Hermann Hubacher

Autor(en): **Jedlicka, Gotthard**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **32 (1945)**

Heft 8: **Solothurner Bauten**

PDF erstellt am: **23.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-25693

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

HERMANN HUBACHER

Zu seinem sechzigsten Geburtstag: 1. August 1945

Von Gotthard Jedlicka

Schon der motivische Umfang seines plastischen Oeuvres zeugt von der harmonischen Struktur seines geistigen Wesens und von der organischen Entfaltung seiner plastischen Begabung. Aus der stattlichen Reihe von Werken, die der großen Öffentlichkeit bekannt geworden sind (und die aus dem Bild der schweizerischen Städte, Plätze, Parks und öffentlichen Museen nicht mehr weggedacht werden können), führe ich nur einige an: die Brunnenfigur vor dem Parlamentsgebäude in Bern (1923), das Denkmal für Eugen Huber im Bremgartenfriedhof in Bern (1929), die Brunnenfiguren in Zürich, die Parkfigur im Zürichhorn (1934), das Brahmsdenkmal in Thun (1933), die Bronzegruppe vor der Rentenanstalt in Zürich. Neben der Monumentalbildhauerei, zu der es ihn immer wieder drängte und drängt, hat er sich von jeher auch auf dem Gebiete der Bildnisplastik betätigt und im Verlauf von drei Jahrzehnten, durch seine Begabung begünstigt und durch die Einsicht der Öffentlichkeit gefördert, fast alle bedeutenden und markanten Persönlichkeiten des künstlerischen, kulturellen, wissenschaftlichen, politischen, militärischen Lebens in Bildnisbüsten dargestellt, aus deren Gesamtheit sich ein reiches und vielseitiges kulturelles und psychologisches Bild der schweizerischen Gesellschaft des letzten Vierteljahrhunderts ergibt. Ich muß mich auch hier auf wenige Beispiele beschränken: die Büste General Guisan, die Büsten Bundesrat Etter, Hermann Hesse, Professor Heinrich Wölfflin, Dr. Oskar Reinhart. In allen öffentlichen Museen und bedeutenden privaten Sammlungen der Schweiz ist er mit plastischen Werken und Bildnisbüsten vertreten. Die repräsentativen Züge seiner Begabung haben die große Öffentlichkeit, die den Werken der Kunst so oft mit wohlwollender Gleichgültigkeit gegenübersteht, verhältnismäßig rasch für ihn gewonnen und dem Künstler gewissermaßen auch eine öffentliche Stellung eingeräumt. Schon frühe ist nicht nur das schweizerische, sondern auch das europäische Publikum auf seine künstlerische Erscheinung aufmerksam geworden und hat sie zuerst mit Sympathie, dann mit wachsender Anerkennung und endlich mit Bewunderung verfolgt. Er ist, nach unserer Erfahrung, der einzige schweizerische Plastiker der Gegenwart, dessen Werk restlos von den maßgebenden Künstlern und Kunstkreisen in Frankreich, Deutschland und Italien anerkannt und selbstverständlich in den weiteren Zusammenhang der europäischen Kunst eingereiht wird. Auf den großen nationalen und internationalen Ausstellungen vor diesem Kriege, die von der Einheit in der Vielfalt zum mindesten der europäischen Kunst zeugten (der europäischen Kunst, die diesen Namen mit Recht trägt), hat er die schweizerische Plastik entweder in einer Gruppe oder dann fast allein repräsentativ vertreten. Die öffentliche Anerkennung, die sich einem lebenden Künstler gegenüber im allgemeinen nur schwerfällig oder mühsam einstellt, hat sich ihm gegenüber in ungewöhnlichen und weithin sichtbaren Ehrungen ausgewirkt, die auch als Dankesbezeugungen gewertet werden müssen. Auf der Biennale des Jahres 1938 in Venedig, die auch auf dem Gebiete der Bildhauerei eine reiche Vertretung zeigte, wurde er mit dem großen Preis der Bildhauerei ausgezeichnet, und im Jahre 1944 ist ihm der große Kunstpreis der Stadt Zürich zugesprochen worden.

Hermann Hubacher wurde im Jahre 1885 zu Biel geboren. Sein Vater war Graveur, seine Mutter die Tochter des Landschaftszeichners und Stechers Häuselmann, der vor allem durch seine pädagogischen Schriften bekannt wurde. Die künstlerische Begabung des Knaben, die gleichermaßen auf die väterliche oder auf die mütterliche Seite zurückgehen kann, veranlaßte den Vater, ihn zum Nachfolger in seinem Graveuratelier zu bestimmen. Hermann Hubacher besuchte darum, nach dem Progymnasium, die kunstgewerbliche Abteilung des Technikums von Biel. Mit zwanzig Jahren folgte er einem Kurs an der Ecole des Beaux-Arts in Genf, im folgenden Jahre kam er nach Wien, wo er an der Akademie der Künste bei William Unger zeichnete und radierte. Mit dem Erlös seiner ersten Graphikausstellung in Wien reiste er nach Italien. Die Begegnung mit der italienischen Kunst führte auch ihn zur Entscheidung. In Padua und Florenz wurde er sich darüber klar, daß er nicht zum Zeichner und Maler, sondern zum Bildhauer geboren war. Er arbeitete daraufhin im Atelier von James Vibert in Genf, ging später nach München, wo er mit Adolf von Hildebrand bekannt wurde, der ihn freundlich aufnahm, fuhr nach Paris, wo er an aller großen Bildhauerei der Gegenwart und der Vergangenheit lernte, und zog im Jahre 1916, mitten im ersten Weltkrieg, nach Zürich, das in der Folge sein ständiger Wohnsitz blieb. In den nun bald dreißig Jahren in Zürich, wo glückliche Zufälle ihm eine günstige Arbeitsmöglichkeit zugespielt haben, ist ein ungewöhnlich reiches, motivisch und formal vielseitiges plastisches Oeuvre entstanden, welches das so reiche Gesicht der schweizerischen Plastik der Gegenwart (zusammen mit dem plastischen Werk von Hermann Haller und dieses glücklich ergänzend) entscheidend bestimmt.

Seine Plastik ist, ob es sich nun um eine Monumental- oder eine Kleinplastik handelt, ohne jede plastische Ge-

waltsamkeit und drängt sich darum auch nie auf. Sie nimmt den Betrachter immer nur unauffällig gefangen. Sie hat im Freien meist eine eigentümlich neutralisierende Wirkung: als plastischer Körper und mit der plastischen Oberfläche. Fast jede Figur, die er modelliert, gehört ins Freie, verlangt nach der Landschaft, fordert die Aufstellung in einem Park, einem Garten, vor einem Haus, am Ufer eines Sees. In einer solchen Umgebung wirkt sie so selbstverständlich, als ob sie immer dort gestanden habe. Weil sie aus einer Mitte heraus entstanden und gewachsen ist, so schafft sie überall eine Mitte. Die Wirkung des organisch-künstlerischen Wachstums ist darin so stark, daß sie, in einer Landschaft, in einem Park oder Garten, immer auch der Natur und deren Wachstum verwandt erscheint und gleichsam auch den Wechsel der Jahreszeiten mitzumachen scheint. Im Gegensatz zur Plastik von Maillol wirkt sie entspannt. Wenn jene von innen nach außen drängt und manchmal so sehr, daß sie die Oberfläche, durch die sie begrenzt wird, nicht mehr spannt, sondern überspannt; sie einem ungeheuren Druck aussetzt, der sich auch dem Betrachter mitteilt, so ist die der Plastik von Hubacher in einer wohligen Weise im Gleichgewicht. Die Plastik wächst vom Kern aus; aber sie wird von außen her festgelegt. Der Plastiker tastet, modellierend oder meißelnd, die Expansion der Materie behutsam von außen ab. Er drängt sie dabei nicht eigentlich zurück; aber er dämmt sie gelassen ein oder schließt sie sorgfältig ab. Die Oberfläche der Plastik trennt damit das plastische Leben vom Leben der Natur, das sie umgibt. Aber im Freien spielt sie, obwohl sie immer als klare Begrenzung des plastischen Körpers auftritt, viel mehr eine verbindende als eine trennende, viel mehr eine sänftigende als eine steigernde Rolle. Sie ist so geschaffen, daß sie dem Licht nie erlaubt, die Bewegung zu dramatisieren, das plastische Leben übertrieben zu aktivieren. Sie hat eine große harmonisierende Kraft. Und so erzwingt sie sich die Beleuchtung, die sie braucht: eine Beleuchtung, in der das Licht der verschiedenen Tageszeiten miteinander verbunden ist.

Hermann Hubacher arbeitet, wie fast alle Bildhauer, viel mit dem Ton; aber er liebt, nach seinen eigenen Worten, dieses Arbeiten mit dem weichen Material, das jedem Fingerdruck sogleich nachgibt und jeden Fingerdruck auch sogleich annimmt, nicht besonders. Immer wieder freut er sich, wenn der Entwurf in Ton so weit ist, daß er in Gips gegossen werden und er am Gipsmodell weiterarbeiten kann. Oft treten erst dann seine geheimsten gestalterischen Möglichkeiten ins Spiel. Gips ist bereits ein anderes Material als Ton, «ein männlicheres Material», wie der Bildhauer sagt. Er bietet der modellierenden Hand schon viel mehr Widerstand und dem Gestaltungswillen damit einen größeren Anreiz. Gips hat auch diese eine wunderbare Eigenschaft, mit der gerade dieser Bildhauer rechnet. Er gibt das Licht und den Schatten wieder und macht es dadurch möglich, mit Licht und Schatten zu rechnen und zu gestalten. Und dann: man kann im Gips, im Gegensatz zum Ton, an bestimmten Stellen feilen, ohne dabei die unmittelbare Umgebung und damit die Plastik als Ganzes in Mitleidenschaft zu ziehen: ja, eigentlich kann man daran schon meißeln. Und Meißeln ist für einen Bildhauer von der Art Hermann Hubachers eine herrliche Angelegenheit. Darum auch drängt es ihn in den letzten Jahren immer mehr zum Arbeiten in Stein, was ihn auch geistig mehr als jede andere Arbeit anregt und ihn ununterbrochen auf die entscheidenden Probleme der Plastik führt.

In den letzten Jahren, und gerade im Zusammenhang mit seiner Arbeit am Stein, achtet er immer mehr auf die Zwischenräume in einer plastischen Figur oder in einer Figurengruppe: aus der Erkenntnis heraus – nach der er im übrigen unbewußt immer gehandelt hat –, daß eine plastische Figur oder eine plastische Gruppe nur dann plastisch vollkommen ist, wenn diese Zwischenräume ebenso sehr klingen wie die plastischen Volumen selber. In der Verfolgung dieser Aufgabe, die eine der schwierigsten Aufgaben der plastischen Gestaltung ist, kennt er keine Rücksichten gegen seine Arbeit und deren vorläufige Ergebnisse. Er hat die Kraft, der eigenen Plastik als deren schärfster Kritiker gegenüberzutreten. Er schneidet eine plastische Figur oder eine plastische Gruppe, die das Ergebnis einer jahrelangen Arbeit darstellt, unbedenklich auseinander, fügt die Figurenteile oder Figuren anders zusammen, lockert oder verschränkt sie, stimmt sie kubisch und räumlich zusammen. Nie geht er mit einer vorgefaßten Meinung an eine plastische Arbeit heran. Wohl läßt er sich immer von einer plastischen Vision leiten; aber diese, die ihn zuerst mehr unbewußt führt, bildet sich aus der Arbeit selber immer reiner heraus. Ihr Ausgangspunkt ist in den meisten Fällen die Auseinandersetzung mit dem Modell oder mit einer Gruppe von Modellen. Aber in dem Ausmaß, in dem er das Modell, das ihn plastisch zuerst beherrscht, in eigene Anschauung verwandelt, entwickelt und harmonisiert sich auch die Figur oder Figurengruppe, und es schält sich als letztes und wesentlichstes Ergebnis auch das plastische Gesetz heraus, das die plastische Figur oder die Gruppe verwirklicht, das aber auch in diesem letzten Zustand als herrliche Latenz darin verborgen bleibt. Auch der Entstehungsprozeß seiner Plastik ist ein Beweis dafür, daß sich in einem bedeutenden Künstler Instinkt und Bewußtsein, Kunsttrieb und Kunstverstand harmonisch ergänzen.

In den letzten Jahren schält sich immer reiner die klassische Prägung seines Talents heraus, die seine plastische Vision von vornherein beherrscht hat. Seine plastische Gestaltung wird von Figur zu Figur ruhiger, gelassener, ihre Beseelung tritt immer lebendiger in Erscheinung. Eine seiner letzten Arbeiten, die er in Gips vollendet hat, um sie in Bronze gießen zu lassen, ist der Torso einer Mädchengestalt. Der schlanke Körper ist mit einem dünnen Gewand bekleidet, das die gestraffte Form noch einmal zusammenfaßt und das gespannte Oberflächenleben der Haut doch nirgends verdeckt oder erstickt. Dieser Mädchenkörper ist mit einer unbeschreib-

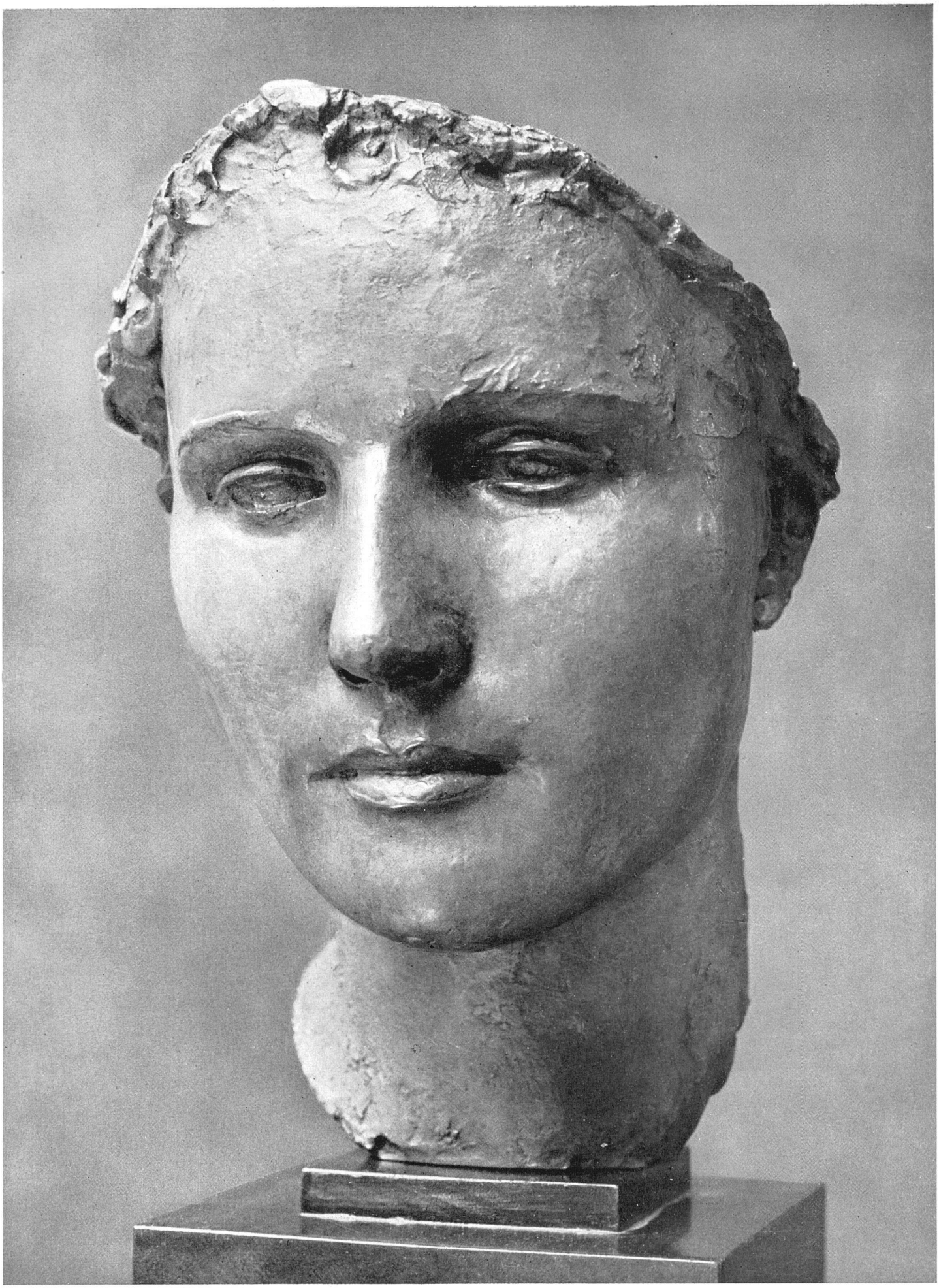
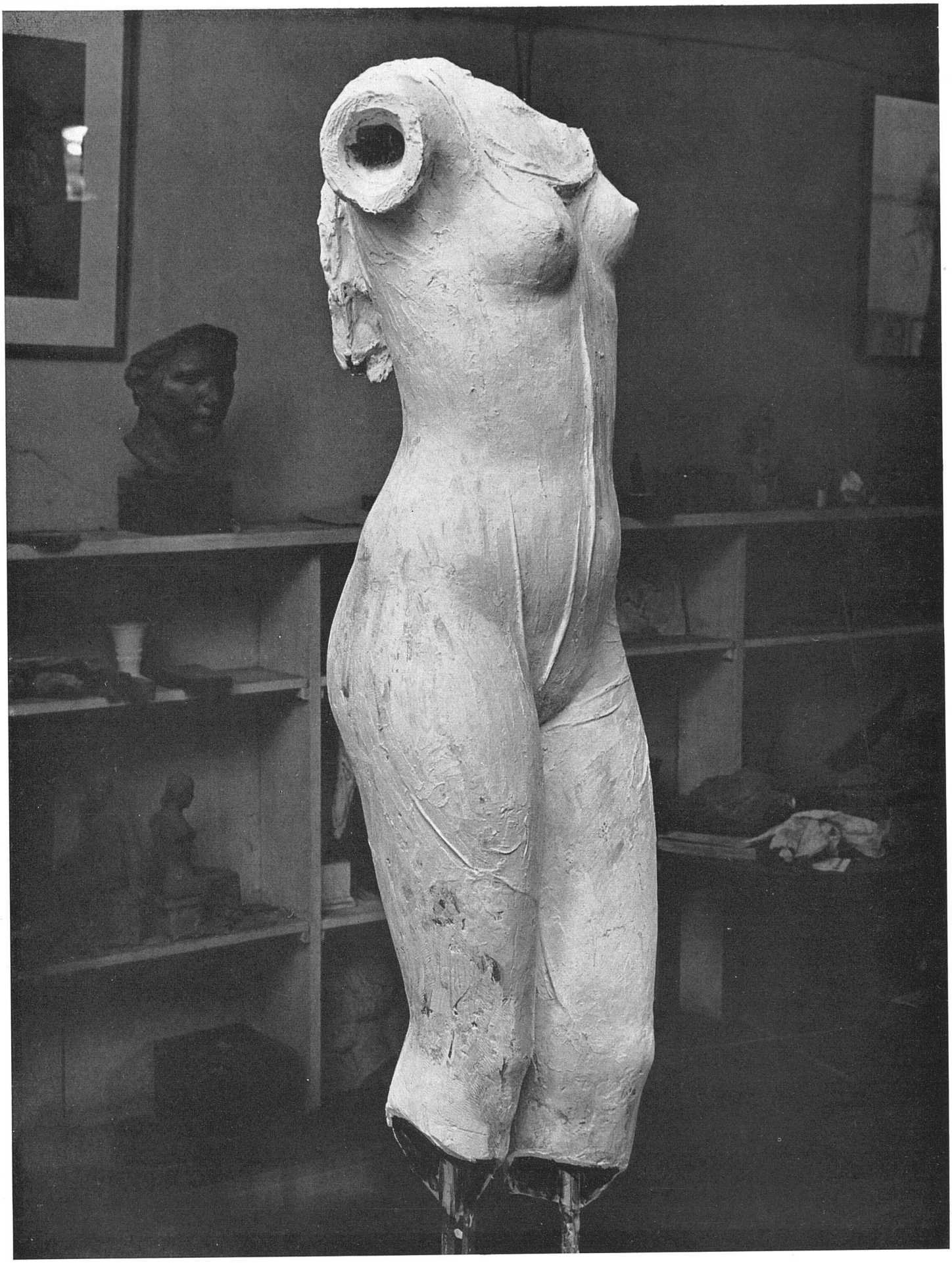
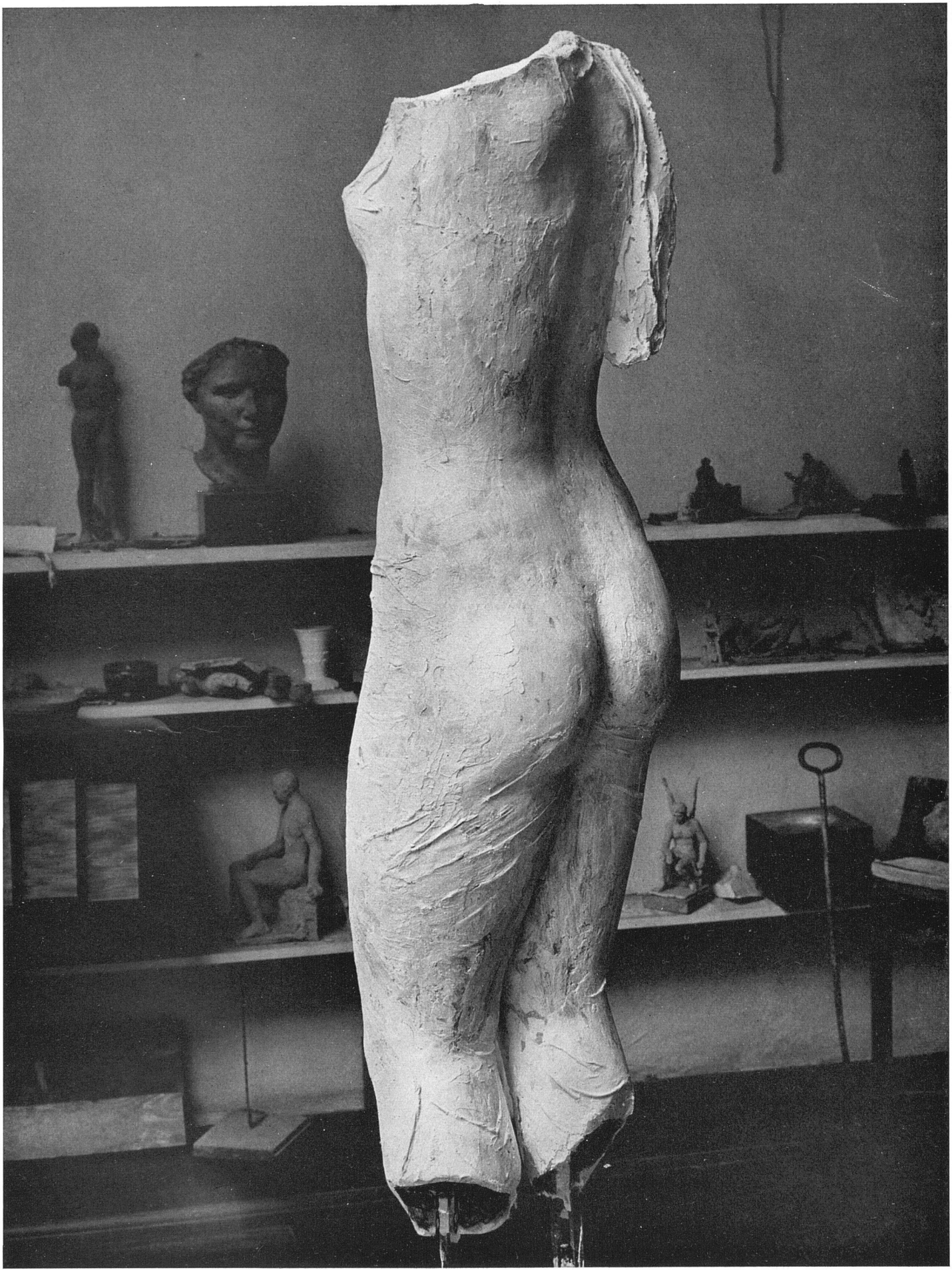


Photo: Max P. Linck SWB, Zürich

Hermann Hubacher Maske Frau A. H. Bronze



Hermann Hubacher Torso mit Draperie 1945 Gips



Photos: Hugo P. Herdeg SWB, Zürich

Hermann Hubacher Torso mit Draperie 1945 Gips

lichen Lebendigkeit und Beseelung wiedergegeben: von einer Spannung erfüllt, die dem Auge als solche sichtbar zu werden vermag, von Kräften bewegt, deren Steigen und Sinken in den wenigen Falten des schleierigen Gewandes gleichsam zeichnerisch in Erscheinung tritt und von der Plastik – einer lebendigen Säule – wie in Lichtbahnen ausstrahlt. Die Oberfläche ist ein einziges Geheimnis im Licht. Sie ist scheinbar ganz glatt; aber diese Glätte ist über den Körper hinweg, von den Achseln über die Brüste und Hüften zu den Oberschenkeln, Knien und Unterschenkeln einer ununterbrochenen (und doch kaum faßbaren und mit Worten überhaupt nicht wiederzugebenden) stofflichen Verwandlung unterworfen. Die Fläche, ob sie nun die nackte Haut oder das Gewand wiedergibt, spannt und entspannt sich in feinsten Stufen, sie verdichtet und lockert sich, sie ist glatt oder auf eine wundervolle Weise porös; sie spiegelt das Licht, sie saugt es auf; sie sammelt oder zerstreut es, sie sammelt es in herrlichen Bahnen, in denen milde strahlende Lichter und innig satte Schatten sich nicht nur nebeneinanderlegen, sondern innig vermählen. Diese lebendige Säule ist ein wundervolles Bekenntnis zur Jugend, zur Schönheit, zum körperlichen Adel, zur Harmonie. Jedes Kunstwerk ist ein Sieg über eine Fülle von Widerständen, die sich jeder Gestaltung ununterbrochen entgegenstellen. Was in diesem Torso als schöpferische Leichtigkeit, als ein Geschenk des Lebens, als das Ergebnis einer begnadeten Stunde, einer Erleuchtung in Erscheinung tritt, ist in Wirklichkeit doch das Ergebnis einer vorbildlichen künstlerischen Disziplin, einer jahrelangen Arbeit, eines ständigen Kampfes, in dem Gefühle des Glücks und der Niedergeschlagenheit aufeinanderfolgten.

Ich kann mir denken, daß er die vielen Bildnisbüstenaufträge nicht immer mit derselben inneren Anteilnahme durchgeführt hat, wenn sie auch alle von seiner menschlichen Gewissenhaftigkeit und seinem künstlerischen Verantwortungsgefühl zeugen. Auch der reife Plastiker verleugnet nie, daß er in seiner Jugend eine Handwerkslehre durchmachte, die ihn bei jeder Arbeit auch zur äußeren Vollendung erzog – worauf er gerne hinweist. Aber er ist kein Physiognomiker in jenem Sinne, in dem man es sein muß, um für diese Aufgabe vor allem geeignet und bestimmt zu sein. Auch wenn er eine Bildnisbüste ausführt, beschäftigt ihn der ganze Mensch, der vor ihm sitzt, immer viel mehr als sein Gesicht, sein typisches plastisches Volumen mehr als die individuelle Körperlichkeit, die einem ununterbrochenen Wechsel unterworfen ist, das plastische Gesetz mehr als der plastische Zufall. Es fehlt ihm auch jene psychologische Neugier, welche die Indiskretion auf sich nimmt, um bis zum Kern des besondern menschlichen Lebens, der individuellen Psyche, vorzustoßen. Sein innerstes Bemühen, ob er sich darüber Klarheit verschafft oder nicht, geht auch bei jeder Bildnisplastik darauf, über die bloße äußere Ähnlichkeit hinaus zur reinen Form, zur wesentlichen plastischen Gestalt zu gelangen. Man glaubt es oft mit Händen greifen zu können, daß ihn ein plastisches und nicht ein physiognomisches Erlebnis oder Problem leitet – obwohl er, was wir nachdrücklich wiederholen, der Forderung der Bildnisähnlichkeit immer gerecht wird. Man fühlt vor einigen seiner Bildnisbüsten das Glück, das ihn beseelt, wenn Kopf und Gesicht eines Modells sich ohne Vergewaltigung einfachen plastischen Grundverhältnissen fügen oder wenn sich diese, über alle Differenzierung hinaus, im Verlauf der Auseinandersetzung immer wieder herstellen lassen: wenn Volumen und Flächen in reinen Spannungsverhältnissen klingen.

In seinen Bildnisbüsten nach Mädchen und Frauen ist meistens der weibliche Grundzug hervorgehoben, die Sicherheit im Vegetativen, der Charme der reinen Existenz. Die Oberfläche vieler dieser Bildnisbüsten ist mit den feinsten plastischen Mitteln so durchgebildet, daß sich, wie über eine Frucht, eine Flaumschicht über die Haut zu legen scheint: eine leise flimmernde Schicht, die den Blick des Betrachters, der darauftrifft, einbettet und ihn der eigentlichen Oberfläche nur kosend begegnen läßt. In seinen Bildnisbüsten nach Männern wirkt sich dann doch ein anderes Erlebnis und ein anderer Geist aus. Auch sie sind zwar vor allem Bildnisbüsten von Hermann Hubacher und seinen Figuren und Figurengruppen verwandt. Sie sind auch meist, was ihren menschlichen Gehalt anbetrifft, in eine besondere Zuständlichkeit, in ihre seelische und geistige Wesenhaftigkeit zurückgenommen. In dieser Zuständlichkeit wirken sie auf eine männliche Weise kultiviert und geistig verbindlich. Aber selbstverständlich ist in der psychischen Gelassenheit dieser männlichen Bildnisbüsten, vom General bis zum Dichter, doch alle Aktivität, alle Entschlußkraft, wenn auch meist nur in einem latenten Zustand, enthalten und plastisch zur Geltung gebracht. Möglich, daß er auch zerrissene oder gequälte Menschen in diesem Sinne harmonisch erscheinen läßt. Aber gehört es nicht zu den großen Vorrechten des Künstlers, den Menschen, den er darzustellen hat, so zu sehen und wiederzugeben, wie er sich in seinen stärksten, erfülltesten Stunden zeigt?

Hermann Hubacher ist ein Mensch mit vielseitigen geistigen Interessen. Er hat eine intensive innere Beziehung zur Musik; er ist ein aufmerksamer und kultivierter Leser; er ist ein Mensch, der sich gerne über das Leben und über sein eigenes Werk Rechenschaft ablegt. So führt er auch seit Jahrzehnten ein Tagebuch. Vor kurzem nun hat er der Öffentlichkeit einen Einblick in einen Teil dieses Tagebuches gewährt*. Der bedeutende Plastiker erweist sich darin als ein begabter Schriftsteller, wie es die bildenden Künstler immer dann sind, wenn sie, aus einer inneren Nötigung heraus, im übrigen aber unbefangen und anspruchslos, von ihrer Kunst, ihrer Werkstatterfahrung, ihren Zweifeln und Kämpfen, ihren geistigen und künstlerischen Auseinandersetzungen, ihren seelischen und künstlerischen Erlebnissen berichten. Und Hermann Hubacher tut das mit einer vorbildlichen sprachlichen Klarheit und Sauberkeit, mit einer beglückenden Eleganz und Präzision,

* Aus meiner Werkstatt. Max Niehans Verlag Zürich 1944.

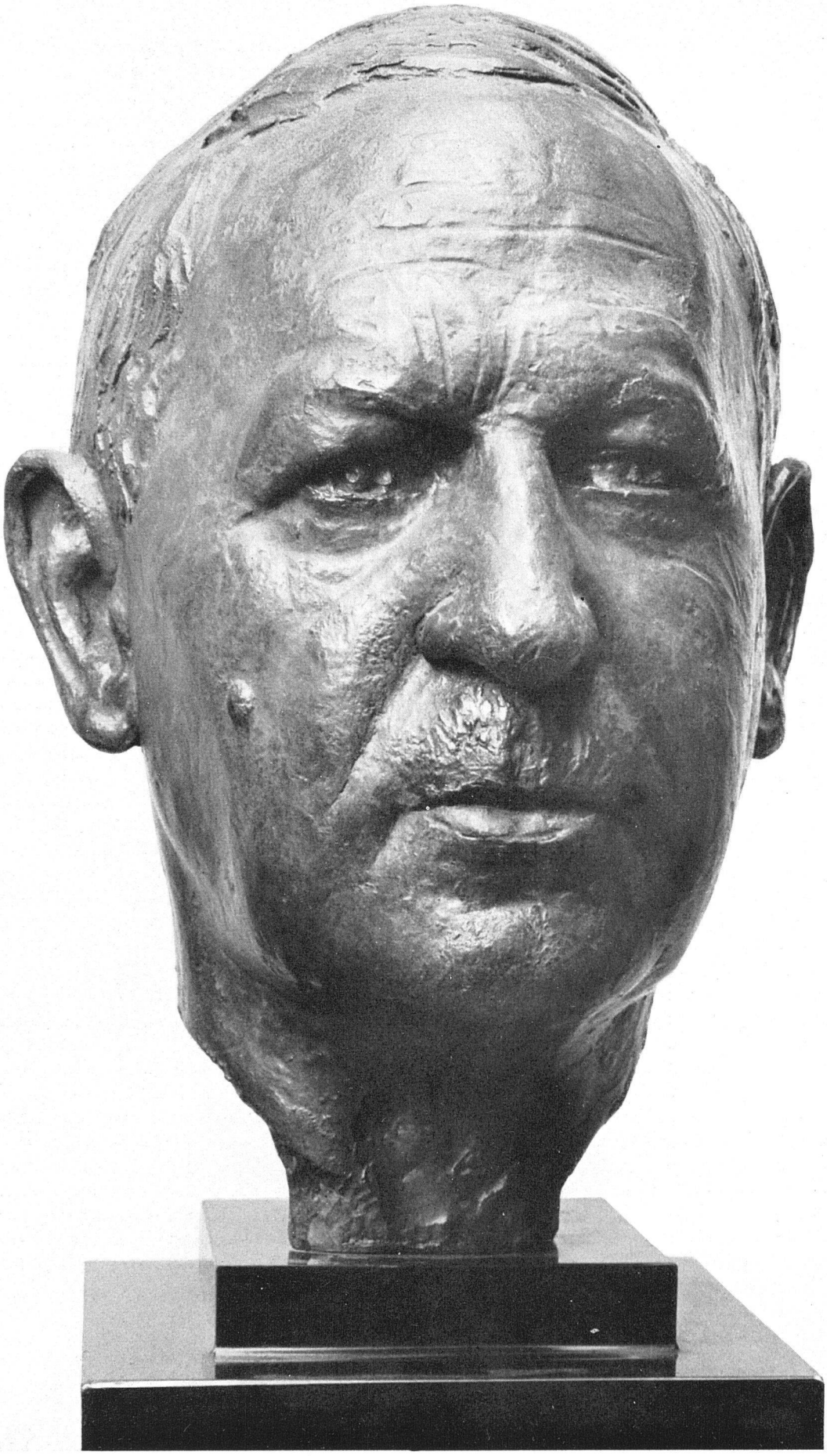


Photo: Hugo P. Herdeg SWB, Zürich

Hermann Hubacher Bildnis Prof. Hans Brun 1944 Cire perdue

mit einer gleichmäßigen Dichtigkeit in der Wiedergabe des Erlebten und Gedachten, mit einer immanenten Weisheit, mit Bescheidenheit und mit Güte. Darüber hinaus wirkt dieses Buch wie ein geschriebenes Selbstbildnis. Wer dem Bildhauer, über sein Werk hinaus, geistig und menschlich näherkommen will, der tut es am besten damit, daß er dieses Buch zur Hand nimmt und aufmerksam liest. Er wird damit zugleich um manche wesentliche geistige und künstlerische Erfahrung reicher.

Hermann Hubacher hat sich als Mensch und Künstler wahrscheinlich schon von Jugend an mit der Umwelt und nicht gegen diese entwickelt. Die Möglichkeit einer solchen Entwicklung, in der ein künstlerischer Charakter nicht vergewaltigt oder verfälscht werden darf, setzt eine Verbindungsfülle menschlicher und künstlerischer Begabung voraus, die ungewöhnlich selten ist, die aber, wenn sie sich schon einmal einstellt, eine lückenlose und reiche seelische und künstlerische Entfaltung sichert. Auch aus diesem Grunde wirkt das plastische Gesamtwerk von Hermann Hubacher so harmonisch. Die wesentliche Voraussetzung der künstlerischen Harmonie ist menschliche Harmonie – nicht als Dauerzustand, sondern als Möglichkeit; menschliche Harmonie, die nie ohne den Einsatz aller menschlichen, das heißt: aller seelischen, geistigen, gefühlshaften Kräfte möglich ist – und die, wie alles, was Ausdruck des Lebens ist und diesem ausgesetzt und unterworfen bleibt, ununterbrochen erkämpft werden muß: wie jede Harmonie, auch in der künstlerischen Gestaltung, die im vollendeten Werk der Gefährdung durch die Kräfte der Zerstörung allerdings in einem großen Ausmaß enthoben wird. Die Begabung zur Harmonie führt nur dann zur Harmonie selber, wenn sich ihr der Charakter gesellt. Die reichste menschliche oder künstlerische Harmonie ist jene, die aus den leidenschaftlichsten menschlichen Kämpfen oder aus den heftigsten gestalterischen Auseinandersetzungen hervorgeht. Auch Hermann Hubacher lebt, wie jeder bedeutende Künstler, aus der Totalität der menschlichen Natur: aus der Dämonie, dem Chaos, der ungeordneten Fülle, dem nicht vorherzusehenden Wechsel. Aber von jeher hat es ihn in seiner plastischen Gestaltung (und auch in seinem Leben) zur Meisterung der widersprüchlichen Fülle, der überreichen, ungeordneten Gegensätzlichkeit im Wohlklang der Bewegungen, Volumen und Flächen gedrängt. Das ist, wie uns scheint, der tiefste Grund, warum er immer und überall auf die beseelte Zuständlichkeit hin gestaltet: und sich auch immer und überall dort erfüllt, wo er sie erreicht. So weit ein klassisches Ideal (das aber immer viel mehr bedeutet als die klassizistische Verwässerung, in der es uns fast immer erscheint) im problematischen Leben und in der so gefährdeten Kunst der Gegenwart verwirklicht werden kann, verwirklicht es dieser Mensch und dieser Künstler, den man als eine Natur aus der Verwandtschaft von Goethe bezeichnen kann.

Seit einigen Jahren steht im Mittelpunkt der plastischen Gestaltung von Hermann Hubacher eine plastische Gruppe: ein liegend aufgestütztes Mädchen und ein sitzender junger Mann, die sich zu einer organischen Gruppe zusammenfügen. Aus der Aufeinanderfolge der verschiedenen Fassungen ergibt sich der Entwicklungsprozeß einer plastischen Vision. In der lebensgroßen Gruppe aus Stein liegt die endgültige Fassung vor. Wer diese Arbeit verfolgen kann, macht eine Schule der Bildhauerei mit, lernt eine mustergültige bildhauerische Methode und eine vorbildliche künstlerische Disziplin kennen. Im Garten des Hauses an der Zollikerstraße arbeitet der Bildhauer Tag für Tag jeden Morgen an dieser Gruppe, aus der sich von Tag zu Tag, von Woche zu Woche, wenn auch in kaum merklichen Übergängen, die plastische Vision immer reiner herausschält. Das Licht des Tages in seiner Verwandlung vom Morgenlicht über das Mittagslicht zum Licht des Abends und der letzten Dämmerung beleuchtet Tag für Tag, Woche für Woche die Gruppe und zeigt dem Plastiker, der sie unermüdlich betreut und belauert, die wesentlichen plastischen Probleme und Möglichkeiten, die sich aus ihr ergeben und mit ihr in Zusammenhang stehen. Auf jeder Stelle der Gruppe liegt einmal am Tag das hellste Licht, wie auch auf jede einmal am Tag der Schatten zu liegen kommt. Und darum ist es auch, als arbeite er sogar die Jahreszeiten in ihrem Ablauf in diese plastische Gruppe hinein. Im selben Ausmaß, in dem sich die Oberfläche der beiden Figuren stuft, strukturiert, verlebendigt und beseelt sich auch der unmittelbare Raum, der sie umschließt. Wenn man den Bildhauer an dieser Arbeit sieht, vermag man zu ahnen, welche riesigen menschlichen Kräfte in eine einzelne plastische Figur und noch mehr in eine plastische Gruppe eingehen: in dieser sich aber nicht verlieren, sondern darin geheimnisvoll erhalten bleiben und auch noch die scheinbar glatte und ruhige Oberfläche beleben: weil jede einzelne Form des Steines diesem aus einer Anspannung aller schöpferischen Kräfte abgerungen ist. Bei der Arbeit an dieser plastischen Gruppe, die ein junges Menschenpaar, das Mädchen und den jungen Mann, das erste und das letzte Liebespaar, in sich selber beruhend und wiederum wundervoll aufeinander bezogen, in einer reinen plastischen Existenz darstellt, geht dieser begnadete Künstler von seinem sechsten in sein siebentes Jahrzehnt.