gerade Stangen, die parallel geführt und aneinandergeschweißt werden, so daß nun Schichten von Strahlungen entstehen. Seine Arbeit der New-Yorker Sammlung George W. Staempfli bildet sogar nur eine einzige Schicht. Er spricht nun von Flächen, «doch nur solchen, die sich durch Bewegungslinien in einer Ebene bilden».

Auch innerhalb dieses Systems fanden dann bald Anreicherungen statt. Das spürt man zum Beispiel in der «Raumplastik» der «documenta II», wo sich jene Flächen- oder Strahlungsbahnen kreuzen, einander in Winkeln durchschneiden und nach allen Seiten in den Raum ausgreifen. Hierbei kehren auch jene Biegungen wieder, die er früher für Einzellinien angewendet hatte. Manche dieser Biegungen wirken energisch, manche wie Bremsvorgänge, die von außen auferlegt erscheinen, entweder unten durch den Widerstand des Bodens oder auch inmitten des Gebildes.

Eines der Anliegen Krickes ist wie bei Hajek auf eine Konfrontation mit der Architektur gerichtet. Kricke löst dieses Problem aber ganz anders. Er konnte für den Mannesmann-Bau in Düsseldorf und für das Theater in Münster (Außenbau) arbeiten. Für das Theater in Gelsenkirchen gab er an die Wand des Studiohauses eine linierte, 34 Meter lange Flächenbahn in zwei Ebenen. Auf dem Vorplatz wird er eine Wasserplastik mit Plexiglassäulen errichten, aus deren oben offenen, transparenten Zylindern die Flüssigkeit steigt, um nach außen schleierartig vibrierend abzufließen. – 1959 rief Gropius Kricke nach den USA, um mit ihm solche und andere Möglichkeiten der Architekturplastik zu erörtern, besonders Wasserspiele für die Universität Bagdad, bei denen zwischen verschiedenen Wasserflächen-Niveaus die aktivierten Strahlen in ihren Höhen und Winkeln variieren.

Utopisches?

Man wird verstehen, daß gerade Krickes spezielles Formgefühl auf das Problem der Wasserspiele stoßen mußte. Und wir haben vor Jahren darüber ausführlich miteinander gesprochen. Diese wahrhafte «Mobilplastik», im Barock schon



7

kunstvoll vorentwickelt, müßte in ganz neuem Sinn gestaltet werden. Von einer ruhigen Bewegung des flüssigen Elementes (Wasserwand) oder wie sie neben dem Gelsenkirchner Theater durchgeführt werden soll, kann man zu scharfem Abschießen des Wassers übergehen, dessen Bahnen dann, mit- oder gegeneinander, einen Großraum überspannen oder durchstoßen.

Auch das nächtliche Feuerwerk war im Barock schon reich betätigt worden. Meist aber wird heute nur sinnlos herumgeknallt, wobei die Farbe wahllos wechselt. Man könnte jedoch über unseren Städten ein wundervolles Raumgeschehen in den nachtschwarzen Himmel projizieren, wenn man endlich daranginge, die verschiedenen Höhen, Kurven, Breiten, Farben, Tempi und Geräusche sozusagen kontrapunktisch auseinanderzuentwickeln. An unserem entzückten Auge zöge dann eine frei geordnete Raummusik optischer Art vorüber. Hierfür

5

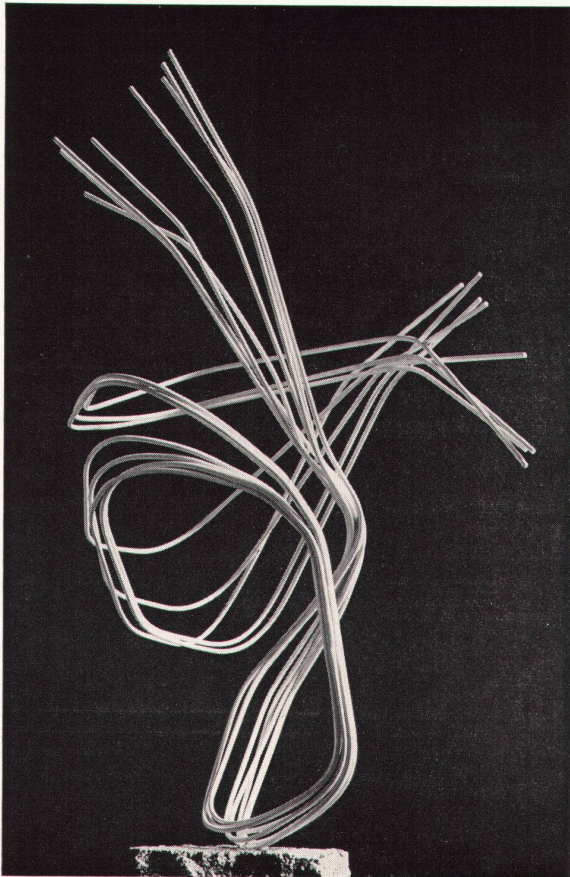
Emil Cimiotti, Figurengruppe, 1958. Bronze
Groupe de figures. Bronze
Group of Figures. Bronze

6

Emil Cimiotti, Kleines Gebirge, 1959. Bronze, geätzt
Petit massif. Bronze
Small mountain. Etched bronze

7

Norbert Kricke, Raumplastik, 1958. Rostfreier Stahl
Sculpture spatiale. Acier inoxydable
Spatial sculpture. Stainless steel



8

müßten Partituren ausgedacht und eine Klaviatur gebaut werden, mit deren Hilfe man das Ganze zu dirigieren vermag. Schade, daß Kricke meine entsprechenden Vorschläge noch nicht aufnahm.

Eine dritte Möglichkeit für einen solchen Gestalter läge im rhythmisierten Scheinwerferspiel, das noch keine historischen Vorläufer besitzt, weil erst im 20. Jahrhundert jene lichtstarken Apparate gebaut wurden, die hier Voraussetzung sind. Unsere bisherigen Ahnungen stammen aus den Schrecknissen des letzten Krieges, als jene Scheinwerfer den Himmel nach verderbenbringenden Bombern absuchten. Auch hieraus könnten in Zukunft friedvolle nächtliche Leuchtspiele im Freiraum erwachsen, wenn jene Lichtbahnen bald legato, bald staccato (durch intermittierenden Verschuß) emporschossen oder als geschärfte Prestissimostrahlen, die sich auf einmal fächerartig ausbreiten. Aus jenen kleinen, linearen Metallplastiken könnten geradezu kosmisch wirkende Raumschiffe entstehen, mit jenen Lichtwerfern, die ja viel leichter zu dirigieren wären als jede Feuerwerkerei.

8
Norbert Kricke, Raumplastik, 1955. Rostfreier Stahl
Sculpture spatiale. Acier inoxydable
Spatial sculpture. Stainless steel

9
Studiohaus am Stadttheater Gelsenkirchen (Architekt: Werner Ruhнау) mit Relief «Flächenbahn in zwei Ebenen» von Norbert Kricke, 1959
Studio du Théâtre municipal de Gelsenkirchen, avec le relief «Lignes en deux plans»
Studio-house by the Gelsenkirchen Municipal Theatre with relief «Track in two planes»

Photos: 1-4 Schubert, Stuttgart; 6 Vettori, Rom; 8 Landesbildstelle Niederrhein; 9 Hans-J. Witkowski, Düsseldorf



9