Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 46 (1959)
Heft: 3: Material - Konstruktion - Form

Artikel: Das Material in der neuen Plastik
Autor: Hofmann, Werner
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-35944

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

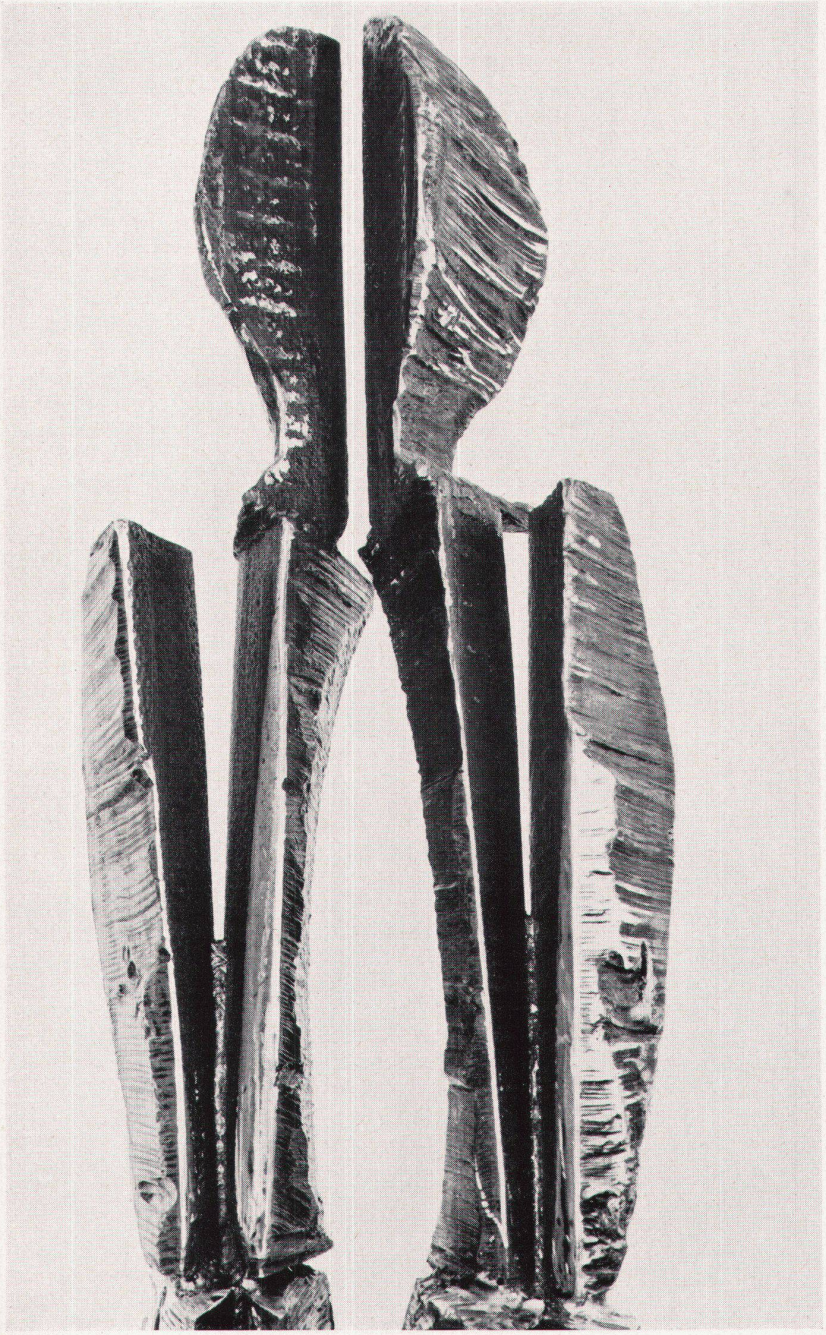
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

Werner Hofmann

Das Material in der neuen Plastik



1

1
Rudolf Hoflehner, Figur, 1957/58. Eisen (Detail)
Figure. Fer (détail)
Figure. Iron (detail)

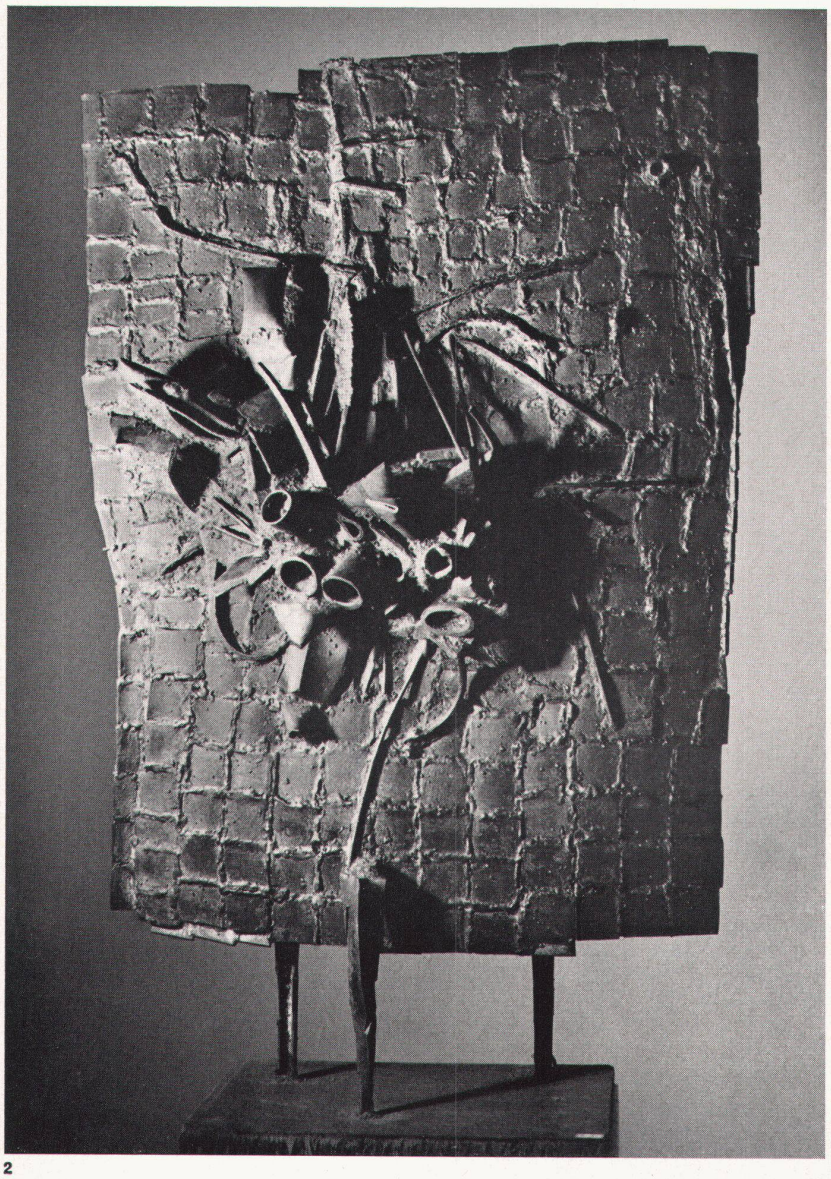
Um die gegenwärtige Beziehung des Plastikers zum Material zu definieren, ist es am besten, man befragt zunächst das neunzehnte Jahrhundert nach seiner Einstellung zu diesem Problem. Im Jahre 1902 erschien in Paris eine Enquête unter dem Titel «De l'Impressionnisme en Sculpture» (herausgegeben von Edmond Claris). Rodin und Medardo Rosso, durch Selbstkommentare vertreten, werden darin als die großen Befreier der Plastik vom Akademismus gefeiert. Die befragten Künstler und Kunstkritiker sitzen über Baudelaire zu Gericht, der etwa ein halbes Jahrhundert früher von der Plastik behauptet hatte, sie sei geringeren Ranges als die Malerei. Die Entscheidung gilt der Frage: Kann und soll die Plastik mit der Malerei rivalisieren? Der Großteil der Antworten lautet bejahend.

Baudelaires Urteil enthüllt den Romantiker, den Fürsprecher einer malerischen Malerei, den Kritiker, der von der Kunst das Bewußtsein der Zeitgenossenschaft fordert. Seine Vorstellung vom Plastischen besitzt akademische Prägung; sie nimmt die malerischen Möglichkeiten des dreidimensionalen Ausdrucks nicht zur Kenntnis. Romantischen Ursprungs ist darum die Überzeugung Baudelaires, daß die Plastik, dem antiken Kunstideal verpflichtet, in geringerem Maße «modern» und gegenwartsbezogen sei als die Malerei. Baudelaires Wort steht an der Schwelle zur zweiten Jahrhunderthälfte, die den Triumph der malerischen Malerei erleben wird. Davon verführt, versucht sich die Plastik alsbald in verwandten Ausdruckszonen: im Skizzenhaften und «Amorphen», in der Nachahmung der flotten, spontan gesetzten Pinselschrift. Die Frage, die am Eingang des Jahrhunderts stand – ob die Malerei sich dem strengen Ideal der antiken Plastik zu beugen habe –, wird in den letzten Jahrzehnten umgekehrt; sie lautet nun: Darf sich die dritte Dimension die «malerische» Technik der Fläche aneignen?

Medardo Rosso meint, die Kunst müsse uns das Stoffliche vergessen lassen, im Raum gäbe es nichts Materielles; die Unterscheidung zwischen Malerei und Plastik sei darum hinfällig: «Il n'y a pas d'un côté la peinture, de l'autre la sculpture.» Auch Meunier unterschreibt diese Gleichgültigkeit gegenüber dem materiellen Anlaß. Des Künstlers Ziel ist Ausdrucksintensität; welcher Mittel er sich dabei bedient, ist völlig gleichgültig. Das Material zählt nicht, sein Widerstand ist zu überwinden, zu entmaterialisieren. Dem Stofflichen wird jedes Mitspracherecht, jede eigenständige Aussagekraft entzogen. Man bedient sich seiner als einer Unvermeidlichkeit. In diesem stolzen, abweisenden Spiritualismus faßt sich das neunzehnte Jahrhundert zusammen.

Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Die Geschichte der Plastik des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Geschichte einer bewußten Auseinandersetzung mit dem Material. Geschichtlich gesehen, lösen einander drei Entwicklungsimpulse ab. Zunächst geht es um die Rehabilitierung des Materials und die sorgfältige Erschließung der ihm innewohnenden Ausdruckswerte. Dieser Besinnungsakt wird von Maillol eingeleitet; er gipfelt – ungeachtet des formalen Terrains, das zwischen beiden Künstlern liegt – in der sublimierten, verklärten Stofflichkeit Brancusis, dessen Kunst eine Apotheose auf die wiedergefundene handwerkliche Gesinnung des Bildhauers ist.

Die zweite Phase setzt eine provozierende Antithese; sie revoltiert gegen die eben erst wiedergewonnene «Würde» der traditionellen Materialien. Gemessen an diesem bewußt anarchischen Standpunkt, den Boccionis Manifest von 1912 erstmals verkündet, nimmt Brancusis Kunst beinahe konservatives, das heißt im tiefsten Wortverstand «bewahrendes» Gepräge an; man erlebt ihr zeitabgewandtes Sakralamt. Diesem neuen Künstlertyp gelten alle Stofflichkeiten gleich viel; er sagt dem Edlen und Geläuterten den Kampf an, er proklamiert die grenzenlose Vielfalt der alltäglichen Materialien. Der Begriff Roh-



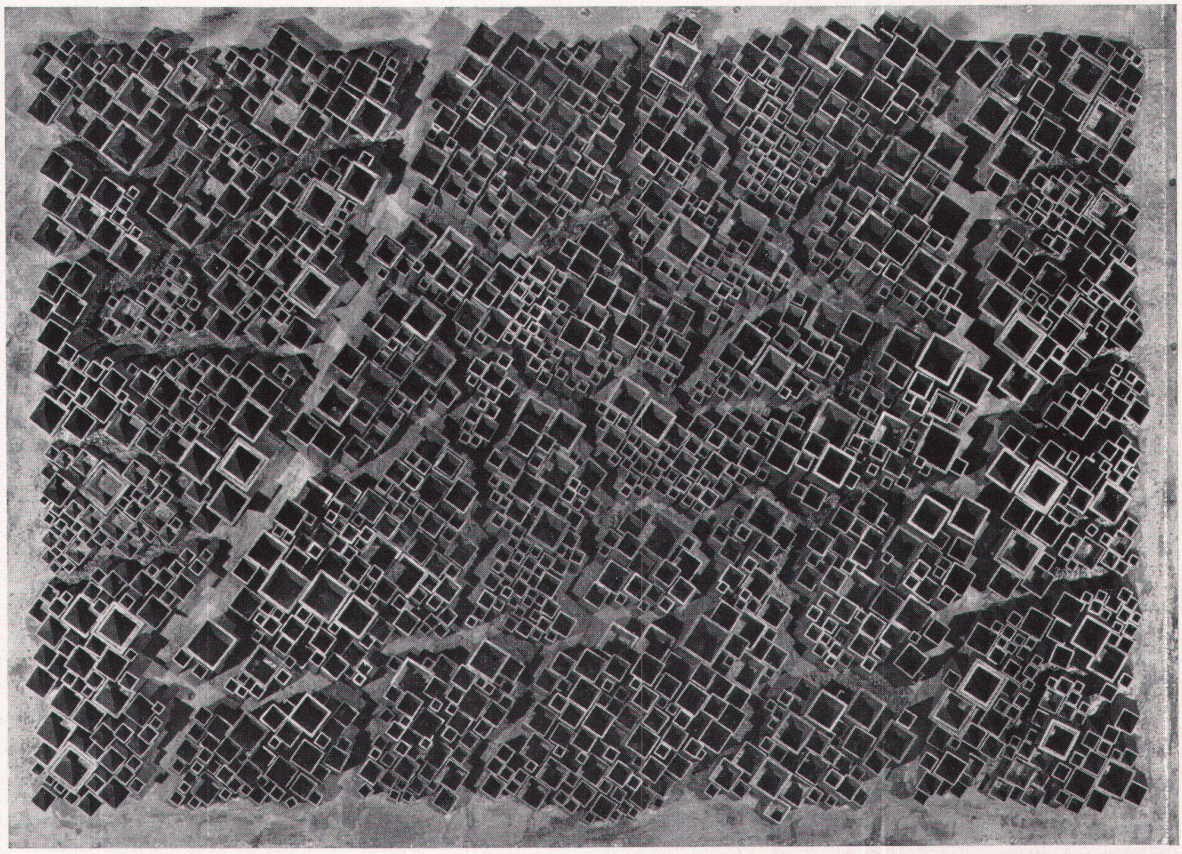
2

2
César, Tafel mit Insekt, 1958. Metall. Galerie Claude Bernard, Paris
Panneau à l'insecte. Métal direct
Panel with Insect. Metal

3
Zoltan Kemeny, Vorstadt der Engel, 1958. Metall. Sammlung Paul Facchetti, Paris
Banlieue des Anges. Métal
Precincts of the Angels. Metal

stoff erhält nun seine Betonung auf der ersten Worthälfte: das Rohe, Abstoßende, Ungefüge, Zusammenhanglose wird gepriesen. Man nähert sich damit einer Fülle neuer Möglichkeiten, aber auch mancher Gefährdung. Dem Kunstwerk, das seiner Stofflichkeit (Glas, Eisen, Leder, Karton usf.) die Verwandtschaft zu profanen Gegenständen verdankt, droht die Gefahr materieller Verhärtung; anders ist das «Versagen», das sich einstellt, sobald das künstlerische Handeln vor der herausfordernden Selbstgenügsamkeit des Rohstoffes abdankt, dessen bloßes Vorhandensein – etwa im Falle des «objet trouvé» – jegliche Bearbeitung zurückweist. Im ganzen gesehen, besitzt diese Phase eine eigentümlich demokratisierende Logik. In den Experimenten ihrer Pioniere (Futuristen, Dadaisten und Konstruktivisten) räumt sie schlechthin jeder Materie Stimmrecht ein und glaubt in ihrer gleichmacherischen Begeisterung (die in allem Vergangenen das «Aristokratische» bekämpft), daß in dieser neuen, stofflich ungeheuer angereicherten Welt der Grundsatz «Gleiches Recht für alle» gelten müsse.

Auf diese Nivellierung antwortet die dritte Phase, in der wir uns gegenwärtig befinden. Sie besitzt weder Schlagwort noch These; die spektakulären Gesten gehen ihr ab. Sie arbeitet sich durch das neue Repertoire an Materialien durch, sie will die Fülle ordnen und aus ihr nicht nur Schockwirkungen, sondern gestalthaften Gewinn ziehen. Sie reagiert wie jede Epoche, die sich im Besitze einer noch ungenutzten Wirklichkeitsbreite weiß: differenzierend und zugleich vereinheitlichend. Auf die horizontale, nivellierende Tendenz der zweiten Phase, die sich mit der willkürlichen Koppelung und Verschränkung der Materialien zufriedengab, folgt nun eine vertikale Skala von Ausdrucks- und Symbolwerten, die aus dem Verhalten und der Bearbeitung der Materie abgeleitet werden.
Der Begriff «Wirklichkeitsbreite», auf ein Arsenal von Materialien angewandt, ist zu erläutern. Wir sind berechtigt, den materiellen Anlaß des plastischen Gebildes als «Wirklichkeit» zu bezeichnen, sobald dieses keine beschreibende, nachahmende Funktion erfüllt. Vollzieht der Künstler einen sogenannten «gegenstandsfreien» Erfindungsakt (der sich auf kein gegenständliches Vorbild berufen kann), so ist die Wirklichkeit, mit der er sich auseinanderzusetzen, die er zu bewältigen hat, identisch mit der Wirklichkeit des vorgegebenen Materials. Anstatt eine Erfahrungswirklichkeit zu bearbeiten – zum Beispiel den menschlichen Körper –, bearbeitet er eine Materialwirklichkeit. Insofern also konstituieren die dem gegenstandsfreien plastischen Gebilde zur Verfügung stehenden Materialien dessen Wirklichkeitsbreite.
Daraus leiten sich zwei wichtige Folgerungen ab. Zunächst erkennen wir, daß das künstlerische Handeln unter dem Gesetz von Verzicht und Gewinn steht. Es gibt die gegenständliche Breite der nachzuahmenden Wirklichkeit preis und tauscht dafür die vielfältigen Wirklichkeiten des Materials ein, für deren Realitätscharakter es vordem – die Aussprüche von Medardo Rosso beweisen es – blind gewesen war. An Stelle des Sujets wird die Materie zum Wirklichkeitsbezug. In dieser Beziehung steckt nicht Willkür, sondern Notwendigkeit, Folgerichtigkeit. Der Verzicht auf die Fakten der Wahrnehmungswelt bringt als Gewinn die Befreiung imaginärer Gestaltungsinhalte ein. Diese sind weder greif- noch tastbar, an keiner Außenwelt überprüfbar. Die Beschränkung auf das «Innenbild», auf die spirituelle, innere Wirklichkeit des Künstlers legt den Akzent auf das Vorgestellte, Immaterielle. Dieser Hervorhebung antwortet auf dem Sektor des Materials ein Gegengewicht: das stoffliche Ausgreifen, die nahezu schrankenlose Expansion in die vielfältigen Wirklichkeiten der Materie. Eines hängt notwendig mit dem anderen zusammen.
Weiter: Erkennt der Künstler das «Mitspracherecht» des Materials an, so folgt daraus, daß er es als Größe X in den Ge-



3

staltungsprozeß einbezieht. Ein plastischer Gegenstand, bei jeweils unverändertem Formgepräge in vier verschiedenen Materialien ausgeführt, ergibt vier verschiedene Gebilde. Das Material wirkt als konstitutiver Formfaktor. Besonders aufschlußreich für diese Tatsache ist die Gegenüberstellung der verschiedenen Fassungen von Brancusis «Vogel» und der «Mlle Pogany». Dieser Umstand ist nicht ohne Bedeutung für die formale Ökonomie des Bildhauers. Er gestattet ihm nämlich, mit seinen formalen Möglichkeiten sparsamer umzugehen, denn er kann mit derselben Form vier differenzierte Aussagen machen, sofern er sich dabei vier verschiedener Materialien bedient. Anders der Künstler, für den das Material als Partner nicht existiert: er muß durch formale Variabilität ersetzen, was ihm der neutral belassene Stoff versagt. Das erklärt, warum Brancusi mit einer verhältnismäßig geringen Zahl von Elementarformen sein Auslangen finden konnte, dafür jedoch verschiedener Materialien bedurfte, deren Strukturen und Texturen er in sein Vorstellungsbild einbezog, indes Rodin seine Verachtung der «Reibungen» des Materiellen durch eine schlechthin unendliche Formenphantasie wettmachen mußte.

Aus der Annahme dieser Überlegungen läßt sich auch die Forderung nach Materialgerechtigkeit auf ein brauchbares Maß einschränken. Erhebt man sie zum Dogma, so bezichtigt man, mit Maillol angefangen, viele der bedeutendsten Persönlichkeiten des zwanzigsten Jahrhunderts der verbotenen Grenzübertritte. Man läuft sodann Gefahr, dem Materialcharakter starre Unabänderlichkeit zuzuschreiben, und leugnet damit, daß jede Materie aus verschiedenen Texturen und Strukturschichten besteht. Dem Materialcharakter «Stein» wird die spiegelglatte Oberfläche keineswegs «gerechter» als die körnige, an der sich Meißelspuren erhalten haben. Wohl besitzt das Material Mitspracherecht; es fordert den Künstler heraus. Die Antwort auf diese Herausforderung darf aber nicht bloß Bearbeitung (im Sinne unterwürfiger Materialhörigkeit) sein, sie muß die *verwandelnden* Kräfte des Künstlers zur Geltung bringen.

Gerade in den letzten Jahrzehnten bemüht sich die Materialphantasie um immer größere Verwandlungsbreite *innerhalb* der einzelnen Materialien. Dies geschieht keineswegs zufällig: ist ein neuer Werkstoff Allgemeingut geworden und in die Hand vieler übergegangen, so kann eine Differenzierung der handwerklichen Verfahren nicht ausbleiben. Darum sind zum Beispiel heute die materiellen Nuancen – von den formalen abgesehen – innerhalb des Eisens viel reicher als vor etwa fünfundzwanzig Jahren.

Die «zweite Phase» steht unter extensiven Vorzeichen (Entdeckung der gesamten «profanen» Materialreserven bis hinab zum Fragment und zum Abfall), die gegenwärtige unter intensiven. Aus verhältnismäßig wenigen Materialien will sie ein Maximum an Texturen und Strukturen gewinnen. In der unbekümmerten, «quattrocentistischen» Entdeckerlust seines zweiten Jahrzehnts erlebte das zwanzigste Jahrhundert eine Wirklichkeitsinvasion ohnegleichen. Dadaisten und Konstruktivisten überboten einander im «Auflesen» neuer, noch nicht ästhetisch anerkannter Rohstoffe. Seitdem verfährt die Plastik wieder selektiv; sie verhält sich gegenüber den Verlockungen des Inkohärenten eher zurückhaltend und bemüht sich dafür um so eindringlicher um qualitative Unterscheidungen an einem Material, um einen größeren Modulationsumfang. Die Bearbeitung (also das Handschriftliche) spielt eine entscheidende Rolle.

Man darf darum die Behauptung wagen, daß die differenzierten Ausdruckswerte des Materials heute von nicht geringerer Bedeutung sind als die gestuften Ausdruckswerte der Form. Das Material ist nicht bloß vorhanden, es *ereignet* sich als Glätte oder Härte, Dichte oder Transparenz, Rauheit oder Glanz, ähnlich wie die Form als Rundung oder Versteifung, Block oder Gerüst, Linie oder Fläche in Erscheinung tritt. So

4

eng ist dieser Zusammenhang, daß man sagen kann: Form tritt als Folge von Materialverwandlung auf.

Die Strukturbehandlung erlangt zusätzlichen, intensiven Anschauungsreiz (Hoflehner); gleichstimmige Formelemente werden zu einheitlichen Ensemblewirkungen benützt, wie etwa bei Kemeny, der aus deren Streuung ein geschlossenes «Feld» gewinnt. Und wenn César verschiedene Fundstücke zum «Panneau à l'insecte» bündelt und mit einem Hintergrundsfeld versieht, dann beschäftigt ihn, trotz der Vielfalt der Teile, mehr deren homogene Bindung als die Evokation zusammengekoppelter «Fremdkörper». Ähnlich verhält es sich mit den puppenartigen «Figuren» von Jacobsen: auch sie konstituieren sich zum Teil aus Fundstücken, dennoch wirken sie konfiguriert, innerlich zur Ganzheit verschmolzen. (Bestärkt wird diese Tendenz zur Vereinheitlichung durch die Anerkennung eines gegenständlichen Nenners, der die heterogenen Tendenzen des Materials neutralisiert.)

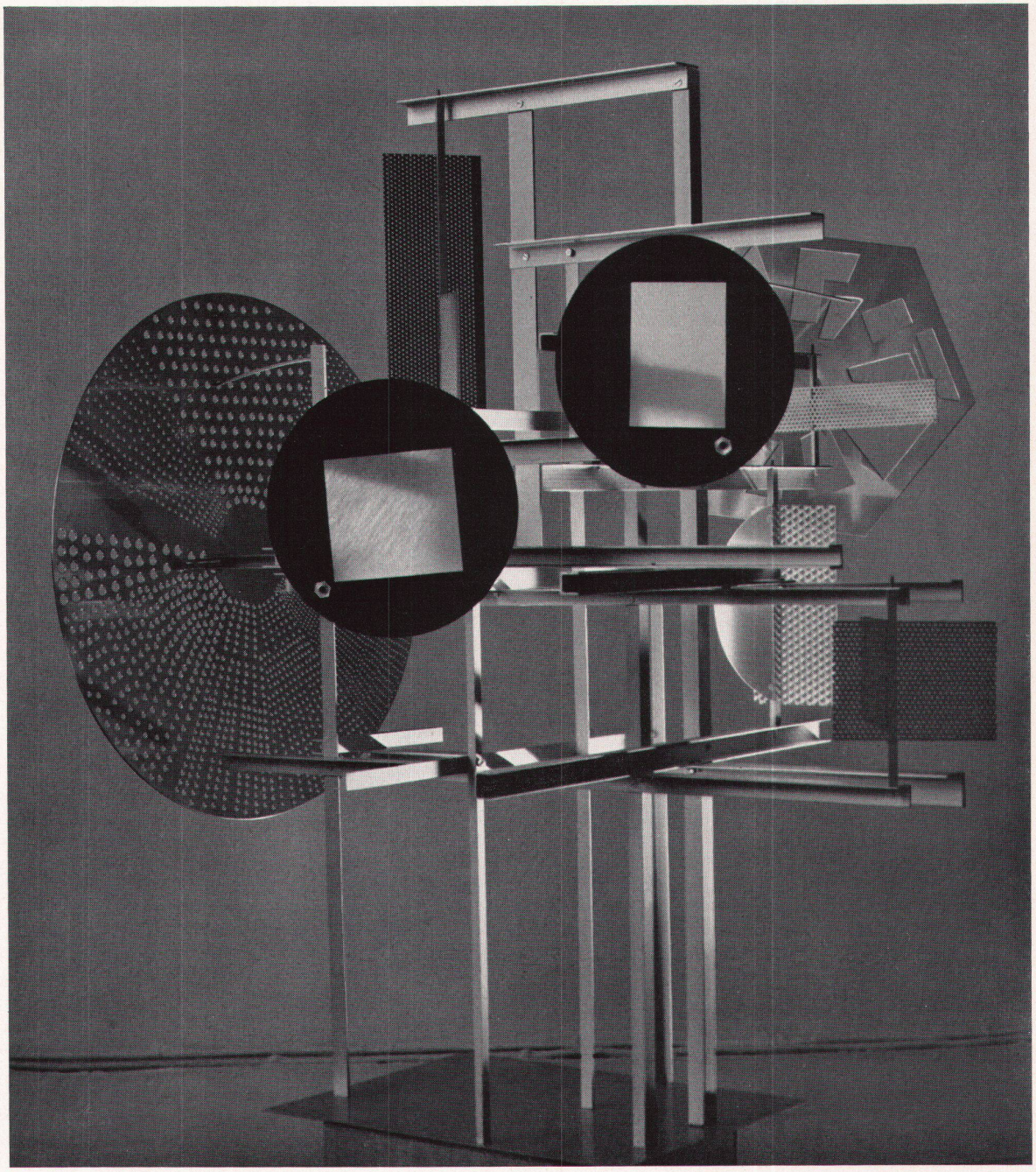
Bei näherer Überlegung stellt sich heraus, daß diese Ausdruckstemperaturen untereinander in einen bestimmten Zusammenhang eintreten. Was damit gemeint ist, veranschaulicht ein kurzer Rückblick auf die morphologische Wertskala der gegenständlichen Kunst. Die klassizistische Ästhetik der Malerei unterschied zwischen der Wiedergabe von Formen, deren Berührung dem Betrachter angenehm ist, und solchen, vor denen die Hand zurückschrickt. Seide, Metalle und wohlgeformte, «gesättigte» Formen erfreuen Auge und Tastsinn, indes Wurzeln, Steine und verworrene, komplizierte Gegenstände Verwirrung und Beunruhigung erzeugen. Es ist etwas Wahres an diesen Unterscheidungen. Man kommt heute, angesichts der strukturellen Nuancierung des Stofflichen, ohne sie nicht mehr aus. Was früher an Gegenständen – als deren «Eigenschaft» – wahrgenommen wurde, tritt nun, gleichsam «substantiviert», am Rohstoff und dessen Behandlung unmittelbar anschaulich hervor: das Grobe, das Kompakte, das Zerschlissene, das Geronnene, das Flüssige, das Schroffe ... Dieser Materialbefund offenbart Ausdrucks*werte*, also eine vertikale Differenzierung, die vom Improvisierten zum Wohlüberlegten, vom Groben zum Feingliedrigen, vom Massigen zum Durchsichtigen, vom Rohstoff zu dessen Sublimierung emporsteigt. Die Begriffe Realismus und Idealismus, zu Zeiten nivellierenden Experimentierens und Kombinierens ihrer Geltung beraubt, lassen sich – mutatis mutandis – in der gegenwärtigen Situation durchaus wieder anwenden.

Sieht man von der bruchlosen Erscheinung Brancusis ab, in der sich die «erste Phase» der Materialaneignung erfüllt, so setzt der hier skizzierte Umschwung – die Wendung zur vertikalen Erschließung des Materials – erstmals im Bewußtsein der Konstruktivisten ein. Ihre Entwicklung geht vom Materialismus (= Realismus) der revolutionären Anfänge zum Idealismus des Spätwerkes von Pevsner und Gabo. Das zunächst unverhüllt, in krasser Direktheit dargebotene Material gewinnt allmählich Glanz, Schimmer und Strahlkraft; seine Stofflichkeit wandelt sich, transzendiert. Die Würde des Materials wird wieder entdeckt, seine Sublimierung angestrebt. Gegenwärtig verkörpern die Konstruktionen von Nicolas Schoffer diese Tendenz in extremis. Diese rotierenden Eisengebilde sind in der Regel zwischen einer meist mehrfarbigen Lichtquelle und einer milchglasartigen Fläche angebracht. Sie werfen eine Art «abstrakten Film» auf den Schirm, das heißt, die materielle, tastbare Wirklichkeit der «Plastik» verschwindet zugunsten ihrer immateriellen «Erscheinung». Hier liegt ein Grenzfall vor, der zeigt, daß der Akt der Sublimierung und dynamischen Umsetzung des Stofflichen in letzter Instanz zu dessen Verleugnung und Verhüllung führen kann, so daß die Materie, blickt man hinter die Kulissen des Apparates, buchstäblich als nüchterner «Rohstoff» zurückbleibt. Zwar verzichtet Schoffer auf «Handschrift», dafür rechnet er mit den Effekten dynamischer Lichtmalerei.

4
Robert Jacobsen, Eisenplastik für ein Industriegelände in Jütland, 1958
Sculpture en fer
Construction in Iron

5
Nicolas Schoffer, Lichtdynamische Konstruktion. Galerie Denise René, Paris
Ensemble luminodynamique
Lumino-dynamic Construction

Photos: 2 Catherineau, Lille
4 Hammerschmidt, Aarhus
5 Yves Hervochon, Paris



5

Doch nicht nur das Verfahren des Konstruktivisten hat seine Problematik. Auch dort, wo man die «Handschrift» der anonym-sachlichen Präzision des Ingenieurs entgegensetzt und dem handwerklichen Prozeß große Bedeutung einräumt, gibt es kritische Zonen: barocke Wucherungen und Verkröpfungen, kunstgewerbliche Oberflächenauswüchse, Verspieltes und Raffiniertes. Es ist das alte, ewig neue Problem der Beziehungen zwischen Schale und Kern, Außen und Innen, Wirkung und Gehalt.

Keineswegs leicht zu lösen ist das Problem der Größenordnung. Holz und Stein besitzen zum Monumentalen leichteren Zugang; ihre Blockhaftigkeit gibt ihnen eine günstigere Ausgangsposition. Das Eisen und die verschiedenen Kunststoffe bleiben zuweilen in der Materialmanipulation befangen. Die handwerkliche Einfallsfreude, das Löten, Schweißen und Hämmern, das Knüpfen, Biegen und Verflechten – all das kann leicht zur Verführung werden. Man darf auch nicht vergessen, daß den neuen Materialien aus der Zeit ihrer futuristischen Verkündung und ihrer dadaistischen Anwendung etwas von der Handfertigkeit des Bastlers anhaftet. Sie halten sich gerne in kleinen, handlichen Dimensionen auf. Aus der intimen oder improvisierten Form den Übergang zur großen zu finden, ist das augenblicklich wohl aktuellste Problem. Mit der bloß mechanischen Vergrößerung kommt man dabei nicht aus – Gabos Konstruktion vor dem Rotterdamer «Bijenkorf» zeigt dies deutlich. Vielmehr geht es um die Findung von Sprachmitteln, die es etwa dem Eisen gestatten, sich zu verfestigen, ein kompaktes, nahezu blockhaftes Gefüge anzunehmen, das es ihm erlaubt, die Nachbarschaft der Architektur und die Begegnung mit dem Freiraum aufzusuchen. Eine der letzten Arbeiten von Jacobsen demonstriert diesen Versuch in eindrucksvoller Weise.