

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 39 (1952)
Heft: 8: Moderne Architektur und Kunst in Westdeutschland

Artikel: Deutsche Plastik der Gegenwart
Autor: Hildebrandt, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-30271>

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

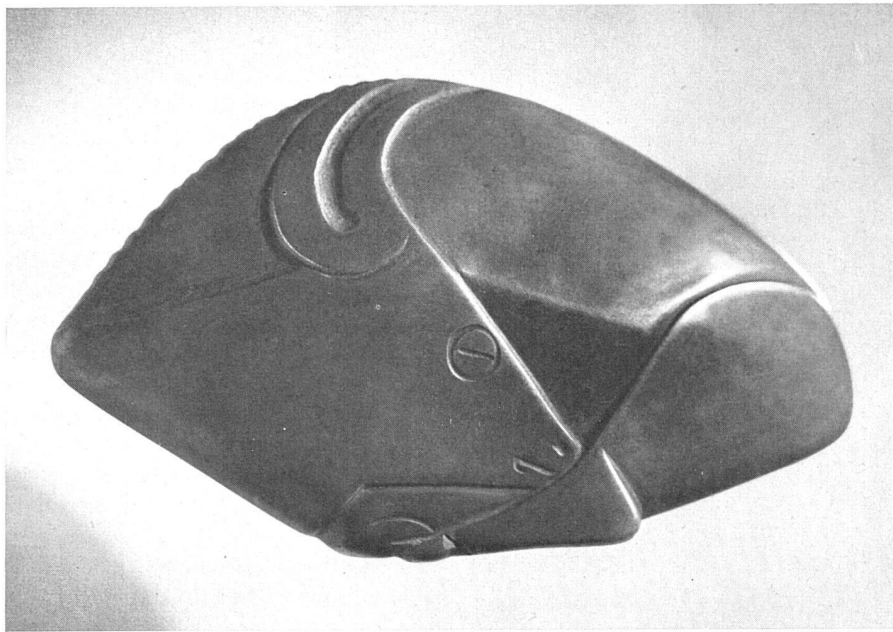
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 15.04.2025

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



Ewald Mataré, Liegende Kuh, Kleinplastik in Bronze / Vache couché, bronze / Reclining Cow, bronze
Photo: Abel, Wuppertal

DEUTSCHE PLASTIK DER GEGENWART

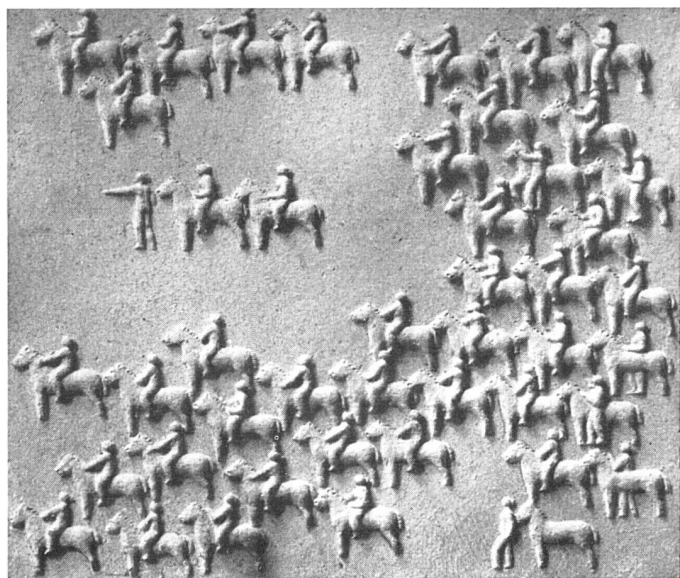
Von Hans Hildebrandt

Will man der deutschen Plastik von heute gerecht werden, muß man die vielen Schwierigkeiten in Rechnung stellen, mit denen sie seit Jahrzehnten zu kämpfen hat. Schwierigkeiten, die größtenteils auf das Zeitgeschehen, auf zwei verlorene Weltkriege mit allen ihren unmittelbaren und mittelbaren Folgen wie auf die Unterbrechung ihrer organischen Entwicklung 1933–1945 zurückzuführen sind.

Blüteperioden bildnerischen Gestaltens waren immer Zeiten enger Zusammenarbeit mit der Architektur. Der abendländischen Kunst war solch Gemeinschaftswirken im 19. Jahrhundert, vom Ende des Klassizismus an, versagt. Denn das Fehlen einer aus der eigenen Kultur hervorgewachsenen Baukunst verwies die Plastik auf das selbständige Bildwerk wie die Malerei auf das Tafelbild. Eine Erneuerung angliedernder Plastik wurde erst möglich, als eine Erneuerung der Architektur ihr den festen Halt bot, und vollzog sich nach langsamem Tasten stetig nur in den von Kriegen verschonten Ländern, wie in der Schweiz. Die Bedeutung der Einordnung des bildnerischen Schaffens in architektonische Zusammenhänge für Deutschland wieder erkannt und in mancher Schöpfung – Wittelsbacher Brunnen in München, Rheinbrunnen in Straßburg usw. – verwirklicht zu haben, ist das bleibende Verdienst Adolf Hildebrands in München, dessen Schaffen noch vom Formgefühl der Renaissance getragen war. Der Erste Weltkrieg, die Inflation mit ihrem Zwang zu sparen hemmten dann die Weiterentwicklung architekturverbundenen Wirkens. Dennoch kam es bis in die ersten

dreißiger Jahre hier und dort zu verheißungsvollen Einzelleistungen. Herausgegriffen seien: Bernhard Hoetgers Skulpturenzyklus von 1914 im Darmstädter Platanenhain trotz augenfälliger Anlehnung an indisches Bilden – Ernst Barlachs ergreifende Mahnmale – Karl Knappes eindringliche Reliefs im Münchener Denkmal des Unbekannten Soldaten – Rudolf Bellings kühne Frühversuche ungegenständlicher Plastik – und nicht zuletzt Oskar Schlemmers mit Wandmalereien verschmolzene Wand- und Deckenreliefs von 1923 in van de Velde Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses sowie seine Wandrahtplastiken im Haus Dr. Rabe zu Zwenkau von 1936, lauter Schöpfungen vollkommenen Einklangs mit dem architektonischen Gefüge. Die an Zahl und Umfang beträchtlichen Aufträge des «Dritten Reichs» fielen nur an Nutznießer der Konjunktur, nicht an die schöpferischen, als «entartet» ausgeschalteten Künstler. Und heute, nach dem Zusammenbruch, verbietet die Not nahezu völlig ein Gemeinschaftswirken.

Allein, auch das frei bildende Schaffen der Plastiker ist im Nachkriegsdeutschland äußerst erschwert, weit mehr als das gleichfalls gehemmte Schaffen der Maler. Das unmittelbare handwerkliche Gestalten aus Stein oder Holz, tiefes Bedürfnis für den geborenen Bildhauer, beglückend und schöpferische Anregungen spendend durch die Arbeit selbst, scheitert nur zu häufig an der Kostenfrage. Die deutschen Plastiker sind heute wirtschaftlich so gestellt, daß sie sich ohne sichernde Aufträge das so viel teurer gewordene Material kaum beschaffen können. Sie sehen sich auf Ton oder Gips ver-



Alfred Lörcher, *Reiter*, 1950, Terrakottarelief | *Cavaliers, terre cuite* | *Riders, terra cotta relief* Photo: Hans Haustein, Biltensbach

Karl Knappe, *Christophorus*, Baumstamm | *St. Christophe, tronc d'arbre sculpté* | *Christophorus, tree trunk*



wiesen und vermögen auch nur selten den Guß einer Bronze aus eigenen Mitteln zu bestreiten. Die Zahl der Kunstfreunde und Sammler ist aber erheblich geringer im Bereich der Plastik als in dem der Malerei. Schließlich mußten die deutschen Bildhauer lange Zeit die befruchtende Berührung mit der Kunst des Auslands entbehren. Seit 1933 wurde bei Ausstellungen sorglich verheimlicht, daß jenseits der Grenzen Wahlverwandte der «Entarteten» in voller Geltung standen. Das Abgeschnittensein vom Draußen während des Kriegs überdauerte zwangsläufig sein Ende um mehrere Jahre. Bis langsam Auslandsreisen wieder ermöglicht wurden und Ausstellungen fremder Kunst wieder in Gang kamen, an denen, der Kosten wegen, die Plastik kaum jemals einen Anteil hat. Ihre Kenntnis wird durch die Kunstliteratur, nicht durch die Werke selbst, vermittelt.

Berücksichtigt man alle diese Erschwerungen, mit denen die Plastik auf deutschem Boden zu ringen hatte und noch hat, so darf man sich über ihre Leistungen freuen. In diesem kurzen Beitrag kann selbstverständlich nur ein Überblick in großen Zügen über die Hauptbewegungen der modernen Plastik in Deutschland und über einige ihrer charakteristischsten Persönlichkeiten geboten, kann nicht jeder, der es verdiente, genannt werden.

Die Grundtendenz der Kunst unseres Jahrhunderts als Abwendung vom Abbilden der sichtbaren Umwelt und als Hinwendung zu immer freierem, elementarerem Gestalten, setzte sich auch bei der deutschen Plastik in Etappen durch. Langsamer freilich als in der Malerei, so daß der entschlossene Durchbruch zu einem dinghaften Gegenständlichkeit kaum noch andeutenden oder völlig ausschließenden Schaffen mit seltenen Ausnahmen erst im Lauf der letzten Jahre erfolgte.

Für die erste, hier nur zu streifende Entwicklungsstufe, der vorwiegend Mitglieder der ältesten Generation angehören, ist bezeichnend, daß Naturnähe und formale Werte einander die Waage halten, und daß Naturalismus wie akademische Idealisierung gleichermaßen überwunden sind. Das Thema stellt der meist nackte Mensch, vereinzelt das Tier. Die Materialien sind Stein, Bronze oder Ton. Der Anschluß wird, je nach Temperament und Herkunft, an Hildebrand gewählt, dessen im «Problem der Form» niedergelegte Reliefauffassung des bildenden Schaffens nicht bis zur allseitigen Rundplastik führen kann, oder an Rodin, dessen Dynamik und bestrickendes Spiel der Lichter und Schatten auch deutsche Bildhauer in ihren Bann ziehen. Der Einfluß beider wird nach und nach abgelöst durch den auch heute noch öfters spürbaren Einfluß, den Maillol der überzeugenden Selbstverständlichkeit seiner in sich ruhenden, als reine Rundplastiken gebildeten Figuren dankt. Manche der in den siebziger und achtziger Jahren Geborenen, die einst als erste Kündler des Fortschritts galten, leben nicht mehr, wie Georg Kolbe, der die Bewegung und die Anmut liebte, und die männlich-kraftvolle Milly Steger. Andere schaffen noch heute, ohne sich in eine

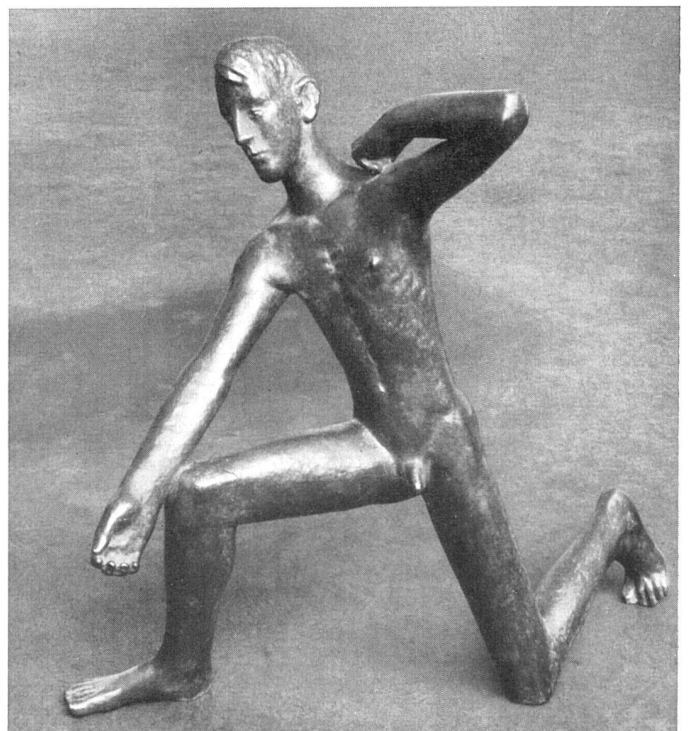
der neueren Bewegungen einzureihen. So der Rodin-Schüler Karl Albiker, Renée Sintenis mit ihrem reizvoll-fraulichen Beitrag des Tierkindes, Emy Roeder, die ihre Feinfühligkeit für Beseelung der Form sich bewahrt hat, Edwin Scharff, der nach dem kühnen Vorstoß seiner Jugendtage sich allgemach klassisch-beruhigtem Bilden zugewendet hat. Während der Tonplastiker Alfred Lörcher sein ursprünglich von der Archaik etruskischer Skulpturen mitbestimmtes Gestalten als Siebziger freier, phantasievoller weiterführt. Die von einheitlichem Rhythmus durchströmten Terrakottareliefs von Reitern, von Laufenden usw. vor der ruhigen Fläche des Grundes suggerieren Raumweite unter Verneinung perspektivischer Mittel.

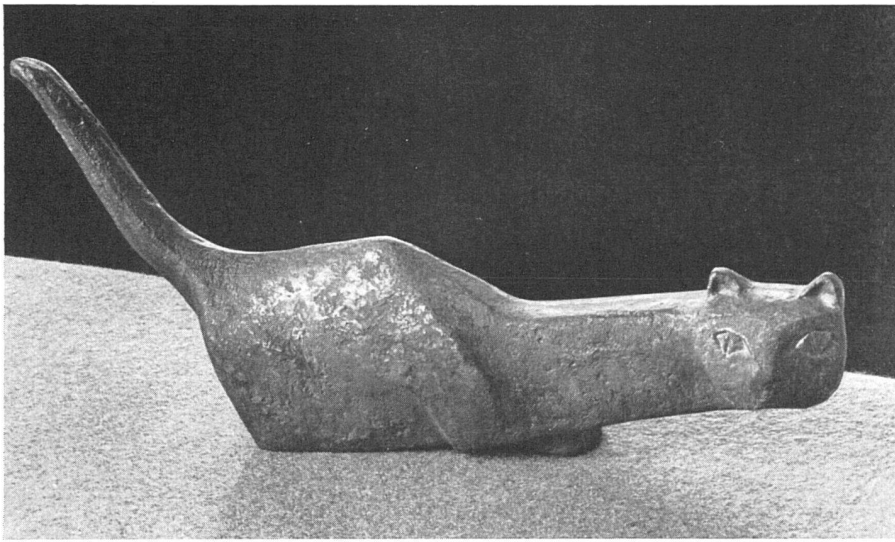
Die nächste Entwicklungsstufe bezeichnet, ansetzend schon vor dem Ersten Weltkrieg, der Expressionismus. Das Lebenswerk zweier führender Großer, des Holsteiners Ernst Barlach und des Rheinländers Wilhelm Lehmbruck, ist so bekannt, daß jedes Wort sich erübrigt. Beide sind nicht mehr am Leben; Lehmbruck hat schon 1919 durch Freitod geendet, Barlach, der 1938 einsam, verfemt und verbittert starb, hat ein hohes Alter erreicht. Aber ihr Nachwirken auf die deutsche Plastik von heute ist von gleicher Intensität. Wohl gerade, weil Wesen und Schaffen in äußerstem Gegensatz standen: bei Lehmbruck lyrische Beseelung von zarter, schwermütiger Verinnerlichung, Beschränkung auf die unbekleidete Figur und oft auf den Torso als in sich geschlossenes, vollendetes Kunstwerk, Modellieren für den Steinguß – bei Barlach Dramatik des inneren und äußeren Geschehens, Gewalt des Ausdrucks, an dem die Gewandung unverminderten Anteil hat, Ringen mit dem Göttlichen und mit dem Dämonischen, Herausarbeiten aus dem Holz, in dem die deutsche Bildhauerei von jeher oft ihr Bestes gab. Aus der auf Wahlverwandtschaft aktiven Ausdruckverlangens zurückzuführenden Nachfolge Barlachs sei Berthold Müller-Oerlinghausen hervorgehoben, den sein religiöses Fühlen auch zur Mitarbeit an Gotteshäusern beruft. Die Leidenschaft für das Holz teilt mit dem Holsteiner der heute fast siebzigjährige Bildhauer, Mosaik- und Glasmaler Karl Knappe in München, eine kämpferische, höchst eigenwillige und nicht jedermann zugängliche Persönlichkeit. «Das Gesetz heißt Wand – der Ausweg Plastik», ist Knappes Wahlspruch für sein der Gotik und dem Barock nahestehendes Schaffen. Es wird getragen von der hohen Achtung für das Material, Holz oder Stein, in dem er «atmende Schöpfung Gottes» erblickt. Meisterliche Beherrschung des Handwerklichen ließ Knappe die Verwandlung eines mächtigen Baumstamms in die Riesengestalt des Christophorus, einer tausendjährigen Eiche in die übereinander getürmten Feldarbeiterfiguren der «Großen Ernte» bewältigen. Wie mancher Maler hat auch mancher Plastiker den Expressionismus, der ihm lange Zeit Erfüllung seines Strebens war, in späteren Jahren wieder verlassen. Ludwig Gies, dessen Gekreuzigter der Berliner Tage wohl das extremste Bildwerk des Expressionismus war, hat, maßvoll geworden, seine früh an Medaillen erprobte



Gerhard Marcks, *Jüngling*, 1934, Bronze | Adolescent, bronze | Youth, bronze
Photo: Schuch, Charlottenburg

Hermann Blumenthal, *Kugelschiebender*, Bronze | Joueur de boule, bronze | Bowler, bronze
Photo: Friedrich Hewicker, Kalltenkirchen





Kurt Lehmann, *Katze*, 1950, Eisen-
guß | Chat; fer | Cat, iron

Photo: Kurt W. Müller, Kassel

Kunst der Metallarbeit zu Köln vorwiegend in den Dienst der Kirche gestellt und seine begabte Schülerin Hilde Broer zu bildnerischem Schmuck von Glocken befähigt, der Tradition mit heutigem Formempfinden eint. Gerhard Marcks, einst einer der Bauhausmeister, hat sich in seinem wieder naturnäher gewordenen formalen Gestalten, nicht in seiner Grundeinstellung gewandelt: daß jedes Werk einem tieferinnerlichen Erlebnis entstammen muß, das aus dem Schaffenden selbst kommen oder mit der Außenwelt in Verbindung stehen kann. Bezeichnend für Marcks ist seine Haltung als Künstler innerhalb des Zeitgeschehens. Die Aufwüh-

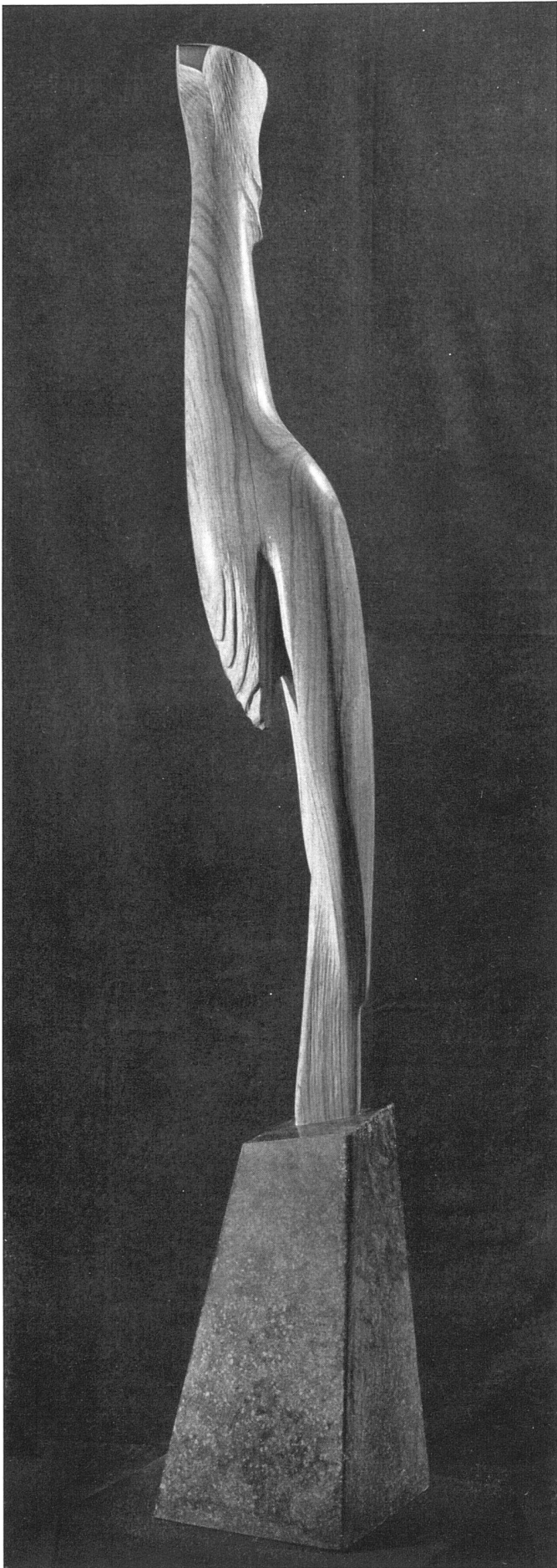
lung, die der Sensitive von diesem erduldet, spricht sich mittelbar im Kölner Steinmal einer Trauernden und in den acht Terrakottafiguren aus, die Barlachs Mahnmal an der Lübecker Katharinenkirche zu Ende führen sollen, unmittelbar nur in den vom bildnerischen Schaffen unabhängigen Holzschnitten. Die Bronzeplastiken der Nachkriegsjahre hingegen scheinen aus dem Bedürfnis hervorgegangen, den Kämpfen, Leiden und Wirnissen der Wirklichkeit eine Welt des Friedens und der Daseinsfreude entgegenzustellen. Wird noch erwähnt, daß Käthe Kollwitz zuletzt ihr graphisches Werk nicht mehr genügte, um alles auszusprechen, was sie zu Leid und Not der Menschheit zu sagen hatte, so daß sie auch zur Plastik griff, so darf die Beisteuer der expressionistischen Strömung als erschöpft gelten.

Joseph Jaekel, *Mädchenkopf*, 1951, Messing getrieben | *Tête de jeune fille*, laiton repoussé | *Girl's Head*, chased brass

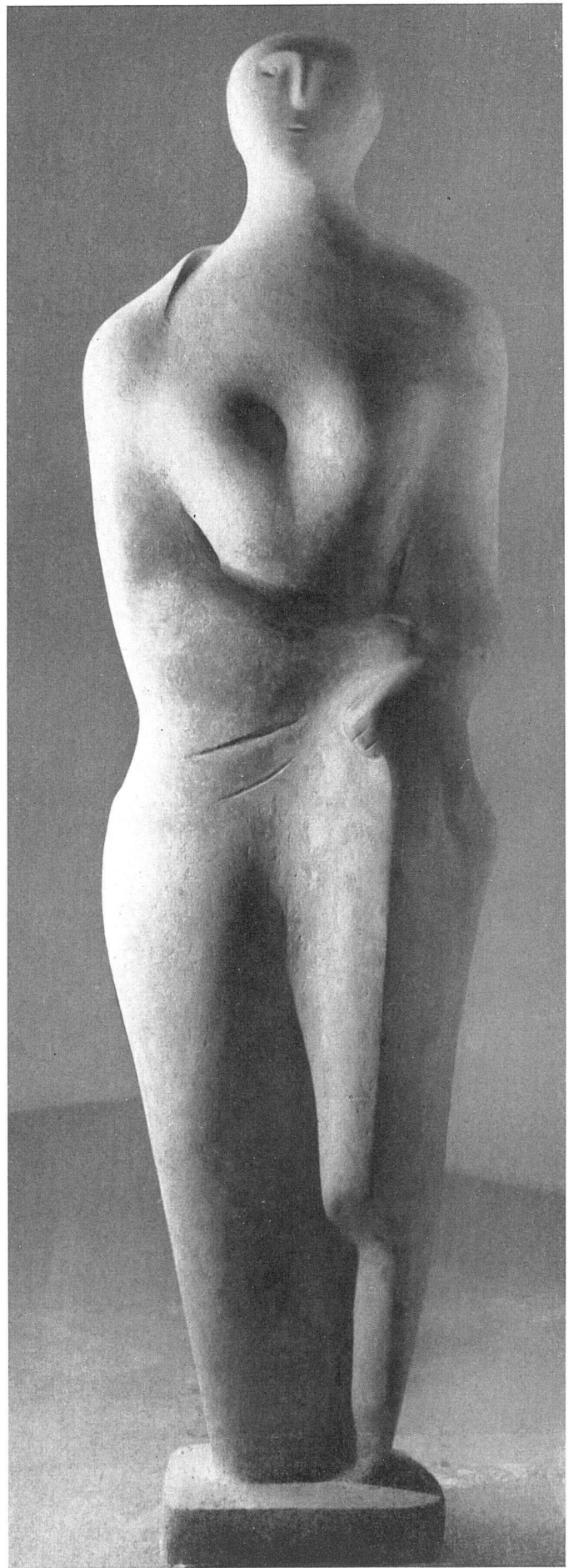


Der Wille, reine Bildwerke zu gestalten, bei denen der stoffliche Vorwurf nie den Ausschlag gibt, der Wille zur Tektonik und zum Elementaren, beherrscht die deutsche Plastik der Gegenwart in allen ernst zu nehmenden Erscheinungen. Wobei sich sämtliche Zwischenstufen finden, vom Aufzeigen des Gegenständlichen in vereinfachter Naturform über dessen bloße Andeutung bis zu seiner völligen Ausschaltung. Träger dieser in ihren Anfängen weit zurückreichenden Bewegungen ist vorwiegend die Generation der heute Vierzig- und Fünfzigjährigen. Zu voller Entfaltung konnte das neue Bilden erst ab 1945 gelangen. Auch konnte nun erst die erschte Berührung mit dem bildenden Schaffen des Auslands aufgenommen werden, über deren hier ungeahnten Reichtum das ausgezeichnete Buch C. Giedion-Welckers, «Moderne Plastik», 1938, unterrichtete. Starke Einwirkungen blieben nicht aus. Sie gehen meist auf Henry Moore, Hans Arp und Brancusi, seit kurzem auch auf Max Bill zurück.

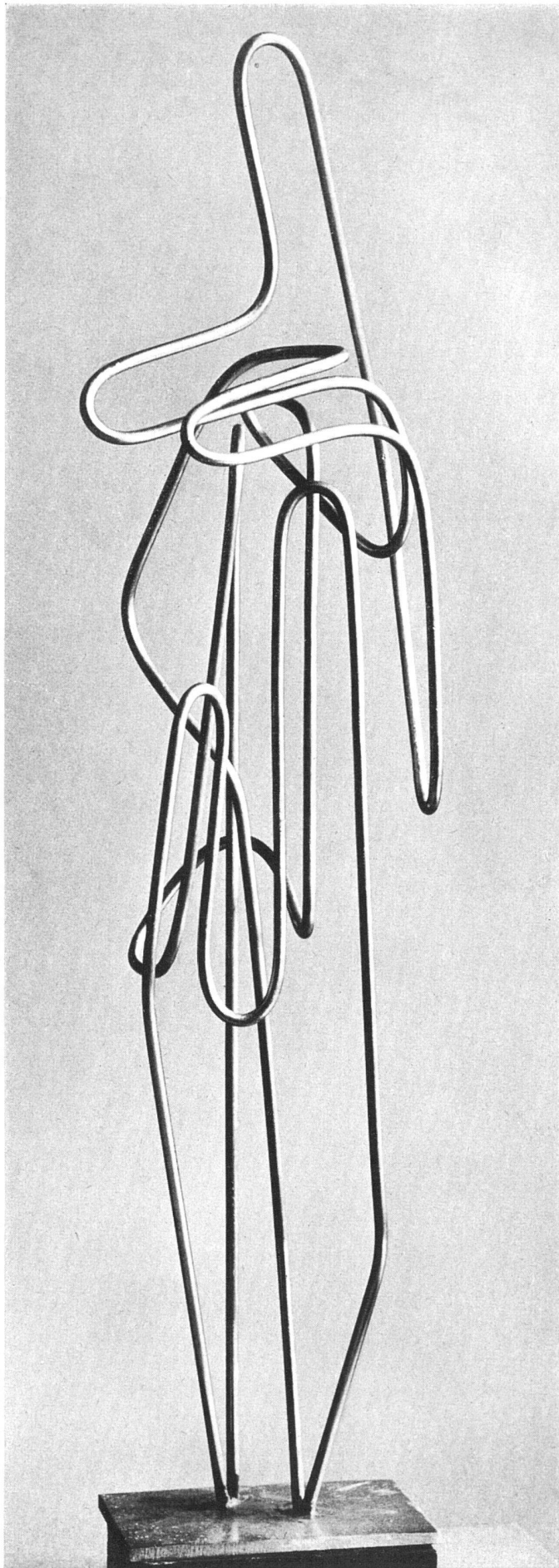
Der Terror des «Dritten Reichs» und der Weltkrieg haben schwer zu verschmerzende Opfer gefordert: den Tierplastiker Richard Haizmann, der schon 1930 die tektonische Ausrichtung auf das Wesenhafte vorwog, Walter Ostermayer, den zum Gestalten im Großen berufenen Christoph Voll und Hans Blumenthal,



Otto Baum, Kranich, Holz | Grue; bois | Crane, wood
Photo: Adolf Lazi, Stuttgart



Bernhard Heiliger, Große Figur, 1949, Zementguß | Grande figure, ciment | Large Figure, cement

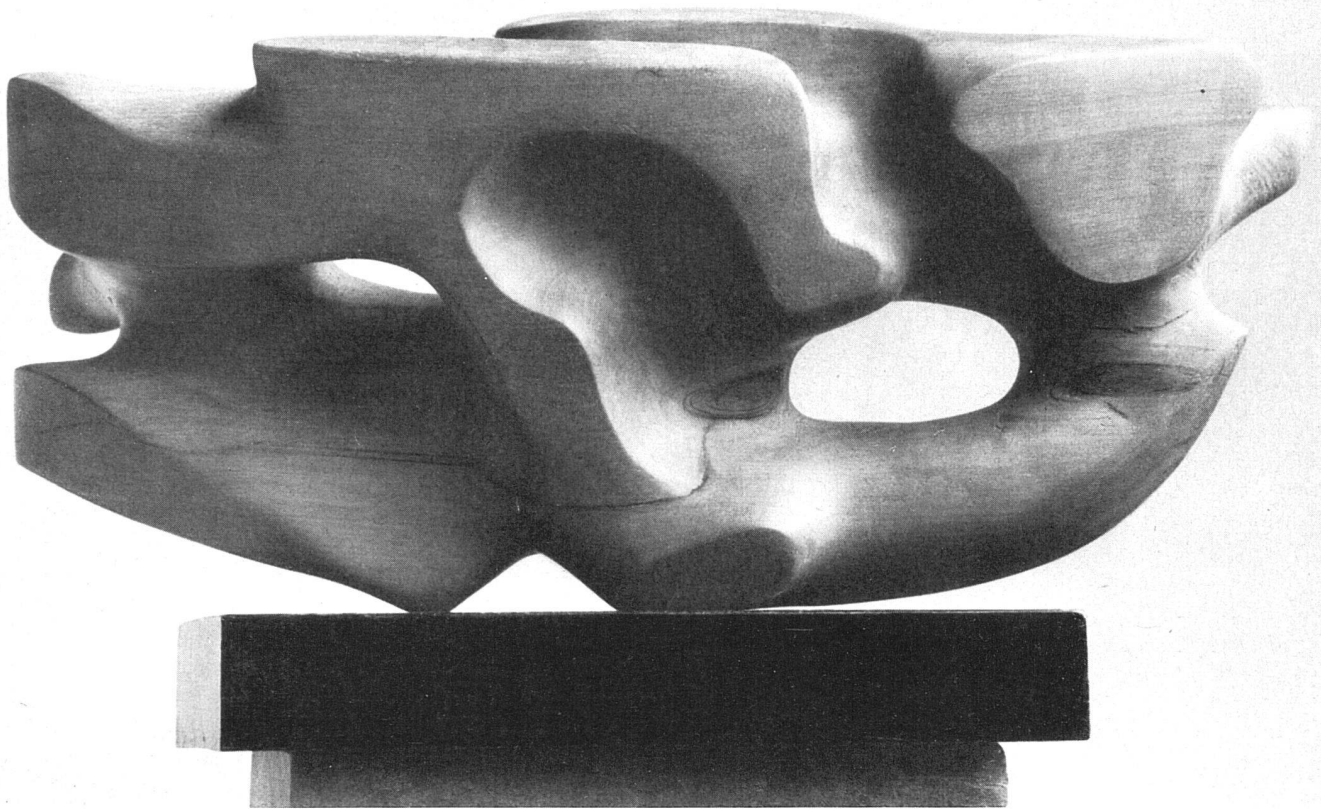


Hans Uhlmann, *Entspannung*, Eisen, 1948 | *Détente; fer* | *Relaxation, iron*
 Photo: Ewald Gnülka, Charlottenburg

dessen strenge und herbe Figuren geladen sind mit verhaltener Kraft. Wie viele Begabungen zugrunde gingen, bevor sie sich entfalten konnten, ist nicht abzuschätzen. Andere wurden viele Jahre gehemmt. Nur ein Beispiel: Leonhard Oesterle verlor in Zuchthaus und Konzentrationslager wegen «Hochverrats» rund ein Jahrzehnt, rettete sich in die Schweiz, begann als Internierter die ersten plastischen Versuche und ist heute in Berlin auf gutem Weg zu selbständigem Wirken.

Mehr oder minder weit getriebener Vereinfachung der Naturform begegnen wir schon in der älteren Generation bei einigen Künstlern von Rang: Kurt Schwerdtfeger, der aus dem Bauhaus hervorging, Toni Stadler, dessen typisierendes Gestalten sich dem Archaischem nähert, Hans Stangl, der seine Aussage mit geringstem Aufwand an Mitteln bestreitet. Erst recht in der Generation der nach 1900 Geborenen, der das Schreiten «vom Abbild zum Sinnbild» (Klee) schon als das Natürliche erscheint. So daß ich mich auf Anführung weniger beschränken muß – Otto Baum, Karl Ehlers, Joseph Jaekel, Heinrich Kirchner, Kurt Lehmann, Fritz Mehli, Hans Mettel, Kurt Schwippert, Luise Stomps – und auch nur einzelnen ein paar Worte widmen kann. Wie gut es Lehmann – wie einst Franz Marc in seinen Tierbildern – versteht, das innere Sein in sinnfällige Form zu wandeln, bezeugt seine «Schleichende Katze». Hans Mettel nutzt das gegenständlich Elementarste, eine Einzelfigur, eine Zweiergruppe, einen Mann mit einem Pferd, unter Festlegung der den Aufbau ordnenden Punkte in mathematischen Beziehungen zur «Umschreibung des Räumlichen», um scheinbar Zufälliges in Notwendiges zu wandeln. Auf anderem Weg erreicht Joseph Jaekel in Köln weitgehende Abstrahierung. Er bringt eine seit Jahrhunderten verschollene Technik wieder zu Ehren: das Treiben einer Figur, eines Kopfes in Messing, Silber oder Kupfer, das bereits als Arbeitsprozeß Stilbildung der Form bedingt. Für Otto Baum in Stuttgart ist ein Bildwerk, allseitig wirkend als echte Rundplastik, geborgen im Material. Es langsam arbeitend aus Holz oder Stein herauszulösen, als menschliche Figur, als Tier oder Vogel, vielleicht auch als selbständigen Formorganismus, gilt ihm als Aufgabe des Bildhauers. Baums Wunschtraum ist die Großplastik, wie der «Elefant» auf der Stuttgarter Gartenschau 1950 bezeugte. Ein eigenartig und reizvoll gelöstes Werk angliedernder Plastik hat Fritz Mehli kürzlich im Hof der Technischen Werke Stuttgart vollendet. Das lineare, vor grauer Betonwand befestigte Gefüge aus rotlackierten Eisendrähten baut eine Gruppe von Jünglingen und Pferden in rhythmischer Bewegung auf. In den Grund eingebettete Teilflächen aus schwarzem und weißem Glasmosaik füllen die Umrisse, die Phantasie anregend, im Spiel der Formen das Gegenständliche zu erfassen.

Der 65jährige Rheinländer Ewald Mataré ist als schöpferischer Plastiker und Holzschneider noch heute einer der Jüngsten. Stationen seines selbstgewählten Wegs: früheste Absage an jeden Naturalismus, zeitweise Ver-



Karl Hartung, *Komposition*, 1948, Holz | *Composition; bois* | *Composition, wood*

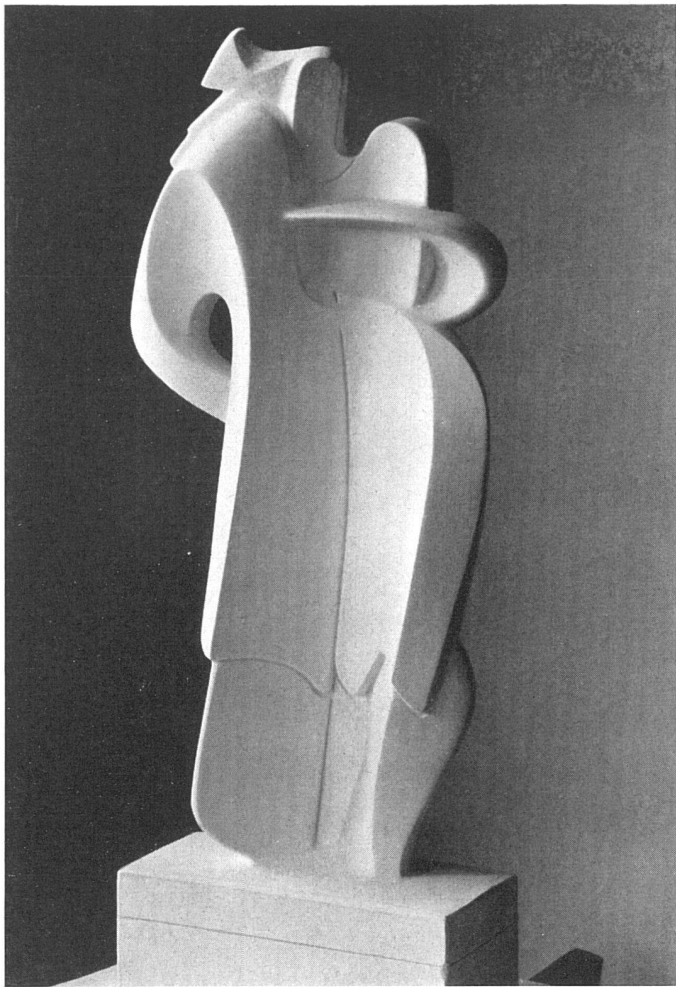
Photo: Ewald Gnillka, Charlottenburg

wertung kubistischer Anregungen, tiefem Sicheinfühlen in die wirkenden Kräfte der Natur gedankte Kristallisierung des Wesenhaften im Sinn der geistverwandten Bildner Ostasiens unter zunehmender Geometrisierung der Formelemente. Zu Matarés Hauptschöpfungen der letzten Jahre zählt der fast drei Meter hohe, symbolhaft geometrisierte «Phoenix», der, ausgeführt in Eisen- und Bronze mit Mosaiksteinen, sich aus Flammen empor-schwingt. Daß innere Größe auch dem Kleinsten eignen kann, beweisen die oft nur faustgroßen, auch zum Tast-sinn sprechenden Bronzeplastiken der liegenden Kuh. Sie ist für Mataré weit mehr als ein Geschöpf: Urbild dem Kosmos eingebetteter, in sich ruhender Existenz.

Der Nachdruck der modernen Plastik liegt auch in Deutschland dort, wo das elementare, das Geistige im Formalen bergende Bildwerk als Ausdruck unserer Zeit betrachtet wird. Gleichgültig, ob bei seiner Gestaltung dem Dinghaft-Gegenständlichen ganz entsagt wird, oder ob es andeutend einbezogen wird in den Organismus der die volle Aussage tragenden Form. Vereinzelt tauchte dieses Streben in Deutschland schon vor vielen Jahren auf. Zur Zeit des Jugendstils in Hermann Obrists gegenstandslosen Plastiken – in Bellinghs frühem, später nie mehr von ihm erreichten Wirken – vollwertig heute noch in Schlemmers Reliefs um 1920, dem Weimarer Wand- und Deckenschmuck, den vor-

bildlosen Wanddrahtplastiken, Schöpfungen, die zu weit vorseilten, um ein unmittelbares Echo zu wecken. Eine so weit um sich greifende Bewegung, daß sie auch schon unberufene Mitläufer zählt, ist die neue Einstellung erst in der Gegenwart geworden. Die in Deutschland von Lehmbruck angebahnte Gestaltung des Torsos als fertiges Kunstwerk spielt dabei gleichsam die Rolle einer Vorstufe. Denn im Verzicht auf wesentliche Teile des Menschenkörpers spricht sich bereits der Wille zum Bild-Organismus aus reinen Formelementen aus.

Drei nebeneinander an der Hochschule für bildende Künste in Berlin Wirkende sind die führenden Persönlichkeiten: Karl Hartung, Bernhard Heiliger und Hans Uhlmann. Heiliger, geboren 1915, ist in seinen Werdejahren Maillol und Despiau in Paris begegnet. Die weibliche Vollfigur und der Torso stellen das einfache, unerschöpflich abwandbare Thema seines sehr nah an das absolute Bildwerk heranrückenden Gestaltens. Die mit meisterlichem Können aus dem Stein hervorgeholten Plastiken weisen dem Beschauer keinen Standpunkt für das Betrachten an. Sie wollen umkreist werden, um immer neue organische Beziehungen zwischen den mächtigen, gerundeten Teilformen, Überraschungen der Umrißbildung zu enthüllen. – Hans Uhlmann ist heute ein Fünfziger. Erst 25-jährig –

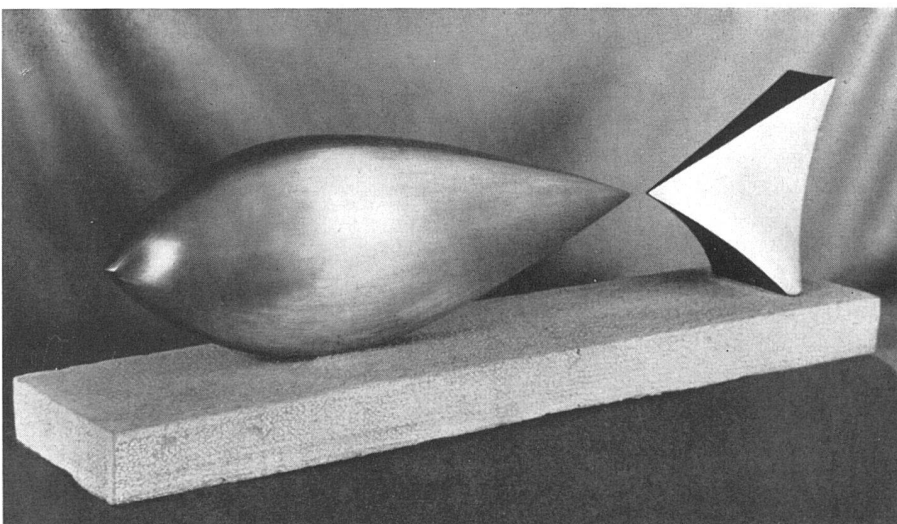


Wilhelm Verch, *Tanzendes Bauernpaar*, 1952, Gips | *Couple de paysans dansant*, plâtre | *Dancing Peasants*, plaster. Photo: E. M. Czako, München

er war zuvor Ingenieur und wurde es zwangsläufig wieder in den Jahren der Verfemung – begann er seine Bildhauerlaufbahn als Autodidakt unter dem Eindruck, den er von Mataré und Maillol empfing. Die weitgehend mathematisch bedingte, konstruktivistische Periode, das Zusammenfügen stereometrischer Elemente, etwa zu einem Kopf, setzte 1935 ein. Auf sie folgte das vielfältig-reife Schaffen der Nachkriegsjahre. Es umspannt fast völlig abstrahierte figürliche Zweiergruppen, meist geometrisierend eingeschnitten als Relief, gegenstandslose Graphiken, die oft wie Wand-

bildentwürfe wirken, und gipfelt in den Schöpfungen aus gebogenem Draht. Aus seinen Windungen und Verschlingungen zaubert Uhlmann Gebilde einer magischen Phantasiewelt, menschliche Gestalten, Vögel, Tiere, rätselhafte, lebenerfüllte Wesen, Gebilde aus Luft, deren Entstehen im Lauf der Arbeit der Künstler selbst oft staunend verfolgen mag. – Hartung, geboren 1908, weilte 1929–1931 in Paris, tief beeindruckt allein von Maillol. Die Wende zu gegenstandslosem Bilden vollzog er erst in Berlin aus der Überzeugung, daß der Mensch des 20. Jahrhunderts dank seinem neuen physikalischen und psychologischen Weltbild selbst ein anderer wurde und einer neuen Kunst bedarf, in der sich «die Wandlung vom Erdenkloß zum Geistwesen» spiegelt. Hartung allein hat der Weltkrieg eine Förderung geschenkt: als Soldat 1943 in Paris erhielt er aus den Werken Arps und Brancusis die Bestätigung des eigenen Wollens. Alles, was er schafft, hat Dynamik, aber zugleich die innerlichst erstrebte Harmonie: das in sich geschlossene, machtvoll aufstrebende Gebilde – der Block, gefestigt aus dem Gegeneinanderwuchten der Vorwölbungen, Höhlungen, der Durchlöcherungen und des mitgestalteten Luftraums – die reichbewegten Form-Organismen, die vor unseren Augen zu wachsen, sich zu entfalten, selbst zu schweben scheinen. Und jede Plastik wird unter Hartungs Händen Sinnbild des Lebens.

Aus Berlin wurde Wilhelm Verch in einen kleinen schwäbischen Landort verschlagen, wo er sich auf das Modellieren bescheidener Maße in Gips verwiesen sieht. Dennoch geht von seinen bildnerischen Visionen nachhaltige Wirkung aus. Ihr geheimnisvoller Reiz: geringste Andeutungen stofflicher Art genügen, in rhythmisch-reichem Ineinanderweben reiner Formen ein Gegenständliches zu beschwören, wie bei der hier gezeigten Plastik «Tanzendes Bauernpaar». Werden aus dem Nachwuchs noch zwei Künstler genannt, deren Entwicklung zu verfolgen sich lohnt, Guido Jendritzko und Werner Schutzbach, der auf mannigfache Weise das Problem zu lösen sucht, zwei gegensätzliche und doch zugleich verwandte Formgebilde zur Einheit zu zwingen, so mag der kurze Überblick gezeigt haben, daß die deutsche Plastik der Gegenwart nicht arm ist an schöpferischen Kräften.



Erwin Schutzbach, *Zwei Formen in Eisen*, 1951 | *Deux formes en fer* | *Two Forms in Iron*