

Markus Knappe

Der Bildhauer Karl Bobek

Leben und Werk

Der Bildhauer Karl Bobek (1925–1992)

Leben und Werk

Zur Erlangung des akademischen Grades eines
DOKTORS DER PHILOSOPHIE
(Dr. phil.)
von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
der
Universität Karlsruhe
angenommene
DISSERTATION
von
Markus Knappe
aus
Baden-Baden

Dekan: Prof. Dr. Bernd Thum
1. Gutachter: Prof. Dr. Norbert Schneider
2. Gutachter: Prof. Dr. Gottfried Boehm

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Juli 2000

In Memoriam

Prof. Dr. Wolfgang Hartmann

Vorwort

Durch Kriegsgefangenschaft erst verhältnismäßig spät zum Künstlerberuf gelangt, verblieben dem Bildhauer Karl Bobek knapp 40 Jahre, ehe eine schwere Krankheit sein Leben frühzeitig beendete. Berlin, Düsseldorf und Maroth im Westerwald waren seine Lebensstationen. Er hinterließ ein eigenständiges Werk, klar in der Formensprache und voller Authentizität. Ob wohl mit Auszeichnungen geehrt und ein hohes Ansehen genießend blieben seine plastischen Arbeiten von der breiten Öffentlichkeit weitestgehend unbeachtet. Es ist die Aufgabe dieser Publikation, diese Lücke zu schließen.

Erste Kontakte zur Witwe Ursula Bobek knüpfte ich im Sommer 1994. Noch unter dem Einfluß des schmerzvollen Verlustes ihres Mannes stehend fanden wir in wöchentlichen Begegnungen langsam jenes Maß an gegenseitigem Vertrauen, das unerlässlich ist, um einen Nachlaß aufzuarbeiten. Sie gestattete mir die Einsicht in alle relevanten Unterlagen und genehmigte die Werkaufnahme aller in Maroth vorhandener Plastiken. Es folgten Recherchen in öffentlichen und privaten Sammlungen, Archiven und Bibliotheken.

Es war von Anfang an meine Intention, das Werk möglichst vollständig zu dokumentieren. Das Werkverzeichnis sowie der Anhang wurden vor der Drucklegung noch einmal aktualisiert.

Die Publikation konnte nur mit Hilfe anderer zustande kommen. In erster Linie geht mein Dank an Ursula Bobek, die vertrauensvoll und geduldig die Akribie des Kunsthistorikers tolerierte und mich stets in meinen Bemühungen unterstützte. Die vielen nicht selten kontrovers geführten Gespräche bilden den Grundstock dieser Arbeit.

Das Werkverzeichnis ließ sich nur realisieren Dank der Mitarbeit all jener, die Werke Karl Bobeks besitzen, die Familie, Freunde und Bekannte des Künstlers.

Danken möchte ich Prof. Dr. Wolfgang Hartmann, der mit großem Interesse die Arbeit bis zuletzt betreut und entscheidende Hinweise gegeben hat sowie Prof. Dr. Norbert Schneider und Prof. Dr. Gottfried Boehm für ihre spontane Bereitschaft, die Begutachtung zu übenehmen.

Schließlich gilt mein Dank meiner Familie sowie Freunden, die über Jahre diese Arbeit mit Rat und Tat begleitet haben.

Inhalt

I. Leben und künstlerisches Schaffen	1
1. Kindheit und Jugend, Berlin 1925–43	1
2. Kriegsdienst und russische Kriegsgefangenschaft, Insel Ösel 1943–49	2
3. Studium der Bildhauerei, Berlin 1949–55	4
3.1 Die Wiederbelebung der bildenden Künste in Berlin nach 1945	4
3.2 Situation innerhalb der Hochschule für Bildende Künste	5
3.3 Die Studienjahre	6
3.4 Künstlerische Entwicklung und Privatleben während der Studienzeit	8
3.4.1 Das Jahr 1955	9
4. Freischaffender Bildhauer und Lehrer, Berlin 1956–63	12
4.1 Die Berliner Kunstszenen	12
4.2 Festigung der Existenz als Bildhauer	14
4.2.1 Die Wiederaufbauarbeiten am Schloß Charlottenburg	14
4.2.2 Weitere Auftragsarbeiten und zweckfreie Figurenplastik	16
4.2.3 Villa Massimo, Rom 1960	17
4.2.4 Öffentliche Anerkennung in Berlin	20
4.2.5 »Befreit von den klassischen Stützen«	20
4.2.6 Die letzten Jahre in Berlin	22
5. Professur und Freier Bildhauer, Düsseldorf 1963–72	23
5.1 Die Düsseldorfer Kunstszenen der 50er und 60er Jahre	23
5.2 Bobek als Hochschullehrer	25
5.3 Die Etablierung als Künstler in der neuen Umgebung	28
5.3.1 Die erste umfangreiche Einzelausstellung und der <i>Gekreuzigte</i>	28
5.3.2 Der Cornelius-Preis und die <i>Madonna in Nemi</i>	30
5.4 Der Akademiestreit	34
5.4.1 Lidl	38
5.4.2 Bobek und der Akademiestreit: ein Fazit	40
5.5 Bobeks hochschulpolitische Aktivitäten	41
5.5.1 Der »Krefelder Kreis«	43
6. Rückzug in die ländliche Abgeschiedenheit, Maroth 1972–85	44
6.1 Zwei öffentliche Aufträge: die <i>Gezeiten</i> und die Attikafiguren für Schloß Charlottenburg	45
6.2 Die Projekte <i>Straße</i> und <i>Park</i>	49
6.2.1 Die ersten Ausführungen der <i>Straßen</i> -Gruppen für den öffentlichen Raum	51
6.2.2 Die große Retrospektive	52
7. Die Last der schweren Krankheit, Maroth 1985–92	54
7.1 Vorzeitiger Ruhestand	54
7.2 Die letzten Auftragsarbeiten	55
8. Das Bild Karl Bobeks in der Öffentlichkeit	58
8.1 Publikationen über Bobek und Ausstellungsrezensionen	58
8.2 Postume Ausstellungsbeteiligungen	61

II. Stilkritische Untersuchung der plastischen Arbeiten	63
1. Frühe Arbeiten	64
1.1 Figurenplastik	65
1.1.1 Der weibliche Akt	65
1.1.2 Der männliche Akt	68
1.1.3 Der Torso und andere figürliche Motive	70
1.2 Porträts und Köpfe	72
1.3 Resümee	77
2. Arbeiten als freischaffender Bildhauer	78
2.1 Großformatige Solitärplastik	78
2.1.1 Zweckfreie Arbeiten 1960/61	78
Exkurs: »Befreit von den klassischen Stützen«	79
Exkurs: Fragment und Torso im Werk Karl Bobeks	82
2.1.2 Arbeiten in Gips- Stucco und Gips-Zement	86
2.2 Kleinformative Solitärplastik	88
2.2.1 Werkkomplex I, 1958/59	88
Exkurs: Bronzeguss	93
2.2.2 Werkkomplex II, 1960/61	95
2.2.3 Werkkomplex III, 1966/67	99
2.3 Ensembles	103
2.3.1 <i>Park</i>	105
2.3.2 <i>Straße</i>	108
a) Tableaus Gips/Gießharz auf Holz	108
b) Ausführungen der Tableaus in Metall	128
c) Flächenensembles	134
d) Ausführungen in Lebensgröße für den öffentlichen Raum	136
2.4 Porträts	151
3. Das zeichnerische Werk	160
III. Versuch einer Einordnung des plastischen Werks Karl Bobeks in die figürliche Plastik in Deutschland nach 1945	167
1. Die figürliche Plastik in Deutschland 1945 bis heute	167
1.1 Ein Blick auf die Forschung	167
1.2 Die Entwicklungsgeschichte	173
1.2.1 Herausbildung regionaler Zentren	173
1.2.2 Die Vermittlung der klassischen Moderne	180
1.2.3 Die Lehrergeneration	182
1.2.4 Die wegweisenden Einflüsse von außen: Moore; Marini; Giacometti	185
1.2.5 Mehrfigurige Plastik und Figuren in Beziehung	194
1.2.6 Thema Platz/Straße	197
1.2.7 Die 70er Jahre: Environment, Ambiente, Ensemble und der Realismus	200
1.2.8 Die 80er Jahre: Wiederkehr der expressiven Gestalt	209
1.2.9 Die 90er Jahre: »Post Human« und die neue Generation	215
2. Die Beiträge Karl Bobeks zur Plastik in Deutschland nach 1945	226

2.1 Ein Blick über den »Tellerrand«: Karl Bobeks Ensembles im Vergleich mit den Körperkonstellationen Ernst Hermanns	226
2.2 Das Motiv des Dreibeiners in Plastik und Malerei	229
2.3 Resümee	235
 IV. Anmerkungen und Erläuterungen zum Werkverzeichnis	239
1. Allgemein	239
2. Werkaufnahme vor Ort	240
3. Quellen	240
3.1 Bildquellen	241
3.2 Schriftquellen	241
3.3 Schriftlicher Nachlaß Karl Bobeks	242
3.4 Recherchen in öffentlichen Archiven und Bibliotheken	243
3.5 Privatkorrespondenzen	244
4. Werknummer	244
5. Titel / Bezeichnung	246
6. Datierung	247
7. Material	247
8. Maße	248
9. Signatur / Numerierung	248
10. Auflage	250
11. Original	251
12. Güsse	252
12.1 Gießer	252
12.2 Bearbeitung / Zustand	252
12.3 Signatur / Gußstempel	253
13. Besitz	253
14. Publikationen	254
14.1 Ausstellungen	254
14.2 Abbildungen	254
14.3 Literatur	254
15. Kommentar	255
16. Aufsichten	255
17. Figurentypen	255
18. Fotos	257
 V. Werkverzeichnis der Plastiken Karl Bobeks	259
1. Frühe Arbeiten	259
1.1 Arbeiten aus der Zeit während des Krieges und der Gefangenschaft (1943–1949)	259
1.2 Arbeiten aus der Zeit während des Studiums (1949–1953)	262
2. Das Hauptwerk	274
3. Modelle / Studien	355
4. Figurentypen <i>Straße</i>	360
5. Figurentypen <i>Park</i>	374

VI. Anhang	379
1. Biographie	379
2. Ausstellungen	379
2.1 Einzelausstellungen	379
2.2 Gruppenausstellungen	380
3. Filme und Filmbeiträge	382
4. Arbeiten in öffentlichem Besitz	383
4.1 Arbeiten in öffentlichen Sammlungen	383
4.2 Arbeiten im öffentlichen Raum	383
4.3 Jahresgaben	383
5. Gießer, Fotografen	384
5.1 Metallgüsse	384
5.2 Gießharz-, Kautschuk-, Polyester-Güsse	384
5.3 Bleche/Gestelle	384
5.4 Schweißarbeiten	384
5.5 Fotoarbeiten (Großaufträge)	384
VII. Literaturverzeichnis	385
1. Karl Bobek	385
1.1 Eigene Schriften	385
1.1.1 Aufsätze	385
1.1.2 Katalogvorworte und -beiträge (Auswahl)	385
1.1.3 Unveröffentlichte Manuskripte (Auswahl; im Nachlaß)	386
1.2 Kataloge / Leporelli	386
1.2.1 Einzelausstellungen	386
1.2.2 Ausstellungsbeteiligungen	386
1.2.3 Bestandskataloge/ Informationsbroschüren/ Dokumentationen ..	388
1.2.4 Jahresgaben/ Neuerwerbungen	389
1.3 Literatur über Karl Bobek	389
1.4 Zeitungsartikel (Auswahl)	391
1.4.1 Ausstellungsrezensionen	391
1.4.2 Besondere Ereignisse / Auszeichnungen	393
1.4.3 Kunstakademie Düsseldorf	395
1.5 Biographische und bibliographische Nachschlagewerke (Auswahl) ..	397
2. Allgemein	398
2.1 Lexika	398
2.2 Zeit- und Kulturgeschichte	399
2.3 Bildende Kunst nach 1945	399
2.4 Plastik 20. Jahrhundert	400
2.5 Einzelne KünstlerInnen	403
VIII. Abbildungsverzeichnis	409
IX. Register	417

I. Leben und künstlerisches Schaffen

Das Kapitel zeichnet den Lebensweg Karl Bobeks in allen seinen Abschnitten chronologisch nach. Einem kurzen Einblick in die Herkunft und die Jugend folgt – unterbrochen durch die sechs Jahre Kriegsdienst und Gefangenschaft – die Schilderung der Ausbildung zum Bildhauer und der daran anschließenden Tätigkeit als Kunstpädagoge, die den Weg ebnete für die neun Jahre später erfolgte Berufung an die Kunstakademie Düsseldorf. Die Zeit als Hochschullehrer beinhaltet mehrere Schwerpunkte, die nach eingängigen Einzeluntersuchungen im Gesamtkontext betrachtet werden. Die Schwerpunkte sind: a) Bobek als Lehrer, b) die hochschulpolitischen Aktivitäten Bobeks, c) Bobeks Rolle im hochschulinternen Akademiestreit. Mit dem Umzug von Düsseldorf nach Maroth, der damit einher gehenden Konzentration Bobeks auf sein eigenes Schaffen und der krankheitsbedingten Leidenszeit schließt der erste Teil.

Den Abschnitten 4 und 5 werden kurze Einblicke in die Entwicklungen der Kunst in Berlin 1945–60 und Düsseldorf 1960–70 vorangestellt, um das kulturelle Umfeld Karl Bobeks zu umreißen. Sein persönlicher Werdegang wird immer unter zwei Gesichtspunkten beleuchtet, zum einen die Privatsphäre und das Berufsleben, zum anderen der künstlerische Bereich. Das Private wird nur in dem Maße zur Untersuchung herangezogen, wie es für den Künstler Bobek mitbestimmend war. Das künstlerische Schaffen wird in diesem Kapitel stichwortartig betrachtet und hat die Aufgabe, den Zusammenhang von Leben und Werk zu veranschaulichen.¹

1. Kindheit und Jugend, Berlin 1925–43

Karl Georg Gottwalt Bobek wurde am 14. Juni 1925 in Berlin-Spandau geboren. Er war das zweite Kind von Karl Bobek, einem Maschinenbau-Ingenieur und Margarethe Bobek, geb. Feldkircher² und wuchs auf als einziger Sohn neben einer älteren und einer jüngeren Schwester. Die Bobeks stammten ursprünglich aus Innsbruck. 1921 nach dem Studiumsabschluß des Vaters in Graz kamen sie nach Berlin. Dort arbeitete Karl Bobek sen. zunächst in der Konstruktionsabteilung des Dynamowerks der Siemens-Schuckert-Werke, anschließend als Konstruktionschef für elektrische Maschinen und Geräte bei den Maffei-Schwartkopff-Werken in Wildau bei Berlin. Ab 1931 war er bei der Allgemeinen Electricitäts-Gesellschaft (AEG), wo er 1933 die Konstruktionsleitung der Großmaschinenfabrik übernahm. Neben seiner „außergewöhnlichen konstruktiven Begabung“ zeichnete sich Karl Bobek sen. durch „zahlreiche Veröffentlichungen in den in- und ausländischen Fachzeitschriften sowie viele Vorträge“ aus.³ Nach dem Krieg war er maßgeblich an dem Wiederaufbau der AEG beteiligt.

¹ Eine eingehende stilkritische Untersuchung des Werks folgt in Kapitel II.

² Wer ist wer? 1958–1979

³ Aus einem Informationsblatt der AEG für Fachzeitschriften anlässlich der Verleihung der VDI-Ehrenmünze an Direktor Bobek am 7.4.1961 (AEG-Firmenarchiv Frankfurt/M., Akte TLA 24/61)

Der Sohn reifte heran in einem Klima geistiger Bildung. Die Großmutter väterlicherseits war die Dichterin Agnes Elisabeth Bobek. Alle drei Geschwister des Vaters hatten studiert, der Onkel Hans Bobek, ein Kulturgeograph, erlangte große Bekanntheit durch zahlreiche fachbezogene Veröffentlichungen.⁴ Karl Bobek jun. entwickelte früh ein künstlerisches wie musisches Talent, das insbesondere von der Mutter gefördert wurde. Neben der Schule erhielt er Klavierunterricht sowie auf eigenen Wunsch Unterricht im Zeichnen bei dem Maler, Radierer und Holzschnitzer Ernst Wetzenstein (*1890).⁵ Kleine Holzschnitzarbeiten, wie beispielsweise ein Pfeifenhalter-Männchen (**Abb. 1**) zeigen das frühe Talent Bobeks für plastisches Gestalten, seine Handfertigkeit und das Auge für humoristische Details. Seine Schulzeit verbrachte er zunächst auf der Volksschule in Berlin-Falkensee⁶, anschließend auf der Friedrich-Nietzsche-Schule, einer Oberschule für Jungen in Berlin-Hermsdorf, die er am 16.3.1943 mit dem Abitur abschloß.

Abb. 1: Pfeifenhalter-Männchen, um 1935



2. Kriegsdienst und russische Kriegsgefangenschaft, Insel Ösel 1943–49

Karl Bobeks Jugend fand im März 1943 ein jähes Ende. Am 20.3.1943, vier Tage nach dem Schulabschluß, wurde er zum Reichsarbeitsdienst (R.A.D.) eingezogen; drei Monate später, am 25.6.1943 kam er zur Deutschen Wehrmacht in die Einheit 342 I.D. nach Cottbus; das Ende des Krieges erlebte er als Leutnant d. R. an der Ostfront.⁷ Er geriet in russische Gefangenschaft, über die er später nur selten sprach. In seinem 1959 verfaßten Lebenslauf schrieb er: „Nach zweimaligem Frontdienst geriet ich im April 1945 in sowjetische Gefangenschaft, die vier Jahre währte. Während der Soldatenzeit und Gefangenschaft bildhauerte ich autodidaktisch.“⁸ Armin Rudert, ein Schulfreund, der gemeinsam mit Bobek den Zeichenunterricht bei Wetzenstein besuchte, und den das gleiche Schicksal ereilte, weiß zu berichten, wie beide über Posen und Walga (heute Walk, Estland) zunächst nach Reval (heute Tallin) gebracht wurden. Später wurden sie voneinander getrennt, Bobek kam auf die Insel Ösel (heute Saaremaa/Estland), 150 Kilometer vor

⁴ DBE 1995, S. 592. Zu der Herkunft Bobeks siehe auch: Hans Bobek: Einige Bemerkungen zum besseren Verständnis meines wissenschaftlichen Lebensweges, in: Geographischer Jahresbericht aus Österreich, Sonderdruck aus Band 48 (1989), S. 7–8

⁵ Gespräch des Verfassers mit dem Schulfreund Armin Rudert, Echterdingen am 29.6.1996. Zu E. Wetzenstein s. Thieme-Becker Bd. 35, Leipzig 1942, S. 464 f. + Vollmer Bd. 5, Leipzig 1961, S. 120.

⁶ Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959 (i.N.)

⁷ Fiche Signaletique Karl Bobek 26.4.1949 (i.N.)

⁸ Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959 (i.N.)



Abb. 2: Postkarte mit Selbstporträt von 1948

Reval. Dort befand sich ein Kriegsgefangenenlager mit Hospitälern und Arbeitsbataillonen. Im Gegensatz zu den Zivilinterniertenlagern gab es keine Straflager oder Gefängnisse.⁹ Bei den von Bobek erwähnten Bildhauerarbeiten handelt es sich um „dilettantische Arbeiten in Holz, Stein und Ton“¹⁰. Die einzige aus dieser Zeit erhaltene Figur ist der *Kleine Kobold* (F/II), eine etwa 10 cm große Holzfigur. Trotz der geringen Größe wirkt sie monumental. Seine Vorliebe für Menschen darstellungen in einfachen Alltagssituationen, zeitlos in einer der drei Grundkörperhaltungen Sitzen-Liegen-Stehen verharrend, die später in den Tableaus so charakteristisch wird, lässt sich in dieser Figur bereits vorausahnen. Einige der während der Gefangenschaft entstandenen Arbeiten konnte Bobek fotografieren und die Fotos nach seiner Entlassung nach Deutschland schmuggeln. Bei der Bewerbung an der Berliner Hochschule für Bildende Künste bildeten sie einen

Großteil seiner Künstlermappe.¹¹ Daß Karl Bobeks privilegierte Position – er wurde neben der Bildhauerei auch als Klavierstimmer und Dolmetscher eingesetzt – nicht ganz ungewöhnlich war, mag die folgende Beschreibung der generellen Situation künstlerisch begabter Gefangener in russischen Lagern verdeutlichen:

1. Künstler, bzw. Kunstschaffende, nehmen innerhalb des Kollektivs eine Sonderrolle ein; die Mitgefangenen erwarten von ihm etwas „Sinngebendes“. 2. „In den Kriegsgefangenenlagern der Sowjetunion vollzieht sich, nicht intellektuell, sondern personell, gleichsam inkorporiert, »mit den geschundenen Leibern, aber wachen Seelen« der Dystrophiker, ..., der Prozeß des »Retournez à la source«, des »Zurück zur Natur«, des »Antäischen«. *Kultur wird in der zweiten Phase Erfahrung des Einfachen, Im-Ursprung-Beheimaten, »Mythischen«.*“ 3. Über einen von Lehmbruck und Rodin beeinflußten Bildhauer heißt es: Er „lehnt sich, von der Privilegierung beeinflußt, nicht an das Augenblicklich-Russische, gar Sowjetische der plastischen Kunst an, sondern schafft auf seine eigene figürliche, abstrahierende, zum Zeichen vorstoßende Weise. Dennoch trifft er sich mit dem, was die Sowjets – in einem Teil ihrer Kunstmü hungen – wollen: dem Elementar-Folkloristischen.“¹²

⁹ Böhme 1966, S. 432

¹⁰ Kat. Berlin 1980, Biographie im Anhang; die biographischen Angaben stammen von Bobek selbst.

¹¹ Gespräch des Verfassers mit dem Schulfreund Armin Rudert, Echterdingen am 29.6.1996; s. auch Colloquium 5/1955, S. 22: „Ursprünglich der Musik verbunden, kehrte er [Karl Bobek; Anm. d. Verf.] 1949 aus russischer Gefangenschaft als Bildhauer zurück. In seinem Gepäck befanden sich die Photos erschütternder Gefangen-Köpfe, die er im Lager in Holz geschnitten und in Ton geformt hatte.“

¹² Schwarz 1969, S. 189 + 191

3. Studium der Bildhauerei, Berlin 1949–55

3.1 Die Wiederbelebung der bildenden Künste in Berlin nach 1945¹³

Unmittelbar nach Kriegsende setzte eine Rückkehrswelle deutscher Künstler nach Berlin ein, veranlaßt durch Berufungen an die wieder und neu zu gründenden Hochschulen und die Akademie. Man versuchte, den durch die Naziherrschaft hervorgerufenen künstlichen Atemstillstand durch Künstler, die bereits in den 20er und 30er Jahren zu den Etablierten gezählt hatten, wiederzubeleben. Zu ihnen gehörte neben den Malern Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein und Karl Hofer auch der Bildhauer Richard Scheibe. Gleichzeitig fanden erste Ausstellungen statt, so die im Frühjahr 1945 von Hans Uhlmann notdürftig organisierte Präsentation der Arbeiten expressionistischer Künstler sowie von Freunden und Kollegen Uhlmanns, so auch von Renée Sintenis. Die erste Galerie eröffnete am 2. August 1945 am Kurfürstendamm inmitten der Ruinen.¹⁴ Ziel der ersten Nachkriegsjahre war das „Wiederanknüpfen an die unterbrochene Tradition der Moderne“.¹⁵ Erst allmählich gewann die Kunst der jüngeren Generation und deren Suche nach neuen Ausdrucksformen einen höheren Stellenwert. In seinem Vorwort zu der Ausstellung *Berliner Künstler* in Bonn 1950 attestierte Will Grohmann, Kunsthistoriker an der Hochschule für Bildende Künste Berlin, den Jüngsten, daß sie es am schwersten hätten. Als Grund nannte er den Irrtum, seit den Erneuerungen in den Anfängen des 20. Jahrhunderts sei alles schon einmal da gewesen. Allerdings traf dies in erster Linie auf die Maler zu, während unter den Bildhauern mit Hans Uhlmann (1900–75), Karl Hartung (1908–67) und Bernhard Heiliger (1915–95) drei aus der Lehrergeneration bereits als international anerkannt galten und ihre Kenntnisse an die Jüngeren weiter vermitteln konnten.¹⁶

Wie in ganz Deutschland richtete sich auch in Berlin bis zum Beginn der 60er Jahre das Hauptaugenmerk in der Bildenden Kunst auf die Klassiker der Moderne, die École de Paris und den amerikanischen abstrakten Expressionismus.¹⁷ Unter den Bildhauern fanden neben den Lichtgestalten Alberto Giacometti und Henry Moore dessen Landsleute Kenneth Armitage und Reg Butler sowie der Italiener Marino Marini größte Aufmerksamkeit. Für die deutschen Künstler stellte der 1950 wiederbegründete Deutsche Künstlerbund mit seinen jährlich stattfindenden Ausstellungen ein wichtiges Forum dar. Insbesondere figürliche Bildhauer wie Georg Brenninger, Kurt Lehmann, Hans Mettel, Alfred Lörcher und Renée Sintenis fanden hier Anerkennung.¹⁸

¹³ Zahlen und Fakten im Folgenden sind entnommen: Prinz 1980

¹⁴ Galerie Gerd Rosen. In der ersten Ausstellung wurden als „Zeugnisse der klassischen Moderne“ neben den Malern der *Brücke*, Chagall, Feininger und Klee der Bildhauer Ernst Barlach präsentiert. (Kat. Berlin 1975, S. 9)

¹⁵ Damus 1995, S. 30

¹⁶ Kat. Bonn 1950. Interessanter Weise gehörten die vertretenen Bildhauer durchweg der älteren Generation an: Paul Dierkes (1907–68), Alexander Gonda (1905–77), Richard Scheibe (1879–1964), Renée Sintenis (1888–1965), Luise Stomps (*1900)

¹⁷ Siehe dazu die Auflistung der wichtigsten Ausstellungen 1945–1967 (Prinz 1980) und die Kataloge der documenta I + II.

¹⁸ Siehe dazu Kataloge der Künstlerbund-Ausstellungen 1951–60

3.2 Situation innerhalb der Hochschule für Bildende Künste

Am 14. Juli 1945, zwei Monate nach Kriegsende, wurde Karl Hofer zum Leiter der Schule für Bildende Künste ernannt, der späteren Hochschule für Bildende Künste (HfBK).¹⁹ Anfangs selbst unterrichtend fungierte er ab 1948 bis zu seinem Tod 1955 als Rektor. Als seinen größten Verdienst wertet man seine Berufungen ehemals verfeindeter Künstler an die Hochschule, so gehörten seit November 1946 die Maler Heinrich Ehmsen, Max Kaus, Oskar Nerlinger, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff, der Bildhauer Richard Scheibe und der Kunsthistoriker Adolf Behne zum Lehrkörper. Nur wenig später holte Hofer die Bildhauer Gustav Seitz (1947) und Waldemar Grzimek (1948), beide figurlich arbeitend, sowie den Kunstkritiker Will Grohmann an die Hochschule. Mit Heiliger (1949), Uhlmann (1950) und Hartung (1951) gewann er drei Vorreiter der gegenstandslosen Tendenz in der Plastik. Wohl nicht zu Unrecht sprach Hofer selbst von der „anerkannt beste[n] Kunsthochschule Deutschlands.“²⁰

Der Respekt vor Karl Hofer, der im Dritten Reich wie so viele als verfeindet gegolten hatte, kam ebenso zum Ausdruck in seiner Ernennung zum Präsidenten des neu gegründeten Deutschen Künstlerbundes 1950. Die Spaltung Deutschlands in zwei weltanschaulich kontroverse Staaten konnte jedoch auch an der Kunst nicht spurlos vorübergehen. Gustav Seitz mußte 1950 die Hochschule verlassen, weil er die Ernennung zum Mitglied der Akademie der Künste der DDR annahm. Grzimek und Nerlinger traf das gleiche Schicksal, nachdem sie an einer Verkaufsausstellung zugunsten Nordkoreas teilgenommen hatten.²¹

Die sogenannte *Formalismus-Debatte* zwischen Karl Hofer auf der einen und Will Grohmann auf der anderen Seite sorgte für zusätzliche Spannungen. In dem 1955 veröffentlichten Aufsatz *Zur Situation der bildenden Kunst* sah Hofer in der immer stärker werdenden Vormachtstellung der abstrakten Kunst die Gefahr eines überhand nehmenden Epigonentums. Seine Angriffe richteten sich vor allem gegen die Kunstkritik, die allein der abstrakten Malerei Beachtung schenkte und dem Gegenständlichen kaum Bedeutung beimaß.²² Hofers ausführliche Darlegung stieß auf große Ablehnung seitens Will Grohmann, Hans Uhlmann und anderen Verfechtern der abstrakten Kunst, was allerdings zum Großteil auf Hofers unverblümten Vergleich der aktuellen Kunstkritik mit SS-Gebaren zurückzuführen war, weniger auf seine keineswegs unberechtigten Zweifel an der Richtigkeit der neuesten Entwicklung in der Kunst. Mit Hofers Tod am 3.4.1955 fand auch die *Formalismus-Debatte* ein Ende.

¹⁹ Diese Angabe wie alle weiteren Hofers Lehramt betreffend sind entnommen: Hartleb 1987, S. 72–75

²⁰ Frieden und Pajoks. Stellungnahme Karl Hofers an den Tagesspiegel 1949. Ohne genaues Datum abgedruckt in Ausst.-Kat. K.H., Berlin (West) 1978, S. 642; hier zit. nach : Hartleb 1987, S. 75

²¹ Hartleb 1987, S. 75

²² Hofer 1955

3.3 Die Studienjahre

Nach seiner Entlassung aus der Gefangenschaft am 26. April 1949²³ kehrte Karl Bobek in den Westteil des kurz zuvor von der Blockade befreiten Berlin zurück und wohnte zunächst bei den Eltern in Frohnau. Die während seiner Schulzeit entstandene Liebe zur



Abb. 3: Foto um 1950

Musik und zur bildenden Kunst und damit verbunden sein großes musisches wie künstlerisches Talent hatten in ihm den Entschluß reifen lassen, eines dieser Fächer zu studieren. Gegen einige Widerstand von Seiten seines Vaters, dem der Künstlerberuf zu unsicher schien, entschloß sich Bobek für das Studium der Bildhauerei an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Er wollte gerne zu Richard Scheibe, der aber eine Meisterklasse leitete und nur Studenten annahm, die bereits eine bildhauerische Ausbildung vorzuweisen hatten. Da die Klassen von Bernhard Heiliger und Alexander Gonda hoffnungslos überlaufen waren, schickte Scheibe Bobek zu Renée Sintenis, die erst ein Jahr zuvor berufen worden war und eine verhältnismäßig geringe Anzahl Studenten hatte. Mit einigen wenigen lebensgroßen Gipsen und den Fotos der Arbeiten, die er während der Gefangenschaft gemacht hatte, bewarb er sich bei ihr, und obwohl sie wie Scheibe eine Meister-

klasse unterrichtete, nahm sie ihn auf. Welche Arbeiten Bobek der Bewerbung zu Grunde legte, ist heute kaum noch zu rekonstruieren. Die bis 1953 entstandenen Arbeiten vernichtete er in späterer Zeit nahezu vollständig, lediglich zwei Fotoalben mit insgesamt 140 Schwarzweißfotos von 43 Figuren und Köpfen aus Ton und Gips dokumentieren diese Schaffenszeit.²⁴ Es handelt sich vornehmlich um figürliche Plastik, überwiegend lebensgroße Aktdarstellungen (F/XXV), sowie Köpfe und Porträts. (Abb. 4)

Bobek arbeitete von Anfang an mit großem Elan, auch in den Semesterferien. Er teilte sich ein Atelier mit Karl-Heinz Krause, der kurz nach ihm in die Sintenis-Klasse kam. Als Gasthörer besuchte er Veranstaltungen bei Scheibe und Heiliger. Während Scheibe bekannt dafür war, die Studenten ganz in seinem Sinne, das heißt seinem Stil auszubilden, ließ die Sintenis ihre Schüler relativ frei gewähren und nahm keinen direkten Einfluß auf deren „künstlerische Richtung und kreative Entfaltung“.²⁵ In einem Zeitungsinterview zehn Jahre nach seinem Studium äußerte Bobek sich zu Renée Sintenis, sie sei eine Lehrerin gewesen, „die ‚wachsen ließ, was da war‘, die die Reife der menschlichen

²³ Brief des Landesamts für Besoldung und Versorgung NRW an Bobek v. 2.8.1984 (i.N.)

²⁴ Fotoalben I + II (s. Kap. IV, Abschnitt 3.1 *Bildquellen*)

²⁵ Buhlmann 1987, S. 36



Abb. 4: K.B. neben der Studienarbeit F/XIX, um 1951

terließ bei einigen sehr starke Eindrücke, insbesondere bei Karl Bobek, der fortan Marini als großes Vorbild sah. Die Anziehungskraft von Marinis Plastiken wirkte auf ihn so stark, daß er teilweise wie besessen davon schien. In der Sintenis-Klasse war er bald berüchtigt für seine flammenden, manisch und ohne Unterbrechung vorgetragenen Diskurse, die seinen Zuhörern ein hohes Maß an Konzentration abverlangten. Während seiner Arbeit an einer Figur prägte Bobek den Satz: „Bei einem Bauch von Marini beginnt eine neue Ästhetik!“³¹ Sicher war Bobek unter den Sintenis-Schülern nicht der einzige Marini-Verehrer³², aber mit der Intensität, in der er sich mit Marini auseinandersetzte, stellte er eine Ausnahme dar. Am 31.3.1955 endete seine Studienzeit.³³

Führung hatte und die auch ihn sich völlig frei entwickeln ließ, wobei er ihr, wie er sich erinnert, viel Kummer gemacht hat.“²⁶ Sein künstlerischer Werdegang lässt davon allerdings nichts erkennen. 1951, im fünften Semester, erhielt er ein eigenes Schulatelier, am 25.3.1954 wurde er zum Meisterschüler ernannt.²⁷

Was die Sintenis durch Verzicht auf direkte Einflußnahme entbehren ließ, erreichte sie durch „Hinweise, an welchen Kollegen sie [die Schüler; Anm. d. Verf.] sich gewinnbringend orientieren können“.²⁸ Dazu Bobek in seinem Lebenslauf von 1959:

„Ich lernte bei Renée Sintenis, der ich die für mich wichtigsten Einsichten verdanke. Starke Antriebe erhielt ich vom Werk Rodins, von Lehmbruck und de Fiori, den stärksten von Marino Marini.“²⁹

Die Affinität zu Marini hatte einen konkreten Hintergrund: 1951 finanzierte Renée Sintenis ihren mittellosen Studenten die Fahrt nach Hannover zu der ersten Marini-Ausstellung in Deutschland.³⁰ Diese Ausstellung hin-

²⁶ Schülke 1966, S. 21

²⁷ Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959 (i.N.)

²⁸ Buhlmann 1987, S. 36

²⁹ Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959 (i.N.)

³⁰ Kestner-Gesellschaft Hannover

³¹ Aus einem Gespräch des Verfassers mit dem Bildhauer und Studienkollegen Karl-Heinz Krause, Mainz am 22.5.1997.

³² Gerlinde-Kristina Volckmann ließ sich gleichfalls von Marini inspirieren. (Colloquium H. 4, Jg. 9, 1955)

³³ Brief des Landesamts für Besoldung und Versorgung NRW an Bobek v. 2.8.1984 (i.N.)

3.4 Künstlerische Entwicklung und Privatleben während der Studienzeit

Bereits während des Studiums begann Karl Bobek, die Bildhauerei als seinen zukünftigen Beruf ernst zu nehmen. Er beteiligte sich an verschiedenen Wettbewerben und dies durchaus mit Erfolg. So erhielt er in dem Berliner Wettbewerb zur Erlangung neuer Sportpreise anlässlich der Olympiade 1952 einen dritten Preis.³⁴ Noch im gleichen Jahr beteiligte er sich an dem vom Londoner Institute of Contemporary Arts ausgeschriebenen *Denkmal des unbekannten politischen Gefangen*. Die Ausschreibung ging an alle Nationen der Erde; in den einzelnen Ländern fanden Vorausscheidungen statt. Deutschland und die Schweiz wurden gemeinsam vorjuriert, die Kommission tagte vom 8. bis 10. Dezember 1952 im Haus am Waldsee in Berlin. Alle namhaften Bildhauer beteiligten sich an dem Wettbewerb. Insgesamt waren es 262 Einsendungen allein von deutscher Seite. Zu den 12 deutschen Bildhauern, deren Beiträge anschließend in London eingereicht wurden, gehörten neben Karl Hartung, Bernhard Heiliger und Hans Uhlmann auch die figürlichen Bildhauer Hans Wimmer, Egon Altdorf, der überdies den Preis des Senats von Berlin erhielt, und Erich F. Reuter.³⁵ Angesichts dieser riesigen Beteiligungsresonanz und der Teilnahme international bereits anerkannter Bildhauer verwundert es nicht, daß Karl Bobek hier ohne Auszeichnung blieb. Über die eingereichte Arbeit ist leider nichts bekannt, man kann nur vermuten, daß es sich dabei um die schlanke Jünglingsfigur handelte, die in dem Fotoalbum mit den Arbeiten der Studienjahre durch eine Fotoserie in verschiedenen Zwischenstadien und der endgültigen Fassung ungewöhnlich gut dokumentiert ist (F/XXII).³⁶ Auch thematisch spricht einiges dafür: die verhärmte männliche Aktfigur mit den leicht überlangen Gliedmaßen und dem überproportionalen Kopf, weist mit dem hinter dem Rücken verschränkten Arm und dem resignativen, stereotypen Gesichtsausdruck durchaus Züge eines Gefangenen auf. Den ersten Preis unter allen Bewerbern erhielt schließlich der Engländer Reg Butler. Sein Entwurf, der mit seiner an einen Wachturm erinnernden Konstruktion die Grenzen zwischen Architektur und Plastik aufhob, gelangte zu „weltweiter Wirkung“³⁷ und unterstreicht den hohen Stellenwert dieses Wettbewerbs.

Um die während des Studiums erworbenen Kenntnisse zu vertiefen und einen allgemein kunstgeschichtlichen Überblick zu bekommen, unternahm Karl Bobek 1951 eine Studienreise nach Paris, wo ein Besuch des Musée Guimet nachhaltigen Eindruck hinterließ, und nach Chartres; ein Jahr später folgte die erste Italien-Reise.³⁸ In Rom faszinierte ihn das Thermenmuseum mit seiner großartigen Antikensammlung. In einem undatierten Manuskript, das die Einflüsse auf seine künstlerische Entwicklung festhält, vermerkte Bobek später:

³⁴ Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959 (i.N.) + Kat. Mainz 1964, S. 5. Bei der eingereichten Arbeit handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die sogenannte *Siegergruppe* (WV 1/52).

³⁵ Kat. Berlin 1953

³⁶ Fotoalben I + II

³⁷ Kultermann 1972, S. 10

³⁸ Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959 (i.N.). Der Mainzer Katalog von 1964 datiert die Paris-Reise auf das Jahr 1951, entsprechend ein Jahr später die Italien-Reise (Kat. Mainz 1964, S. 5). Chartres sollte später in Bobeks Werkbund-Vortrag eine wichtige Rolle spielen (Bobek 1967).

„Erste Erfahrungen Licht ↔ Volumen
Reise nach Rom – Thermenmuseum
Reise nach Paris – Musée Guimet“³⁹

Aber nicht nur durch seine Reisen, vor allem dank seines großen Pensums an Literatur über die Geschichte der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart erarbeitete sich Karl Bobek ein fundiertes Wissen, welches er ab 1954 in der Funktion als Lehrer an den Berliner Volkshochschulen in Neukölln, Reinickendorf und Wedding an interessierte Zuhörer weitergeben konnte. Bis zu seinem Weggang 1963 nach Düsseldorf übte er diese Tätigkeit aus. Seine Notizbücher, in denen er die einzelnen Vorträge stichwortartig vorbereitete, unterstreichen seine profunden Kenntnisse.⁴⁰ Von den ersten Stufen der Menschheit (Vorzeit, Eiszeit, Bronze), der Völkerwanderung (Illyrer, Kelten, Wikinger), der Kunst der Naturvölker (Afrika, Alt-Amerika, Südsee), den frühen ostasiatischen Kulturen (China, Japan), den Hochkulturen Indien, Ägypten und Griechenland, über die Etrusker, die Römer, das europäische Mittelalter, der italienischen und deutschen Renaissance, bis hin zum französischen Impressionismus und den deutschen Expressionisten reichte die Vortragstätigkeit Bobeks. Inhaltlich sind die Vorträge so gegliedert, daß zu Beginn die kulturellen Hintergründe, die zur Entstehung des Volkes und seiner Weiterentwicklung führten, stehen, während die Besprechung der Kunst erst ganz am Ende folgt. Die Vortragsreihe über die Etrusker gliedert sich beispielsweise in folgende Themenbereiche: Entdeckung; Herkunft; Geschichte; Handel und Wirtschaft; Lebenskultur; Mythos, Religion und Ritus; Kunst. So ist gewährleistet, daß die Zuhörer die Kunst, die sie primär interessiert, unter dem Gesichtspunkt der kulturellen Bedingungen des jeweiligen Volkes kennen- und zu betrachten lernen.

3.4.1 Das Jahr 1955

Das Jahr 1955 markiert einige einschneidende Veränderungen im Lebenslauf Karl Bobeks. Am 31. März endete seine Studienzeit, von da ab war er als selbständiger Künstler tätig.⁴¹ Nur wenige Tage zuvor, am 19. März, hatte er seine Lebensgefährtin Ursula Leitholf geheiratet.⁴² Er hatte die gebürtige Erfurterin an der Hochschule kennengelernt; sie selbst studierte Kostümbildnerei. Noch im gleichen Jahr bekam die junge Familie Zuwachs: die Tochter Florentine wurde geboren.

Es ergaben sich für Bobek eine erste Ausstellungsbeteiligung⁴³ und auch die erste Einzelausstellung in der Berliner Galerie Spitta & Leutz. Dort wurden elf Figuren und Por-

³⁹ Manuskript künstlerische Entwicklung, o.J. (i.N.)

⁴⁰ Manuskripte VHS Berlin 1954–63 (i.N.)

⁴¹ Brief des Landesamts für Besoldung und Versorgung NRW an Bobek v. 2.8.1984 (i.N.)

⁴² Heiratsurkunde (i.N.)

⁴³ 1955 *Berliner Künstler in Kiel* (Kat. Mainz 1964, S. 5). Diese Ausstellung ist nicht nachweisbar, möglicherweise gab es dazu keinen Katalog. Unter Umständen liegt aber auch eine Verwechslung vor, denn ein Jahr später 1956 läßt sich die Beteiligung Bobeks an einer Ausstellung Berliner Künstler in Schleswig belegen (Kat. Schleswig 1956). Später faßte Bobek diese ersten Beteiligungen im Zeitraum 1954–62 wie folgt zusammen: „Beteiligung an Ausstellungen Berliner Künstler in Recklinghausen – Wien – Berlin, Schleswig-Holstein, Essen und Leverkusen“ (Kat. Berlin 1980, o. P.)



DIE MEISTERIN SITZT MODELL: Der 30jährige Bildhauer Karl Bobek (links) arbeitet zur Zeit an einer Porträtsstudie seiner großen Lehrerin Renée Sintenis (rechts). Karl Bobek erhielt soeben den diesjährigen Georg-Kolbe-Preis.

Abb. 5: K.B. porträtiert Renée Sintenis

trats aus den letzten fünf Jahren gezeigt.⁴⁴ Nach dem Beginn der Ausstellungstätigkeiten ließen auch die ersten Auszeichnungen nicht lange auf sich warten. Im Mai erhielt Karl Bobek den von der Stadt Berlin seit 1950 jährlich verliehenen Georg-Kolbe-Preis für begabte Bildhauer unter 30, dotiert mit 1.000 DM.⁴⁵ Auch wenn der Kolbe-Preis nicht für eine bestimmte Arbeit vergeben wurde, sondern für die Leistungen eines Bildhauers über einen längeren Zeitraum, so lässt sich doch etwas darüber aussagen, womit Bobek sich diese Auszeichnung verdient hatte. Es fällt auf, daß er neben einigen wenigen Akttorsi, wie zum Beispiel *Liegender weiblicher Torso* (WV 2/54), und lebensgroßen Gipsfiguren wie der *Deidameia* (WV 1/55), vor allem Köpfe und Porträts geschaffen hat. Zwischen 1952 und 1955 entstanden insgesamt sieben Stück, allein drei davon 1955. Bei den Porträtierten handelt es sich um Freunde und Bekannte, wie sein ehemaliger Schulkamerad Armin Rudert (WV 2/52) und dem Maler Karsten Schälike (WV 4/55), mit dem Bobek 1964 einmal gemeinsam ausstellen sollte.⁴⁶ Auch eine Auftragsarbeit befindet sich darunter, das Porträt seiner Lehrerin Renée Sintenis (WV 3/55; Abb. 5). Das vielleicht vortrefflichste Porträt dieser Zeit ist das seiner späteren Frau Ursula (WV 2/53). Die Porträtplastik blieb für Bobek zeitlebens eine neben der figürlichen Plastik gleichberechtigte Form künstlerischen Ausdrucks. Dem Kolbe-Preis folgte noch im gleichen Jahr ein Ferienstipendium der Max-Beckmann-Gesellschaft in Murnau, Haus Lilamor.⁴⁷

Neben den bereits genannten Armin Rudert und Karsten Schälike zählten vor allem auch zwei Bildhauer zu den Freunden Bobeks, mit denen er auf viele Jahre eng verbunden sein sollte: Joachim Dunkel und Rolf Szymanski. Dunkel, wie Bobek Jahrgang 1925,

⁴⁴ Lepo. Berlin 1955

⁴⁵ Dt. Kunstpreise 1946–61

⁴⁶ Kat. Braunschweig/ Bremen 1964

⁴⁷ Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959 (i.N.) + Kat. Mainz 1964, S. 5

und wie dieser nach dem Krieg zunächst in russischer Gefangenschaft, studierte von 1946–49 an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-Weißensee bei Eva Schwimmer und Bernhard Heiliger und anschließend 1949–56 an der Hochschule für Bildende Künste Berlin bei Gustav Seitz und wiederum Heiliger, dessen Meisterschüler er 1955 wurde.⁴⁸ Bobek und Dunkel lernten sich an der Hochschule kennen. Beide sollten den Weg der rein figürlichen Plastik nie verlassen; zeitweilig waren sich ihre Figuren so ähnlich, daß für Außenstehende eine Unterscheidung kaum noch möglich war.⁴⁹ Auch sonst lief so manches in ihrer künstlerischen Entwicklung parallel. Dunkel erhielt den Kolbe-Preis 1958 und im gleichen Jahr das Rom-Stipendium der Villa Massimo, das Bobek 1960 zugesprochen wurde. In einer vom Kunsthistorischen Institut der Universität Mainz 1964 veranstalteten Ausstellungsreihe *Kunst in Berlin* erhielten Dunkel und Bobek nacheinander umfassende Einzelpräsentationen.⁵⁰ In oft Stunden langen Diskussionen erörterten beide gemeinsam ihre künstlerischen Positionen, tauschten sich aus, betrachteten kritisch die Arbeit des Freundes. Erst mit dem Wechsel Bobeks 1963 nach Düsseldorf schwächte sich dieser Kontakt etwas ab. In den 80er Jahren kam es dann zu einem Bruch, bedingt durch Bobeks immer schlechter werdenden Gesundheitszustand.

Zu Rolf Szymanski (*1928) war der Kontakt zwar gleichfalls eng, jedoch lagen beide Künstlerpositionen so weit auseinander, daß eine gegenseitige Beeinflussung kaum möglich war. Szymanski kam aus Leipzig, wo er 1945–50 die Bildhauerklasse der Kunstgewerbeschule bei Alfred Thiele besucht hatte. 1950 wechselte er nach Berlin an die Hochschule für Bildende Künste und studierte bei Bernhard Heiliger, Richard Scheibe und Paul Dierkes.⁵¹ Wie Dunkel und Bobek erhielt er 1962 den Rom-Preis der Villa Massimo. Er sollte im Laufe der Jahre unter den dreien derjenige mit dem größten nationalen und internationalen Renommee werden. Seine vom Figürlichen ausgehenden, letztlich aber doch formfreien, biomorphen Gebilde nehmen eine Sonderrolle ein in der deutschen Plastik nach '45. Das Verständnis zwischen Bobek und Szymanski war von Anfang an sehr ausgeprägt, sie erkannten in ihrem Gegenüber Wesenszüge, die wiederum Aufschluß über die künstlerischen Arbeiten gaben. In einem Katalogvorwort schilderte Karl Bobek später einmal seine Freundschaft zu Rolf Szymanski wie folgt:

„Als ich Sommer 1955 die sechs Treppen eines alten Berliner Hauses hinauflief, um Szymanski zu besuchen, stand ich oben vor einer jener Feuertüren, die wie die Pforten ägyptischer Grabkammern ebenso endgültig zu verschließen wie auf ein Andres hinzuweisen scheinen. Aber dahinter war – wenn man von Szymanski absah – nichts besonderes, ein baufälliges Dachatelier, das die Baupolizei zu räumen befohlen hatte. Szymanski saß auf einem Bett, sein Gesicht geriet vor Freude in Bewegung. Er zog die Luft durch die Nasenlöcher und schmeckte mit den Lippen. Die Brauen rückten verlegen zusammen und zogen die Nasenwurzel zu einem messerscharfen Grat hoch, eng daneben die Augen einer alten Affenmutter, in einem unregelmäßigen, dünnchaligen Schädel, mit einer röhrend empfindlichen, nervösen Haut darüber. In

⁴⁸ Kat. Mainz 1963, S. 9

⁴⁹ Auf diese kaum zu übersehende Ähnlichkeit im Werk verweist bereits Friedrich Gerke: „In der jetzigen Ausstellung stellen wir einen gleichaltrigen, mit Dunkel befreundeten Bildhauer vor, den ganz andere Kräfte prägten, wenn er sich auch in der grundsätzlichen Thematik zuweilen auffällig mit Joachim Dunkel berührt.“ (Gerke 1964, S. 3)

⁵⁰ Kat. Mainz 1963 (Dunkel) + Kat. Mainz 1964 (Bobek)

⁵¹ Kat. Düsseldorf 1975

der Hand hielt er ein Ding aus Ton und Schellack, halb Schafskötel und halb Kastanie, und er lächelte darüber hin mit einem bubenhaften Ausdruck. Er behauptete, zum erstenmal etwas gemacht zu haben, worüber er wirklich glücklich sei. Ich weiß, daß ich mit einem halben Blick das eigentümliche Licht auf dem Schafskötel wahrnahm. Dieses Licht war mir aus meiner eigenen Arbeit nicht ganz unbekannt, es mußte mich interessieren. Es hatte hier einen ganz unaffektiven Charakter, war völlig Natur, ich will sagen: ohne Absicht, war auf jeden Fall ganz Hoffnung durch Hemmung und Verletzung hindurch. Auch schien mir, daß sich in dem kleinen Ding nicht so sehr der Wille zu einer bestimmten Gestalt durchsetzte, sondern daß es Leben aufsog und abgab mit der Offenheit auf verschiedene Bestimmungen.“⁵²

Später halfen sich Bobek und Szymanski oft gegenseitig beim Aufbau der Ausstellungen oder einer Arbeit im öffentlichen Raum. Viele Kontakte Bobeks zu Sammlern, Galeristen oder Museen entstanden über diese Freundschaft.

4. Freischaffender Bildhauer und Lehrer, Berlin 1956–63

4.1 Die Berliner Kunstszene⁵³

Mit der Neugründung der Akademie der Künste im Westteil und der Wiedereröffnung der Museen in Dahlem 1955 konsolidierte sich die Kunst in Berlin weiter. Der Bestand der Galerie des 20. Jahrhunderts, deren Sammlungsaufbau bereits 1952 begonnen hatte, wurde durch zahlreiche Neuerwerbungen namhafter Künstler wie Chagall, Miró, Ernst, Braque, Arp, Laurens, Léger, Beckmann immer umfangreicher und bedeutender. Ausstellungen internationaler wie Berliner Künstler gehörten wieder zum gewohnten Kulturangebot. 1956 fand am Funkturm die erste *Große Berliner Kunstausstellung* nach dem Krieg statt. Zu einer der ersten Adressen im Ausstellungswesen avancierte das *Haus am Waldsee*, wo unter anderen Heiliger, Trökes, Baumeister, Laurens (1956), Lehmbruck und Hartung (1957) gezeigt wurden. Die Hochschule für bildende Künste präsentierte 1958 eine große Ausstellung mit Arbeiten Jackson Pollocks und anderen Vertretern des Abstract Painting (Still, Rothko, Newman, Francis, Gorky). Mit Hann Trier (ab 1957) und Fred Thieler (ab 1959) wurden zwei Maler des deutschen Informel als Professoren an die Akademie berufen. Ein Stimmungsumbruch begann sich dann um das Jahr 1960 herum abzuzeichnen. Die Hoffnungen und Utopien auf einen geistigen Neuanfang nach '45 begannen zu bröckeln, dem materiellen Wohlstand standen intellektuelle Defizite gegenüber.⁵⁴ Während beispielsweise in der Galerie Rudolf Springer (*Plastik 1924–1960*) und im Haus am Waldsee (*Gegenwart bis 1962*) weitere Übersichtsausstellungen der aktuellen Tendenzen des Tachismus, Informel und Abstract Painting zu sehen waren, präsentierte Günter Meisner in seiner neu eröffneten Galerie Diogenes die ZERO-Künstler. Auf dem Platz der Republik vor dem Reichstagsgebäude wurde das von dem Österreicher Karl Prantl ins Leben gerufene Bildhauersymposion erstmals in einer Stadt

⁵² Bobek 1975(1), o.P.

⁵³ Zahlen und Fakten im Folgenden sind entnommen: Prinz 1980

⁵⁴ Schmied 1987, S. 42

durchgeführt, nicht zuletzt als Protest gegen den eben begonnenen Mauerbau der DDR.⁵⁵ Georg Baselitz und Eugen Schönebeck demonstrierten mit den Pandämonium-Manifesten (1961 + 1962) gegen die Vorherrschaft des Tachismus.⁵⁶ 1963 kam Markus Lüpertz nach Berlin, der mit seinen dithyrambischen Bildern gleichfalls zu den Vertreter eines „pathetischen Realismus“⁵⁷ zählte. Einen vorläufigen Höhepunkt in dieser Entwicklung hin zu neuen Ausdrucksformen der Kunst bildete die Eröffnung der Galerie René Block mit der Ausstellung *Neodada, Pop, Decollage, Kapitalistischer Realismus* 1964, in deren Folge Joseph Beuys das erste Happening in Berlin veranstaltete.

In der Bildhauerei verlief die Entwicklung weniger sprunghaft. Hartung, Heiliger, der ab 1956 konsequent seinen Weg aus der Figurenplastik über eine „imaginerte Figuration“ hin zu der „vegetativen Skulptur“ beschritt⁵⁸, und Uhlmann bildeten nach wie vor die Phalanx der Berliner Bildhauer im internationalen Vergleich. In den 60er Jahren fanden die gegenstandslosen Monamente der Steinbildhauer (Gerson Fehrenbach, Guido Jendritzko, Rüdiger-Utz Kampmann, Joachim-Fritz Schultze) nicht zuletzt dank der beiden Berliner Symposien (1961–62 + 1963) Anerkennung. Die Tradition der figürlichen Plastik fand in erster Linie immer noch dort Beachtung, wo der Künstler oder die Künstlerin unbeirrt von der Verfemung im Dritten Reich die Position des Humanen in der Plastik vertrat. Mit Richard Scheibe (1964) und Renée Sintenis (1965) starb diese Generation langsam aus; andere wie Gerhard Marcks (1945 nach Hamburg) oder Gustav Seitz (1958 gleichfalls nach Hamburg) hatten Berlin längst den Rücken gekehrt. Waldemar Grzimek hielt es immerhin noch bis 1961 in der Spreeemetropole als Professor an der Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee (ab 1961 in Friedrichshafen). Fast unbemerkt von der breiten Öffentlichkeit vollzog sich ein Generationswandel und damit einhergehend ein Wandel innerhalb der figürlichen Plastik weg von der Tradition hin zu „neuen Form- und Bewegungsmomenten [und] vor allem eine neue Art der Übersetzung des figürlichen Gegenstandes im räumlichen und rhythmischen Ablauf“.⁵⁹ Für diese Entwicklung steht beispielhaft Ludwig Gabriel Schrieber, ab 1951 an der Hochschule für bildende Künste, der mit seinen provokanten Ausdrucksformen den Weg bereitete für die Jüngeren wie Waldemar Otto, Rolf Szymanski oder Joachim Schmettau, die die Provokation als Mittel der „gesellschaftlichen Reflexion“ aufgriffen.⁶⁰

⁵⁵ „Ein phantastischer Gedanke tauchte auf: wenn jeder Bildhauer der ganzen Welt sich an die Grenze stellte [...] und es entstünden, Meter für Meter, Skulpturen, Plastiken, an Ort und Stelle gehauen, eine Mauer aus Kunst wider alle Mauern menschlicher Tyrannie?“ (Heinz Ohff, in: Kat. Berlin 1961/62, o.P.)

⁵⁶ Die Gruppe *Figura* (Rita Patzwahl, Martin Dittberner, Ottokar Koeppen, Joachim Lüdcke, Karl Hermann Röhricht) hatte schon 1958 versucht, sich gegen die Übermacht der abstrakten Malerei zu behaupten. (Prinz 1980, S. 22)

⁵⁷ Schmied 1987, S. 42

⁵⁸ Salzmann, Siegfried: Symbiose von Technik und Natur, in: Künstler. Kritisches Lexikon d. Gegenwartskunst, Augs. 19, München 1992, S. 6

⁵⁹ Roters/Wargin 1969, S. 338

⁶⁰ ebd. S. 341 + 344

4.2 Festigung der Existenz als Bildhauer

Das für Bobek so überaus positiv verlaufene Jahr 1955 ließ keine Zweifel mehr darüber aufkommen, daß der Beruf des freischaffenden Bildhauers gepaart mit der Lehrtätigkeit an den Volkshochschulen seine Existenzgrundlage bilden sollten. In den folgenden sieben Jahren fand er damit eine stetig steigende öffentliche Anerkennung. Seine Vorträge, die er neben den Volkshochschulen auch in der Amerikanischen Gedenkbibliothek und im Centre Culturel in Berlin hielt, galten als äußerst anspruchsvoll. Sein fundiertes kunsttheoretisches Wissen ist die Basis für den 1961 in der Zeitschrift *Europa* publizierten Aufsatz *Befreit von den klassischen Stützen*, gleichzeitig Bobeks künstlerisches Credo. Das Selbstvertrauen, das dafür nötig war, gewann er durch die wachsende Zahl an öffentlichen Aufträgen und weiteren Auszeichnungen.

4.2.1 Die Wiederaufbauarbeiten am Schloß Charlottenburg

Das im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigte Schloß Charlottenburg wies vor allem einen großen Verlust der Bauplastik auf. Die zahlreichen Bronzen waren durch die Hitze der Brände geschmolzen; Originale zum Nachgießen waren nicht vorhanden oder ebenfalls zerstört. Ab 1956 begann man mit dem Wiederaufbau des Schlosses und der Parkanlage mit den dazugehörigen Bauten. Der Mittelbau des Schlosses, von Johann Arnold Nering 1695 begonnen und nach dessen

Tod durch Johann Friedrich Eosander Göthe vollendet (Abb. 6), sowie die späteren Flügelbauten von Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und Carl Gotthard Langhans bildeten dabei den Schwerpunkt, aber auch dem Belvedere, 1789–90 von Langhans im Stil eines englischen Teehauses erbaut, galt ein besonderes Interesse. Nach dem „Grundsatz einer weitgehend authentischen Wiederherstellung der historischen Formen bei ausreichender Dokumentationslage“⁶¹, welche durch zahlreiches Fotomaterial gewährleistet war, wurden Künstler, die in der Lage waren, dort, wo nötig, Rekonstruktionen vorzunehmen, mit den Aufbauarbeiten beauftragt. Für alle galt die Maxime, „daß nur ein an historischen Formen geschulter kreativer Künstler, der also auch zu eigenschöpferischen Leistungen fähig ist, die fachlichen Voraussetzungen für die Wiederherstellung alter künstlerischer Formen hoher Qualität mitbringen wird.“⁶² So verwundert es nicht, daß man zunächst einmal mit Richard Scheibe auf einen fest in der figürlichen Tradition stehenden Bildhauer zurückgriff und dieser die *Fortuna* als Kuppelbekrönung des Mittelbaus 1956 ausführte. Daneben war es vor allem aber die junge Generation, die sich entweder noch im Stu-



Abb. 6: Schloß Charlottenburg, Mittelbau

⁶¹ Arndt 1980, S. 96

⁶² ebd. S. 97



Abb. 7: Kuppel Mittelbau Schloß Charlottenburg nach dem Wiederaufbau von 1960; Lukarnenschmuck von K.B. (WV 2/57)

dium befand oder dieses kürzlich abgeschlossen hatte, der man das Vertrauen schenkte, so dem Scheibe-Schüler Harald Haacke (*1924), Manfred Sieler (1927–71, studierte 1950–56 bei Hartung), Günter Anlauf (*1924, Studium an der Hochschule für Angewandte Kunst in Berlin-Weißensee), und nicht zuletzt auch Karl Bobek und Joachim Dunkel.

Bobeks erster Auftrag 1956 betraf wiederum die Kuppel des Mittelbaus. In freier Nachbildung entwarf er den Lukarnenschmuck bestehend aus insgesamt jeweils acht Ochsenaugen, Puttenköpfen und Kronen (WV 2/57; Abb. 7) Als Vorlage dienten ihm die Bauzeichnungen des Bauführers Voß aus dem Jahr 1794.⁶³ Im gleichen Jahr wurde er mit einer weiteren Wiederherstellungsarbeit beauftragt, die in ihrem repräsentativen Charakter sowohl für den Baukörper, als auch darüber hinaus für die gesamte Parkanlage von großer Bedeutung ist: die Puttengruppe als Bekrönung des Belvedere (WV 3/57). Das in Kupfer getriebene Original von Johann Eckstein war durch den Krieg verloren gegangen. Es handelt sich um drei circa 1,50 Meter große Knabenfiguren, die auf einer kreisrunden Plinthe mit den Rücken zueinander stehend einen großen Blumenkorb tragen. Bobek hält sich in der Komposition eng an das Vorbild, zumal der Aufbau der Gruppe auf der im Durchmesser circa 0,65 Meter breiten Plinthe wenig Spielraum lässt. Deutlich sind jedoch die stilistischen Unterschiede in den Figuren: Eckstein, ein Zeitgenosse Johann Gottfried Schadows (1764–1850), verlieh den Putten jene für den Klassizismus typischen Ausdruck einer antikisierenden Idealität, die in der heutigen Zeit kalt und emotionslos wirkt. Bobeks Putten hingegen sind trotz des barocken Geistes spielende, lachende, am Leben teilhabende Knaben. Die Vorstellung, wie er seine damals 2-jährige Tochter als Modell benutzte, fällt nicht schwer. (Abb. 8) 1957 stand Bobeks Entwurf, drei Jahre später wurde die Gruppe montiert. Als Bekrönung des sich über drei Geschos-

⁶³ Kühn 1970, S. 28



Abb. 8: li.: Johann Eckstein, Puttengruppe, um 1790;
re.: K.B., Puttengruppe, 1957

Abb. 9: Belvedere Park Schloß Charlottenburg nach dem Wiederaufbau von 1960

se erstreckenden Belvedere und durch ihre auffällige Vergoldung bildet sie einen weithin sichtbaren Blickfang. (Abb. 9)

4.2.2 Weitere Auftragsarbeiten und zweckfreie Figurenplastik

Neben den Arbeiten für Schloß und Park Charlottenburg beteiligte sich Karl Bobek 1957 an einem städtischen Wettbewerb der Gewobag (Gemeinnützige Wohnungsbau AG Groß-Berlin) zur Erlangung einer Freiplastik in Berlin-Spandau und erhielt einen 2. Preis.⁶⁴ Mehr Erfolg hatte er mit privaten Aufträgen. Für die Firma Herbert Lindner GmbH, Werkzeugmaschinen führte er ein Jahr zuvor eine lebensgroße *Flora* (WV 1/56) aus, die in dem Park auf dem Firmengelände, welcher der Belegschaft zur Erholung diente, aufgestellt wurde. Und der Berliner Senat erwarb das Porträt des Architekten Max Taut (WV 2/56) für die so wichtige Sammlung der Galerie des 20. Jahrhunderts. Das Taut-Porträt ist gleichzeitig das Werk, mit dem er 1956 an der Ausstellung Berliner Künstler in Schleswig anlässlich der Kulturtage Schleswig-Holstein beteiligt war, Bobeks erste nachweisbare Teilnahme an einer Ausstellung außerhalb Berlins.⁶⁵

Privat durchlebte er eine gute Zeit. Zwischen 1956 und 1959 unternahm er mehrere Studienreisen in die Tschechoslowakei (Prag und Südböhmen), nach Holland, Dänemark und Schweden.⁶⁶ In der kleinstädtischen Abgeschiedenheit Frohnaus fand er genü-

⁶⁴ Kat. Mainz 1964, S. 5. Bobek selbst spricht von einer „grossen Freifigur“. (Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959; i.N.)

⁶⁵ Kat. Schleswig 1956

⁶⁶ Kat. Mainz 1964, S. 5

gend Zeit für seine Familie – 1956 entstehen zwei Porträts seiner Tochter (**WV 3+4/56**) – und für seine große Leidenschaft neben der Bildhauerei, die Musik.

Das Jahr 1958 brachte eine Wende in Bobeks künstlerischem Schaffen. Erstmals war es ihm möglich, unabhängig von Aufträgen als freier Bildhauer an eine Aufgabe heranzugehen. Es entstanden eine ganze Reihe Akt- und Gewandfiguren, zumeist weibliche, in kleinem (bis 25 cm) und mittlerem (bis 55 cm) Format, die in Bronze gegossen wurden. Die *Studie zu einer großen Liegenden* (**WV 1/58**) steht beispielhaft am Anfang dieser Entwicklung. Auffällig ist die zum Teil recht grobe Materialbehandlung: die Gußhaut der Bronze weist deutliche Bearbeitungsspuren auf. An späteren Arbeiten lässt Bobek häufig die Gußnähte erkennbar stehen. Überhaupt wurde der Bronzeguss für ihn zum bestimmenden Material. Der Gießer, bei dem er seine Arbeiten ausführen ließ, war in den Jahren 1958–59 Wilhelm Füssel, ab den 60er Jahren begann dann die langjährige Zusammenarbeit mit Richard Barth. Zu den Einzelfiguren kommen 1959 eine Reihe von Figurenpaaren hinzu, so die *Studie zu einem sitzenden Paar I* (**WV 7/59**). Die Deformationen des natürlichen Vorbildes zu einem ganz und gar künstlichen Geschöpf, in Stil und Ausdruck dem *Königspaar* von Henry Moore⁶⁷ nicht unähnlich, zeigen, wie entschieden Bobek sich von dem realen Menschenbild löste und nach Formen und Inhalten suchte, die durch den Prozeß der plastischen Arbeit mit dem Material erst entstehen. Den Begriff *Studie* verwendete Bobek nicht zufällig in diesen beiden Exemplen. Tatsächlich ist die Kleinbronze für ihn immer wieder der erste Schritt zu einer Ausführung in groß für den öffentlichen Raum. Das sitzende Paar sollte Mitte der 70er Jahre noch einmal eine wichtige Rolle spielen im Zusammenhang mit der Wettbewerbsarbeit für die Universitätsklinik in Mainz. In seinem schon mehrfach zitierten Lebenslauf von 1959 schreibt er:

„In meinen freien Arbeiten bahnte sich im letzten Jahr mit mehreren kleineren Plastiken eine Entwicklung an, die ich erweitern und zu größeren Formaten führen möchte. Um diesen Plänen unabhängig nachgehen zu können, wäre mir jetzt das Rom-Stipendium besonders willkommen.“⁶⁸

4.2.3 Villa Massimo, Rom 1960

Die Bewerbung Bobeks um das Rom-Stipendium, die von seiner ehemaligen Lehrerin Renée Sintenis tatkräftig unterstützt wurde, war erfolgreich. 1960 erhielt er den renommierten Rom-Preis verbunden mit dem 1-jährigen Studienaufenthalt in der Villa Massimo als Stipendiat der deutschen Akademie der Künste. Es war dies fünf Jahre nach dem Kolbe-Preis die zweite große Auszeichnung, die Bobek zuteil wurde. Die Bedeutung des Preises lässt sich ermessen, wenn man einen kurzen Rückblick auf die Geschichte der Villa Massimo wirft⁶⁹: 1910 kaufte der Berliner Unternehmer und Kunstmäzen Eduard Arnhold mit Unterstützung des Preußischen Staates die Villa Massimo in Rom, um sie

⁶⁷ Henry Moore, *Königspaar*, Bronze, 1952/53, Museum Middelheim, Antwerpen (Mahlow 1981, Bd. 2, Abb. 30)

⁶⁸ Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959 (i.N.)

⁶⁹ Die folgenden Fakten sind entnommen: Kat. Baden-Baden u.a. 1978/79

fortan den Rom-Preisträgern der Akademie der Künste für acht Monate als Unterkunft und Atelier zur Verfügung zu stellen. Zwölf Ateliers waren maximal durch ein fünfköpfiges Kuratorium zu vergeben. Unterbrochen durch den Ersten Weltkrieg kamen bis 1943 unter anderen folgende Bildhauer in die Villa Massimo: Adolf von Hildebrand, Kurt Lehmann, Hans Mettel, Hermann Blumenthal, Joachim Karsch, Gerhard Marcks, Toni Stadler, Fritz Cremer, Ludwig Kasper, Hans Wimmer und Waldemar Grzimek.⁷⁰ Nach Ende des Zweiten Weltkriegs dauerte es zwölf Jahre, ehe die Frage der Rechtsnachfolge geklärt war⁷¹; ab 1957 wurde das Stipendium wieder vergeben. Zu den wesentlichen Neuerungen gehörte nun, daß neben den Malern und Bildhauern auch Schriftsteller und Komponisten Stipendien erhielten. Nach dem Grundsatz, daß „besonders begabte und geeignete junge Künstler“, die, jünger als 35 Jahre, „bereits Anerkennung gefunden haben“, „in ihrer weiteren Entwicklung in besonderer Weise gefördert werden“ sollten⁷², wählte eine jährlich wechselnde Jury bestehend aus Künstlern und Kunsthistorikern die Stipendiaten aus. Vor Bobek erhielten folgende Bildhauer den Preis: Fritz Koenig, Ernst Dostal (1957), Joachim Dunkel, Manfred Sieler (1958), Emil Cimiotti, Leo Kornbrust, Wilhelm Loth, Ursula Querner und Helmut Wolff (1959). Die Stipendiaten von 1960 waren neben Bobek die Bildhauer Günther Berger, Kurt-Wolf von Borries, Edzard Hobbing und Jürgen Weber, die Maler Gerhard Hoehme, Heinz Fischer-Roloff, Emil Kiess, Werner Mayer-Günther und Dieter Stein, der Architekt Götz-Dieter Raths, die Schriftsteller Heinz Piontek, Ingrid Bacher und Horst Bienek, sowie die Komponisten Jürg Baur, Hans Ulrich Engelmann, Roland Kayn und Alfred Koerppen.⁷³ Zwei Dinge fallen beim Betrachten dieser Namen auf: zum einen gab es ein leichtes Übergewicht Berliner Künstler⁷⁴, wenn auch nicht mehr in dem Maße wie bis 1943⁷⁵, und auch aus anderen Gründen, es zeigt lediglich den hohen Stellenwert der Berliner Hochschule der bildenden Künste in den 50er und 60er Jahren. Zum anderen überwogen die Vertreter einer figürlichen Plastik. Die „Vorliebe für Künstler [...], die sich mit der menschlichen

⁷⁰ Die Liste ist lückenhaft, da die Unterlagen aus dieser Zeit fehlen. Der Vollständigkeit halber sei auch Arno Breker genannt, der während der Nazidiktatur das Stipendium erhielt. (Peters 1978/79, S. XIV)

⁷¹ Über den genauen Hergang s. Carl Gussone: Deutsche Akademie Villa Massimo in Rom, in: Kat. Baden-Baden u.a. 1978/79, S. 35–43

⁷² Peters 1978/79, S. XV

⁷³ 1960 bestand die Jury aus den Künstlern Georg Meistermann (Kunstakademie Düsseldorf) und Rudolf Yelin (Kunstakademie Stuttgart), dem Generaldirektor der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Leopold Reidemeister sowie dem Direktor des Städelschen Kunstinstituts Frankfurt Ernst Holzinger. (Kat. Baden-Baden u.a. 1978/79, S. 56)

⁷⁴ Fünf aus Berlin (Dunkel, Sieler, Wolff, Bobek, Hobbing), drei aus München (Koenig, Fischer, Kornbrust), zwei aus Frankfurt (Dostal, Berger), Hamburg (Querner, Borries) und Stuttgart (Cimiotti, Weber) sowie einer aus Darmstadt (Loth). Die Städte beziehen sich auf die Akademien bzw. Hochschulen, an denen die Künstler überwiegend studiert haben.

⁷⁵ Ermöglicht durch die Machtposition von Eduard Arnhold. (Peters 1978/79, S. XIV)

⁷⁶ Peters 1978/79, S. XV. Weitere figürliche Bildhauer-Stipendiaten: u.a. Lothar Fischer (1961), Rolf Szymanski (1962), Wilhelm Uhlig (1962/63), Herbert Peters (1963/64), Edgar Augustin (1967/68), Franz Bernhard (1969/70), Joachim Schmettau (1970/71), Michael Schoenholtz (1971/72), Jürgen Goertz (1972/73).

Figur auseinandersetzen und sie im Kern bewahrend zum Dreh- und Angelpunkt ihrer künstlerischen Bemühungen machten, ihre Formprobleme wesentlich an organisch Gewachsenem untersuchten und darstellten“, hielt auch in den folgenden Jahren an.⁷⁶

Was zudem für die Vergabe des Preises an Bobek gesprochen haben dürfte, ist seine Geistesverwandtschaft mit den italienischen Bildhauern der 40er und 50er Jahre, allen voran Marino Marini. Die Rom-Preisträger und unter ihnen im besonderen die Bildhauer gehörten immer schon zu jenen deutschen Künstlern, die Anstöße aus der italienischen Kunst bisweilen sehr direkt aufgenommen und verarbeitet hatten, wobei die Anregungen nicht allein von der zeitgenössischen italienischen Kunst ausgingen, sondern mehr noch von der griechischen Antike, die gerade in Rom durch große Sammlungen römischer Kopien außerordentlich gut dokumentiert war⁷⁷, der Kunst der Etrusker, und den großen Bildhauern der Renaissance (Donatello, Michelangelo).⁷⁸ Bobeks Arbeiten während der Zeit in Rom lassen diese Einflüsse deutlich erkennen, beispielsweise der *Römische Mann* (WV 6/60). Neben einigen großen Figuren macht Bobek in Rom hauptsächlich Porträts, und was lag näher, als dafür die anderen Stipendiaten sich zum Modell heranzuziehen. So entstanden die *Porträtstudie des Bildhauers Berger* (WV 7/60), das *Porträt Horst Bienek* (WV 10/60) und die beiden *Porträts Emil Kiess I + II* (WV 8 + 9/60). Der aus Zürich stammende Schriftsteller Paul Nizon (*1929), der sich 1960 gleichfalls in Rom als Stipendiat des Schweizer Institutes aufhielt und seine Eindrücke 1963 in seinem ersten Roman *Canto* mit verarbeitete, charakterisierte Karl Bobek in der Figur des *Balbek* folgendermaßen:

„Er hat begonnen, Köpfe zu gießen, die er nach den ‚zeitgenössischsten‘ unter den Mitstipendiaten fertigte, er verkehrt nun mit einer römischen Gießerei, mit den Werkgesellen versteht er sich, er schuftet und ist des öfters so einfach und munter, wie er es im Einsatz gewesen sein muß, damals in Rußland an der Front. Er baut an lebensgroßen Figuren, er tummelt sich. Entdeckt den Flohmarkt. Er hat endlich eigene römische Wege gefunden. Er tritt nun weniger in Erscheinung.“⁷⁹

Für Bobek ergaben sich während des Aufenthalts einige persönliche Kontakte, aus denen später lebenslange Freundschaften hervorgingen. Am engsten war der Kontakt zu Gerhard Hoehme, einem der Mitbegründer und Hauptvertreter des deutschen Informel. Für Hoehmes Ausstellung 1960 in der Galerie L'Attico in Rom schrieb Bobek das Vorwort.⁸⁰ 1965 sorgten sie gemeinsam für die künstlerische Ausgestaltung der Ordenskirche San Giovanni Battista in Nemi bei Rom. In ihrer gemeinsamen Zeit an der Kunstakademie Düsseldorf (Hoehme ab 1960, Bobek ab 1963) kamen beide häufig privat mit ihren Familien zusammen. Auch den Komponisten Jürg Baur, mit dem er seine Kenntnisse und Liebe zur Musik teilte, traf Bobek in Düsseldorf später wieder. Für Baur blieb Bobek zeitlebens ein streitbarer Diskussionspartner, dessen bisweilen überschäumendes Temperament durch seine außergewöhnliche Musikalität kompensiert wurde.⁸¹

⁷⁷ Man denke nur an die Sammlung Buoncompagni Ludovisi im Thermenmuseum, welches Bobek in dem Manuskript seiner künstlerischen Entwicklung erwähnt. (s.o. S. 11 + Anm. 39)

⁷⁸ s. dazu: Butturini 1994.

⁷⁹ Paul Nizon: Canto, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1963, 2. Aufl. 1997, S. 184 f.

⁸⁰ Bobek 1960

⁸¹ Jürg Baur im Gespräch mit dem Verfasser im Juli 1996 in Düsseldorf.

Bei allem Positiven, welches der Aufenthalt in der Villa Massimo mit sich brachte, ein fader Beigeschmack blieb: Besuche von Angehörigen oder Freunden waren damals nicht gestattet. So mußte auch Bobeks Frau Ursula mit der Tochter in Berlin verweilen und man sah sich während dieser Zeit nur einmal während einer gemeinsamen Reise durch Italien.

4.2.4 Öffentliche Anerkennung in Berlin

Berlins öffentliches Interesse richtete sich immer mehr auf die sich androhende innere Spaltung zwischen den beiden deutschen Staaten und auf die damit verbundene Isolation des Westteils der Stadt. Gerade die Kunst war aufgerufen, Stellung zu beziehen oder zumindest sich dazu zu äußern. *Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst* lautete eine Wanderausstellung, die veranstaltet von der Nationalgalerie und der Hochschule für Bildende Künste ab Juni 1960 in Recklinghausen, Wien und Berlin gezeigt wurde. Der Titel war Programm. Ungewöhnlich dabei die Vollständigkeit, mit der die Berliner Kunst nach 1945 auftrat: unter den 60 Namen waren alle von Rang vertreten, gleich welcher Stilrichtung, die ältere Generation mit Scheibe und Sintenis, ebenso wie die mittlere mit Hartung, Heiliger und Uhlmann, sowie die jüngere, darunter auch Bobek, Dunkel und Szymanski.⁸²

Im Frühjahr 1961 erhielt Karl Bobek im Rahmen des Kunstreises der Stadt Berlin den Preis für die junge Generation gemeinsam mit dem Architekten Günter Hönow. Damit hatte er nun endgültig den Durchbruch geschafft. Die Stadt, in der er geboren und aufgewachsen war, in die er nach den Kriegswirren zurückgekehrt war und geholfen hatte, sie wieder mit aufzubauen, ehrte ihn auf besondere Weise. Der Berliner Kunstreis geht zurück auf eine Stiftung aus dem Jahr 1848 und wird seit 1948 wieder jährlich in mehreren Sparten vergeben. Erste Preisträgerin nach dem Krieg war Bobeks Lehrerin Renée Sintenis. Der Preis für die junge Generation wird erst seit 1956 vergeben. Zu Bobeks Vorgängern gehört unter anderen der Bildhauer Waldemar Otto (1960). Mit 2.500 DM war der Preis für damalige Verhältnisse sehr hoch dotiert.⁸³ Traditionsgemäß erhielten die Preisträger innerhalb der Großen Berliner Kunstausstellung in den Hallen am Funkturm eine Sonderausstellung, in der Bobek das in Rom entstandene Porträt von Horst Bienek (**WV 10/60**) präsentierte.⁸⁴

4.2.5 Befreit von den klassischen Stützen

Noch während die Ausstellung in Berlin lief, wurde in der Zeitschrift *Europa* der Aufsatz *Grundsätze moderner gegenständlicher Bildhauerei: Befreit von den klassischen Stützen* von Karl Bobek veröffentlicht. Es war dies seine erste Publikation und gleichzeitig

⁸² Kat. Recklinghausen/Wien/Berlin 1960. Bobek stellte eine *Liegende Frau* aus; da sie im Katalog nicht abgebildet ist, läßt sich nur vermuten, daß es sich dabei um den *Kleinen weiblichen Dämon* (WV 1/57) handelte.

⁸³ Dt. Kunstreise 1946–61

⁸⁴ Kat. Berlin 1961, o.P.

seine künstlerische Standortbestimmung.⁸⁵ Bobek umreißt darin die Entwicklung der gegenständlichen Plastik im 20. Jahrhundert anhand einer Untersuchung des Verhältnisses zwischen Kunstform und Naturanschauung. Ausgehend von dem durch Rodin begründeten neuen Naturgefühl und dessen Problematik mit der plastisch räumlichen Umsetzung, über die vorübergehende Lösung dieses Problems durch Maillols Ordnungssystem, gelangt Bobek zu Lehmbruck und dessen expressiven Figuren – expressiv als „*Aus-Druck* im Sinne einer Formnot“ (53). Parallel findet eine an Eklektizismus grenzende Rezeption der Kunst primitiver Kulturen statt, die einen für die nachfolgende Künstlergenerationen maßgeblichen Schritt nach vorne vollzieht: sie durchbricht das durch die Antike vorgegebene plastische System, das nach Bobek „auf einer rational-geometrischen Ordnung der Volumen um ein Zentrum“ beruht und in dem „jedes Teilvolumen als eine endliche Einheit zu einem endlichen Ganzen“ zugeordnet ist (52). Der Bruch manifestiert sich durch den Wegfall der symmetrischen Achsenfunktion, der klassischen Stütze. Dies bedeutet nun die Möglichkeit der Umkehrung des Arbeitsvorgangs: anstatt wie bisher ist der Künstler nicht gezwungen, von den vorgegebenen Inhalten zu den Phänomenen der Kunst vorzudringen, vielmehr ist er nun in der Lage, von den Phänomenen auszugehen und erst am Ende seiner Arbeit auf Inhalte zu stoßen. Die ersten, die sich die neue Arbeitsweise zu eigen machen, sind die Kubisten und die Abstrakten. Der Gewinn besteht in einer „unvorstellbaren Einheit von Material, Phänomen und Aussage“; jedoch geht damit einher der „Verlust der Möglichkeit, außerhalb der Phänomene liegende Inhalte in ein künstlerisches Geheimnis zu setzen.“ (53). Dies ist für Bobek der Punkt, wo „alle Probleme der modernen gegenständlichen (und ungegenständlichen) Skulptur zusammenlaufen.“ (53) Als Meister dieser Dialektik führt er Henry Moore und Henri Laurens ins Feld. Daneben gibt es aber auch eine Reihe gegenständlicher Bildhauer, die „weder von einer objektiven Realität“ – also vom Inhalt – „noch von objektiven Formgesetzen“ – also den Phänomenen – ausgehen, „und dennoch [...] ihren bildnerischen Realisationen einen höheren Grad objektiver Wahrheit geben“ können. (53) Möglich ist dies nur durch einen „ungewöhnlichen Instinkt für die Gesetze des Materials und der Phänomene“, der es ihnen ermöglicht, bereits am Anschauen eines realen Gegenstandes dessen immanente Formwelt zu erkennen. Bobek bezeichnet dieses Vorgehen als „mythische Formgeburt“. (53) Als Vertreter dieser Vorgehensweise nennt er die Bildhauer Ernesto de Fiori, Marino Marini und Reg Butler, aber auch seine beiden Künstlerkollegen und Freunde Joachim Dunkel und Rolf Szymanski. Jedoch lauert auch hier eine große Gefahr, nämlich die der „manieristischen Typenbildung“, einfach deshalb, „weil in gewissen Typennormen die Diskrepanz zwischen der Vision und der Realisation unter den Bedingungen des Materials und der Phänomene am geringsten ist.“ (54) Dieser Heranzüchtung von Typennormen gilt es entgegenzuwirken, wie beispielsweise Szymanski es tut, indem er seine Figuren „wie aus dem Pflanzlichen ins Menschliche hinein entstehen“ lässt, oder wie es in der Porträtplastik geschieht, da dort „die inhaltliche Gegebenheit einer einmaligen Existenz gar nicht erlaubt, die allgemeine Natur mit Hilfe von Typennormen zu begreifen“. (54) Bobek kommt damit zu folgendem Ergebnis: am Ende dieser Arbeitsweise muß „die Aufhebung des unglückseligen Dualismus von normati-

⁸⁵ Bobek 1961 (alle Zitate im Folgenden)

vem Formbewußtsein und existentieller Naturanschauung“ stehen und schließt mit dem Satz: „Eben dies aber halte ich für das Ziel einer modernen gegenständlichen Bildhauerrei.“ (54)

4.2.6 Die letzten Jahre in Berlin

Ab 1961 arbeitete Karl Bobek wieder verstärkt an kleinformatigen Figuren, zumeist Aktdarstellungen von stehenden Frauen und sitzenden oder liegenden Männern, in denen er das von ihm angesprochene Dualismus-Problem zu lösen versuchte. Am überzeugendsten scheint ihm dies in *Gebeugt stehende weibliche Figur* (WV 3/61) und *Frau, Strumpfanziehend* (WV 4/61) gelungen zu sein. In der *Studie zu einem liegenden Mann* (WV 9/61) zeichnet sich eine Entwicklung hin zu immer größerer Formauflösung ab. Auch einige Porträts entstanden in dieser Zeit, so eine *Porträtskizze Albert Einstein* (WV 14/61) und die Porträts der Eheleute Valentin und Iro von Maltzan (WV 15+16/61), die in späteren Jahren Arbeiten Bobeks ankauften und damit zu seinen ersten privaten Förderern zu zählen sind.

Die darauf folgenden Jahre 1962 und 1963 verliefen wenig produktiv hinsichtlich der Fertigstellung von Arbeiten. Dies mag damit zusammenhängen, daß Bobek unentwegt mit dem öffentlichen Auftrag für ein Arbeitnehmerwohnheim der Bürgermeister-Reuter-Stiftung beschäftigt war. Erst 1967 wurde der *Große Berliner Torso* (WV 2/64) in Bronze ausgeführt und im Innenhof des Wohnheims im Wedding aufgestellt. Es ist die Umsetzung der kleinen Studie von 1961 ins große Format. Daneben beteiligte Bobek sich an zwei städtischen Wettbewerben, zu denen er selbst ein eher gespaltenes Verhältnis hatte:

„Ich war Weihnachten und Neujahr arg in recht dumme Auftragsarbeiten verwickelt. Es handelt sich um zwei bezahlte Wettbewerbe, einmal einen Bären (als Berliner Wappentier für verschiedene Städte Westdeutschlands) und zum anderen eine ‚symbolische Darstellung der Freiheitsglocke‘ für Valparaiso – alles im Zuge der Berlin-Propaganda und deshalb doppelt suspekt. Habe mich mit dem unmöglichen Ding abgeplagt und auch beide Wettbewerbe gewonnen. Immer gewinne ich mit irgendwelchen Sachen, die ich ganz kalt mache, mit meinen eigenen Sachen aber ist meistens kein Blumentopf zu gewinnen.“⁸⁶

Karl Bobek hatte inzwischen mit seiner Familie die kleinstädtische Abgeschiedenheit Frohnaus verlassen und war nach Schöneberg in die Nymphenburger Straße 9 gezogen.⁸⁷ Gleichzeitig fand er in Neukölln ein Atelier und konnte nun unter professionellen Bedingungen arbeiten. Allzu lange profitierte er jedoch nicht davon: im Spätjahr 1963 erhielt er den Ruf an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, eine große Chance für den 38-jährigen, neben dem eigenen künstlerischen Schaffen nun auch als Vermittler mit jungen Leuten zusammenzuarbeiten. Außerdem war Düsseldorf zu dieser Zeit der Mittelpunkt der deutschen Kunstszene mit internationaler Prägung.

⁸⁶ Brief von Bobek an Gerhard Marcks vom 28.1.1962 (Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Mappe I, C-42). Bei den beiden Arbeiten handelte es sich um WV 1 + 2/62.

⁸⁷ Wer ist wer? 1962, S. 123

5. Professur und Freier Bildhauer, Düsseldorf 1963–72

5.1 Die Düsseldorfer Kunstszenen der 50er und 60er Jahre⁸⁸

Wie in allen größeren Städten hatte man auch in Düsseldorf nach 1945 den Anschluß an die eigene Tradition – auf Düsseldorf bezogen hieß das vor allem Junges Rheinland, Rheinischer Expressionismus, Klee – und an die internationale Moderne gesucht. Von institutioneller Seite sorgten die alte Kunsthalle und der Kunstverein für ein umfangreiches Ausstellungsprogramm. Der 1933 aus seinem Lehramt entlassene Bildhauer Ewald Mataré (1887–1965) war dem Ruf gefolgt und kam zurück an die Kunstakademie, wo er mit seinen Lehrmethoden in besonderem Maße nachhaltige Wirkung erzielte.⁸⁹ Anders als in Berlin taten sich in Düsseldorf bereits Anfang der 50er Jahre Künstler zu Gruppen zusammen und rückten sich selbst mit gemeinsamen Ausstellungen ins Blickfeld der Öffentlichkeit, so die Rheinischen Sezessionisten, die sich an eine an der Natur orientierten realistischen Kunst hielten.⁹⁰ Ihre im Sinne Sedlmayrs *Verlust der Mitte* begründeten Inhalte der Kunst führten unweigerlich zu Abspaltungen (Neue Rheinische Sezession). Am 27. Februar 1953 gründete sich die sogenannte *Gruppe 53*, in der ein Jahr später die Informellen um Gerhard Hoehme, Peter Brüning und Winfred Gaul die Verbindung Düsseldorfs zur Kunstmetropole Paris herstellten. Die Kontakte zur Pariser Kunstszenen erhielten sie über den Literaten und Übersetzer Jean-Pierre Wilhelm, einen Düsseldorfer Kaufmannssohn jüdischer Abstammung, der 1933 nach Paris emigriert war. Wilhelm selbst betrieb von 1957 bis 1960 gemeinsam mit Manfred de la Motte die *Galerie 22* in Düsseldorf und wurde zu einem der führenden Kunstvermittler aktueller Tendenzen. Neben den deutschen Informellen präsentierte er Künstlerindividualisten wie Jean Fautrier, Robert Rauschenberg und Cy Twombly (1960), Künstler, die zuvor in Deutschland niemand kannte. Noch befremdlicher wirkten die ersten Auftritte der neuen Multi-Media-Künstler und deren serielle Musik, die ihr Zentrum in Köln und in der Person von John Cage hatten. Von hier aus war der Schritt zu den ersten Fluxus-Konzerten nicht mehr weit (1959, Nam June Paik: *Hommage à John Cage*).

Neben Wilhelm sorgte ein weiterer Galerist für neue Impulse. 1957, nur wenige Tage nach der *Galerie 22*, eröffnete Alfred Schmela seine Räume mit der ersten Ausstellung der Arbeiten von Yves Klein in Deutschland. Die monochromen Bilder Kleins „erschreckten die Kunstkritiker [...] und begeisterten die Künstler“⁹¹, so auch Otto Piene und Heinz Mack, die sich allmählich von der *Gruppe 53* lösten und 1958 das Manifest *ZERO 1* veröffentlichten. ZERO wurde schnell zum Begriff über die Grenzen Düsseldorfs hinaus. Günther Uecker ergänzte die Gruppe, zunächst als Gast und ab 1960 als

⁸⁸ Hering 1979; Meister 1979; Ruhrberg 1984

⁸⁹ s. dazu: Roland Meyer-Petzold: Ewald Matarés Kunst der Lehre, 1989. Auf die Besonderheit, daß viele namhafte Künstler unterschiedlichster Stilrichtungen zu seinen Schülern zählten und später selbst unterrichteten (Joseph Beuys, Erwin Heerich, Georg Meistermann u.a.), wurde wiederholt hingewiesen.

⁹⁰ Kat. Düsseldorf 1950

⁹¹ Meister 1979, S. 11

Mitglied. Als Forum für ihre Ausstellungen diente die Galerie Schmela. Mit ZERO schaffte erstmals im Nachkriegsdeutschland eine Avantgardekunst den Anschluß an eine europaweite künstlerische Bewegung.

Noch während ZEROs internationale Anerkennung wuchs – die Auflösung der Gruppe erfolgte 1965 – fand eine weitere neue Kunstrichtung immer größer werdendes Interesse: Happening und Fluxus. Das erste Happening-Konzert unter Mitwirkung von Nam June Paik, George Brecht, George Maciunas, Wolf Vostell und anderen am 16. Juni 1962 in den Kammerspielen sorgte für helle Aufregung im Zuschauerraum. Das 4. Fluxus-Festival, das sogenannte *Festum Fluxorum Fluxus*, fand am 2. und 3. Februar 1963 in der Kunstakademie statt. Zu den oben genannten traten nun auch Arthur Körpcke, Daniel Spoerri und John Cage auf, womit sämtliche Leitfiguren dieser Kunstrichtung vertreten waren. Eingeladen worden waren sie von Joseph Beuys, der zwei Jahre zuvor einen Lehrstuhl an der Akademie erhalten hatte. Noch ahnte man nicht, welch dominante Rolle Beuys künftig spielen würde. Der spektakuläre Auftritt im Audimax der Technischen Hochschule Aachen 1964, während dem Beuys täglich angegriffen, blutig geschlagen und anschließend mit vorgehaltenem Kreuz fotografiert wurde, katapultierte ihn in die Rolle eines Märtyrers. Es folgten die Aktionen *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* 1965 in der Galerie Schmela und *Eurasienstab* 1966 in Kopenhagen und Berlin, die ihm den Ruf eines Schamanen einbrachten. Seine außerordentliche Position innerhalb der Avantgardekunst führte auch dazu, daß er innerhalb der Akademie immer mehr in eine Sonderrolle schlüpfte. Sein Einfluß auf seine Schüler wirkte sich unmittelbar aus, so beispielsweise auf Jörg Immendorff, seit 1963 an der Akademie und ab 1965 Schüler von Beuys. Mit seiner 1968 geplanten und initiierten Lidl-Aktionswoche verstieß er gegen die staatliche Ordnung innerhalb der Hochschule – Kunst und Politik ließen sich nicht mehr voneinander trennen.

Ein Aufbegehren gegen die bestehenden Verhältnisse ganz anderer Art fand sich wieder bei zwei anderen Düsseldorfer Akademiestudenten und Schülern Gerhard Hoehmes: Gerhard Richter (1961–63 Studium, ab 1971 Professur) und Sigmar Polke (1961–67). Beide begründeten zusammen mit dem späteren Galeristen Konrad Fischer-Lueg die Malerei des *Kapitalistischen Realismus*. In Anlehnung an den *Nouveau Réalisme* (Arman, Spoerri, Klein, Tinguely u.a.) und deren Grundsatz „Ein Bild ist desto wirklicher, je mehr Elemente der Wirklichkeit es enthält.“⁹² suchte man ein „Abrücken von der subjektiven Malweise der Informellen“⁹³.

Die Liste der Künstler und Künstlerinnen von internationalem Rang, die an der Düsseldorfer Akademie entweder studierten, oder studiert hatten und inzwischen lehrten, ließe sich noch um einige Namen ergänzen, zum Beispiel Gotthard Graubner (1954–59 Student, ab 1976 Professor), Klaus Rinke, Ulrike Rosenbach (1964–69 Studentin) oder Katharina Sieverding. Neben der Berufung ehemaliger Schüler fällt auf, daß gerade auch Künstler aus dem Ausland immer wieder in Düsseldorf lehrten und ansässig wurden, so André Thomkins (ab 1971) oder Daniel Spoerri, dem Pionier der Eat-Art.⁹⁴ Die oft ge-

⁹² Robert Rauschenberg, zit. nach: Ruhrberg 1984, S. 92

⁹³ Meister 1979, S. 22

⁹⁴ Anfang der 70er Jahre gründete Spoerri die erste Eat-Art Galerie in Düsseldorf. (Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 14, München 1991)

stellte Frage, wieso nun gerade Düsseldorf in den 60er und 70er Jahren zu einem derart wichtigen Zentrum für moderne und avantgardistische Kunst heranwuchs, wird zumeist damit beantwortet, daß die Kunstakademie stets alle künstlerischen Positionen, einzelne Individualisten ebenso wie programmatische Gruppen, tolerierte und jedem den Freiraum ließ, den er brauchte. Zum anderen übertrug sich mit Hilfe wagemutiger Galeristen diese Toleranz auch auf die Stadt. Von der „Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen“⁹⁵ profitierten letztlich alle, sofern sie geneigt waren, mit den neusten Strömungen mitzuschwimmen oder ihnen etwas gleichsam Neues entgegenzusetzen. Offen bleibt die Frage, ob die viel gerühmte Toleranz auch jene Kunst einbezog, die in einer Tradition stehend den Puls der Zeit mit einem ganz anderen, ruhigeren Rhythmus wahrnahm.

5.2 Bobek als Hochschullehrer

Am 1.11.1963 folgte Karl Bobek dem Ruf der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf als Bildhauer für das Künstlerische Lehramt. Offensichtlich hatte der in Köln ansässige Gerhard Marcks, zu dem Bobek seit einigen Jahren einen guten Kontakt pflegte, seine Bewerbung unterstützt.⁹⁶ Die ersten drei Jahre bekleidete er das Amt eines außerordentlichen Lehrers im Angestelltenverhältnis (1.11.63–22.11.66), anschließend wurde er nach seiner Ernennung zum Professor (31.10.1966)⁹⁷ Beamter auf Lebenszeit (23.11.66)⁹⁸. Zu seiner Berufung schrieb er rückblickend 1984:

„Für meine Berufung an die Düsseldorfer Akademie war das Niveau der künstlerischen Arbeiten ebenso maßgebend wie meine Erfahrungen in der Kunstvermittlung. Beide Tätigkeiten schufen die Voraussetzungen für meine Lehre an einer Hochschule, die bis heute Freie Kunst und Kunstvermittlung in allen Klassen integriert lehrt.“⁹⁹

In der wechselseitigen Beziehung der beiden Bereiche Freie Kunst und Künstlerisches Lehramt und in ihren bis zur Zerreißprobe gehenden Auseinandersetzungen Mitte der 70er Jahre spiegelte sich von Anfang an Bobeks persönliche Bestrebungen um eine „Durchdringung von freier künstlerischer Ausbildung und Lehrerausbildung“¹⁰⁰ wider, aber auch das damit verbundene Dilemma, wie sich später zeigen sollte.

Karl Bobek war 1963 der erste Bildhauer mit der ausschließlichen Zuständigkeit für die Ausbildung der künstlerischen Lehramtskandidaten. Was in der Malerei seit den 20er Jahren gang und gebe war¹⁰¹, wurde in der Person Bobeks erstmals auch in der Bildhau-

⁹⁵ Ruhrberg 1984, S. 93

⁹⁶ Dies geht hervor aus einem Brief von Bobek an Marcks vom 7.2.1963. Darin heißt es: „Ich kann Ihnen nicht genug danken für Ihre so nachdrückliche Hilfe bei meiner Bewerbung. Sie haben meine Sache offenbar so liebenswürdig gefördert, daß es fast ein Verbrechen schien, mich nicht zu nehmen.“ (Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Mappe I, C-42)

⁹⁷ Ernennungsurkunde, Düsseldorf 31.10.1966 (i.N.)

⁹⁸ Brief des Landesamts für Besoldung und Versorgung NRW an Bobek v. 2.8.1984 (i.N.)

⁹⁹ Brief Bobeks an das Landesamt für Besoldung und Versorgung NRW v. 14.5.84 zwecks Neurechnung der ruhegehaltfähigen Dienstzeit (i.N.).

¹⁰⁰ Bobek 1971, zit. n. Hofmann 1988, S. 64

¹⁰¹ Professoren der Kunstakademie Düsseldorf, Künstlerisches Lehramt, Abteilung Malerei: Lothar von Kunowski (1921–32), Heinrich Kamps (1922–29 + 1945–54), Paul Bindel (1920–60), Fritz Vahle (1938–44), Kurt Arnscheidt (1958–68). (Quelle: Bieber 1973)

rei angeboten. Zu dem Zeitpunkt, da Bobek nach Düsseldorf kam, unterrichteten unter anderen folgende Künstler an der Akademie: die Bildhauer Zoltan Székessy (1952–64), Manfred Sieler (1958–71) und Joseph Beuys (1961–72); unter den Malern befanden sich Joseph Faßbender (1958–68), Karl Otto Götz (1959–79), Gert Weber (1960–86), Günter Grote (ab 1960) und Gerhard Hoehme (1960–89); für die freie und angewandte Grafik Otto Coester (1935–67) und Walter Breker (1954–69); und schließlich die Architekten Walter Köngeter (1947–69), Hans Schwippert (1947–67, ab 1959 Direktor), Karl Robaschik (ab 1961) und Karl Wimmenauer (ab 1962).¹⁰² 1964, ein Jahr nach Bobeks Berufung, fand ein richtungsweisender Generationswechsel statt. Der Kunsthistoriker Eduard Trier löste Anna Klapheck in ihrem Amt als Professorin für Kunstgeschichte ab und wurde 1966 Nachfolger von Hans Schwippert als Direktor; der Bildhauer Norbert Kricke ersetzte den in den Ruhestand entlassenen Székessy und folgte 1972 Trier im Amt des Direktors. Der Blick auf die Künstlernamen zeigt, daß in der Malerei deutsche Tachisten und Informelle der ersten Stunde eine gewisse Gewichtung erzeugten, wohingegen in der Bildhauerei mit Sieler als in der Tradition stehender figürlicher Bildhauer, Kricke als konstruktivistischer Eisenplastiker und Beuys als Vertreter einer avantgardistischen Kunst im Sinne von Kunst = Leben drei fundamental unterschiedliche Richtungen vertreten waren.

Den Umzug nach Düsseldorf unternahm Bobek vorerst alleine, um nach einer geeigneten Wohnung für sich und seine Familie zu suchen. Er bezog wie jeder Dozent ein Atelier in der Eiskellerstraße direkt bei der Akademie. Später wohnte er mit Frau und Tochter in Ratingen-Tiefenbroich.¹⁰³

Die Tatsache, daß die Studenten¹⁰⁴ des Künstlerischen Lehramts, so sie sich in der Bildhauerei ausbilden lassen wollten, erstmals dies innerhalb des eigenen Fachbereichs tun konnten, sorgte für einen regen Zulauf in Bobeks Klasse. (Abb. 10) Er gewährte jedem Schüler den nötigen Freiraum, um „...den Grund aus[zu]loten, den er selber hat – erst später wird er darstellen können, was auch die Zeit bewegt.“¹⁰⁵ Hierin zeigten sich noch einmal Bobeks eigene Erfahrungen als Meisterschüler von Renée Sintenis und deren Prinzip, ihre Schützlinge sich künstlerisch frei entwickeln zu lassen. Als Lehramtskandidaten bildete er seine Schüler nicht nur in den bildnerischen Disziplinen aus, sondern gleichermaßen in der „Aufdeckung der Talente“ und der „Erziehung zur Persönlichkeit“.¹⁰⁶

Bobeks Vorstellungen einer Kunsterzieherausbildung kommen in seinem 1966 veröffentlichten Aufsatz *Vom Standpunkt der Kunsthochschule* deutlich zum Ausdruck.¹⁰⁷ In allen Einzelheiten schildert er darin die Vorgehensweise der Hochschule während des Zulassungsverfahrens. Er widerlegt dabei die aufgekommene Meinung, auf gegenständliche Arbeiten der Bewerber gänzlich zu verzichten und zeigt auf, inwiefern sowohl ab-

¹⁰² Bieber 1973, S. 216–217

¹⁰³ Anmeldebestätigung Einwohnermeldeamt v. 27.7.66 (i.N.)

¹⁰⁴ Aus Gründen des Schriftstils wird hier und im Folgenden stets die männliche Form im Sinne einer geschlechtsneutralen Form benutzt.

¹⁰⁵ Karl Bobek in einem Zeitungsinterview. (Schülke 1966, S. 22)

¹⁰⁶ ebd.

¹⁰⁷ Bobek 1966 (alle Zitate im Folgenden)



Abb. 10: Foto K.B. und Schüler der Kunstabakademie Düsseldorf, um 1963

strakte als auch gegenständliche Arbeiten für das Erkennen „künstlerischer und geistiger Anlagen“ (71) unerlässlich sind. Zu diesen Anlagen zählt er vor allem „Originalität in Verbindung mit dem Vermögen und dem Drang, sich mit bildnerischen Mitteln auszudrücken“, dann „Intelligenz“ und „Fähigkeit zur Mitteilung“, „Phantasie, Vitalität und Sensibilität“, und nicht zuletzt „menschliche Substanz“ und die darin verborgene Fähigkeit, zu einer positiv verstandenen Selbstdarstellung zu gelangen. (71) Während man aus den ungegenständlichen, automatisch und instinkthaft entstandenen Arbeiten „den stärksten und genauesten Eindruck von der Persönlichkeit und der möglichen individuellen Gestaltwelt des Bewerbers“ erhält (73), zeigen gegenständliche Arbeiten und Übungen, ob der Bewerber in der Lage ist, in der „Konfrontation mit der sichtbaren Natur“ „originale Bildbegriffe“ zu bilden, da die „hier einsetzende stil-imitatorische oder formalistische Absicht des Schülers sehr rasch an den komplexen Bildbegriffen historischer Vorbilder scheitert und zurückgeworfen wird auf ein Primitivstadium, in welchem die Diskrepanz von Natur und Kunst bemerkt und die größte Anstrengung zur Bewältigung der ‚überraschend anderssegenden Natur‘ herausgefordert wird.“ Am Ende ist die von der Kunst geschaffene „Wesensform (Gestalt)“ das Ergebnis dieser Auseinandersetzung mit den unvereinbaren Gegensätzen der „Begriffswelt (Abstraktion)“ und der „existentiellen Welt (Einfühlung)“. (74)

In dem Katalogvorwort zu einer Ausstellung von Arbeiten einiger seiner ehemaligen Meisterschüler in Rheinhausen 1974 unterstrich Bobek noch einmal, welchen Stellenwert es für ihn hat, Kunst nicht nur auszuüben, sondern auch zu lehren:

„Der Wunsch, daß Lehren und Selbstentwicklung im künstlerischen Leben eine selbstverständliche Integration erfahren möchten, hat nicht nur ihre [der ausstellenden Künstler; Anm. d. Verf.] Kunst geprägt, sondern gewiß auch ihr Nachdenken über die soziale Qualität unseres Lebens.“¹⁰⁸

5.3 Die Etablierung als Künstler in der neuen Umgebung

5.3.1 Die erste umfangreiche Einzelausstellung und der *Gekreuzigte*

Die Doppelfunktion selbständiger Künstler und Lehrer für Kunsterzieher hatte in den ersten Jahren seiner Lehrtätigkeit für Bobek mehr Gewicht auf dem letzteren. In einem mit ihm geführten Interview 1966 heißt es:

„Seit Bobeks Eintritt in die Akademie ist es um die Zeit für eigene Arbeiten mehr oder weniger schlecht bestellt. Nicht daß er sich darüber beklagen würde, denn ‚was ich künstlerisch verloren habe, habe ich menschlich gewonnen‘.“¹⁰⁹

Auch wenn er im folgenden nicht näher darauf einging, was genau er unter diesem künstlerischen Verlust verstand, wird die Schaffenskrise der Jahre 1963–65 deutlich, wenn man auf die in dieser Zeit entstandenen Arbeiten schaut. Neben der immer noch andauernden Arbeit am *Großen Berliner Torso*, der ihm mehr denn je Probleme bereitete¹¹⁰, entstanden lediglich eine Kleinplastik, die der Kunstverein Düsseldorf 1964 als Jahresgabe verkaufte (**WV 1/64**)¹¹¹, zwei Porträts – des Berliner Kunstkritikers Martin G. Buttig (**WV 1/63**) und eine Studie von Rolf Szymanski (**WV 4/64**) – und der erste Versuch eines *Selbstporträts* (**WV 3/64**).

Im Frühjahr 1964 erhielt Karl Bobek erstmals die Möglichkeit, sein bisheriges Werk in einer umfangreichen Einzelschau zu zeigen. Das Kunsthistorische Institut der Universität Mainz präsentierte insgesamt 45 Plastiken und 50 Zeichnungen im Rahmen der Ausstellungsreihe *Kunst in Berlin*, in der neben Bobek auch Joachim Dunkel und Karl Heinz Krause vorgestellt wurden. Ein Großteil der Arbeiten ging anschließend weiter nach Braunschweig und Bremen, wo Bobek gemeinsam mit den beiden Berliner Malern Peter Berndt und Karsten Schälike ausstellte.¹¹²

¹⁰⁸ Bobek 1974

¹⁰⁹ Karl Bobek, in: Schülke 1966, S. 22

¹¹⁰ In einem Brief an den Auftraggeber vom 23.9.1965 schreibt Bobek: „Ich habe die Konzeption der schon fast fertigen Plastik noch einmal umstellen müssen. Die Schwierigkeiten in Haltung und Proportionen erwiesen sich als so groß, wie ich niemals für möglich gehalten hatte.“ (i.N.)

¹¹¹ Immerhin war der weibliche Akttorso Bobeks erste Kleinplastik, die in musealen Besitz überging: Kunstmuseum Bonn, erworben 1965 über den Kunstverein Düsseldorf, und Museum Bochum, erworben aus der Sammlung Klinker.

¹¹² Kat. Braunschweig/Bremen 1964. Bei der dortigen Eröffnung hielt Bobek einen Vortrag über das Problem der Gegenständlichkeit oder Ungegenständlichkeit der modernen Kunst, welches er „im Fehlen eines bestimmten und allgemeinen Gegenstandsbereiches der modernen Kunst“ sah. (Bobek 1964, S. 1) Sehr ausführlich untersuchte er im Folgenden die Begriffe *Gegenstand in der Kunst*, *Kunstgegenstand* und *Gegenstand der Kunst*.

Die Ausstellungen in Mainz, Braunschweig und Bremen waren ein großer Erfolg. Durch sie kam Bobek in Kontakt mit Wolfgang Venzmer und Ulrich Gertz, zwei Kunsthistorikern, die innerhalb der Kunstszene eine Position einnahmen, die an der Darstellung der Figur in der Kunst festhielt.¹¹³ In Mainz machte Bobek die Bekanntschaft mit dem Architekten Rainer Schell, der gerade dabei war, einen Kirchenneubau in Mainz-Kostheim fertigzustellen. Die Gemeinde suchte noch nach einer künstlerischen Ausgestaltung. Obwohl dies für Bobek Neuland war, beauftragte man ihn mit der Anfertigung eines *Gekreuzigten* (WV 1/65). Die Einweihung der Kirche war für Mai 1965 geplant.¹¹⁴ Bobek blieb somit ein Jahr, aus

seiner Erfahrung mit dem *Berliner Torso* nicht gerade viel Zeit. Dennoch gelang es ihm, den Termin einzuhalten. Der Kruzifixus von Bobek ist etwas über lebensgroß und hat einen schwergewichtigen Körperbau, die Arme sind weit ausgestreckt, wobei Bobek auf ein Kreuz verzichtete und statt dessen den Körper frei vor einer Holzwand montierte, so daß der Eindruck von Schweben entsteht. (Abb. 11) Die Diskrepanz eines massigen, erdschweren und zugleich frei in der Luft schwebenden Gekreuzigten macht den besonderen Reiz dieser Arbeit aus. Bei der Probeaufhängung in der Kirche kam es dann jedoch zu einem Eklat: entgegen der Meinung des Architekten und des Gemeindepfarrers stieß der Kruzifixus bei den Gemeindemitgliedern auf breite Ablehnung. Es war die Rede von Anstößigkeit aufgrund der schamlosen Nacktheit der Figur und dem „negroiden“ Gesichtsausdruck. Der Pfarrer, der die Äußerungen als „dumme Heuchelei“¹¹⁵ erkannte,



Abb. 11: *Kruzifixus* (WV 1/65); probeweise Aufhängung in der Stephanuskirche Mainz-Kostheim-Siedlung, Mai 1965

¹¹³ W. Venzmer war seinerzeit Leiter des Kunstvereins Braunschweig und 1980 am Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz tätig, wo er maßgeblich daran beteiligt war, daß die Retrospektive mit Arbeiten Bobeks aus Berlin übernommen wurde. U. Gertz schrieb 1964 das Vorwort in dem Katalog der Ausstellung in Braunschweig/Bremen (Gertz 1964(2)). Im gleichen Jahr nahm er Bobek mit auf in die zweite Folge seines viel beachteten Übersichtswerks *Plastik der Gegenwart* (Gertz 1964(1); s.u. S. 58 u. Kap. III, S. 169, Anm. 7).

¹¹⁴ Auftragsschreiben von Schell an Bobek v. 27.5.1964 (i.N.)

¹¹⁵ Kirste 1965, S. 23

beugte sich dennoch dem öffentlichen Druck, da er den Seelenfrieden seiner Gemeinde nicht gefährden wollte:

„Dem Gemeindevorstand ist seine Entscheidung nicht leicht gefallen. Es handelt sich zweifellos um ein Kunstwerk von großer Eindringlichkeit und Ausdrucks Kraft, das man keineswegs gerne hergibt. Die ernsthaften Bedenken, die gegen eine Verwendung dieses Bildwerkes im Gottesdienst sprachen, behielten aber schließlich die Oberhand.“¹¹⁶

Der *Gekreuzigte* wurde noch vor der Einweihung der Kirche wieder abgenommen und später durch einen Wandteppich ersetzt. Das Rheinische Landesmuseum in Bonn erwarb ihn und präsentierte ihn vorübergehend im Aufgang zu den Ausstellungsräumen.

5.3.2 Der Cornelius-Preis und die *Madonna in Nemi*

Die Enttäuschung Bobeks über den Verlauf des Auftrags für den *Gekreuzigten* war groß, auch wenn eine kurz zuvor verliehene Auszeichnung ihn ein wenig darüber hinwegtröstete. Am 22. April 1965 erhielt er den Großen Kunstspreis der Stadt Düsseldorf, den sogenannten Cornelius-Preis für das Jahr 1964. Der feierliche Festakt fand in Schloß Benrath statt, Oberbürgermeister Willi Becker nahm die Auszeichnung vor. Als weitere Preisträger wurden der Maler Rolf Nesch, der Komponist Albert Reimann und der Autor Ernst Jünger geehrt. Der Preis wird alle drei Jahre vergeben und ist mit der stattlichen Summe von 20.000 DM dotiert.¹¹⁷ Und obwohl Bobek zur gleichen Zeit in der neu eröffneten Galerie am Storchen in Göppingen eine weitere Einzelausstellung zeigen konnte¹¹⁸, resümierte er zu Beginn des Jahres 1966:

„Ich bin sehr unzufrieden mit dem vergangenen Jahr, es war fürchterlich zersplittet und unkonzentriert und das Ergebnis ist, daß ich mich auch körperlich nicht besonders wohl fühle. Ich will mich radikal sparsam in der Akademie machen, um schleunigst wieder zu mir zu kommen.“¹¹⁹

Dies schien auch zu gelingen, denn in den folgenden zwei Jahren entstanden eine Vielzahl an Kleinbronzen, gewissermaßen die dritte Werkperiode nach 1958/59 und 1960/61. Wiederum handelt es sich um weibliche und männliche Aktfiguren, überwiegend als Fragmente, in verschiedenen Grundkörperhaltungen. Einen Schwerpunkt bilden die Variationen des sitzenden und liegenden männlichen Aktes, wie *Kleiner liegender Mann* (WV 3/66). Die weiblichen Figuren wirken im Vergleich zu früher labiler, gut zu sehen bei der *Kleinen weiblichen Figur, laufend* (WV 7/66).

In diese produktive Zeit hinein gehört auch Bobeks zweiter kirchlicher Auftrag, eine Marienstatue für den Kirchenneubau des Missionarsorden Missionari Verbiti in dem kleinen Ort Nemi in den Albaner Bergen bei Rom (WV 5/67; Abb. 12 + 13). Die Kontakte zu dem Orden waren durch Gerhard Hoehme entstanden, der für die Kirche die Glasfenster entwarf. Trotz seiner ersten schlechten Erfahrung mit Arbeiten für die Kirche unterbreitete Bobek im Mai 1966 den Verbiti seinen künstlerischen Entwurf und

¹¹⁶ Kirste 1965, S. 23

¹¹⁷ DN 23.4.65 u. NRZ 23.4.65

¹¹⁸ Ausstellungskorrespondenz Oktober 1964-August 1967 (i.N.)

¹¹⁹ Postkarte Bobek an Wolfgang Venzmer, datiert 1966 (im Bes. W. Venzmer, Konstanz)



Abb. 12: Kirche S. Giovanni Battista der Missionari Verbiti in Nemi, Architekt: Silvio Galizia, geweiht 1960

erhielt kurz darauf den Auftrag zur Ausführung.¹²⁰ Neben Hoehme und Bobek war noch der Schweizer Künstler Erwin Rehmann beteiligt, der Architekt war Silvio Galizia. Binnen einen Jahres entstand eine der ungewöhnlichsten Plastiken Bobeks: aus einer dünnen, nur wenige Zentimeter dicken Masse an Stelle von Beinen wächst die Figur aufrecht nach oben, gewinnt an Körpervolumen, ohne dabei den Charakter einer vegetabilen Entstehung aufzugeben. Die einzigen menschlichen Körperteile sind die rechte, entblößte Brust sowie der Kopf der Madonna mit langem offenem Haar und Ansätzen einer Physiognomie. Aus ihrer linken Brust ragt der Jesusknabe im 45° Winkel steil nach vorne heraus, den Kopf von der Mutter abgewandt. Nur der extrem dünne linke Arm des Knaben verhindert, daß er nicht herunterfällt. Dieser Aufbau veranlaßte die Missionari Verbiti, nach der Aufstellung der Madonna in einem Informationsblatt, das in der Kirche ausliegt, statt von einer Muttergottes von der Wurzel Jesse zu sprechen:

„Das Wort »Wurzel« oder »Wurzelstock« wird im Alten Testament öfters für den Rest des jüdischen Volkes gebraucht. [...] Jesse – Isai ist der Vater Davids: also »aus Davids Stamm«. Paulus übernimmt diesen Gedanken in Röm. 11, 16–18 und 15,12: »Aus der Wurzel Jesse wird der erstehen, der mächtig wird über die Völker zu herrschen. Auf ihn werden alle Völker ihre Hoffnung setzen.« [...]“

Karl Bobek „setzte das Zeichen (Symbol) – (nicht »Bild« oder »Statue«) der Mutter mit dem Kinde als Hinweis auf Gottes Kraft, der auch aus dem verdornten Stumpf neues Leben schafft.“¹²¹

Daß trotz dieser großen Würdigung auch Bobeks zweiter Kirchenauftrag zunächst Probleme bereitete, zeigt ein Brief des Ordens an Bobek vom Oktober 1967. Darin heißt es:

„Man hat sich allmählich an die Statue gewöhnt, mehr oder weniger, je nachdem, wer gemeint ist. Aber sie bleibt in der Kirche. Schwierige Dinge werden gewöhnlich viel schwerer verstanden, als sie wirklich sind.“¹²²

¹²⁰ Korrespondenz Bobek mit den Missionari Verbiti, Nemi (i.N.)

¹²¹ Missionari Verbiti (1967)

¹²² Brief Missionari Verbiti an Bobek v. 7.10.1967 (i.N.)



Abb. 13: Kircheninnenraum; nördliche Chornische mit K.B.s *Madonna in Nemi* (WV 5/67); Glasfenstergestaltung: Gerhard Hoehme

Nach der *Madonna* entwarf Bobek keine Arbeiten mehr für Kirchen, lediglich in beratender Funktion war er am Bau der Petruskirche in Gladbeck-Brauck (Einweihung am 8.4.1967) beteiligt, gemeinsam mit seinem Kollegen von der Akademie Rupprecht Geiger; die Bauplanung und künstlerische Oberleitung hatte der ebenfalls in Düsseldorf lehrende Architekt Karl Wimmenauer.¹²³ Statt dessen nahm er an einem Wettbewerb um die Ausführung einer monumentalen Freiplastik für den Vorplatz der Universitätsklinik in Mainz teil. Er reichte den Entwurf eines sitzenden Paares ein, das er zunächst als *Königspaar* bezeichnete. Das Preisgericht tagte am 14.6.1967 und schlug Bobeks Entwurf zur Ausführung vor. Einen Monat später erhielt er den schriftlichen Auftrag. Aus verschiedenen, im Folgenden näher zu erläuternden Gründen zog sich jedoch die Ausführung der Plastik über Jahre hin, zur Aufstellung kam es erst im Frühjahr 1972 (WV 1/71).¹²⁴

Der versöhnliche Abschluß der *Madonna* für Nemi steht stellvertretend für die fruchtbaren Jahre 1966/67, die sich auch in Bobeks Ausstellungstätigkeit widerspiegeln: im August 1967 stellte er zusammen mit dem Maler Johannes Gecelli in der Galerie Brusberg in Hannover aus.¹²⁵ Die insgesamt 28 überwiegend kleinformatigen Bronzen standen in einem spannenden Dialog mit den Bildern Gecellis, in denen Figuren wie aus einem monochromen Farbenschleier oder -dunst auf- und wieder abtauchen. Zwei Monate später war Bobek beteiligt an einer Ausstellung von Handzeichnungen und Aquarellen deutscher Künstler der letzten zwanzig Jahre im Kunstverein Hannover.¹²⁶ Er zeig-

¹²³ Fests. Gladbeck 1967, S. 19; Das Münster 1968, S. 96

¹²⁴ Korrespondenz mit den Auftraggebern (i.N.)

¹²⁵ Es gibt zu dieser Ausstellung keinen Katalog; eine Liste der ausgestellten Arbeiten befindet sich im Nachlaß.

¹²⁶ Kat. Hannover 1967

te dort drei Skizzen, die den Galeristen Jean-Pierre Wilhelm auf einem Stuhl sitzend darstellen, ein Motiv, das er wenig später auch plastisch umsetzte (WV 1/68). Die Teilnahme Bobeks zeigt, welchen Wert er selbst dem Medium der Zeichnung innerhalb seines Schaffens beimaß, ohne sie allerdings als autonomes Werk zu betrachten, sondern stets als klärende Ideenskizze, jedoch wiederum nicht als Entwurf für die spätere Umsetzung mit plastischen Mitteln. Im darauf folgenden Jahr setzte sich die rege Ausstellungstätigkeit fort, zunächst mit einer Einzelpräsentation in der Galerie Rothe, Heidelberg¹²⁷, in der er bereits 1966 einmal an einer Gruppenausstellung teilgenommen hatte¹²⁸, anschließend mit den Teilnahmen an den großen Gruppenausstellungen *Junge deutsche Plastik* in Duisburg¹²⁹ und *Akt 68* in Recklinghausen¹³⁰.

Bobek hatte den Durchbruch innerhalb der bundesdeutschen Kunstszenen geschafft, Ausstellungen von Bremen bis Göppingen scheinen dies zu belegen. In Wirklichkeit konnte er sich und seine Familie mit der Kunst allein nicht ernähren, Käufer für seine Arbeiten fanden sich nur sporadisch, die Zusammenarbeit mit den Galeristen bereitete ihm gewisse Schwierigkeiten¹³¹, und große Aufträge, so spannend sie sein mochten, waren sehr zeitaufwendig. Ohne seine Lehrtätigkeit an der Akademie hätte es nicht gerade zum aller besten gestanden. 1966 hatte er sich ein wenig aus ihr zurückgezogen, ohne dabei seinen Lehrberuf zu vernachlässigen. Am 31. Oktober 1966 war er zum Professor ernannt worden, dem folgte am 8. Juni 1967 die Ernennung zum Beamten auf Lebenszeit.¹³² In einem Brief zu Weihnachten 1966 an Wolfgang Venzmer schreibt Bobek:

„In der Akademie werde ich demnächst ein bißchen entlastet, gebe die Probe + Vorklasse ab, Gott sei Dank !

Bin übrigens noch einmal umgezogen, an den schönen Rhein in Oberkassel mit Blick auf das ganze Panorama Düsseldorf. Aber teuer ! Wir sind aber sehr froh, ich habe nur 5 min. zur Akademie.“¹³³

Nun, gestärkt durch die berufliche Absicherung und das vorangekommen Sein im eigenen künstlerischen Prozeß, kümmerte er sich wieder verstärkt den Belangen der Hochschule, zumal die politischen Ereignisse dieser Zeit von jedem einzelnen ein Hochmaß an Engagement abverlangen sollten.

¹²⁷ Bis auf wenige Ausnahmen die gleichen Arbeiten, die zuvor bei Brusberg zu sehen waren, ergänzt um 15 Federzeichnungen. (Kat. Heidelberg 1968)

¹²⁸ Kat. Heidelberg 1966

¹²⁹ Kat. Duisburg 1968

¹³⁰ Kat. Recklinghausen 1968

¹³¹ Weder bei Brusberg, noch bei Rothe wird Bobek zukünftig noch einmal ausstellen. Einige nach den Ausstellungen in Kommission aufbewahrte Bronzen werden später verkauft oder wieder an ihn zurückgeschickt (Korrespondenzen i.N.).

¹³² Ernennungsurkunde zum Beamten auf Lebenszeit (i.N.)

¹³³ Brief Bobek an Venzmer, Weihnachten 1966 (i.N.); bzgl. Umzug: Anmeldebestätigung Einwohnermeldeamt v. 27.7.1966 (i.N.)

5.4 Der Akademiestreit

Seit Mitte der 60er Jahre regte sich unter der studentischen Bevölkerung Westeuropas eine wachsende Unzufriedenheit über die politischen Zustände, zunächst mehr in Hinblick auf die Ereignisse außerhalb des eigenen Landes (Rassenunruhen in den USA; Kubakrise; Vietnamkrieg), dann in zunehmenden Maße auch mit Blick auf die Innenpolitik (Verabschiedung der Notstandsverfassung durch den Deutschen Bundestag am 29.5.1968). Als Reaktion gegen das müde Obrigkeitssdenken suchten die Studenten nach mehr Mitbestimmung. In der Düsseldorfer Kunstakademie, wo man stolz war auf ein „uneingeschränkt freies Verhältnis von Lehrern und Schülern“ und eine „vertrauensvolle Kollegialität der Lehrer untereinander“, war man sehr früh um ein schriftlich fixiertes Mitbestimmungsrecht für Studenten in den hochschulinternen Gremien bestrebt.¹³⁴ Man bildete einen Ausschuß zur Ausarbeitung einer neuen Verfassung der Akademie, der unter anderen Walter Köngeter, Karl Otto Götz, Gert Weber, Rolf Sackenheim und auch Karl Bobek angehörten.¹³⁵ Wie eine studentische Mitbestimmung in der Akademie konkret würde aussehen können, zeigt ein Vorschlag von Bobek.¹³⁶ Zunächst nennt er die Gründe, die für eine Mitbestimmung der Studenten sprechen:

- „a. Vertretung sozialer und politischer Interessen der Studenten im Hause und außerhalb.
- b. Gewinnung des künstlerischen und menschlichen Potentials reifer Studenten für die Meinungsbildung und Beschlußfassung in den führenden Gremien der Akademie (Akademie als Universität im Humboldtschen Sinne: echte Zusammenarbeit zwischen Lehrenden und Lernenden.)“

Im folgenden unterstreicht Bobek die unbedingt zu wahrende Unabhängigkeit des Parlaments gegenüber bestimmten Interessen:

„Vielmehr sollte im ‚Parlament‘ jeder nur sich selbst und dem ganzen Hause verantwortlich sein.“

Dies sieht er bei den Professoren als gegeben an, für die studentischen Vertreter bedürfe es einer demokratischen Wahl nach folgenden Kriterien:

„[...] persönliche, künstlerische und menschliche Qualität, [...] Unabhängigkeit von Interessenbindungen, d.h. die volle freie Selbstverantwortlichkeit“.

Die Wahl sollte nach vorhergehender Kandidatur durch das ganze Haus erfolgen. Zunächst war eine Zahl von 6 Studenten gegenüber 21 Professoren vorgesehen, eine Vergrößerung des studentischen Anteils war aber durchaus erwünscht. Die Studenten sollten den Professoren gegenüber vollkommen gleichberechtigt sein. Unabhängig von den studentischen Vertretern im Parlament würde der Allgemeine Studenten-Ausschuß (AStA) wie bisher durch die Klassensprecher gewählt.

¹³⁴ Bobek 1969, S. 5. Im weiteren: „Die Frage der studentischen Mitbestimmung wurde für die Akademie erstmalig von Köngeter [Walter Köngeter, Prof. d. Abt. Architektur 1947–69; Anm. d. Verf.] vor mehr als drei Jahren aufgeworfen, also lange bevor die Studenten von sich aus Forderungen stellten.“ (ebd., S. 12); s. dazu: Stachelhaus 1988 (1989), S. 116.

¹³⁵ ebd., S. 12

¹³⁶ Bobek o.J. Die folgenden Zitate stammen alle aus diesem Papier.

Bobek reagierte mit diesem Vorschlag auf Vorgänge innerhalb des AStAs, die ihn dazu bewogen hatten, nach einer Trennung des „soziale[n] und politische[n] Interessen-denken[s] des AStA“ von einer „freien, auf das Ganze der Hochschule gerichteten Mitarbeit und Mitverantwortung der Studenten“ hinzuarbeiten.¹³⁷ Was war geschehen? Am 22.6.1967, wenige Tage nach dem Tod Benno Ohnesorgs in Berlin, hatten Joseph Beuys und Schüler seiner Klasse die Deutsche Studentenpartei gegründet.¹³⁸ Da die Akademie als Versammlungsort von ministerieller Seite untersagt worden war – die Gründung einer Partei innerhalb einer staatlichen Einrichtung hätte eine Verletzung des Hausrechts bedeutet – war man auf die Rasenfläche vor dem Gebäude ausgewichen. Die Ziele der Partei, „Abbau nationalistischer Interessen, absolute Waffenlosigkeit, keine Notstands-gesetze, die Einheit Europas und der Welt“¹³⁹, um nur einige zu nennen, richteten sich gegen eine aus ihrer Sicht drohende „Verbürgerlichung“ und „totale Gleichrichtung im ‚Einheitsstaat‘“.¹⁴⁰ Den Parteivorsitz hatte der Beuys-Schüler Johannes Stüttgen übernommen, Joseph Beuys selbst fungierte als 2. Vorsitzender. Von Anfang an wurde die Deutsche Studentenpartei von einigen Professoren, darunter auch Bobek, und Schülern argwöhnisch beobachtet, wohl weniger aufgrund der programmatischen Inhalte der Partei, die Bobek später als „verschwommenen Eklektizismus kosmopolitischer, pazifistischer, kulturkritischer und philosophischer Ideen“¹⁴¹ bezeichnete, sondern vielmehr – wegen ihres allzu autoritären Sendungsbewußtseins. Man verstand sich als „Erziehungs-partei“, die „gleichsam die Anwaltschaft für die richtigen Gefühle der Studenten“ übernahm und ihre wesentliche Aufgabe darin sah, „diese vernünftig zu formulieren und ihnen zu positiver Wirksamkeit zu verhelfen“.¹⁴²

Als Forum innerhalb der Akademie diente der Partei der AStA, in dem auch der 1. Vorsitzende Stüttgen Mitglied war. Gemäß einer provisorisch eingeführten studentischen Mitbestimmung nahm er damit neben sieben weiteren AStA-Mitgliedern Teil an den Professorenkonferenzen. Entgegen Bobeks Entwurf, der eine Zusammensetzung der Studentenvertretung aus dem „AStA-Vorsitzenden und fünf weiteren, frei durch alle Lehrer und Studenten [...] zu wählenden Studenten“ vorgesehen hatte¹⁴³, waren die Teilnehmer an den Konferenzen allesamt AStA-Mitglieder. Es war wohl nur eine Frage der Zeit, bis dies zum Eklat führte: in der Professorenkonferenz am 16.10.1968 kam es zu Auseinandersetzungen, die für einige Professoren derart „destruktive Tendenzen“ aufwiesen, daß sie „aus Protest den Konferenzraum verließen und der Direktor sich gezwungen sah, die Konferenz abzubrechen.“¹⁴⁴ Am 28.10. formulierten die Professoren Karl Otto Götz, Gert Weber, Karl Bobek und Karl Robaschik ein Schreiben an den

¹³⁷ Bobek 1969, S. 13

¹³⁸ Christiansen 1987, S. 110

¹³⁹ Stachelhaus 1988(1989), S. 136

¹⁴⁰ Christiansen 1987, S. 110

¹⁴¹ Bobek 1969, S. 18. Bobek bezog sich auf das Parteiprogramm vom 30.1.1968, in dem es u.a. heißt, die Partei „faßt alle vorhandenen Kräfte wirksam zusammen – stellvertretend – und will ihnen eine gemeinsame Plattform der Betätigung verschaffen. ... Sie sieht als notwendige Ziele ... die Realisation einer wirklich christlichen Welt.“

¹⁴² ebd., S. 18 f.; s. dazu: Stachelhaus 1988(1989), S. 136

¹⁴³ ebd., S. 13

¹⁴⁴ Bobek, Weber, Götz u.a. 1968, S. 1

Direktor, in dem sie die Gefahr des Verlustes der inneren wie äußereren Ordnung der Akademie äußerten, ausgehend von der Deutschen Studentenpartei, mithin auch von ihrem Gründer Joseph Beuys, der ihrer Meinung nach „die Hochschule selbst als ein Mittel zur Weiterleitung seiner Ideen in die Gesellschaft“ benutzte. Die von der Hochschule angestrebte Reformbewegung sahen sie damit gleichfalls gefährdet. Als Konsequenz daraus entzogen sie ihrem Kollegen Beuys das Vertrauen und verlangten eine Umstrukturierung der studentischen Mitbestimmung. Neben den für die Redaktion verantwortlich zeichnenden Professoren unterzeichneten den Brief die Kollegen Norbert Kricke¹⁴⁵, Walter Breker, Gerhard Hoehme, Günter Grote, Manfred Sieler und Rolf Sackenheim. Das Schreiben „sollte dem Direktor zur Information und als Grundlage für kommende Gespräche dienen“, eine Veröffentlichung im ganzen Haus oder gar außer-



Abb. 14: Direktor Eduard Trier und Professoren der Kunstakademie Düsseldorf, in der Bildmitte K.B., rechts neben ihm J. Beuys, um 1967

halb der Akademie war nie beabsichtigt. Am 30.10., zwei Tage nach Erhalt des Schreibens, berief Direktor Trier ein Treffen mit den Unterzeichnern ein. In Abwesenheit der Professoren Breker, Grote, Sieler und Sackenheim¹⁴⁶ wurden noch einmal die Vorwürfe bekräftigt, allerdings herrschte Unklarheit über das weitere Vorgehen:

„Prof. Dr. Trier stellte klar, daß es nicht in seiner Absicht und auch nicht in der Absicht der Unterzeichner liegen könne, Beuys aus der Akademie herauszudrängen. Prof. Kricke vertrat dagegen die Ansicht, das Dokument solle unverzüglich an das Kultusministerium weitergeleitet werden.“

Prof. Hoehme erklärte, er fasse die Darstellung nicht als Beschwerdebrief an das Ministerium auf. Auch solle man die Prof. Beuys betreffenden Probleme unbedingt im Zusammenhang mit den allgemeinen Fragen der Akademie sehen.

¹⁴⁵ Läßt sich nach einer Aussprache am 30.10. nachträglich wieder streichen. (ebd., S. 2)

¹⁴⁶ Sackenheim war zu dem Zeitpunkt verreist und erklärt sich später solidarisch. (Bobek, Weber, Götz u.a. 1968, S. 3)

Prof. Bobek stimmte dem zu und betonte, daß man gerade in dieser Krise dem Haus eine lebensfähige Konzeption vorstellen müsse. Er entwickelte skizzenhaft Ideen zu einer parlamentarischen Struktur der Akademie.“¹⁴⁷

Schließlich kam es zu einer „scharfe[n] persönliche[n] Kontroverse“ zwischen Bobek und Kricke, der dessen Vorschlag zur studentischen Mitbestimmung als „»bürokratisch unkünstlerisch«“ bezeichnete. Kricke strich seine Unterschrift durch, Vermittlungsversuche von Götz blieben ergebnislos, die Aussprache wurde abgebrochen.¹⁴⁸ Durch Indiskretion erhielt Joseph Beuys Kenntnis von dem Schreiben und der anschließenden Gesprächsrunde.¹⁴⁹ Daraufhin entschlossen sich die Unterzeichner, das Schreiben sowie eine kurze Zusammenfassung über das anschließende Treffen in Form eines offenen Briefes an alle Lehrkräfte, Klassensprecher und den AStA weiterzuleiten, „um Gerüchten und falschen Darstellungen entgegenzutreten“. Für dieses, im folgenden immer als das „Mißtrauensmanifest“ bezeichnete Schreiben, zeichneten nunmehr verantwortlich Bobek, Weber, Götz, Arnscheidt, Robaschik und Hoehme, für die Aussprache zusätzlich Direktor Trier.¹⁵⁰

Was nun folgte, ist aus heutiger Sicht kaum noch zu entwirren: Journalisten veröffentlichten in der regionalen Tagespresse wie auch in den großen überregionalen Zeitungen zahlreiche Artikel und Gegenartikel. Einige witterten eine Verschwörung gegen Beuys und mutmaßten dessen Entlassung.¹⁵¹ Immer wieder griff man sich jene Passage des Schreibens heraus, in dem vom „Ungeist“ die Rede war¹⁵², so als handelte es sich um ein „Gespenst“¹⁵³. Schaut man in Bobeks Aufsatz *Vom Standpunkt der Kunsthochschule* von 1966, den die Kunstakademie zum Wintersemester 1967/68 innerhalb ihrer Reihe *Nachrichten, Bilder, Berichte* noch einmal ungetkürzt abgedruckt und damit sich nachdrücklich hinter Bobeks Auffassungen über Aufnahmeverfahren und Lehrauffassung im Fach Künstlerisches Lehramt gestellt hatte, so zeigt sich in dem darin mehrfach verwendeten Begriff des *Geistes der Akademie*, wie die Vorwürfe gegen Beuys tatsächlich zu verstehen waren:

„Auch muß gesagt werden, daß, wenn des weiteren von der Akademie als der verantwortlichen Instanz und in deren Namen gesprochen wird, diese keine Person ist – es sei denn, man würde dem in ihr waltenden Geist eine gewisse Personalität zuerkennen. Dieser Geist muß nach Lage der Dinge das Ergebnis einer sowohl menschlichen wie künstlerischen Auseinandersetzung der jeweils lehrenden Individualitäten sein. Nimmt man zur Kenntnis, daß der jüngste Lehrende 38, der älteste 65 Jahre zählt, und daß ein Teil der Professoren ungegen-

¹⁴⁷ ebd., S. 3

¹⁴⁸ ebd., S. 4

¹⁴⁹ Bobek vermutet, daß Beuys über Kricke davon erfahren hat, und dieser darüber hinaus die Ereignisse falsch darstellte. (Bobek 1969, S. 9)

¹⁵⁰ Bobek, Weber, Götz u.a. 1968, Deckblatt + S. 4

¹⁵¹ FAZ 28.11.68

¹⁵² Das vollständige Zitat lautet: „Urheber dieser die innere wie äußere Ordnung der Hochschule gefährdende und die Arbeitsfähigkeit ihrer Mitglieder in Frage stellende Entwicklung ist ein Ungeist, der im wesentlichen aus dem Ideenkreis und dem Einfluß von Herrn Joseph Beuys stammt.“ (Bobek, Weber, Götz u.a. 1968, S. 1)

¹⁵³ Der Spiegel 1968

ständlich, der andere gegenständlich arbeitet, so darf man folgern, daß Toleranz ein unbedingtes Attribut ihres Geistes sein wird.“¹⁵⁴

Von eben dieser viel beschworenen Toleranz, auf die man – wie eingangs erwähnt – gerade in Düsseldorf so großen Wert legte, war in diesen Tagen nichts zu spüren.¹⁵⁵ Die Situation innerhalb und außerhalb der Akademie war völlig verfahren und für Außenstehende kaum noch zu durchschauen. Bobek suchte die Offensive und verbreitete am 20. Januar 1969 einen *Offenen Brief an den Deutschen Journalisten-Verband e. V.* Darin brachte er noch einmal seine Standpunkte zum Ausdruck und belegte anhand ausgewählter Textpassagen die zum Teil recht einseitige Berichterstattung der Presse, die er für die Spaltung innerhalb der Akademie mitverantwortlich machte.¹⁵⁶

5.4.1 Lidl¹⁵⁷

Auch 1969 sollte die Akademie nicht zur Ruhe kommen. Für den Zeitraum 5. bis 10. Mai organisierte Jörg Immendorff, der Gründer von Lidl¹⁵⁸, eine Lidl-Arbeitswoche innerhalb der Akademie. Er lud dazu zahlreiche auswärtige Gäste ein, die während dieser Woche im Akademiegebäude notdürftig einquartiert wurden. Geplant war, „die Verfassung der Akademie zu diskutieren, und dazu noch eine Frage, nämlich, ob es möglich wäre, die schon lange schwelende Idee zu verwirklichen, die Akademie zu öffnen, so daß auch Nicht-Studierende hineinkommen, an Diskussionen teilnehmen und Arbeiten in Form von Happenings, Aktionen, Filmen, Musik usw. zeigen könnten.“¹⁵⁹ Seit der Gründung am 31.1.1968 verfolgte Immendorff das Ziel einer autonomen Lidlakademie mit eigenverantwortlichen „freien Klassen“. Gleichzeitig verstand sich Lidl als „eine Plattform für die Arbeit und die Zusammenarbeit der wahren Kräfte in Kunst und Politik“.¹⁶⁰ Nach zwei Tagen ließ Direktor Eduard Trier, bei dem für diese Arbeitswoche keine Er-

¹⁵⁴ Bobek 1966, S. 71

¹⁵⁵ Bobek und Schüler seiner Klasse sahen sich zum Teil starken Angriffen ausgesetzt, als sie im Rahmen der jährlich stattfindenden Winterausstellung Düsseldorfer Künstler im Kunstmuseum des Ehrenhofs im Dezember 1968 erstmals die Möglichkeit erhielten, jury-unabhängig einen ihnen zur Verfügung gestellten Raum auszustalten. Einige Ausjurirte, die in Bobek den „heftigste[n] Gegner von Prof. Beuys und damit ein[en] Vertreter des »traditionellen Lagers«“ sahen, bezeichneten das ganze als „Kunstpolitik“. (Rh. Post 16.12.68)

¹⁵⁶ Bobeks *Offener Brief* fand nur eine geringe Resonanz, lediglich zwei Düsseldorfer Tageszeitungen druckten einige Auszüge daraus ab. (DN 7.2.69; Düsseldorfer Hefte 5/1969)

¹⁵⁷ Ausführliche Dokumentationen zu Lidl finden sich in: a) Harald Szeemann: Der lange Marsch oder Ausreizungen aus der Zeit heraus, in: Kat. Immendorff, Kunsthalle Zürich 1983/84, S. 8–35 (Szeemann 1983/84); b) Susanne Rennert: Manifeste und Dokumente. Lidl-Chronologie, 1968–1970, in: um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft (Kat. Düsseldorf 1990, S. 159–163)

¹⁵⁸ Zu der Entstehung des Begriffs Lidl erklärt Immendorff, es „erinnert an das Geräusch einer Babyrassel“ (Meister 1979, S. 21). Die Schreibweise variiert, selbst in den von Immendorff selbst verfaßten Dokumenten, zwischen Groß- und Kleinschreibung (s. Illustrierte Akademieztg., hg. v. Direktor der Staatl. Kunsthochschule Düsseldorf, Juni 1969)

¹⁵⁹ Christiansen 1987, S. 112

¹⁶⁰ Meister 1979, S. 21

laubnis eingeholt worden war¹⁶¹, die Akademie durch die Polizei räumen, das Kultusministerium veranlaßte die Schließung der Akademie; nach einer Woche wurde sie wieder geöffnet.¹⁶²

Karl Bobeks Stellung zu Lidl ist klar: mit seinem demokratischen Grundverständnis ließen sich die Autonomiebestrebungen von Lidl nicht vereinbaren. Aus der Erfahrung der völlig unfruchtbaren verlaufenen Auseinandersetzungen mit Vertretern dieser Richtung erschienen Gespräche wenig sinnvoll, zumal Immendorff nach den Ereignissen vom Spätjahr 1968 via Flugblatt eine Indexliste veröffentlichte mit Namen von Professoren, die aus der Lidlakademie ausgeschlossen waren:

„In der Lidlakademie ist Herr Trier nicht Direktor.

In der Lidlakademie ist Herr Bobek nicht Professor.

In der Lidlakademie ist Herr Hoehme nicht mehr Professor.

In der Lidlakademie ist Herr Sieler nicht mehr Professor.

Auch nicht die Herren

Sackenheim

Weber

Robascheck¹⁶³

Kricke

Köngeter

In der Lidlakademie gibt es keine lebenslang verbeamteten Professoren

Lidlklasse

Hier dürfen wir arbeiten

Hier dürfen wir lieben

Hier dürfen wir liegen

Erste Dozenten für die Lidlklasse: Klaus Stein, Joh. Stütgen, Chris Reinecke, Fritz Heubach, Wolf Vostell, Mauricio Kagel, Peter Sage, Jörg Immendorff und Peter Dürr

Vorschläge für weitere Dozenten bitte in der Lidlklasse abgeben.

Jörg Immendorff

Der Termin für den Bau der Lidlklasse wird noch bekanntgegeben.“¹⁶⁴

¹⁶¹ In einem offenen Brief an alle Lehrkörper und Studenten vom 30.4.1969 erklärte Direktor Trier das Verbot der Lidl-Arbeitswoche, da keine Genehmigung dafür eingeholt worden war.

¹⁶² „Acht Tage später erfolgte ein gerichtlicher Beschuß, der darauf entschied, daß die Schließung rechtlich nicht haltbar wäre, daß aber die Schüler sich nach der Hausordnung der Akademie zu richten hätten.“ (Christiansen 1987, S. 113)

¹⁶³ Es handelt sich hierbei um Karl Robaschik. Sofern nicht eine absichtliche Verunglimpfung des Namens vorliegt, dürfte es sich lediglich um einen Schreibfehler handeln, der zur Wahrung der Dokumententreue vom Verfasser beibehalten wurde.

¹⁶⁴ Lidl-Flugblatt ohne Datierung (Archiv Staatl. Kunstakademie Düsseldorf, Ordner AStA 1968–69). In einem ähnlich lautenden Dokument wurden prinzipiell alle Professoren der Akademie von Lidl ausgeschlossen, auch Joseph Beuys !? (in: Illustrierte Akademieztg., hg. v. Direktor der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf, Juni 1969)

5.4.2 Bobek und der Akademiestreit: ein Fazit

Anna Klapheck, hoch angesehene Kunsthistorikerin und in dieser Funktion selbst viele Jahre an der Kunstakademie Düsseldorf tätig, kommentierte die Ereignisse vom November 1968 mit den folgenden Worten¹⁶⁵:

„Die Situation ist nicht ganz leicht zu durchschauen. Hier kämpft nicht Jugend gegen Alter, nicht Fortschritt gegen Stagnation, nicht Links gegen Rechts. Der Riß geht quer durch die Reihen der Professoren, durch die Reihen der Studenten, durch das gesamte Gefüge der altberühmten Kunstschule [...]“

Sie erkannte, was zwar alle wußten, einige jedoch geflissentlich übersahen, daß es nämlich in den Angriffen gegen Beuys nicht um seine Kunst ging, sondern um seine Macht-position:

„Beuys wurde in den letzten Jahren zum heimlichen Herrscher an der Akademie. Die Studierenden unterliegen der Verführungskraft seiner außerordentlichen Persönlichkeit. [...] Beuys' Wirken als Lehrer geht über das Künstlerische weit hinaus. Mit missionarischem Eifer will er die Welt verbessern, die Akademie politisieren, die Kunst dem Leben integrieren.“

Sie sah auch, daß Karl Bobek keineswegs als ein Gegenspieler zu Beuys auftrat, auch wenn ihm eine gewisse Sonderrolle zukam:

„Wortführer der Gegenpartei ist der Bildhauer Bobek, seine Erklärung wurde von so profilierten Künstlern wie Hoehme und K. O. Götz unterschrieben.“

Ihr abschließendes Resümee lautete:

„Beuys von der Akademie zu entfernen, war zugegebenermaßen nicht das Ziel der Angreifer, es war auch nicht beabsichtigt, den ganzen Streit, wie es nun leider geschehen ist, in die Öffentlichkeit zu tragen. Irgendwelche Wirkung hat das Ganze bisher nicht gehabt.“

In der Tat zeigte sich Joseph Beuys wenig beeindruckt von dem Wirbel um seine Person. Ganz im Gegenteil schienen die Angriffe gegen ihn ein zusätzlicher Motor für seine Aktivitäten zu sein. Seine Klasse erfuhr in den folgenden Jahren einen riesigen Zulauf.¹⁶⁶ Auch an seinem methodischen Vorgehen änderte sich nichts, die mehrmalige Mißachtung der Hausordnung führte schließlich im Oktober 1972 zu seiner Entlassung aus dem Lehrdienst.

Für Bobek hingegen wurden die fortwährenden Auseinandersetzungen zu einem auf Dauer nicht zu ertragenden Streßfaktor. Er verließ 1972 die Kunstmetropole Düsseldorf und suchte die Abgeschiedenheit des Westerwalds. Ein persönliches, über das Kollegiale hinausgehendes Verhältnis zu Joseph Beuys hatte es weder vor noch nach dem November 1968 gegeben.¹⁶⁷ Das Porträt, das Bobek 1975 von Beuys anfertigte, mag dokumentieren, daß er ihn als Menschen und Künstler durchaus geachtet hat. Man könnte sogar

¹⁶⁵ Frankfurter Rundschau 14.12.68 (hier zit. n. Klapheck (Slg.) 1979, S. 160–161); alle Zitate im Folgenden.

¹⁶⁶ Vor Gründung der Studentenpartei hatte Beuys im Schnitt 18 Schüler, im WS 1968/69 sind es 49 von insg. 321 immatrikulierten, im SS 1972 268 von insg. 1052. (Zahlen nach: Stachelhaus 1988(1989), S. 116 + 124)

¹⁶⁷ Dies bestätigte Ursula Bobek in einem Gespräch mit dem Verfasser.

vermuten, daß in dem ungewöhnlich ausdrucksstarken, auf einem überlangen Hals weit nach vorne ragenden Kopf ein Stück Bewunderung verborgen liegt. Die starke Anziehungskraft von Beuys, der sich niemand entziehen konnte, hat Bobek hier mit plastischen Mitteln zum Ausdruck gebracht. (WV 2/75)

5.5 Bobeks hochschulpolitische Aktivitäten

Anfang der 60er Jahre kam eine Diskussion über Reformbestrebungen der Akademie in Gang, ausgelöst durch die längst überalte Verfassung von 1831. 1965/66 trat die Landesregierung mit Plänen an die Akademie heran, sie der Universität anzugehören. Man lehnte dies ab und suchte fortan nach einer Klärung der inneren Struktur einerseits und einer Bestimmung des Verhältnisses zu den wissenschaftlichen Hochschulen andererseits. In den folgenden Jahren wurden zahlreiche Vorschläge, Arbeitspapiere und Entwürfe formuliert, sowohl von den Professoren wie von den Studenten. Auch Karl Bobek beteiligte sich an diesen Diskussionen und brachte seine eigenen Vorschläge ein. Am 1.12.1968 legte er ein dreiseitiges Arbeitspapier zur *Zukunft der Akademie* vor, in dem er Gedanken über eine neue Verfassung der Akademie ausarbeitete. Obwohl das Papier noch deutlich unter dem Einfluß des eben erst zum Ausbruch gekommenen Akademiestreits stand¹⁶⁸, waren die in ihm enthaltenen Vorschläge sachlich präzise und bildeten den Grundstock für spätere Modelle. Einige wesentliche Punkte sind der Autonomieanspruch der Akademie (Punkt I.1.), die Öffnung der Akademie „nach innen und außen für alle schöpferischen und wissenschaftlichen Ergebnisse und Kräfte“ (I.6.) und die „absolute Lehrfreiheit“ der Lehrer (I.8.). Am 26. Juni 1969 lud der Kulturausschuß der Landesregierung von Nordrhein-Westfalen Vertreter aller Hochschulen des Landes zu einer öffentlichen Sitzung in den Landtag ein. Jede Delegation hatte die Möglichkeit, zu dem eben veröffentlichten Hochschulgesetz Stellung zu nehmen und ihre eigene Auffassung vorzutragen. Die Düsseldorfer Kunstakademie, die sich in dem Entwurf nicht berücksichtigt sah¹⁶⁹, wurde vertreten durch Karl Bobek, der in einem 9-Punkte-Komplex die Ziele und Aufgaben der Kunsthochschule sowie ihre Gliederung und innere Struktur darlegte.¹⁷⁰ Bobek unterstrich darin die Rolle des Staates als „Gelegenheitsgeber“ und „Rechtsinstanz“, der die volle Autonomie der Akademie zu wahren habe (Punkt 1). Der Hauptkritikpunkt richtete sich gegen den mehr auf äußeren Druck, denn auf reifer Überlegung und zukunftsorientierten verfaßten Gesetzentwurf (Punkt 9). Offensichtlich zeigte die Regierung sich wenig beeindruckt, am 17.2.1970 präsentierte sie den Entwurf für ein Kunsthochschulrahmengesetz, das wiederum seitens der Akademie auf Ablehnung stieß. Da man inzwischen einen Konsens zwischen den im einzelnen recht unterschiedlichen

¹⁶⁸ Auf dem Deckblatt heißt es: „Die Brüche der Akademie scheinen irreparabel. Ich gebe diesen Beitrag zur Diskussion der ‚Zukunft der Akademie‘, weil Gedanken über die Zukunft mit der Möglichkeit einer Heilung der Gegenwart verknüpft sind. [...] Ich erkläre, daß ich mich nur unter strenger Beachtung demokratischer Regeln an der Arbeit über die hier behandelten Fragen beteiligen kann.“ (Bobek 1968(3))

¹⁶⁹ NRZ 27.6.1969

¹⁷⁰ Bobek 1969

Auffassungen innerhalb der Akademie herstellen konnte¹⁷¹, war man in der Lage, nun seinerseits einen Entwurf einzureichen. Dieser basierte auf dem Diskussionsmodell von Bobek, der gleichzeitig eine Denkschrift zu diesem Entwurf verfaßte und darin die Standpunkte der Akademie verdeutlichte.¹⁷² Als Begründung für die Gesetzesablehnung heißt es darin:

„Die Hochschule sieht [...] in der Mixtur von rahmengesetzgebenden und satzungsorientierenden Aspekten des Gesetzesentwurfs das Symptom für einen Mangel an Vermögen oder gar Willen seitens der Landesregierung, Umfang und Tiefe der in den letzten Jahren an den Hochschulen aufgebrochenen Probleme zu erkennen.“

[...]

„Es gibt [...] inzwischen eine allgemeine Erkenntnis darüber, daß die Konflikte der Hochschulen in ihren übergreifenden Funktionen Konflikte des gegenwärtigen gesellschaftlichen Lebens überhaupt sind, und daß diese Konflikte nur in erster Ordnung der Ausklärung durch die Hochschulen selbst bedürfen. Auch die Befriedigung einer hochschulexternen Öffentlichkeit über die schnelle »Durchführung« der Hochschulreform wird nicht von Dauer sein, wenn sie nicht das Ergebnis einer echten Befriedigung der Konflikte ist.“ (2–3)

Die Akademie als Spiegel der Gesellschaft und auf der Suche nach Problemlösungen beziehungsweise gesellschaftlichen Veränderungen waren ein hoher Anspruch, der sich ohne strittige Auseinandersetzungen nicht würde umsetzen lassen:

„Die Kunstakademie Düsseldorf hat in den letzten Jahren eine starke Entwicklung in der Reflexion ihres Selbstverständnisses durchlaufen. Sie ist heute, nach einem heftigen Meinungs-



Abb. 15: K.B. „erklärt im Kreise seiner Schüler Funktion und Bewandnis einer Plastik.“

¹⁷¹ Siehe dazu den Artikel von Karlheinz Welkens über die Streiktage vom 2.2.–7.2.1970, darin heißt es u.a.: „Selbst (vermeintliche?) Kontrahenten wie Beuys und Bobek sprachen nicht nur miteinander, sondern sie hörten sich auch gegenseitig an.“ [...] Bobek stellte „die Gretchenfrage, ob eine gemeinsame Mindest-Basis auch mit seiner Gruppe zu erreichen sei. Bobek schien es zufrieden, als Munker [der AStA-Sprecher; Anm. d. Verf.] erklärt hatte, selbstverständlich wolle der AStA ‚nicht einen gesetzlosen Zustand‘, sondern eine Satzung als Rechtsbasis, und die verfassungsgebende Versammlung der Akademie solle nach demokratischen Spielregeln zusammenentreten können. Nach solchem Brückenschlag versicherte auch Prof. Beuys, natürlich, ein Hochschulrahmengesetz sei nötig und auch eine Ordnung – aber als Produkte der Selbstbestimmung, wie sie der Akademie zustehe.“ (Rh. Post 3.2.70)

¹⁷² Bobek ~1970 (alle Zitate im Folgenden)

streit, an einem Punkt der Ausklärung angelangt, an dem sie sowohl Prognosen, wie kurzfristige und längerfristige Ziele ihrer Entwicklung ziemlich genau angeben kann.“ (4)

Als Grundpfeiler dieser Ziele nannte Bobek die schon mehrfach betonte Öffnung der Akademie nach zwei Seiten: erstens wird angestrebt, „den Zugang zum Studium der Künste zu erleichtern und verbreitern“, was eine kritische Betrachtung der Zulassungsbeschränkung und der Lehrerausbildung bedeutet (4); zweitens wird man mehr den je das Gespräch mit den Regierenden, dem Landtag und der Stadtverwaltung suchen“, und zwar im Sinne eines „regulären Meinungsaustausches“ (4/5).

Ein Schwerpunkt der folgenden Ausführungen bildete die Frage nach der Rolle der Kunsterziehung. Dem entsprechenden Paragraphen im Gesetzentwurf seines Diskussionsmodells – § 9 Lehrerbildung an Kunsthochschulen – stellte Bobek einen ausführlichen Kommentar zur Seite. Der Kunsterzieherausbildung an der Düsseldorfer Kunsthochschule mangelte es seit ihren Anfängen in den 20er Jahren an einer „grundlegende[n] inhaltliche[n] Durchdenkung und formale[n] Klärung“. Nur dem „überstrapazierten guten Willen aller Beteiligten“ war zu verdanken, daß in der Praxis noch „Durchdachtes“ geleistet würde. Den Schlüssel dafür sah Bobek in der „partiellen Integration“ der Abteilungen Freie Kunst und Künstlerisches Lehramt, damit gemeint war die bis in die jüngste Zeit hinein praktizierte Entscheidungsfreiheit der Lehramtskandidaten, ob sie sich einer Freien Klasse oder einer Lehramtsklasse anschlossen. Der studienorganisatorische Ablauf und die Prüfungen blieben dabei stets in den Händen der Abteilung Künstlerisches Lehramt. Innerhalb des Akademiestreits war dies einer der strittigsten Punkte überhaupt. Nicht wenige Professoren der Freien Abteilung waren der Meinung, die Lehrerausbildung sei ausschließlich Sache der Universitäten.¹⁷³ Bobek legte die Vor- und Nachteile der partiellen Integration dar, betonte die gegenseitige Befruchtung beider Abteilungen und kam zu dem Schluß, daß es zukünftig nicht darum gehen konnte, die Studienintegration wieder aufzuheben, das Ziel wäre vielmehr eine strukturelle Lösung der Probleme.

5.5.1 Der Krefelder Kreis

Die anstehenden Hochschulreformen erforderten insbesondere von dem noch recht jungen Fach der Kunsterziehung eine grundsätzliche Standortbestimmung. Der erweiterte Kunstbegriff hatte seit den 60er Jahren gerade auch in der Kunsterziehung zu einer „immer stärker werdenden Hinwendung zur Theoriebildung“¹⁷⁴ geführt. Der soeben neu gegründete Krefelder Kunstverein hielt im Spätjahr 1970 in seinen Räumen ein Seminar für Kunst- und Werkerzieher ab, das in Fachkreisen als *Krefelder Kreis* einging und eine starke Resonanz erfuhr.¹⁷⁵ An insgesamt acht Abenden wurden die aktuellen Probleme klar umrissen, anschließend wurde darüber ausführlich diskutiert und nach Lösungsmöglichkeiten gesucht. Die fachliche Leitung übernahm Karl Bobek, der selbst neben

¹⁷³ s. dazu Eduard Trier: „Was würde gewonnen, wenn entsprechend dem Vorschlag von Professor Norbert Kricke die Ausbildung der Kunsterzieher den wissenschaftlichen Hochschulen übertragen und die Akademie wieder ein Reservat der ‚freien Künste‘ würde?“ (Trier 1973, S. 211)

¹⁷⁴ Bobek in seinem Einführungsreferat am 24.9.1970 (Krefelder Kunstverein 1971, S. 12)

¹⁷⁵ Rh. Post 1.7.71; Werk u. Zeit 11/71

der Einführung und zwei weiteren Referaten¹⁷⁶ einen viel beachteten *Initiativ-Entwurf zur Neuordnung der Kunsterziehung* vorlegte.¹⁷⁷ Von drei Seiten – a) Kunstunterricht an Schulen, b) Ausbildung der Kunsterzieher und c) Kunsterziehung im Rahmen allgemeiner Jugend- und Erwachsenenbildung außerhalb von Hochschulen und Institutionen – beleuchtete er eine Neu- und Umstrukturierung des Faches.¹⁷⁸

Bobeks Entwürfe zum Kunsthochschulrahmengesetz und zur Neuordnung der Kunsterziehung dokumentieren sein unermüdliches Engagement während und nach der 68er-Bewegung, das weit über das rein Fachliche hinausging und kulturpolitisch für Aufsehen sorgte. Zehn Jahre nach Krefeld erhielt er eine Einladung der Fridtjof-Nansen-Akademie für politische Bildung in Ingelheim, um im Rahmen des Seminars *Die Wiederentdeckung der Praxis in der Kunsterziehung* einen Vortrag über *Kunstpraxis und Künstlertheorie* zu halten.¹⁷⁹

6. Rückzug in die ländliche Abgeschiedenheit, Maroth 1972–85

Die Ereignisse der Jahre 1967–72 innerhalb und außerhalb der Düsseldorfer Kunstakademie hatten alle Beteiligte viel Substanz gekostet. Karl Bobek, über den der spätere Direktor der Akademie Walter Jürgen Hofmann einmal sagte, daß er mit „widerständig, stolzem, aufbegehrendem Temperament“ „Züge Jupiters annehmen konnte, um den es sprühte und funkte, ein Mensch stärkster Ausstrahlung wie mit einem Kraftfeld, der auch ein Donnerer war“¹⁸⁰, hatte keinen Konflikt gescheut und sich jeder Kontroverse gestellt. Zwangsläufig hatte seine eigene Tätigkeit als freischaffender Künstler dahinter zurücktreten müssen. Das Porträt des Schauspielers Ernst Deutsch für das Schauspielhaus Düsseldorf (WV 3/69) ist die einzige Auftragsarbeit, die Bobek in dieser Zeit ausführte. Um wieder zur Ruhe zu kommen, zog er 1972 mit seiner Familie nach Maroth, einen 200-Seelen-Ort im Westerwald, etwa 10 Kilometer südlich von Altenkirchen und mehr als 100 Kilometer entfernt von Bobeks Arbeitsstätte in Düsseldorf. Ein Bauernhaus mit anliegender Scheune, das Bobek in drei Jahren vollkommen renovierte, wurde sein neues Domizil. In dem großen Dachstuhl über der Scheune richtete er sich sein Atelier ein. Er brauchte jetzt den Platz – ca. 200 qm – für seine *Straßen-Ensembles*. Zuvor galt es jedoch, einige öffentliche Aufträge zum Abschluß zu bringen.

¹⁷⁶ Am 29.10.1970 hält er einen Vortrag *Über Ergebnisse der Kreativitätsforschung* gestützt auf Gisela Ulmann: Kreativität, Beltz/Weinheim 1968 (Krefelder Kunstverein 1971, S. 21–36); am 26.11.1970 *Zum Kultur-, Kunst- und Bildungsbegriff* (ebd., S. 37–65).

¹⁷⁷ Bobek 1971

¹⁷⁸ Der umfänglich beschränkte Rahmen dieser Arbeit läßt eine Darlegung des sehr komplexen Inhalts an dieser Stelle nicht zu.

¹⁷⁹ Bobek 1980

¹⁸⁰ Hofmann 1988, S. 55

6.1 Zwei öffentliche Aufträge: die *Gezeiten* und die Attikafiguren für Schloß Charlottenburg

1969 erhielt Bobek den ersten Preis im Wettbewerb um die Ausführung einer monumentalen Freiplastik für den Vorplatz der Universitätsklinik in Mainz. Der Architekt Rainer Schell, mit dem Bobek schon beim *Gekreuzigten* für die Kirche in Mainz-Kostheim zusammengearbeitet hatte, erstellte dort einen Neubau für mehrere medizinische Institute. Bereits 1967 hatte Bobek sich an der Ausschreibung beteiligt und als künstlerischen Entwurf ein sitzendes Paar eingereicht, das er in Anlehnung an Henry Moore zunächst als *Königsgruppe* bezeichnet hatte.¹⁸¹ Während eines Treffens mit Rolf Jüdes, dem damaligen Direktor des Kunstvereins Hannover und Rolf Szymanski fand man später für das Paar den Titel *Gezeiten*.¹⁸² Nach drei Jahren kontinuierlicher Arbeit und etlichen Zeitaufschüben kam es am 28.1.1972 zur Aufstellung des ungewöhnlichen Paares (WV 1/71). Auf einem großen, nach hinten spitz zulaufenden 70 cm hohen Steinsockel sitzen zwei Figuren, in Bronze gegossen, beide über 2 Meter groß, ihre überkreuzten Beine beziehungsweise Beinfragmente hängen vorne über die Sockelkante herunter, die meisten Körperteile sind Fragmente, die Köpfe haben kaum Anzeichen einer Physiognomie. Der stark frequentierte öffentliche Platz ist großzügig angelegt und gibt dem Betrachter die Möglichkeit, sich von Ferne den *Gezeiten* zu nähern. Die Akzeptanz seitens der Passanten war trotz der drastisch wirkenden Darstellung mehr als gut.¹⁸³ (Abb. 16)



Abb. 16: *Große Gezeiten* (WV 1/71) vor der Universitätsklinik in Mainz

Noch während Karl Bobek an den *Gezeiten* beschäftigt war, erreichte ihn ein Brief von Martin Sperlich, dem Direktor der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Preußischer Kulturbesitz in Berlin, mit der Anfrage nach einer Beteiligung an den Attikafiguren für Schloß Charlottenburg.¹⁸⁴ Bereits 1964 waren konkrete Überlegungen zu diesem Vorhaben angestellt worden. Einige Bildhauer, darunter auch Bobek, hatten

¹⁸¹ s.o. S. 17 + Anm. 67

¹⁸² In einem undatierten Brief Bobeks an Michael Bette (ca. 1975) befindet sich eine Fotomontage des Mainzer Paares in einer Wattlandschaft. Bobek dazu: „Ich hatte hier ein sehr schönes fiktives Erlebnis, das meine Frau einleitete durch den Gedanken, die Mainzer Gruppe (die Jüdes *Gezeiten* getauft hat!) ins Watt zu stellen und überfluten zu lassen.“ (i.N.) Rolf Szymanski bestätigte dies in einem Gespräch mit dem Verfasser.

¹⁸³ Der breite Sockel wird gerne als Sitzgelegenheit benutzt. Die Formauflösung und der Standort vor der Universitätsklinik sorgten allerdings dafür, dass die Gruppe im Volksmund schon bald als die „Contergan-Kranken“ galten.

¹⁸⁴ Brief M. Sperlich an Bobek v. 15.7.1971 (i.N.)

Bozzetti angefertigt. Doch erst jetzt waren die Pläne so weit gereift, daß einer Ausführung nichts mehr im Wege stand. Da es sich hierbei um das vermutlich ambitionierteste Projekt im Rahmen des Wiederaufbaus des Schlosses Charlottenburg handelte, ist ein kurzer Rückblick an dieser Stelle angebracht.

Der 1701 von Eosander Göthe begonnene Erweiterungsbau des Schlosses Charlottenburg sah eine auf der ganzen Länge der Gartenseite durchlaufende Balustrade vor. Wie ein Stich aus dieser Zeit erkennen läßt, sollten darauf 20 über lebensgroße Figuren in Verlängerung der Säulen, die die Risalite gliedern, das Gebäude bekronen. Diese Baumaßnahme fiel den Sparplänen des 1713 ins Amt eingetretenen Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. zum Opfer.¹⁸⁵ Eine Gouache von 1790 zeigt die bereits ausgeführten Figuren ebenerdig auf der Gartenterrasse stehend. Für die Schlosserverwaltung Beweis genug, daß Balustrade und Attikafiguren fester Bestandteil der Bauplanungen waren. Außerdem berief man sich auf Karl Friedrich Schinkels Gutachten über die Erhaltung der Statuen des Berliner Stadtschlosses, in dem es heißt, man solle „verlorengegangene Attikafiguren, wenn auch nicht in Stein, so doch als Zinkgüsse nachbilden und wieder aufstellen, um das spezifische Gepräge eines Barockbaus zu erhalten.“¹⁸⁶

In einem Brief an den Senator für Bau- und Wohnungswesen vom 4.6.1964 wurde das Vorhaben erläutert:

„Formale Forderung an die Figuren ist, daß sie mit reichen Bewegungsmotiven und spannungsvoller Silhouette ihre Aufgabe – Verklammerung der Horizontalen mit dem Freiraum – erfüllen.“

Die künstlerische Forderung muß sein, daß nicht leere Nachempfindungen oder Kopien barocker Figuren zustande kommen, sondern daß bei aller Unterordnung unter die Forderungen des Bauwerkes die bildnerischen Mittel unserer Zeit eingesetzt werden. Es müssen daher Bildhauer beauftragt werden, die bereits Gelegenheit hatten, sich mit der Formenwelt des Schlosses auseinanderzusetzen und über eigenständige künstlerische Potenz verfügen.“¹⁸⁷

Im Anschluß daran wurden die Namen der Bildhauer genannt, die jeweils ein Bozzetto ausgeführt hatten (Anlauf, Haacke, Dunkel und Bobek¹⁸⁸) und damit zur engsten Wahl

¹⁸⁵ Arndt 1980, S. 99 f.; s. auch: Brief der Schlosserverwaltung an den Senator für Bau- und Wohnungswesen vom 4.6.1964 (Wiederaufbauakten der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Nr. XIX.52.1–2)

¹⁸⁶ ebd., S. 100

¹⁸⁷ Wiederaufbauakten der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg Nr. XIX.52.1

¹⁸⁸ *Herkules Musarum* (WV 9/59)



Abb. 17: Schloß Charlottenburg vom Park aus betrachtet



Abb. 18: Attikafiguren Schloß Charlottenburg (WV 4/78)

zur Aufstellung gelangten.¹⁸⁹ (WV 4/78; Abb. 17 + 18). Da es keine direkten historischen Vorbilder gab, konnte beziehungsweise mußte jeder der fünf Bildhauer seinem eigenen Stil vertrauen, ohne dabei nun gänzlich aus dem durch die Architektur vorgegebenen barocken Rahmen zu fallen. Jede Gruppe sollte in sich einen „kompositionellen Zusammenhalt“ haben; die Gesamtkomposition aller Gruppen sollte nach der Fertigstellung der Figuren mit den Bildhauern abgestimmt werden.¹⁹⁰ Tatsächlich könnten die Gruppen unterschiedlicher kaum sein: Günter Anlaufs Figuren nehmen streng klassische Haltungen ein, tragen faltenreiche Gewänder und haben Spiegel vor ihren Gesichtern (Abb. 20); Joachim Ihles Musen haben betont weibliche Körper und wirken majestatisch und grazil (Abb. 21); Harald Haacke spielt mit der Ponderation und zeigt Liebe zum Detail (Abb. 22); die exaltierten Bewegungen in den Figuren Joachim Dunkels lassen den Eindruck eines dramatischen Augenblicks entstehen, ohne dabei erzählerisch zu wirken (Abb. 23); und schließlich Karl Bobek, bei dem die Betonung der Attribute den Aufbau jeder Figur bestimmt. Allein sie sind detailliert ausgeführt, um aus der Ferne gut erkennbar zu sein. Die Körper und vor allem die Gesichter sind in dem für Bobek typischen Stil grob ausgeführt, was jedoch vom Boden aus betrachtet kaum auffällt, zumal es den Eindruck einer aus der Ferne unscharf zu sehenden Erscheinung verstärkt. (WV 4/78-1b; Abb. 19).

Betrachtet man Bobeks gesamtes Werk, so stehen die Attikafiguren formal auf der Schwelle zwischen der figürlichen Solitärplastik und den Figurenensembles, mit denen er sich ab Mitte der 70er Jahre ausschließlich beschäftigen sollte. Beide Perioden umfassen jeweils einen Zeitraum von annähernd 20 Jahren. Als krönenden Abschluß der ersten Periode kann man die Einzelausstellung in Nordhorn betrachten: mit insgesamt 50 Plastiken und 30 Zeichnungen zeigte die Städtische Galerie einen retrospektiven Überblick der figürlichen Arbeiten und Porträts seit 1953.¹⁹¹ (Abb. 24)

gehörten, sowie das ikonographische Programm festgelegt, das im Barock verbreitete Thema *Musen und Freie Künste*. Es ergaben sich fünf Vierergruppen, pro Bildhauer eine Gruppe (der fünfte Künstler, der Bildhauer Singer, wurde später ersetzt durch Joachim Ihle).

Sieben Jahre später war es nun also soweit. Karl Bobek erhielt den Auftrag, die Gruppe rechts außen bestehend aus den Musen Thalia, Terpsichore und Erato sowie dem Herkules Musarum als Bozzetti im Maßstab 1:4 auszuführen. Es sollte weitere sieben Jahre dauern, ehe die 2,20 Meter hohen, in Aluminium gegossenen und hellgrau bestrichenen Originale

¹⁸⁹ Aufstellungstermin ist der 20.6.1978 (s. Brief Sperlich an Bobek v. 6.6.1978 (i.N.))

¹⁹⁰ Brief Sperlich an Bobek v. 15.7.1971 (i.N.)

¹⁹¹ Ausst.-Liste I Nordhorn 1975/76 (i.N.)



Abb. 19: K.B.: Terpsichore
(WV 4/78-1b)



Abb. 20: G. Anlauf: Arithme-
tik



Abb. 21: J. Ihle: Astronomie
(Urania)



Abb. 22: H. Haacke: Architektur



Abb. 23: J. Dunkel:
Melpomene

6.2 Die Projekte *Straße* und *Park*

1976 begann Karl Bobek mit der Arbeit an den Projekten *Straße* und *Park*¹⁹². Bei der *Straße* handelt es sich um kleine circa 30 cm große Figuren aus Gips oder Gießharz, einzeln oder zusammengestellt zu einer Gruppe, auf Holzbrettern, den sogenannten *Basisbrettern*, die mit wenigen für eine Straße typischen Markierungen und Zeichen bemalt sind und die auf circa ein Meter hohen Eisengestellen aufliegen. 1978 folgten Ausführungen, in denen alle Bestandteile aus Eisen sind. Die Figuren wirken wie Menschen, denen man im gewöhnlichen Alltag auf der Straße begegnet: sie tragen lange Mäntel und dicke Jacken, manche stehen scheinbar teilnahmslos in der Gegend oder vor einer Wand gelehnt, die Arme vor der Brust verschränkt, andere gehen oder hasten vorbei. In der Gruppe – Bobek spricht dabei von *Ensemble*¹⁹³ – entsteht zwischen den einzelnen Figuren eine räumliche Beziehung untereinander. Das *Park*-Projekt, das Bobek zur gleichen Zeit entwickelte, wurde nie ganz ausgeführt. Es handelt sich hierbei um einzelne, auf Parkbänken sitzende Figuren, Größe ca. 30 cm, auf farbig bemalten, raumgreifenden Holzbrettern (Maße 1 x 2 Meter) und tiefen Eisengestellen (Höhe 40 cm). Diese sollten um ein Wasserbassin herum aufgestellt werden, wobei Bobek an eine Ausführung der Figuren in Lebensgröße und an die Aufstellung im öffentlichen Raum dachte.¹⁹⁴ Bis 1980 entstanden 16 *Straßen*- und 7 *Park*-Tableaus mit insgesamt 47 verschiedenen Figurentypen. Rechnet man die Ensembles in Eisen extra, kommen 10 weitere Tableaus hinzu. Die Ensembles erwecken nie den Eindruck einer nachgestellten Szene oder gar einer realitätsnahen Milieubeschreibung, vielmehr wirken sie zeit- und ortlos, obschon sie Teil unserer Wirklichkeit zu sein scheinen. Die Anregungen und Anstöße zu den Ensembles erhielt Bobek teils durch wirkliche Begegnungen, meistens jedoch durch Fotos aus Zeitungen und Zeitschriften. Immer schon hatte er solche Ausschnitte, er selbst nannte sie *Schnipsel*, gesammelt.¹⁹⁵ Auch einige seiner solitären Figurenplastiken und ein paar Köpfe sind nach solchen Fotos entstanden. Für die *Straßen*-Ensembles stellen sie ein unerschöpfliches Reservoir an Anregungen dar.

Neben den Tableaus verwirklichte Bobek auch großflächige Figurenensembles. Eine dem *Flächenensemble I* (WV 1/80) nachempfundene Installation auf dem Atelierboden mit bis zu 20 Figuren wurde während eines Fernsehbeitrags mittels des sogenannten *Stoptricks* stufenweise ohne Kommentar auf- und wieder abgebaut.¹⁹⁶ Dadurch wurde noch einmal deutlich, wie sich Figur um Figur das räumliche Zueinander verändert.

Hier zeigt sich am klarsten der Modellcharakter, der allen Ensembles eigen ist, zusätzlich unterstrichen durch die skizzenhafte Ausführung der Figuren:

„Man kann die Figuren und ihre Konstellationen als Modelle sehen – was die skizzenhafte Behandlung nahelegt. Modell sind sie auch – freilich ebenso für die Ausführung in Lebensgröße wie für die Wirklichkeit.“¹⁹⁷

¹⁹² Die kursive Schreibweise bezieht sich hier und im Folgenden immer auf die Ensembles Bobeks, die ordentliche Schreibweise auf die allgemeine Ortsbezeichnung.

¹⁹³ s. Kap. II, S. 64 u. Anm. 2

¹⁹⁴ s. Kap. II, Abschnitt 2.3.1

¹⁹⁵ Einige der Fotovorlagen befinden sich im Nachlaß in der Kiste *Schnipsel/Anregungen*.

¹⁹⁶ Beim *Stoptrick* wird nach jeder Kameraeinstellung eine Figur auf- bzw. abgebaut. Im Film wird diese Figur langsam ein- bzw. ausgeblendet. (Haase 1981, S. 19)

¹⁹⁷ Börsch-Supan 1980, o. P.



Abb. 24: Ausstellungsplakat Städtische Galerie Nordhorn 1975/76



Abb. 25: Ausstellungsplakat Galerie Kröner, Oberrimsingen 1979

Tatsächlich war dies Bobeks Vorhaben von Anfang an: die Umsetzung der Ensembles in lebensgroße Eisenfiguren und ihre Aufstellung im öffentlichen Raum. Er begann damit 1978, dem Jahr, in dem er – sieht man einmal von der Ausstellung in Nordhorn 1975/76 ab – seit langer Zeit wieder einmal kleinere und größere Erfolge als Künstler zu verbuchen hatte. Den Höhepunkt bildete zweifellos die Ehrung mit dem Landeskunstpreis Rheinland-Pfalz, den er sich zusammen mit dem Bildhauer Michael Croissant teilte. Aus 55 Bildhauern, die zuvor im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz 113 Arbeiten zeigten, hatte die Jury Bobek und Croissant ausgewählt. Für Bobek, der in dieser Ausstellung noch auf eine Präsentation seiner Ensembles verzichtete, war dies nach dem Kunstpreis der Stadt Berlin, *Junge Generation* und dem Großen Kunstpreis der Stadt Düsseldorf, dem *Cornelius-Preis*, die dritte Ehrung eines Landes beziehungsweise einer Landeshauptstadt. In ihrer Begründung hob die Jury vor allem Bobeks „starken Bildnis-Beitrag in der deutschen Bildhauer-Kunst der Gegenwart“ hervor.¹⁹⁸ Fast gleichzeitig fand in der Pfalzgalerie Kaiserslautern die Ausstellung *Pfälzische Sezession* statt, in der Bobek erstmals mit der *Messingstraße* auch ein *Straßen-Ensemble* zeigte.¹⁹⁹ (WV 15/78)

¹⁹⁸ Kunst aktuell 2/78, S. 7

¹⁹⁹ Kat. Kaiserslautern 1978

6.2.1 Die ersten Ausführungen der *Straßen*-Gruppen für den öffentlichen Raum

Im Frühjahr 1979 zeigte der Galerist Rolf Kröner in seinen Räumen in Oberrimsingen bei Breisach eine umfangreiche Einzelausstellung mit Arbeiten Karl Bobeks. (Abb. 25) Unter den insgesamt 43 Werken waren erstmals auch 20 *Straßen*-Ensembles zu sehen.²⁰⁰ Sieht man von den Ausführungen in Metall einmal ab, waren dies bereits damals bis auf drei alle Tableaus, die Bobek je vollenden sollte. Eine weitere Besonderheit ist mit dieser Ausstellung verbunden: zum ersten Mal präsentierte Bobek die Ausführung einer *Straßen*-Gruppe in groß bestehend aus zwei lebensgroßen Polyestergüssten. Es handelte sich dabei um die Figurentypen *Eva* und *Borchert* aus der Gruppe *Drei in Ransbach* (WV 10/77). Ein Jahr nach der Ausstellung in Oberrimsingen übergab der Galerist Rolf Kröner die beiden Figuren, die in seinem Auftrag in Eisen gegossen worden waren, als Dauerleihgabe an die Stadt Breisach, die sie auf dem Platz an der Südseite des Münsters aufstellte. Da zu der originären Gruppe die dritte Figur fehlte, mußte die vorgesehene Anordnung der Figuren verändert werden. Statt nebeneinander stehen *Eva* und *Borchert* hintereinander, optisch miteinander verbunden durch die Eisenplatten, auf denen sie montiert sind.



Abb. 26: *Breisacher Gruppe* (WV 5/78)

Die sogenannte *Breisacher Gruppe* war damit die erste *Straßen*-Gruppe Bobeks im öffentlichen Raum. (WV 5/78; Abb. 26) Die Reaktionen der Breisacher Bürger auf die schroffen Eisenfiguren sollte sich auch bei allen späteren Ausführungen für den öffentlichen Raum beobachten lassen. Einerseits zeigte man sich interessiert, da die lebensnahen Figuren die Sinne täuschten und man sie auf den ersten Blick für Menschen hielt („Erst habe ich gedacht, da kommen mir zwei entgegen“²⁰¹). Andererseits stieß man sich an dem rauen, schmutzig und unvollendet wirkenden Eisenguß, dessen Korrosion Bobek zunächst mit Salzsäure forciert hatte, um ihn später zu fixieren²⁰² („Ich habe gar nicht gewußt, daß man so leicht rosten kann“²⁰³).

Knapp drei Monate nach der *Breisacher Gruppe* konnte Bobek ein weiteres *Straßen*-Ensemble in Lebensgröße verwirklichen, die Wettbewerbsarbeit *3 in Ransbach* für das

²⁰⁰ Ausst.-Liste Oberrimsingen 1979 (i.N.)

²⁰¹ Bad. Ztg. 16./17.8.80

²⁰² Bad. Ztg. 29.5.80

²⁰³ Bad. Ztg. 16./17.8.80

Berufsbildungszentrum in Montabaur (**WV 1/81**). Hierbei handelt es sich um die getreue Umsetzung des entsprechenden Tableaus, das Bobek bereits im September 1979 als Modell ausgeführt und dem Preisgericht eingereicht hatte. Der Titel bezieht sich auf die Herkunft des Motivs, das Plakat zur Ausstellung der Bobek-Schüler Eva Nicolay, Jürgen Borchert und Uwe Langnickel in Ransbach-Baumbach 1976.

6.2.2 Die große Retrospektive

Die Aufstellung der Gruppe in Montabaur verzögerte sich um ein halbes Jahr. Der Grund dafür war die große Retrospektive mit Arbeiten Bobeks vom 11.10. bis zum 9.11.1980 in der Orangerie von Schloß Charlottenburg, durchgeführt vom Neuen Berliner Kunstverein und anschließend übernommen vom Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz. (**Abb. 27 + 28**) Mit insgesamt über 100 Plastiken, Zeichnungen und Großfotos präsentierte diese Ausstellung Werke aus allen Schaffensphasen seit 1952. Niemals zuvor noch jemals danach wurde das Werk Bobeks umfangreicher gewürdigt. Dokumentiert wurde die Ausstellung durch einen Katalog mit zahlreichen Schwarz-Weiß-Fotografien, wobei die Aufnahmen der *Straßen-Ensembles* von Bobek selbst stammten und einen interessanten Einblick gaben in sein Verständnis von der Rezeption der Tableaus. Seine generellen Vorstellungen und Ideen zu den Ensembles hatte er bereits 1978 in der Sendereihe *Zur Kunst der Gegenwart*, die der SFB für das Schulfernsehen ausstrahlte, erläutern können.²⁰⁴

Neben der Retrospektive in Berlin und Mainz konnte Bobek 1980 seine neuesten Arbeiten in den Räumen der Katholischen Hochschulgemeinde in Gießen zeigen. Dies ist deshalb wichtig, da er dort zum ersten Mal mit den sogenannten Eisentableaus in die Öffentlichkeit trat. Im Gegensatz zu den bisherigen Ensembles bestehen diese rein aus Eisen, Platte und Gestell sind fest miteinander verschweißt und schließen damit jene Variabilität aus, die für die Arbeiten in Gips oder Gießharz auf Holz nicht ganz unwesentlich ist. Obwohl er die Motive der vorherigen Ausführungen lediglich wiederholte und dabei nicht nur die gleichen Figurentypen, sondern auch die gleiche Anordnung der Figuren übernahm, stellen die Eisentableaus einen eigenen, unabhängigen Werkkomplex dar. (**Abb. 29**)

Die Umsetzungen der Ensembles für den öffentlichen Raum, Bobeks immer noch vorrangiges Ziel, geriet nach der Gruppe für Montabaur ein wenig ins Stocken. Zwar wurde die *Breisacher Gruppe*, die Ende der 80er Jahre nach dem wirtschaftlichen Ruin des Galeristen Rolf Kröner wieder abgebaut werden mußte, auf Initiative des Gießers Franz Schulte-Schmale 1983 in Aachen bei der Burg Frankenberg ein zweites Mal aufgestellt (**WV 5/78-2**). Andere Projekte, wie zum Beispiel die Platzgestaltung vor der Zentralkellerei der Badischen Winzergenossenschaft in Breisach, blieben hingegen im Entwurfsstadium stecken.²⁰⁵ Ein Grund dafür waren die durch Guß und Aufstellung entstehenden nicht unerheblichen Kosten.

²⁰⁴ s. Kap. VI, Abschnitt 3 *Filme und Filmbeiträge*

²⁰⁵ Korrespondenz mit den Auftraggebern, Juni 1982 – Februar 1983 (i.N.)



Abb. 27: Ausstellungsplakat Neuer Berliner Kunstverein 1980



Abb. 28: Ausstellungsplakat Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz 1980/81



Abb. 29: Eisentableaus in dem zu Ausstellungszwecken umfunktionierten alten Hühnerstall auf dem Anwesen in Maroth

Den *Straßen-* und *Park*-Ensembles galt inzwischen Bobeks nahezu alleinige Zuwendung. Von der figürlichen Solitärplastik in Gips oder Bronze war er inzwischen gänzlich abgerückt. Lediglich dem Porträt widmete er sich noch in einigen wenigen Fällen, so beendete er 1978 den zweiten Versuch eines Selbstporträts (WV 1/78). Ein besonders eindrucksvolles Porträt gelang ihm 1983, als er auf Einladung des Besitzers einer Warenhauskette und Kunstsammlers Theo Wormland diesen in drei Versionen plastisch der Nachwelt erhielt. Wormland starb noch bevor Bobeks Arbeit an den Porträts abgeschlossen war. (WV 1a-c/83)

7. Die Last der schweren Krankheit, Maroth 1985–92

1985 feierte Karl Bobek in Maroth im Kreise seiner Familie und Freunde seinen 60. Geburtstag. Einigen seiner Gäste fiel dabei auf, daß er anscheinend nicht ganz im Vollbesitz seiner Kräfte war, beim Sitzen hielt er den Oberkörper nur mühsam aufrecht. Auch seine Verschwiegenheit an diesem Tag entsprach nicht seiner Art. Normalerweise feierte er gerne und konnte dabei recht ausgelassen sein. Was anfänglich nur ein Verdacht war, wurde alsbald schreckliche Gewißheit: er hat die Parkinsonsche Krankheit. Obwohl man nach der ärztlichen Diagnose schnell reagierte und ihn in eine Spezialklinik einwies, ließ sich der schleichende Krankheitsprozeß nicht aufhalten. Die sieben Jahre, die Karl Bobek noch verbleiben sollten, wurden für ihn und seine Frau zu einer körperlichen und seelischen Belastung. Im Bewußtsein, den eigenen Körper und Geist mehr und mehr aus der Kontrolle zu verlieren, schwankte Bobek zwischen Auflehnung gegen die Krankheit und Resignation. Guten Tagen, an denen selbst die schwere körperliche Arbeit an großen Figuren möglich war, standen Tage der vollkommenen Regungslosigkeit gegenüber. Immerhin konnte er in diesem seinem letzten, so schmerzlichen Lebensabschnitt, einige wenige Arbeiten ausführen, darunter eine seiner eindrucksvollsten Figuren überhaupt, den *Dreibeiner* (WV 1/90).

7.1 Vorzeitiger Ruhestand

1987 wurde Karl Bobek als Mitglied in die Akademie der Künste in Berlin aufgenommen.²⁰⁶ Damit schloß sich der biographische Kreis: von Berlin, seiner Geburtsstadt, war vor 38 Jahren sein künstlerischer Weg ausgegangen. Nach bedeutenden Auszeichnungen und der großen Retrospektive erwies Berlin mit dieser Ernennung Bobek eine letzte Würdigung. Noch im gleichen Jahr wurde er in den vorzeitigen Ruhestand entlassen. Gemeinsam mit seinem langjährigen Kollegen Erwin Heerich, mit dem er auch privat befreundet war, wurde er am 12. Januar des darauffolgenden Jahres mit einer von Professor Walter Jürgen Hofmann in der Aula der Kunstakademie Düsseldorf gehaltenen Laudatio feierlich verabschiedet.²⁰⁷ Hofmann würdigte darin Bobeks künstlerisches Werk,

²⁰⁶ Zusammen mit der im gleichen Jahr verstorbenen Meret Oppenheim und Bernhard Luginbühl. (AdK Berlin 1987, S. 19 + 372)

²⁰⁷ Hofmann 1988 (alle Zitate im Folgenden)

welches er in vier Komplexe unterteilte: a) die frühen Figuren bis zum Beginn der 60er Jahre „mit der Fähigkeit zum Festhalten des Flüchtigen und der schwebenden Nuance“ (56); b) die zweite Phase der figürlichen Plastik Mitte der 60er Jahre, deren Wesensmerkmal Hofmann – sich dabei auf Bobek berufend – als „ambiquin“ bezeichnete, womit die Doppeldeutigkeit gemeint ist, die dieser Plastik so eigen ist, die „stets auch die umgekehrte Sichtweise hervorruft und im Beständigen den Wechsel des Vergänglichen, im Konstruktiven das Destruktive zu erkennen gibt“ (57); c) die *Straßen-* und *Park-Ensembles*, die Hofmann als „Beitrag zum Komplex »Kunst und Leben«“ betrachtete und zwar in Form von Modellen mit der „Tendenz, ins Reale, den wirklichen Raum, die wirklichen Orte auszugreifen und sich ins Leben einzumischen – oder das Leben in sich eindringen und sich von ihm durchströmen zu lassen.“ (58); und schließlich d) die Porträts und Köpfe als durchgängige, „thematische Konstante“, jene „Memorialbilder, die von den Grenzen des Lebens handeln und vom Vermögen der Kunst, das Leben über jene Grenzen hinaus im Bild aufzubewahren.“ (59) Neben den Errungenschaften auf dem Gebiet der Plastik erinnerte Hofmann an die großen Verdienste Bobeks als Lehrer für Kunsterzieher und seinen unerbittlichen Einsatz für die „Durchdringung von freier künstlerischer Ausbildung und Lehrerausbildung“, die er 1971 in seinem *Initiativ-Entwurf zur Neuordnung der Kunsterziehung* theoretisch untermauert hatte. (64)

7.2 Die letzten Auftragsarbeiten

Die Zeit nach seiner Lehrtätigkeit wurde für Bobek krankheitsbedingt in zunehmendem Maße schwerer. Die Öffnung seiner Marother Atelierräume für die Öffentlichkeit im Juni 1987 in Verbindung mit einer kleinen Ausstellung in der Galerie im Uhrturm im Nachbarort Dierdorf brachte etwas Abwechslung. (Abb. 32) 1988 verbrachte er viel Zeit an der Umsetzung des *Straßen-Ensembles Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77) in lebensgroße Figuren. Die Stadt Düsseldorf hatte dafür Interesse gezeigt. Er tat sich wohl nicht nur aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes sehr schwer damit, mitunter war die Übertragung eines bestimmten Figurentyps ins Großformat nicht beziehungsweise nicht zufriedenstellend realisierbar. In diesem Fall war es die Figur des *Lehmann* (Typ sca), die ihn nicht zu einem Ergebnis führte. Da die Stadt ein zeitliches Limit von einem Jahr gesetzt hatte, sah sich Bobek letztlich gezwungen, die ursprüngliche Gruppe zu verwerfen und statt dessen eine neue Dreiergruppe aufzubauen, bestehend aus *Lehmanns Freundin* (Typ scb), dem *Beobachter* (Typ scc) sowie der weiblichen Figur aus der Gruppe *Schatten* (Typ sbb). Am 2. Dezember gelangte die so neu entstandene Gruppe zur Aufstellung in der Düsseldorfer Altstadt, in der Mühlengasse, nur wenige Schritte von der Akademie entfernt und wie in einem symbolischen Akt auf deren Haupteingang zuschreitend. (WV 1/88; Abb. 30) Schnell fand der Volksmund für die von Bobek ohne Titel belassene Gruppe die Bezeichnung „Eiserne Familie“²⁰⁸. Allzu gerne mochte man in dem vorauseilenden Mädchen die „widerspenstige Tochter“²⁰⁹ sehen, die den gebührendem Abstand nachkommenden Eltern zu entfliehen versucht. Die Stadt betrachtete Bobeks Arbeit als einen Bestandteil ihrer Ansammlung von Skulpturen entlang einer

²⁰⁸ Helga Meister, in: WZ v. 3.12.1988

²⁰⁹ Düsseldorfer Amtsblatt Nr. 49 v. 10.12.1988



Abb. 30: Projekt Mühlenstraße (WV 1/88)

einen weiteren Beitrag leisten. Auf Einladung des Kunsthistorikers Gottfried Boehm wurde 1989 in Gießen im Schiffenberger Tal, wo sich das Philosophikum der Universität befindet, die sogenannte *Religiöse Figur* aufgestellt. (WV 6/67) Diese Figur war 1967 aus der *Madonna in Nemi* hervorgegangen, nachdem Bobek von einem der beiden Gipse der Madonna versehentlich das Kind abgebrochen war. Er erkannte eine neue, spannende Ausgangssituation und arbeitete die Figur weiter aus. Am Ende war aus der Madonna ohne Kind eine dem Wesen nach verwandte, letztlich aber doch neuartige Figur entstanden, die den vegetabilen Wachstumsprozeß noch deutlicher zum Ausdruck brachte. Allein mit dem Titel, den die Figur erst bei ihrer Aufstellung in Gießen erhielt, tat sich Bobek schwer.²¹¹ In seinem protestantischen Elternhaus dem Glauben gegenüber tolerant erzogen, zeigte er zwar zeitlebens ein großes Interesse an der Religion, dies aber aus einer humanistischen Weltsicht und nicht aus Überzeugung zur Kirche.

Von den *Straßen*-Figuren konnte Bobek 1989 zwei weitere große Eisengüsse der Öffentlichkeit präsentieren. Die *Alte Hure* aus dem Ensemble *Huren I*, eine der authentischsten Umsetzungen einer kleinen Tableauplakette überhaupt, war 1989 gleich auf zwei Ausstellungen zu sehen.²¹² (WV 3/80) Den Zweitguß des eingangs erwähnten *Dreibeiner* erwarb der Bildhauer Erwin Wortelkamp und stellte ihn als Beitrag zu seinem Pro-

quer durch die Innenstadt verlaufenden imaginären *KunstAchse*, ein ambitioniertes *Kunst-im-öffentlichen-Raum*-Projekt, das aus der 1988 veranstalteten temporären Ausstellung *Skulptur D-88* hervorgegangen war.²¹⁰ 24 Jahre nachdem man Bobek den Großen Kunstpreis verliehen hatte, war nun auch ein Werk des Künstlers von der Stadt angekauft worden. Leider stand die Gruppe von Anfang an unter keinem guten Stern. Nach den Problemen während der Ausführung, die man in der Unausgewogenheit der drei Figuren im Gesamtzusammenhang deutlich spüren kann, wurde nach der Aufstellung die Gasse baulich verändert. Eine der beiden Häuserfronten wurde nach vorne gezogen, so daß die Gasse nun insgesamt wesentlich enger war und die Gruppe aus der Mitte heraus an den Rand rückte.

Zu den Kunstwegen und Skulpturenachsen, die in den 80er Jahren eine Blütezeit erlebten, konnte Karl Bobek nach Düsseldorf

²¹⁰ Skulptur D-88, Ausst. u. Kat. Peter Schwickenrath, hg. v. Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e.V., Düsseldorf 1988

²¹¹ In den Ausstellungen vor 1989, in denen die Figur mit ausgestellt war, wird sie als *Madonna in Nemi (Studie)* bezeichnet.

²¹² Kat. Heilbronn 1989 + Kat. Müsbach 1989



Abb. 31: *Dreibeiner* (WV 1/90)

projekt *Skulptur im TAL* in dem hinter seinem Haus in Hasselbach/ Westerwald gelegenen Wiesengelände auf.²¹³ (**WV 1/90; Abb. 31**) Die Figur avancierte zum künstlerischen Vermächtnis Bobeks, da es sich um seine letzte zu Ende geführte Arbeit handelt. Wenn man bedenkt, daß er inzwischen kaum noch in der Lage war, sich aufrecht zu halten – bereits im Dezember 1988 hatte er der Aufstellung der Düsseldorfer Gruppe nur in einem Stuhl sitzend beiwohnen können – bekommt der existentielle Ausdruck im Gehen dieser Figur eine tiefere Bedeutung.²¹⁴

Am 20. Januar 1992 starb Karl Bobek in Maroth.

²¹³ Seit Mitte der 80er Jahre entsteht dort das Skulpturenprojekt *Skulptur im TAL*, bei dem Worzelkamp Künstlerkolleginnen und -kollegen einlädt, vor Ort eine Arbeit für das ca. 65.000 qm große Tal zu entwerfen und dort dauerhaft zu installieren. Auf über 25 Arbeiten von mehr als 20 renommier-ten, zum Großteil deutschen Bildhauern ist das Projekt inzwischen angewachsen. Neben dem kleinen Bronze-figürchen „Armer Mensch“ von Thomas Lehnerer und dem Paar von Marin Kasimir ist Bobeks *Dreibeiner* die einzige figürliche Arbeit im TAL. (Kat. Hasselbach 1992)

²¹⁴ s. Kap. II, S. 150

8. Das Bild Karl Bobeks in der Öffentlichkeit

Die Auszeichnungen durch Preise und Stipendien sowie die für einen Bildhauer akzeptable Anzahl an Einzel- und Gruppenausstellungen dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Aufmerksamkeit seitens einer breiten Öffentlichkeit Karl Bobeks Werk zeitlebens versagt geblieben ist. Es wäre müßig, an dieser Stelle über die Gründe zu spekulieren. Fraglos war Bobek ein unbequemer Künstler, der sich keiner Gruppe zuordnen ließ und die Einsamkeit der ländlichen Abgeschiedenheit der umtriebigen großstädtischen Kunstszene vorzog. Darüber hinaus war er selbst der schärfste Kritiker seines eigenen Werks, was insbesondere ab den 70er Jahren immer wieder zu Schaffenskrisen führte. Selbst in Augenblicken des Erfolgs wie 1980 anlässlich der großen Retrospektive in Berlin blieb er gegenüber der öffentlichen Meinung skeptisch und fühlte sich mißverstanden:

„Es fällt mir im Augenblick schwer, weiterzuarbeiten. Ich bin auch ein wenig betrübt über die unglaubliche Stumpfheit der Berliner Kunstkritik. Die Anteilnahme, auch der Jugend, bei der Eröffnung war doch gross, und nun das öffentliche Ergebnis?“²¹⁵

8.1 Publikationen über Bobek und Ausstellungsrezensionen

Mit der Verleihung des renommierten Kolbe-Preises in Berlin 1955 rückte Bobek erstmals in den Blickpunkt öffentlichen Interesses. Man sah in ihm „[...] eine der stärksten Begabungen des Nachwuchses in Berlin [...]“²¹⁶. Zum Durchbruch verhalf ihm 1964 seine erste größere Einzelausstellung in Mainz. Für Friedrich Gerke galt er damals als ein „sehr bewußter Künstler, der [...] gegen die ungegenständliche Plastik setzt, und zwar in entschiedener Frontstellung. Sein Bemühen gilt in erster Linie dem menschlichen Akt und dem menschlichen Antlitz; nur in der Zeichnung geht er zuweilen freiere Wege.“ Er reihte ihn neben Joachim Dunkel, Karl-Heinz Krause und Rolf Szymanski ein in eine „[...] junge Berliner Einheitsfront von Bildhauern“, deren „Gemeinsamkeit [...] in der grundsätzlichen Bejahung des Dinglichen, vor allem des Menschlichen (Akt und Bildnis) sowie des Kreatürlichen überhaupt in allen Zweigen bildhauerischen Schaffens [...]“ läge.²¹⁷ Im gleichen Jahr wurde Bobek aufgenommen in die viel beachtete Publikation *Plastik der Gegenwart, 2. Folge* von Ulrich Gertz, der darin zu folgender Einordnung gelangte:

„Die Neugier gegenüber den gestaltprägenden Begrenzungen einer wachsenden Form, die, sich aus dem Kern entfaltend, den organischen Zusammenhang ihrer Einzelteile herstellt, verbindet die Plastiken von Rolf Szymanski mit jenen von Leonard Baskin, Roulland und Karl Bobek.“²¹⁸

²¹⁵ Brief Bobek an Martin Sperlich v. 26.10.80 (in dessen Besitz)

²¹⁶ Telegraf 17.4.55

²¹⁷ Gerke 1964, S. 3

²¹⁸ Gertz 1964(1), S. 20 (Zum Stellenwert der Publikation in Kreisen figürlich arbeitender Bildhauer siehe Kap. III, S. 169, Anm. 7)

Bobeks persönliche Veränderungen durch den Umzug von Berlin nach Düsseldorf und dem Lehrauftrag an der Kunstakademie ließen zwar hohe Anerkennung staatlicherseits folgen (Cornelius-Preis Düsseldorf 1965; Landeskunstpreis Rheinland-Pfalz 1978), änderte aber nur wenig an der eher geringen Akzeptanz innerhalb der Kunstszenen. Gerade in Düsseldorf war man in jenen Jahren stärker interessiert an abstrakten (Informel) und avantgardistischen Strömungen (ZERO, Fluxus, Happening, Nouveau Réalisme). Bobeks Involviertsein in den Akademiestreit verhärtete zusätzlich die Fronten.²¹⁹

In den Ausstellungsbesprechungen fanden bezüglich Bobeks Darstellungen des stehenden, sitzenden oder liegenden weiblichen und männlichen Aktes die schroffe Materialbehandlung und die Verwendung des Fragments besondere Beachtung. Gleichzeitig wurden Einfühlksamkeit und Sensibilität als charakteristische Eigenschaften hervorgehoben:

„Kostbarkeit und Materialbehandlung, Sensibilität und Verhaltenheit, die reifer Gestaltungskraft entspringen, äußern sich in Karl Bobeks Bronzen. Menschliche Körper in den Situationen des Sitzens, Stehens, Liegens, Laufens. Bobek entrinnt dem konservativen Vorbild durch fragmentarische Darstellung des Figürlichen, durch winzige anekdotische Spuren der Gebäu-de [...] und durch die höchst differenzierte Unebenheit der Oberfläche...“²²⁰

„Die Wirklichkeit, aus der Leben, Ausdruck, Gebärde abstrahiert sind, die Realität, die bei Gecelli zum Schatten wird, verdichtet sich in den Plastiken Karl Bobeks zum oft auf das Fragment reduzierten Daseins, zum bronzenen Widerspiel eines Moments, der eine Haltung, eine Empfindung nachlebt.“²²¹

Mit Bobeks Beginn an dem Projekt *Straße* wuchs die Neugier und das Interesse an den eher unkonventionellen figürlichen Tableaus und deren Umsetzungen in Lebensgröße. Anlässlich der Verleihung des Landeskunstpreises Rheinland-Pfalz 1978 forderte Wolfgang Venzmer öffentlich dazu auf, den Künstler in der Umsetzung seiner Pläne tatkräftig zu unterstützen:

„Vielleicht [...] könnte jetzt ein fester Auftrag von offizieller Seite, bei dem es sich dann um ein Anpassen des Skizzierten an eine konkrete Raum- oder genauer Platzsituation handeln würde, diesen Prozeß der Realisierung beschleunigen, indem es den Künstler von der Last der nicht geringen finanziellen Investitionen befreien würde.“²²²

Dieser Trend setzte sich fort mit der Ausstellung der Galerie Kröner, Oberrimsingen 1979, in der die Ensembles erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Auffällig ist der Bezug zur Wirklichkeit, den die Besucher respektive Rezensenten beim Anblick der kleinformatigen Figurengruppen herstellen. Es ist die Rede von einer „Welt voller Men-

²¹⁹ Ein Indiz dafür ist die Ausstellung *Düsseldorf. Stadt der Künstler*, Messe Düsseldorf 1971, in der 117 Künstler der Stadt ihre Arbeiten präsentierten, Karl Bobek allerdings seine wohl geplante Teilnahme wieder zurückzog. Auf der von Robert Filliou eingereichten Arbeit *Teilnehmerliste, Mai 1971* ist sein Name noch eingetragen, ebenso die Namen weiterer Kollegen von der Akademie, die gleichfalls nicht vertreten waren. (Kat. Düsseldorf 1971)

²²⁰ Hannoversche Rundschau v. 7.9.1967

²²¹ Ursula Bode über die Ausstellung zusammen mit Johannes Gecelli in der Galerie Brusberg, Hannover 1967, in: Hannoversche Allgemeine Ztg. v. 17.8.1967

²²² Venzmer 1978, S. 9

schen“; sie sind „ins Gespräch vertieft, laufen gemächlich vor sich hin, ruhen auf Bänken aus oder stehen in Gedanken versunken alleine im Raum.“²²³ Ihre Besonderheit liegt in der Art, wie sie den Betrachter ansprechen:

„Lebendig und leicht, manchmal fast transparent röhren diese *Menschen* Menschen an, die ihnen konfrontiert sind. Die Absicht Bobeks geht in Erfüllung: mitzuteilen, was in der Begegnung mit Menschen in Konventionen erstickt, was verzerrt wird – Gefühle für andere, Nachdenklichkeiten, Zweifel, Ärger, Gram und Trauer, Glück, Hingebung, Frieden, Ruhe...“²²⁴

„Bobek ist, ohne sich in Historisches davonzustehlen, in seiner Aussage bemüht, menschliche Beziehungen im Ansatz aufzuspüren, Verhaltensweisen modellhaft auszuprobieren, um verschüttete, menschliche Beziehungssysteme wieder freizulegen.“²²⁵

Diese als positiv zu bewertende sehr persönliche Bezugnahme als Reaktion auf Bobeks *Park-* und *Straßen*-Ensembles stellte sich jedoch nicht überall ein. In der nur ein Jahr später stattfindenden Retrospektive, mit der Bobek in seine Heimatstadt Berlin zurückgekehrt war, wurden auch kritische Stimmen laut. Zum einen attestierte man ihm, bezogen auf seine Bronzeplastiken, einen eigenen Stil, „die menschliche Erscheinung gleichsam in die allgemeinere, die anonyme Unkenntlichkeit zurückzunehmen.“²²⁶ Sein Umgang mit dem Material, das Fragmentarische, die Brüche und offen zutage tretenden Bearbeitungsspuren wurden ihm als „Manier der Verflüchtigung, der nervösen Auflösung“ ausgelegt. Die Tableaus wurden ausschließlich als Modelle interpretiert:

„Sie bleiben skizzenhaft. Wirken momentan. Und geben doch existentielle Deutungen. Assoziationen menschlicher Isolierung und Einsamkeit.“

Das anschließende Resümee mag die persönliche Meinung des Rezensenten gewesen sein, und gibt dennoch eine gewisse Stimmung wieder, die sich an diese Ausstellung anschloß und die Bobek offensichtlich nicht unberührt gelassen hat, wie der oben zitierte Brief zeigt:

„Sowohl in formaler wie in inhaltlicher Hinsicht scheint Bobek auf der Suche. Sein Œuvre zeigt wenige Momente, in denen beides, – so und nicht anders, – zwingend zusammenstimmt. Dieses Werk verliert in dieser allzu ausführlichen Ausbreitung des Neuen Berliner Kunstvereins obendrein noch deutlich. Die Orangerie wirkte selten für eine Bildhauer-Ausstellung so unangemessen.“²²⁷

Bobeks Ausführungen der *Straße* in lebensgroße Eisenfiguren für den öffentlichen Raum wurden stets begleitet von den wachen Blicken der Leute, wobei auch hierbei die ganze Spannbreite von reibungsloser Akzeptanz bis hin zu widerspenstiger Ablehnung zu beobachten ist.²²⁸ Schnell wurde erkannt, daß die Figuren auf Begegnung angelegt sind. Unsicherheit und Unklarheit herrschte allerdings durch die fehlende Rahmenhandlung

²²³ Mechthild Blum: Im Frieden mit sich selbst, in: Badische Ztg. v. 14.4.79 (Bad. Ztg. 14.4.79)

²²⁴ ebd.

²²⁵ Wolfgang Minaty: Kontaktlose Figuren, in: Rheinische Post v. 3.5.79 (Rh. Post 3.5.79)

²²⁶ Hier und im Folgenden: PHG: Menschsein im Vorübergehen, in: unb. Berliner Ztg. v. 5.11.80 (Zeitungsausschnitt i.N.)

²²⁷ ebd.

²²⁸ s.o., S. 51

konventioneller skulpturaler Figurengruppen und dem abweisenden da als Schrott deklarierten rostigen Eisen:

„Begegnung – dieses Ziel hat Karl Bobek mit seiner Plastik erreicht, wenn er damit die Auseinandersetzung der »Vorübergehenden« mit seinem Kunstwerk gemeint hat. Ob er er allerdings mit solcher Kritik rechnete? »Also erst habe ich gedacht, da kommen mir zwei entgegen, aber was hat das für eine Bedeutung?«“²²⁹

Eine Antwort auf diese Frage fand Angelika Gause-Reinhold nach dem Gespräch mit Karl Bobek im Juli 1988, einem der letzten, die der damals bereits Schwerkranke zu geben in der Lage gewesen war:

„Gleichwohl wird bei allen seinen Arbeiten ein weiteres Charakteristikum deutlich: obwohl Plastik an sich a priori auf einen Betrachter hin konzipiert ist, scheinen Bobeks Werke diesem Grundsatz nicht zu entsprechen. Sie stellen nicht irgendetwas für irgendjemanden dar, sie sind schlechthin. Dadurch fühlt sich ein Betrachter schon nahezu als Voyeur ertappt, er betritt gleichsam unbeabsichtigt die Szenerie – und ist stärker von ihr betroffen, als wenn diese seiner Erwartungshaltung entsprechen und sich direkt an ihn wenden würde. Bobeks Werke zielen auf Kontemplation, nicht auf Admiration oder Provokation.“²³⁰

8.2 Posthume Ausstellungsbeteiligungen

Es ist ein ungeschriebenes Gesetz des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, daß Künstler nach ihrem Tod schnell in Vergessenheit geraten, da die fehlende Präsenz und die nicht mehr stattfindende Weiterentwicklung des Werkes eine nicht zu schließende Lücke hinterlassen. Dies betrifft zumal jene, die sich zeitlebens zurückgezogen und nicht im Rampenlicht gestanden haben. Es ist zweifellos das Verdienst der Witwe Karl Bobeks, Ursula Bobek, mit Atelierausstellungen in Maroth hin und wieder auf das Werk ihres Mannes aufmerksam gemacht zu haben, so 1993 in Zusammenarbeit mit der Dierdorfer Galerie im Uhrturm (Abb. 33), zu dem sie selbst einen Fotoband herausgab²³¹, und zuletzt 1995 anlässlich Karl Bobeks 70. Geburtstags.

Aber auch einige Museen nahmen, dem allgemeinen Trend eines gesteigerten Interesses an figürlicher Plastik folgend, Bobeks Arbeiten in ihre Ausstellungskonzeptionen mit auf. Das Lehniner Institut zeigte 1993 im Skulpturengarten am Klostersee einige großformatige Plastiken der *Straße*²³² sowie die *Madonna in Nemi (Studie)* (WV 6/67) gemeinsam mit Arbeiten der Bildhauer Emil Cimiotti und Werner Stötzer. Es war dies die erste und bisher einzige Präsentation des Werks Bobeks in den Neuen Bundesländern.²³³

²²⁹ Michael Janietz zur Aufstellung der *Breisacher Gruppe* (WV 5/78), in: Badische Ztg. v. 16./17.8.80

²³⁰ Gause-Reinhold 1989, S. 131

²³¹ Kat. Maroth 1993

²³² *Eva + Borchert* (WV 5/78), *Alte Hure* (WV 3/80), *Junge Huren* (WV 2/79 + 3/83), *Todesengel* (WV 2/80), *Dreibeiner* (WV 1/90)

²³³ Kat. Lehnin 1993

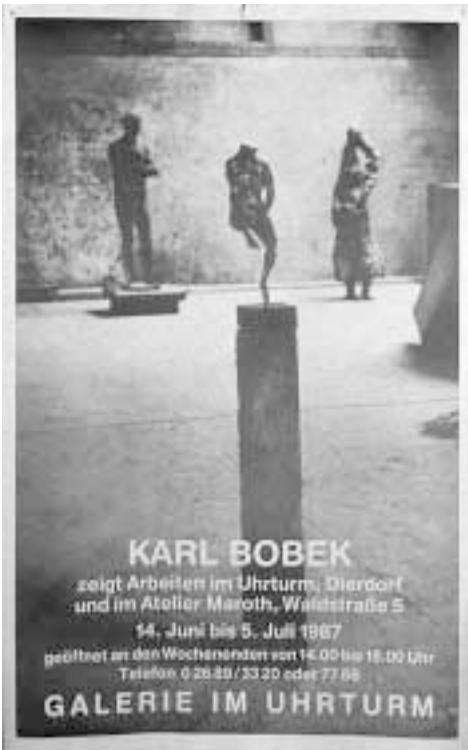


Abb. 32: Ausstellungsplakat Maroth/
Dierdorf 1987

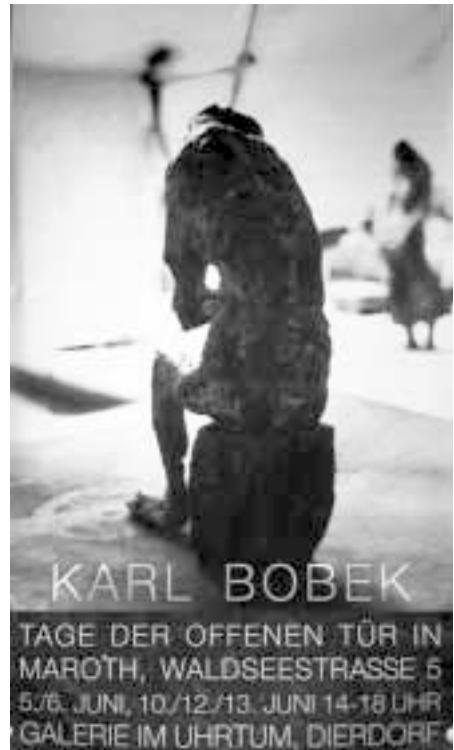


Abb. 33: Ausstellungsplakat Maroth
1993

Für einen interessanten Diskussionsbeitrag sorgte auch die Ausstellung *Berührungs-punkte in der Figuration: Italienische und Deutsche Bildhauer* im Museum für moderne Kunst, Bozen 1994. Bobek, Dunkel, Grzimek, Heß und Schmettau, die alle mehr oder weniger eng mit Berlin biographisch und künstlerisch verwurzelt sind, wurden den italienischen Bildhauern Manzù, Marini, Martini und Messina vergleichend gegenübergestellt. Anhand exemplarischer Werke wurde die Frage nach gegenseitiger Beeinflussung oder paralleler Entwicklungen untersucht.²³⁴

Neben diesen die Arbeiten Bobeks als Ausschnitt des Gesamtwerks präsentierenden Ausstellungen gab es auch kleinere Beteiligungen mit einzelnen Plastiken innerhalb thematisch angelegter Übersichtsschauen, so 1996 im Lehmbruck-Museum Duisburg (*Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur*)²³⁵ und im gleichen Jahr in den Städtischen Museen Heilbronn (*Der Platz – Ein Thema der Kleinplastik seit Giacometti*)²³⁶.

Zuletzt zeigte das Land Rheinland-Pfalz 1997 anlässlich seines 50-jährigen Bestehens Werke der ehemaligen Landeskunstpreisträger im Schloß und Park Waldthausen. Insbesondere die im Park aufgestellten Eisenfiguren Bobeks konnten in unmittelbarer Nachbarschaft zu Werken der gleichfalls figürlichen Bildhauer Franz Bernhard, Lothar Fischer, Michael Croissant – mit ihm teilte Bobek 1978 den Preis – Kurt Lehmann und Gernot Rumpf ihren eigenwilligen Charakter unter Beweis stellen.²³⁷

²³⁴ Kat. Bozen 1994

²³⁵ Kat. Duisburg 1996; ausgestellt war der *Dreibeiner* (WV 1/90)

²³⁶ Kat. Heilbronn 1996; ausgestellt war das Tableau *Drei Huren I* (WV 12/78)

²³⁷ Kat. Budenheim 1997; im Freien waren ausgestellt: *Eva* (WV 5a/78), *Alte Hure* (WV 3/80) und *Dreibeiner* (WV 1/90)

II. Stilkritische Untersuchung der plastischen Arbeiten

Das plastische Werk Karl Bobeks lässt sich insgesamt in vier Motivkreise einteilen:

1. Großformatige Solitärplastik
2. Kleinformatige Solitärplastik
3. Ensembles
4. Porträts und Köpfe

Jede dieser vier Gruppen lässt sich nach funktionalen (zweckfreie oder auftragsgebundene Arbeiten innerhalb der großformatigen Solitärplastik), zeitlichen (Werkkomplexe I-III innerhalb der kleinformatigen Solitärplastik) oder wiederum motivlichen Gesichtspunkten (Thema *Straße* und *Park* innerhalb der Ensembles) weiter unterscheiden. Diese Aufgliederung des Gesamtwerks unter der Prämisse der Motivkreise orientiert sich an der Einteilung der in der Retrospektive Berlin 1980 ausgestellten Arbeiten, beziehungsweise an dem diese Einteilung dokumentierenden Katalogteil, den Karl Bobek selbst erstellt hat. Er nahm dort folgende Aufteilung vor¹:

- Figuren und Köpfe
 - Große Formate
 - Kleine Formate
 - Kleinplastik
 - Köpfe
- Straße
 - Ausführungen in Gips, Gießharz auf bemaltem Holz, Eisen
 - Erste Ensembles und Einzelstudien. Flächenensemble I
 - Ausführungen in Metall
 - Große Formate
- Park

Es ist sicher auszuschließen, daß Bobek an diese Werkeinteilung einen wissenschaftlichen Anspruch stellte. Sie diente ihm lediglich zu einer Systematisierung der insgesamt über 100 präsentierten Arbeiten. Deshalb seien an dieser Stelle einige Korrekturen erlaubt. Die Motivkreise Figuren und Köpfe haben so gut wie keine Gemeinsamkeit, weshalb zur wissenschaftlichen Untersuchung eine Trennung dieser beiden notwendig ist. Die anhand der Größe unterschiedenen Gruppen der figürlichen Plastik werden übernommen, wobei die großen Formate als ein eigenständiges Kapitel betrachtet werden, da sie gegenüber der kleinformatigen Figurenplastik zusätzlichen Kriterien unterliegen. So stellt sich die Frage nach freier oder auftragsgebundener Arbeit und damit zusammenhängend die Problematik der Aufstellung im öffentlichen Raum. Dies führt letztlich zu einer Beurteilung nach anderen Wertmaßstäben. Die Gliederung des Kapitels Köpfe erfordert vom wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet eine weitere Unterscheidung nach Porträts lebender Personen oder bereits verstorbenen Personen nach Fotovorlage und Köpfen ohne Bezug zu einer bestimmten Person. Die Motivkreise *Straße* und *Park*

¹ Kat. Berlin 1980, o. P. Die ausgestellten Fotografien und Zeichnungen werden nicht berücksichtigt.

stehen bei Bobek scheinbar zusammenhanglos als zwei eigenständige Kapitel. Zweifellos sind beide formal wie inhaltlich derart unterschiedlich, daß eine Trennung logisch erscheint. Allerdings verbindet beide eine wesentliche Eigenschaft: der tableauartige Aufbau und damit einhergehend der Modellcharakter. Hierfür steht bei Bobek der Überbegriff *Ensemble*². Deshalb werden in der stilkritischen Untersuchung die Motivgruppen *Straße* und *Park* unter dem Motivkreis *Ensembles* zusammengefaßt.

Die stilkritische Untersuchung innerhalb der einzelnen Motivgruppen erfolgt nach Material, Form und Inhalt, wobei Form und Inhalt oft nicht von einander zu trennen sind. Ziel ist zum einen die Herausarbeitung der Eigenheiten der Gruppen und zum anderen die Nachvollziehbarkeit einer stilistischen Entwicklung im zeitlichen Ablauf. Gleichzeitig werden anhand ausgewählter Beispiele die Bezüge zu anderen Bildhauern untersucht, insbesondere unter dem Gesichtspunkt möglicher Einflüsse. Einen Schwerpunkt bilden hierbei Marino Marini für die Solitärplastik und Alberto Giacometti für die Ensembles.

Die Arbeiten aus der Zeit während des Studiums werden vom übrigen Werk getrennt betrachtet, da sie noch keine eigene Handschrift erkennen lassen und Bobek auf der Suche nach dieser sich an diversen Vorbildern orientierte. Die Stilvergleiche nehmen deshalb in diesem Kapitel einen größeren Raum ein.

1. Frühe Arbeiten³

Zeitraum: 1949–1955 (Studium an der Hochschule für Bildende Künste Berlin bei Renée Sintenis)

Insgesamt sind 44 Arbeiten dieser Zeit bekannt und dokumentiert.⁴ (F/XI-XLI + WV 1/51–4/55) Es ist zu vermuten, daß sie nur einen Teil dessen darstellen, was Karl Bobek während den Jahren 1949–55 künstlerisch hervorgebracht hat und damit einen repräsentativen Querschnitt bilden. Zwei Motivkreise bestimmen diese Arbeiten: 1. die Figurenplastik und 2. Köpfe und Porträts.

² Es gibt keine eindeutige Begriffsbestimmung für *Ensemble*. Bobek selbst verwendet diesen Begriff in seinem Beitrag zur Schulfernsehreihe *Zur Kunst der Gegenwart* des Sender Freies Berlin von 1978. Dort heißt es bezüglich der *Straßen*-Gruppen: „Er [Karl Bobek; Anm. d. Verf.] nennt sie [...] nicht Szenen, sondern *Ensembles*“. (Haase 1981, S. 19) Und zu den *Park*-Gruppen: „Seit einiger Zeit arbeitet er an einem großen Ensemble mit dem Titel *Park*: Parkbänke – vorstellbar längsseits eines großen rechteckigen Wasserbassins.“ (ebd., S. 20)

³ Entgegen dem Werkverzeichnis werden hier zur Wahrung der chronologisch fortschreitenden Entwicklung alle Arbeiten der Jahre 1949–55 betrachtet, ungeachtet der qualitativen Einstufung, die für die Aufnahme in das Verzeichnis entscheidend war. (s. Kap. IV, Abschnitt 1. *Allgemein*)

⁴ Mit Ausnahme der Porträts und einiger weniger Figuren hat Bobek die frühen Arbeiten später zerstört. Grund dafür dürfte in erster Linie Platzmangel gewesen sein, aber auch ein Verlust an persönlicher Wertschätzung. Die Dokumentationslage beschränkt sich daher in den meisten Fällen auf Fotos im Nachlaß. (s. Kap. IV, Abschnitt 2. *Quellen*)

1.1 Figurenplastik

Bobeks künstlerisches Augenmerk richtet sich von Beginn an ausnahmslos auf die Darstellung des Menschen. Dabei sind zwei Themenschwerpunkte zu erkennen: der weibliche und männliche Akt in den Grundkörperhaltungen Stehen, Sitzen, Liegen. Figurenpaare oder -gruppen treten seltener auf. Stilistisch vollzieht er eine Entwicklung, in der er sich zunächst an einigen Vorbildern orientiert.⁵ Durch diesen Prozeß einer fruchtbaren Auseinandersetzung gelangt er schließlich zu eigenem Ausdrucks- und Gestaltungswillen.

1.1.1 Der weibliche Akt

Bei circa der Hälfte aller frühen Arbeiten handelt es sich um weibliche Figuren, bis auf wenige Ausnahmen als Akt, oft in Lebensgröße auf einer massiven Plinthe stehend, in leichter Schrittstellung oder Kontrapost. Ihre Gestik ist sehr verhalten, Theatralik wird vermieden. Das Motiv der Sitzenden greift Bobek in zwei Arbeiten aus der Anfangszeit auf. F/XI zeigt eine jugendliche, anmutige Figur, auf den Knien sitzend, den Oberkörper aufgerichtet und leicht nach links geneigt; der am Körper entlang ausgestreckte rechte Arm mit geöffneter Hand bildet eine Linie mit dem sanft geneigten Kopf. Auffallend ist die rundplastische, geschlossene Dreieckskomposition, die durch ihre Ausgewogenheit im Aufbau überzeugt und vollkommen ohne Sockel oder Plinthe auskommt. Die glatte, makellose Oberflächenbehandlung unterstreicht die reine, von äußeren Einflüssen ungestörte Schönheit. Nur einmal noch findet Bobek zu einer derart geschlossenen Komposition. In F/XII ruht ein Kind in den Armen der Mutter, die einen nicht zu durchbrechenden Schutzkreis bilden, gleich von welcher Seite man die Gruppe betrachtet. Die Sitzhaltung entspricht der von F/XI, lediglich im Umgang mit der Materialoberfläche ist ein deutlicher Unterschied zu erkennen. Zahlreiche poröse Vertiefungen überziehen den gesamten Körper von Mutter und Kind. Durch die Einheitlichkeit der Struktur bleibt die Harmonie jedoch gewahrt.

Das Motiv *Mutter mit Kind* tritt bei Bobek zwar selten auf, wurde aber insgesamt in der Entwicklung der figürlichen Plastik des 20. Jahrhunderts häufig verwandt und gilt als ein Leitmotiv im Werk Wilhelm LEHMBRUCKS. In *Gruppe Mutter und Kind* von 1907 (Abb. 34) ist die kniende, seitlich absitzende Körperhaltung der Mutter bereits vorgezeichnet und führt in ganz ähnlicher Weise wie bei Bobek zu einer formalen Geschlossenheit. „Die durch keine Unruhe oder Gestik nach außen hin gestörte Ruhe der natürlichen Zuwendung“, die „eine Innigkeit und sinnlich-natürliche Unmittelbarkeit“ ausströmt⁶, ist hier wie dort spürbar. Einen wesentlichen Beitrag dazu liefert die Physiognomie, jener für Lehmbrucks weibliche Figuren ab 1910 typische melancholisch verträumte Gesichtsausdruck. Bobek scheint diesen aufzugreifen, allerdings verzichtet er auf den für Lehmbrucks Werk so markanten Anflug von Traurigkeit und In-sich-Verschlossenheit (*Kleine Sinnende*, 1911).

⁵ Als Vorbilder nennt Bobek Rodin, Lehmbruck, de Fiori und insbesondere Marini. (s. Kap. I, S. 7)

⁶ Schubert 1981, S. 105

Abb. 34:
W. Lehmbruck:
Gruppe Mutter und Kind, 1907



F/XXV ist ein Beleg dafür, wie er seinen Frauengestalten den Charakter diesseitiger Natürlichkeit verleiht, ohne deren Erhabenheit in Frage zu stellen. Das während dem Studium unerlässliche Arbeiten vor Modell mag dabei eine Rolle gespielt haben. Der in lockerem Kontrapost stehende weibliche Akt, die Beine leicht gespreizt, die Arme leger zur Seite genommen, verkörpert noch einmal jenen Typus der makellosen, formvollen- deten Weiblichkeit. Der voluminöse Körper mit breiter Hüfte und stämmigen Beinen wird aufgebaut aus runden, harmonisch ineinander übergehenden Formen, die sich bis in die ovale Plinthe hinein fortsetzen. Auf Details wird weitestgehend verzichtet, die weiblichen Geschlechtsmerkmale werden sehr zurückhaltend dargestellt, eine Interpretation in Richtung Fruchtbarkeitssymbolik schließt sich dadurch aus. Auf der fein polierten Oberfläche gibt es nichts, woran das Auge des Betrachters Anstoß nehmen oder haften bleiben könnte. So entsteht eine Figur, die mit einem hohen Maß an Natürlichkeit ausgestattet sich in ihrer Existenz genügt.

In ganz ähnlicher Weise verfährt Ernesto de FIORI in seinen weiblichen Aktfiguren um 1920, wie ein Vergleich mit dem *Stehenden Mädchen* von 1919 (Abb. 35) zeigt:

„Die Körpervolumen sind straff und glatt modelliert, prägnant gegliedert, in der Haltung fast vollkommen zurückgenommen, die expressive Emphase ist gleichsam nach innen verlagert, denn ein subtiler Ausdruck von Angespanntheit und Nervosität drückt sich sehr verhalten in Gestus und Gebärde aus.“⁷

Was jedoch bei de Fiori als „Metapher für die Situation des Menschen nach dem Krieg“⁸ verstanden werden kann, bleibt bei Bobek ein nicht zu übertragendes Bild figürlicher Selbstgenügsamkeit. Was beide verbindet ist das Umgeben der Figur mit einer Aura der Unantastbarkeit. Gleichzeitig findet eine Öffnung zum Raum hin statt, formal umgesetzt durch den Gestus der ausgebreiteten Arme mit geöffneten Handflächen, dem bereits in F/XI wesentliche Bedeutung zukam. Für die Stehenden de Fioris jener Jahre ist diese Gestik charakteristisch.

⁷ Vierneisel 1992, S. 18

⁸ ebd.



li. Abb. 35: Ernesto de Fiori: *Frau I*, 1919
re. Abb. 36: Marino Marini: *Pomona*, 1940

Der Kontakt Bobeks zu dem Werk einer Generation älteren Bildhauers dürfte über seine Lehrerin Renée Sintenis entstanden sein. Gemeinsam mit de Fiori, der von 1914–1916 in Berlin ansässig war, wurde sie in den 20er Jahren von dem Galeristen Alfred Flechtheim protegiert. De Fiori mußte 1936 nach Brasilien emigrieren und kehrte nie wieder nach Europa zurück. Lange Zeit begründete sich sein Ruhm mehr auf die Porträts, als auf die figürliche Plastik. Nicht so für Bobek, der ihn in seinem Aufsatz von 1961 neben Reg Butler und Marino Marini würdigt als einen Bildhauer mit der Gabe der „mythischen Formgeburt“, jenem Vorgehen, welches „weder von einer objektiven Realität noch von objektiven Formgesetzen ausgeht und dennoch [...] ihren bildnerischen Realisationen einen höheren Grad objektiver Wahrheit geben konnte.“⁹

Das Bild der weiblichen Figur vollzieht während der Studienzeit Bobeks einen deutlichen Wandel, weg von dem formvollendeten, anmutigen Schönheitsideal hin zu den lebensnahen, bodenständigen Frauen ohne Rücksicht auf körperliche Defizite. Ein Beispiel dafür bildet die Figur F/XXXIII: das Voluminöse der einzelnen Körperteile hat zugenommen, die kräftigen Beine lassen kaum einen Zwischenraum zu, ebenso die hinter dem Rücken verschränkten Arme, die gleichzeitig dem Prinzip der Rundplastik einen wesentlichen Akzent verleihen. Einige Körperstellen wie die Brüste, der Bauch oder die Kniescheiben werden unverhohlen wiedergegeben, ohne daß dadurch die Figur in den Bereich einer realistischen Darstellung abgleitet. Dafür sorgt vor allem der Gesichtsausdruck; Mund, Nase und Augen werden nur angedeutet. Trotz einiger Reminiszenzen an das Modell gelingt Bobek eine klare Abstraktion. Nicht eine bestimmte, individuelle

⁹ Bobek 1961, S. 53. Beatrice Vierneisel nennt dies die Verbindung von „plastischer Abstraktion mit figürlichem Realismus“. (Vierneisel 1992, S. 18)

Person wird dargestellt, sondern ein allgemein gültiges Bild des weiblichen Aktes. Statt der glatten, makellosen Oberfläche lässt er jetzt die Bearbeitungsspuren auf der Außenhaut erkennbar stehen und benutzt sie gleichsam zur Strukturierung der einzelnen Körperteile.

Trotz zahlreicher Unterschiede zu den früheren Arbeiten scheint mit der Introvertiertheit der in sich versunkenen Gestalten eine Konstante geblieben zu sein. Was in F/XXV als Bezugnahme auf de Fiori zu deuten war, lässt sich nun auf einen weiteren Bildhauer übertragen, nämlich auf Marino MARINI und seine *Pomona*-Figuren, die in ihrer „versunkene[n] Entrücktheit“ wie von einer „verträumte[n] Isolation“ umgeben sind.¹⁰ Ab Mitte der 30er Jahre schuf Marini jene weibliche Figur, die aufgrund ihrer „elementaren Haltung“¹¹ und der dadurch zum Ausdruck kommenden „bewahrende[n] und lebensspandende[n] Kraft“ als „Antitypus“ zu den Reiterfiguren verstanden wurde.¹² Stets aufrecht stehend¹³, nie als Fragment oder Torso, mit breiter Hüfte, kräftigen Armen und stämmigen Beinen verkörpert sie gemäß ihrer mythologischen Bestimmung Fruchtbarkeit, „Naturnähe und Daseinsfülle“.¹⁴ Das Beispiel der *Pomona* von 1940¹⁵ (Abb. 36) lässt erkennen, wie stark die Eindrücke auf Bobek wirken. Der Aufbau der Figur mit den hinter dem Rücken zusammengeführten Armen, die weichen Übergänge der runden Formen und die einfachen Gesichtszüge entsprechen F/XXXIII. Einige Details wie die Brüste, die Beinstellung oder das Hervortreten der Kniescheiben verwendet er in identischer Art und Weise.

Die Mischung aus mystischem In-sich-gekehrt-Sein und praller Vitalität, die Marinis *Pomona*-Figuren zu großen Ruhm verhilft, wird Bobek nachhaltig beeinflussten, wie die *Eva* von 1953 (F/XXXVII) eindrucksvoll zeigt. Die säulenartige, stark auf das rundplastische Prinzip angelegte Komposition untermauert den durch Marini angeregten Figurenstil. Die ungewöhnliche Haltung der Arme, die den Kopf von allen Seiten bedecken und damit zum einen nach außen schützen, zum anderen die innere Einkehr bildlich werden lassen, erscheint bei Marini in zahlreichen Varianten.¹⁶ Die symbolische Bedeutungsebene, die diesem Gestus beizumessen ist, scheint Bobek jedoch zu weit von seinem eigentlichen Ausdruckswillen zu entfernen. Nur so erklärt es sich, daß er in seinen späteren Arbeiten auf derartige zeichenhafte Gesten verzichtet.

1.1.2 Der männliche Akt

Neben der weiblichen Aktfigur ist die männliche ein weiterer Themenschwerpunkt. Insgesamt sechs Arbeiten sind dokumentiert, zum Teil lebensgroße Figuren auf Plinthen oder Sockeln, die Körperhaltungen variieren von aufrecht Stehend oder Schreitend über Kniend oder Sitzend bis hin zu Liegend. Stilistisch lässt sich entsprechend den weiblichen

¹⁰ Maurer 1997, S. 35

¹¹ Trier 1954, S. 80

¹² Trier 1961, S. XVIII

¹³ Einzige Ausnahme: *Kleine sitzende Pomona*, 1946 (Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 213)

¹⁴ Den mythologischen Hintergrund erläutert ausführlich Ellen Maurer. (Maurer 1997, S. 34)

¹⁵ Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 102

¹⁶ *Pomona* von 1942 (Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 127); Zeichnung *Weiblicher Akt* von 1935 (Waldberg/San Lazzaro 1970, S. 110).

Figuren eine Entwicklung ablesen. Am Anfang steht der Typus des schmalen, verhärmten wirkenden Jünglings mit stark in die Länge gezogenen Extremitäten. Als das Hauptwerk dieser Phase darf der *Schreitende mit hinter dem Rücken verschränkten Arm* (F/XXII) gelten. Durch die raumgreifende Schrittstellung bedingt ist die Hüfte nach rechts verdreht, das Hochziehen der linken Schulter kombiniert mit der Wendung des Kopfes nach links führt zu einem Herabfallen der rechten Schulterpartie. Im Gegensatz zu den weiblichen Figuren werden hier nicht die Körpervolumen betont, sondern die linearen Strukturen des menschlichen Leibes. Dies führt zu einem Aufbrechen der rundplastisch geschlossenen Komposition und hat eine weite Öffnung zum Raum zur Folge. Unschwer lässt sich dieser Figur das historische Vorbild zuordnen: die expressionistischen, tektonisch in den Raum vorstoßenden Figuren Wilhelm LEHMBRUCKS ab 1911/13 mit dem Hauptwerk des *Gestürzten* von 1915/16. Es kann keinen Zweifel geben, daß Bobek in der Darstellung der den äußeren Einflüssen schutzlos ausgelieferten Figur sich an dem *Gestürzten* orientierte. Die Betonung der überlangen Körperteile, besonders auffällig am Hals, gilt als überaus charakteristisch für die Gestalten Lehmbrucks.¹⁷ Doch wie schon beim weiblichen Akt vermeidet Bobek eine im Sinne Lehmbrucks allzu schwermütige Darstellung. Der *Schreitende* ist nicht die gebrochene Leidensfigur, auch wenn der hinter dem Rücken verschränkte Arm eine körperliche Bedrängung suggeriert¹⁸ und die Mimik der schmalen Lippen und leeren Augen wenig Zuversicht ausströmt.

Es ist diese Art der Physiognomie, die weit mehr als an Lehmbruck an Renée SINTENIS denken lässt. Der leicht überproportional große Kopf mit schmalen Wangen und kleinem Mund erinnert an deren Jünglingsgestalten von 1949–53. (Abb. 37) In dem Werk der Sintenis spielt die menschliche Figur eine eher untergeordnete Rolle. In den 10er und 20er Jahren entstehen einige weibliche Aktfiguren, meist während der Ausübung einer rhythmisch verlaufenden, ausgewogenen Bewegung¹⁹ und eine Reihe männlicher Sportler. Die Schlankheit ihrer Figuren entspricht den Idealvorstellungen jener Zeit.²⁰ Die wenigen Menschendarstellungen stehen formal dem Typus de Fioris nahe.²¹ Das Aufgreifen der schlanken Knabenfiguren,



Abb. 37: R. Sintenis: *Junge mit Hirtenflöte*, 1950

¹⁷ Siehe auch *Emporsteigender* von 1913 (Schubert 1981, Abb. 134).

¹⁸ Die Armhaltung rechter Arm nach unten ausgestreckt, linker Arm um 90° angewinkelt und an den rechten Oberarm greifend, findet ihre Entsprechung in Lehmbrucks *Modell des Jünglings für Werkbund Köln* von 1914 (Schubert 1981, Abb. 155), wenn auch dort vor dem Körper. Renée Sintenis benutzt den Gestus gleich zweimal: *Hockende weibliche Figur*, um 1914; *Stehende*, 1915/16 (Buhlmann 1987, Abb. 57 + 58).

¹⁹ *Badende*, um 1916; *Große Daphne*, 1930 (Buhlmann 1987, Abb. 60 + 68)

²⁰ So Britta E. Buhlmann unter Berufung auf Willi Wolfradt, *Die neue Plastik*, Berlin 1920 (Buhlmann 1987, S. 85 u. Anm. 72).

²¹ ebd., S. 78

die durch Flöten und Jungtiere als Hirten gekennzeichnet sind, fällt in die Zeit ihrer Lehrtätigkeit an der Hochschule. Folglich ist ein unmittelbarer Kontakt Bobeks mit diesen Figuren naheliegend. Das bis auf ein Minimum reduzierte Körpervolumen und jener schlichte, nicht gestellte Gesichtsausdruck sind auch für seinen *Schreitenden* bezeichnend. Allerdings kann man nicht von einer direkten Einflußnahme sprechen, zu unterschiedlich sind die Auffassungen der rein durch körperliche Präsenz existierenden Plastik Bobeks und den genrehaften, detailverliebten Knaben der Sintenis.²²

Im krassen Gegensatz dazu steht die Figur eines *Knienden* (F/XXXVI): von den Knien bis zum Kinn verläuft der Körper blockförmig auf einer Linie nach oben, der Kopf liegt tief im Nacken und richtet den Blick senkrecht in die Höhe, beide Arme sind um 90° angewinkelt, der rechte horizontal vor der Brust, der linke vertikal vor dem Gesicht. Der axiale, symmetrisch strenge Aufbau ist absolut dominant und sorgt für einen starken Abstraktionsgrad. Nur in einigen Details wie den Rippen oder dem Bauchnabel hält Bobek an der Darstellung des menschlichen Körpers fest. Die Bewegungen scheinen wie erstarrt, die Figur wird von einer inneren Spannung durchzogen und mutet höchst dramatisch an. Der Bezug zu MARINIs *Reiter* ab 1950 ist offensichtlich. Die mitunter auch als *Miracolo* bezeichneten Figuren, denen in höchster Anspannung im verzweifelten Kampf um das Gleichgewicht der Sturz vom Rücken der Pferde droht, finden unverkennbar in Bobeks *Knienden* ihren Widerhall. Der entscheidende Faktor ist die formale Umsetzung. Die „Steigerung des dramatischen Geschehens“ wird bildlich dargestellt durch die „Verfestigung der plastischen Körperform und der Komposition. Je dramatischer der Inhalt, um so geschlossener die Form.“²³ Exakt dies scheint Bobek gleichfalls zu beherzigen. Marini wird daraus einen sein plastisches Werk beherrschenden Typus entwickeln und bis weit in die 60er Jahre hinein zahlreiche Variationen des *Reiters* entwerfen. Für Bobek hingegen bleibt der *Kniende* mit seinem zum Symbol reduzierten Pathos eine Ausnahme. Wie schon bei Lehmbruck zeigt er auch im Falle Marinis wenig Interesse an einer inhaltlichen Botschaft. Sein Augenmerk liegt rein auf der formalen Gliederung und den räumlichen Verhältnissen der Figuren.

1.1.3 Der Torso und andere figurliche Motive

Den Torso als bestimmendes Motiv verwendet Bobek während der Studienzeit in drei formal sehr unterschiedlichen Arbeiten, jeweils als weiblicher Akt. Der stehende *Torso* (WV 1/51) ohne Kopf und mit fragmentarischen Gliedmaßen gehört stilistisch zu den formvollendeten, an der Oberfläche fein bearbeiteten Figuren aus der Anfangszeit und findet seine Entsprechung in dem *Hagener Torso* von Wilhelm LEHMBRUCK von 1911/12 (Abb. 38). Aber auch an Rodin (*La Prière*, um 1883–84), Bourdelle (*Torso der Pallas*, ca. 1901) oder Maillol (*Torso der Venus*, 1920) lässt sich in diesem Zusammenhang

²² Britta E. Buhlmann bringt den Unterschied auf den Punkt: „Die Bronzen sind zu stark mit naturalistischen Details beladen, um formal ihre Wirkung entfalten zu können. Der Betrachter wird auf den Inhalt verwiesen, der, allzuweit von den Erfahrungen des Alltags entfernt, süßlich und daher wenig überzeugend wirkt.“ (ebd., S. 84)

²³ Trier 1954, S. 81

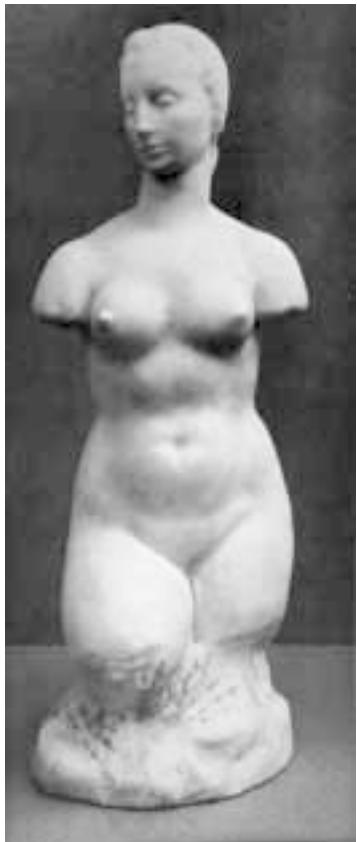


Abb. 38: W. Lehmbruck:
Hagener Torso, 1911/12



Abb. 39: M. Marini: *Jongleur*, 1940

denken.²⁴ Zwei Jahre später entsteht der sitzende *Torso* (WV 1/53) ohne Kopf und Arme, die Beine sind gespreizt, der Oberkörper leicht nach links gedreht und nach vorne gebeugt. Die Weiblichkeit ist stark zurückgenommen, der jugendlich anmutende, schmale Körper mit flachen Brüsten wirkt androgyn. Ohne in eine realistische Darstellung zu verfallen arbeitet Bobek zahlreiche anatomische Details heraus, wie Bauchfalten oder das Erscheinungsbild der Sehnen und Knochen an der Körperoberfläche. Dies geschieht immer unter dem Aspekt, daß die gewählte Körperhaltung einen ganz spezifischen Ausdruck nach sich zieht. Am eindrücklichsten zeigt dies der gekrümmte Rücken, an dem Wirbelsäule, Schulterblätter und Muskulatur gut zu erkennen sind. Die Materialbehandlung trägt zusätzlich dazu bei, den Torso lebensnah erscheinen zu lassen. Durch die unbearbeitete poröse Oberfläche des Gipses entsteht der Eindruck einer durch Poren geöffneten menschlichen Haut. Das Prinzip dieser lebendig modellierten Oberfläche ist eine der großen Errungenschaften Rodins, die für die traditionsorientierte figürliche Bildhauerei des 20. Jahrhunderts, zu der sich Bobek vorbehaltlos bekennt, richtungsweisend wurde. Der *Liegende weibliche Torso* (WV 2/54) entspricht mit seinen fülligen Formen ganz dem von MARINI beeinflussten Bild der weiblichen Figur. Wiederum sind Kopf und Arme nicht ausgeführt; der gekrümmte Körper und die angewinkelten Beine geben dem Aufbau einen kurvigen Verlauf. Eine interessante Parallelie besteht zwischen WV 2/54 und Marinis Pendant, dem *Jongleur* von 1940 (Abb. 39): dadurch, daß zwei unterschiedliche Aufstellungen möglich sind, nämlich sitzend oder liegend, ergibt sich jeweils eine neue, andersartige Komposition.

denken.²⁴ Zwei Jahre später entsteht der sitzende *Torso* (WV 1/53) ohne Kopf und Arme, die Beine sind gespreizt, der Oberkörper leicht nach links gedreht und nach vorne gebeugt. Die Weiblichkeit ist stark zurückgenommen, der jugendlich anmutende, schmale Körper mit flachen Brüsten wirkt androgyn. Ohne in eine realistische Darstellung zu verfallen arbeitet Bobek zahlreiche anatomische Details heraus, wie Bauchfalten oder das Erscheinungsbild der Sehnen und Knochen an der Körperoberfläche. Dies geschieht immer unter dem Aspekt, daß die gewählte Körperhaltung einen ganz spezifischen Ausdruck nach sich zieht. Am eindrücklichsten zeigt dies der gekrümmte Rücken, an dem Wirbelsäule, Schulterblätter und Muskulatur gut zu erkennen sind. Die Materialbehandlung trägt zusätzlich dazu bei, den Torso lebensnah erscheinen zu lassen. Durch die unbearbeitete poröse Oberfläche des Gipses entsteht der Eindruck einer durch Poren geöffneten menschlichen Haut. Das Prinzip dieser lebendig modellierten Oberfläche ist eine der großen Errungenschaften Rodins, die für die traditionsorientierte figürliche Bildhauerei des 20. Jahrhunderts, zu der sich Bobek vorbehaltlos bekennt, richtungsweisend wurde. Der *Liegende weibliche Torso* (WV 2/54) entspricht mit seinen fülligen Formen ganz dem von MARINI beeinflussten Bild der weiblichen Figur. Wiederum sind Kopf und Arme nicht ausgeführt; der gekrümmte Körper und die angewinkelten Beine geben dem Aufbau einen kurvigen Verlauf. Eine interessante Parallelie besteht zwischen WV 2/54 und Marinis Pendant, dem *Jongleur* von 1940 (Abb. 39): dadurch, daß zwei unterschiedliche Aufstellungen möglich sind, nämlich sitzend oder liegend, ergibt sich jeweils eine neue, andersartige Komposition.

²⁴ Kat. Paris/Frankfurt 1990, Abb. 274, 277 + 271. In letzter Konsequenz ließen sich auch die römischen Repliken griechischer Torsi anführen, die Rodin und seine Nachfolger zu ihren Torsi inspiriert haben. (ebd., Abb. 264 + 266)

tion.²⁵ Der Torso insgesamt betrachtet läßt folgenden Schluß zu: der Wegfall von Mimik und Gestik erlaubt es Bobek, sich ganz dem Körpераufbau zu widmen. Formal orientiert er sich ganz traditionell an der durch Rodin begründeten und von Lehmbruck und Mailol weitergeführten Antikenrezeption. WV 1/53 und 2/54 sind die einzigen figürlichen Arbeiten aus der Studienzeit, die Bobek selbst bis zuletzt sehr schätzt und in seinem Atelier aufbewahrt. Dies unterstreicht den Stellenwert, den sie später innerhalb seines Œuvres einmal einnehmen sollten.²⁶

Literarische Motive greift Bobek selten auf, eine Ausnahme bildet der *Gaukler* (WV 1/54), eine in gekünstelter Pose stehende männliche Figur, auf dessen Brust Andeutungen eines verzierten Kostüms zu erkennen sind. Der *Kopf eines Pantomimen* (WV 3/53) zeigt, daß Bobek sich zu jener Zeit mit diesem Thema befaßt hat, übrigens zeitgleich mit Marino Marini, dessen kleinformatige, fragile und in der Form aufgelöste *Giocoliere* Bobek allerdings erst ein Jahrzehnt später inspirieren werden. Eine einzige Arbeit läßt sich dem mythologischen Bereich zuordnen. Die *Deidameia* (WV 1/55) ist ohne Attribute dargestellt, lediglich ihre langen geflochtenen Zöpfe weisen auf eine über normale Aktdarstellungen hinausreichende Bedeutung hin. Konsequenterweise verzichtet Bobek daher mitunter auf den Namen und wählt die für den Akt übliche, das äußere Erscheinungsbild umschreibende Bezeichnung.

1.2 Porträts und Köpfe²⁷

Von Beginn seiner künstlerischen Laufbahn an widmet sich Karl Bobek dem Porträt²⁸ und betrachtet es als eine den figürlichen Arbeiten gleichwertige Aufgabenstellung.²⁹ Aus dem ersten Jahr seines Studiums lassen sich drei Porträts nachweisen: *Porträt Herr Lange* (F/XIV), *Porträt Georg Claaß* (F/XVI) und *Porträt Herr Riebe* (F/XVII). Es

²⁵ Sowohl Marini, als auch Bobek verwenden beide Varianten der Aufstellung, was Fotos belegen. Waldberg/San Lazzaro veranlaßt dies gar zu einer doppelten Werkaufnahme (Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 104 + P 104 a).

²⁶ WV 1/53 ist in Kat. Berlin 1980 auf einer der vorderen Seiten abgebildet, ohne ausgestellt gewesen zu sein; ein weiteres Indiz für Bobeks persönliche Wertschätzung.

²⁷ Als wissenschaftliche Grundlage für die stilkritische Untersuchung der Porträts und Köpfe diente Ursula Merkel: *Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Berlin 1995 und die darin enthaltenen grundlegenden Aspekte zur Bildniskunst und Porträtlehre. (Merkel 1995, S. 21–30) Für die Porträtplastik nach 1945 fehlt eine vergleichbare Publikation, lediglich über die 50er Jahre gibt Gustav Seitz: *Deutsche Porträtplastik des 20. Jahrhunderts*, Leipzig und Wiesbaden 1958 einen kurzen Überblick. Als Thema einer Ausstellung bildet *Der Kopf. Plastiken aus dem 20. Jahrhundert*, Lehmbruck-Museum Duisburg, Historisches Museum Heilbronn 1978 die lóbliche Ausnahme, wobei der Schwerpunkt auf Köpfen lag, die „reine Erfindungen der Phantasie, Imaginationen, Projektionen, Produkte aus Vision und Formgefühl, aus Erwünschtem und Zugefallenem“ sind, und weniger auf Bildnissen bzw. Porträts. (Kat. Duisburg/Heilbronn 1978, Vorwort: Karlheinz Nowald, Andreas Pfeiffer)

²⁸ Der allgemeinen Regelung folgend werden die Begriffe *Porträt* und *Bildnis* als gleichberechtigte Synonyme verwendet (Merkel 1995, S. 26, Anm. 74), zumal auch Karl Bobek selbst beide Begriffe ohne erkennbare Unterscheidung benutzte.

²⁹ Die allerersten Porträts entstanden bereits während der Schulzeit (F/I) und in der Kriegsgefangenschaft.(s. Kap. I, S. 3, Anm. 11)

handelt sich hierbei um kleinere Aufträge von Freunden und Bekannten der Familie.³⁰ Er modelliert die Köpfe in Ton, formt sie in Gips ab und überzieht sie mit einer dünnen Bronzeschicht. Letzteres erspart ihm und den Auftraggebern die Kosten des Bronzegusses. Als Vorlage benutzt er Fotografien der zu Porträtierten, dies zeigt sich deutlich am äußeren Erscheinungsbild. Er widmet den physiognomischen Details größte Aufmerksamkeit, Mund- und Kinnpartie, Nase und Augen versucht er so getreu als möglich wiederzugeben. Insgesamt ergibt sich für diese frühen Porträts dadurch der Charakter einer Abbildung, das Bewahren des Bildes eines Menschen für die Nachkommen. Beeindruckend ist die sichere, nahezu perfekte Handhabung Bobeks, die er sich durch seine autodidaktischen Versuche während der Kriegsgefangenschaft angeeignet hat.

Zur gleichen Zeit entsteht das erste Selbstporträt (F/XV), das im Vergleich zu den vorherigen Bildnissen deutliche stilistische Unterschiede aufweist. Die Betonung der Gesichtszüge ist zurückhaltender, was sich besonders an den Augen ablesen lässt. Statt einer naturalistischen Gestaltung der Lider, Iris, Augenbrauen und kleinen Fältchen wie im Falle des *Porträts Herr Riebe* (F/XVII) verwendet Bobek nun die seit der Antike bekannte und im Klassizismus weitverbreitete Art der verblendeten, konvexen Mandelform ohne jegliches Detail. Lediglich die Lider deutet er leicht an.³¹ Dadurch bekommt der Kopf einen vollkommen anderen Ausdruck. Wie Fotos aus der Zeit belegen, entspricht das Porträt nur grob dem tatsächlichen Aussehen des Künstlers. Vielmehr ergibt sich ein Gesamteindruck, wonach – dem klassischen Prinzip stilisierter Vereinfachung entsprechend – die inneren Werte symbolisch zum Vorschein kommen. So ist dieses Selbstporträt ein beredtes Zeugnis des Selbstbewußtseins Bobeks, das sich vor allem durch die Art der Verknappung der Physiognomie und dem langen, leicht nach vorne gereckten Hals manifestiert. Nur noch einmal gelingt ihm ein diesem stilistischem Ausdruck vergleichbares Bildnis, das Porträt seines langjährigen Freundes Armin Rudert (WV 2/52). Ganz offensichtlich bedurfte es eines sehr persönlichen Verhältnisses zwischen Künstler und Modell, um die Charaktereigenschaften des Gegenüber nicht nur zu kennen und einschätzen zu können, sondern sie dann auch bildlich darzustellen.

Dies trifft in besonderem Maße auf das Porträt seiner späteren Frau Ursula zu (WV 2/53). Dieses Bildnis besticht durch seine Feinheit und Grazilität in der Behandlung der Oberfläche. Wieder sind die Sinnesorgane in ihrer individuellen Ausprägung sehr einfach charakterisiert. Die schmalen Lippen sind in fließenden Übergängen aus der Konturform des Gesichts herausgebildet, keine Grübchen oder Fältchen lenken den Blick auf unwesentliche Details. Kinn und Wangen bilden gleichfalls einen harmonischen Kurvenverlauf. Die Nase ordnet sich diesem Prinzip ebenfalls unter und schließt im Bereich der Nasenwurzel nahtlos an die Augenhöhlen an. Die Haare liegen dem Kopf eng an und treten nur durch farbliche Akzentuierung und Linienstruktur in Erscheinung. Der wesentliche Unterschied zum Selbstporträt liegt in den Augen: statt der stilisierten Mandelform versucht Bobek, mittels feiner Linien, die er in den Gips einritz, und dezenter Farbgebung den Blick der Porträtierten einzufangen. Iris, Lider und Augenbrauen

³⁰ Dieser Tatsache verdanken wir den Umstand, daß die Porträts, die in den Besitz der Auftraggeber übergingen, nahezu vollständig erhalten geblieben sind.

³¹ s. hierzu: Merkel 1995, S. 35 f.

bekommen durch diese Gravurtechnik einen lebendigen Ausdruck, ohne dadurch als naturalistische Wiedergabe zu erscheinen. Die glatte Oberfläche des Gipses sorgt mit seinen der menschlichen Haut vergleichbaren feinen Porenöffnungen zusätzlich für die unmittelbare, direkte Art, mit der das Bildnis den Betrachter anspricht.

Ein weiteres Bildnis aus dieser Zeit dokumentiert den Stilwandel. Im *Pantomimen* (WV 3/53) nutzt Bobek sämtliche Freiheiten in der Art der Oberflächengestaltung, die der Gips bietet. Zahllose Gravuren in unterschiedlicher Stärke überziehen das gesamte Gesicht, das dadurch den Ausdruck einer eher flüchtig entworfenen Skizze erhält. Die Konturen bleiben jedoch weitgehend unaufgetastet, die Eingriffe beschränken sich vornehmlich auf die Außenhaut. Den letzten, entscheidenden Schritt vollzieht Bobek zwei Jahre später mit dem *Kopf Rakutis* (WV 2/55). Die Oberfläche zeigt deutliche Spuren der Modelliertechnik, das Verspachteln, das additive Anfügen kleiner Tonklumpen oder umgekehrt die korrigierende Wegnahme bereits vorhandener Masse. Das Linienspiel konzentriert sich auf die Augen, die en creux ausgeführt sind, das heißt die Iris setzt sich als eigener rundplastischer Körper reliefartig vom Augengrund ab, die Pupillen sind ausgehöhlt. Bereits in dem *Portrait Herr Riebe* (F/XVII) hat Bobek diese Methode angewandt, allerdings noch ganz im traditionellen Sinn als scharfkantig abgegrenzte Detailbeschreibung.³² Mit geradezu stechendem Blick fixiert der *Rakutis* den Betrachter. Die wild nach oben stehenden Haare, denen Bobek erstmals plastischen Eigenwert verleiht, kann man als weiteren Beleg dafür werten, daß es ihm weniger um ein reales Abbild des Porträtierten geht, als vielmehr um die Charakterisierung einer Persönlichkeit. Sowohl beim *Rakutis*, als auch beim *Pantomimen* handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Ateliermodelle, so daß sie streng genommen zur Untergattung der Köpfe zu zählen wären. Tatsächlich wirkt der *Pantomime* auch eher wie ein Typenporträt, die individuellen Züge bleiben dennoch erkennbar. Der *Rakutis* ist hingegen trotz einer gewissen Typisierung viel stärker an dem Individualporträt angelehnt. Dies erklärt die Bezeichnungen einmal als Mitglied einer Berufsgruppe und das andere mal mit dem Eigennamen. Wie sehr Bobek selbst den *Rakutis* schätzte, läßt sich daran ablesen, daß er den Gips 1960 nach Rom mitnimmt und dort gießen läßt. Damit ist er das erste in Bronze gegossene Bildnis, das Bobek ohne einen festen Auftraggeber für sich selbst ausführen läßt.

Die allerersten in Bronze gegossenen Porträts sind zwei Auftragsarbeiten, die im Umfeld der Hochschule für Bildende Künste entstehen: 1955 das Porträt seiner Lehrerin Renée Sintenis (WV 3+3a/55) und im darauffolgenden Jahr das Porträt des Architekten und Leiter dieser Abteilung an der Hochschule, Max Taut (WV 2/56)³³. In beiden Porträts läßt sich beobachten, daß Bobek die Oberflächenmodellierung zugunsten einer klareren Konturierung der Gesichtszüge wieder zurücknimmt. Zweifellos ist dies im Zusammenhang der auftragsgebundenen im Unterschied zu den freien Arbeiten zu sehen. Beide Bildnisse stehen stilistisch auf der Schwelle zwischen dem an Details orientierten, abbildhaften Memorialporträt und einer psychologisch einfühlsamen Wesensbeschreibung losgelöst von einer fotografischen Genauigkeit. So ist das Porträt der Sintenis einer-

³² Merkel 1995, S. 35 f.

³³ Aus formalen wie inhaltlichen Gründen wird dieses zeitlich erst nach dem Studium entstandene Porträt Max Tauts an dieser Stelle stilkritisch untersucht.

seits ein in allen Einzelheiten der Nachwelt bewahrtes Konterfei, ablesbar beispielsweise an der leicht gekrümmten Nase und dem Philtrum zwischen Nasenwurzel und Oberlippe.³⁴ Andererseits lässt es auch jene, welche die Künstlerin nicht mehr erlebten, die beiden Pole ihres Wesens nachempfinden, „einmal die private, zurückgezogene Künstlerin, dann aber auch die [...] extravagante, modisch-mondäne Dame in der Berliner Gesellschaft“.³⁵ Ihre Melancholie, „ihre Trauer, ihr Leid, das Wissen von Unmenschlichkeit und Not“³⁶, die sich in ihren Selbstporträts eindrücklich widerspiegelt, wird durch Bobeks Porträt von einem Außenstehenden bestätigt, der als ehemaliger Meisterschüler in engem Kontakt zu ihr stand. Das Porträt besticht vor allem durch seine Schlichtheit, kein hohles Pathos oder die überzogene Verehrung einer großen Persönlichkeit drängt sich auf. Statt dessen bringt Bobek seinen Respekt gegenüber dem Menschen, der Frau Renée Sintenis zum Ausdruck. Entsprechendes gilt für das Porträt Max Tauts.

Die Frage nach den stilistischen Einflüssen lässt sich für die Porträtplastik generell nur schwer als Hinweis auf konkrete historische Vorbilder beantworten, dazu gibt es zu viele Bildhauer, die sich in dieser Gattung verdient gemacht haben. Prinzipiell kann man bei den Bildnissen Karl Bobeks aus den Studienjahren feststellen, daß er sich stilistisch an den selben Vorbildern orientiert, die für seine figürliche Arbeiten wichtig waren. Für die Porträts der Anfangszeit ist dabei wieder an Auguste RODIN zu denken, der ohnehin auch in der Porträtplastik einen starken Einfluß auf die folgenden Bildhauergenerationen ausgeübt hat:

„Der erste und zugleich bedeutendste Vertreter einer vitalistisch gesteigerten Bildnisplastik, die den Ausdruck des Seelischen und das Prinzip des Werdens, nicht des Seins, in einer bisher unerreichten Intensität betonte, war zweifelsohne Rodin. Wie sein gesamtes Werk, so zeugen auch seine Bildnisbüsten von einem grundlegend gewandelten Menschenbild, welches das eingrenzende Prinzip der abbildenden Naturanschauung überwunden hatte, die Ebenbildlichkeit jedoch nicht in Frage stellte. Rodins erklärtes Ziel war es, in einem Porträt gleichsam das Konzentrat des individuellen Menschen anschaulich werden zu lassen. Er erreichte dies durch die oft langwierige Auseinandersetzung mit seinen Bildnismodellen und durch eine einfühlsame Modelliertechnik, die ein Höchstmaß an Lebendigkeit, Ausdruck und seelischer Energie vermittelt.“³⁷

Für die weitere Entwicklung Bobeks Bildniskunst, die gekennzeichnet ist durch fließen-
de Konturen und einen verinnerlichten Blick, ließe sich neben dem erwähnten Wilhelm Lehmbruck auch an Georg KOLBE (1877–1947) denken, einem der gefragtesten Porträti-
stisten in den 10er und 20er Jahren.³⁸ (*Henry van de Velde*, 1912/13; Abb. 40) Im Unter-
schied zu Lehmbruck, der sich mehr und mehr von der mimetischen Darstellung löst und auf eine den Seelenzustand umschreibende Typisierung abzielt³⁹, hält Kolbe an der am äußereren Erscheinungsbild orientierten Porträtauffassung fest, sucht aber gleichfalls

³⁴ s. dazu: Buhlmann 1987, S. 22

³⁵ ebd., S. 24

³⁶ ebd., S. 25

³⁷ Merkel 1995, S. 227

³⁸ s. dazu: Merkel 1995, S. 178 f.

³⁹ s. dazu: Schubert 1990, S. 232 f.



Abb. 40: G. Kolbe:
Henry van de Velde, 1912/13

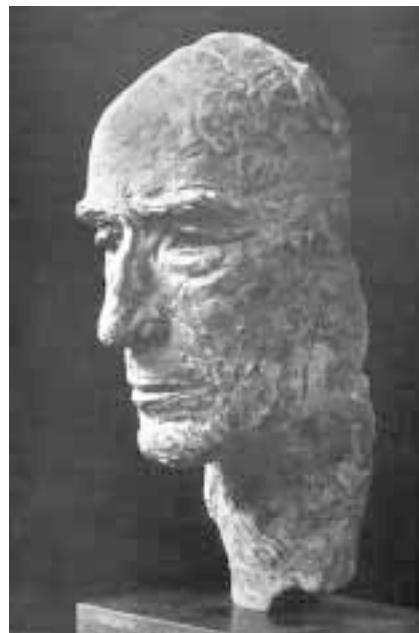


Abb. 41: R. Sintenis:
Bildnis André Gide, 1928



Abb. 42: E. de Fiori:
Bildnis Jack Dempsey, 1925



Abb. 43: E. de Fiori:
Marlene Dietrich, 1931

nach Ausdrucksformen, die das innere Wesen veranschaulichen.⁴⁰ Bobeks am *Rakutis* (WV 2/55) ablesbare grobe Materialbehandlung, die in seinen späteren Porträts eine Steigerung erfahren wird, findet sich sowohl bei seiner Lehrerin Renée SINTENIS, beispielsweise in dem *Porträt André Gide* von 1928 (Abb. 41), als auch in dem ihr nahestehenden Ernesto de FIORI (*Bildnis Jack Dempsey*, 1925; *Marlene Dietrich*, 1931; Abb. 42 + 43). Das erkennbare Stehenlassen der Bearbeitungsspuren an der Oberfläche dient beiden dazu, Menschen psychologisch einfühlsam und unter Berücksichtigung der inneren Werte wiederzugeben. Dadurch lösen sie sich vollkommen von dem natürlichen, fotografisch genauen Abbild. Dieser Porträtauffassung verdankt Bobek zweifellos wesentliche Erkenntnisse. Die stärksten formalen Anstöße erhält er – wie schon in den Figuren – von Marino MARINI. Das sensualistische Prinzip, mittels der plastischen Formensprache eine Lebendigkeit zu erzeugen, die Züge sichtbar macht, die „bis dahin verborgen geblieben sind“⁴¹, wird für ihn richtungsweisend für die Porträts der 60er und 70er Jahre. Auf Marini geht wohl auch das von Bobek sehr oft angewandte typologische Stilmittel zurück, den Kopf nach dem Abguß in Gips oder Bronze auf der Modellierstange zu belassen, anstatt wie seit den 20er Jahren üblich den Hals schräg anzuschneiden und als Übergang zum Sockel zu gestalten.⁴²

1.3 Resümee

Bobeks Interesse an der Bildhauerei ist von Anfang an gleichzusetzen mit dem Interesse am Menschenbild. Entgegen zeitgenössischer Strömungen in der gegenstandslosen Kunst sucht er in der Darstellung des menschlichen Körpers nach Ausdruckswerten, welche die menschliche Existenz in ihrem Selbstverständnis charakterisieren. Folgerichtig entstehen vornehmlich weibliche und männliche Akтfiguren, selten als Torsi, in verschiedenen Grundkörperhaltungen. Das Format schwankt zwischen 60 cm und lebensgroß. Die Darstellungen wirken unprätentiös und sind nie erzählerisch, die Gestik ist sehr verhalten, die Physiognomie ist entweder porträthaft individuell oder stilisiert ausgeführt. Erste Anstöße erfährt er durch das Werk Auguste Rodins und dessen Darstellung des Menschen in seiner existentiellen *Geworfenheit* mit den Mitteln einer durch Licht und Schatten belebten Oberfläche, welche von den inhärenten Bewegungsabläufen her bestimmt wird. Der Einfluß Wilhelm Lehmbrucks, der sich partiell an einzelnen Arbeiten ablesen lässt, bleibt auf das Formale beschränkt und schließt den symbolischen, oft religiös zu deutenden Gehalt aus. Wesentliche Erkenntnisse formal wie inhaltlich erhält Bobek durch das plastische Werk Marino Marinis, was sich insbesondere im weiblichen Figurentypus abzeichnet. Das ausschließliche Material der Studienzeit ist der Ton beziehungsweise der Gips als Produkt des Abgusses. Auch nach dem Studium wird Bobek ausnahmslos das plastische Prinzip anwenden, das heißt den additiven Aufbau der Figur mittels knetbarem Material, im Gegensatz zu den Skulpturen, für die der umgekehrte Vorgang, nämlich das Herausschälen der Figur aus einer festen Masse maßgeblich ist.

⁴⁰ s. dazu: Merkel 1995, S. 178 ff.

⁴¹ Waldberg/San Lazzaro 1970, S. 67

⁴² s. dazu: Merkel 1995, S. 176 f.

2. Arbeiten als freischaffender Bildhauer

2.1 Großformatige Solitärplastik

Zeitraum: 1960–67

Der Terminus *Solitärplastik* bezeichnet Rundplastiken, die im Gegensatz zu Bobeks in späterer Zeit entstehenden lebensgroßen Figuren in Eisen stets allein auftreten, ohne gruppenplastischen Bezug. Man spricht auch von Einzelfiguren im Unterschied zur Gruppe. Der Begriff geht zurück auf Bobeks Äußerung über seine Figuren vor den Ensembles:

„Ich habe früher Figuren gemacht, die einen sehr stark zentrierenden Charakter hatten, so wie die alten Kulturen das gemacht haben. [...] Das waren Figuren, die nur für sich (allein) denkbar waren.“⁴³

Bobek selbst spricht immer nur von *Figuren*, die er der Größe nach weiter unterscheidet in *Große Formate*, *Kleine Formate* und *Kleinplastik*.⁴⁴

Die *großen Formate* sind annähernd lebensgroß, mitunter auch überlebensgroß. Insgesamt 12 Figuren sind nachweisbar. Sie entstehen in dem relativ kurzen Zeitraum von 1960 bis 1967. Man kann diese Arbeiten nach inhaltlichen Gesichtspunkten trennen in zweckfreie, das heißt auftragslose Plastik, inklusive den Figuren, die Bobek für städtische Wettbewerbe einreicht, und themenbezogene Auftragsarbeiten. Letztere sind an dieser Stelle zu vernachlässigen. Außer dem *Gekreuzigten* (WV 1/65) und der *Madonna in Nemi* (WV 5/67), die beide bereits in Kapitel I ausführlich behandelt wurden, entstehen lediglich drei weitere Arbeiten, die stilistisch sehr stark von den auftragsbedingten Aufgabenstellungen abhängig sind.⁴⁵

2.1.1 Zweckfreie Arbeiten 1960/61

1959 äußert Bobek in seinem als Bewerbung für das Rom-Stipendium beigefügten Lebenslauf den Wunsch, die in dem vergangenen Jahr gemachten Erfahrungen im Bereich der kleinformatigen Plastik in ein großes Format übertragen zu können.⁴⁶ Er setzt dieses Vorhaben nach Erhalt des Rom-Preises um und arbeitet während des einjährigen Aufenthalts an der Villa Massimo im Bereich der figürlichen Plastik überwiegend an großformatigen Solitärplastiken. Folgende Arbeiten entstehen in diesem Zeitraum:

Sitzende weibliche Figur 1960 (WV 5/60)

Römischer Mann 1960 (WV 6/60)

Kniende weibliche Figur 1960/61 (WV 11/61)

Mädchenrumpf stehend 1960/61 (WV 12/61)

Stehende mit verschränkten Armen 1961 (WV 13/61)

⁴³ K. Bobek, in: Haase 1981, S. 19

⁴⁴ s.o. S. 63 u. Anm. 1

⁴⁵ *Flora* (WV 1/56), *Puttengruppe* (WV 3/57), *Berliner Bär* (WV 2/62)

⁴⁶ s. Kapitel I, S. 17

Es läßt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen, ob jene Figuren alle in Rom entstehen. Zweifellos trifft dies auf WV 5/60 und WV 6/60 zu, die beide als Originale in einer Ausstellung in Rom 1960 zu sehen sind.⁴⁷ Für WV 11/61 und 12/61 spricht die Tatsache, daß die Originale in Stucco ausgeführt sind, ein Material, das Bobek nur selten, in Rom jedoch auffällig oft benutzt. Lediglich WV 13/61 läßt keine Rückschlüsse zu, die auf eine Entstehung in Rom hinweisen, stilistisch spricht alles eher gegen diese Annahme.

Zwei Fragen sind für die folgende Untersuchung grundlegend:

1. Welche stilistischen Veränderungen lassen sich gegenüber den großformatigen Solitärplastiken der Studienzeit ausmachen?
2. Wo lassen sich Bezüge erkennen zu den kleinformativen Figuren des Werkkomplexes I von 1958/59, auf die Bobek sich in seiner Äußerung bezieht?

Die *Sitzende weibliche Figur* (WV 5/60) und der *Römische Mann* (WV 6/60) sind die ersten großformatigen Solitärplastiken seit 1955. Beide zeigen eine formale Auflockerung, die Kompositionen sind freier, die Starrheit und formale Strenge, die in den meisten frühen Arbeiten vorherrscht, hat Bobek aufgegeben. WV 5/60 besticht durch eine entspannte Körperhaltung, die Beine sind leger übereinander gelegt. Der Sockel ist nicht mehr nur reine Stütze, er wird zur Sitzgelegenheit. Die Axialität ist aufgehoben, kräftige Oberschenkel, breite Hüfte und üppige Brüste sorgen für einen harmonischen, kurvigen Verlauf der Körperachse. Der Kopf zeigt Ansätze individueller Physiognomie, was vermuten lässt, daß die Figur vor Modell entstanden ist. Wesentlich ist der Unterschied im Gesamterscheinungsbild: die frühen Arbeiten bestehen aus mehreren zu einem architektonischen Körper zusammengesetzten Teilformen, WV 5/60 hingegen bildet eine organische Einheit, die Körperteile bedingen sich gegenseitig. Dieser Schritt weg von der Addition einzelner Glieder und hin zum Aufbau einer formal unauflöslichen Einheit wird für Bobek maßgeblich für sein bildhauerisches Werk. Dies zeigt auch sein Aufsatz über die moderne gegenständliche Plastik in der Zeitschrift *Europa*, veröffentlicht unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Rom im Juni 1961.

Exkurs: Befreit von den klassischen Stützen⁴⁸

Bis zu Rodin gilt in der Bildhauerei das „über Renaissance und Klassizismus überlieferte plastische System der Antike“. Dieses beruht nach Bobek „auf einer rational-geometrischen Ordnung der Volumen um ein Zentrum. Die klare Zuordnung eines jeden Teilverumens als eine endliche Einheit zu einem endlichen Ganzen macht bis heute die plastische Überlegenheit der griechischen Skulptur aus. Doch indem sie eine *Ordnung von Einheiten* aufrichtete, verlor sie ganz jene Kräfte aus den Augen, die jede *untrennbare Existenz* durchströmen und so das Wunder grenzenlosen Ausdrucks im endlichen Individuum demonstrieren.“ (52) Die beiden kursiv gedruckten Textpassagen spiegeln exakt die unterschiedlichen Vorgehensweisen Bobeks in den frühen Arbeiten und den Figuren ab 1960 wider: dort das Festhalten an dem rationalen System, ein additiver Aufbau aus Einzelvolumen, hier nun die Durchbrechung dieser Ordnung zugunsten einer existentiell unabdingbaren Einheit. Bobek betrachtet diese durch

⁴⁷ Da es weder einen Katalog, noch ein sonstiges Dokument gibt, das die in Rom 1960 ausgestellten Arbeiten auflistet, dient als einzige Quelle der Katalog der Ausstellung in Mainz 1964, in dem insgesamt 13 Arbeiten mit dem Hinweis *Ausst. 1960 Rom* vermerkt sind. (Kat. Mainz 1964, S. 7/9)

⁴⁸ Bobek 1961; s. auch Kapitel I, Abschnitt 4.2.5

Rodins neues Naturgefühl begründete Methode als eine Befreiung. Die strenge Axialität, die „klassische Stütze“, die in allen seinen Arbeiten der Studienzeit unverkennbar ist, ersetzt er durch ineinander übergehende, einem Kurvenverlauf folgende Körperteile, die stets den Gesetzen der Figur als Gesamterscheinungsbild untergeordnet sind. Am Ende gelangt Bobek so zu dem, was er eine „untrennbare Existenz“ nennt, in der das „Wunder grenzenlosen Ausdrucks“ in Erscheinung tritt. In seinen weiteren Ausführungen findet er dafür den Begriff des „Kunstphänomens“ (53), der gleichberechtigt neben dem Inhalt der Kunst steht. Gleichzeitig warnt er aber davor, jegliche Gesetze über Bord zu werfen, dies führt unweigerlich zu einem „schrankenlosen Subjektivismus“. Um dieser Gefahr zu entgehen, nennt er zwei Methoden: a) die „Dialektik des modernen Sehens, die die Gesetze des Materials und der Phänomene zu einem *sine qua non* des Inhaltlichen erhebt“ mit den Vertretern Moore und Laurens, oder b) die „mythische Formgeburt“ eines de Fiori, Marini und Butler, die ausgehen „von einer tiefen, unintellektualisierten Vision einer immannten Formwelt [...], die sie beim Anschauen der Realität dem Gegenstand bereits *an-sehen*.“ (53) In beiden Fällen führt dies zur „Aufhebung des unglückseligen Dualismus‘ von normativem Formbewußtsein und existentieller Naturanschauung“, dem „Ziel einer modernen gegenständlichen Bildhauerei.“ (54)

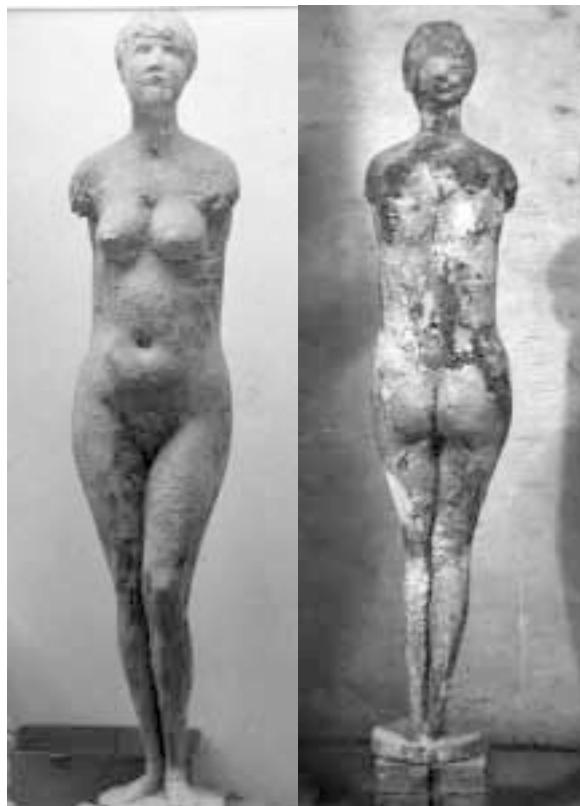
Es fällt nicht sonderlich schwer, die Frage zu beantworten, welchen Weg Bobek für sich selbst wählt. War Marino MARINI bereits während der Studienzeit das große Vorbild, so gilt ihm gerade jetzt erneut seine uneingeschränkte Aufmerksamkeit. Ein Vergleich zweier im Motiv identischer Figuren Bobeks aus den 50er und 60er Jahren mag dies verdeutlichen und gleichzeitig die Unterschiede im Verarbeiten der Einflüsse aufzeigen. Der *Mädchenrumpf* (F/XXXIX; Abb. 44) lässt die Bemühungen des jungen Künstlers erkennen, seinem Vorbild im Aufbau der Figur nachzueifern. An einigen Stellen gelingt ihm eine getreue Übertragung, so im Brustbereich oder am Bauch. Noch aber wirkt die Figur im Ganzen als eine aus vielen Einzelteilen zusammengesetzte Komposition. Bobek hat zwar das Formenvokabular Marinis begriﬀen, nicht aber, wie er es einsetzen muß, um zu einer einheitlichen, „untrennbaren Existenz“⁴⁹ zu gelangen. Dieser entscheidende Schritt gelingt ihm erst während des Aufenthalts in Rom 1960, wie der *Mädchenrumpf stehend* (WV 12/61; Abb. 45) beweist: die

Formensprache hat sich nur geringfügig geändert, Brüste und Bauch unterliegen nach wie vor den Gesetzen Marinis. Jedoch sind nun alle Teile fest eingebunden in ein übergeordnetes System, welches durch die Figur selbst beziehungsweise ihren inneren Aufbau bestimmt wird. Der direkte Vergleich zeigt eindrucksvoll, wie starr und verhalten die



Abb. 44: *Mädchenrumpf* (F/XXXIX)

⁴⁹ Bobek 1961, S. 52

Abb. 45: *Mädchen torso stehend* (WV 12/61)Abb. 46: M. Marini: *Venus*, 1945

frühen Arbeiten wirken gegenüber den lebendigen und ausdrucksstarken Figuren der 60er Jahre. Eine weitere Gegenüberstellung von WV 12/61 mit der *Venus* Marinis aus dem Jahr 1945 unterstreicht, wie Bobek nun die „mythische Formgeburt“ seines Vorbilds verinnerlicht hat und sie für seine eigenen Arbeiten umzusetzen gelernt hat.⁵⁰ (Abb. 46)

WV 12/61 gibt darüber hinaus auch Aufschlüsse hinsichtlich der Frage, inwiefern die kleinformatigen Arbeiten des Werkkomplexes I „Vorreiter“ für die großformatigen Solitärplastiken sind. Zur Erinnerung: Bobek spricht 1959 von einer „Entwicklung“, die sich in den „kleineren Plastiken“ anbahnte und die es galt, zu „größeren Formaten [zu] führen“.⁵¹ Es fällt auf, daß er einige dieser kleinen Figuren nach Rom mitnimmt, sie dort in Bronze gießen läßt und anschließend in einer Ausstellung zeigt.⁵² Es sind dies:

- a) *Kleine Liegende weibliche Figur mit erhobenem Arm* (WV 5/58)
- b) *Liegende Gewandfigur* (WV 1/59)
- c) *Sich aufrichtende weibliche Figur* (WV 3/59)

⁵⁰ Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 195. Die *Venus* diente Bobek in seinem Aufsatz von 1961 zur Veranschaulichung seiner These bezüglich Marinis plastischer Vorgehensweise. (Bobek 1961, S. 53)

⁵¹ Lebenslauf Karl Bobek v. 3.8.1959 (i.N.)

⁵² Kat. Mainz 1964, S. 7/9

Die *Studie zu einer Männergruppe II* (WV 6/59) läßt er ebenfalls in Rom gießen, stellt sie aber nicht aus. Allein die Tatsache, daß Bobek sich die Mühe macht, diese Plastiken von Berlin nach Rom mitzunehmen, zeigt, daß er ihnen eine Bedeutung beimißt und daß er sie in gewisser Weise für sein bildhauerisches Schaffen in der Villa Massimo benötigt. Ohne Bobeks Hinweis nun allzu wörtlich zu nehmen und unter keinen Umständen dem Irrtum zu unterliegen, die kleinen Formate seien Modelle für die Ausführungen in groß, muß man in diesen drei bis vier kleinen Figuren nachprüfen, worin sich bei ihnen eine Entwicklung abzeichnet, die in den großen Figuren schließlich zu dem führt, was in den Ausführungen zu WV 5/60 dargelegt wurde.

Zunächst fällt auf, daß in allen drei Fällen die weiblichen Figuren eine liegende Haltung einnehmen, ein für den Werkkomplex I typisch weibliches Motiv. Sie wirken in ihrem Habitus unbestimmt, so, als sei der jetzige Zustand nur ein vorübergehender. Am deutlichsten wird das bei **WV 3/59**: die Figur ist im Begriff, ihren Oberkörper aufzurichten, jedoch legt Bobek es nicht darauf an, sie in einem Bewegungsablauf darzustellen, statt dessen scheint sie seltsam zu verharren.⁵³ Dabei wird der Körper von der Fußspitze bis zum Kopf wie von einem unsichtbaren Band zusammengehalten, man könnte auch von einem Energiestrom sprechen, der die Figur durchfließt. Ulrich Gertz wird später dafür die Umschreibung „Fluidum des Lebens“ finden.⁵⁴ Einen wesentlichen Anteil an der Entstehung dieser „immanente[n] Wesensform“⁵⁵ hat ein ganz bestimmtes Stilmittel, auf das Bobek seit 1958 häufig zurückgreift: das Fragment.

Exkurs: Fragment und Torso im Werk Karl Bobeks

Das Weglassen einzelner Körperteile wie Gliedmaße und/oder Kopf als bewußter Akt, die unvollendete Figur, der Torso als vollendetes Kunstwerk, wird erstmals durch Auguste Rodin angewandt. Erst mit Vorurteilen belastet, erkennt man zu Beginn des 20. Jahrhunderts die besondere Aussagekraft, die von dieser Formgestaltung ausgeht. Kaum ein figürlicher Bildhauer verzichtet seither darauf, für einige wird sie zum allein bestimmenden Motiv.⁵⁶ Auch Marino Marini macht rege davon Gebrauch, so verwundert es nicht, daß auch Karl Bobek bereits während des Studiums nach Möglichkeiten sucht, wann und wie das Stilmittel des Fragments sinnvoll erscheint. Drei Torsi sind aus dieser Zeit bezeugt. Da Bobek speziell beim weiblichen Akt zumeist auf Gesten verzichtet und die Arme eng an den Körper anlegt oder hinter dem Rücken verschränkt, und damit allein durch *Körpersprache* die Figur sprechen läßt, ist es nur konsequent, wenn er gänzlich auf Arme verzichtet. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Kopf. Den entscheidenden Schritt vollzieht er während des Werkkomplexes I der kleinformatigen Figuren. Dort dominiert der weibliche Torso⁵⁷, vorwiegend ohne Arme, mitunter zusätzlich ohne Kopf. Diesen „Ausdruck des Unvollendeten, des Fragmentarischen, des nicht bis zum möglich scheinenden Ende formal Durchgebildeten“ setzt Bobek bewußt ein, um dem Betrachter eine Ahnung davon zu geben, was als „immanente Wesensform“ in

⁵³ Nicht im Sinne von „statisch-verharrend“, wie Gertz zu recht bemerkt. (Gertz 1964 (2), o.P.)

⁵⁴ „So trägt die eine und die andere Figur das Geheimnis in sich, das mit der unbenennbaren Wandlungs- und Entfaltungsmöglichkeit verwoben ist, und das allgemein als das *Fluidum des Lebens*, des Lebendigen bezeichnet wird.“ (ebd.) Im gleichen Zusammenhang spricht Gertz auch von dem „Fluidum des Momentes“. (ebd.)

⁵⁵ ebd.

⁵⁶ z. Bsp. Wilhelm Loth

⁵⁷ Von den insgesamt 7 weiblichen Figuren dieser Zeit sind 6 Torsi, einzige Ausnahme: WV 1/59

der Figur verborgen liegt und weder im Material, noch durch die Form allein ausgedrückt werden kann.⁵⁸ In der großformatigen Solitärplastik führt er dieses Stilmittel – wie vorgesehen – weiter aus. In den anschließenden Werkkomplexen der Kleinplastik kommt es immer mehr zu einer Art Formauflösung, die Arme und Beine wirken mitunter wie hinweg geschmolzen, der Stumpf als übrig geblieben zeugt davon. Der *Große Berliner Torso* (WV 2/64) und die *Gezeiten* (WV 1/71) als Ausführungen für den öffentlichen Raum sind die wohl bedeutendsten Torsi Bobeks. Mit den Ensembles wird die Figur in ihrer Gesamterscheinung so weit reduziert, daß der Verzicht auf bestimmte Körperteile kaum ins Gewicht fallen würde. Manche Figurentypen, speziell bei den *Park-Tableaus*, lassen nicht klar erkennen, ob es sich hierbei um ein Fragment handelt, oder nicht. Seine letzte Arbeit wird eher unfreiwillig zu einem Torso: einen lebensgroßen Schreitenden verwirft Bobek wieder, nur der Rumpf ist es ihm Wert, in Polyester gießen zu lassen (WV 2a/90).

Auf die Frage der richtigen Bezeichnung, ob *Fragment* oder *Torso*, gibt es keine klare Antwort. Ulrich Gertz spricht sich gegen die Bezeichnung *Torso* aus: „Diese Arbeiten sind keine Torsi [...]. Diese Arbeiten sind die sensitive und vom Leben erfüllte Verdichtung sinnlich erlebter, sinnlich erfüllter Formen mit Figurationen, die sich wie ergänzende Aphorismen an das durchgeformte, die Mannigfaltigkeit der bildnerischen Ausdrucksmittel in sich vereinigende Formzentrum anfügen.“⁵⁹ Rolf Szymanski sieht in den Figuren eine zentripetale, „auf einen Kern gerichtete [...] äußere [...] Kraft“, der „nun natürlich keine Worte wie »fragmentarisch« oder »unvollendet« mehr stand“ halten.⁶⁰ Bobek selbst äußert sich dazu nicht, jedenfalls nicht schriftlich. Die Titel, die er seinen Figuren gibt, lassen ebenfalls kaum einen Rückschluß zu: die mit *Torso* zusätzlich umschriebenen Figuren können sowohl ohne Kopf, ohne Gliedmaße oder ohne Kopf und Gliedmaße sein, jedoch gibt es zahlreiche fragmentarische Figuren, die nur nach dem Geschlecht und/oder der Körperhaltung bezeichnet sind.⁶¹ Die Bezeichnung *Fragment* benutzt er nur in zwei Fällen, beide Male handelt es sich tatsächlich um die Überreste einer zerstörten Arbeit.⁶² Faktum ist, im streng wissenschaftlichen Sinne handelt es sich in den betreffenden Fällen immer um Torsi, und Karl Bobek benutzt diesen Begriff häufig in den Titeln, wenn auch ohne erkennbaren Sinnzusammenhang. Letztlich zeigt dies nur, wie selbstverständlich ihm das Stilmittel des Fragments wird und daß er keine Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen jenen und den vollständigen Figuren sieht.

Wie wichtig das Fragment für das Vordringen zum Wesenskern der figürlichen Plastik ist, für die großformatige Solitärplastik ebenso wie für das kleine Format, zeigt der *Römische Mann* (WV 6/60; Abb. 47): ein korpulenter, männlicher Akt, bekleidet mit einer Badehose, steht in leichtem Kontrapost, die Arme vor der Brust verschränkt, den Blick gerade nach vorne auf den Betrachter gerichtet. Der rechte Arm ist in Höhe des Bizeps bis zum Handgelenk abgebrochen, die rechte Hand liegt in der Kuhle des linken Arms, die linke Hand wiederum fehlt. Es ist offensichtlich, daß der Bildhauer hier ganz bewußt ein Stück des bereits ausgeführten rechten Arms am Ende wieder herausgenommen hat, nur so erklärt sich die erhalten gebliebene rechte Hand.⁶³ Die dadurch entstandene Aussparung am rechten Lendenbereich wirkt auf den ersten Blick befremdlich, erst

⁵⁸ Gertz 1964 (2), o.P.

⁵⁹ ebd.

⁶⁰ Szymanski mag in diesem Zusammenhang an Rodin gedacht haben. (Szymanski 1968, o.P.)

⁶¹ z. Bsp. *Studie zu einer großen Liegenden* (WV 1/58), ein Torso ohne Kopf und Arme.

⁶² *Kleines Fragment einer Sitzenden* (WV 4/66) und *Joseph Beuys, Fragment* (WV 2a/75)

⁶³ Diese Motiv tritt auch bei einigen Figuren Marino Marinis auf, Bsp. *Kleiner Faustkämpfer*, 1942 (Waldberg, San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 130)



li. Abb. 47: *Römischer Mann* (WV 6/60)
re. Abb. 48: *Stehende mit verschränkten Armen* (WV 13/61)

bei näherem Hinsehen klärt sich, weshalb der Künstler diesen Eingriff vornehmen mußte. Die Figur ist durch ihre Ausrichtung auf eine Vorderansicht angelegt, die Position des vis-à-vis ist die für den Betrachter vorgesehene. Durch die verschränkten Arme baut sich die Figur eine Art Barriere, der Blick des Gegenüber stößt daran ab, gleichzeitig wird der rhythmische vertikale Verlauf jäh unterbrochen. Dem begegnet Bobek, indem er ein Stück des rechten Arms wieder herausnimmt, dadurch eine Öffnung schafft, die einerseits dem Betrachter den Einblick ermöglicht, ihn geradezu aufmuntert, genauer hinzusehen. Andererseits wird nun auch wieder nachvollziehbar, wie die Körperlinie von den Fußspitzen bis zum Haupt verläuft, ein für den Zusammenhalt der Komposition unentbehrliches Kriterium, wie die Ausführungen zu WV 5/60 bereits zeigten. Ulrich Gertz wählt einen etwas anderen Interpretationsansatz, in dem er den die Figur umgebenden Raum mit untersucht:

„Diese Gestalt hat bei betonter Materialdichte durch die Ausgewogenheit der Vibration zwischen plastischem Volumen und umgreifendem, die Form ergänzenden Raum zugleich den Charakter der Zerbrechlichkeit und der menschlichen Verletzbarkeit. Daß ein Teil des rechten Armes dieser Figur fehlt, hat nichts mit der Vorstellung vom Torso zu tun, sondern öffnet den Blick hin auf das Körperrelief und verdeutlicht den angrenzenden Raum. Eine Ergänzung der ausgesparten Form hieße, diesen Stehenden aus seiner Distanz zum Diesseits in die Gegenwärtigkeit des Alltags versetzen. Dann wäre es aber auch nicht mehr möglich, die erstrebte Verhaltenheit im Physiognomischen so zu vergegenwärtigen.“⁶⁴

⁶⁴ Gertz 1964 (2), o.P.

Im darauffolgenden Jahr entsteht mit der *Stehenden mit verschränkten Armen* (WV 13/61; Abb. 48) so etwas wie das weibliche Pendant zu WV 6/60. Wieder wählt Bobek als Gestik die vor der Brust verschränkten Arme, verzichtet nun aber auf das Stilmittel des Fragments. Statt im Kontrapost steht die Figur vollkommen geradlinig, der einzige Bewegungsmoment liegt in dem zur Seite gewandten Kopf. Der Blick über die linke Schulter führt den Betrachter dazu, zwischen zwei Ansichtspositionen zu wählen: a) frontal zum Körper oder b) gegenüber der linken Seite mit Blickkontakt zur Figur. Damit sind auch schon die wesentlichen Unterschiede zu WV 6/60 genannt und man stellt sich unwillkürlich die Frage, weshalb Bobek bei der weiblichen Figur keine Körperteile entfernt. Es liegt nahe, die Gründe hierfür in den besagten Unterschieden zu suchen. Mit der aufrechten Körperhaltung, die Beine parallel, bekommt der Aufbau eine formale Geschlossenheit, die sich deutlich an der äußeren Form manifestiert. Wie bei einer Amphore oder klassischen Vase verläuft die Umrißlinie beginnend an den eng nebeneinander gestellten Füßen zu der weit ausladenden Hüfte, geht über in die Oberarme und läuft über die Schultern und das lange, offene Haar wieder zusammen. Eine Freilegung des Oberkörpers tut in diesem Fall weder Not, noch würde sie Sinn machen, denn im Gegensatz zu WV 6/60 entsteht durch den von der Figur angeregten Positionswechsel für den Betrachter ein umfassender Gesamteindruck.

Die formale Ähnlichkeit von WV 13/61 und WV 6/60 ermöglicht es, die Hypothese von Gertz bezüglich der Ergänzung des Fragmentarischen genauer zu untersuchen. Gertz glaubt, das Anfügen des abgebrochenen Arms in WV 6/60 würde die Figur aus ihrer „Distanz zum Diesseits in die Gegenwärtigkeit versetzen“, was einen Verlust der „erstrebte[n] Verhaltenheit im Physiognomischen“ nach sich zöge.⁶⁵ In der Tat gewinnt man bei WV 13/61 den Eindruck, die Figur steht rein vom Phänomen her betrachtet mehr in der Erlebniswelt der Wirklichkeit. Das Gefühl, ihr auf der Straße begegnet zu sein, stellt sich viel eher ein, als beim *Römischen Mann*. Grund dafür sind sicher nicht allein die Veränderungen des formalen Aufbaus, sondern auch die Verwendung von Accessoires wie in diesem Fall die modischen Schuhe. Sie nehmen eine Art Vermittlerrolle ein zwischen der geistigen Sphäre des rein Künstlerischen und der Dingwelt der Wirklichkeit. Zwar scheint auch WV 6/60 ein Kleidungsstück zu tragen, jedoch gehen an manchen Stellen Badehose und Körper so ineinander über, daß eine Unterscheidung kaum möglich ist. WV 13/61 stellt damit eine absolute Ausnahme dar, weder zuvor noch später benutzt Bobek dieses Stilmittel innerhalb der figürlichen Solitäraplastik, erst in den Ensembles wird die Bekleidung eine tragende Rolle spielen. Historisch betrachtet fühlt man sich an die Pumps tragenden weiblichen Aktfiguren von Ernesto de FIORI erinnert. Um 1923/24 entstehen eine Reihe dieser „modernen Großstadtmenschen“, die im Sinne der Neuen Sachlichkeit eine „lebendige Präsenz“ ausströmen. Die Schuhe als „»erhöhende« Accessoire, in Verbindung mit der selbstbewußten und »selbstseligen« (de Fiori) Haltung und der alles andere als gefälligen Körperlichkeit, wurde zum Symbol eines zeitgenössischen Frauenbildes [...]“⁶⁶. (Abb. 49) Wie schon während der Studienzeit greift Bobek auf ein Motiv bei de Fiori zurück, ohne dessen symbolische Deutung mit zu über-

⁶⁵ ebd.

⁶⁶ Vierneisel 1992, S. 20

nehmen. Das körperliche Schönheitsideal, das de Fioris Gehenden nicht ganz unkritisch wie auf einem Laufsteg repräsentieren, verschwindet bei Bobek vollkommen. Ihm beschäftigt die Figur als Ausdruck wahrer Formgesetze und nicht die Übertragbarkeit auf die Wirklichkeit. Ihm gelingt mit der *Stehenden* eine Synthese der scheinbar disparaten „Erscheinungsform“ und „Wesensform“⁶⁷, der, wie Hofmann es nennt, „Strenge“ einerseits und dem „Überschwellige[n], was im Gefühl sich ausspricht, und woraus Wärme, Begeisterung und Zuneigung herrühren“ andererseits.⁶⁸ Oder, um es mit Bobeks eigenen Worten zu sagen, er erreicht „die Aufhebung des unglückseligen Dualismus‘ von normativem Formbewußtsein und existentieller Naturanschauung“ und erfüllt damit das von ihm selbst im gleichen Jahr formulierte Postulat.⁶⁹ Damit wird die „Verhaltenheit im Physiognomischen“, die Gertz im *Römischen Mann* für unabdingbar hält, und die für alle Figuren Bobeks typisch ist, in der *Stehenden mit verschränkten Armen* erstmals in Frage gestellt.



Abb. 49: E. de Fiori:
Engländerin, 1924

2.1.2 Arbeiten in Stucco und Gips-Zement

Die Originale⁷⁰ in den Jahren 1960–61 sind in 20 % aller Fälle aus Stucco, ansonsten aus Gips oder Gips-Zement. Zuvor verwendet Bobek Stucco nachweislich nur in der *Siegergruppe* (WV 1/52), danach noch zweimal: *Porträt Buttig* (WV 1/63) und *Gekreuzigter* (WV 1/65). Dies lässt auf einen möglichen Zusammenhang mit dem Aufenthalt in der Villa Massimo schließen. Stucco ist ein „Gemisch aus Gips, Kalk, Zement, Marmormehl u.a. Stoffen, das je nach Bedarf in verschiedener Zusammensetzung dieser Stoffe existiert“, zum Beispiel Marmorstück; es ist ein „zunächst weicher und leicht formbarer Werkstoff, der dann schnell erhärtet.“⁷¹ Diese Materialeigenschaften setzen ein schnelles Arbeiten voraus, was wiederum der Arbeitsweise Bobeks mit der Tendenz „zum Festhalten des Flüchtigen und der schwebenden Nuance“⁷² entgegenkommt. Er verwendet Stucco ausschließlich bei den großformatigen Solitärplastiken und einigen Porträts, nie aber für die kleinen Formate.⁷³

⁶⁷ Gertz 1964 (2), o.P.

⁶⁸ „Beide Charaktere vergegenwärtigt diese *Stehende mit verschränkten Armen* [...], die so streng gefaßt ist und deren Dasein doch ein fühlender Zug aus sich heraus auf ein anderes hin durchströmt.“ (Hofmann 1988, S. 56)

⁶⁹ s.o. S. 79 f.

⁷⁰ Die Bezeichnung *Original* wird stets in dem Sinne gebraucht, wie Karl Bobek sie selbst verstanden hat, nämlich als der Abguß des Tonmodells in Gips, Stucco oder Gips-Zement, welcher als Vorlage für alle weiteren Güsse in Metall fungiert. (WA 1952–67)

⁷¹ Kat. Berlin 1981, S. 187

⁷² Hofmann 1988, S. 56

⁷³ ausgenommen WV 1/52

Die besonderen Qualitäten des Gipses, ob in Stucco oder einer anderen Zusammensetzung, benutzt Bobek für das Festhalten und sichtbar Machen feinster Abstufungen an der Oberfläche, die durch den Bronzeguss nicht beeinträchtigt, sondern noch verstärkt werden. Die metallene Gußhaut reflektiert das Licht stärker, als dies die matte Gipsoberfläche tut. Während die Materialsprache sich in den großen Solitärplastiken um 1960 noch der Form, dem Gesamterscheinungsbild unterordnet, tritt sie in dem *Großen Berliner Torso* (WV 2/64) überdeutlich in den Vordergrund. Der kräftige, athletische Körper erinnert noch an den *Römischen Mann* (WV 6/60), hingegen ist die Form völlig aufgelöst. Der Korpus gleicht mehr einer stofflich undefinierbaren Masse, aus welcher der Kopf und die Extremitäten herauswachsen. Am deutlichsten wird dies an den zu Fragmenten zusammengeschrumpften Armstümpfen und dem gesichtslosen Kopf. Bobeks über Jahre andauernde und aufreibende Auseinandersetzung mit diesem Torso lässt sich unschwer nachempfinden. Um jeden Zentimeter Oberfläche wurde da gerungen, Teile ab- und neue wieder angetragen. Doch nie wird eine Zerklüftung oder ein Materialpartikel zum Selbstzweck. Bobek ist kein Bildhauer, für den der Ausdruck von Materialqualitäten im Vordergrund steht. Stets bemüht er sich, im Umgang mit dem Material Gips das von ihm gesteckte Ziel zu erreichen: die Symbiose aus Formgesetz und existentieller Naturanschauung in der Darstellung der menschlichen Figur. *Madonna in Nemi (Studie)* (WV 6/67) unterstreicht dies eindrucksvoll. Der vegetabile Wachstumsprozeß der Figur führt zu einer unauflöslichen organischen Einheit, eben jener „untrennbare[n] Existenz“ mit dem „Wunder grenzenlosen Ausdrucks im endlichen Individuum“.⁷⁴ Der Umgang mit dem knetbaren Material, das Herausformen der Figur aus einer „Urmasse“, erinnert wiederum an Bobeks großes Vorbild Marino Marini, dessen Vorgehensweise Werner Haftmann wie folgt beschreibt:

„Das Figürliche soll nicht als ein dem Stoff willkürlich Auferlegtes erscheinen, es soll aus dem Mutterboden der gestaltlosen Knetmasse in die vorgestellte Gestalt hinein wachsen, wie ein Baum, wie etwas, was aus Amorphem in eine strenge Form hinein wuchert.“⁷⁵

Es scheint, als habe Bobek mit diesen beiden Ausführungen für den öffentlichen Raum sein selbst definiertes Ziel als Bildhauer der figürlichen Tradition erreicht. Jede weitere Figur wäre eine Wiederholung dieser Formensprache in jeweils anderer Zusammensetzung, das Vokabular bliebe stets das gleiche, nur die Komposition würde sich von Fall zu Fall verändern. Eine noch stärkere Reduktion der formalen Ausdrucksmittel würde unweigerlich in die Gegenstandslosigkeit führen, doch daran zeigt Bobek kein Interesse. WV 6/67 ist die letzte großformatige Solitärplastik. Sie bildet den Höhepunkt der geschilderten Bemühungen Bobeks auf diesem Gebiet und steht zugleich am Wendepunkt zu seiner neuen künstlerischen Aufgabe, den Ensembles.

⁷⁴ Bobek 1961, S. 52 (s.o. S. 79 f.)

⁷⁵ Haftmann, Werner: Marino Marini, in: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden & Aufsätze, München 1960, S. 264 (zit. n. Maurer 1997, S. 27)

2.2 Kleinformatige Solitärplastik

Zeitraum: 1957–69

Die ersten drei Jahre nach Beendigung seines Studiums ist Karl Bobek voll und ganz mit der Ausführung von Auftragsarbeiten beschäftigt, insbesondere die Wiederaufbauarbeiten am Schloß Charlottenburg sowie Porträtaufträge lassen kaum den Raum für die Ausübung der freien künstlerischen Tätigkeit. 1958 ergibt sich für ihn erstmals die Möglichkeit, finanziell unabhängig an Werkgruppen zu arbeiten. Er wählt sich hierfür die kleinformatige Solitärplastik. Das Motiv ist wie schon zu Studienzeiten der weibliche und männliche Akt in einfachen, ungekünstelten Körperhaltungen. Das Material ist nahezu ohne Ausnahme der Bronzeguß. Bobek unterscheidet zwei Formate⁷⁶:

- a) Kleinplastik: Höhe bzw. Länge ≤ 25 cm
- b) Kleine Formate: Höhe bzw. Länge $25 < x \leq 55$ cm

Die Häufung der kleinformatigen Figuren um die Jahre 1958/59, 1960/61 und 1966/67, sowie erkennbare, auf die vorhergehenden Arbeiten aufbauende Veränderungen, legen eine Einteilung in drei Werkkomplexe nahe.

2.2.1 Werkkomplex I, 1958/59

WV 1–7/58 + WV 1–8/59

Das dominante Motiv dieser Zeit ist die weibliche, liegende Akt- oder Gewandfigur. Eine Schlüsselposition kommt dabei der *Studie zu einer großen Liegenden* (WV 1/58) zu. Es handelt sich um einen auf der rechten Seite liegenden Akt, den Oberkörper leicht aufgerichtet, die Beine überkreuz. Kopf und Arme sind nicht ausgeführt, ein für die Folgezeit typisches Merkmal. Der Korpus besteht aus fülligen Formen, breite Oberschenkel und Hüfte betonen den kurvigen, harmonischen Verlauf der Körperachse. Dies entspricht dem formalen Aufbau der großformatigen Figuren, die zwei Jahre später als Reaktion auf den Werkkomplex I entstehen.⁷⁷ WV 1/58 greift noch einmal jenen während der Studienzeit von Marinis *Pomona*-Figuren inspirierten Typus auf, wobei Bobek sich deutlich von seinem Vorbild absetzt. Er transponiert die Weiblichkeit nicht wie Marini in den Bereich der Mythologie oder des Tanzes, sondern beläßt sie in ihrer rein körperlichen und räumlichen Aussagekraft. Die *Liegende* wirkt im Vergleich zu den frühen Arbeiten in der Art ihrer Erscheinung wie beseelt, wahrer im Ausdruck und dadurch wirklicher erfahrbar. Die daraus resultierende Veränderung in der Art der Rezeption umschreibt Rolf Szymanski wie folgt:

„Diese neue rotierende Sehleistung, physisch allein nicht mehr möglich, verschleißt naturgemäß Nebendinge – Individuelles, Erzählendes, liebgewordene kleine Unterschiede, nach denen man sich sehnt und die man finden möchte. Es bleibt hier nur Sitzendes, Stehendes, Hockendes, Liegendes, Laufendes, Bleibendes, Existierendes. [...] Bobeks Aufmerksamkeit, die er einem Körper schenkt, ist ohne Pedanterie, sie ist nicht von jener Oberflächlichkeit, die alles zeigen möchte.“⁷⁸

⁷⁶ s.o. S. 63

⁷⁷ s.o. S. 79 f.

Innerhalb des Werkkomplexes I wird Bobek diese reduzierte, auf unnötige Details verzichtende Formensprache weiter vereinfachen. Am deutlichsten lässt sich dies an der *Sich aufrichtenden weiblichen Figur* (WV 3/59; Abb. 50) ablesen. Die dünnen Beine gleichen Balancierstangen, die nur mit Mühe ein Gegengewicht zum Körper bilden; der rechte Arm wurde weggelassen, der linke schmiegt sich eng an die Brust und scheint mit dieser zu verschmelzen; der Kopf schließlich lässt nicht die geringste Physiognomie erkennen, die Wendung nach rechts kann nur anhand seiner Proportion und der durch Hals und Schultern ange deuteten Körpertreibung annähernd erfasst werden. Gleichwohl weist der Körper einige geringfügige typische Merkmale auf, wie den Bauchnabel, die Finger der Hand oder die Brust, wobei letztere im direkten Vergleich

mit WV 1/58 die fortgeschrittene Vereinfachung deutlich widerspiegelt.

Die auffällige Parallelität in Körperhaltung und -aufbau von WV 3/59 zu Marino MARINIs *Pomona* von 1935⁷⁸ ermöglicht die Untersuchung der Frage nach der Entwicklung dieser für Bobek so fruchtbaren Auseinandersetzung. Es zeigt sich, daß Marini seiner Figur ein hohes Maß an klassisch anmutender Würde verleiht. Der Körper richtet sich axial nach vorne auf, eine Torsion, wie Bobek sie verwendet, würde bei ihr den Ausdruck von Unsicherheit oder Unbestimmtheit erwecken, was wiederum ihrer Grazie schaden würde. (Abb. 51) Gerade darauf legt es Bobek jedoch an. Seine *Sich aufrichtende* befindet sich in einer schwelenden Situation, räumlich betrachtet in einem Bereich zwischen der erdgebundenen Standfestigkeit und einer sphärischen Schwerelosigkeit. Noch einmal sei auf einen der intimsten Kenner der Plastiken Bobeks verwiesen, Rolf Szymanski, der dieses Phänomen, das auch an anderen Figuren jener Zeit auftritt, mit einem Naturvergleich näher charakterisiert:

„Diese Genauigkeit liegt im Zwischenreich, zwischen dem Denken der Nacht und dem Geist des Mittags, sie liegt in der Dämmerung.“

Für WV 3/59 ergibt sich daraus eine „sehr zögernde, angstvolle Freude“.⁸⁰



Abb. 50: *Sich aufrichtende weibliche Figur* (WV 3/59)



Abb. 51: M. Marini: *Pomona*, 1935

⁷⁸ Szymanski 1968, o.P.

⁷⁹ Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 50

⁸⁰ Szymanski 1968, o.P.

Zweifellos spielt dabei das kleine Format eine wesentliche Rolle. WV 3/59 ist mit 28 cm Länge nur knapp über dem von Bobek vorgegebenen Richtwert für die Kleinplastik, während WV 1/58 mit dem Ausmaß von 44 cm doch deutlich mehr an Masse mit sich bringt, und Marinis *Pomona* mit 110 cm Länge und 78 cm Höhe schon als leicht unter lebensgroß bezeichnet werden kann und damit automatisch an Monumentalität gewinnt.

Auf die männlichen Gestalten innerhalb des Werkkomplexes I lässt sich die gezeigte Entwicklung nicht übertragen, zu verschieden sind sie in ihrer Art der Darstellung. Ein *Zurückgelehnt sitzender Mann* (WV 7/58) erinnert mit dem extrem nach hinten verlagerten Körper und den spitz angewinkelten Armen und Beinen bisweilen an Marinis *Gaukler*⁸¹, wobei der stark inszenierte Aufbau der Figur, die nur mittels einer Verankerung der Plinthe in einer Sockelplatte zum Stehen kommt, deren Esprit vermissen lässt. In den beiden *Männergruppen* (WV 5 + 6/59) verwendet Bobek das Motiv der angewinkelten Gliedmaße erneut. Durch das Spiel mit dem Komparsen wird in diesen Fällen daraus jedoch eine amüsante Zweierbeziehung.

Vollkommen ungewöhnlich erscheint die *Studie zu einem sitzenden Paar II* (WV 8/59). Weder zu den schlichten weiblichen Aktfiguren, noch zu den inszenierten Männerpaaren mag sich diese Arbeit inhaltlich zuordnen lassen. Auf einem einfachen Sockel sitzen zwei Gestalten, die in ihrem äußeren Erscheinungsbild derart zurückgenommen sind, das eine geschlechtsspezifische Zuordnung zunächst nicht möglich scheint. Erst auf den zweiten Blick geben beide Figuren durch wenige prägnante Eigenschaften zu erkennen, daß die weibliche Figur rechts sitzt, die Beine übereinander geschlagen, die Armfragmente schützend vor die Brust haltend, während die männliche Figur ganz im gesellschaftlichen Kontext leicht nach hinten versetzt seiner Partnerin den Rücken stärkt, die Beine in lockerem, typisch männlichen Habitus nicht übereinander, sondern lediglich aufeinander legt und durch Herabnehmen der Arme den breiten Oberkörper selbstbewußt offen zeigt. Letzte Zweifel werden durch das entfremdende Detail der Hörner als Kopfschmuck beseitigt. Es ist nicht die Formauflösung und die Verwendung des Fragments, die hier überrascht, das entspricht durchaus dem plastischen Prinzip Bobeks jener Jahre. Vielmehr irritiert der Verfremdungseffekt durch die maskenartigen Köpfe, die mit den tief liegenden Augenhöhlen an PICASSOs *Totenkopf*-Serie von 1943 erinnern.⁸² Die an afrikanische oder ozeanische Masken angelehnte Gestaltung des Kopfes der *Sitzenden weiblichen Figur mit angezogenem Knie* (WV 2/58) weist bereits in die gleiche Richtung. Der Primitivismus, der bei Bobek sehr zurückhaltend und nur in wenigen Ausnahmefällen auftritt, könnte auch durch Henry MOORE angestoßen worden sein. Die *Studie zu einem sitzenden Paar I* (WV 7/59), die 1972 überlebensgroß ausgeführt wird, trägt anfänglich in Anlehnung an Moores *Königspaar* von 1952/53 die Bezeichnung *Königgruppe*.⁸³ Stilistisch betrachtet liegen jedoch die künstlerischen Positionen Picassos oder Moores einerseits und Bobeks andererseits so weit auseinander, daß eine Suche nach möglichen direkten Einflüssen wenig sinnvoll erscheint. Die von Bobek in diesen Figuren verwendeten Ausdrucksmittel sind nicht sehr viel mehr als einfache Zitate, die er in

⁸¹ z. Bsp. *Kleiner Jongleur*, 1940 (Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 103)

⁸² Spies 1983, Nr. 212–219

⁸³ s. Kap. I, S. 45

seine eigene Formensprache übersetzt und für sich nutzbar macht, ein in allen Bereichen der Kunst des 20. Jahrhunderts zu beobachtender, legitimer Vorgang, sofern nicht die eigene Handschrift sich hinter dem Zitat versteckt oder das Zitieren zum immer wiederkehrenden Selbstzweck wird.

An allen Arbeiten des Werkkomplexes I auffällig ist die zum Teil recht grobe Materialbehandlung. Die Gußhaut der Bronze weist deutliche Bearbeitungsspuren auf, wie die Schlieren an der Halspartie oder die Zerklüftungen an den Beinen in WV 1/58. Die Köpfe der Figuren bestehen oftmals aus wenig mehr als einer anthropomorphen, aus einzelnen Tonklumpen aufgebauten ovalen oder eckigen Form, die Sinnesorgane werden skizzenhaft angedeutet (WV 5–8/59) oder fallen ganz weg (WV 2–4/59). Die Handschrift des Künstlers, seine Eingriffe und Modellierung, bleiben auch nach der Bearbeitung des Gusses nicht nur erkennbar, sondern werden durch die besonderen Eigenschaften des Metalls zusätzlich verstärkt. Die Bronze übernimmt jede durch das Original vorgegebene Unebenheit, und sei sie noch so fein. Dadurch entsteht eine metallene Oberfläche mit zahllosen kleinen Vertiefungen, Rissen, Poren, Wülsten und Klümpchen, in denen das Licht sich bricht und eine kontrastreiche Reflexion erzeugt. In seiner Schilderung der *Sitzenden Paare* (WV 7 + 8/59) kommt Ulrich Gertz zu dem Schluß:

„Wenn in diesen Kompositionen – wie auch in vielen anderen – die Handschrift, der Arbeitsvorgang selbst sichtbar bleiben, sie in ihrem Duktus gewissermaßen der gestaltenden Emotion Dauer geben und dem Betrachter erlauben, dem Weg von der ersten Konzeption zur vorläufig letzten Gestaltung der Formvision teilnehmend zu folgen, dann darf dieses zugleich als ein Hinweis darauf gewertet werden, daß dieser Bildhauer nicht die Perfektion der anonymen Form sucht, sondern jeder einzelnen Gestalt ihr Wesen, ihren Charakter, ihre individuelle Wirkung und ihre immanente Geistigkeit jenseits der sichtbaren Erscheinungsform erhalten will, als eine Manifestation seiner Vorstellung, Erfahrung und Ahnung vom Wesen der plastischen Form in dieser Zeit.“⁸⁴

Ein Plastiker muß in der Konzeption von Anfang an genau bedenken, daß er zur dauerhaften Erhaltung seiner im originalen Zustand einem Zerfallsprozeß unterliegenden Arbeiten diese später einem Gips- oder Metallguß unterziehen muß. Ist die Bronze erst einmal gegossen, sind grobe Unstimmigkeiten nicht mehr zu korrigieren. Das Ziselieren, das Bobek häufig selbst vornimmt, sorgt lediglich für den nötigen Feinschliff. Da es ihm, wie Gertz richtig erkennt, in seinen Figuren um die Erhaltung eines ursprünglichen, jeden Entwicklungsprozeß nachvollziehbaren Zustands geht, verwundert es nicht, daß er die durch das Sandgußverfahren entstandenen Gußnähte nicht entfernt. Diese Grate entstehen, da im Sandguß mehrere kleine Negativformen zum gesamten Gebilde zusammengesetzt werden, im Gegensatz zum Wachsaußschmelzverfahren, wo nur eine Form, welche die Figur wie einen Kern umschließt, ausgegossen wird.⁸⁵ In der *Männergruppe I* (WV 5/59) wird die rechte Figur von einem feinen Liniennetz überzogen, die äußere Form bekommt dadurch eine Binnengliederung, die wiederum bestimmte Körperstellen akzentuiert. Dabei wird die Figur nicht in einzelne Segmente zerlegt, die Gesamtform bleibt stets gewahrt. In diesem Beispiel sehr auffällig ist der Schnittpunkt zweier Linien

⁸⁴ Gertz 1964 (2), o.P.

⁸⁵ s. dazu: Mahlow 1981, Bd. 1, S. 29–30; List 1983, S. 9–11



Abb. 52: *Studie zu einer Männergruppe I*
(WV 5/59)



Abb. 53: *Römischer Mann* (WV 6/60)

oberhalb des rechten Beinansatzes: vertikal verläuft eine Gußnaht entlang des Oberschenkels und setzt sich wenige Zentimeter in den Bauchbereich fort; sie schneidet dabei die Linie, die Ober- und Unterkörper optisch voneinander trennt. Der Schnittpunkt markiert eine für den Aufbau der Figur wesentliche Stelle, das vorgestellte Bein bedingt eine kontrapostische Verlagerung, die Folge ist eine Schräglage der Hüfte, die durch den Oberkörper ausgeglichen werden muß. (Abb. 52)

Zahlreiche weitere Beispiele dieser Art aus dem Bereich der kleinformatigen Solitäraplastik ließen sich aufführen, aber auch in der Porträtplastik⁸⁶ und in den großen Formaten greift Bobek auf dieses Stilmittel zurück. Ein Detailfoto des *Römischen Mannes* (WV 6/60) verdeutlicht noch einmal, weshalb die Deformation des rechten Arms zum Fragment notwendig wurde. Erst durch die Freilegung dieser Körperpartie sind die feinen Gußnähte zu erkennen, die mit ihrem geschwungenen Verlauf die dem Körper inhärente Bewegung an der Außenhaut sichtbar machen. (Abb. 53) Der *Gekreuzigte* (WV 1/65) ist derart mit einem Netz aus Nähten überzogen, daß der Eindruck des geschundenen, gepeinigten Korpus Christi augenfällig wird, ohne sich in erzählender Darstellung aufzudrängen.

⁸⁶ Am eindrucksvollsten in dem *Porträt Martin G. Buttig* (WV 1/63)

Exkurs: Bronzeguß

Die ersten Erfahrungen im Umgang mit Bronze sammelt Bobek noch vor seinem Studium. Einige Gipse aus den Jahren 1949–50 überzieht er mit einer dünnen Bronzeschicht und verleiht ihnen eine glänzende Patina (F/XIII; F/XIV; F/XVI). Während und unmittelbar nach dem Studium entstehen nur Güsse bei Auftragsarbeiten (WV 3/55–1, 1/56–1, 2/56–1+2). Die Gründe dafür sind zum einen fehlende finanzielle Mittel, zum anderen sind die frühen Arbeiten in erster Linie künstlerische Versuche, die weder für den Verkauf, noch für eine dauerhafte Aufbewahrung gedacht sind. Diese beiden Kriterien erfüllen erstmals die kleinformatigen Solitärplastiken des Werkkomplexes I von 1958/59. Die ersten, bei Wilhelm Füssel in Berlin ausgeführten Güsse, ziseliert Bobek selbst (WV 1+2/58–1).⁸⁷ Die äußere Nachbearbeitung führt zu einer größtenteils glatten und feinen Oberfläche, unterstrichen durch eine glänzende Patina. Die insgesamt 13 während dem Aufenthalt in Rom 1960 bei Bruni und Polzoni entstandenen Güsse lassen bereits einen freieren Umgang mit dem Material erkennen, die Oberflächen werden schrundiger (WV 3/59–1 u.a.). Zum ersten Mal lässt Bobek kleine Serien gießen (WV 6/59–1–3), womit sich die Frage nach der Auflagenzahl stellt. Er verfährt dabei nach einer in Fachkreisen geläufigen Faustregel: bei kleinen und mittleren Formaten zwischen 6 und 10, bei den großen 4 bis 6. Ab 1961 beginnt die langjährige Zusammenarbeit mit dem Gießer Richard Barth, die auch nach dessen Umzug 1971 von Berlin nach Rinteln anhält. Über 100 Bronzegüsse führt Barth für Bobek aus, allein 65 nachweislich in den Jahren 1964–68, die Jahresgaben der Kunstvereine nicht mitgerechnet. Die zumeist im Sandgußverfahren hergestellten Bronzen weißen zwei typische Merkmale auf: die Kantennähte und feine Staubpartikel, die sich nach Abnahme der Form in den Vertiefungen der groben Oberflächen festsetzten. Beides beläßt Bobek, um den Werkprozeß erkennbar werden zu lassen. Entsprechend bleiben bei den im Wachsaußschmelzverfahren hergestellten Plastiken die dafür typischen Zapfen der Guß- bzw. Belüftungskanäle erhalten. Sehr deutlich zeigt dies das von Herbert Schmäke in Düsseldorf gegossene *Gezeiten*-Paar (WV 1/71–1). Mit dem Beginn an den Projekten *Park* und *Straße* Mitte der 70er Jahre verliert der Bronzeguß für Bobek an Bedeutung. Für die Tableaufiguren und ihre Umsetzung in Lebensgröße wählt er den Eisenguß als adäquates Mittel. Nur in den Porträts, die als Jahresgabe erschienen *Kind-Hure* (WV 4a/79) und dem großformatigen *Todesengel* (WV 2/80–2) greift Bobek noch einmal auf die Bronze zurück, oder aber bei Nachgüssen früherer Arbeiten.

Die historischen Vorbilder im Umgang mit dem Material lassen sich problemlos finden. Zum einen beschreitet Bobek konsequent jenen während der Studienzeit gefundenen Weg weiter, dessen Ausgangspunkt RODIN ist. Die durch vielfältiges Modelé erzeugte stark bewegte Oberfläche, die das Festhalten flüchtiger Eindrücke ermöglicht, und das Bekennen zum Entstehungsprozeß und zu den spezifischen Materialeigenschaften gehören zu Rodins großem künstlerischen Vermächtnis. Auch das Stehenlassen der Gußnähte kann man bei Rodin beobachten, wobei auffällt, daß er vor allem in den Gipsgüssen darauf zurückgreift, und dort vor allem in den Torsi⁸⁸, seltener jedoch in den Bronzen. Der *Torso des Schattens* von 1901 ist mit einem Liniennetz feinster Nähte überzogen, die wie die Aufzeichnung der aus dem Inneren der Gestalt kommenden Impulse wirken.

⁸⁷ WA 1952–67. In seinen späteren Aufzeichnungen verzichtet Bobek auf den Vermerk *selbst ziseliert*. Es ist unklar, ob er diesen Vorgang den Gießern überließ, oder es nicht mehr für erwähnenswert hielt, weil selbstverständlich?

⁸⁸ *Torso des Ugolino*, 1877; *Torso des Schattens*, 1901 (Kat. Paris/Frankfurt 1990, Abb. 197 + 203)



Abb. 54: A. Rodin: *Torso des Schattens*, 1901



Abb. 55: M. Marini:
Die schwangere Frau, 1943

(Abb. 54) Ob Rodin nach dem Bronzeguß die Nähte gleichfalls hätte stehenlassen, wie Bobek am *Römischen Mann*, ist spekulativ. Auf alle Fälle benutzt er dieses Stilmittel an den Bronzen wenn überhaupt dann eher zurückhaltend.⁸⁹ Ganz anders hingegen MARINI. Es ist bisweilen schon frappant, wie direkt er die durch den Werkprozeß entstandenen Kantennähte an den Figuren beläßt. *Die schwangere Frau* von 1943⁹⁰ beispielsweise bekommt dadurch einen enormen Verfremdungseffekt, der sie deutlich von einer wirklichkeitsnahen, realistischen Darstellung wegrückt. (Abb. 55) Das Material scheint dabei keine Rolle zu spielen, selbst in seinen Arbeiten aus Holz, wo anstatt der Gußnähte die Kanten der aus vielen Einzelteilen zusammengesetzten Form das Linéament erzeugen, verzichtet Marini nicht darauf.⁹¹ Auch die Bemalung vieler Plastiken geht darauf zurück, die blauen Linien auf weißem Gips im *Reiter* von 1953 sind dafür ein eindrucksvoller Beleg.⁹²

⁸⁹ z. Bsp. *Der Schreitende*, 1900 (ebd., Abb. 215)

⁹⁰ Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 139

⁹¹ *Reiter*, 1935–37 (Kat. Mailand 1989/90, Abb. 28 + 29)

⁹² ebd. Abb. 107

2.2.2 Werkkomplex II, 1960/61

WV 1–4/60 + 1–10/61

Während und nach dem Aufenthalt in der Villa Massimo entstehen eine Reihe weiterer Figuren im kleinen Format. Gemeinsamkeiten im Formalen sowie deutliche Unterschiede zu den Arbeiten des Werkkomplexes I erlauben eine Betrachtung dieser Figuren als abgeschlossenen Komplex, obwohl sie sich zeitlich ohne Unterbrechung an die Plastiken von 1958/59 anschließen. Galt dort Bobeks Aufmerksamkeit bezüglich dem weiblichen Akt dem Motiv der Liegenden, so ist es nun die Stehende, meist als Fragment ohne Arme, in klassischem Kontrapost oder in leicht gebückter Haltung, mit der er sich nun auseinandersetzt. Der *Stehende Mädchentorso* (WV 1/61) zeigt besonders deutlich Bobeks neuen Formenkanon. Aus einem circa 24 cm hohen, im Durchmesser 11 cm breiten, zylindrischen Muschelkalksockel⁹³ erhebt sich die anmutige Gestalt einer jugendlichen Frau mit zarten Brüsten und breiter Hüfte. Die Beine stehen eng beisammen, eines leicht vor das andere gestellt. Auf Arme wurde verzichtet, so daß eine vollkommen geschlossene Form entsteht, die den Eindruck vegetabilen Wachstums assoziiert. Die Körperachse verläuft auf einer geraden Linie und geht nahtlos über in den nach vorne ausgerichteten Kopf mit turbanartiger Haartracht und langem geflochtenem Zopf. Noch nie zuvor übertrug Bobek die menschliche Figur auf eine derart reduzierte und abstrahierte Formensprache, wodurch sie in die Nähe einer symbolischen Deutung gerät, betont durch die ungewöhnliche Aufstellung auf einer zweiteiligen, säulenartigen Sockelkonstruktion. Bobek bezeichnet die Figur auch als *Indische*, wobei er möglicherweise an einen bestimmten weiblichen Typus der spätarchaischen indischen Mathura-Schule dachte, der sich unter anderem durch die besondere Betonung der breiten Hüfte auszeichnet.⁹⁴ So wohl im Berliner Museum für Indische Kunst, als auch im Musée Guimet in Paris finden sich Figuren dieser Periode.⁹⁵ Dennoch sollte man WV 1/61 nicht als Sinnbild betrachten. In seinen Reflexionen über Kunst früherer Zeiten, wie auch der Gegenwart, sind für Bobek Phänomene interessant, die er unabhängig von Zeit und Kultur in ganz unterschiedlichen Kunstwerken wiederkehren sieht. So verwundert es nicht, daß man im Falle von WV 1/61 auch in der jüngeren Vergangenheit Vergleiche findet. Es ist wieder einmal Marino MARINI, dessen *Jüngling* von 1927–28 in seinem formal geschlossen Körperaufbau an die *Indische* erinnert. (Abb. 56) Während jedoch Marini seine Figur in Form einer verhaltenen Arabeske nach oben ranken lässt, gibt Bobek WV 1/61 einen statuaren Charakter. Marini bewegt sich mit dem *Jüngling* im Formenkanon der Etruskischen Kunst, ein von ihm selbst nie gelegneter und in seinem plastischen Werk oft zu beobachtender Zusammenhang. In einem Gespräch mit seiner Schwester äußert er sich dazu:

⁹³ Die Maße sind anhand von Photographien geschätzt, der originale Sockel, von dem die Figur in späterer Zeit herunter genommen wurde, ist unauffindbar.

⁹⁴ Härtel, Herbert: Die Kunst Indiens, in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 21, Indien und Südostasien, hg. v. H. Härtel u. Jeannine Auboyer, Frankfurt/M. / Berlin / Wien 1985, S. 59

⁹⁵ Auf Bobeks Notiz, die den Besuch des Musée Guimet mit den ersten Erfahrungen im Umgang mit Licht und Volumen in Verbindung bringt, wurde im biographischen Teil bereits hingewiesen. (s. Kap. I, S. 9)



Abb. 56: M. Marini: *Jüngling*, 1927–28

„Mich interessieren alle Probleme des Ursprünglichen. Die Etrusker beispielsweise gehen mich zutiefst an. Denn das Etruskische ist eine ganz ursprüngliche Kultur. Eine wirklich ursprüngliche Kultur hat so viel Lebenswärme in sich, daß sie aus sich selbst weiterlebt und sich durch die Jahrhunderte fortentwickelt. Deswegen habe ich immer solche Kerne, solche Wurzeln menschlichen Schaffens aufzufinden versucht.“⁹⁶

Die geistige Verwandtschaft Bobeks zu Marini zeigt sich hier überdeutlich. In zwei weiteren Arbeiten des Werkkomplexes II setzt er sich mit seinem Vorbild auseinander. Der Zusammenhang zwischen dem *Stehenden Frauendorso* (WV 3/60) beziehungsweise dessen Umsetzung ins große Format (WV 12/61) und Marinis *Venus* von 1945 wurde im oberen Teil aufgezeigt.⁹⁷ Auch die *Pomona* von 1941⁹⁸ gehört zu diesem der Knidischen Aphrodite angenäherten Figurentyp. Das *Gehende Mädchen* (WV 2/61; Abb. 57), das innerhalb Bobeks Werk große Popularität gewinnt, nimmt man die Zahl der Ausstellungen, auf denen sie zu sehen ist, und die nahezu komplett gegossene Auflage⁹⁹, findet bei Marini ihre Entsprechung in der *Kleinen Figur* von 1935¹⁰⁰. (Abb. 58) Hier wie dort ist der weibliche Torso Ausdruck einer zaghaften, unbestimmten Fortbewegung, die disparate Erscheinung einer körperlich stabilen, im Auftreten jedoch fragilen Figur. Marinis Gehende scheint dabei immer noch etwas Zuversicht auszuströmen, der Kopf ist selbstbewußt in die Höhe gereckt. Die Versehrtheit am linken Bein, die selbstverständlich nur in der Dialektik des Materials zu verstehen ist und keinesfalls als körperliche Beeinträchtigung, ist sehr zurückhaltend. Ganz anders dagegen bei Bobek: in WV 2/61 greift er wieder auf jene für den Werkkomplex I bereits typische grobe Materialsprache zurück und führt sie weiter aus. Manche Wülste oder Klümpchen an der Oberfläche sind selbst durch den Aufbau der Figur nicht mehr zu erklären, sie sind von jeglichem Formzwang entbundene, sich selbst genügende Materialrückstände. Die Offenlegung des zur plastischen Modellierung unerlässlichen Drahtgerüsts am linken Bein ist ein weiterer, daraus logisch hervorgehender Akt der Befreiung. Es entsteht der Eindruck einer zerfließenden, in ihrer Existenz längst nicht mehr unangetasteten menschlichen Gestalt. Das geneigte Haupt, ein von nun an in den weiblichen Figuren immer wiederkehrendes Motiv, unterstreicht dies zusätzlich.

Letzteres tritt im plastischen Werk LEHMBRUCKS quasi als Topos auf, allerdings in völlig anderem Zusammenhang und anderer Konnotation. Der *Geneigte Frauendorso*

⁹⁶ Marini 1961, S. 31

⁹⁷ s.o. S. 80

⁹⁸ Kat. Wien/ Berlin/ Leipzig 1995/96, Kat.-Nr. 66

⁹⁹ Zwischen 1964 und 1980 ist sie mit Ausnahme von Duisburg 1968 und Recklinghausen 1968 in allen wichtigen Ausstellungen vertreten. Allein 1964 läßt Bobek fünf Güsse ausführen, die alle an private Sammler verkauft werden (WV 2/61–3–7).

¹⁰⁰ Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 56

li. Abb. 57:
Gehendes Mädchen
(WV 2/61)

re. Abb. 58:
M. Marini: *Kleine
Figur*, 1935



von 1913 strahlt durch die gebückte Haltung und die unangetastete, glatte Oberfläche symbolische Kraft aus, die religiös gedeutet werden kann. (Abb. 59) Bobeks Figuren sind weit entfernt von einem Verweis auf eine symbolische Sinnebene, sie beziehen ihre Aussagekraft aus der schlichten Existenz, des hier und jetzt. Der Einfluß Lehmbrucks auf Bobek während der Studienzeit findet in dem Typus der nach vorne geneigten Figur einen gewissen Widerhall, zeigt aber gleichzeitig die vollkommen konträren Sichtweisen beider Bildhauer. (Abb. 60) Vielmehr scheint Bobek in diesen Jahren Edgar DEGAS nahezustehen, insbesondere im Umgang mit dem Material, dem spontanen Modelé und der fragmentarischen Freilegung bestimmter Körperpartien. (Abb. 61) In Degas' Tänzerinnen und Badenden finden sich unschwer zahlreiche formale Details, die in Bobeks Formensprache wiederkehren, beispielsweise die durch einzelne Klümpchen belebte Oberfläche oder die skizzenartigen Köpfe, die den Gestaltungsprozeß nachvollziehbar werden lassen. Selbstverständlich darf an dieser Stelle nicht vergessen werden, daß es sich bei Degas tatsächlich um Ideenskizzen aus Ton handelt, als Studien für die Malerei, die aus konservatorischen Gründen posthum in Bronze gegossen wurden. Andererseits entkräftet dies nicht den Einfluß, den die Güsse auf folgende Künstlergenerationen ausübten. Bobek selbst stellt in seinem Aufsatz von 1961 Degas an die Seite von de Fiori, Marini und Butler, die alle „mit einem ungewöhnlichen Instinkt für die Gesetze des Materials und der Phänomene ausgestattet“ sind und „einen im Kern außerordentlich ähnlichen Formcharakter“ aufweisen, der „schon im plastischen Œuvre Degas' anklingt, das heute viel tiefer verstanden werden kann als zu seiner Zeit...“¹⁰¹

¹⁰¹ Bobek 1961, S. 53



Abb. 61: E. Degas: *Tänzerin*, o.J.



li. Abb. 59:
W. Lehmbruck:
Geneigter Frauen-torso, 1913

re. Abb. 60:
Gebeugt stehende weibliche Figur
(WV 3/61)

Die beiden nach vorn gebeugt stehenden Figuren (WV 3+4/61) sind zwei weitere Beispiele dafür, wie sehr Bobeks Figuren dieser Zeit mit ihrem unbestimmbaren Habitus den Betrachter verunsichern, der in aller Regel in der Darstellung des weiblichen Aktes formvollendete Schönheit erwartet. Ulrich Gertz spricht in diesem Zusammenhang von der „Irrationalität einer Äquilibristik [...], die dramatisch ist und zugleich beängstigend, befremdend wirkt. [...] Gerade dadurch, daß Bobek die einzelnen Figuren in eine Balance der Räume versetzt, ihnen den Charakter zeitlicher Passagen gibt, behutsam alles Statisch-Verharrende unterdrückt, betont er noch das Moment der Entfaltung, des Ausbalancierens von Volumen, die Irrationalität im Vergänglichen.“¹⁰² Man fühlt sich unwillkürlich an Marinis *Reiter* erinnert, für die Eduard Trier nahezu die gleichen Worte findet: „Spannung zwischen statischen und dynamischen Formen, Architektur und Bewegung“, „Gleichgewicht der Kräfte“ und die „Äquilibristik“, das „Ausgleichen“ und „Ausbalancieren“.¹⁰³ Sicher sollte man diese Parallelen nicht überbewerten, allzu große Differenzen liegen zwischen beiden Positionen, zumal Bobek gänzlich auf den dramatischen Ausdruck verzichtet, ohne den Marinis *Reiter* undenkbar sind. Gerade dadurch

¹⁰² Gertz 1964 (2), o.P.

¹⁰³ E. Trier, in: Lederer (Hg.) 1961, o.P.

zeigt sich aber, daß Bobek inzwischen die Formensprache seines Vorbildes vollkommen verinnerlicht hat und sie mit seiner eigenen Dialektik letztlich in eine neue Sprache übersetzt.

Neben dem freieren Umgang mit dem Material ist es vor allem das Moment der Zeit, dem durch den Werkkomplex II der kleinformatigen Solitärplastik erstmals tragende Bedeutung zukommt. Dies ist auch in der Reihe der sitzenden männlichen Aktfiguren mit angezogenem Knie nachvollziehbar. WV 5/61 „verbindet pflanzlichen Wuchs mit menschlichem Dasein, sie lebt von der Verbindung des Verharrenden mit dem Momentanen, die sie tastend streift oder anröhrt.“¹⁰⁴ In der *Studie zu einem liegenden Mann* (WV 9/61) geht Bobek bis an die Grenzen der figürlichen Formauflösung. Arme und Füße sind kaum ausgeführt, wobei das Motiv der rudimentären Arme möglicherweise auf Marini zurückgeht.¹⁰⁵ Der Körper gleicht mehr einer erdigen, klumpigen Masse, lediglich der Kopf bewahrt dem Erscheinungsbild seine traditionelle Figürlichkeit.

In den folgenden fünf Jahren ist Bobek mit der Ausführung großer Auftragsarbeiten beschäftigt. Die neue berufliche Aufgabe und der damit verbundene Ortswechsel sind weitere Gründe, weshalb er bis 1966 an den kleinformatigen Plastiken nicht weiterarbeitet.

2.2.3 Werkkomplex III, 1966/67

WV 1–7a/66 + 1–4/67

Im Unterschied zu den beiden ersten Werkkomplexen besteht der dritte bis auf zwei Ausnahmen (WV 1+3/67) aus Kleinplastiken, das heißt Figuren bis maximal 25 cm, immer in der Darstellung des Aktes. Zu den gängigen Körperhaltungen stehend und liegend kommen die hockende oder aufgestützt sitzende sowie die gehende hinzu. Im Typus vollzieht Bobek einen Wandel, insbesondere in der weiblichen Figur. Der einst durch Marinis *Pomona* angestoßene, körperlich stabile Akt mit breiter Hüfte und runden Brüsten wird ersetzt durch dünnigliedrige, zum Teil recht stark fragmentarische Figuren mit kleinen spitzen Brüsten.

Diese Entwicklung, die sich in Werkkomplex II bereits abgezeichnet hat (*Kleine Kniede*, WV 10/61), zeigt sich deutlich an der *Kleinen Gehenden* (WV 6/66) und der *Kleinen weiblichen Figur, laufend* (WV 7/66). WV 6/66 balanciert mit unsicher wirkendem, schwankenden Gang auf einem schmalen, hochkant gestellten rechteckigen Sockel. Nur mit den Fußspitzen hat sie Bodenkontakt. Ihr Oberkörper ist stark nach vorne geneigt, was in der Seitenansicht besonders augenfällig wird. Rechte und linke Körperhälfte sind unterschiedlich bearbeitet: links verläuft durchgehend eine Kantennaht vom Scheitel über den Armstumpf entlang der Taille bis hinunter zum Fuß und unterstreicht damit den linearen Kurvenverlauf des Profils (Abb. 62). Die rechte Seite zeigt im Bereich der Schulter und des Kopfes heftige Bearbeitungsspuren, die Gesichtshälfte wirkt wie nachträglich abgetragen. Bobek reduziert den weiblichen Akt formal auf das Wesentliche, das

¹⁰⁴ Gertz 1964 (2), o.P.

¹⁰⁵ Bsp. *Kleine Pomona*, 1949 (Maurer 1997, Abb. 10, S. 33)

Abb. 62: *Kleine Gehende* (WV 6/66)Abb. 63: A. Giacometti: li. *Akt nach der Natur*, re. *Stehender Akt ohne Arme*, beide 1954

seinem Wesen Immanente. Er kehrt das Innere der Figur nach außen, der Entstehungsprozeß von der plastischen Modellierung bis zum Bronzeguß ist nachvollziehbar. Dennoch bewahrt sich die Figur etwas Geheimes, gibt ihre Erscheinung gewisse Rätsel auf. Alles an ihr untersteht dem Gesetz der Fortbewegung, dem Gehen. Gleichzeitig scheint sie zu verharren. Diesen scheinbaren Gegensatz von Bewegung und Stillstand bringt Bobek in der Sprache der figürlichen Plastik hier zum Ausdruck. Ganz ähnlich verhält es sich bei WV 7/66. In der *Studie zu einer Schlafenden* (WV 1/67) wird dieses Prinzip auf das Liegen übertragen. Der langgezogene, verhärmte weibliche Akt befindet sich in einer Art Schwebezustand. Es bleibt offen, ob die Figur gerade dabei ist, sich hinzulegen oder aufzurichten, ob sie sich noch im Schlaf befindet oder bereits erwacht ist. Disparat erscheint dabei auch die Körpermasse. Einerseits gewinnt sie durch die raumgreifende Geste des linken Armes und den weit ausgestreckten, langen Beinen an Volumen, andererseits wirkt sie leicht wie eine Feder. Karl Bobek spricht in diesem Zusammenhang von „ambiquin“¹⁰⁶, das sich im deutschen Wortschatz in *Ambiguität*, übersetzt *Mehrdeutigkeit*, wiederfindet. Was er konkret darunter versteht, erläutert Walter Jürgen Hofmann an WV 1/67:

„Die Gestalt befindet sich in einer Ruhelage, aber sie ruht nicht. Im Liegen ist Gestürztes, die verspannte Armhaltung des Körpers erscheint haltlos im Raum, im Ruhenden geschieht ein

¹⁰⁶ Hofmann 1988, S. 57

dauerhaftes Drehen und Wenden.“ Das Geheimnis von Bobeks Kunst: „ihre Fähigkeit, noch das Destruktive als eine schöpferische Äußerung und Teil jener Kraft erscheinen zu lassen, die im Wechsel das Dauernde, im Vergehen das Beständige schafft.“¹⁰⁷

Das Destruktive als Ausdruck schöpferischer Kraft zeigt besonders anschaulich die *Schmale stehende weibliche Figur* (WV 3/67). Das Fragment ohne Arme wirkt durch die grobe Oberflächenmodellierung, als befände es sich in einem Prozeß körperlichen Verfalls. Die Formauflösung und der für Bobeks Solitärplastiken ungewöhnlich strenge statuarische Aufbau erinnern an die weiblichen Stabfiguren Alberto GIACOMETTIs der Jahre 1953/54. Nach dem Beginn der Auseinandersetzung mit der figürlichen Plastik in den 30er Jahren und der Krise in den 40er Jahren, die durch das Problem der bis über die Grenzen des Machbaren hinaus reichenden Formreduktion ausgelöst wurde, findet Giacometti in dieser Zeit zu einem Figurentyp, der seinem Formwillen Ausdruck verleiht, ohne sich vollkommen aufzulösen. *Akt nach der Natur* hat jenes Maß an körperlicher Masse, das soeben noch ausreicht, um dem Raumvolumen eigenes Körpervolumen entgegenzusetzen. *Stehender Akt ohne Arme* ist ein Fragment, wobei die Hände an den Oberschenkeln erhalten blieben, ein Detail, das Bobek von Marini her kennt und in früheren Arbeiten gleichfalls angewandt hat.¹⁰⁸ (Abb. 63) Bei aller Ähnlichkeit im Formalen, die Unterschiede zu den Figuren Giacomettis bleiben evident: während dieser in der Reduktion des Körpervolumens auf ein Raumzeichen seine wahrnehmungsphilosophischen Erkenntnisse plastisch auszudrücken versucht, geht Bobek weiterhin von Kräften und Ausdruckswerten aus, die in der Figur selbst verborgen liegen, weshalb er die Figuren nie als visuelle Erscheinungen wiedergibt, sondern als im Kern erkennbare, aus sich heraus entstandene Existenzen.

Das ambige Erscheinungsbild ist gleichfalls charakteristisch für Bobeks männliche Aktfiguren jener Zeit. Im Gegensatz zum weiblichen Akt konzentriert er sich hier allerdings auf eine ganz bestimmte Körperhaltung, der seitlich liegenden mit oder ohne aufgestützten Arm. *Kleiner liegender Mann* (WV 3/66) mag dafür prototypisch als Beispiel dienen: der zerklüftete Oberkörper liegt auf der linken Seite, die Beine ausgestreckt, der linke Fuß und beide Arme fehlen. Der Korpus wirkt kräftig, geradezu athletisch. Von den Zehen des rechten Fußes bis zum Kopf wird eine Körperspannung aufgebaut, die einen sportiven Eindruck erweckt. Das Gesicht ist wie in allen Arbeiten des Werkkomplexes III vollkommen zurückgenommen, eine biomorphe, Physiognomie abstrakt andeutende Masse. Wiederum bleibt unbestimmt, welcher Art die Bewegung ist, ob die Figur niedersinkt oder sich aufrichtet. Eine besondere Note erhält der Schwebezustand in diesem speziellen Fall durch die Befestigung an der Kante einer rechteckigen Sandsteinstele. Das ausgestreckte, frei schwebende Bein wird dadurch zur Balancierstange, die den Körper im Gleichgewicht hält.

Die Anregung zu der Serie der liegenden Männer erhielt Bobek durch ein Foto. Es zeigt Burt Lancaster und Deborah Kerr in der berühmten Strandszene aus dem Film

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ *Mädchenrumpf mit schwerem Haar* (WV 2/59) und *Römischer Mann* (WV 6/60); s.o. S. 83 u. Anm. 63



Abb. 64: Burt Lancaster und Deborah Kerr in einer Strandszene in dem Film *Verdammt in alle Ewigkeit*, USA 1953

Verdammt in alle Ewigkeit, USA 1953.¹⁰⁹ Der Schauspieler ruht in angespannter Lässigkeit neben seiner Filmpartnerin, den linken Arm aufgestützt, den rechten in den Schoß gelegt; das linke Bein hat er angewinkelt, das rechte liegt ausgestreckt darüber. (Abb. 64) Bereits 1961 hatte sich Bobek durch dieses Foto zu der *Studie zu einem liegenden Mann* (WV 9/61) inspirieren lassen. Ohne jeden Zweifel handelt es sich bei den Figuren um frei künstlerische Umsetzungen eines figurlichen Motivs und keinesfalls um plastische Reproduktionen oder gar Porträts. Den Bildhauer interessiert die Komposition, das Verhältnis der Einzelformen zum gesamten Körper, deren räumliche Qualitäten. Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings auch eine psychologische Komponente, das sensitive Erspüren sinnlicher Eigenschaften, die Bobek aus dem Foto herausliest und in seine Figuren versucht hineinzulegen. Die vitale Männeskraft gepaart mit betonter Ruhe gibt sowohl dem Akteur auf dem Foto, wie auch den Plastiken den Ausdruck großer Selbstsicherheit und Beherrschtheit. Lancaster verkörpert in der Rolle des Sergeant Warden einen idealtypischen Liebhaber, der sich durch sein starkes Ego der Angebeteten freizügig nähern kann, ohne sich eine Blöße zu geben. In die Filmgeschichte geht dies ein als „für damalige Zeiten sehr realistische Liebesszene“¹¹⁰. Auch in Bobeks *Liegenden* ließe sich problemlos eine sexuelle Anziehungskraft entdecken, würde man es in der Interpretation darauf anlegen. Allerdings wäre dies zugleich irreführend, da oberflächliche Eindrücke an der Plastik abprallen, sie in ihrem Kern nicht berühren, ganz im Gegenteil zum cineastischen Vorbild.

Die weitreichenden Ausführungen zu diesem Vorgehen an dieser Stelle sind dadurch gerechtfertigt, daß Bobek bereits früher, vor allem aber in der Folgezeit immer wieder durch Fotoanregungen zu seinen Bildthemen findet. Insbesondere die *Straßen-Ensembles* wären ohne diese Methode kaum vorstellbar. Daß die Fotografie immer schon Bildhauer inspiriert hat, zeigt das Beispiel Henri MATISSE, der dazu schreibt:

„Photographien werden uns immer beeindrucken, weil sie nur die Natur zeigen, wobei es unwichtig ist, in welchem Stil sie gemacht sind, jeder Künstler wird in ihnen eine Welt von Empfindungen entdecken.“¹¹¹

¹⁰⁹ Das Foto befindet sich im Nachlaß in einer Kiste mit der Aufschrift *Photo-Anregungen für Bildhauerei*.

¹¹⁰ Reclams Filmführer, hg. v. Dieter Krusche, 9. Aufl., Stuttgart 1993, S. 213

¹¹¹ Henri Matisse. *Écrits et propos sur l'art*, hg. v. Dominique Fourcade, Paris 1972, S. 60 (zit. n. Kat. Bern 1990, S. 20)

Sicher hatten die Photographien für Matisse eine andere Tragweite, ging es in erster Linie doch darum, nach neuen Ausdruckswerten für die Darstellung des Aktes zu suchen. Bobek sucht nicht, er findet zufällig Photomaterial, das ihn anspricht, etwas in ihm auslöst, eine Idee für eine Figur oder eine Komposition. Er benutzt sie deshalb auch nicht als Vorlagen – für Matisse ersetzen sie gewissermaßen das Modell – sondern bewahrt sie auf, um gegebenenfalls den Funken zu einem späteren Zeitpunkt erneut überspringen zu lassen.

Mit diesen Betrachtungen ist man dabei, den Boden der figürlichen Solitärplastik zu verlassen und sich Bobeks neuer künstlerische Aufgabe zuzuwenden: den Ensembles. Die Kleinplastiken des Werkkomplexes III stellen mit dem Gewinn an psychologischen und dem weitergeführten Verlust an materiellen, körperlichen Werten die letzte Stufe der Solitärplastik dar. Gleichzeitig bilden sie die Brücke zu den ab Mitte der 70er Jahre folgenden Tableauplatten. Am deutlichsten wird das am *Kleinen stehenden Männertorso* (WV 4/67), einer nur 25 cm hohen, in Form und Material stark reduzierten Figur, die schemenhaft in Erscheinung tritt. Alles an ihr scheint zu verfließen oder sich zu verflüchtigen, und dennoch verkörpert sie etwas Dauerhaftes. Bobeks Interesse an der menschlichen Existenz und der plastischen Umsetzung jener menschlichen Eigenschaften, auf die sich die Existenz begründet, ist mit WV 4/67 an den Grenzen der figürlichen Solitärplastik angelangt. Es bedarf einiger Jahre der Reflexion und des Abtastens, ehe 1976 die ersten *Straßen*-Figuren seinen künstlerischen Vorstellungen neue Horizonte öffnen.

2.3 Ensembles

Die letzte Solitärplastik ist ein kleiner *Weiblicher Torso* von 1969 (WV 1/69), der als Jahrestag des Heidelberger Kunstvereins veräußert wird.¹¹² Die ersten Tableaus entstehen 1976/77. Diese verhältnismäßig große Zeitspanne, in der Karl Bobek frei künstlerisch lediglich einige Porträts ausführt, erklärt sich aus folgenden Umständen: zum einen fällt in diese Zeit die mit heftigen Unruhen verbundene Umstrukturierung der Düsseldorfer Akademie, in die Bobek auf besondere Art und Weise involviert ist.¹¹³ Daneben wird er von zwei großen Aufträgen für den öffentlichen Raum zeitlich in Anspruch genommen, das *Gezeiten*-Paar für die Universitätsklinik in Mainz (WV 1/71) und die Bozzetti der Attikafiguren für Schloß Charlottenburg (WV 4a-c/78).¹¹⁴ Ein dritter Grund wird zweifellos die Tatsache sein, daß Bobek in seinem Ausdruckswillen, seiner künstlerischen Intention, innerhalb der figürlichen Solitärplastik an Grenzen gestoßen ist. In der Folgezeit bedarf es der klärenden Suche nach neuen Ausdrucksmitteln und -formen in der Art eines Experimentierens, der Erforschung eines neuen Terrains. Ein wesentlicher Punkt dieses neuen Ansatzes und krasser Widerspruch zu den bisherigen Arbeiten wird die flächenmäßig zum Teil riesige Dimension der Ensembles. Dies spielt eine wichtige

¹¹² Die Figur *Kleiner Liegender auf Sockel* (WV 1/75) fällt aus dieser Betrachtung heraus, da die Datierung unklar ist und aller Wahrscheinlichkeit nach das Jahr des Gusses angibt. Stilistisch gehört sie zu den liegenden männlichen Aktfiguren des Werkkomplexes III.

¹¹³ s. Kap. I, Abschnitt 5.4

¹¹⁴ s. Kap. I, Abschnitt 6.1

Rolle in den Überlegungen, Düsseldorf zu verlassen und ein neues Domizil zu suchen, was schließlich den Umzug in ein altes Bauernhaus im Westerwald nach sich zieht. Die Renovierungsarbeiten, die bis 1975 andauern, sind ein zusätzlicher Grund der insgesamt sieben Jahre anhaltenden frei-künstlerischen Pause.

In den wenigen erhaltenen Dokumenten, in denen Bobek sich über die Entstehung des Ensemble-Gedankens äußert, tauchen jene Begleitumstände immer wieder mit auf. Die ersten vagen Hinweise finden sich in einem Brief an den Kunsthistoriker Wolfgang Venzmer, Weihnachten 1966. Dort schreibt er: „Einige kleine, klitzekleine Figuren sind entstanden [...]“¹¹⁵. In den *Flächenensembles* (WV 5/79 + 1/80) verwendet er später Figuren, die kaum größer als 20 cm sind.¹¹⁶ Da aber von Ensemble oder Straße noch nicht die Rede ist, könnten auch sehr kleine Solitärplastiken gemeint sein, beispielsweise *Kleiner stehender Männertorso* (WV 4/67). Im September 1971 schreibt er an Martin Sperlich, dem Leiter der Verwaltung der Schlösser und Gärten Preußischer Kulturbesitz Berlin:

„Ich bin heute endlich wieder einigermaßen hergestellt und freue mich wahnsinnig auf eine egoistische Periode meines Lebens, in der ich ein großes Projekt, eine über einen großen Raum verteilte Figurengruppe, realisieren möchte.“¹¹⁷

Zwei Briefe an den Architekten Rainer Schell vom 21.12.1973 und 4.10.1975 geben erstmals konkret Aufschluß über Bobeks Pläne. Darin heißt es:

„Der Berliner Auftrag [Attikafiguren Schloß Charlottenburg; Anm. d. Verf.] [...] ist nun fast erfüllt, eigene Arbeit konnte freilich kaum realisiert werden. Bald werde ich aber die 200 qm haben, die ich für die *Straße* brauche.“¹¹⁸

„Ich arbeite im Augenblick, d.h. zu Haus in Maroth an einer großen Gruppensituation: eine Parkszenen zunächst im Modell auf ca. 8 m x 3,50 m. An einem Ende die *Gezeiten* (die ich unbedingt noch einmal machen möchte !) und an den Seiten Bänke mit sehr einzelnen Figuren, alle in einer isolierten Wachheit, Aufmerksamkeit, etwas kleiner (lebensgroß) als die große Gruppe. Über allem gemalt, die Schatten von großen Bäumen. Das Ganze sehr schweigend, nicht Genreprästik, wirklich plastische Ruhe.

[...]

Die *Straße* [...] habe ich als Plan noch nicht aufgegeben, im Gegenteil. Aber ich muß, da meine Schüler sich schon damit beschäftigen, ein bißchen Abstand gewinnen dazu.“¹¹⁹

1978 schließlich, als die Arbeit an den Ensembles voll im Gange ist, erklärt Bobek den erkenntnistheoretischen Weg, der ihn zu den Tableaus führte:

„Ich habe früher Figuren gemacht, die einen sehr stark zentrierenden Charakter hatten, so wie die alten Kulturen das gemacht haben. Das waren beinahe Götter. Das waren Figuren, die nur für sich (allein) denkbar waren, Anbetungsfiguren. (Die sind) wie ein Pfahl in der Wüste.

¹¹⁵ Brief Bobek an W. Venzmer v. Dezember 1966 (im Besitz W. Venzmer, Konstanz)

¹¹⁶ Haase 1981, S. 20

¹¹⁷ Brief Bobek an M. Sperlich, o. Datum; Eingangsstempel der Verwaltung Schlösser und Gärten Preußischer Kulturbesitz vom 27.9.1971 (Wiederaufbauakten d. Stiftung Preußische Schlösser u. Gärten Berlin-Brandenburg, Nr. XXVI.51.2.)

¹¹⁸ Brief Bobek an R. Schell v. 21.12.73 (*Schell 1980*, S. 238)

¹¹⁹ Brief Bobek an R. Schell v. 4.10.75 (*Schell 1980*, S. 278). Zu der Bemerkung mit den Schülern s. Abbildungen von Arbeiten der Klasse Bobek, u.a. eine 4-teilige Figurengruppe in der Art der *Straße* (Name des Schülers wird nicht genannt), in: Kricke/Sackenheim 1975, o.P.

Wenn ich in der Wüste bin, gehe ich auf einen Pfahl zu, ob ich will oder nicht, das zentriert von ganz allein, weil da nichts anderes ist. Dieser Bezug zu einem Zentrum, das ist eine ganz eigentümliche Sache, die hat eine Verehrung zur Folge, eine ganz andere Auffassung vom Menschen – als sei er ein Gott. Meine Erlebnisse mit Menschen waren eben ganz anders. Ich bin ihnen begegnet, ich merkte, daß sie labil sind, daß sie gefährdet sind, daß sie Angst haben, daß sie Zuneigung haben. Das waren ganz flüchtige und schnell vorbeigehende Empfindungen, die sich dann vertiefen konnten, und das wollte ich ausdrücken, das war nur möglich im *Ensemble*.¹²⁰

Im Folgenden wird zu betrachten sein, wie Bobek seine Vorstellungen umzusetzen vermochte. Beide Themenkreise, *Park* und *Straße*, werden getrennt voneinander behandelt. Dies entspricht Bobeks Plänen und den deutlichen formalen wie inhaltlichen Unterschieden. Die *Park*-Tableaus, die Bobek über das konzeptuelle Stadium hinaus nicht weiterführt, nehmen dabei einen geringeren Raum ein. Sie stehen am Beginn der Untersuchung, da sie zeitlich etwas früher entstehen.¹²¹ Die *Straßen*-Tableaus bilden den eigentlichen Schwerpunkt der Ensembles. An ihnen ist eine stilistische Entwicklung erkennbar, die sich vor allem in dem Wandel des Materials und den Ausführungen in Lebensgröße ableSEN läßt. Dem Motivkreis der *Huren*-Gruppen kommt inhaltlich eine besondere Bedeutung zu. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Thema *Menschen im Straßenraum* legt eine Fragestellung nach künstlerischen Einflüssen nahe, die insbesondere auf das figurliche Werk Alberto Giacomettis hin untersucht werden muß.

2.3.1 Park

Die Anfänge der *Park*-Idee reichen zurück bis in den Werkkomplex I der kleinformatigen Solitärplastiken. Die *Studien zu einem sitzenden Paar I + II* (WV 7+8/59) zeigen Bobeks Interesse an parkähnlichen Situationen. Der Begriff *Situation* läßt diese Arbeiten anschaulich werden, betrachtet man die vielschichtigen Bedeutungsebenen des lateinischen Ursprungs: *situs* steht zunächst für *Lage, Stellung*, dann für *langes Liegen, Untätigkeit* oder *Vergessenheit*, des weiteren für *Dahinschwinden* und im übertragenen Sinn für *Moder, Schimmel, Schmutz, Rost*, und schließlich kann es auch *hingelegt* oder *hingestellt*, ja sogar *begraben* oder *bestattet* bedeuten.¹²² Die Ausführung der *Gezeiten* in groß (WV 1/71) scheint alle diese Eigenschaften in sich zu vereinen. Bobek stellt das Paar ab 1975 an den Beginn seiner *Park*-Ensembles.¹²³ Überdies verbindet WV 1/71 mit den Ensembles ein nicht unerheblicher Faktor innerhalb des Aufbaus, nämlich das Zusammenwirken von Figuren und Sockel, der als Fläche den unmittelbaren Umraum der Gruppe bestimmt und sie begrenzt, ohne allerdings als Sperre nach außen in Erscheinung zu treten. Die Dimensionen sind am figurlichen Maßstab orientiert, so daß ein gegenseitiges

¹²⁰ K. Bobek, in: Haase 1981, S. 19

¹²¹ Dies geht hervor aus den Äußerungen Bobeks in dem Brief an R. Schell vom 4.10.1975 (s.o. S. 104)

¹²² Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Lateinisch-Deutsch, Aufl. 7, Berlin/München 1982, S. 1062

¹²³ s.o. S. 104. Im Kat. Berlin 1980 werden die *Gezeiten* innerhalb der *Park*-Ensembles aufgelistet (Kat.-Nr. 105).

Abhängigkeitsverhältnis entsteht. Der Sockel wird durch die Figurengruppe bestimmt, er hat ohne sie keine Funktion; die Figuren wiederum können ohne den Sockel nicht existieren. Gerade dies ist ein sehr entscheidender Punkt bei der Konzeption der Tableaus. Im Falle von WV 1/71 kann man anhand der Aufsicht¹²⁴ gut erkennen, wie ein derartiger Aufbau funktioniert: die reine Sitzhöhe der Figuren beträgt annähernd 2 m. Die Höhe der Beine nehmen beim aufrecht sitzenden Menschen circa ein Drittel der Körpergröße ein; daraus ergibt sich die Sockelhöhe von 71–74 cm. Das Paar hat insgesamt eine Breite von circa 1,60 m. Zu allen Seiten des Sockels haben sie mindestens 1 m Abstand. Die Beinfragmente ragen an der äußersten Stelle 90 cm über die Sockelkante hinaus. Dadurch, daß die Beine in der Luft schweben, muß der Körperschwerpunkt der Figuren nach hinten verlagert werden, um das Gewicht auszugleichen. Diese Tiefenausdehnung beträgt wiederum etwas mehr als 1 m. Der in Form eines Dreiecks nach hinten spitz zulaufende Sockel sorgt für ausreichend Raum im Rücken der Figuren. Die Vorderkante des Sockels beträgt insgesamt 3,84 m. Um dem mittig sitzenden Paar eine intime Atmosphäre zu verschaffen, ist er dreigeteilt, beide Ecken wurden erkennbar aus der Gesamtform herausgeschnitten und anschließend wieder angefügt. Dadurch bekommt der Aufbau eine Binnengliederung bestehend aus einem großen Mittelteil, auf dem die Gruppe eng umschlossen sitzt, und zwei kleineren Ecksegmenten. Diese Konzeption ist bereits in dem Modell von 1959 vorgegeben.

Ein weiteres der kleinformatigen Solitärplastik zuzurechnendes *Sitzendes Paar* (WV 8/67) wird Bobek später für das *Park*-Ensemble wiederverwenden. Dem Gezeiten-Paar nicht unähnlich sitzen zwei zum Teil stark fragmentarische Gestalten auf einem schlichten Sockel. Sie sind unschwer als Mann und Frau zu erkennen. Neu ist der lässige, dem Zeitgeschmack entsprechende Habitus der männlichen Figur. Mondän wird das rechte Bein nach vorne ausgestreckt, der Körper neigt sich entspannt nach hinten, der linke Arm umfaßt die Partnerin. Im Ausdruck erinnert diese Figur an die zeitgleich entstandenen *Lancaster*-Typen des Werkkomplexes III.¹²⁵ Es ist sicher kein Zufall, daß auch WV 8/67 auf Anregung eines der Wirklichkeit abgeschauten Bildes zurückgeht, nur handelt es sich diesmal nicht wie in den meisten Fällen um ein Foto, sondern um eine Begegnung Bobeks mit einem Paar in der Straßenbahn. Bobek greift das Situative dieser Begegnung auf und versetzt das Beziehungsgeflecht zweier Menschen in die plastische Formensprache. Die Gruppe, die stilistisch als Solitärplastik in Erscheinung tritt, bekommt erstmalig durch ein zusätzliches Brett und ein Gestell ihren eigenen, spezifischen Umraum. Während das Gestell letztlich nur die Funktion der säulenartigen Sockel übernimmt, die Bobek seit dem Werkkomplex II häufig verwandte, ist das Brett als flächenmäßige Ausdehnung und Einbeziehung des Raumes ein grundsätzlich neues Stilmittel, wobei unklar ist, ob er diesen Aufbau bereits 1967 so vorsah, oder erst in späterer Zeit ausführte.

Den entscheidenden Schritt vollzieht er 1976 mit der Ausführung des ersten wirklichen Tableaus *Mann – Frau – Hund* (WV 4/76). Das Paar ist im Aufbau identisch mit

¹²⁴ s. Kap. V *Werkverzeichnis*, S. 313

¹²⁵ s.o. S. 101 f.

WV 8/67, weshalb dieses später als *Studie zu Mann-Frau-Hund* bezeichnet wird.¹²⁶ Das Paar aus der Straßenbahn erhält nun im Sinne der Wiedergabe der optischen Wahrnehmung eine neue Bedeutung. Nicht die Körper in ihrer formalen Destruktion stehen im Vordergrund, sondern die Figuren, wie sie in ihrem beziehungsreichen Zueinander auftreten. Die Körperlichkeit ist nahezu völlig aufgelöst, die fließenden Übergänge geben den Figuren den Ausdruck visionärer Erscheinungen. Die scheinbare Schwerelosigkeit bekommt einen zusätzlichen Akzent durch die einfache, schmale Holzbank anstelle des massiven Bronzesockels aus WV 8/67. Mit dem liegenden Hund als zusätzliche Figur begibt sich die Gruppe in die Gefahr einer szenischen Genredarstellung. Bobek scheint das erkannt zu haben, nur so erklärt sich die nachträgliche Vergrößerung des Basisbrettes. Durch Schaffung eines größeren Raumes bleibt das Tableau insgesamt auf Distanz zur realen Wirklichkeit. Der Betrachter, der gemäß seiner Sehgewohnheiten Accessoires wie Landschaftselemente oder weitere Figuren erwartet, muß mangels dieser Dinge erkennen, daß die Gruppe als Transformation der Wirklichkeit und nicht als eine Information über diese zu lesen ist.

In dem Zeitraum 1976/77 entwirft Bobek weitere 6 *Park*-Tableaus (WV 2–7/77), alle im Aufbau sehr ähnlich. Auf niederen Eisengestellen und 1 mal 2 Meter großen, farbig bemalten Holzplatten sitzen ein oder zwei Figuren auf schlichten Bänken aus Gips oder Holz. Sie nehmen elementare, entspannt wirkende Körperhaltungen ein. Durch ihr bewegungsloses Verharren strahlen sie eine große Ruhe und Gelassenheit aus. Bobek wählt für jede Gruppe einen bestimmten Typus aus, den er in Parks auftretenden Alltagssituationen entnimmt. Mit einfachen plastischen Mitteln werden diese charakterisiert. In den Bezeichnungen spiegeln sie sich wider: *Die Schwestern (Zwillinge)* (WV 3/77) geben unbewußt durch frappante Ähnlichkeiten im Äußeren wie das Übereinanderschlagen der Beine ihr enges Verwandtschaftsverhältnis zu erkennen; *Der Enkel* (WV 4/77) ruht geborgen im Schoß der Großmutter, die sorgsam das Kind mit den Händen festhält. Der kompositorische Aufbau weist in allen Tableaus eine Besonderheit auf: die Figuren befinden sich an einem der schmalen Kopfenden der Platten. Durch ihre Ausrichtung nach vorne erstreckt sich vor ihnen ein relativ weiter Raum. Um diesen nicht wie ein luftleeres Vakuum erscheinen zu lassen, bemalt Bobek die Platten in leicht illusionistischer Art mit Motiven wie Bächen, Bäumen oder einfach nur Farben, die Natureindrücke atmosphärisch erzeugen.

Die Gleichheit der Kompositionen hat einen Grund: Bobek versteht die einzelnen Tableaus nicht als autonome Kunstwerke, sondern sieht sie als Bestandteile eines großen Projektes, das er mit dem Wort *Park* überschreibt. Es gibt nur wenige schriftlich festgehaltene Äußerungen des Künstlers zu diesem Projekt. Neben dem bereits erwähnten Brief vom 4.10.1975 gibt der Beitrag zur Schulfernsehreihe des SFB 1978 ein wenig Aufschluß darüber. Darin heißt es:

„Seit einiger Zeit arbeitet er [K. Bobek; Anm. d. Verf.] an einem großen Ensemble mit dem Titel *Park*: Parkbänke – vorstellbar längsseits eines großen rechteckigen Wasserbassins. Auf diesen Parkbänken sitzen Menschen in bestimmten Situationen: *Mann-Frau-Hund* – *Zwei*

¹²⁶ Kat. Berlin 1980, Nr. 102

Schwestern usw. Karl Bobek meint, daß solche Ensembles – in Lebensgröße ausgeführt – auch öffentlich aufgestellt werden sollten.“¹²⁷

Es ist im Nachhinein nicht mehr zu rekonstruieren, wie Bobek sich die Realisierung seines Vorhabens konkret vorgestellt hat. Die Planung bleibt im Entwicklungsstadium. Die solitären *Park*-Gruppen werden nie ausgestellt, lediglich einige in Berlin und Mainz 1980/81 gezeigte großformatige Photographien dokumentieren diesen Werkkomplex.¹²⁸ Aus Gesprächen mit der Witwe und Freunden Bobeks wird ersichtlich, daß er an eine großzügig angelegte Präsentation im Außenraum dachte, deren Umsetzung zweifellos vor riesigen Problemen gestanden hätte.¹²⁹ Man ist geneigt, an dieser Stelle von einer Künstlervision wenn nicht gar Utopie zu sprechen. Der Modellcharakter, der besonders an den wie Skizzen ausgeführten Gipsfiguren erkennbar ist, wird den *Park*-Tableaus immer anhaften. Von dieser Vision inspiriert und befruchtet setzt sich Bobek ab 1977 mit dem Thema *Straße* auseinander. Anders als bei dem *Park*-Projekt wird er darin eine Entwicklung durchmachen, an die sich Realisierungen im öffentlichen Raum anschließen.

2.3.2 *Straße*

Parallel zu den *Park*-Ensembles entwickelt Karl Bobek das Projekt *Straße*. Was beide miteinander verbindet, ist der Grundgedanke, diese Arbeiten großräumig für den öffentlichen Raum umzusetzen. Als erster Schritt dient wiederum der Entwurf auf einem Tableau, dem später die Ausführung in Lebensgröße folgen soll. Von 1977 bis 1979 entstehen etwa zwanzig Tableaus, alle zunächst in den Materialien Gips oder Gießharz auf Holzplatte und Eisengestell. Zusätzlich werden zwischen 1978 und 1980 einige von diesen in verschiedenen Metallgüssen ausgeführt. Ab 1978 unternimmt Bobek den Versuch der Übertragung in lebensgroße Eisengüsse, von denen am Ende drei Ensembles realisiert werden können. Die *Straßen*-Tableaus unterscheiden sich in der Auswahl der Motive und der figuralen Konstellation. Der Aufbau variiert zwischen Tableaus mit nur einer Figur und Gruppen mit bis zu fünf Figuren. Eine Ausnahme stellen die sogenannten *Flächenensembles* dar, temporäre, ebenerdige Installationen mit wechselnder Figurenanzahl und -typen. Eine weitere Untergliederung der *Straße* ist daher nur möglich unter den Gesichtspunkten des Formats und des Materials.¹³⁰

a) Tableaus Gips/Gießharz auf Holz

Das Entwerfen der Tableaus erfordert eine Vorgehensweise in mehreren Arbeitsschritten. Am Anfang steht die plastische Umsetzung erlebter oder auf Fotos gesehener Eindrücke von Menschen in bestimmten Alltagssituationen. Bobek schafft individuelle Typen, wie sie jedem im täglichen Leben auf der Straße begegnen können, zum Beispiel eine stehende Frau mit langem, offenem Haar, in einen dicken Mantel gehüllt, die Hände tief

¹²⁷ Haase 1981, S. 20

¹²⁸ Kat. Berlin 1980, Nr. 104

¹²⁹ Aus Gesprächen des Verfassers mit Ursula Bobek, Walter J. Hofmann u.a.

¹³⁰ Dies entspricht wiederum Bobeks Einteilung in dem Katalog Berlin 1980. (s.o. S. 63 u. Anm. 1)

in die Taschen gesteckt (Typ saa)¹³¹; ein energisch schreitender Mann, die Jacke über die linke Schulter gehängt (Typ sca); oder ein hochgewachsener schlanker Mann, leger an eine Wand angelehnt stehend, die Beine überkreuz, die Arme vor der Brust verschränkt (Typ sjb). Für einige Figurentypen ist das emotionale Verhältnis zu einer zweiten oder dritten Figur maßgeblich, so daß zum Verständnis ihrer Körpersprache der Partner beziehungsweise die Partnerin zwingend erforderlich ist, so zum Beispiel zwei gestenreich miteinander kommunizierende Frauen (Typen sdc + sdd), oder ein sich begegnendes Paar, wo der Mann sich nach der Frau umdreht (Typen sla + slb). Manche Paare sind körperlich so eng miteinander verbunden, daß sie nur als Einheit zu verstehen sind und zum Zwecke der Charakterisierung als ein Typus gewertet werden müssen, wie das eng umschlungen gehende Liebespaar (Typ sma), eine Mutter mit ihrem

li. Abb. 65: *Sitzendes Mädchen* (WV 4/66)



re. Abb. 66: Tableau-figur *Stadtwind-Frau* (Typ slb) aus der Gruppe *Stadtwind* (WV 21/77)



kleinen Kind (Typ sh) oder zwei Frauen, die sich untergehakt gemeinsam über die Straße führen (Typ sk). Generell treten die meisten Figuren sehr isoliert in Erscheinung. Ein Stilvergleich mit Bobeks kleinformativen Solitärplastiken zeigt jedoch, wie sehr sich seine Auffassung über die figürliche Darstellungsform geändert hat.

Die Gehende aus der Gruppe *Stadtwind* (Typ slb; Abb. 66) zeigt alle formalen Ausdrucksmittel, wie sie Bobek zuletzt in der Solitärplastik anwandte, wie der Vergleich mit dem Gipsoriginal des *Sitzenden Mädchens* (WV 4/66; Abb. 65) verdeutlicht. Beide Figuren wirken spontan modelliert, an zahlreichen Körperstellen ist der künstlerische Eingriff ablesbar, Arme und Beine sind extrem dünn und langgezogen, die Köpfe besitzen kaum physiognomische Details. Die für die Solitärplastik charakteristischen Gußnähte beläßt er auch an den Tableaufiguren. Abgesehen davon behandelt er die Oberfläche nun auf eine etwas andere Art. Während in WV 4/66 die runden, fließenden Übergänge die weiblichen Konturen betonen, setzt sich das äußere Erscheinungsbild der Gehenden aus

¹³¹ Zur Typenbezeichnung s. Kap. IV, Abschnitt 17: *Figurentypen*.

Stadtwind zusammen aus scharfen Kanten und eckigen Ausbuchtungen. Das Wechselspiel aus Licht und Schatten wird dadurch belebter und kontrastreicher. Sicher spielt hierbei die Tatsache eine Rolle, daß im Unterschied zum Akt die *Straßen*-Figuren qua Definition Kleidung tragen. Mäntel, Jacken und Hosen verhüllen die menschlichen Körperperformen und haben eine gröbere Struktur. Andererseits ist dies letztlich nur die Konsequenz aus Bobeks veränderter Sicht der Dinge, wie er sie in dem Fernsehbeitrag 1979 schildert.¹³² Die Vorstellung, mittels der figürlichen Plastik die Ausdruckswerte des menschlichen Körpers auszuformulieren, ist nun obsolet angesichts des künstlerischen Ziels, über die Körpersprache hinaus Gefühle, innere Regungen, Ausstrahlungen und dergleichen zu verbildlichen. *Kleine weibliche Figur, laufend* (WV 7/66) ist die plastische Umsetzung des Vorwärtsschreitens als existentieller Akt. Die Ambiguität dieser unbestimmt wirkenden Handlung macht den Reiz dieser Figur aus. Der gleiche Vorgang bei einer *Straßen*-Figur, wie an dem hier gezeigten Beispiel, setzt eine andere Betrachtungsweise in Gang. Das Gehen, die Bewegung, damit aber auch die Existenz ist nie in Frage gestellt, vielmehr fragt man sich, was dieses Gehen motiviert, wohin die Bewegung führt. Das heißt, die Rezeption orientiert sich nicht mehr nur allein an der Figur, sie untersucht auch das Umfeld, die Umgebung der Figur, den Kontext, in dem sie auftritt. Die oben erläuterte für Bobek neuartige Materialbehandlung hat daran entscheidenden Anteil:

„So eine Figur ist eigentlich eine sehr grobe Sache, ein Gips, der sehr wenig detailliert ist und eigentlich bei naher Betrachtung wenig Reiz hat. Er erhält seine Identität, seine persönliche Wirklichkeit erst im Ensemble, im Zusammenhang mit den anderen Figuren.“¹³³

Damit ist der zweite Arbeitsschritt angesprochen, das In-Beziehung-Setzen einzelner Figuren zu dem sie umgebenden Raum, mithin zu anderen Figuren. Man könnte auch von einer Art Raumgestaltung sprechen, wobei man dies nicht mit der Arbeit eines Innenarchitekten verwechseln darf. Im Unterschied zu diesem findet der Künstler nicht einen leeren, begrenzten Raum vor, den es funktional und ästhetisch auszustatten gilt, vielmehr schafft er einen neuen Raum, dessen Dimensionen und Funktion er selbst festlegt und definiert. Die wesentlichen, den Raum erzeugenden und gestaltenden Elemente bilden zunächst einmal die Figuren. Wie ein solcher Aufbau vonstatten geht, demonstriert Bobek vor laufender Kamera konkret am Beispiel der Gruppe *Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77):

„Das war eine interessante Sache, die ich aus der Zeitung hatte. Da war ein Einbrecher oder Ausbrecher, ein Mann, den man nachher wieder griff, (und) der war geknipst worden in einer Situation, in der er sich offenbar von seiner Frau trennte, und dieses Foto hatte mich sehr erschüttert. [...]

Das ist also Lehmann, ein junger Mann mit einem etwas kahlen Kopf, und das ist seine Freundin. Ich nenne das ganze auch *Lehmann und seine Freundin*, weil das die originale Herkunft ist. Das – weiter hinten, von dem Paar ein gutes Stück entfernt – ist ein Beobachter, den brauchte ich nur wegen der Dimension; ich brauchte einfach die Entfernung. Es muß ein Mann da sein, der beobachtet, was da passiert. Es ist der Augenblick gemeint, in dem der Mann verängert loszieht. Sie war mit ihm eben noch zusammen (ging zugehörig neben ihm her), da zieht er plötzlich mit beschleunigten Schritten los. Sie ist verblüfft, bleibt stehen, und im Stehen

¹³² s.o. S. 104 f.

¹³³ K. Bobek, in: Haase 1981, S. 20



Abb. 67: Fotovorlage der *Straßen-Gruppe Lehmann und seine Freundin*

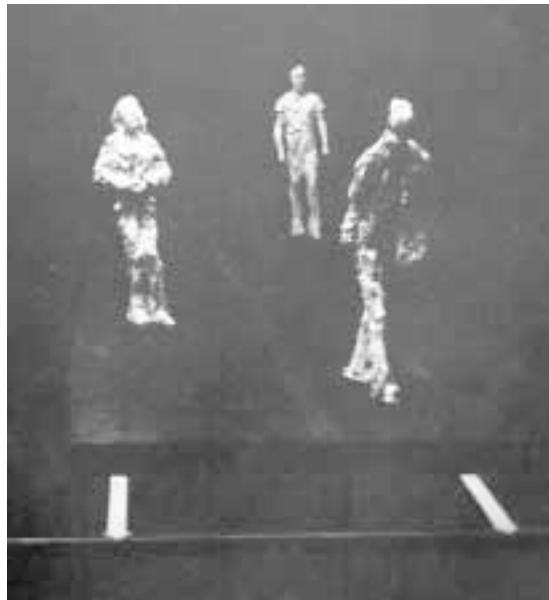


Abb. 68: *Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77), Detail

wendet sie sich, und es verändern sich in ihr die Gefühle. In ihr geht etwas merkwürdiges vor. Einerseits stoppt sie, doch zugleich will sie hinter ihm her. In der Stellung der beiden Figuren zueinander, die ich beim Aufstellen sehr genau festlege, gibt es zwei Linien: die Gerade des Mannes, der aus der Beziehung ausschert, und eine Drehung in der Position der Frau, die zwar unentschlossen zurückbleibt und doch innerlich, mit dem ganzen Volumen ihres Körpers, in der erwähnten Drehung versucht, ihn zu überholen, das heißt einzufangen.“¹³⁴

Bobek geht zunächst von den Figuren aus, die ihn primär in der Fotovorlage zu diesem Tableau angeregt haben: ein Paar, das im Begriff ist, sich zu trennen (Typ sca + scb). Gleichzeitig erkennt er die Notwendigkeit einer dritten Figur, eines Beobachters (Typ scc). Damit löst er sich bereits entscheidend von der Vorlage. Das Foto zeigt auf engem Ausschnitt links eine Frau, rechts hinter ihr die Person des Lehmann. (Abb. 67) Auch diese Konstellation wird Bobek für seine künstlerischen Zwecke verändern. Nicht das Dokumentieren tatsächlicher Vorgänge interessiert ihn, sondern das Herausarbeiten spezifischer Handlungen, die individuell geprägt und doch übertragbar auf die Allgemeinheit sind. Mit der Festlegung des Personals einher geht die Bestimmung der Konstellation. Jede der drei Figuren bekommt einen festen Platz innerhalb des Raumes, der durch die Situation überhaupt erst entstanden ist. Im Vordergrund geht *Lehmann* mit raumgreifenden Schritt, die Arme und die über der linken Schulter hängende Jacke sind dieser Körperdynamik angepaßt, der Kopf schaut zielgerichtet nach vorne. Die Figur verläßt das Zentrum und bewegt sich auf eine Ecke des Raumes zu. Etwas weiter hinter ihr steht die *Freundin*, die Beine wie verwurzelt, die Arme vor der Brust verschränkt. Ihre Position ist deutlich an der des *Lehmann* ausgerichtet: zum einen steht sie seitlich versetzt, wodurch sie bei der Betrachtung von vorne nicht verdeckt wird; zum anderen dreht sie ihren Körper in Blickrichtung auf den sie verlassenden Mann. Deutlich hinter den beiden

¹³⁴ ebd., S. 19/20

geht der *Beobachter*. Sein Gang wirkt eher ruhig, die Arme lässt er locker herunterhängen. Er befindet sich fast auf einer Linie zu *Lehmann*, wodurch er in die hintere rechte Ecke gedrängt ist. (Abb. 68) Im ganzen entsteht dadurch ein schmäler, in die Tiefe führender Raum. Die Figuren haben allerdings nicht nur die Aufgabe, die räumlichen Koordinaten festzulegen und ein Spannungsgefüge untereinander aufzubauen. Sie bilden an sich schon Räume, wobei diese im Unterschied zum physikalischen Raum als emotionale Räume zu bezeichnen sind. Betrachtet man die Figuren von nahem, zeigt sich die bereits angesprochene grobe Modellierung. Sie sind durch Anfügen und Kneten des plastischen Materials entstandene figürliche Körper. Da Bobek auf Details und damit auch auf beziehungsreiche Gestik und Mimik verzichtet, um die Transparenz zwischen Individuum und übertragbarem Typus zu bewahren, bleibt ihm nur die Möglichkeit, mittels Körpermassen seinen Vorstellungen Ausdruck zu verleihen. Die Verärgerung, die Bobek in der Figur des *Lehmann* zu sehen glaubt, wird durch die Entschiedenheit der Bewegung deutlich. Trotz seiner nicht unerheblichen Körpermasse, die durch die schwere Jacke und die klobigen Schuhe zusätzlich belastet wird, wirkt sein Gang leicht und geschwind. Die *Freundin* wird von dieser Handlung überrascht und zögert, wie sie darauf reagieren soll. Diese Unentschiedenheit spiegelt sich in den unterschiedlichen Körperteilen wider. Der Unterkörper erscheint wie erstarrt, wie ein Baum sind die Beine mit dem Basisbrett verwurzelt, Bewegung ist dadurch unmöglich geworden. Daß dennoch der Wunsch da ist, aus dieser Zwangssituation auszubrechen und dem Partner zu folgen, ist am Oberkörper ablesbar. Die erhobenen Arme versammeln und mobilisieren die letzten Kräfte, ein Ruck geht durch die Figur, verbunden mit einer im Ansatz erkennbaren Drehung hin zu dem Davoneilenden. Der *Beobachter* ist im Vergleich zu den beiden anderen deutlich dünner, statt schwerer Bekleidung trägt er ein T-Shirt mit kurzen Armen. Durch Reduktion der Masse verliert die Figur insgesamt an emotionaler Bedeutung, was in diesem Fall beabsichtigt ist, da der *Beobachter* quasi die Funktion einer Assistenzfigur innehat, die selbst keine inneren Werte besitzt. Die Darstellung emotionaler Vorgänge mittels plastischer Massen ist eine der charakteristischen Eigenheiten von Bobeks Ensembles. Er selbst sagt dazu:

„Diese Situation zeigt beispielhaft, wie das Ausscheren eines Teils aus einer Freundschaft geschieht, (nämlich) ganz deutlich durch Massen. Daran kann man sehen, daß das keine (nur) psychologische Sache ist, sondern daß es etwas ist, was mit den Beinen, mit dem (ganzen Körper-) Volumen, mit den Massen geschieht. Das habe ich versucht aufzubauen und darzustellen.“¹³⁵

Nachdem auf diese Art und Weise durch die Figuren der Raum dimensional bestimmt und emotional aufgeladen ist, bekommt das ganze eine entsprechende Basis¹³⁶, in diesem Fall eine schlichte, massive rechteckige Holzplatte, die Bobek längs in der Mitte mit einer gelben Linie durchzieht. Diese wirkt fast wie eine Demarkationslinie: auf der einen Seite die Frau, verharrend, auf der anderen die Männer in Bewegung. Die Bemalung der Basisbretter fällt in den meisten anderen Tableaus weitaus detaillierter aus. Man findet Pfeile,

¹³⁵ K. Bobek, in: Haase 1981, S. 19

¹³⁶ Bobek verwendet für diese Platten auch den Begriff *Basisbretter* (Kat. Berlin 1980, Abbildungen im Mittelteil, o.P.).

die ein Abbiegen anzeigen, Zebrastreifen, Mittelstreifen durchgezogen oder gestrichelt, Linien zur Kennzeichnung von Haltebuchten und ähnliche auf Straßen auftretende Zeichen.

Der letzte Schritt beim Aufbau des Tableaus ist die Auswahl des Gestells und dessen Aufstellung. Für *Lehmann und seine Freundin* benutzt Bobek ein einfaches Eisengestell bestehend aus zwei U-förmigen, dünnen, eckigen Beinen, die in der Mitte durch zwei Stangen miteinander verbunden sind. Auf diesen Mittelstangen liegt das Basisbrett auf, wobei die Längskanten des Brettes wenige Zentimeter über die Stangen hinausragen. Die vom Betrachter aus gesehen hintere Querkante schließt bündig mit dem Gestell ab, hingegen ist die vordere Kante etwas kürzer. Auf den freibleibenden Teilstücken der beiden Mittelstangen hat Bobek zwei gerade nach vorne zeigende weiße Pfeile aufgemalt. Die Betrachterposition ist wie in allen Tableaus durch die Ausrichtung der Figuren festgelegt. Die eigenwillige Konstruktion und Bemalung der vorderen Kante weist dem Betrachter zusätzlich die vorgesehene Position zu. Die Höhe des Gestells ist so gewählt, daß man die Gesamtsituation durch Draufsicht überschauen und erfassen kann. Das dünne, fast grazile Gestell läßt den Eindruck entstehen, daß Brett und Figuren schwerelos in der Luft schweben. Die Transparenz zum umgebenden Raum sorgt dafür, daß die Dimensionen des Tableaus nicht als fixe Werte begriffen werden, sondern eine weitere Öffnung zum Raum hin jederzeit möglich ist.

Untersucht man alle weiteren *Straßen*-Tableaus, so kann man im Aufbau drei Kategorien bestimmen: 1. Tableaus, in denen die Figuren sich aufeinander zu, von einander weg, oder gemeinsam hintereinander fortbewegen; 2. Tableaus, in denen die Figuren scheinbar beziehungslos nebeneinander stehen; und 3. Tableaus mit vereinzelt auftretenden Figuren. Zur ersten Kategorie gehört neben *Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77) die Gruppe *Schatten* (WV 11/77): ein Mann ohne besondere Eigenschaften geht gelassenen Schrittes auf den Betrachter zu. Hinter ihm in gebührendem Abstand steht ein Mädchen, die Arme vor die Brust haltend. Die Ausrichtung der Figuren hintereinander und der dadurch nach hinten in die Tiefe führende Raumverlauf entsprechen WV 12/77. Wiederum wählt Bobek für das Gestell eine sehr offene Konstruktion, wobei die angespitzten Beine dem Ganzen zusätzlich Fragilität verleihen. Wie schwer eine inhaltliche Interpretation wird, wenn man weder auf Ausführungen des Künstlers, noch auf eine Fotovorlage zurückgreifen kann, wird hier deutlich. Die Unbestimmtheit der Figuren wie der Situation wirft eine Reihe von Fragen auf: gehören die Figuren zueinander, was wieder die Darstellung des Moments des Verlassens zur Folge hätte, oder sind sie sich fremd? Folgt das Mädchen dem Mann und hält gerade einen Augenblick inne oder stand sie schon, als er an ihr vorübergang? Zweifellos stehen beide in einem übergeordneten Kontext, den man umschreiben kann als die Beziehung unterschiedlicher Generationen und Geschlechter. Der Mann als Vertreter der Erwachsenen, der unbeirrt mit großem Selbstbewußtsein seines Weges geht. Das Mädchen als Heranwachsende, deutlich kleiner und schmächtiger in ihrer Statur, zögerlich, beinahe schüchtern in der Art ihrer äußerlichen Erscheinung. Nähtere Informationen kann man allenfalls aus der Bemalung des Basisbrettes ablesen. Mehrere Kinderzeichnungen überziehen die gesamte Fläche. Das Mädchen steht inmitten des gerade bei Kindern ihres Geschlechts sehr beliebten Straßenspiel *Himmel und Hölle*, bei dem es gilt, die einzelnen Felder in einer bestimmten Reihenfolge mal mit

dem rechten, mal mit dem linken Bein zu überspringen. Ihr Verhalten läßt vermuten, daß sie entweder in ihrem Spiel unterbrochen wurde, oder es gar nicht spielte und nur zufällig auf der Zeichnung steht. Sicher kein Zufall ist die Position, die Bobek ihr zuweist. Sie steht in dem Quadrat, das von beiden Achsen durchschnitten wird. Dadurch gewinnt ihre Stellung zentrale Bedeutung. Sie ist nach allen Seiten umgeben von Zeichen der Kinderwelt, der sie noch nicht entschlüpft ist. Ganz anders der Mann: er überquert Fratzen und Strichmännchen, ohne davon Kenntnis zu nehmen. Es scheint, als seien die Zeichnungen aus der Mythenwelt der Kindheit entsprungen und säumen den Weg des Erwachsenen, der selbst einmal Kind war. Auch Hans Joachim Albrecht läßt in seiner Interpretation von WV 11/77 der Bemalung zentrale Bedeutung zukommen:

„In diesem Werk erscheint die Beziehung der Figuren zu ihrem Grund als Beziehung realer Figuren zu einer tragenden Schicht, die legendär oder vorzeitiglich ist. Doch ist sie es nicht durch einen Rückgriff auf frühmenschliche Gestaltungen, sondern durch unverfängliche kindliche Darstellungen.“¹³⁷

Neben der Bemalung könnte eventuell der Titel Aufschluß über Bobeks Intentionen geben, doch läßt die Bezeichnung *Schatten* gleichfalls einen großen Interpretationsspielraum. Hält man sich an die Auslegung der Generationenfrage, würde sie sich sinngemäß auf den *Schatten der Vergangenheit* beziehen lassen. Für Albrecht ergeben sich durch den Titel Assoziationen zu Rodins *Höllentor*, das von den drei *Schatten*-Figuren gekrönt wird:

„Über alle Oberflächen breitete er [Rodin; Anm. d. Verf.] Dantes Welt der Mörder, der Geliebten, der Priester, der Herrscher, der Huren und Verräter aus. Plötzlich kam es mir so vor, als sei hier unter der Anleitung Bobeks diese ganze Gesellschaft auf die Straße gegangen. Als würden diese Gestalten sich nicht mehr im hochragenden Rahmen des Portals drängen, sondern als wären sie alle mit einem Mal von dort entlassen unter uns.“¹³⁸

Als ein weiteres Tableau der ersten Kategorie ist *Doppelkopf und Negerstudent* (WV 15/77) zu werten. Mehr als in *Schatten* legt Bobek hier wieder das Gewicht auf die Ausdruckskraft der einzelnen Figuren. Besonders deutlich wird das an der zunächst merkwürdig erscheinenden körperlichen Verfremdung der Figur des *Doppelkopfs* (Typ sfa). Auf einem schweren, klumpigen Körper sitzen zwei Köpfe, beide detailliert ausgeführt mit zum Teil klaren Anzeichen von Physiognomie. Der restliche Körperbau läßt keine Verdoppelungen erkennen, ist aber durch seine grobe Modellierung wenig strukturiert. Obwohl Bobek sich in seinen Plastiken von dem realen Menschenbild stets löste und bereits in den Solitäraplastiken die Tendenz zur Formauflösung besaß, Verfremdungen dieser Art treten höchst selten in seinem Werk auf. Sucht man die Gründe dafür, muß man der Frage nachgehen, welcher Art Bobeks Vorstellungen sind, die im *Doppelkopf* zum Ausdruck kommen sollen. Bereits in WV 12/77 war zu erkennen, wie er in der Figur der *Freundin* (Typ scb) gewisse emotional gesteuerte Bewegungsabläufe plastisch umsetzen möchte. Der *Doppelkopf* scheint gleichfalls einer Situation ausgesetzt zu sein, in der er eine Entscheidung über sein weiteres Vorgehen treffen muß. So zeigt einer der Köpfe

¹³⁷ Albrecht 1993, S. 43

¹³⁸ ebd.

nach vorne über die Brettkante hinaus, während der andere im Ansatz sich nach links wendet, wo sich die Figur des *Negerstudenten* (Typ sb) befindet. Zum einen gelingt Bobek dadurch eine an Massen ablesbare psychologische Aufladung der Situation; zum anderen wird der *Doppelkopf* durch Verdoppelung und Simultaneität zum Bildträger von Bewegungsabläufen.

Dies erinnert nicht von ungefähr an die Auffassung der Kubisten, zu deren wesentlichen Stilmitteln die Darstellung eines Menschen oder Gegenstandes aus mehreren Ansichten in einem Bild zählt. Über ein Stilleben von Juan Gris schreibt Carola Giedion-Welcker: „Aus dem *statischen Volumen* wird sukzessive das *kinetische Volumen*. Das bedeutet: *Simultanisierung* (Durchdringung) der verschiedenen Raumqualitäten und Einführung des Zeitbegriffes.“¹³⁹ Auf Robert Delaunay geht die Bezeichnung „*simultanéisme*“ zurück: „Nichts Horizontales oder Vertikales – das Licht verformt alles, zerbricht alles.“¹⁴⁰ Diese Charakterisierung macht deutlich, daß die formale Lösung innerhalb des Kubismus mehr mit der optischen Wahrnehmung zu tun hat, denn mit der Verbildlichung von Bewegung. Der Zusammenhang zu Bobek wird erkennbar, untersucht man die Herleitung dieser Grundauffassung. Die Kubisten ziehen ihre Rückschlüsse aus den Erfahrungen der Futuristen, die ihrerseits bereits Bildmotive gleichzeitig aus verschiedenen Blickwinkeln zeigten.¹⁴¹ Der „Prozeß der gegenseitigen Durchdringung, der *Simultanverschmelzung*“¹⁴², dient ihrer Intention des Sichtbar-Machens der „menschlichen Dynamik“, wie Umberto BOCCIONI es bezeichnet.¹⁴³ Anstelle der „statischen Struktur“ tritt „die ‚simultane Aktion der absoluten und der relativen Bewegung‘ eines Menschen“.¹⁴⁴ Mit der figürlichen Plastik *Kontinuierliche Form im Raum* von 1913 gelingt Boccioni die klarste Umsetzung dieser Ziele. Überraschende Wendungen von konkaven zu konvexen Flächen, der häufige Wechsel von fließend ineinander übergehenden und schroff abbrechenden Konturen sorgen für eine stark belebte Oberfläche, welche die mit dem raumgreifenden, dynamischen Schritt verbundenen Emotionen und psychologischen Vorgänge anschaulich wiedergibt. (Abb. 69)

Eine interessante Parallele dazu findet sich in Bobeks Tableau *Stadtwind* (WV 21/77): die männliche Figur (Typ sla; Abb. 70) zeigt einen hastig Gehenden, der sich nach einer Passantin (Typ slb) umdreht. Durch die räumliche Nähe beider Figuren bekommt die Situation nahezu etwas Dramatisches. Bobek wählt den Augenblick höchster Spannung: wird der Mann der Frau folgen oder unabirrt seinen Weg fortsetzen? So erzählerisch es sich in dieser Kurzbeschreibung anhört, so wenig hat das Tableau tatsächlich szenischen Charakter. Alle Regungen und emotionalen Stimmungen finden sich wieder im formalen Aufbau der Figuren. Der Oberkörper der männlichen Figur besteht aus einer amorphen Masse, in die die Körperteile wie Arme und Kopf vollständig integriert sind. Die im Ansatz erkennbare Drehung des Kopfes über die linke Schulter und die weite Ausholbe-

¹³⁹ Giedion-Welcker 1955, S. XII

¹⁴⁰ Read 1959, S. 94

¹⁴¹ Auf die Einflußnahme der Futuristen auf die Kubisten verweisen u.a. Herbert Read und Eduard Trier. (Read 1959, S. 110; Trier 1954, S. 43)

¹⁴² Read 1959, S. 110

¹⁴³ Giedion-Welcker 1955, S. XIII

¹⁴⁴ Umberto Boccioni, zit. n. Trier 1954, S. 42



li. Abb. 69:
U. Boccioni: Kontinuierliche Form im Raum,
1913

re. Abb. 70: Tableau-figur *Stadtwind-Mann*

wegung des rechten Armes versetzen den Körper in eine dynamische Rotation. Um dieses Gewicht auszugleichen beziehungsweise ihm entgegenzuwirken bedarf es kräftiger Beine und Füße, die wie Fundamente der Figur Standfestigkeit verleihen. Bei Boccioni entspricht das den Quadern anstelle von Füßen. Auch das Festhalten räumlicher Werte, die durch den Bewegungsmoment erzeugt werden, gilt beiden als Grundprinzip, allerdings mit einem wesentlichen Unterschied: wo in Bobeks Gehendem die plastische Ausformung am Oberkörper als wehende Jacke interpretiert werden kann, nicht aber muß, schließt sich eine an realistische Dinge orientierende Interpretation bei Boccioni vollkommen aus.¹⁴⁵ Die stilistische Unterschiedlichkeit beider künstlerischen Positionen ist leicht auszumachen. Bobek benutzt das plastische Prinzip, modelliert aus leicht formbarem Material eine anthropomorphe Gestalt, deren Oberfläche übersät ist von Bearbeitungsspuren. Boccioni hingegen ist Konstrukteur, er sucht nach Klarheit, setzt die Figur aus glatten, spiegelnden Flächen zusammen und negiert damit den Entstehungsprozeß. Wie eng die Intentionen beider Bildhauer dennoch miteinander verwandt sind, wird ersichtlich, betrachtet man einige Punkte aus dem von Boccioni verfaßten *Technischen Manifest der futuristischen Plastik* von 1912:

„8. Eine Erneuerung kann es nur geben durch die Schaffung einer Plastik, die sich um ein Zentrum in die Umgebung ausdehnt, denn nur so kann sich die Plastik entwickeln und weiter im Raum ausstrahlen, um ihn zu formen. Deshalb kann der futuristische Bildhauer heute endlich die Atmosphäre, welche die Dinge umgibt, gestalten.“

¹⁴⁵ Peter H. Feist versteht dennoch die dynamischen Formen als „flatternde[n] Hosen“. (Feist 1996, S. 42)

9. Was der futuristische Bildhauer schafft, ist in gewissem Sinne die ideale Brücke, welche die äußere plastische Unendlichkeit mit der inneren plastischen Unendlichkeit vereint. Deshalb haben die gestalteten Raumthemen keine Begrenzung; sie durchschneiden sich gegenseitig in unzähligen Kombinationen. Die Emotionen des Betrachters stehen im Zentrum des plastischen Werkes.“¹⁴⁶

Die Darstellung von Atmosphäre, welche die Gegenstände und Gestalten umgibt und charakterisiert, entspricht Bobeks Vorstellung der Verbildlichung von dem „Beziehungsfeld“, dem „Netz von Beziehungen“, das sich zwischen den Menschen aufbaut.¹⁴⁷ Die Emotionen des Betrachters, worauf die Futuristen abzielen, sind bei Bobek von Anfang an Kern seiner Arbeit: „flüchtige und schnell vorbeigehende Empfindungen“ gilt es für ihn auszudrücken.¹⁴⁸ Über die Malerei der Futuristen schreibt Herbert Read:

Es ging ihnen „um die Einbeziehung sämtlicher mit dem Motiv verbundenen Empfindungen. So war die statisch-gegenständliche Darstellung einer Frau an einem Fenster beispielsweise für die Futuristen ungenügend. Der Lärm der Straße, die Naturstimmung, die Reflexe im Gemüt der Frau, die ganze komplexe Realität des Augenblicks wollten sie in ihren Bildern festhalten.“

Im nächsten Satz verweist Read auf die Impressionisten, für die bereits galt:

„Wir trennen nicht mehr die Person vom Hintergrund ihrer Umgebung oder der Straße. Sie erscheint uns im Dasein niemals vor neutralen, leeren und unbestimmten Hintergründen, sondern um sie und hinter ihr ist eine Umgebung, die ihre Lage, Klasse, Tätigkeit ausdrückt.“¹⁴⁹

Dieser Zusammenhang mit dem Impressionismus ist nicht nur deshalb interessant, weil die Futuristen und Bobek gleichfalls die Straße als Umraum für ihre Gestalten wählten, da dies seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der hauptsächliche Lebensraum der Menschen darstellt. Interessant ist er vor allem deshalb, weil Boccioni bekanntermaßen wesentliche Anregungen durch das Werk von Medardo ROSSO erhielt:

„Rosso ging es [...] um die *Entmaterialisierung des Volumens*. Er wollte mit seinen flüchtigen Impressionen des alltäglichen Lebens, die durch Lichteffekte und durch schmiegsames Material (Wachs) fließende Bewegung und Atmosphäre suggerieren sollten, das Momentane festhalten.“¹⁵⁰

Mit Rosso schließt sich der Kreis, denn bei aller auch hier wieder auftretenden stilistischen Unterschiedlichkeit im Vergleich zu Bobeks Plastiken, die Zusammenhänge sind offensichtlich und sprechen für sich. In einem Manuskript über seine künstlerische Entwicklung notiert Bobek unter Punkt 3:

„Meine Tradition: Degas, Rosso ————— Giacometti“¹⁵¹

¹⁴⁶ U. Boccioni, zit. n. Trier 1992, S. 31

¹⁴⁷ K. Bobek, in: Haase 1981, S. 19 (s.u. S. 128)

¹⁴⁸ ebd. (s.o. S. 105)

¹⁴⁹ Das Zitat stammt von Lous Émile Durany (1833–1880), einem leidenschaftlichen Verfechter der Impressionisten, aus dessen Buch *La nouvelle peinture* von 1876. (zit. n. Read 1959, S. 110)

¹⁵⁰ Trier 1992, S. 97

¹⁵¹ undatiertes Manuskript (i.N.)

Letzterem kommt eine tragende Rolle zu, die es am Ende dieses Abschnitts genauer zu untersuchen gilt.

Zunächst aber soll die Analyse der Tableaus von Karl Bobek fortgesetzt werden. Als letzte verbliebene Arbeit der ersten Kategorie sei der Vollständigkeit halber die Gruppe *Elisabeth und Phillip* (WV 16/77) erwähnt. Im Unterschied zu den anderen Tableaus dieser Kategorie wählt Bobek hier das Querformat. Auf relativ engem Raum gehen in der Mitte des Basisbrettes eine ältere Frau gefolgt von einem Mann. Die Namensgebung der Figuren lässt keinen Zweifel aufkommen, daß es sich hier um ein Paar handelt. Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß Bobek dabei ein Irrtum unterläuft. Der Zeitungsausschnitt, durch den er zu dem Tableau inspiriert wurde, zeigt die Ex-Königin Friederike von Griechenland und König Olav von Norwegen.¹⁵² Offensichtlich dachte Bobek jedoch an das britische Königspaar. Diese vielleicht auch beabsichtigte Verfälschung der originären Herkunft zeigt, daß es ihm niemals um wahrheitsgetreue Realitätsnähe geht, so daß auch *Elisabeth und Phillip* letztlich nicht Abbilder der wirklichen Personen sind, sondern durch eine konkrete räumliche Beziehung individuell geprägte Figuren.

Die zweite Kategorie der *Straßen*-Ensembles besteht aus Tableaus, in denen Bobek weitestgehend auf Bewegungsmomente verzichtet und statt dessen die Figuren in eher verhaltenem, in sich verschlossenem Auftreten zeigt. *3 in Ransbach* (WV 10/77) ist dafür das beste Beispiel: zwei männliche und eine weibliche Figur stehen in gebührendem Abstand zueinander großzügig verteilt auf einer als Straße gekennzeichneten Plattform. Auffällig sind die dicken Mäntel, in die sie sich einhüllen, die Hände tief in die Taschen gesteckt. Bobek geht es hierbei zweifellos nicht um eine jahreszeitliche Zuordnung, sehr viele seiner Tableaupiguren tragen dicke Kleidung. Vielmehr kommt durch die kompakte Hülle nach außen die Isolation zum Ausdruck, in der sich offensichtlich alle drei befinden, obschon sie Zeit und Raum miteinander teilen. Die Figuren stehen in einer Dreiecksbeziehung, die in der gegenwärtigen Situation von großer Distanz bestimmt wird. Bobek benutzt dafür das Querformat. An der vorderen Brettkante steht *Eva* (Typ saa), mit Blick geradeaus, so daß sie die hinter ihr stehenden Männer nicht sehen kann. *Borchert* (Typ sab) und *Uwe* (Typ sac) nehmen räumlich gesehen Stellung in den hinteren Ecken. *Borchert* scheint sich *Eva* zuzuwenden, ohne dabei den Eindruck zu erwecken, Kontakt mit ihr aufnehmen zu wollen. *Uwes* Ausrichtung zeigt geradeaus, wobei sein Kopf so unbestimmt modelliert ist, daß nicht auszuschließen ist, daß er gleichfalls auf *Eva* schaut. Die Situation im ganzen gibt Anlaß zu Spekulationen über das Verhältnis der drei zueinander. Als ein Zeichen der Zusammengehörigkeit wird man den Pfeil interpretieren können, einen straßenüblichen Rechtsabbiegerpfeil, der seinen Ausgangspunkt bei *Borchert* hat, dann in Richtung *Uwe* verläuft, um schließlich auf der Höhe von *Eva* abzuknicken und unverkennbar mit der Pfeilspitze auf diese zu deuten. In ihrem Standardwerk zur Volumen- und Raumgestaltung in der Plastik des 20. Jahrhunderts be-

¹⁵² Undatierter Zeitungsausschnitt mit der Bildunterschrift: „Lange gemeinsame Spaziergänge brachten Ex-Königin Friederike und Olav von Norwegen einander näher.“ (aus der Kiste *Photo-Anregungen für Bildhauerei*; i.N.)

nennt Carola Giedion-Welcker einen wesentlichen Faktor, der sich in diesem Zusammenhang förmlich aufdrängt:

„Unser Leben, das in Stadt und Natur, das dualistisch innerhalb des Konstruierten und Organischen sich abspielt, erfährt auch eine dementsprechende tägliche Auseinandersetzung. Schon die körperliche Realität des Menschen lebt aktiv im Raum, in einer Welt von statischen und dynamischen Körpern. Aus der Begegnung mit ihnen, mit dem lebendig Wachsenden eines Baumstamms oder künstlich Hergestellten eines Verkehrszeichens bis zum alltäglichen Umgang mit Tasse, Teller, Frucht, Ei etc. entstehen ununterbrochen Beziehungen, die auch zum Wesenskern der plastischen Gestaltung gehören.“¹⁵³

3 in Ransbach ist ein sehr raumgreifendes Tableau. Das Brett, eine massive Holzplatte, die an sich schon respektable Maße besitzt (circa 110 x 60 cm), liegt inmitten des Gestells auf zwei dünnen Eisenstäben auf. Das Gestell selbst misst circa 150 auf 90 cm, wodurch der Abstand der Brettkanten zum Gestell mindestens 15 cm beträgt. Wie auf einer Eis-scholle treiben die Figuren in einem Meer von Beziehungen und Gefühlen. Das Schicksal hat sie zusammengeführt, nun liegt es an ihnen, ob sie Kontakte aufbauen, oder es vorziehen, weiter allein zu sein.

Ein Thema, das ihn gleich zu mehreren Ensembles inspiriert, geht zurück auf ein Zeitungsfoto der Agentur Reuther, das vier Prostituierte in einem Pariser Hinterhof in der Rue de Palaestro zeigt. Man sieht in der Bildmitte eine dem Foto nach zu urteilen schon etwas ältere Dame mit einer Tasche am Arm, rechts daneben drei jüngere, die offensichtlich miteinander reden und links hinten eine vierte, die sich an die Hauswand anlehnt. (Abb. 71) Schon die beiden ersten Ausführungen in Gips und Gießharz lassen erkennen, wie Bobek durch Verschieben und Verstellen der Figuren nach räumlichen Figurenkonstellationen sucht, die seine Empfindungen widerspiegeln. *Huren I* (WV 13/77; Abb. 72) zeigt, daß er dabei zunächst die personelle Besetzung, wie sie sich auf dem Foto darstellt, beibehält, mehr noch die Körperhaltungen der einzelnen Frauen zum Teil wörtlich übernimmt. So steht die sogenannte *Alte Hure I* (Typ sda) wie in der Vorlage sehr aufrecht, die Beine eng geschlossen, der rechte Arm hängt locker herunter, den linken hat sie ange-winkelt und trägt daran eine kleine Handtasche. Bekleidet ist sie mit einem engen, bis zu den Knien reichenden Rock und einer Bluse mit kurzen Ärmeln und weitem Ausschnitt. Für die anderen drei Figuren gilt entsprechendes, wobei die auf dem Foto ganz rechts stehende Person ein interessantes Detail zum Verständnis von Bobeks künstlerischen Auffassung preisgibt: da sie im Profil zu sehen ist, ist für den Betrachter nur der linke Arm zu erkennen. Bobek trägt diesem Umstand Rechnung, indem er in seiner plastischen Umsetzung den rechten Arm der Figur stark fragmentarisch andeutet. Einerseits wahrt er dadurch die körperliche Intaktheit, der Torso als Prinzip hat im Gegensatz zur Solitärplastik in den Ensembles für ihn keinen Stellenwert mehr. Andererseits verzichtet er auf das Hinzufügen in der Vorlage nicht vorhandener Details. So eng er sich bei der Ausgestaltung der einzelnen Figuren an die Vorbilder hält, so frei wählt er nun deren räumliche Konstellation. Die *Alte Hure I* rückt vom Betrachterstandpunkt aus gesehen nach links außen, büßt aber keineswegs ihre Dominanz ein, die sie ihrer frontalen Position verdankt. Sie baut sich förmlich vor dem Betrachter auf, sowohl im Foto wie auf

¹⁵³ Giedion-Welcker 1955, S. X

Entdeckung hinter dem Haus



Abb. 71: Fotovorlage
der Straßen-Gruppen
Huren I + II
(WV 13+14/77)

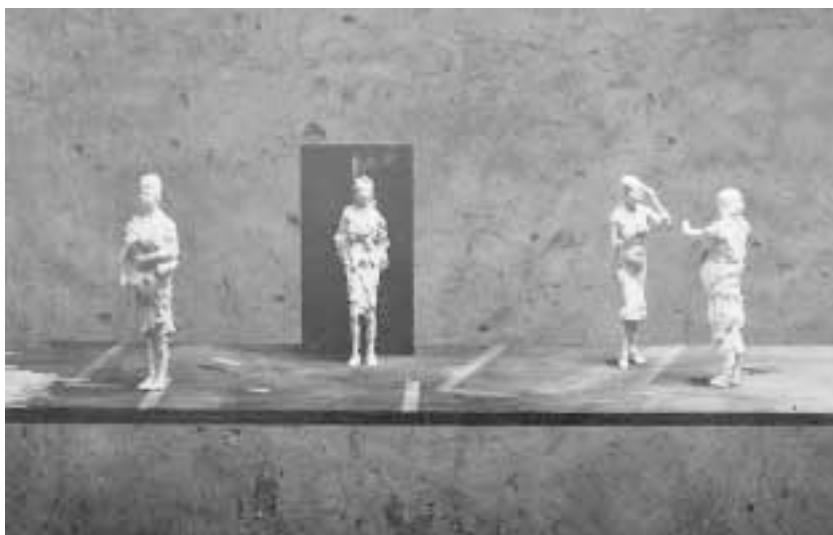


Abb. 72: *Huren I*
(WV 13/77), Detail

dem Tableau, und sucht die offene Konfrontation. In deutlichem Abstand zu ihr und an den hinteren Rand des Brettes versetzt steht die Prostituierte, die sich im Foto an die Hauswand anlehnt. Im Tableau steht sie vor einem stilisierten Tor aus Holz (Typ sdb). Sie ist sehr verhalten und gibt wenig Aufschlüsse über ihr Wesen. Vermutlich brauchte Bobek sie in ähnlicher Funktion wie den *Beobachter* (Typ scc) in *Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77), als eine Art Raumkoordinate, die in diesem Fall als Puffer zwischen den Protagonistinnen dient. Die beiden *Jungen Huren I + II* (Typ sdc + sdd) auf der rechten Seite bleiben logischerweise in der direkten Gegenüberstellung, die in der Natur des Dialogs zwischen Menschen liegt. Das gestenreiche Gebärdenspiel beider Figuren gibt ihr erregt geführtes Gespräch anschaulich wieder. Es ist dies das einzige Mal, daß Bobek die Konversation zwischen Menschen zum Bildthema macht. Kommunikation, sowohl verbal wie auch durch Blickkontakt, tritt in den Ensembles so gut wie nicht auf. Es fällt auf, daß er seine Figuren in der Regel so zueinander stellt, daß sie sich nicht

anschauen. Sie stehen oder gehen entweder hintereinander, wie in den Tableaus der ersten Kategorie, oder regungslos nebeneinander. In jedem Fall aber behält er das Sich-aufeinander-Beziehen der Figuren in einem übergeordneten Kontext im Auge.

Mit *Huren II* (WV 14/77) entsteht zeitgleich zu *Huren I* ein zweites Tableau basierend auf dem selben Zeitungsfoto. Das Querformat mit der ungewöhnlich schmalen Breite (40 cm) behält er bei. Die Figuren entwirft er neu, wobei die *Alte Hure II* (Typ sea) sich kaum unterscheidet von dem ersten Entwurf (Typ sda), hingegen legt er bei den *Jungen Huren III + IV* (Typ seb + sec) noch deutlicher den Akzent auf deren bewegte GebärdenSprache. Entscheidend verändert Bobek die Figurenkonstellation: auf die *Angelehnt stehende Hure* (Typ sdb) verzichtet er gänzlich, die *Alte Hure II* rückt nach rechts außen, näher an die *Jungen Huren III + IV* heran, die in der Tableaumitte stehen, quer zur Längskante des Brettes, so daß der Betrachter in der ihm zugewiesenen Position eine der beiden in der Rückenansicht sieht und die andere von vorne. Gleichzeitig bleibt dadurch die Distanz des Paares zur dritten Figur gewahrt, Blickkontakt zu der *Alten Hure II* aufzunehmen ist in der gegenwärtigen Situation nicht möglich, da diese stur geradeaus blickt und dadurch ihre Unabhängigkeit behauptet.

Die *Huren*-Tableaus – Bobek wird in den folgenden Jahren drei weitere Ensembles in Metall ausführen – erwecken stärker als die meisten anderen Tableaus den Eindruck, Abbild des sozialen Zusammenlebens unter Stadtmenschen zu sein. So sehr sich Bobek mit sozialen Fragen beschäftigt hat, sein unerbittliches Engagement für Reformen an der Akademie ist nur ein Zeugnis dafür, so wäre es dennoch falsch, in dem Motiv der *Huren* etwas wie Gesellschaftskritik sehen zu wollen. Zwei Vergleiche mit unstrittig sozialkritischen künstlerischen Positionen mögen das belegen:

Alfred HRDLICKA: *Drei Prostituierte*, 1957 (Abb. 73)¹⁵⁴

In dem Werk Alfred Hrdlickas spielen Prostituierte eine tragende Rolle, wenn auch mehr in der Grafik als in der Plastik.¹⁵⁵ Die *Drei Prostituierte* von 1957 gehören zu den frühesten Darstellungen dieses Themas. Er gehört damit zu den ersten Künstlern, die das vor allem im Expressionismus geläufige Thema der Prostitution nach 1945 wieder aufgreifen und damit gegen gesellschaftliche Wertvorstellungen ihrer Zeit verstossen.¹⁵⁶ Die drei kleinformatigen Bronzefiguren (Höhe 20–26 cm) verkörpern die in jener Zeit illegal in unterschiedlichen Bezirken Wiens auftretenden Vertreterinnen des käuflichen Gewerbes. Jede stellt eine Art Prototyp dar für die Gegend, aus der sie stammt:

„Allmählich konnte ich den Typ der verschiedenen Straßenstrichs gut unterscheiden, und die drei kleinen *Prostituierten* stehen für die Gegend, in der sie tätig gewesen. Am Kohlmarkt wurde geboten, was man allgemein unter hübsch und elegant verstand. Am Gürtel traf ich die

¹⁵⁴ Lewin 1987, WV-Nr. 21

¹⁵⁵ s. dazu und im Folgenden: Jenni 1987

¹⁵⁶ Zu denken wäre auch an Alberto Giacometti's Arbeiten *Vier Frauen auf einem Sockel* und *Vier Figuren auf einer Basis*, beide von 1950, bedenkt man die Hintergründe der Entstehung, nämlich Giacometti's Beobachtungen in einem Pariser Nachtlokal. (s. dazu u.a. Beat Wyss: Porträtskizze A.G. als Sujet, in: Matthes (Hg.) 1987, S. 102 f.; Bonnefoy 1992, S. 340)



Abb. 73: A. Hrdlicka: *Drei Prostituierte*, 1957



Abb. 74: W. Stötzer: *Die Zigeunerinnen in Marzahn*, 1993

massiven und resoluten Frauentypen, am Praterstern [...] den Frauentyp, der ein wenig an gealterte, herabgekommene Artistinnen erinnert [...].“¹⁵⁷

Entsprechend setzt Hrdlicka seine persönlich gewonnenen Eindrücke in skizzenartigen, zu Zeichen reduzierten Figuren um, die an die Karikaturen Honoré Daumiers erinnern. In einer Art überspitztem Realismus entstehen Figuren voller Drastik, die eine sozialkritische Komponente enthalten.¹⁵⁸ Bobeks *Huren* hingegen sind weder typische Vertreterinnen ihres Gewerbes, noch spielt ihre Herkunft irgendeine Rolle. Seine Figuren entsprechen seinem allgemeinen Menschenbild, das in allen Ensembles sich wiederfindet, individuell ausgeprägt, aber ohne Rückschlüsse auf gesellschaftliche Stellung. Die Verwendung der Bezeichnung *Huren* ist wie in allen anderen Tableaus auch hier der wertneutrale, unprätentiöse Hinweis auf die originale Herkunft des Motivs.

Werner STÖTZER: *Die Zigeunerinnen in Marzahn*, 1993 (Abb. 74)

In ganz ähnlicher Weise wie Hrdlicka nähert sich Werner Stötzer mittels eines überspitzten Realismus der Sozialkritik. Auch er orientiert sich an einer real existierenden gesellschaftlichen Randgruppe, den Zigeunern, die sich in dem Berliner Stadtbezirk Marzahn

¹⁵⁷ Hrdlicka, A.: *Drei Prostituierte*, in: Hrdlicka 1984, S. 140

¹⁵⁸ Ulrike Jenni kommt zu dem Schluß: „[...] durch seine Gestaltung und mit der Art und Weise seiner Ausformung will der Künstler Analyse und Kritik an den herrschenden gesellschaftlichen Zuständen verdichten.“ (Jenni 1987, S. 263)

angesiedelt haben. Allerdings bewahrt sich Stötzer, dem es bereits als Künstler in der ehemaligen DDR gelang, dem staatlich verordneten sozialistischen Realismus mit non-konformistischer Bildsprache zu antworten, einen freieren Umgang mit diesem Thema. Die drei 43 cm großen Aktfiguren stehen in leichter Schrittstellung auf engem Raum beieinander, die Arme fassen in einem unbestimmbarem Gestus an die tief gesenkten Köpfe. Die im äußersten Erscheinungsbild kaum zu unterscheidenden Figuren erhalten durch unterschiedliche Farbgebung individuelle Charakterzüge, ein Stilmittel, auf das Karl Bobek gleichfalls in dem *Huren*-Tableau *Im Hof* (WV 13a/78) zurückgreift. Dennoch bleiben Stötzers Figuren gebrochene Gestalten, die sich einer unbekannten Kraft beugen müssen. Die räumliche Enge sorgt eher für Unbehagen, als daß sie die Figuren miteinander verbindet.

Allen drei Bildhauern gemeinsam ist das grundsätzliche Interesse an gesellschaftlichen Randgruppen sowie die figürliche Kleinplastik als künstlerisches Ausdrucksmittel. Während Hrdlicka eindeutig und Stötzer bedingt das Motiv gleichzeitig zum Thema, das heißt zum Bildinhalt werden lassen, sucht Bobek nach neuen Inhalten. Sein Ansatzpunkt ist das Beziehungsgeflecht der auf der Vorlage abgebildeten Personen, ein Abstraktum, das er in seiner plastischen Sprache der Ensembles umzusetzen vermag. Deutlich wird dies vor allem am Aufbau der Arbeiten: weder Hrdlicka, bei dem es sich ohnehin um einzelne Solitärplastiken handelt, noch Stötzer interessieren sich für den Raum, der ihre Figuren umgibt. Bobek hingegen erzeugt mit Hilfe der Figuren ein ganz spezifisches, von Emotionen geprägtes Umfeld.

Auch in anderen Tableaus greift Bobek auf Motive zurück, die einen sozialen Brennpunkt zum Inhalt haben, beispielsweise *Slum* (WV 19/77). Zwei der insgesamt drei Figuren lassen negroide Züge erkennen, insbesondere der an eine Wand angelehnt Stehende in der Tableaumitte (Typ sjb). Bereits in *Doppelkopf und Negerstudent* (WV 15/77) hatte er die Figur eines Farbigen verwendet (Typ sfb). Für beide charakteristisch ist der schlanke, hochaufgeschossene Körper und die Andeutung einer Brille, vermutlich als Anspielung auf die Sonnenbrille, die in den 60er und 70er Jahren so etwas wie ein Statussymbol besonders für die farbigen US-Amerikaner darstellt. Aller Wahrscheinlichkeit nach entstand *Slum* wie *Huren I + II* ebenfalls unter Verwendung eines aktuellen Zeitungsfotos. Themen wie diese hatten in den 70er Jahren aufgrund der politischen Ereignisse in den USA, wie die Rassenunruhen und der Vietnamkrieg, große Präsenz in den Medien. Wie schon im Falle der *Huren* gilt auch hier, daß Bobek auf Lokalkolorit gänzlich verzichtet. Nichts deutet innerhalb des Tableaus darauf hin, daß die Figuren in ärmlichen, existenzbedrohenden Verhältnissen leben müssen und von der Gesellschaft ausgesegnet sind. Ohne die geringste sozialkritische Komponente untersucht Bobek das räumliche Zueinander dreier sich zufällig begegnender Figuren.

Als dritte Kategorie der *Straßen*-Ensembles wird man jene Tableaus zusammenfassen können, die Bobek mit nur einer Figur besetzt. Dadurch entfällt zwangsläufig der für die beiden anderen Kategorien so wesentliche Aspekt des Aufbaus eines Beziehungsgeflechts zwischen den Figuren. Schon in einigen mehrfigurigen Tableaus deutet sich an, daß manche Figur in ihrer Erscheinung so autonom wirkt, daß sie problemlos auch allein auftreten kann, so beispielsweise *Alte Hure I* (Typ sda) in *Huren I* (WV 13/77) oder der *Schreitende* (Typ sjc) aus *Slum* (WV 19/77). Bobeks Vorgehen beim Aufbau eines Ensembles,

das damit beginnt, zunächst den Figuren eigene Raumqualitäten zukommen zu lassen, ermöglicht die Darstellung von *Straßen*-Situationen mit nur einer Figur.

In *Gastarbeiterin* (WV 18/77) steht eine weibliche Figur ohne erkennbare besondere Eigenschaften auf einem Zebrastreifen. Auf dem relativ kleinen Areal nimmt sie eine zentrale Position ein. Regungslos verharrend schaut sie geradeaus auf den Betrachter, der dadurch in das Geschehen mit eingebunden wird. Der Titel suggeriert zwar eine in einer gesellschaftlichen Isolation befindliche Person, dürfte aber wie *Huren* und *Slum* rein als Hinweis auf die Herkunft des Motivs zu lesen sein.

Daß das Auftreten allein ohne Partnerin oder Partner beziehungsweise ohne zufällige Begegnung mit anderen Passanten den Eindruck von Einsamkeit erwecken kann, demonstriert das Tableau *Kind-Hure* (WV 4/79). Eine schmale weibliche Figur steht sich selbst eng umschlingend seitlich versetzt auf einem langem Brett. Ihre gebrechliche Statur und das Verschränken der Arme geben ihr die Zusatzbezeichnung *Frierende*. Die Figur ist so weit aus dem Zentrum herausgerückt, daß circa 4/5-tel des Brettes frei bleiben. Allein eine in der Mitte quer verlaufende Linie sorgt für die Einbeziehung des gesamten Raumes. Die Übermacht des Raumes, der die kleine Figur zu verschlucken scheint, stellt eine physische Bedrohung dar, der das Mädchen trotzig widersteht. Als einzige aus dem Motivkreis der *Huren* geht die *Kind-Hure* nicht auf die bekannte Fotovorlage zurück.

Waren bisher alle Figuren individuelle Typen in einem mehr oder weniger für den Lebensraum Straße charakteristischen Habitus, so entwirft Bobek mit dem *Todesengel* (WV 22/77), auch *Schülerlotse* genannt, eine doch eher ungewöhnliche Figur. Die unscheinbare, dünne Gestalt steht aufrecht in zentraler Position auf einem kleinen Basisbrett, beide Arme zur Seite ausgestreckt, in der Art eines Verkehrspolizisten. Der hinter ihr verlaufende Zebrastreifen lässt vermuten, daß sie tatsächlich den Verkehr regelt. Zusätzlich trägt sie an der rechten Hand einen Gegenstand, den man als Fähnchen deuten könnte. Die Zusatzbezeichnung *Schülerlotse* bestätigt die Eindrücke. Der offizielle Titel *Todesengel* gibt jedoch zu verstehen, daß Bobek keineswegs nur an einen im Zeitalter des Automobils rituellen Gestus dachte. Die Figur baut sich vor dem Betrachter auf, sie versperrt ihm den Zugang. Die ausgebreiteten Arme durchmessen fast die gesamte Breite des Brettes. In keinem anderen Tableau beherrscht eine Figur so dominant den Raum wie hier. Sie ist innerhalb des Gesamtaufbaus das Maß aller Dinge.¹⁵⁹ Der große Unterschied zu allen anderen Figurentypen liegt in dem Symbolgehalt des *Todesengels* (Typ so). Die Form des lateinischen Kreuzes, die durch die aufrechte Körperhaltung und die im Winkel von 90° ausgestreckten Arme entsteht, ist nach christlichem Glaubensverständnis das Zeichen für den Kreuzestod Christi. Als Memento erinnert es generell an die Vergänglichkeit. Die Engel, auf die Bobek in dem Titel verweist, sind als Diener Gottes mit der Ausführung unterschiedlicher Aufgaben betreut, unter anderem auch mit dem Vollzug des Letzten Gerichts.¹⁶⁰ Um sich nun nicht auf eine religiöse Interpretation zu versteifen, die Bobek ganz sicher nicht beabsichtigte, ließe sich ein Vergleich anführen, der wieder

¹⁵⁹ Helmut Börsch-Supan und Hans Joachim Albrecht vergleichen den *Todesengel* mit dem *Homo ad Quadratum* Leonards beziehungsweise Vitruvs. (Börsch-Supan 1980, o.P.; Albrecht 1993, S. 43)

¹⁶⁰ Theologische Realenzyklopädie, hg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller, Berlin/New York 1982, Bd. 9, S. 597 f.

auf den Ausgangspunkt zurückführt: der Schülerlotse ist wie der Engel ein freiwilliger Helfer. Schüler der höheren Klassen helfen den ABC-Schützen über die Straße. Sie bewahren die unerfahrenen Kinder dadurch vor einem möglichen Unfalltod. Auch an die umgangssprachlich verwendete Bezeichnung *Engel der Landstraße* für die Angestellten des Allgemeinen Deutschen Automobilclubs ADAC ließe sich denken.¹⁶¹ Vielleicht war Bobek angeregt durch die Begegnung mit einem Schülerlotsen fasziniert von der Vorstellung, zwei derart konträre Sinnebenen aufzubauen: zum einen der vor dem Tod bewahrende Gestus als Zeichen an die Verkehrsteilnehmer, zum anderen das Symbol der Tod bringenden Niederkunft des Engels des Herrn.

Eine Reihe von Ensembles mit nur einer Figur lassen eine Gemeinsamkeit erkennen, die man umschreiben kann als Kennzeichnung des Ablaufs einer Handlung. In *Berlin am 3.10.1953* (WV 17/77; Abb. 76) stehen eine Mutter und ihr kleines Kind nach links hinten versetzt. Die Mutter hat den rechten Arm erhoben, in der Hand trägt sie einen Gegenstand, so daß es wirkt, als winke sie mit einem Tuch jemandem zu. Zweierlei Dinge sind an dieser Figur bemerkenswert: zum einen weist Bobek ihr über das Geschlecht hinaus eine gesellschaftliche Rolle zu, denn sie ist unverkennbar die Mutter des Kindes, das als Beweis seines großen Vertrauens bei ihr Schutz sucht. Zum anderen geschieht durch das Winken die Kontaktaufnahme zu einer zweiten Person, die dem Betrachter allerdings vorenthalten wird. Es scheint hier etwas vorzugehen, eine Handlung, welche die Figur zu dieser Reaktion veranlaßt. Das ist neu, denn bisher waren die Figuren – mit Ausnahme der miteinander redenden *Jungen Huren I – IV* (Typen sdc, sdd, seb, sec) – stets in sich gekehrt, ihre Bewegungen finden phlegmatisch ohne Bezug nach außen statt. Selbst dort, wo heftige Bewegungsabläufe zu beobachten sind, wie in *Stadtwind* (WV 21/77) oder in der Figur des *Doppelkopfs* (Typ sfa), bleibt die Aktion beschränkt auf den Protagonisten. Andere oder imaginäre Figuren bleiben davon unaugentastet. Der Titel *Berlin am 3.10.1953* verweist wieder einmal auf die originale Herkunft des Motivs, ein Zeitungsfoto, auf dem Berliner Bürger den Zug des Sarges des verstorbenen Bürgermeisters Ernst Reuter begleiten. Das Vorhandensein des Fotos im Nachlaß des Künstlers offeriert noch einmal die Möglichkeit, zu untersuchen, wie Bobek eine Fotovorlage künstlerisch für seine Zwecke umsetzt. (Abb. 75) Zunächst fällt auf, daß das Foto die Bürger in Nahaufnahme zeigt. Dicht gedrängt stehen sie hinter einer Absperrung, alle sind zutiefst ergriffen, manche weinen, andere winken mit ihren Taschentüchern dem Sarg zu, der auf dem Foto nicht zu sehen ist. Das Paar, für das Bobek sich interessiert, steht am linken Bildrand. Auch im Tableau rückt er sie aus dem Zentrum heraus, sie sollen den Raum nicht ausfüllen oder beherrschen wie beispielsweise der *Todesengel* (WV 22/77). Ihre etwas schüchtern wirkende Zurückhaltung verlangt nach räumlicher Distanz. Die Frau, die das Kind an der Hand faßt, könnte dem Foto nach zu urteilen eher die ältere Schwester sein. Für Bobeks Figurenpaar ist das unerheblich, schließlich käme der großen Schwester in dieser Situation die gleiche Rolle zu, wie der Mutter, nämlich das Beschützen der kleinen Schwester vor der riesigen Menschenmasse. Größten Wert legt Bobek auf die

¹⁶¹ Weitere synonome Bezeichnungen sind *Engel der Autobahn*, *Engel der Landstraße* und der *gelbe Engel*. (Heinz Küpper: Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache, Bd. 2, Stuttgart 1983, S. 740)



Abb. 75: Fotovorlage der Straßen-Gruppe Berlin am 3.10.1953 (WV 17/77)



Abb. 76: Berlin am 3.10.1953 (WV 17/77), Detail

Übernahme des Gestus der älteren der beiden: der linke Arm liegt am Körper an und hält die Hand der Kleinen, der rechte ist abgewinkelt nach oben ausgestreckt. Das Taschentuch übernimmt er von einer älteren Dame in der Bildmitte. Die Gestik als Ausdruck seelischer Befindlichkeit ist für Bobek Angelpunkt und Gradmesser in der Übertragung seiner gesehenen und empfundenen Eindrücke auf das Ensemble. Die Bestürzung, die in den Gesichtern der anderen offen zum Ausdruck kommt, findet in dem Paar eher einen gedämpften Niederschlag. Das Winken als Zeichen des Abschied Nehmens ist fast etwas zögerlich. Nimmt man Bobeks Erläuterungen über das Entstehen des Tableaus *Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77)¹⁶², so wird klar, daß sein Interesse auf Menschen ruht, die emotional hin und her gerissen sind, die sich ihrer eigenen Reaktion noch nicht im Klaren sind. Dies trifft auch auf das Paar in *Berlin am 3.10.1953* zu.

Das Tableau *Überweg* (WV 20/77) zeigt zwei erwachsene Frauen, die einander untergehakt vor einem Zebrastreifen stehen. Eine dünne, kaum erkennbare Linie zu ihren Füßen bildet eine Art Bordsteinkante. Sie nehmen eine zentrale Position ein, sind jedoch räumlich weit an den hinteren Rand des Brettes gerückt. Der Zebrastreifen verläuft schräg von ihnen weg in die vom Betrachter aus gesehen linke vordere Ecke. Der Bemalung des Basisbrettes kommt in diesem Tableau wieder größere Bedeutung zu, denn nur durch sie wird deutlich, welche Konstellation sich für die Figuren ergibt. Das Paar, das durch die körperliche Verbundenheit auf das engste aufeinander angewiesen ist, scheint sich in einer Konfliktsituation zu befinden: während die rechte Figur sich zum Straßenübergang hin orientiert, bleibt die andere stehen. Dies veranlaßt die rechte, sich zu ihrer Partnerin hin umzuwenden. Beide stehen vor einer Entscheidung: sollen sie sich trennen, oder gibt es eine einvernehmliche Lösung?

¹⁶² s.o. S. 110 f.

Was in *Berlin am 3.10.1953* und *Überweg* andeutungsweise als Ausdruck von Handlung zu erkennen ist, wird in einigen anderen Tableaus durch Verwendung von Gegenständen, Gebäudeteilen und Utensilien deutlicher. In *Am Zaun* (WV 8/78) geht eine männliche Figur zielbewußt an besagtem entlang. Der Aufbau dieses Zauns aus kleinen Rundhölzern und Draht gibt der Figur eine Richtung vor. Ihr Vorwärts-Schreiten erhält dadurch räumliche Koordinaten. Der Betrachter weiß nun, wohin die Figur geht, jedenfalls solange sie den durch das Tableau vorgegeben Raum nicht verläßt. Eine Handlung wird im Vorhinein vorstellbar. Alle anderen bisher beschriebenen Figuren in Bewegung durchmessen den Raum ohne erkennbares Ziel, so zum Beispiel der Schreitende in *Slum* (Typ sjc).

Die Figur aus *Am Zaun* (Typ smc) benutzt Bobek ein weiteres Mal in dem Tableau *Eck I* (WV 9/78). Auf einem großen, L-förmigen Basisbrett geht sie aus einer Ecke kommand an einer Hauswand entlang. Diese Hauswand bildet mit einer weiteren im 90° Winkel dazu angeordneten Wand eine Gebäudeecke bestehend aus zwei bemalten Holzbrettern. Mit einer Höhe von 66,5 cm überragen sie die Figuren um mehr als deren eigene Körpergröße. Sie schließen mit dem Basisbrett an zwei Seiten ab, so daß nur ein schmaler Bereich zwischen Gebäudeecke und den Brettkanten bleibt, auf dem die Figuren aufgestellt werden können. Neben der erwähnten Figur befinden sich auf dem Brett ein Liebespaar, das eng umschlungen sich von der anderen Seite des Raumes her auf die Hausecke zubewegt (Typ sma), und eine weitere männliche Figur, die sich an der Ecke stehend an die Hauswand anlehnt (Typ smb). Das Tableau ist in jeder Hinsicht eine Besonderheit innerhalb der *Straßen*-Ensembles. Allein schon die Verwendung stilisierter Architekturelemente stellt eine Ausnahme dar. Bobek braucht sie ganz offensichtlich, um die spezifischen räumlichen Qualitäten eines Eckes sich zunutze zu machen. Er begnügt sich dabei nicht mit der Bemalung des Basisbrettes, die Figuren sollen physisch der räumlichen Enge ausgesetzt sein. Gleichzeitig baut sich eine visuelle Spannung auf. Aufgrund der Wände können sich die aus unterschiedlicher Richtung auf das Eck zulaufenden Figuren einander nicht sehen. Sie können nicht wissen, was sie dort erwartet. Mehr noch, der Betrachter, der bisher immer in der Lage war, die ganze Situation wie in einer Totalen zu übersehen, wird stärker in den Aufbau des Tableaus mit einbezogen. Nimmt er eine Position ein vis-à-vis zu einer der Wände, kann auch er die andere Seite nicht überblicken. Er ist damit in der gleichen Situation wie die Figuren. Auch für ihn stellt sich die Frage, was sich an der anderen Häuserfront ereignet. Anders als die Figuren ist er natürlich in der Lage, seine Position zu wechseln, so daß bei der Betrachtung über Eck die gesamte Raumkonstellation zu überblicken ist.

Mit dem Aufbau einer Kulisse, dem Erzeugen einer Dramaturgie und der aktiven Einbeziehung des Rezipienten begibt sich Bobek in die Gefahr einer bühnenartigen szenischen Darstellung. Zwei weitere mit Gegenständen ausgestattete *Straßen*-Tableaus lassen erkennen, daß ihm dies bewußt war. In *Baugerüst* (WV 10/78) steht ein Bauarbeiter vor einem Holzgestänge mit Leiter, das eine Art Gerüst bildet. Neben der Figur befindet sich eine Schubkarre und ein kleiner Schutthaufen. *Pitt im Wartehäuschen* (WV 11/78) zeigt die aus dem *Park*-Tableau *Pitts Abwesenheit* (WV 6/77) bekannte zusammengekauert sitzende Figur (Typ pk) in einem kleinen durch ein Haltestellenschild als Busstation ausgewiesenes Häuschen, zu seinen Füßen liegt ein kleiner Hund. Letzteres dieser

beiden Tableaus wird als einziges unter allen *Straßen*-Ensembles nie ausgestellt, was darauf schließen lässt, daß Karl Bobek es wieder verworfen hat. Es entsprach nicht mehr seiner künstlerischen Intention:

„Es kommt mir darauf an, daß diese Figuren, diese Menschen, erfaßt werden in einem Beziehungsfeld, in einem Netz von Beziehungen, die nicht ... in einem szenischen Charakter, in irgendeinem dramatischen oder inhaltlich belasteten Charakter aufzufassen sind, sondern eher so, wie man heute Menschen erlebt, ihnen begegnet, sie für sympathisch hält, für unsympathisch, für gleichgültig, man weicht ihnen aus (oder) sucht sie auf. Das sind ganz andere Vorgänge.“¹⁶³

In diesem Zusammenhang ist ein Faktum von größter Wichtigkeit: alle bisher entstandenen Tableaus in Gips oder Gießharz auf bemaltem Holz und Eisengestell verstand Bobek zunächst lediglich als Modelle für Ausführungen in Groß für den öffentlichen Raum. Es gehört zu den Charaktereigenschaften von Modellen, daß sie aufgrund der Schaukastenperspektive und Bemalungen oder der Ausstaffierung mit Gegenständen, die im Grunde nur zur Veranschaulichung dienen, leicht als spielerisch in Szene gesetzte Abbilder der Wirklichkeit mißverstanden werden können. Der überwiegende Teil von Bobeks *Straßen*-Tableaus entgeht diesem Fehlurteil durch unprätentiöse, äußerlich schlicht erscheinende Arrangements, die das Augenmerk rein auf das räumliche Zu- und Miteinander der Figuren legen. Ein weiterer Schritt in Richtung Autonomie des Kunstwerks vollzieht Bobek durch den Aufbau der Tableaus in verschiedenen Metallausführungen.

b) Ausführungen der Tableaus in Metall

Die erste Ausführung eines Ensembles in Metall entsteht 1978 und schließt sich unmittelbar an die Ausführungen in Gips oder Gießharz auf Holz und Eisen an. In *Lehmann und seine Freundin* (WV 12a/77) handelt es sich um das gleichnamige Tableau in Gips auf Holz (WV 12/77) als Aluminiumgüsse auf bemaltem Aluminiumblech und einem Holzpodest. Die Maße der Aluminiumplatte entsprechen maßstäblich geringfügig vergrößert denen des Basisbrettes aus Holz, die Konstellation der Figuren blieb unverändert, auch die Bemalung der Platte mit einer in der Mitte verlaufenden Trennlinie übernimmt Bobek von dem ersten Entwurf. Damit hat sich im Wesentlichen nichts verändert, sieht man einmal ab von dem Gestell.¹⁶⁴ Die Figuren entstanden als Güsse aus Hohlformen, die bereits für die Güsse in Gips oder Gießharz benutzt wurden. Dadurch entsprechen sich Metall- und Gipsgüsse in Form und Größe, abgesehen von geringfügigen Abweichungen durch den Arbeitsprozeß. Auch durch das relativ leichte spezifische Gewicht des Aluminiums und der matten hellgrauen Farbe sind die Metallgüsse von den Gips- und Gießharzfiguren äußerlich kaum zu unterscheiden. Damit bleibt letztlich als Unterscheidungskriterium im Grunde nur der Materialcharakter der Platte. Dadurch, daß bei der Ausführung in Aluminium Figuren und Platte aus dem gleichen Material sind, entsteht zwischen diesen eine engere Bindung. Das monochrome Gesamtbild verstärkt den Abstraktionswert, Figuren und Unterlage verschmelzen ineinander. Die Basisbretter aus

¹⁶³ K. Bobek, in: Haase 1981, S. 19

¹⁶⁴ s. Hinweise zu WV 12a/77 im Werkverzeichnis

Holz haben immer auch ihren ganz eigenen Materialcharakter, auf dem die Figuren in Gips oder Gießharz als Fremdkörper in einem vollkommen anderen Material auftreten, beziehungsweise von dem sie sich ablösen oder abheben.

Im gleichen Jahr beschäftigt sich Bobek erneut mit dem Thema *Huren*. Im Unterschied zu der Gruppe *Lehmann und seine Freundin* greift er nun mit *Drei Huren I + II* (WV 12 + 13/78) gegenüber den ersten Entwürfen *Huren I + II* (WV 13 + 14/77) stark verändernd ein. Wie schon in *Huren II* verzichtet er in beiden Metallausführungen auf die Figur der angelehnt Stehenden (Typ sdb). Die dadurch auf drei Figuren reduzierte Gruppe findet auch auf wesentlich engerem Raum Platz, zumal die miteinander kommunizierenden *Jungen Huren* (Typ sdc + sdd) ohnehin eng beieinander stehen müssen. Das hat zur Folge, daß Bobek anstatt des schmalen, langgezogenen und quer ausgerichteten Basisbretts nun annähernd quadratische Platten benutzt. Die Konstellation zwischen der *Alten Hure I* (sda) und den *Jungen Huren* erfährt dadurch zwangsläufig eine Veränderung. Statt beziehungslos nebeneinander aufgereiht, befinden sich alle drei jetzt in der Mitte des Raumes, den sie miteinander teilen. Obwohl die Alte den Jungen den Rücken zudreht, ist nicht auszuschließen, daß sie dem Gespräch der beiden folgen kann. Mit ihrer Anwesenheit wird sie dadurch zur Mitwisserin und bildet somit ein Glied innerhalb des Kommunikationsnetzes. In *Drei Huren I* (WV 12/78) handelt es sich um Zinkgüsse auf bemaltem Zinkblech und einer Holzplatte. Neu im Bereich der Ensembles ist die Verwendung einer Plexiglashaube, die über die Gruppe gestülpt wird. Bobek verwendet diese Hauben in erster Linie bei Ausstellungen zum Zweck des Schutzes. Hier bekommt sie allerdings einen tieferen Sinn. Sie schirmt die Figuren nach außen hin ab, der Betrachter wird automatisch auf Distanz gehalten. Zusätzlich staut sich unter dem Plexiglas eine Atmosphäre an, das erregt geführte Gespräch der beiden *Jungen Huren* sorgt für eine aufgeladene Stimmung. In *Drei Huren II* (WV 13/78) verwendet Bobek wieder Aluminiumgüsse auf bemaltem Aluminiumblech. Die Grundplatte ist um einiges größer, auch die Figuren stehen wieder weiter auseinander. Statt einer Haube benutzt er nun drei große Scheiben aus Plexiglas, die Überreste einer zu Bruch gegangenen Haube. Er stellt diese so versetzt zueinander, daß die *Alte Hure* von den *Jungen Huren* räumlich abgetrennt wird. Die Spiegeleffekte sorgen für einen optischen Reiz, der zum Umschreiten des Tableaus animiert. Das ganze hat zweifellos Experimentalcharakter, das Tableau wird später wieder verändert, eine vierte Figur in Eisen kommt hinzu (*Kind-Hure*, Typ sn), alle Figuren werden unterschiedlich monochrom bemalt. Als Grundfläche dienen eine bemalte Zinkplatte und eine Plexiglasplatte. Die räumliche Gliederung unter Verwendung der Plexiglasscheiben behält er allerdings bei. (WV 13a/78)

Ebenfalls 1978 entwirft Bobek mit der *Messingstraße* (WV 15/78) das erste großräumige Ensemble. Auf einem 1 Meter hohen, 2 Meter breiten und 4 Meter tiefen Holzpodest liegen vier gleich große polierte Messingtafeln. Sechs Figuren aus Messingbronze sind darauf großzügig verteilt. Alle Figuren sind Typen aus vorherigen Tableaus, so steht rechts vorne das Paar *Elisabeth und Phillip* (Typ sga + sgb), links daneben *Eva* (Typ saa) als solitäre Figur, ihr ehemaliger Tableau-Partner *Borchert* (Typ sab) befindet sich auf der dritten Platte am rechten Rand. Beide überbrücken die räumliche Distanz, in dem sie frontal aufeinander ausgerichtet sind. In der Mitte überquert die Figur aus *Slum* (Typ sjc) das Tableau von rechts nach links. Und schließlich steht am hinteren Rand das kleine

Mädchen aus *Schatten* (Typ sbb). Die durch die Materialeinheit von Figuren und Platten erzeugte Verschmelzung wird durch den Spiegeleffekt auf der polierten Oberfläche verstärkt. Es entsteht der Eindruck einer regennassen Straße, auf der die Figuren in dicke Mäntel gehüllt aller Widrigkeit zum Trotz ausharren oder mit raumgreifenden Schritten der Unwirtlichkeit zu entfliehen versuchen. Der Wesenskern jeder Spiegelung ist die Entmaterialisierung. Die Figuren schweben oder gleiten schwerelos wie auf einem dünnen Wasserfilm. „Die Gestalten“, so schreibt Helmut Börsch-Supan, „spiegeln sich [...] und büßen im Spiegel ihre Körperlichkeit ein. Sein im Übergang zum Schein.“¹⁶⁵ Die *Messingstraße* unterscheidet sich von allen anderen Tableaus aber auch dadurch, daß Bobek hier erstmals eine Platzsituation schafft. Der lineare Aufbau hintereinander gehender oder nebeneinander stehender, sowie die zentrierte Stellung einzelner Figuren wird hier ersetzt durch ein großräumiges Beziehungsnetz, das eine variable Konfiguration ermöglicht. In der Arbeit *Spielobjekt* (WV 14/78) macht sich Bobek diese Eigenschaft zunutze. Bis zu sieben Figuren aus Gießharz lassen sich in unterschiedlichen Konstellationen auf der auf einem Holzpodest aufliegenden Eisenplatte zueinander in Beziehung setzen. Die Ausführung obliegt zumindest theoretisch dem Betrachter. In der Praxis bleibt es allerdings doch dem Künstler vorbehalten, eine stimmige Situation zu entwerfen.

Mit dem Thema *Platz* greift Bobek ein Thema auf, das kunsthistorisch betrachtet viele Vorläufer kennt, wobei für die Kleinplastik in erster Linie an Alberto GIACOMETTI zu denken ist.¹⁶⁶ Bereits in den kleinformatigen Solitärplastiken Bobeks waren formale Bezüge zu Giacometti zu erkennen.¹⁶⁷ Rolf Szymanski stellt eine Verbindung zwischen beiden her am Beispiel des *Römischen Mannes* (WV 6/60).¹⁶⁸ Nirgends ist die Verwandtschaft beider Künstler jedoch so greifbar, wie in den mehrteiligen Figurentableaus. Ein Vergleich der *Messingstraße* (WV 15/78) mit Giacomettis *Der Platz II* von 1947/48 mag dies belegen. Seit 1935 beschäftigt sich Giacometti mit der Idee von „Kompositionen mit Figuren“¹⁶⁹. Was zunächst mit der zermürbenden Auseinandersetzung vor einem Modell beginnt, führt ihn schließlich 1947 zu Figuren „ohne direkten Bezug auf eine bestimmte Person“. Die für sie charakteristische Vertikalität und Verschlankung entsprechen seinem „Eindruck des Wunderbaren, der reinen, wundertätigen Energie, den der Boulevard mit seinem Leben auf ihn ausgeübt hatte“.¹⁷⁰ Er entwickelt zwei Typen: die raumgreifend schreitende männliche und die statuarisch stehende weibliche Figur. Deren formaler Aufbau ist soweit reduziert, daß Variationen des gleichen Typs sich nur noch anhand winziger Details unterscheiden lassen. In *Der Platz II* begegnen sich auf relativ engem Raum vier männliche und eine weibliche Figur. Drei der Männer schreiten sternförmig aus verschiedenen Himmelsrichtungen kommend auf das Zentrum zu, der vierte überquert das Tableau diagonal und befindet sich unmittelbar vor dem Zentrum. Die Frau steht mit

¹⁶⁵ Börsch-Supan 1980, o.P.

¹⁶⁶ s. dazu: Dieter Brunner: Der Platz. Ein autonomes Thema der Kleinplastik im 20. Jahrhundert, in: Kat. Heilbronn 1996, S. 37–49

¹⁶⁷ s.o. S. 101

¹⁶⁸ „[...] der römische Mann von 1960 – zwischen Via Appia und dem großen Giacometti stehend [...]“ (Szymanski 1968, o.P.)

¹⁶⁹ Giacometti in einem Brief an Pierre Matisse. (zit. n. Bonnefoy 1992, S. 249)

¹⁷⁰ Bonnefoy 1992, S. 322

Abb. 77 + 78:
A. Giacometti:
Der Platz II, 1947/48



Blick Richtung Mitte auf der kürzeren der beiden Mittelachsen seitlich am Rand. Bis auf den diagonal Gehenden sind alle Figuren annähernd gleich weit entfernt vom dem in ihrem Rücken liegenden Tableaurand, so daß der Abstand zur Mitte der beiden auf der Längsachse Gehenden identisch ist, entsprechend bei den beiden auf der Querachse befindlichen Figuren. Lediglich die fünfte Figur sorgt für eine Auflockerung des Bezugsystems. (Abb. 77 + 78) In *Der Platz* von 1948/49, einer zweiten, sehr ähnlichen Ausführung dieses Themas, stellt Giacometti die gleiche Situation dar. Allerdings wirkt diese Komposition weniger streng. Die gegenüber stehenden Figuren befinden sich nicht auf einer Achse und sind weniger genau auf die Mitte hin ausgerichtet.¹⁷¹ Was bleibt ist der Eindruck einer durchdachten, nach bestimmten Regeln entworfenen Komposition.



Die bisweilen sehr direkten formalen Bezüge zwischen Giacometti und Bobek sind rasch aufgezählt. Beide erzeugen durch die Gruppierung einzelner kleinformatiger Figuren räumliche Augenblickssituationen ohne erzählerische Dramaturgie. Zwischen den Figuren baut sich eine Atmosphäre auf, eine Mischung aus enger Beziehung und scheinbarer Beziehungslosigkeit. Ihre Materialsprache ist die des Plastikers im ursprünglichen Sinn des Wortes, das auf das griechische Verb *plattein* zurückgeht, „das im Entstehungsprozeß Fließendes, Werdendes als etwas Gewordenes meint.“¹⁷² Durch die Formauflösung bedingt stellt sich eine sinnvolle Betrachtung nur ein, wenn eine bestimmte räumliche Distanz gewahrt bleibt.¹⁷³ Doch dürfen diese Parallelen nicht darüber hinwegtäuschen,

¹⁷¹ s. Hohl 1971, Abb. 122 + Boehm 1987, Abb. 6, S. 46

¹⁷² E. Heerich zu Plastiken Bobeks (Heerich 1975/76). In seiner Beschreibung der Vorgehensweise Giacomettis verweist G. Boehm auf eben jene Definition Heerichs. (Boehm 1987, S. 42 u. Anm. 2).

¹⁷³ Sartre spricht in Bezug auf Giacometti von der „absoluten Distanz“. (Jean-Paul Sartre: Die Suche nach dem Absoluten; zit. n. Boehm 1987, S. 50)

daß beide künstlerische Positionen in vielem deutlich differieren. Schon die Beschreibung von Giacomettis *Der Platz II* lässt erkennen, daß dieser den Raum viel strenger definiert, als dies bei Bobek geschieht. Der Aufbau der Tableaus richtet sich weniger nach einem kompositorischen Schema, vielmehr entwirft Bobek für jedes Ensemble von neuem eine an der Konfiguration orientierte Figurenkonstellation. Das Zueinander der Figuren wird dadurch vielschichtiger. Es bilden sich Paare; manche haben Sichtkontakt, ohne daß damit jedoch gesagt wird, daß sie tatsächlich einander wahrnehmen; wieder andere stehen oder gehen vereinzelt ohne erkennbaren inhaltlichen Bezug zur Gruppe. Der wohl wesentliche Unterschied zu den *Plätzen* Giacomettis ist allerdings weniger im Formalen zu suchen. Schon die konzeptuellen Ansätze beider zeigen derartige Differenzen auf, daß man von fundamentalen Unterschieden sprechen muß. Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, daß Bobek von einer Betrachtung ausgeht, worin das Bild des Menschen sich zusammensetzt aus Empfindungen, die durch die Begegnung oder – im Falle einer Fotovorlage – durch Beobachtung hervorgerufen werden, und den Gemütsverfassungen, die am äußeren Erscheinungsbild und der Verhaltensweise der Personen abzulesen sind.¹⁷⁴ Das Resultat sind Figuren mit individueller Ausprägung, die ihnen jenes Maß an Unabhängigkeit verleiht, die es ihnen gestattet, sowohl solitär aufzutreten, als auch in unterschiedlichen Zusammensetzungen mit anderen Figuren. Giacometti hingegen sucht nach Klarheit und Reinheit in der Wahrnehmung. Er versucht, jegliches objektives Wissen auszulöschen, das der Beobachter durch seine Erfahrungen in die Beobachtungen unbewußt mit einschließt. Sein Ziel ist die Darstellung des Menschen in einem unfiltrierten, dem Auge direkt abgerungenen Bild ohne jene Korrekturleistung des Gehirns. Konsequenterweise interessieren ihn an den Menschen, die ihm begegnen, nicht deren charakterliche Eigenschaften oder Gemütsverfassungen, sondern einzig und allein ihr optisches Erscheinungsbild. Sein oft zitiertes Schlüsselerlebnis beschreibt er so:

„Die Skulptur, die ich von dieser Frau machen wollte, das war nämlich eben genau der Anblick, den ich in dem Augenblick von ihr hatte, wo ich sie in einer bestimmten Entfernung auf der Straße gesehen habe. Ich war also bestrebt, ihr die Größe zu geben, die ihr in dieser Entfernung eigen war.“¹⁷⁵

Im Gegensatz zu Bobek ist es Giacometti dadurch nicht möglich, seine *Plätze* auf der Grundlage von Fotografien zu erstellen. Sie beruhen auf seinen persönlichen Erlebnissen in der realen Wirklichkeit:

„Manchmal, in einem Café, beobachte ich die Leute, wenn sie zur gegenüberliegenden Wand gehen, und sehe sie sehr klein, wie winzige Statuetten, die ich wunderbar finde. Aber es ist mir unmöglich, mir vorzustellen, sie seien lebensgroß. ... Wenn sie näher kommen, werden sie eine andere Person. Aber wenn sie zu nahe kommen, sehe ich sie einfach nicht mehr. Sie sind nicht mehr lebensgroß, sondern haben das ganze visuelle Feld besetzt.“¹⁷⁶

¹⁷⁴ s.o. S. 104 f.

¹⁷⁵ Alberto Giacometti in einem Gespräch mit Pierre Dumayet, Paris 6.6.1963. (zit. n. Dumayet 1987, S. 33)

¹⁷⁶ Alberto Giacometti (zit. n. Sylvester 1995, S.)

Es kommt für Giacometti zu einem Bruch mit der erlebten Wirklichkeit, der sich bereits in den 20er Jahren abzuzeichnen begann. Über die gleichfalls als Schlüsselerlebnis zu wertende Begegnung mit den jungen Mädchen in Padua im Mai 1920 schreibt er in seinem Tagebuch:

„Sie erschienen mir riesengroß, maßlos über jeden Begriff, und ihr ganzes Sein und ihre Bewegungen waren von fürchterlicher Heftigkeit. [...] Es war wie ein Riß durch die Realität. Der ganze Sinn und das Verhältnis der Dinge zueinander waren verändert.“¹⁷⁷

Die Dimension der Plastik wird zum Kernproblem seiner formalen Auseinandersetzung mit dem Thema *Mensch*. Die Suche nach dem Sein hinter der Erscheinung lässt ihn so bedeutsam werden für die Existenzialisten um Jean-Paul Sartre.

Welche Konsequenzen sich aus Giacomettis und Bobeks unterschiedlichen Vorstellungen über die Visualisierung ihrer Wahrnehmung der Menschen auf der Straße ergeben, wird deutlich in der Betrachtung der Umsetzungen ins große Format. Zuvor gilt es jedoch, die Untersuchung von Bobeks Ausführungen der Tableaus in Metall zu Ende zu führen. Nach den erfolgversprechenden Versuchen mit der Materialeinheit von Figuren und Platte in Aluminium, Zink und Messing folgt 1980 die Arbeit an den sogenannten *Eisentableaus*. Bereits in den Anfängen der *Straße* favorisiert Bobek das Eisen als die endgültige Ausführung. In dem Brief an Rainer Schell vom 4.10.1975 schreibt er:

„Habe bereits einige Figuren klein fertig nun, Gipsguß. Soll später Eisenguss werden, bemalt, das Eisen rostig fixiert.“¹⁷⁸

Die Ausführungen in Gips oder Gießharz auf Holz und Eisen dienen als Vorlage. Die Gesamtkonstellation der jeweiligen Gruppe wird übertragen auf die Eisengüsse, die wiederum im Vervielfältigungsverfahren entstanden sind und damit mit den Vorlagen identisch sind.¹⁷⁹ Sie werden auf schlichten, grob bearbeiteten und unbemalten Eisenplatten montiert. Anders als die hölzernen Basisbretter schließen die Platten bündig mit den Eisengestellen ab und sind mit diesen fest verschweißt. Um der deutlich schwereren Last Stabilität zu verleihen, sind die dünnen Gestellbeine leicht gespreizt und im unteren Teil durch Querstreben zusätzlich verspannt. Die Transparenz zum Umraum bleibt dadurch gewahrt. Diese Veränderungen im Aufbau sorgen trotz Beibehaltung der Konfigurationen für eine Wandlung des äußerlichen Erscheinungsbildes, wie das Beispiel des Tableaus *Todesengel* (WV 22a/77) zeigt: die Figur steht in zentraler Position auf der annähernd quadratischen Grundplatte, die keinerlei Differenzierung oder Untergliederung mehr aufweist. Die Charakterisierung als Ausschnitt einer Straße durch die Andeutung eines aufgemalten Zebrastreifens entfällt gleichfalls. Die Aufmerksamkeit des Betrachters konzentriert sich folgerichtig allein auf die Figuren und deren räumliche Eigenwerte. Speziell bei mehrfigurigen Tableaus entsteht durch diesen Verzicht auf Hintergrundinformationen ein abstrakteres Bezugssystem. Interpretationen inhaltlicher Art wie am Beispiel

¹⁷⁷ Alberto Giacometti (zit. n. Bonnefoy 1992, S. 94)

¹⁷⁸ Brief Bobek an R. Schell v. 4.10.75 (Schell 1980, S. 278)

¹⁷⁹ Dies hat für das Werkverzeichnis zur Konsequenz, daß die Eisentableaus zwar extra aufgelistet werden, allerdings ohne eigene neue Werkverzeichnisnummer, sondern als Untergruppe zu den Ausführungen in Gips/Gießharz auf Holz und Eisen.

von *Schatten* (WV 11/77)¹⁸⁰ werden ausgeschlossen. Allein die mittels der Figuren und deren Stellung zueinander erzeugte räumliche Spannung gibt Anhaltspunkte zum Verständnis der Arbeit.

Stärker als in den anderen Metallen findet Bobek in den Eisengüssen nun jene Ausdruckswerte, die ganz und gar den Modellcharakter der Ausführungen in Gips oder Gießharz auf Holz aufheben. Die schrundige und poröse Gußhaut sorgt für eine belebtere Oberfläche. Während auf der hellen Außenschicht des Gipses das Licht reflektiert wird und die Details der Figur dadurch vor dem Auge verschwimmen, wird es durch die dunkelrote Rostfarbe des Eisens absorbiert, Konturen und kleine Unebenheiten treten deutlicher hervor, Licht- und Schattenpartien bilden stärkere Kontraste. Insgesamt wird auf diese Weise aus einer diffusen Erscheinung eine reale Begegnung. Die Variabilität der Ensembles in Gips, die zumindest so lange vorherrscht, bis der Künstler zu einer schlüssigen Lösung gefunden hat, geht in den Eisentableaus verloren, oder positiv ausgedrückt, die Konstellation ist endgültig und unverrückbar.

Abschließend sei zu Bobeks Ausführungen der *Straße* in Metall erwähnt, daß er parallel zu den mehrfigurigen Ensembles stets auch an einzelnen *Straßen*-Figuren arbeitet, die er aus der Gruppe herauslässt und solitär aufstellt. Im wesentlichen handelt es sich hierbei um Gefälligkeits- und Gelegenheitsarbeiten. Im Unterschied zu den Tableaus, auch denen mit nur einer Figur, kommt der Gestaltung des Raumes geringe Bedeutung zu. Die Basisbretter oder -platten erhalten die Funktion von Sockeln, Gestelle ersetzen die Stelen (WV 8a+b/78). Manche der Figuren sind wenig mehr als Modelle für spätere Ausführungen in Groß. (WV 6+7/78) Die als Jahresgabe des Neuen Berliner Kunstvereins 1981 veräußerte *Kind-Hure* in Bronze ohne räumlichen Aufbau muß als legitimer Versuch gewertet werden, der anfänglich geringen Resonanz seitens der Öffentlichkeit in Bezug auf das Projekt *Straße* zu entgegnen. (WV 4a/79)

c) Flächenensembles

Neben der Entwicklung der *Straßen*-Tableaus experimentiert Karl Bobek fortwährend mit einer Darstellungsform, bei der er eine unbeschränkte Anzahl unterschiedlicher Figuren in Gips oder Gießharz direkt auf dem Boden des Ateliers verteilt aufstellt. Die flächenmäßige Ausdehnung gibt diesen Arbeiten die Bezeichnung *Flächenensemble*. Vermutlich bezieht sich auch Bobeks Äußerung in dem Brief an Rainer Schell vom 21.12.1973 auf diese Arbeiten.¹⁸¹ Die Aufstellungen variieren, eine endgültige Version wie in den Tableaus ist nicht beabsichtigt. Die der Untersuchung zugrunde liegenden Ausführungen gehen zurück auf eine zweiteilige großformatige Fotodokumentation (WV 5/79) und der Installation eines Flächenensembles anlässlich der Ausstellung in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg in Berlin 1980 (WV 1/80). Während Bobek mit den Tableaus einzelne, räumlich begrenzte Situationen entwirft, die alle als Modelle für spätere Übertragungen in lebensgroße Außenraumarbeiten in Frage kommen, lässt er in den Flächenensembles seine konzeptuellen Vorstellungen frei zur Entfaltung kommen. Dadurch entsprechen sie mehr als die Tableaus seinen ursprünglichen Plänen, deren

¹⁸⁰ s.o. S. 114

¹⁸¹ s.o. S. 104

Grundgedanke es ist, eine große Anzahl einzelner Figuren in lebensgroß für den öffentlichen Raum zu schaffen, wo sie mit den Menschen in einen spannenden Dialog eintreten sollen.¹⁸² Wie das *Flächenensemble I* zeigt, betrachtet es Bobek nicht als Notwendigkeit, den gesamten zur Verfügung stehenden Raum zu besetzen. Immer wieder bleiben einzelne Bodenplatten vollkommen frei, was für zum Teil erhebliche Abstände zwischen den Figuren sorgt. Korrespondierend dazu bilden sich Paare oder kleine Gruppen, die sich aufeinander beziehen und erkennbar zueinander gehören. Eine Dominanz in der Ausrichtung, wie sie in den Tableaus häufig zu beobachten ist, und die daraus resultierende Festlegung der Betrachterposition entfallen hier. Die Figuren unterliegen ständigen Richtungsänderungen, viele orientieren sich zum Rand der Bodenplatten hin, was dem Ganzen den Eindruck eines *all over* verleiht. Grenzen gibt es nicht, genauso wenig wie eine feste Position für den Rezipienten. Der Betrachter muß handelnd eingreifen, da die weiträumige Installation einen permanenten Wechsel des Standortes verlangt. Aus einem einzigen Blickwinkel erschließt sich das räumliche Beziehungsgeflecht nicht. Was konstant bleibt ist die Perspektive, die Draufsicht aus erhöhter Position.

Mit der Installation der Figuren direkt auf dem Boden – die Sperrholzplatten dienen lediglich der Verankerung, damit die Figuren durch Bodenerschütterungen nicht umfallen können – verläßt Bobek die traditionelle Präsentationsform der figürlichen Plastik. Zwar gilt das in Abstrichen bereits für die Tableaus, wobei dort Gestelle und Platten in gewisser Weise die Funktion von Sockeln und Plinthen übernehmen. Die Flächenensembles gehören strenggenommen zu der Gattung der Bodenskulpturen, ein Bereich, der sich vornehmlich aus abstrakten Arbeiten im Umfeld von Minimal Art und Land Art zusammensetzt.¹⁸³ Der Begriff *Bodenskulptur* geht zurück auf Eduard Trier, der in diesem Zusammenhang auch von „plastische[n] Paraphrasen der Landschaft“ spricht.¹⁸⁴ 1970 unterscheidet Robert Morris zwischen der vertikalen „figurative mode“ und der horizontalen „landscape mode“.¹⁸⁵ Bobeks Flächenensembles scheinen beides miteinander zu vereinen: den am Bild des Menschen orientierten, maßstäblich verkleinerten Figuren ist jene Vertikalität eigen, die der Mensch in aufrechter Haltung gemäß seines Körperbaus einnimmt. Sitzende oder gar Liegende treten in den Ensembles nie auf. Die Ansammlung vieler Figuren an einem Ort sorgt für eine Flächenausdehnung, die im erweiterten Sinne durchaus als Stadtlandschaft zu begreifen ist. Für die vielfältigen Erscheinungsformen in der Bildhauerei seit den 60er Jahren unternimmt Siegfried Salzmann den Versuch einer Definition von Bodenskulptur, die, wie er betont, immer nur „partiell zutreffen“ kann und Arbeiten eines „bloßen Auf-dem-Boden-Stehens“ nicht berücksichtigt.¹⁸⁶ Einiges aus seinem 8-Punkte-Programm läßt sich auf Bobeks Flächenensembles übertragen, so zum Beispiel die notgedrungen einzunehmende Vogelperspektive des Betrachters (Punkt 2.) und dessen „Aktivierung der individuellen Körpererfahrung“, die neben handgreiflichem Begreifen auch „das Erfassen der Abmessungen und Distanzen während des Entlang- oder Um-Schreitens“ (Punkt 6.) einschließt.

¹⁸² Leider gibt es zu dieser Vorstellung keinerlei schriftliche Äußerungen Bobeks. (s.o. S. 91)

¹⁸³ Die folgenden Ausführungen beruhen auf dem Katalog der Ausstellung *Bodenskulptur*, Kunsthalle Bremen 1986. (Kat. Bremen 1986)

¹⁸⁴ Trier 1960. Der Hinweis stammt von Siegfried Salzmann (Kat. Bremen 1986, o.P.).

¹⁸⁵ Kat. Bremen 1986, o.P.

¹⁸⁶ ebd.

d) Ausführungen in Lebensgröße für den öffentlichen Raum

Von Beginn der Beschäftigung mit den Ensembles an ist es Karl Bobeks Ziel, die Figuren in lebensgroß auszuführen und im öffentlichen Raum, auf Straßen und Plätzen, dauerhaft zu installieren. Als Indiz dafür darf die 1971 im Zusammenhang mit dem *Straßen-Projekt* geäußerte Bemerkung Bobeks gewertet werden, er „werde daneben Aufträge annehmen müssen, um die Güsse bezahlen zu können [...].“¹⁸⁷ Rund sieben Jahre später erläutert er in dem Filmbeitrag des SFB:

„Karl Bobek meint, daß solche Ensembles – in Lebensgröße ausgeführt – auch öffentlich aufgestellt werden sollten.“¹⁸⁸

In den Filmaufnahmen, die in seinem Atelier gemacht werden, sieht man im Hintergrund die beiden Figuren *Eva* (Typ saa) und *Borchert* (Typ sab) als die ersten lebensgroßen Ausführungen. Der Entstehungsprozeß entspricht nicht dem herkömmlichen Verfahren einer maßstabsgetreuen Vergrößerung, wie man sie beispielsweise für die Attikafiguren für Schloß Charlottenburg angewandt hat (WV 4/78). Es gibt keine Bozzetti, auch wenn Bobek sich so eng wie nur möglich an die Vorlage, das heißt die Tableauplatten, hält. Die großen Figuren werden von Grund auf neu in Ton modelliert, in Gips abgeformt und anschließend gegossen. Anstatt allerdings wie bisher dafür den Gips zu verwenden, greift er erstmals auf den Guß in Polyester zurück. Obwohl die Nachbearbeitung im Vergleich zum Gips wesentlich schwerer ist und durch die giftigen Dämpfe, die beim Ätzen entstehen, gesundheitsschädlich, bietet der Polyester zwei entscheidende Vorteile: zum einen hält er dem abschließenden Eisenguß, der die Vorlage wesentlich härter angreift, als dies beim Bronzeguß der Fall ist, besser stand; zum anderen ist er erheblich leichter, so daß die Figuren problemlos hin- und hergerückt werden können. Auf diese Art und Weise läßt sich das räumliche Zueinander, wie es das Tableau vorsieht, leichter auf das große Format übertragen. Vor allem aber ist es möglich, später vor Ort eine Probeaufstellung vorzunehmen, um etwaige notwendige Veränderungen in der Konstellation zu korrigieren. Mit Unterstützung des Galeristen Rolf Kröner wird das Paar in Eisen gegossen und gelangt 1980 in Breisach in unmittelbarer Nähe des Münsters zur Aufstellung. Die *Breisacher Gruppe* (WV 5/78) ist eine Variante des Tableaus 3 in *Ransbach* (WV 10/77). Unter Verzicht auf die dritte Figur steht das Paar auf vier gleich großen Stahlplatten, die wie die Figuren rostig fixiert wurden. Die Figur der *Eva* steht auf der vordersten Platte nach rechts versetzt, *Borchert* auf der hintersten am linken Rand. Dadurch ergibt sich ein räumlicher Abstand zwischen beiden von über vier Meter. Sie sind beide nach vorne ausgerichtet, nehmen somit keinen Sichtkontakt zueinander auf, was der Tableausituation entspricht.

Den Stahlplatten kommt innerhalb der Komposition besondere Bedeutung zu. Statt einer einheitlichen Grundplatte verwendet Bobek mehrere Kompartimente, die er nahtlos aneinanderfügt. Dadurch ergibt sich eine Unterteilung der Gesamtfläche in geometrische Felder, es entsteht eine räumliche Struktur bestehend aus einzelnen Parzellen. Für die Figuren bedeutet dies, daß sie sich auf einem ihnen zugewiesenen künstlichen Terrain

¹⁸⁷ Brief Bobek an M. Sperlich, o. Datum (a.a.O. Anm. 117)

¹⁸⁸ Haase 1981, S. 20

befinden, das sie vom natürlichen Lebensraum der Menschen zwar abhebt, nicht jedoch davon trennt. Die ebenerdige Aufstellung gewährleistet den unmittelbaren Kontakt zum Umfeld. Es bleibt dem Betrachter überlassen, ob er respektvoll um die Platten herumläuft, oder sich die Freiheit nimmt, den künstlich erzeugten Raum zu betreten. Letzteres bleibt vermutlich Kindern vorbehalten, die in ihrer Unbefangenheit keine räumliche Grenze erkennen und mit den Figuren in direkten Kontakt treten. Erwachsene bleiben in der Regel auf der Distanz, auf die es Bobek auch angelegt hat. Die Figuren sind wie die Tableaufiguren nicht auf Nahsicht konzipiert, ihr Aufbau orientiert sich an einem Erscheinungsbild, das mehr einer Betrachtung aus der Ferne entspricht.

In der kurze Zeit später entstandenen Gruppe *3 in Ransbach* vor dem Berufsbildungszentrum in Montabaur (WV 1/81) zeigt sich deutlich die innere Notwendigkeit dieser Aufteilung der Bodenplatte in unterschiedlich große Felder. Betrachtet man die Aufsicht¹⁸⁹, stellt man fest, es gibt insgesamt 21 Platten, 6 Stück à 300 x 150 cm, weitere 6 à 250 x 125 cm und 9 à 200 x 100 cm. Diese sorgen für eine spannungsreiche Binnenstruktur. Für jede Platte gilt, daß eine Seite doppelt so lang ist, wie die andere. Dadurch vermeidet Bobek einerseits das Quadrat als zu schematische Grundform direkt, lässt es andererseits aber indirekt mehrfach dort auftreten, wo zwei identische Platten sich zu einem Quadrat ergänzen. Wie auf einem Schachbrett nehmen die Figuren bestimmte Positionen ein, es werden ihnen Felder zugewiesen, deren Bedeutung für die Gesamtfläche sehr stark von den benachbarten Platten abhängig ist. So steht *Eva* (Typ saa) mittig auf einer der kleinen Platten, links und rechts schließen sich je 4 weitere des gleichen Formats an. Diese Aneinanderreihung, die den vorderen Abschluß der Gesamtfläche beherrscht, bildet so etwas wie *Evas* Bezirk. Der Figur des *Uwe* (Typ sac) sind die hinter dieser Kette liegenden flächenmäßig größten Platten zugeordnet. Je zwei von ihnen ergeben ein Quadrat mit der Kantenlänge 3 Meter. An zwei Stellen schließen deren Kanten an jene der kleinen Platten an. Das räumliche Verhältnis der beiden Figuren zueinander scheint dadurch geklärt und wirkt sich beruhigend aus. Ganz anders bei der dritten Figur: *Borchert* (Typ sab), dem nun die mittelgroßen Platten zugeordnet sind, steht an einem Punkt, wo sich drei von diesen berühren. Dadurch wird der Eindruck einer Rotation erweckt. Außerdem bricht der Kantenverlauf seiner Platten vor den Bezirken der beiden anderen Figuren ab. Eine leichte Isolation wird hier spürbar. Zusammengefaßt könnte man sagen, daß Bobek durch den Aufbau der Bodenplatten jene Eigenschaften aus den Tableaus in die Arbeit des öffentlichen Raumes übertragen möchte, die er dort mittels der Bemalung der Basisbretter erzeugt hat, nämlich die Gliederung der Standfläche als Mittel zur Sichtbarmachung atmosphärischer Spannungen. Wie wichtig ihm das in diesem speziellen Fall war, zeigt das dazugehörige Wettbewerbsmodell im Maßstab 1:10, auf dessen Brett er exakt die Aufteilung eingeritzt hat, die im Original zur Ausführung kam (S/VIII). Allerdings sollte man die Einteilung der Bodenplatte in Felder auch nicht überbewerten, denn im Grunde erschließt sich die Arbeit für den Rezipienten erst in der Begegnung vor Ort, wo die Fläche eine geringere Bedeutung hat und das Augenmerk mehr auf die Gegenüberstellung zu den Figuren gerichtet ist. Die Gruppe steht seitlich versetzt vor einem

¹⁸⁹ s. Kap. V *Werkverzeichnis*, S. 347



Abb. 79:
3 in Ransbach
(WV 1/81)

flachen Schulgebäude, zu allen Seiten bleibt ausreichend Freiraum. Die geographische Lage des Ortes auf einer Anhöhe über der Stadt sorgt dafür, daß die Blicke der Figuren über die Innenstadt hinweg auf das Wahrzeichen Montabaus, das Schloß, gerichtet sind. (Abb. 79) Eine Besonderheit ergibt sich durch den Umstand, daß der Platz, auf dem das Gebäude und die Gruppe stehen, auf einem leicht erhöhten Plateau liegt. Nähert man sich ihm, tauchen zuerst nur die Köpfe der Figuren auf. Erst nach dem Ersteigen einiger Stufen befindet man sich zur ebenen Erde. Dort angelangt beginnt mit dem Umschreiten der Gruppe jener rezeptionelle Vorgang, der im Wesentlichen für die Erschließung der Arbeit sorgt. Der Betrachter wird unwillkürlich in das Beziehungsnetz der Figuren mit eingesponnen. Ihre Bezüge untereinander werden definiert durch seine eigene Position, seine Stellung ihnen gegenüber. Mit dem Standortwechsel verändern sich stets auch die räumlichen Werte. Je nach dem stehen mal zwei, mal alle drei Figuren eng beieinander oder weit voneinander entfernt. Ihre scheinbare Beziehungslosigkeit wird dadurch ständig in Frage gestellt. Was Bobek in seinen Tableaus nur erreichen kann, wenn der Betrachter sich der Illusion hingibt, selbst Teil der Szenerie zu sein, gelingt ihm in den großen Außenraumarbeiten direkt auf ganz natürlichem Weg. Das Aufeinandertreffen der künstlichen mit der realen Welt verbindet beide auf symbiotische Art und Weise, die Grenzen der Wirklichkeit verschwimmen.

Karl Bobeks Vorstellungen über seine Außenraumarbeiten kommen deutlich zum Ausdruck in dem Konzept für einen weiteren städtischen Wettbewerb, an dem er sich parallel zum Auftrag in Montabaur beteiligt:

„A. IDEE:

1. Die Plastik soll nicht mit den großen Baumassen konkurrieren, sondern korrespondieren. Keine monumentale, sondern eine dem menschlichen Leben entsprechende Aussage soll versucht werden.
2. Der angegebene Aufstellungsort der plastischen Arbeit soll als »leise« Kreuzung, als Ort der unbeabsichtigten Begegnung verstanden werden. Die Plastik möchte durch ihre Aussage dazu beitragen.

3. Die Plastik stellt zwei reife Menschen dar, ein Paar, das gegensätzliche Empfindungen bindet: beispielsweise Zusammengehören – Alleinsein, Sorge – Fürsorglichkeit, Vitalität – Resignation, Zielstrebigkeit – Verirrtsein etc.

Es soll ein Kerngefühl des Menschen heute getroffen werden.

4. Die Figuren sind deshalb lebensgroß und stehen ohne Sockelvermittlung auf der Höhe des Fußgängers. Sie behaupten sich durch ihre räumlich präzise Ordnung in Distanz und Achsen auf einer aus gleichem Material gegebenen, formal streng zugeordneten Basis (siehe *Material*). Da die Figuren auf Begegnung angelegt sind und nicht auf bloße Anschauung, ist die Befürchtung, die lebensgroßen Figuren könnten im Freiraum zu klein wirken, unbegründet. Aufstellungen ähnlich konzipierter Figuren (beispielsweise in Breisach, Domplatz) haben gezeigt, daß sich die Figuren gegen große Baumassen durchsetzen.“¹⁹⁰

Der Kernpunkt dieses Konzepts liegt in der unmittelbaren Kontaktaufnahme der Passanten mit den Figuren. Für die formale Umsetzung hat dies zur Konsequenz, daß zum einen Figuren und Menschen sich auf gleicher Höhe begegnen, die Plastik also nicht auf einem Sockel stehen darf. Zum zweiten müssen die Figuren lebensgroß ausgeführt werden, damit zwischen ihnen und den Menschen ein Dialog unter gleichwertigen Partnern entstehen kann. Bobek möchte die Sinne des Betrachters berühren, nicht aber sie täuschen. Figur bleibt immer Figur, was durch die Materialsprache deutlich zum Ausdruck kommt.

Kunsthistorisch betrachtet ist diese Problematik in der Form der Darstellung eine der wesentlichen Fragen, die sich allen Bildhauern des 20. Jahrhunderts stellt, sofern sie beabsichtigen, ein mehrteiliges Kunstobjekt im öffentlichen Freiraum zu installieren. Angestoßen wurde diese Diskussion durch die berühmte Äußerung Auguste RODINs zu seinen *Bürger von Calais* (1884–86):

„Um die[se] Wirkung noch deutlicher zu machen, äußerte ich den Wunsch, man möchte meine Statuen vor dem Rathaus in Calais wie eine lebendige Kette des Leidens und der Opferfreudigkeit dem Pflaster des Platzes einfügen. Es hätte dann scheinen können, als gingen diese Männer aus dem Stadthause nach dem Lager Eduards III.; und die Calaisier von heute würden bei so innigem täglichen Verkehr mit ihren Vorfahren das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das sie mit diesen Helden verknüpft, tiefer empfunden haben... Aber man verwarf meinen Plan und schrieb mir einen häßlichen und überflüssigen Sockel vor.“¹⁹¹

Rodins theoretischer Ansatz zum Rezeptionsverhalten der Passanten scheint sich zunächst mit Bobeks Vorstellungen zu decken, die Unterschiede jedoch sind evident. Rodins Aufgabe und künstlerisches Ziel lautet, ein Denkmal zu schaffen, dem die Leute mit Respekt und Ehrfurcht begegnen sollen, damit sie sich der historischen Bedeutsamkeit bewußt werden. Er greift dafür auf das für die Denkmalsplastik gängige Prinzip der Monumentalität zurück. Jede der insgesamt sechs Figuren misst über zwei Meter. Der

¹⁹⁰ K. Bobek: Entwurf für eine plastische Arbeit auf dem Dienstgrundstück der Oberfinanzdirektion Hannover Mitte, Waterlostraße 4, o.J. (1980) (i.N.). Die Datierung geht zurück auf einen Brief Bobeks an Martin Sperlich vom 26.10.1980 (in dessen Besitz), sowie einer Rechnung Bobeks an das Staatshochbauamt Hannover aus dem gleichen Jahr (ESt. 1980; i.N.). Der Entwurf kam nicht zur Ausführung.

¹⁹¹ A. Rodin, Die Kunst. Gespräche des Meisters gesammelt von Paul Gsell, München 1920, S. 65 f. (zit. n. Trier 1992, S. 165)

Sockel, der mit einer Kantenhöhe von circa 25 cm gerade ein Zehntel der Gesamthöhe einnimmt, wäre somit, wie Rodin bemerkt, tatsächlich überflüssig. Der wesentliche Unterschied zu Bobek liegt allerdings in der Formensprache jeder einzelnen Figur. Rodins Figuren sprechen den Betrachter an durch ihre ungeheuer dramatische Gestik, die überdimensional großen Hände, und den fesselnden, individuellen Ausdruck in ihren Gesichtern. Der Raum zwischen den Figuren spielt so gut wie keine Rolle, allein schon deshalb nicht, weil sie so eng beieinander stehen, daß es kaum Zwischenräume gibt. Auch dies spricht dafür, daß man die Gruppe hätte ohne Sockel in das Straßenpflaster einfügen können, ohne daß sie dadurch an Aussagekraft eingebüßt hätte. Für Bobek stellt sich das Problem vollkommen anders dar. Da er weder überlebensgroße, noch theatralisch gestikulierende und mimisch charakterisierte Figuren machen möchte, bleibt ihm als Ausdrucksmittel letztlich nur der figürliche Körper in seiner Gesamterscheinungsform und – ganz wesentlich – die räumliche Ordnung, die durch die Beziehungen der Figuren zueinander entsteht. Obwohl seine *Straßen*-Figuren immer als Gruppe auftreten, wäre eine derart enge Zusammenstellung wie bei den *Bürgern von Calais* undenkbar. Die räumliche Distanz, das Aufbauen räumlicher Spannungen, gehört zu diesen Gruppen ebenso, wie der Autonomieanspruch jedes einzelnen Mitglieds. Die Konsequenz aus all dem kann nur lauten: einen Sockel oder Plinthen darf es nicht geben, damit die Plastiken den Menschen gleichwertig entgegentreten. Ein gänzlicher Verzicht auf eine einheitliche Basis ist allerdings auch nicht möglich, da bei Entfernung von bis zu zehn Metern¹⁹² zwischen zwei Figuren der Kontakt abzureißen droht. Die Lösung liegt in den dünnen Stahlplatten, die gewissermaßen den Raum, der durch die Figuren überhaupt erst erzeugt wird, auf den Boden projizieren und damit der Gruppe als Ganzes Halt und gleichzeitig Öffnung nach Außen geben.

Zwei Beispiele mögen verdeutlichen, was geschieht, wenn man auf die Platten verzichtet. Wenn im Winter die Basis der Montabaurer Gruppe unter einer einheitlichen Schneedecke liegt, ragen die Figuren zwangsläufig als solitäre Erscheinungen aus der gesamten Platzanlage heraus. (Abb. 80) Was zunächst reizvoll erscheint, insbesondere dann, wenn man die Gruppe bereits zuvor in „normalem“ Zustand gesehen hat, und glaubt, die Figuren hätten nun ihre Freiheit wieder gewonnen, ist nur ein Trugschluß. Zwar nimmt man die Figuren stärker im Gesamtkontext des Platzes wahr, bezieht sie auf das hinter ihnen liegende Gebäude oder Bäume und Sträucher. Dabei verliert man aber die Orientierung hinsichtlich der Gemeinsamkeit der drei Figuren. Mit anderen Worten: die Ausdruckswerte der einzelnen Figuren bleiben erhalten, treten aber stärker in den Vordergrund, da die direkte Verbindung zu den Partnern abgebrochen ist. Dies dürfte zweifellos ein Problem für Bobek gewesen sein, war es doch seine ursprüngliche Absicht, mit einer ganzen Reihe von vereinzelt auftretenden Figuren auf die öffentliche Straße zu gehen und eine Art Rauminstallation aufzubauen, in der Figuren und Passanten permanent ein Wechselspiel von Beziehungen und Begegnungen erzeugen. Wie aber sollte das möglich sein, ohne die Figuren sich selbst zu überlassen?

Das zweite Beispiel, die Dreiergruppe auf der Mühlenstraße in der Düsseldorfer Altstadt (WV 1/88), kann darüber Auskunft geben. Thematisch sah Bobek folgende Situa-

¹⁹² s. Aufsicht zu WV 1/81, Kap. V *Werkverzeichnis*, S. 347

tion vor: eine Figur eilt voraus und entfernt sich von den beiden anderen, die in gebührendem Abstand folgen. Die Körperhaltung und die Position jeder Figur resultiert aus den Körperhaltungen und Positionen der beiden anderen. Um diese gruppenspezifische Eigenschaft deutlich zu machen, kommt dem Raum besondere Bedeutung zu. Nur

wenn es gelingt, die körperliche Beziehung der Figuren zueinander aufrechtzuerhalten und den Raum emotional aufzuladen, bleibt der Zusammenhalt spürbar nachvollziehbar. Im Gegensatz zu den Außenraumarbeiten in Breisach und Montabaur verzichtet Bobek in diesem Fall auf die Stahlplatten und lässt die Figuren direkt in das Straßenpflaster verankern.¹⁹³ Die Folge ist, daß die Figuren von den Passanten stärker als Einzelerscheinungen wahrgenommen werden, statt als Gruppe. Man begegnet zuerst einer, dann den anderen. Die zeitliche Wahrnehmung entspricht der einer Erzählhandlung einer Szene in zwei Auftritten. Erster Auftritt: ein kleines eher unscheinbares Mädchen läuft auf der Straße; im Hintergrund – der räumliche Abstand beträgt circa sechs Meter – sind zwei weitere Personen zu erkennen; je nach Situation wird die Szenerie durch weitere Passanten belebt, Komparsen, die offensichtlich nichts mit der Handlung zu tun haben. Zweiter Auftritt: ein Mann geht ruhigen Schrittes in die gleiche Richtung wie das Mädchen, neben ihm steht eine Frau, die Arme vor der Brust verschränkt; wahrscheinlich die Eltern des Kindes, das sich von ihnen entfernt hat.¹⁹⁴ Da jedoch Bobeks Figuren aus den bekannten Gründen weder formal durch Monumentalität oder Überhöhung unter Zuhilfenahme von Sockeln Aufmerksamkeit erregen, noch inhaltlich durch theatralische Gestik und Mimik, bleiben ihre Auftritte als Akteure eher blaß. Daß es in Wirklichkeit dem Künstler gar nicht auf die szenische Darstellung ankommt, sondern auf das räumliche Beziehungsgeflecht der Figuren untereinander, erschließt sich dem Betrachter kaum, und das ist in erster Linie auf den Verlust der einheitlichen Basisplatte zurückzuführen.

Um deutlich zu machen, worin sich Bobeks Figurengruppen in der Problematik der Aufstellung im Außenraum von denen anderer figürlicher Bildhauer unterscheiden, sei-



Abb. 80: WV 1/81; eine Schneedecke verhüllt die Bodenplatten

¹⁹³ Die Gründe dafür sind nicht bekannt, möglicherweise geschah dies auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers. Hätte man die Gruppe mit Stahlplatten unterlegt, wäre dadurch ein relativ großes Areal der schmalen Gasse eingenommen worden. Die räumliche Abgrenzung durch den Bodenbelagswechsel in der Straßenmitte sowie seitlich durch eine Rinne resultiert aus den baulichen Veränderungen der Straße vier Jahre nach der Aufstellung der Gruppe. (s. Kap. V Werkverzeichnis, S. 353)

¹⁹⁴ Kommt man aus der entgegengesetzten Richtung auf die Gruppe zu, spielt sich die gleiche Szene nur mit veränderter Reihenfolge der Auftritte ab.

en an dieser Stelle zwei Beispiele genannt. Die Variante der Monumentalisierung verwendet Alfred HRDLICKA beispielsweise bei seiner Dreiergruppe auf dem Stuttgarter Schloßplatz. (Abb. 81)¹⁹⁵

Die Figuren sind überlebensgroß und stehen auf Sockeln. Damit ist deutlich Distanz gewahrt zu den Passanten, die ihnen mit jener Habachthaltung beggnen, die für Denkmalsplastik typisch ist, obwohl es sich keineswegs um eine solche handelt. Es entspricht jedoch Hrdlickas Auffassung von Kunst im öffentlichen Raum, Skulpturen nicht zu gewöhnlichen Alltagsdingen verkommen zu lassen:

„So sehr ich dafür plädiere, daß Bildende Kunst *allen* zugänglich und daher öffentlich aufgestellt werden sollte, der Respekt der Gesellschaft vor Werken der Bildenden Kunst ist auf einen ununterbietbaren Nullpunkt gesunken. Die visuelle Verblödung durch die Medien, wie Film, Fernsehen, Video usw. hat dazu geführt, daß nur Dinge als wichtig empfunden werden, die überall zur gleichen Zeit aufscheinen oder wahrgenommen werden, und je größer die Distanz, um so größer der Respekt. Was unmittelbar vor der eigenen Tür steht, ist gut genug, daß es die Hunde anpissem oder Mitbewohner anschmieren.“¹⁹⁶

Die Folge für die Gruppe in Stuttgart ist, daß alle drei Figuren sehr stark als solitäre Arbeiten betrachtet werden, deren Aufstellung zueinander in gewissem Rahmen variabel ist und keine allein gültige Konstellation voraussetzt. Auch die Ortsgebundenheit ist damit aufgehoben. Ganz anders verhält es sich bei Bobeks Düsseldorfer Gruppe, wo die Standorte der Figuren genau festgelegt sind, und sie sowohl existentiell aufeinander wie auch räumlich auf ihre Umgebung angewiesen sind.

Die Variante, Figurengruppen mittels szenischer Charakterisierung als Einheit in Erscheinung treten zu lassen, ist zweifellos die am weitesten verbreitete, nachdem Städte und Kommunen seit den 50er Jahren unter dem sanften Druck gesetzlicher Regelungen ihr Faible für Kunst im öffentlichen Raum entdeckt haben. Es liegt wohl in der Natur dieser Auffassung von Plastik, daß sie in sehr vielen Fällen durch eine humoristische, ironische, theatralische oder sonstwie überzogene Darstellung mißbraucht wird. Zu den respektablen Leistungen zählen die Arbeiten von Karl-Henning SEEMANN, dessen Gruppe vor



Abb. 81: A. Hrdlicka: Figuren auf dem Stuttgarter Schloßplatz, Aufstellung 1979

¹⁹⁵ Lewin 1987, WV-Nr. 18/a, 19/a, 66/II/a

¹⁹⁶ A. Hrdlicka: Kommentare zu eigenen Arbeiten II: Skulptur (1981), in: Hrdlicka 1984, S. 127 f.

dem Theater in Esslingen von 1982 hier als Beispiel dient.¹⁹⁷ (Abb. 82) In einem spielerischen Arrangement treten drei lebensgroße Figuren auf dem gestuften Plateau vor dem Eingangsbereich des Theaters auf. Ein dicker Mann steht auf einem Stuhl und hält selbstgefällig einen Vortrag. Eine nicht minder beleibte Frau mit einem Hündlein unterm Arm wendet sich in einer exaltierten Bewegung zu ihm um. Als dritter im Bunde lauscht ein Mann dem Redner, den rechten Arm in die Seite gestemmt, mit der linken Hand kratzt er sich am Kopf, wohl als Zeichen seiner Verwunderung ob des Rezitierenden. Seemann ist bekannt für seine „in erscheinungstreuer, kräftiger, gern humorvoll übertreibender Modellierung lebhaft bewegte Bronzefiguren und weiträumig auf die urbane Situation bezogene, szenische Figurengruppen, die »Denkmäler für den Mitbürger« [...] und dessen Alltagsprobleme sind.“¹⁹⁸



Abb. 82: K.-H. Seemann, Gruppe vor dem Theater in Esslingen, 1982

Der stilistische und formale Unterschied zu Bobeks Figurengruppen ist evident. Eine Präsentationsform, die wohl am ehesten noch Bobeks Vorstellungen der Ausführungen der *Straße* in lebensgroß für den öffentlichen Raum entspricht, dokumentiert ein Foto der Ausstellung von Plastiken Alberto GIACOMETTIs im Kunsthaus Zürich 1962/63. (Abb. 83) Auf einer weiträumigen Fläche sind mehrere große Figuren großzügig über den gesamten Raum verteilt angeordnet. Weder gibt es eine dominante Ausrichtung, noch ein Zentrum. Die Figuren stehen beziehungsweise gehen ohne erkennbaren szenischen Zusammenhang. Das überlebensgroße Format der Stehenden hat bei Giacometti nichts zu tun mit einer Monumentalisierung, die Aufmerksamkeit erzeugen und sich Respekt verschaffen will. Sie entspricht ganz einfach seiner visuellen Wahrnehmung, bei der Personen, die in geringem Abstand zu ihm stehen, das gesamte Gesichtsfeld einnehmen und riesig erscheinen.¹⁹⁹ Die Besucher der Ausstellung mischen sich wie selbstverständlich unter die Figuren, nähern sich ihnen und entfernen sich wieder. Durch diese Art der Begegnung werden nicht nur die Kräfte der einzelnen Figuren spürbar, sondern auch das Kräfteverhältnis aller innerhalb des Raumes. Gerade dies ist es, worauf es auch Bobek bei seinen Gruppen ankommt. Ob er damals jene sehr bedeutende Giacometti-Ausstellung in Zürich selbst gesehen hat, ist nicht bekannt. Zweifellos begann auch er zu jener Zeit im Zuge der Allgemeinheit große Aufmerksamkeit auf das Werk Giacomettis

¹⁹⁷ Bobek hatte sich gleichfalls an diesem Wettbewerb beteiligt, wobei sein Entwurf keine *Straßen-Gruppe* vorsah, sondern ein sitzendes Paar in traditioneller Form (WV 1/82).

¹⁹⁸ Feist 1996, S. 288

¹⁹⁹ s.o. S. 133



Abb. 83: Ausstellung von Plastiken Alberto Giacomettis im Kunsthaus Zürich 1962/63

und insbesondere dessen figürliche Arbeiten zu richten.²⁰⁰ Nebenbei ergibt sich im Vergleich von Bobeks Außenraumarbeiten mit der Aufstellung der Figuren in Zürich eine nicht uninteressante Parallelle. So exzellent das Konzept in den geschlossenen Räumen des Kunsthause aufgeht, so problematisch gestaltet sich offenbar dessen Übertragung für den öffentlichen

Raum. Als Giacometti 1959 den Auftrag für die Gestaltung des Platzes vor der Chase Manhattan Bank in New York annimmt, denkt er zunächst an eine mehrteilige Gruppe aus stehenden Frauen und schreitenden Männern. 1965, kurz vor seinem Tod, besichtigt er den Platz vor Ort, verwirft seinen ursprünglichen Plan und entscheidet sich für die Ausführung einer einzelnen Solitärplastik. Ein ähnlicher Fall ereignete sich 1959 in Paris.²⁰¹ Offenbar bedeutet das Verlassen des geschlossenen Raumes für die Figurengruppen ein Verlust ihrer existentiellen Zusammengehörigkeit. Die Umwelteinflüsse und das zum Teil konträre Verhalten der Menschen auf der Straße gegenüber den Museumsbesuchern dürften dafür die Hauptgründe sein.

Daß Giacometti sich gegen die Aufstellung einer Gruppe entscheidet, gleichzeitig aber nicht das ganze Vorhaben zum Scheitern bringt, sondern einer Einzelfigur den Vorzug gibt, zeigt den Stellenwert jeder einzelnen Figur innerhalb wie außerhalb einer Gruppe. Jede von ihnen ist auch stark genug, alleine aufzutreten, was bei Giacometti allerdings auch nicht verwundert, da er die Figuren ja als solitäre geschaffen hat und erst anschließend zu Gruppen arrangiert. Etwas anders verhält es sich bei den großen Figuren Karl Bobeks. Da deren Aufbau oft maßgeblich davon abhängt, wie die anderen innerhalb der Gruppe charakterisiert sind und wie sie räumlich zueinander stehen, ist ein Auftreten als

²⁰⁰ Dies wird bestätigt durch den Freund und Bildhauerkollegen Joachim Dunkel. (Gespräch mit d. Verf., Mai 1998). In Bobeks Aufsatz von 1961 spielt Giacometti noch keine Rolle. (Bobek 1961) Erst nach den Erfolgen auf der Biennale in Venedig 1962 – Giacometti erhält einen eigenen Ausstellungsraum und wird mit dem Großen Preis für Plastik ausgezeichnet – und jener im gleichen Jahr folgenden großen Retrospektive in Zürich sowie weiteren zahlreichen Einzelausstellungen in Europa und den USA gerät sein figürliches Werk in das Blickfeld der Öffentlichkeit.

²⁰¹ „Auch in Paris hätte Giacometti damals gerne den Auftrag für ein ähnliches Projekt erhalten. Sein Plan war es, eine winzige Skulptur in die Mitte eines großen leeren Platzes zu stellen oder Figuren in das gewöhnliche Alltagsleben auf der Straße zu setzen. Das Projekt scheitert jedoch am Widerstand der Pariser Stadtbehörden.“ (Bonnefoy 1992, S. 561). Siehe hierzu auch: Carola Giedion-Welcker, Alberto Giacomettis Vision der Realität, in: Werk, Nr. 6, Winterthur 1959, S. 205–212 (zit. in: Hohl 1971, S. 282)



Abb. 84: Plakat der Ausstellung mit Arbeiten der Bobek-Schüler Eva Nicolay, Jürgen Borchert und Uwe Langnickel 1976 in der Volksbank in Ransbach-Baumbach



Abb. 85: *Borchert* (Typ sab)

daß er dies mit der Bronze nicht erreichen kann. Was ehemals für die Aktfiguren in idealer Weise galt, nämlich die Belebung der Oberfläche durch das Wechselspiel von glatten und aufgerauhten Stellen, durch feine Schlieren und kleine Klümpchen, kann auf die bekleideten *Straßen*-Figuren nicht übertragen werden. Die Stofflichkeit einer Jacke verlangt nach einer anderen Materialsprache, als die Haut eines nackten Körpers. Sie soll schroff und abweisend sein für die, die gegenüber stehen, beziehungsweise Schutz bietend für den, der sie trägt. Tiefe Risse, harte Kanten und Brüche sowie eine rauhe Patina gilt es zu erzeugen. Daß dafür nur der Eisenguß in Frage kommt, zeigen auch die Eisen-

solitäre Plastik kaum vorstellbar oder nur unter Berücksichtigung gewisser inhaltlicher Veränderungen.

Daß es dennoch prinzipiell möglich ist, liegt in erster Linie an der Ausführung in Eisen und dessen spezifischen Materialeigenschaften. Die beiden Figuren *Eva* (Typ **saa**) und *Borchert* (Typ **sab**) aus der *Breisacher Gruppe* (WV 5/78) geben dafür ein Beispiel ab. Beide sind winterlich bekleidet, was dem als Anregung dienenden Ausstellungsplakat entspricht. (Abb. 84) Dennoch wäre es falsch zu glauben, Bobek hätte allein aus Treue zur Vorlage dieses Detail übernommen. Vielmehr zeigt sich ganz deutlich, daß er der Bekleidung größten Wert beimißt. Die Figuren sind wie die

Personen auf dem Foto vollkommen eingehüllt in dicke Jacken und Mäntel, die Hände habe sie in die Taschen gesteckt, so daß nur noch die Köpfe als Teile des menschlichen Körpers erkennbar bleiben. Der Rest verbirgt sich unter einer robusten, massiven Schicht. Die Bekleidung bildet mit dem Körper eine Einheit und wird zum eigentlichen Ausdrucksträger. In der Art, wie die Jacke *Borcherts* zerknittert, der Kopf im Vergleich zur Kapuze winzig erscheint und der breite Faltenschlag der Hose jegliche Anatomie der Beine verdeckt, wird äußerlich sichtbar, was durch die Umwelteinflüsse im Inneren der Gestalt ausgelöst wurde. Kleidung kann mitunter mehr Aufschluß über das Innenleben eines Menschen geben, als Gesten oder Minenspiel. (Abb. 85) Dies trifft in gleicher Weise auch auf *Eva* zu, deren fast bis zum Boden reichender Mantel den Körpераufbau dominiert. Um der Bedeutung, die der Kleidung als äußerliches Erscheinungsbild zukommt, Ausdruck zu verleihen, bedarf es einer gezielten Material- und Oberflächenbehandlung. Bobek ist von Anfang an klar,

tableaus, die Bobek 1980 als Serie ausführt.²⁰² Die Korrosion des Eisens, die er noch vor der Aufstellung im Außenraum künstlich auslöst und anschließend fixiert, sorgt mit ihren weiten Poren und Unebenheiten für den Ausdruck eines im Zerfallsprozeß befindlichen, zerfließenden Körpers. Vergänglichkeit steht hier im krassen Widerspruch zum zeitlosen Bewahren der Bronze. Bobeks Solitärplastiken der 60er Jahre wirken durch den formalen Aufbau fließend, was die Bronze unterstreicht. Hier nun ist die Endlichkeit eine reale. Für *Eva* und *Borchert* gibt es so etwas wie eine innere Uhr. Auch wenn diese sehr langsam tickt, wird sie doch irgendwann abgelaufen sein. Das Vergängliche liegt in der Natur des Eisens und ist damit das ideale Pendant zur biologischen Uhr des Menschen. Es sind die ambivalenten Materialeigenschaften des Eisens, die hier zum tragen kommen: Bewahren – Vergehen, Schutz – Auflösung, hart – weich, kalt – warm; letzteres wird durch die rötliche Farbe spürbar. Genau auf diese Ambivalenz kam und kommt es Bobek in der *Straße* an, definiert er doch als ein „Kerngefühl“ der Menschen deren „gegensätzliche Empfindungen“.²⁰³ So verwundert es auch nicht, daß es unter den Betrachtern zu konträren Interpretationen kommen kann. Beispielsweise empfindet Lucie Schauer die Bekleidung *Borcherts* und *Evas* als „Schutz“, „eine neue Außenhaut, unter der die Körper dennoch spürbar sind wie unter einer transparenten Hülle“, und kommt zu dem Schluß: „Damit korrespondiert das Alltägliche ihrer Verrichtungen, das mitunter Kreatürliche ihrer Bewegungen und Animalische der Gesichter mit den negroiden Zügen.“²⁰⁴ Hingegen glaubt Helmut Börsch-Supan, daß bei *Borchert* die „Kleidung eher die Auflösung des Körpers anzeigt, statt ihn schützend zu verhüllen“, und folgert daraus:

„Indem sie [die Figur; Anm. d. Verf.] sich aufrecht hält, scheint sie alle Kräfte für das balancierende Dastehen zu benötigen. Zwar strebt von den Beinen eine Form, einer Lanzenspitze vergleichbar, steil bis zum Hals auf, aber ihr widerspricht der zum Boden gesenkten Blick, und diese Richtung nach unten wird in den Armen fortgesetzt, die in den Taschen des unförmigen Parkas münden. Die Vorstellung, unter dieser sich in Beulen werfenden Kleidung könnte ein unversehrter Körper sein, wird ausgeschlossen. Aber in ihrer Symmetrie und Gefäßtheit besitzt die Gestalt dennoch eine Würde.“²⁰⁵

Als Vergleiche, wo in der figürlichen Plastik des 20. Jahrhunderts in ganz ähnlicher Weise der Kleidung als Sinnträger höhere, symbolische Bedeutung beigemessen wird, ließen sich zahlreiche Beispiele anführen. Die wohl berühmteste dieser Art ist der *Balzac* Auguste RODINs (1891–98). Nach Werner Hofmann dient dessen Mantel „der Erzeugung räumlicher Energien [...] Die Schichten des Mantels werden, je mehr sie sich der Schulterzone nähern, aus ihrer Erstarrung erlöst, bis endlich der Schädel wie ein Gebirge aus ihnen hervorbricht, bis die gestammelte Elementarform ihre innerste Frucht, das Antlitz, mühsam freigibt.“ Die Figur veranschaulicht die „Form [...] in ihrem Entstehen aus dem Formlosen, als Wachstumsprozeß [...] in allen seinen Phasen“²⁰⁶ (Abb. 86)

²⁰² s.o. S. 133

²⁰³ s.o. S. 139, Punkt 3.

²⁰⁴ Schauer 1980, o.P.

²⁰⁵ Börsch-Supan 1980, o.P.

²⁰⁶ Hofmann 1958, S. 45



Abb. 86: A. Rodin: *Denkmal Balzac*, 1897



Abb. 87: A. Giacometti: *Diego im Pullover*, 1953

Oder man denke an Alberto GIACOMETTIs Serie der Büsten seines Bruders Diego, wie *Diego im Pullover* (1953; Abb. 87) und *Diego im Mantel* (1954), aber auch an die Porträts von Elie Lotar (*Lotar II*, 1964). Yves Bonnefoy, der einen direkten Bezug zu Rodins *Balzac* erkennt²⁰⁷, kommt angesichts der Körperfülle der Bekleidungsstücke und den im Vergleich dazu winzig erscheinenden Köpfen zu einem ganz ähnlichen Naturvergleich, wie Hofmann bei der Betrachtung des *Balzac*:

„Gleicht dieser Punkt dort oben, der den übergroßen Körper abschließt, nicht einem Berggipfel, dem man gerne eine andere Natur zuerkennt als den dunklen Hängen, die zu ihm, der in warmes Licht getaucht ist, hinauf führen? Folglich ist diese Bronzemasse mit ihren Furchen, Löchern und Abgründen, der schrundigen Felswand eines Bergmassivs gleich, nicht mehr das, was zu mißachten und zu übersehen man lernen soll. Und indem sie das tut, läßt sie die Büste nicht nur Gegenwart, sondern auch Idee werden: die Idee vom Triumph des Seins über das Nichts.“²⁰⁸

Nach eingehender Betrachtung der formalen und materiellen Werte ergibt sich für *Eva* und *Borchart* folgender Schluß: der Wesenskern ihrer inhaltlichen Aussage kommt nur in der paarweisen Aufstellung zur Geltung. Zu stark sind sie in ihrem Aufbau aufeinander angewiesen. Die Haltung des wie zur Salzsäule erstarrten *Borchart* wird nur verständlich und bekommt einen Sinn angesichts der vor ihm stehenden *Eva*. Das nicht lösbare Rätsel um die Beziehung der beiden zueinander, und die dadurch zur Spannung aufgeladene Atmosphäre des Raumes zwischen ihnen, macht den eigentlichen Reiz der Arbeit aus.

²⁰⁷ Bonnefoy 1992, S. 217

²⁰⁸ ebd., S. 437



Abb. 88: *Eva*; temporäre Aufstellung während der Ausstellung Schloß Waldthausen, Budenheim bei Mainz 1997

Wie bereits angedeutet könnten alternativ beide auch allein auftreten, inhaltlich würde dies aber zu deutlichen Einbußen führen, wie die vorübergehende solitäre Aufstellung der *Eva* im Park von Schloß Waldthausen bei Mainz zeigt. (Abb. 88) Ihre eigentliche Ausdrucksstärke, die eng verknüpft ist mit ihrer dominanten Stellung gegenüber den Partnern sowohl in der *Breisacher Gruppe* wie in *3 in Ransbach*, ging zwangsläufig verloren. Außerdem wirkt es nachteilig, die für die Straße entworfene Figur in einer Wald- und Wiesenlandschaft

zu installieren. Anstatt ihr zufällig zu begegnen, läuft man an der etwas unmotiviert am Wegesrand stehenden Figur vorbei, ohne sich von ihr angesprochen zu fühlen.²⁰⁹

Daß es durchaus *Straßen*-Figuren gibt, die nach der Ausführung lebensgroß in Eisen sehr gut ohne Gruppenzugehörigkeit bestehen können, dokumentiert die *Alte Hure* (WV 3/80; Abb. 89). Sie ist entstanden aus dem gleichnamigen Figurentyp des Tableaus *Huren I* (WV 13/77; Typ sda). Wie bei *Eva* und *Borchert* gelingt Bobek eine authentische, eng an der Tableaumodell angelehnte Übertragung ins große Format. Ihr selbstbewußtes Auftreten, das in der statuarischen Körperhaltung und dem demonstrativen Abdrücken von den anderen Figuren deutlich zum Ausdruck kommt, prädestiniert sie für ein solitäres Auftreten. Wieder ergeben Körper und Kleidung eine untrennbare Einheit. Die zerklüftete Oberfläche schließt die Gliedmaße und den Kopf nahtlos in das Gesamterscheinungsbild mit ein. Mehr als bei anderen Eisenfiguren verleiht Bobek der Physiognomie Ausdrucksstärke: ein schmales Gesicht mit hoher Stirn, tief liegenden runden Augen, einer Stupsnase und breitem Mund zieht den Blick des Betrachters auf sich. Der gesamte Habitus der Figur ist auf Konfrontation angelegt. Mit ihrer regungslosen aufrechten Haltung und den an den Körper angelegten Armen baut sie sich vor dem potentiellen Gegenüber auf und behauptet sich vor jedem Hintergrund. Wie in den *Huren*-Tableaus ist jedoch festzustellen, daß von Provokation oder unterschwelliger Sozialkritik aufgrund der gesellschaftlichen Zuordnung zum Berufsstand der Prostituierten hier nicht die Rede sein kann. Noch einmal kann dies belegt werden durch den Vergleich mit einer Skulptur von Alfred HRDLICKA: in *Hansi (Illusion perdue)* von 1965²¹⁰ entwirft der Bildhauer das lebensgroße Porträtorso einer stadtbekannten Prostituierten.²¹¹ Die eng anliegenden Arme und der tief sitzende Kopf bilden einen zum Rumpf verkleinerten Körper, der die Gefühle des Betrachters anspricht und der Figur einen sozialkritischen

²⁰⁹ Ausst. Schloß Waldthausen 1997.

²¹⁰ Lewin 1987, WV-Nr. 72

²¹¹ A. Hrdlicka: *Hansi (Illusion perdue)*, in: Hrdlicka 1984, S. 139



li. Abb. 89:
Alte Hure
(WV 3/80)

re. Abb. 90:
A. Hrdlicka: *Hansi*
(*Illusion perdue*),
1965

Impetus gibt. Trotz eines überzogenen Realismus bleibt die Würde der Dargestellten gewahrt. (Abb. 90)

Zwei weitere Figuren aus den *Huren*-Tableaus überträgt Bobek in das lebensgroße Format, eine der beiden Diskutierenden (Typ sdc) und die angelehnt Stehende (Typ sdb) (WV 2/79). Für beide gilt, daß während der Entstehung Schwierigkeiten auftreten, die Vorgaben der Tableaufiguren beizubehalten. Bobek muß feststellen, daß die Ausdrucks-werte der kleinen Figuren sich nicht ohne weiteres auf die großen transformieren lassen. Insbesondere bei der *Hure*, *angelehnt* treten diese Probleme auf, was belegt wird durch die Tatsache, daß Bobek drei bereits fertige Fassungen wieder zerstört und erst mit der vierten zufrieden ist. Dieses Ringen des Künstlers um den wahren Ausdruck bekommt in den lebensgroßen *Straßen*-Figuren einen besonderen Stellenwert. Mit äußerst kritischem Blick prüft Bobek permanent den Stand der Dinge und scheut sich nicht, fertige Arbeiten komplett bis auf das Gerüst wieder abzubauen und von Neuem anzufangen, wenn das Endergebnis aus seiner Sicht unbefriedigend war.

Dieses formale Problem sowie der immer schlechter werdende Gesundheitszustand Bobeks haben einen nicht unerheblichen Anteil an dem Entstehungsprozeß seiner letzten Arbeit, dem *Dreibeiner* (WV 1/90; Abb. 91). Wie bei keiner anderen Figur bleibt für den Betrachter nachvollziehbar, wie der Künstler mit dem Aufbau gerungen hat. Immer wieder mußte er Material ab- und neu auftragen. Der *Dreibeiner* sollte ursprünglich als die Figur des *Lehmann* (Typ sca; Abb. 92) die Dreiergruppe in Düsseldorf (WV 1/88) komplettieren. Die Bezüge zur entsprechenden Tableaumodell sind deutlich zu erkennen. Zwei Charakteristika dieses Typs bereiten Bobek in der Übertragung auf das große Format offenbar Probleme: die durch das Gehen hintereinander gestellten Beine und der massive Körper, der durch die über die Schulter gehängte Jacke eine starke Linkslastigkeit erfährt. Bobek sieht sich gezwungen, von dem Aufbau des Grundgerüsts abzuweichen. Dies wird sichtbar am rechten Fuß, wo ein Teil des Gerüsts seitlich hervorsteht. Das Problem mit dem Übergewicht löst er mittels einer zusätzlichen Stange. Vermutlich

Abb. 91: *Dreibeiner* (WV 1/90)Abb. 92: *Tableaufigur Lehmann* (Typ sca)

diente sie zunächst nur als Stütze um zu verhindern, daß die Figur während der Arbeit umstürzt und zerbricht. Offensichtlich erkennt Bobek aber anschließend die Bedeutsamkeit dieses Hilfsmittels für den Gesamtaufbau der Figur und läßt sie als festen Bestandteil in der endgültigen Fassung der Figur stehen. Sie dient keineswegs nur als Träger der rein physikalischen Masse, sondern ist ein den beiden natürlichen Beinen vollkommen gleichwertiges Körperteil, im Grunde ein drittes Bein. Dieses Faktum führt schließlich auch zur Namensgebung, nachdem klar ist, daß die Figur von ihrem Vorbild, dem *Lehmann*, formal zu sehr abweicht. Das vorwärts Schreiten des *Dreibeiner* bekommt existentielle Bedeutung. Jeder Klumpen Ton auch innerhalb des Körpers, des rechten Armes und nicht zuletzt auch des Kopfes ist entstanden als Reaktion auf die physische Anstrengung, die diese Art des Gehens bewirkt. In einem Text über den *Dreibeiner* faßt Karlheinz Nowald dies zusammen in der Fragestellung:

„Wo in der Kunst ist Gehen als physische Anstrengung, als Arbeit am Gleichgewicht, als Beförderung des Vorwärtskommens je so eindringlich behandelt? Wo je das Zittern und Tasten und Rucken einer beschädigten Existenz? Und wo die Unsicherheit des aufrechten Stehens, die uns allen doch unbedachte Gewißheit ist?“²¹²

Da diese Fragen rhetorischer Natur sind, sollte man sie möglichst unbeantwortet lassen. Dennoch sei an dieser Stelle gestattet, noch einmal in einer Art Rückblick auf drei Bild-

²¹² Nowald 1991

hauer zu verweisen, die auf Bobeks künstlerische Entwicklung wesentlichen Einfluß ausgeübt haben und die ihrerseits im Motiv des Gehens zu Lösungen fanden, die in der Bildhauerei des 20. Jahrhunderts einen hohen Stellenwert haben. Auguste RODINs *L'Homme qui marche (Der Schreitende)* (1900) ist das vielleicht eindrücklichste Dokument dessen Formwillens, die Kräfte, Spannungen und Energien eines menschlichen Körpers äußerlich sichtbar werden zu lassen. Der Ausdruck von natürlicher Lebendigkeit und Dynamik wird auf ein Höchstmaß gesteigert. Ernesto de FIORIs *Großer Schreitender* (1921) bewegt sich scheinbar schwerelos in einem der Wirklichkeit entrückten Raum. Er verkörpert den Akt des Gehens als transitorisches, zeitloses Moment. Und schließlich Alberto GIACOMETTI, dessen lebensgroße *Schreitende Männer I + II* (1960) als plastische Inkunabeln des raumgreifenden Schrittes verstanden werden können. Das Durchmessen eines Raumes von A nach B findet hier eine seiner prägnantesten Formen in der Bildhauerei des 20. Jahrhunderts.

Es wäre vermessen, Bobek nahtlos an diese Reihe anzuschließen. Betrachtet man jedoch den Stellenwert, den die Öffentlichkeit diesen *Schreitenden* innerhalb des Gesamtwerks der Künstler beimißt und die daraus sich ergebende hohe Wertschätzung für die gesamte Entwicklung der Bildhauerei in diesem Jahrhundert, dann wird verständlich, warum für Bobek folgender Schlußsatz gilt: der durch den *Dreibeiner* verkörperte Typus ist die Quintessenz dessen, was sich als Konstante durch alle Schaffensphasen des Künstlers hindurchzieht, nämlich „die Aufhebung des unglückseligen Dualismus“ von normativem Formbewußtsein und existentieller Naturanschauung²¹³; die Suche nach einem „höheren Grad objektiver Wahrheit“²¹⁴; das sichtbar Machen von Phänomenen; das Bestreben, „im Beständigen den Wechsel des Vergänglichen, im Konstruktiven das Destruktive zu erkennen“²¹⁵ zu geben; die Widerspiegelung eines sensitiven Bewußtseins; sowie der Aufbau räumlicher Beziehungen und Erzeugung zwischenmenschlicher Energien.

2.4 Porträts²¹⁶

Mit den beiden am Ende seiner Studienzeit als Auftragsarbeiten ausgeführten Porträts von Renée Sintenis und Max Taut erhält Karl Bobek erste Anerkennung seitens der Öffentlichkeit.²¹⁷ Das ermuntert ihn, auch weiterhin der Bildnisplastik jene Aufmerksamkeit zu widmen, die er seinen figürlichen Arbeiten zuteil werden läßt. Porträt und Figur haben fortan innerhalb des gesamten Schaffens den gleichen Stellenwert, wobei Bobek beide als verschiedene Gattungen deutlich voneinander trennt. So sind die Köpfe der Figuren niemals porträthaft, und die Porträts nie typisiert.

In den Jahren 1955–60 entstehen eine Reihe von Kinderbildnissen, was zunächst überraschend klingt, scheint doch das Porträtiieren von Kleinkindern keine echte künstlerische

²¹³ Bobek 1961, S. 54; s.o. S. 79 f. + S. 86

²¹⁴ ebd., S. 53; s.o. S. 67

²¹⁵ Hofmann 1988, S. 57; s.o. S. 101

²¹⁶ Im Unterschied zu den *Frühen Arbeiten* entstehen ab 1955 mit Ausnahme von *Kopf der alten Hure, Studie* (WV 1/79) ausschließlich Porträts, weshalb an dieser Stelle auf die Unterscheidung Porträts – Köpfe verzichtet werden kann.

²¹⁷ s. Kap. I, S. 16

Herausforderung. Der eigentliche Reiz, das Erfassen eines bestimmten Charakters, das Herausarbeiten spezifischer Eigenschaften, muß bei Kindern aufgrund einer noch nicht voll entwickelten Persönlichkeit zwangsläufig eher verhalten ausfallen. Auch das in den Jugendjahren wenig ausgeprägte äußerliche Erscheinungsbild, das noch nicht Vorhandensein von Spuren der Zeit, läßt eine kreative Arbeiten am Modell, das Ringen um wahren Ausdruck, kaum zu. Bobeks Motivation ist in erster Linie eine rein persönliche, was sich an den beiden Bildnissen seiner erst 1,5-jährigen Tochter Florentine ablesen läßt (**WV 3+4/56**). Die Porträts sind Zeitaufnahmen und dokumentieren das Aussehen der Tochter, die dem Babystadium noch nicht entwachsen ist. Die als Privataufträge entstandenen Porträts *Marco* (**WV 10/59**) und *Ruth Bierich* (**WV11/59**), beide im Alter von circa fünf Jahren, lassen dagegen bereits individuelle Züge erkennen. Fast ein wenig spitzbübisches erscheint der Kopf des Knaben. Die Oberlippe steht leicht über, der schmale Mund ist zu einem Grinsen langgezogen, so daß die Wangen sich zu Pausbacken formen. Die Flügel der Stupsnase bilden zusammen mit den Augenhöhlen einen harmonischen Kurvenverlauf. Die Augen selbst sind weit geöffnet, Iris und Pupille sind nicht voneinander unterschieden, so daß sie den typischen, neugierigen Kinderblick wiedergeben. Gut die Hälfte des Kopfes wird von dem Pagenhaarschnitt des Knaben eingenommen, wobei Bobek die Haarstruktur sowohl mittels eingravierter Linien, als auch durch grobe Materialspuren festhält. Durch die Unebenheiten auf der Oberfläche sorgt der Bronze-guß mit glänzender Patina für ein belebtes Licht- und Schattenspiel. Das gleiche gilt auch für das Porträt des Mädchens.

Für die stilistische Weiterentwicklung entscheidend wirkt sich der Aufenthalt 1960 in der Villa Massimo aus. Die vier Porträts jener Zeit, allesamt Bildnisse von Mitstipendiaten, unterscheiden sich formal deutlich von den bisherigen Köpfen, vielleicht mit Ausnahme des *Rakutis* (**WV 2/55**).²¹⁸ Es ist hilfreich, die Äußerungen Bobeks bezüglich der Porträtplastik in seinem 1961 publizierten Aufsatz *Befreit von den klassischen Stützen* diesen Arbeiten voranzustellen. Aus der Erkenntnis, es müßten „Figurationen wie aus dem Pflanzlichen ins Menschliche hinein entstehen, um sie nicht zu Normtypen, sondern zu bestimmten Existenzern erwachen zu lassen“, zieht er für die Bildnisplastik den Schluß:

„Deshalb hat das Porträt in der modernen gegenständlichen Bildhauerei sich als Disziplin erwiesen, die [...] immer stärkere Leistungen von den Bildhauern erzwungen hat als ihre freien Arbeiten: Weil die inhaltliche Gegebenheit einer einmaligen Existenz gar nicht erlaubte, die allgemeine Natur mit Hilfe von Typennormen zu begreifen, mußte man bestrebt sein, sie aus den jeweiligen Bedingungen ihres Wachstums entstehen zu lassen, ohne dabei aus den Gesetzen des Materials und der Phänomene ausbrechen zu dürfen.“²¹⁹

Das Porträt des Schriftstellers Horst Bienek (**WV 10/60**), das Bobek seinen Ausführungen als Abbildung zur Seite stellt, ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie er seine Vorstellungen in die Praxis umgesetzt wissen möchte. Der Kopf läßt sich kaum noch in Einzelheiten beschreiben, alles ist einem übergeordneten Ganzen unterstellt und bedingt sich gegenseitig. Man schaut nicht einfach nur in ein aus unterschiedlichen Teilen zusammengesetztes Gesicht, sondern verspürt den dahinter liegenden von starkem Charakter

²¹⁸ s.o. S. 74

²¹⁹ Bobek 1961, S. 54

geprägten Kopf. Zu der Beschreibung physiognomischer Eigenheiten kommt das Erfassen einer auratischen Seinsebene hinzu. Es ist schwer wenn nicht gar unmöglich für Außenstehende, die den Porträtierten nicht persönlich kennen, ja nicht einmal Zeitgenossen sind, diese psychologischen Eigenschaften exakt zu benennen. Hingegen erfährt jeder, der sich mit dem Bildnis auseinandersetzt, daß es sich hierbei unzweifelhaft um das Bild eines Menschen handelt, dessen Einzigartigkeit in vielfältiger Art und Weise zum Ausdruck gebracht wird. Das Porträt des Bildhauerkollegen Günther Berger (WV 7/60) macht deutlich, was Bobek meint, wenn er vom Festhalten an Materialgesetzen spricht. Das Gesicht ist an der Oberfläche stark zerklüftet, das Material des Originals, in diesem Fall Gips-Zement, wird nicht negiert, sondern behauptet auch nach dem Bronzeguß seine ihm eigenen Werte. Das verblendete rechte Auge spielt nicht etwa auf eine tatsächlich vorhandene körperliche Beeinträchtigung an, sondern ist Mittel zum Zweck, um den Dargestellten durch zwei gegensätzliche Gesichtshälften als gespaltene Persönlichkeit zu charakterisieren. Mit dem Berger-Porträt, das durch seine fragmentarische Behandlung an römische oder etruskische Köpfe erinnert, befreit sich Bobek nun völlig von der naturalistischen Wiedergabe äußerlicher Gesichtszüge. Der freie Umgang mit dem Material unter gleichzeitiger Wahrung dessen Gesetze ermöglicht es ihm, den Kopf, der ja an sich schon ein Torso ist, noch weiter zu reduzieren, ohne dabei Verluste in Kauf nehmen zu müssen. Ganz im Gegenteil, wie der erste Versuch des Porträts des Malers Emil Kiess (WV 8/60) verdeutlicht. Die abgebrochene Nase kann wie das blinde Auge bei Berger interpretiert werden als Indiz dafür, daß es sich bei dem Dargestellten nicht um eine fotografisch getreue Abbildung handelt, sondern daß man es mit einem Menschen zu tun hat, der gebrechlich ist, der nicht ohne Makel ist, und verletzbar ist. Das letzte Bildnis dieser Reihe, das *Porträt Emil Kiess II* (WV 9/60) vereint noch einmal alle genannten Eigenschaften.²²⁰

Vieles aus dieser stilistischen Entwicklung entspricht dem, was sich parallel dazu innerhalb der figürlichen Plastik Bobeks jener Zeit abzeichnet hat. So verwundert es auch nicht, daß man bei der Suche nach Einflüssen in erster Linie auf den Künstler wieder trifft, der schon für die figürlichen Arbeiten von tragender Bedeutung gewesen ist: Marino MARINI. Seit den 50er Jahren gilt er als der „bedeutendste Porträtiert auf dem Gebiete der Plastik“²²¹, was er seinen wie lebendig erscheinenden, ungeheuer ausdrucksstarken Bildnissen verdankt. Er beschönigt nichts, scheut nicht vor einer radikalen Formensprache zurück, und verleiht dem Dargestellten doch oder vielleicht gerade deshalb ein hohes Maß an Würde und Menschlichkeit. Über eines seiner bekanntesten Werke, dem *Igor Strawinsky, II. Fassung* von 1951, schreibt Eduard Trier:

„Das Faszinierende dieser Bildnisse ist die einzigartige Verbindung von psychologischem Empfängsvermögen und einem ganz spontanen, modellierenden Zugriff für das Wesentliche, das den Bildnissen starkes Leben einhaucht.“²²²

²²⁰ Das *Porträt Emil Kiess II* (WV 9/60) wird später als einziges Werk Bobeks von der Villa Massimo für die eigene Sammlung erworben.

²²¹ Hofmann 1958, S. 74

²²² Trier 1954, S. 80



Abb. 93: G. Marcks: *Porträt des Malers Werner Gilles*, 1937

Spontan modelliert, unterstrichen durch das Belassen des Kopfes auf der Modellierstange, und psychologisch einfühlsam sind auch unverkennbare Eigenschaften der in Rom entstandenen Porträts Bobeks.²²³ Vielleicht war aber auch die Bekanntschaft zu Gerhard MARCKS, mit dem Bobek seit 1959 einen Briefkontakt unterhält²²⁴, für diese Art der Porträtgestaltung befriedigend. Dessen *Porträt des Malers Werner Gilles* (1937)²²⁵ zeigt die gleichen charakteristischen Eigenschaften und verglichen mit Bobeks *Porträt Emil Kiess II* eine frappierende Ähnlichkeit im Aufbau und im Umgang mit dem Material. (Abb. 93) Geht man auf dieser Entwicklungslinie noch einen Schritt weiter zurück, stößt man schließlich auf Edgar DEGAS, dessen Köpfe, die als Vorstudien für die Bildnisbüsten fungierten, bereits jene Freiheit im Umgang mit dem Material erkennen lassen.²²⁶ Wie für Degas' Tänzerinnen gilt allerdings auch für diese Köpfe, daß der flüchtig entworfene, skizzenartige Charakter ihnen intendiert war, da sie rein zu Studienzwecken entstanden sind. Die heute erhaltenen Bronzegüsse wurden posthum aus konservatorischen Gründen ausgeführt.²²⁷

Die Bezüge zu Marini lassen sich am klarsten an Bobeks erstem Selbstporträt nach der Studienzeit ablesen. (WV 3/64) Über einen Zeitraum von zwei Jahren beschäftigt er sich mit dieser Aufgabe, ohne damit je ganz zufrieden zu sein, was auch später zu der Zerstörung des Gipses führt.²²⁸ Die tiefen Falten auf der hohen Stirn, die wie verschlossen wirkenden Augen und die schmalen Lippen des leicht nach unten gezogenen Mundes geben dem Ganzen einen eher melancholischen, introvertierten Ausdruck, obwohl dies keineswegs typische Charaktereigenschaften Bobeks sind. Dennoch gelingt es ihm, ein beeindruckendes Zeugnis seiner selbst abzulegen. Die Jahre 1962–64, die für ihn gekennzeichnet sind durch die Zwangsisolation in dem durch Mauer und innerdeutsche Grenze nach außen abgeschotteten Berlin, und durch die Ungewißheit vor dem bevorstehenden beruflichen wie geographischen Wechsel nach Düsseldorf, hinterlassen sichtbare Spuren. Insbesondere der leere, hohle Blick und der fortschreitende Alterungsprozeß – Bobek ist bei Fertigstellung des Porträts 39 Jahre alt, der Kopf wirkt aber wesentlich älter – sind Zeichen dieser Lebenssituation. Formal und stilistisch entspricht das Porträt einem von

²²³ Für das 1967 entstandene Porträt des Architekten und ehemaligen Direktors der Düsseldorfer Kunstakademie Hans Schwippert wählt Bobek die Bezeichnung *Psychologische Studie*. (WV 7/67)

²²⁴ s. Kap. I, S. 25

²²⁵ Busch (Hg.) 1977, WV-Nr. 336

²²⁶ *Kopf, Studie für die Bildnisbüste von Madame S.* (Rewald 1957, Nr. XXX, Abb. 10)

²²⁷ s.o. S. 97

²²⁸ Immerhin hält Bobek noch 1964 das erste Selbstporträt für so gelungen, daß es auf dem Frontispiz des Mainzer Kataloges abgebildet ist. (Kat. Mainz 1964)

Marini seit den 40er Jahren häufig verwendeten Typus, den er beispielsweise in dem *Bildnis von Georg Schmidt* von 1945 angewandt hat.²²⁹ (Abb. 94) Der Kopf sitzt auf einem langen, an der Basis rund abschließenden Hals. Die Konturen sind grob herausgearbeitet, Ohren und Haare sind skizzenartig angedeutet. Die Physiognomie ist mit relativ einfachen Mitteln gestaltet. Die Oberfläche des Gipses ist überzogen mit feinen Linien, manche von ihnen stellen Falten dar, andere sind als Spuren der Bearbeitung erhalten geblieben und bilden ein belebendes Element. Marini hält sich nicht mit Einzelheiten auf, sondern versucht in der Gesamtform die Individualität der dargestellten Person plastisch zum Ausdruck zu bringen.

In dem zur gleichen Zeit wie das Selbstporträt entstandenen Bildnis des Kunstkritikers Martin G. Buttig (WV 1/63) kann man erkennen, wie Bobek in ganz ähnlicher Weise die Art der Darstellungsform variiert, um der jeweiligen Persönlichkeit gerecht zu werden. Der kugelförmige Kopf liegt ohne Hals unvermittelt auf einer hohen Holzstele auf. Die Auflagefläche entspricht den Grundmaßen des Kopfes. Das Porträt wird damit beschränkt auf die Kopfform und die Physiognomie. Bereits Auguste Rodin hat diesen Typus verwendet, so in dem Bildnis *Charles Baudelaire* (1892/98)²³⁰, wobei dort der Hals noch im Ansatz zu erkennen ist. Marini hingegen verzichtet so gut wie nie auf den Hals, und dort, wo er kaum ausgeführt ist, wird er ersetzt durch die Modellierstange.²³¹ Das Buttig-Porträt gehört mit seinem unterschwellig an einen Enthaupteten erinnernden Typus zu den radikalsten Arbeiten Bobeks im Bereich der Bildnisplastik. Das erkennbare Stehenlassen der Gußnähte, das er zur gleichen Zeit in seinen figurlichen Arbeiten als Stilmittel einsetzt, verleiht dieser frappierenden Formensprache eine zusätzliche Note. Die *Studie zu Rolf Szymanski* (WV 4/64) entspricht ebenfalls diesem Typus.

Im krassen Gegensatz dazu steht das *Porträt Ernst Deutsch II* (WV 3/69; Abb. 95), das sich im Foyer des Düsseldorfer Schauspielhauses befindet. Ein relativ kleiner Kopf mit schmalem Gesicht ruht auf einem langen Hals, an den sich ein noch einmal so langer Fortsatz anschließt. Dieser Teil hat keine körperliche Bedeutung, es handelt sich dabei lediglich um die grob mit Modelliermasse umschlossene Gerüststange.²³² Das Porträt erscheint dadurch wie das Ergebnis eines von unten nach oben verlaufenden vegetativen



Abb. 94: M. Marini: *Bildnis von Georg Schmidt*, 1945

²²⁹ Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 203

²³⁰ s. Merkel 1995, Abb. 42

²³¹ *Bildnis von Manfred v. Mautner Markhof*, 1953 (Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 310)

²³² In ganz ähnlicher Weise verfährt Alberto Giacometti in *Großer Kopf* von 1960. (Beye/Honisch (Hg.) 1987, Abb. 196)



Abb. 95: *Porträt Ernst Deutsch II*
(WV 3/69)

Prozesses, vergleichbar der *Madonna in Nemi (Studie)* (WV 6/67).²³³ Entsprechend ist auch der Kopf im Vergleich zu früheren Arbeiten viel freier modelliert. Eine Beschreibung einzelner Details schließt sich von vornherein aus. Der Betrachter wird konfrontiert mit einer Erscheinungsform, die sich der Vorstellung eines konkreten Bildes entzieht. Man nimmt das wahr, was zuvor der Künstler als Wahrnehmung an sich selbst erfahren hat. Bobek orientiert sich dabei rein an seinem Augensinn, die Übertragung räumlicher Gesichtspunkte geschieht nur nach dem Prinzip der visuellen Aufnahme, und nicht wie lange Zeit üblich unter Zuhilfenahme von Abmessungen. Den Arbeitsvorgang demonstriert und erläutert Bobek für den Beitrag der Schulfernsehreihe des SFB 1978 vor laufender Kamera. Ausgehend von einem spontan aufgetragenen Tonklumpen arbeitet er sich Stück für Stück von innen nach außen vor, wobei ihn nicht eine äußerliche Ähnlichkeit interessiert, sondern „die Kräfte, die Gruppen, die Massen, die im Kopf [vorhanden] sind“²³⁴. Dem Arbeitspro-

zeß kommt dabei entscheidende Bedeutung zu. Der Künstler geht nicht von einer im Vorfeld gefassten Vorstellung aus, sondern gewinnt erst während und durch die Arbeit mit dem Material einen Eindruck davon, mit welchen Mitteln er der darzustellenden Persönlichkeit am nächsten kommt:

„Ich versuche zu ergründen, was ich da tue, d.h. ich schicke Vorposten aus, die erkunden sollen, ob das stimmt, was ich da mache. Da komme ich dann zu bestimmten Ergebnissen. Zum Beispiel die ganze Kinnpartie, die sehr eindrucksvoll ist, habe ich deswegen zu groß gemacht. Ich muß sie näher heranholen. Ich muß die Nase mehr hereinholen. Das ist eine lange Operation. Da geht es los mit dem Probieren, denn mit dem Hineindrücken ist es nicht allein getan.“²³⁵

Kommt Bobek zu einem vorläufigen Ergebnis, fixiert er den Kopf und umwickelt ihn mit feuchten Tüchern. Bei der nächsten Sitzung überprüft er kritisch das erreichte Stadium. Nicht selten verwirft er das Porträt völlig und beginnt von vorn. Diese für Plastiker keinesfalls ungewöhnliche Vorgehensweise erklärt vieles zum Verständnis der Arbeiten Bobeks. Es ist für ihn von grundlegender Bedeutung, daß ein Porträt, wie auch eine Figur, das Ergebnis eines sich stufenweise entwickelnden Entstehungsprozesses ist. Das heißt, ist der letzte Schritt mißlungen, liegt die Ursache dafür viel weiter zurück, und ist

²³³ s.o. S. 87

²³⁴ K. Bobek, in: Haase 1981, S. 17

²³⁵ ebd.

unter Umständen das Resultat einer ungenauen Anlage zu Beginn der Arbeit. An manchen Porträts sitzt Bobek über Jahre, verändert oder beginnt neu.²³⁶

Man wird angesichts dieses methodischen Vorgehens an Alberto GIACOMETTI erinnert, der gefürchtet war ob seiner ständigen Unzufriedenheit und Selbstzweifel.²³⁷ Tatsächlich ist Bobeks *Porträt Ernst Deutsch II* in vielem den Diego-Büsten nicht unähnlich. (Abb. 96) Giacometti geht bei seinen Porträts ganz entschieden von dem Blick der Augen seines Gegenübers aus und vermittelt den Köpfen dadurch „Präsenz des Lebens“²³⁸:

„Das Auge ist insofern etwas Besonderes, als es fast wie aus einem anderen Stoff gemacht ist als der Rest des Gesichtes. Man kann sagen: Alle Formen sind mehr oder weniger unbestimmt, sind sogar sehr unbestimmt; eine Nasenspitze lässt sich so gut wie gar nicht definieren in ihrer Struktur. Das Seltsame ist nun, daß, wenn man das Auge ganz exakt macht, daß man dann Gefahr läuft, gerade das zu zerstören, was man machen will, nämlich den Blick.“²³⁹

Faktisch bedeutet dies eine Gegenströmung zu der traditionellen Bildnisplastik:

„Das Problem Giacomettis besteht nicht darin, die Proportionen des menschlichen Körpers wie immer idealisierend denkmalhaft in die Körperlichkeit der Plastik zu überführen. [...] Das Problem Giacomettis besteht dagegen darin, Immateriellität, nämlich Erscheinung, Gesehenheit, Unantastbarkeit, sowie Jeweiligkeit plastisch zu provozieren und also eine plastische Materialität zu erfinden, welche als diese selbst das Körperlich-Greifbare negiert. Dazu gehört die Verneinung des festen Konturs und aller Bestimmtheit des Volumens.“²⁴⁰

Die Porträtbüsten Diegos sind keine Bilder einer wie auch immer erlebten und gesehnen Person, wie dies beispielsweise noch bei Marini der Fall ist, wenn dort auch als ein sehr subjektives und dadurch stark individuell geprägtes Bild. Die Form bei Giacometti zeigt das, was der Künstler bei der Betrachtung des Porträtierten an Gegenwart, an Leben wahrgenommen hat. „Die materielle Form (Gips/Bronze) ist [...] eine Funktion der Erscheinung Diegos, sie tritt in diese Erscheinung über und hat, als sie selbst, keinen Sinn.“²⁴¹ Dadurch, daß die Büsten jegliche materiellen Werte und insbesondere die raum-



Abb. 96: A. Giacometti:
*Büste mit großen Augen
(Diego)*, 1957

²³⁶ z. Bsp. *Porträt Willi Kemp* (WV 2/87 + S/XIa-e)

²³⁷ Ein beeindruckendes Zeugnis über Giacomettis selbstkritische, von ständiger Unzufriedenheit geplagter Arbeitsweise speziell auf dem Gebiet der Bildniskunst liefert James Lord: *Alberto Giacometti – Ein Porträt*, Weinheim/Berlin 1997, dort allerdings anhand der Entstehung eines Ölgemäldes.

²³⁸ Hohl 1971, S. 282

²³⁹ A. Giacometti in einem Film von Ernst Scheidegger, Peter Münger, Jacques Dupin, Zürich 1966 (zit. n. Hohl 1971, S. 282)

²⁴⁰ Max Imdahl: *Diego*, in: Kat. Mannheim 1977/78, S. 88

²⁴¹ ebd., S. 88

verdrängende Masse negieren, ist ihnen jene Besonderheit eigen, die Jean-Paul Sartre mit dem Begriff der *absoluten Entfernung* beziehungsweise *absoluten Distanz* umschrieb.²⁴² Nur aus einer ganz bestimmten Entfernung gibt sich die Plastik als das zu erkennen, was sie ist, eben eine visualisierte Erscheinungsform. Betrachtet man sie aus der Nähe, verliert sich das Auge an den Unebenheiten, der schroffen Außenhaut, den Buckeln und tiefen Falten, und gerät auf den Irrweg, darin physiognomische Eigenheiten des Dargestellten ablesen zu wollen.

Gerade dieser Punkt ist auch für Bobeks Deutsch-Porträt von größter Wichtigkeit. Die Nahaufnahme wird kaum zu einem besseren Verständnis führen, allzusehr hat der Künstler sich von dem fotografischen Vorbild gelöst und eine „humanere und intimere“²⁴³ Arbeit geschaffen, als er dies in seinem ersten Entwurf (WV 2/69) vorgesehen hatte. Die Entmaterialisierung, die er gleichfalls anstrebt, erreicht er mittels des gläsernen Sockels und der Haube. Der physikalisch schwere Bronzekopf bekommt dadurch den Eindruck schwebender Leichtigkeit. Im Unterschied zu Giacometti hält Bobek dabei weiter an der Vorstellung fest, die spezifischen Merkmale der Physiognomie und räumlichen Werte des Kopfes stets mit zu berücksichtigen. Am treffendsten beschreibt Erwin Heerich diese für Bobeks Arbeiten typische Eigenschaft:

„In diesem Spannungsfeld von Entscheidungen und Duldungen vollzieht sich der alte, nie auszuschöpfende Drang als bildnerischer Dialog, der die einmalige, die subjektive Geste als physische und physiognomische Gestalt erlebt und hinwenden muß zur Dauer des Signifikanten, das stehen bleiben kann.“²⁴⁴

Im Unterschied zur figürlichen Plastik läßt sich für die Porträts Bobeks feststellen, daß er keinen einheitlichen Stil verwendet und einmal gemachte Erfahrungen stringent weiterentwickelt. Vielmehr variiert er seine ab 1960 erprobten stilistischen Errungenschaften und greift je nach Auftrag mal mehr auf die eine oder andere Formensprache zurück. So entsteht beispielsweise zeitgleich zu dem an Giacometti erinnernden formaufgelösten *Porträt Ernst Deutsch II* das *Porträt Frau H.* (WV 4/69), das mit seiner voluminösen Form und der malerischen Oberflächengestaltung wieder den durch Marini inspirierten Arbeiten entspricht.²⁴⁵ Neben Aufträgen von zumeist privater Hand, wie das Porträt des Vorsitzenden des Pfälzischen Industrieverbands Dr. Hans C.W. Hartmuth (WV 3/78) oder des Kunstsammlers Theo Wormland (WV 1a-c/83), entstehen in den 70er und 80er Jahren vor allem auftragsfreie Porträts von Freunden, Bekannten oder einfach nur von Leuten, deren Kopf Bobek als spannende künstlerische Aufgabe empfindet. Dazu zählen unter anderem die Porträts von Joseph Beuys (WV 2/75); dem Komponisten Jürg Baur, den Bobek noch aus der gemeinsamen Zeit an der Villa Massimo kennt (WV 3/75); und die zwei Entwürfe des Gießers Franz Schulte-Schmale, der Bobeks lebensgroße *Straßen-Figuren* in Eisen ausgeführt hat (WV 2/83 + 1/87). Typenbildnisse, wie Bobek sie während seiner Studienzeit hin und wieder entwarf, lassen sich

²⁴² Sartre 1965, S. 89 ff.

²⁴³ Bobek während der Feier anlässlich der Übergabe des Porträts an das Düsseldorfer Schauspielhaus. (Rhein. Post v. 22.3.1971)

²⁴⁴ Heerich 1975/76

²⁴⁵ Zu denken wäre an *Bildnis von Marina Marini* oder *Bildnis von Emma Jeker* von 1946 bzw. 1947. (Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 218 + 219)

nur noch in einem Fall nachweisen, dem *Kopf der alten Hure, Studie* (WV 1/79), der ihm als Studie für die Ausführung der Tableaufigur (Typ sda) in groß dient.²⁴⁶

Ein abschließender Blick auf einige kurze theoretische Ausführungen Bobeks über die Porträtplastik mögen noch einmal verdeutlichen, worauf es ihm speziell auf diesem Gebiet ankommt.²⁴⁷ Es handelt sich dabei um Bobeks einzige schriftlich fixierte Äußerungen zu seinen eigenen Arbeiten neben dem Filmbeitrag des SFB 1978 und dem Katalogbeitrag über die Entstehung des Bildnisses Theo Wormland.²⁴⁸ Weder über seine figurlichen Solitärplastiken, noch über die Ensembles äußert sich der Künstler schriftlich! Als Grund führt er in seiner Rede 1978 gleich zu Beginn an:

„Ich habe immer einen unschätzbar Vorteil für den Künstler darin gesehen, daß er etwas macht, was schweigt. Daß, wenn er die Sache hingestellt hat, nun die anderen dran sind, nachzudenken, zu reden.“ (1)

Im Folgenden erläutert er in einfachen Worten, in welchen Schritten er an die Aufgabe des plastischen Porträts herangeht. Am Anfang steht die Suche nach „Orientierung“ innerhalb des „Achsenkreuz[es] von Empfindungen und Einsichten“:

„Erstens ist wohl das Alter eine seltsame Sache. Wann ist ein Mensch in dem Alter, in dem man ihn porträtieren soll? Wenn er ganz alt ist? Auf der Höhe seiner geistigen Kräfte? In einem Gespräch weist vieles nach hinten und vieles nach vorn. Jugend wird sichtbar, kann manchmal in der charmantesten Weise ausbrechen... aus den Augen oder aus den Lippen – und Alter wird sichtbar, manchmal als Resignation oder auch souveräner Abschied. Man spürt davon einiges im Gespräch und man pendelt sich ein und versucht sich einzustellen auf ein Gültiges. Das ist das eine.

Das zweite ist, daß eine Person zugleich eine öffentliche und eine private Person ist. D.h., es sind Eigenschaften da, die im Geheimen und ganz intim ihr Wesen haben... Liebe, Güte, Hilflosigkeit... alles mögliche – und es sind Seiten da, die eine Frontalbegegnung mit der Gesellschaft erlauben oder gar provozieren, Sinn, Zweck und Ziel, die politische Seite des Menschen...“ (1)

Der Künstler ist aufgefordert, „Eigenschaften“ zu erkennen, „die eine allgemeine Identifikation erlauben“, und andere, „die präzise und wie ein Kennzeichen sind und doch keine Identifikation herausfordern.“ Bobek spricht in diesem Zusammenhang von der „Allgemeingültigkeit einer Persönlichkeit“ und einem „allgemeinen Interesse an ihr.“ (1) Daran schließt sich für ihn die Frage nach dem Wert des Porträts für die Nachwelt an, ob „die sogenannte Ähnlichkeit“ dabei überhaupt eine Rolle spielt, zumal die Fotografie dafür das geeignetere Medium darstellt, und kommt zu dem Schluß, daß man vielleicht doch später einmal wissen möchte, „wie hat jener Mensch auf seine Zeitgenossen gewirkt, was hat sie mitgerissen, beeinflußt, angerührt? Wie war seine Ausstrahlung?“ (2)

²⁴⁶ Immerhin ist dieser Kopf das einzige Bildnis Bobeks, das gleich von zwei öffentlichen Sammlungen erworben wurde, dem Museum Insel Hombroich bei Neuss und den Städtischen Museen Heilbronn. Weitere Porträts Bobeks in öffentlichen Sammlungen: *Porträt Albert Einstein* (WV 14/61), Landesmuseum Mainz; *Bildnis Theo Wormland* (WV 1a/83), Sammlung Wormland in der Staatsgalerie moderner Kunst, München.

²⁴⁷ Typoskript der Rede Bobeks anlässlich der Porträtabgabegabe 1978 (*Bobek 1978*). Alle Zitate im Folgenden.

²⁴⁸ Haase 1981 + Bobek 1983

„Das letzte ist das Schwierigste... es ist schwer zu erklären, wenn wir einen Menschen anschauen, dann sehen wir ihn in der Zeit, in der tatsächlichen rinnenden Zeit, d.h. wir sehen ihn in jeder Sekunde anders – nicht nur, weil er sich bewegt, verändert, sondern weil auch wir uns bewegen und verändern. Wir machen also mit ihm ungezählte Seherfahrungen. In der Addition dieser vielen Erfahrungen merken wir dann, daß so etwas besteht wie eine Raum-Zeit-Verbindung. Das heißt, in der Zeit verändert sich die Form, und umgekehrt: durch diese Veränderung erfahren wir die Zeit in der Form... Raum und Zeit – obschon in unserer Erfahrung und unserem wissenschaftlichen Verständnis zwei dauernd kontinuative Größen – fallen ja auseinander, sobald wir sie einzeln begreifen wollen. Aber was herauskommt, ist tote Zeit, toter Raum. Der Künstler muß sie aneinanderbinden, wenn er eine lebendige Arbeit machen will. Das ist sehr schwer... das ist eine Sache, die eine Idee erfordert. Wir fassen Ideen, wir Künstler, und das ist unsere Art, lebendige Begriffe zu bilden... es ist nicht die Wirklichkeit – es ist [...] die Wirklichkeit und zugleich das System, sie zu begreifen.“ (2)

3. Das zeichnerische Werk

Parallel zum bildhauerische Schaffen Karl Bobeks entsteht sein zeichnerisches Werk. Ein Konvolut aus mehreren Hundert Einzelblättern dokumentiert dieses Betätigungsgebiet, das der Künstler stets mit der gleichen Intensität betreibt wie die Bildhauerei. Indiz dafür sind die Einzelausstellungen, auf denen Bobek ohne Ausnahme immer auch mehrere Zeichnungen präsentiert²⁴⁹, sowie die Beteiligungen an Gruppenausstellungen speziell zum Thema *Zeichnungen*.²⁵⁰ Funktional betrachtet übernehmen die Zeichnungen in erster Linie die Aufgabe der Klärung plastisch auszuführender Ideen und Entwürfe, der „Vergewisserung über formale Probleme“²⁵¹. Man könnte von Studienblättern oder Skizzen sprechen.²⁵² Sie erheben keinen Autonomieanspruch, was sich nicht nur stilistisch, sondern auch in der Wahl der Materialien ablesen lässt. Bobek benutzt ausschließlich lineare Zeichenstifte, wie Feder, Bleistift oder Kugelschreiber, niemals Kreide oder Kohle, nur manchmal koloriert er die Blätter. Bei dem Papier handelt es sich um gewöhnliches Schreibpapier, zumeist im DIN A 4 Format, selten größer. Die vorrangige Aufgabe der Zeichnung als unterstützendes Hilfsmittel für die Plastik spiegelt sich wider in den inhaltlichen Themen: liegende, sitzende und stehende weibliche wie männliche Aktfiguren, Porträts, sowie ab den 70er Jahren Figuren auf der Straße. Eine eingehende stilistische Untersuchung des zeichnerischen Werks kann an dieser Stelle schon aus Gründen

²⁴⁹ 1964 Mainz: 51 Zeich. von 1951–1962 (Kat.); 1964 Braunschweig/ Bremen: 23 Zeich. (Kat.); 1965 Göppingen: 10 Zeich.; 1967 Hannover: 23 Zeich.; 1968 Duisburg: 14 Zeich.; 1968 Heidelberg: 15 Federzeich.; 1975/76 Nordhorn: 30 Handzeich.; 1979 Oberrimsingen: 25 Zeich.; 1980/81 Berlin/Mainz: Zeich. 1951–1972 und zum Park; 1997 Schloß Waldhausen: 5 Zeich.

²⁵⁰ 1967 Kunstverein Hannover: *Deutsche Handzeichnungen und Aquarelle der letzten 20 Jahre*: 3 Zeich. von 1966 (Kat.); 1984 Saarland-Museum Saarbrücken: *Figura docet. Die Gestalt des Menschen in der Handzeichnung deutscher Bildhauer nach 1945*: 11 Zeich. (Kat.)

²⁵¹ Rothe 1984, S. 34

²⁵² ebd.

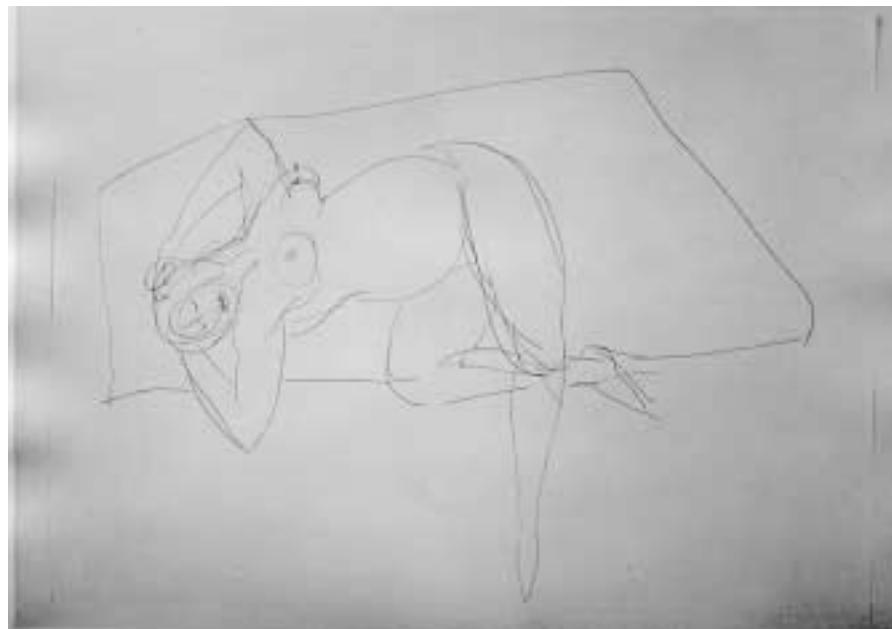


Abb. 97: *Liegender weiblicher Akt*,
1955

der im Umfang beschränkten Ausführungen nicht geleistet werden.²⁵³ An einigen wenigen ausgewählten Beispielen soll dennoch in groben Schritten aufgezeigt werden, welche stilistische Entwicklung Bobek innerhalb dieses Mediums vollzieht, in welchem Verhältnis die Zeichnungen zu den Plastiken stehen, und worin sinnverwandte Züge zu anderen Bildhauern zu erkennen sind.

Ein typisches Beispiel für die Zeichnungen der frühen Jahre ist *Liegender weiblicher Akt* von 1955, Kugelschreiber auf Papier, Maße 210 x 295 mm.²⁵⁴ (Abb. 97) Mit dünn aufgetragenen Linien skizziert Bobek einen weiblichen Akt, der entspannt auf einer nicht näher charakterisierten Unterlage, vielleicht ein Badetuch oder ein Bett, liegt. Die klar umrissenen Konturlinien, welche die Körpervolumina abgrenzen, korrespondieren mit feinen Linienknäueln, die zur Klärung von Problemstellen dienen, so am 90° abgewinkelten linken Oberschenkel, oder als Andeutung von Binnenstrukturen, hier besonders im Gesicht. Die Handschrift verrät Sicherheit im Aufbau der körperlichen Proportionen und eine auffällige Freiheit im Umgang mit Korrekturen. So zeichnet er zwei linke Brüste, eine, die sich zum Körpervolumen hin öffnet, und eine weitere, die dem Konturverlauf der Schulter angepaßt ist. Bobek scheut sich nicht, so Wolfgang Rothe, „mit einer Zeichnung sich auch einmal (nicht nur vor sich selber) zu »blamieren«“. Unprätentiös bringt er Figuren zu Papier, die ihm „absichtslos aus dem Kontinuum des bildnerischen Denkprozesses“ zufallen.²⁵⁵ Erst in einem zweiten Denkschritt kann aus einem dieser schlüchten Notate so etwas wie eine Kompositionsstudie werden. Für die *Liegende* trifft das nicht zu, keine der Plastiken aus dieser Zeit entspricht in ihrem Aufbau dieser Darstellung. Wohl aber lassen sich formale Bezüge feststellen: die *Liegende weibliche Figur*

²⁵³ Die Zeichnungen Karl Bobeks wurden bisher nicht in ihrer Gesamtheit erfaßt, da diese Arbeit einen hohen Zeitaufwand erfordert, zumal der Künstler in vielen Fällen die Einzelblätter nicht datiert hat und sich eine unüberschaubar große Zahl an Zeichnungen in privatem Besitz befindet.

²⁵⁴ Im Besitz der Kunsthalle Bremen, erworben 1964 (Inv.-Nr. 64/490).

²⁵⁵ Rothe 1984, S. 34



Abb. 98: M. Marini: *Sitzender weiblicher Akt*, 1944

mehrfach die Zeichnung unterbricht und von neuem ansetzt. Dadurch erscheint die Skizze nervöser. Wo Marini sein klares Konzept ohne Umschweife zu Papier bringt, ist Bobek noch ein Suchender. Beide verbindet die inhaltlich rein auf die Figur konzentrierte Auseinandersetzung, auf die Andeutung eines Raumes, einer Perspektive oder räumlicher Utensilien wird grundsätzlich verzichtet.

In den 60er Jahren findet in Bobeks Zeichenstil parallel zu der Formauflösung in der Plastik eine Entwicklung statt, die sich am Beispiel der *Drei Skizzen zu Jean-Pierre* von 1966, blauer Kugelschreiber, je 30 x 21 cm, gut erkennen lässt. (Abb. 99) Die Linie dient nicht mehr der Begrenzung von Körpervolumen. Die Figur erscheint vollkommen flächig. Allein der fokussierende Blick erzeugt durch seine hypnotische Wirkung so etwas wie Raumtiefe. Bobek kommt es hier nicht mehr auf eine Körperstudie an, sondern um das Festhalten eines flüchtigen Eindrucks.²⁵⁶ Zwangsläufig entwirft er in schnell aufgetragenen Strichen eine Skizze, in der er die für die Situation eher unwesentlichen Körperteile, wie in diesem Fall Rumpf und Gliedmaße, nur andeutet, um sich intensiv den Problemzonen widmen zu können. Das Dasein Jean-Pierres konzentriert sich in diesem Augenblick offensichtlich allein durch die geistige Anwesenheit. Während seine Augen aufmerksam auf das gerichtet sind, was sich vor ihm abspielt, scheint sein Körper der Wirklichkeit bereits entrückt. Bobek wird dem gerecht, in dem er dem Kopf und insbesondere den Augen durch vielfaches Überzeichnen Tiefenschärfe verleiht. In der *Studie*

²⁵⁶ Bobek beobachtete den Galeristen Jean-Pierre Wilhelm während einer Ausstellungseröffnung, in der dieser abseits des allgemeinen Trubels davon unberührt auf einem Stuhl in der Ecke des Raumes saß. (Bobek im Gespräch mit dem Düsseldorfer Kunstsammler Willi Kemp; ders. im Gespräch mit dem Verf.)

mit erhobenem Arm (WV 5/58) entspricht dem Typus mit leicht fülligen Formen und einem harmonischen Kurvenverlauf der Körperachse. Das Motiv des spitz angewinkelten Arms findet sich dort ebenfalls wieder, wie auch das formale Problem der Brüste, die sowohl als plastische Masse hervortreten, zugleich aber dem linearen Verlauf ausgehend von Schultern und Hals verpflichtet sind.

Der Einfluß von Marino MARINI auf Bobeks plastische Arbeiten seit den frühen 50er Jahren kommt auch in den Zeichnungen zum Ausdruck, wie ein Vergleich mit *Sitzender weiblicher Akt* von 1944, Feder auf Papier, 372 x 281 mm, verdeutlicht. (Abb. 98) Dünne Konturlinien verleihen dem Körper Volumen, Überzeichnungen werden nicht kaschiert, sondern bringen sich in die Diskussion um Form und Aufbau ein. Insgesamt wirkt Marinis Handschrift sicherer, die Lineatur ist in wenigen Zügen aufgetragen, wohingegen Bobek



Abb. 99: Skizze zu Jean-Pierre c., 1966



Abb. 100: A. Giacometti: Annette sitzend, 1958

zu *Jean-Pierre* (WV 1/68), die zwei Jahre später als Reaktion auf die Zeichnungen entsteht, wird deutlich, daß dieses Prinzip der Hervorhebung auf die Plastik nicht übertragbar ist. Bobek versucht das auszugleichen, indem er den Körper nach vorne ausdehnt, so daß der Kopf zugleich der höchste und am weitesten in die Tiefe führende Punkt ist.

Die frontale Ausrichtung des Sitzenden und der Verzicht auf Detailgenauigkeit zugunsten des Erfassens psychologischer Vorgänge erinnert sehr stark an Alberto GIACOMETTIIs Porträts von Annette, Isaku Yanaihara oder James Lord, die er seit etwa 1950 formal in der gleichen immer wiederkehrenden Art und Weise darstellt. (Abb. 100) Um sich absolut auf das Geistige des Gegenübers konzentrieren zu können, plaziert Giacometti seine Modelle stets auf einen Stuhl, der eine exakt vorgegebene Position innerhalb des Ateliers einnimmt und somit immer im gleichen Abstand zur Staffelei steht.²⁵⁷

Die eigentliche Auseinandersetzung Bobeks mit dem Werk Giacomettis findet statt in der Beschäftigung mit dem Thema *Straße*. Schaut man sich jedoch die Zeichnungen jener Jahre ab 1972 an, stellt man im Vergleich zu den graphischen Arbeiten Giacomettis große Divergenzen fest. Das Blatt *Gehender Mann (zu „Straßenszene“)* von 1978, Bleistift und Farbstift auf Papier, 335 x 240 mm, zeigt die Figur in kurzen, unterschiedlich starken

²⁵⁷ „Endlich zog er jedoch seine Staffelei in Position und plazierte vor ihr einen kleinen Hocker, dessen Vorderbeine er sorgfältig an roten Markierungen ausrichtete, die auf dem Zementboden des Ateliers gemalt waren. Für die vorderen Beine des Stuhls, der für das Modell vorgesehen war, gab es ähnliche Markierungen, und er wies mich an, den Stuhl mit gleicher Genauigkeit aufzustellen.“ (Lord 1997, S. 11) Zahlreiche Untersuchungen zu Giacomettis Porträts machen auf diesen Umstand aufmerksam.



Abb. 101: *Gehender Mann (zu 'Straßen- szene')*, 1978



Abb. 102: A. Giacometti: *Figuren auf der Straße*, 1951

Linien und Schraffuren, der Körper ist dennoch klar umrissen. Der Umraum ist unstrukturiert und ist allein durch die Figur existent.²⁵⁸ (Abb. 101) Andeutungen von Häusern oder Straße, wie Bobek sie in den Tableaus in Gips auf Holz verwendet, treten in den Zeichnungen nicht auf. Auch die für die Tableaus so eminent wichtige Komponente des In-Beziehung-Setzens mehrerer Figuren zueinander findet hier wie in den meisten Zeichnungen zur *Straße* nicht statt. Bobek richtet sein Augenmerk allein auf die darzustellende Figur, ihr Auftreten, beziehungsweise In-Erscheinung-Treten und die damit verbundenen körperlichen und räumlichen Werte.²⁵⁹ Ganz im Gegensatz zu Giacometti, der in zumeist mehrfigurigen Szenen das Thema *Platz* gerade mit Rücksicht auf den umgebenden Raum hin untersucht (*Figuren für einen Platz*, 1947, Bleistift, 32,7 x 41,7; *Figuren auf der Straße*, 1951, Lithographie, 41,2 x 32,8). (Abb. 102) Zwar verzichtet er gleichfalls weitestgehend auf ein Interieur, entwirft keine Stadtlandschaft, legt aber größten Wert auf die Einbeziehung der Zentralperspektive. Die Figuren, die charakterlich kaum mehr als Strichmännchen darstellen, erzeugen durch die unterschiedliche Größe und durch die

²⁵⁸ „Der Blattgrund wird als Figurengrund zurückgedrängt, erhält aber aufgrund der Körperfenge tiefenräumliche Qualität. Volumengewinnung als Massegewinnung bedeutet hier durch sukzessive Raumeinverleibung evozierte Raumversinnlichung.“ (Költzsch 1984, S. 190)

²⁵⁹ Erika Költzsch spricht in diesem Zusammenhang von „„körperinnerliche[n]“ Figurationen im staffelnden Aufbau von linear gefaßten, transparenten Schichten, die sich Raumqualitäten in sichtbaren Distanzabmessungen einverleiben“. (ebd., S. 190)

Versetzung auf unterschiedliche Bildebenen einen optisch zu ergründenden Tiefenraum.²⁶⁰ Hier zeigt sich noch einmal in aller Deutlichkeit der große Unterschied im Werk Bobeks im Vergleich zu Giacometti: während dieser durch seine auf den Augensinn fixierte Wahrnehmung die Menschen als im Raum existente konkrete Größen erkennt, geht Bobek von einer subjektiv empfundenen, relativen Größe der Menschen aus. Wo Giacometti zu bestimmten und bestimmbaren Typen gelangt, wie die vertikal aufrecht stehende weibliche und die raumgreifend schreitende männliche Figur, muß Bobek mit jeder Figur aufs neue nach den inhaltlichen Gegebenheiten suchen. Seine Zeichnungen dienen ihm zur Klärung dieses Problems.

²⁶⁰ „Alle diese *schmalen* oder *kleinen* Figuren und Köpfe auf den großen *leeren* Papierbogen verlangen diese *Leere* um sich; sie gehört zum Thema der Zeichnung, denn das Thema heißt: eine auf Distanz gesehene Figur samt ihrem Umraum, vielmehr nicht einmal so sehr *eine Figur*, sondern die Wahrnehmung, der Eindruck, die Erinnerung an eine in der Raumtiefe gesehene Figur.“ (Hohl 1996, S. 62)

III. Versuch einer Einordnung des plastischen Werks Karl Bobeks in die figürliche Plastik in Deutschland nach 1945

Im Schlußkapitel wird der Versuch unternommen, das Werk Karl Bobeks im Kontext der figürlichen Plastik in Deutschland nach 1945 zu betrachten. Die nationale Einschränkung erfolgt nicht aus falsch verstandener patriotischer Gesinnung, vielmehr resultiert sie aus der Tatsache, daß Bobeks Wirkungskreis mit wenigen Ausnahmen auf den bis 1990 westlichen Teil Deutschlands beschränkt blieb.¹ Positionen über die Grenzen hinaus werden dann in die Betrachtungen mit einbezogen, wenn international anerkannte Bildhauer wie Moore, Marini oder Giacometti die Entwicklung der Plastik in Deutschland nachhaltig mitbestimmten. Während in Kapitel II die stilistischen Einflüsse im Mittelpunkt der Untersuchung standen, sollen nun vom Inhaltlichen ausgehend bestimmte Themenkreise, zu denen Karl Bobek wichtige Beiträge geleistet hat, historisch untersucht werden, so *Platz* und *Straße*, aber auch ein singuläres Randthema wie der *Dreibeiner*.

Zu Beginn wird ein kurzer Blick auf die einschlägige Literatur ein Bild über den aktuellen Stand der Forschung abgeben. Im Mittelpunkt steht die Frage nach dem Stellenwert der figürlichen gegenüber der ungegenständlichen Plastik. Anschließend folgt ein chronologischer Abriß über die Entwicklung der figürlichen Plastik in Deutschland von 1945 bis heute. Die Auswahl einzelner beispielhafter Positionen erfolgte nach zwei Kriterien. Zunächst werden Künstler zum Vergleich herangezogen, die wesentliche Beiträge zur Gesamtentwicklung leisteten. Darüber hinaus werden die Bildhauer behandelt, die Verbindungen oder Parallelen zum Werk Bobeks erkennen lassen, seien es Einflüsse, die er diesen verdankte oder eigene Impulse, die er an sie weitergab. Am Ende ergibt sich ein Gesamtbild über die figürliche Plastik nach 1945 in Deutschland und eine Antwort auf die Frage nach dem Standpunkt Karl Bobeks innerhalb dieser künstlerischen Ausdrucksform.

1. Die figürliche Plastik in Deutschland 1945 bis heute

1.1 Ein Blick auf die Forschung

Gegenstand der Untersuchung sind die einschlägigen Standardwerke, sowohl Lexika, als auch Übersichtsdarstellungen, sowie wissenschaftliche Arbeiten. Nur in Einzelfällen werden Ausstellungskataloge mit berücksichtigt, da die Zahl der Ausstellungen kleineren Formats unüberschaubar ist. Gleches gilt für Künstlermonographien sowie Aufsätze in Fachzeitschriften und anderen Organen.

¹ Abgesehen von der *Madonna in Nemi* (WV 5/67), einer posthumen Ausstellungsbeteiligung in Bozen (Kat. Bozen 1994), sowie einigen Plastiken in kanadischem Privatbesitz fand das Werk Bobeks bisher außerhalb Deutschlands keine Beachtung.

„Es wäre unrichtig, zu behaupten, die Bildhauerei des 20. Jahrhunderts hätte im Gegensatz zur Malerei keine Entwicklung erfahren oder hätte nur Anekdoten und Monographien hervorgebracht. Naturgemäß waren die Entstehungsgeschichten der beiden Kunstgattungen Malerei und Bildhauerei immer eng miteinander verknüpft, das gilt vor allem für die Nachkriegszeit. Dennoch wird die moderne Skulptur noch immer außerhalb der Geschichte der zeitgenössischen Kunst angesiedelt, während das Hauptaugenmerk auf die Malerei und die sich ihr unterordnenden Kunstformen gerichtet ist.“²

Ganz unabhängig davon, ob diese vor wenigen Jahren geäußerte Feststellung richtig ist oder auch nicht, sie spiegelt eine weit verbreitete Meinung wider, die in der Skulptur/Plastik eine Art Kunst zweiter Klasse sieht. Die Polarisierung erfolgte nicht nur in der Unterscheidung der Gattungen Bildhauerei und Malerei³, sondern ebenso in der Frage nach der Darstellungsform. Gegenständlich und ungegenständlich beziehungsweise abstrakt wurden, wo immer es möglich schien, strikt voneinander getrennt. Erst allmählich setzte sich die Meinung durch, daß sich diese Kategorisierung für die Betrachtung aktueller Tendenzen in der Kunst als unbrauchbar erwies.

*Eduard Trier*⁴ gelang 1954 der Brückenschlag zwischen den nur scheinbar gegensätzlichen Ausdrucksformen *gegenständlich – ungegenständlich*. Zwar betrachtete er nach wie vor den menschlichen Körper „als Anfang und Ende jeder Bildnerei [...], weil das plastische Empfinden, sei es aktiv oder passiv, sich von ihm aus entwickelt habe.“ (7) Gleichzeitig definierte er den Begriff *Plastik* „als körperschaffende und raumbildende Kunst [...]. Dem Leitmotiv *Körper* kommt jedoch nicht die ausschließliche Bedeutung *menschlicher Körper* zu. Wir verstehen vielmehr darunter das dreidimensionale, geformte *Ding* [...], ohne ihm von vornherein eine bestimmte, einmalige Bedeutung zu unterlegen.“ (8) Vom selben Autor stammt nur wenige Jahre später die Schlußfolgerung:

„Im Gegensatz zur Malerei, die von der Gegenstandslosigkeit beherrscht wird, lebt in der Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts eine kräftige Tendenz weiter, sich mit den Erscheinungen der Umwelt, der sogenannten Realität, zu beschäftigen. Für die Plastik heißt das in erster Linie und im engeren Sinne ihrer überlieferten und noch lebendigen Aufgaben: *die Darstellung des Menschen*.⁵

Mit diesen beiden fundamentalen Thesen, a) die Aufhebung des Dualismus von gegenständlich und ungegenständlich und b) die Bewahrung des Menschenbildes in der Darstellung, nahm Eduard Trier eine Position ein, die bis Mitte der 60er Jahre auch in anderen Übersichtsdarstellungen zur Plastik des 20. Jahrhunderts vertreten wurde, so von Werner Hofmann, Franz Roh und Ulrich Gertz.⁶ Als besonderes Verdienst von Gertz ist

² Bernard Ceysson: Die Unmöglichkeit der Statue, in: Europa nach der Flut. Kunst 1945–1965, Kat. Barcelona/Wien 1995, S. 163

³ Besonders hervorzuheben ist das Standardwerk *Die Plastik unseres Jahrhunderts* von Michel Seuphor, wo in dem einführenden Kapitel *Das Wesen der Plastik* zahlreiche Gegensatzpaare von Malerei und Bildhauerei aufgezeigt werden. (Seuphor 1959, S. 9–15)

⁴ E. Trier: Moderne Plastik. Von Rodin bis Marini, Berlin 1954 (Trier 1954) Alle Zitate im Folgenden.

⁵ Trier 1960, S. 21

⁶ W. Hofmann: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1958; F. Roh: Deutsche Plastik von 1900 bis heute, München 1963; U. Gertz: Plastik der Gegenwart, Berlin 1953 (2. Folge, Berlin 1964)

zu werten, daß er stärker als alle anderen der Übermacht aktueller, ungegenständlicher Strömungen zum Trotz an der figürlichen Plastik als Schwerpunkt seiner Untersuchungen festhielt, weshalb seine Publikationen in den Kreisen der figürlich arbeitenden Bildhauer als besonders wichtig erachtet wurden.⁷

Wichtige allgemeine Erkenntnisse stammen von einigen ausländischen Autoren, zu denen sie im Rahmen ihrer Übersichtsdarstellungen kamen und die auch in deutscher Sprache erschienen, wobei sie naturgemäß die deutsche Plastik nicht als zentrales Thema betrachteten.⁸ Herbert Read⁹ Verdienst ist es, ausgehend vom Werk Henry Moores den Begriff *Vitalismus* in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben. Er umschrieb damit jene Grundströmung der modernen Plastik, die innere Belebtheit eines jeden Wesens oder Dinges formal auszudrücken. (77) Obwohl der Begriff noch von der Vorstellung eines traditionell rundplastisch geformten Körpers ausging, der allerdings wie Moores *Reclining Figures* auch zerteilt sein kann, ist er trotz des Bedeutungswandels des Termini *Plastik* bis in die heutige Zeit hinein anwendbar, man denke beispielsweise an die vegetativ-anthropomorphen Figuren von Rolf Szymanski.

In den 60er Jahren begann man in den Gestaltungselementen *Raum*, *Zeit* und *Bewegung* die wesentlichen plastischen Werte zu sehen. Schon 1954 hatte Carola Giedion-Welcker¹⁰ Raum als „emotionaler Faktor“ (25) erkannt. Die Körper erfahren darin eine neue Form der Beselzung (27), der Mensch tritt auf als „ein Punkt im enormen Gewebe von Raum und Zeit“ (30). Udo Kultermann¹¹ konstatierte 1963 mit Blick auf die junge deutsche Plastik:

„Im Zentrum der künstlerischen Tätigkeit steht heute das Bemühen um plastisch-räumliche Zusammenhänge.“ (9)

„Plastik ist räumliche Gestaltung, die das Wachstum, die Kräfte der Menschen, Tiere, Pflanzen und Kristalle sowie die Strukturgesetze der von der Geometrie bestimmten Technik organisiert. Verhaltensformen des Menschen in den Räumen, in die er hineingestellt ist, spielen dabei eine größere Rolle als die fixierte anatomische Gestalt des Menschen selbst. Geht es doch heute um die Beziehungen der Menschen zueinander und zu ihrer Umwelt, ja, um die Schaffung eines harmonischen Verhältnisses zu allen Dingen, die den Menschen umgeben.“ (10)

Die Bedeutung des *Raumes* für die Kunst dieses Jahrhunderts und insbesondere der Bildhauerei im weitesten Sinne ist unstrittig eine der, wenn nicht die wesentlichste überhaupt. Neben den Erkenntnissen der neueren Philosophie, namentlich bei Martin Heidegger¹²

⁷ Jürgen Weber zur Bedeutung der Rezeption der Veröffentlichungen durch Gertz: „Aber immerhin, im Gertz – *Plastik der Gegenwart* war er [Rudolf Daudert, Lehrer von Weber; Anm. d. Verf.] mit 2 Figuren abgebildet. Das gab uns ein wenig Auftrieb.“ (J. Weber: Stuttgart in den fünfziger Jahren, wie es ein Schüler der Daudert-Klasse sah, in: Kat. Heilbronn 1980/81, S. 32)

⁸ Herbert Read, Abraham Marie Hammacher, Edward Lucie-Smith u.a.

⁹ H. Read: Modern Sculpture. A concise History, London 1964 (dt.: Read 1966) Alle Zitate im Folgenden.

¹⁰ C. Giedion-Welcker: Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung, Stuttgart 1955. (Giedion-Welcker 1955). Alle Zitate im Folgenden.

¹¹ U. Kultermann: Junge deutsche Bildhauer, Mainz/Berlin 1963. (Kultermann 1963) Alle Zitate im Folgenden.

¹² M. Heidegger: Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969

und dem Existenzialisten Maurice Merleau-Ponty¹³, sowie den auf Grundfragen der Physik aufbauenden bahnbrechenden Errungenschaften der Weltraumforschung in den 60er Jahren, fand die neue Betrachtungsweise und Bewertung der Dinge auch Eingang in die Kunstgeschichte.¹⁴ Alle drei Bereiche in seine Überlegungen mit einbeziehend untersuchte 1977 *Hans Joachim Albrecht*¹⁵ die daraus resultierenden Folgen für die Skulptur. Im Mittelpunkt steht dabei das veränderte Raumbewußtsein des Menschen, sein vitales Verhältnis zur Umwelt und dessen Wahrnehmung haptisch wie visuell.

Das neue Menschenbild der 70er Jahre, das vor allem im Realismus zur Geltung kam, ist Gegenstand zahlreicher Publikationen. Für *Udo Kultermann*¹⁶ sorgte das „Streben nach größerer Authentizität“ für einen Bedeutungswandel zugunsten der Plastik. (5) „Eine neue Welt hat sich aufgetan, in der die Gestalt des Menschen wieder in Erscheinung getreten ist.“ (7) „Man hält sich an die Existenzformen des heutigen Menschen, wie sie erscheinen in Fernsehen, Film, Reklame und Magazinen, Großstadtleben überhaupt.“ (14) Die neue Körperlichkeit entsprach dem neuen Körperbewußtsein dieser Zeit. Aber auch die „[...] Fixierung des Zeitmoments spielt eine weitere wichtige Rolle: die menschlich-räumliche Situation wird in ihrer Zufälligkeit und Einmaligkeit »am Leben erhalten«.“. (24)

Zu den Fragen, welche die Untersuchungen zur figürlichen Plastik stets begleiteten, gehört jene nach der Verbundenheit mit der Tradition der klassischen Moderne. *Margit Rowell* gelangte 1986 anlässlich der Pariser Ausstellung *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*¹⁷ zu der Ansicht, Modernität schließe „[...] das Vergangene sowie Erinnerungen und Geschichte aus.“ (7) Der dadurch entstandene Bruch mit der Tradition sorge dafür, daß die Plastik dieses Jahrhunderts ausschließlich in der Gegenwart verankert sei. An den Beginn der Entwicklung stellte sie im Unterschied zu allen anderen Übersichtsdarstellungen nicht Rodin, sondern Gauguin, Picasso und Matisse als die ersten Bildhauer der modernen Sensibilität. In der Folgezeit bildeten sich zwei Grundtendenzen, die der Kultur-Ästhetik und der Natur-Ästhetik. Dieser Standpunkt steht exemplarisch für die Neubewertung der Bildhauerei durch die Kunstgeschichte, die allein den avantgardistischen Strömungen Bedeutung beimaß und die traditionsverbundene figürliche Plastik wenig oder gar nicht beachtete.¹⁸ Dies wurde mehr und mehr die Aufgabe der Hochschulen und der musealen Einrichtungen.

¹³ M. Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966

¹⁴ Für die Kunstgeschichte als grundlegend gilt bis heute: Kurt Badt, Raumillusion und Raumphantasien. Wesen der Plastik, Köln 1964

¹⁵ H. J. Albrecht: Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung, Köln 1977 (Albrecht 1977)

¹⁶ U. Kultermann: Neue Dimensionen der Plastik, 2. Aufl., Tübingen 1972 (Kultermann 1972). Alle Zitate im Folgenden.

¹⁷ M. Rowell: Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozeß, München 1986; anlässlich der Ausstellung im Centre George Pompidou 3.7.–13.10.1986 (Rowell (Hg.) 1986). Alle Zitate im Folgenden.

¹⁸ Eine Ausnahme bildet Peter H Feist: Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert, Leipzig 1996, der der figürlichen Plastik zwischen 1945–1995 ein eigenes Kapitel widmete. Allerdings leidet die Gesamtdarstellung unter der recht subjektiven Künstlerauswahl, die sich innerhalb der deutschen Plastik auf Bildhauer der ehemaligen DDR (Cremer, Balden, Stötzer, Förster) oder ihr nahestehender (Seitz, Grzimek) sowie den Vertretern einer erzählerischen Plastik (Weber, Seemann, Otto) beschränkt.

Obwohl auf dem Gebiet der Dissertationen Themen der Plastik/Skulptur nach 1945 zahlenmäßig längst zur Malerei aufgeschlossen haben, sind Untersuchungen zur figürlichen Plastik eher die Ausnahme. In der 1991 von Ursula Katharina Schneider in Heidelberg eingereichten Arbeit werden die Stiltendenzen zwischen den Jahren 1945 bis 1965 exemplarisch an neun individuellen Künstlerpositionen dargelegt, allesamt Vertreter einer vom Figürlichen ausgehenden fortschreitenden Abstraktion. Anhand eingehender Betrachtungen zur Materialfrage und Formensprache wird zum einen sichtbar, daß Werner Hofmanns These einer stilistischen Kontinuität von um 1930 bis 1960 sich zumindest in den behandelten Fällen als tragfähig erweist; zum anderen lassen sich einige allgemeine Aussagen darüber treffen, wie der Weg in die Ungegenständlichkeit verlief. Das Werk einzelner figürlich arbeitender Bildhauer nach 1945 war in den letzten zehn Jahren vermehrt Gegenstand kunsthistorischer Dissertationen.¹⁹

Für den musealen Bereich der Ausstellungen lässt sich generell feststellen, daß entsprechend den Buchveröffentlichungen innerhalb gattungsübergreifender, als Gesamtschau angelegter Präsentationen die figürliche Plastik gemäß ihrer zurückhaltenden, weniger auffälligen Natur kaum oder gar nicht berücksichtigt wurde. Dies betraf insbesondere die Generation deutscher Künstler nach '45. Allzusehr legte man in der Auswahl der Exponate Wert auf neue Ausdrucksformen und avantgardistische Strömungen.²⁰ In der Betrachtung der Kasseler *documenta* wird dies gleichfalls deutlich: waren in den ersten beiden Ausstellungen, deren Zielsetzung es war, an die Tradition vor dem Zweiten Weltkrieg anzuknüpfen, demgemäß gerade auch die figürlichen Bildhauer zahlreich vertreten²¹, fanden sie in späteren Konzeptionen nur noch geringe Resonanz.²² Erst mit der *documenta IX*, 1992 rückten auch figürliche Arbeiten wieder in den Blickpunkt der Öffentlichkeit.²³ Ähnliche Beobachtungen lassen sich machen in den rein auf Skulptur und Plastik angelegten großen Übersichtsschauen, die zumeist im Kontext einer Präsentation

¹⁹ Uwe Haupenthal: Das plastische Menschenbild bei Wilhelm Loth, Diss. Bonn 1989; Karin Bury: Der Bildhauer Kurt Lehmann. Das plastische Werk (mit Werkverzeichnis), Diss. Uni Heidelberg 1995; Kerstin Schlüter: Hans Mettel (1903–66). Leben und Werk, Diss. Marburg 1998; Angelika Schmid: Der figürliche Bildhauer Richard Heß. Kunst als Ausdruck gesellschaftlicher Wirklichkeit, Diss. Heidelberg 1998

²⁰ Jüngstes Beispiel war die groß angelegte Übersichtsschau *Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert* von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal in Berlin 1997. Unter den über 400 Exponaten waren neben einzelnen Werken von Maillol, Brancusi, Lehmbruck, Moore und Giacometti allein die Amerikaner Kienholz und Koons sowie Rosemarie Trockel und Katharina Fritsch mit figürlichen Plastiken im weitesten Sinn vertreten. (Kat. Berlin 1997)

²¹ Auf der *documenta II* 1959 wurden neben den englischen Bildhauern um Moore, den italienischen um Marini sowie Giacometti u.a. Werke folgender deutscher Bildhauer gezeigt: H. Kirchner, Koenig, Marcks, Mataré, Mettel, Scharff, Seitz, Stadler. (Kat. *documenta II*, Kassel 1959)

²² Davon ausgenommen ist die realistische Plastik, die insbesondere auf der *documenta V*, 1972 ein Schwerpunktthema bildete. (Schneckenburger (Hg.) 1983, S. 112–139)

²³ Von den zahlreichen figürlichen Arbeiten sei an dieser Stelle nur *Man walking in the Sky* von Jonathan Borofsky genannt, die an exponierter Stelle vor dem Museum Fridericianum aufgestellt zum Wahrzeichen dieser *documenta* avancierte. (Kat. Kassel 1992)

²⁴ *Skulptur im 20. Jahrhundert*, Ausst. im Wenkenpark Riehen 1980 (Kat. Basel 1980) und im Merianpark 1984 (Kat. Basel 1984).

im musealen oder städtischen Außenraum standen, wie in Basel²⁴ oder in Münster²⁵. Im Rahmen der ersten Münsteraner Ausstellung 1977, die unter dem Thema *Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart* stand, fanden immerhin Untersuchungen statt, die zu wesentlichen Erkenntnissen in der figürlichen Plastik führten.²⁶

Abgesehen von den oben genannten Autoren finden sich die wichtigsten Beiträge zur Erforschung der figürlichen Plastik in Deutschland nach 1945 in Katalogen und Veröffentlichungen einer Reihe von Museen, Kunsthallen und Kunstvereinen, die seit Jahren einen ihrer Schwerpunkte auf diesem Gebiet haben. Im Folgenden seien nur die wichtigsten in Form einer reinen Aufzählung genannt: Kunsthalle Darmstadt²⁷ und Neue Darmstädter Sezession²⁸, insbesondere als Ausstellungsorte während dem *Darmstädter Gespräch* 1950 und 1968, in denen das *Menschenbild* Thema der Diskussion war²⁹; Kunsthalle Bremen³⁰, Kunsthalle Bielefeld³¹. Das international renommierte Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg sowie die Kunsthalle Mannheim und die Städtischen Museen Heilbronn bauen seit Jahrzehnten eine Sammlung auf, in der die figürliche Plastik im Mittelpunkt steht. Entsprechend zahlreich sind temporäre Ausstellungen zu figürlichen Themen oder zu einzelnen Vertretern der figurativen Plastik. Zuletzt sei die *Kleinplastik Triennale* (ursprünglich Fellbach, jetzt Stuttgart) erwähnt, auf der figürliche Plastik stets zahlenmäßig wie qualitativ überdurchschnittlich gut vertreten war. Eine Art Reservat fanden die figürlichen Bildhauer speziell in den jährlich stattfindenden Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes sowie der Großen Berliner, Düsseldorfer oder Münchner Kunstausstellungen.

Als aktuellster Beitrag zur Erforschung der figürlichen Darstellungsform fand über den Jahreswechsel 1998/99 in der Kunsthalle Mannheim die Ausstellung *Menschenbilder. Figur in Zeiten der Abstraktion (1945–1955)*³² statt. In seinen nach thematischen Gesichtspunkten gegliederten Ausführungen³³ zur figürlichen Plastik gelangte Thomas Köllhofer zu folgender Einschätzung:

„Auffallend ist, daß trotz des Krieges, der ein kontinuierliches Arbeiten für viele Künstler unmöglich gemacht hatte, künstlerische Entwicklungen aus der Zeit vor dem Krieg weitergereift waren und dann nach 1945 mit größerer Selbstverständlichkeit eingesetzt wurden. Insbe-

²⁵ *Skulptur 1977* (Kat. Münster 1977); *Skulptur-Projekte 1987 + 1997*

²⁶ Werner Schnell: Zwischen Abbild und Realität – auf dem Wege zur Plastik ohne mimetische Funktion; aufgezeigt anhand des Torso-Motivs (Kat. Münster 1977, Bd. I, S. 9–22); Gottfried Boehm: Plastik und plastischer Raum (ebd., S. 23–44)

²⁷ Krimmel, Elisabeth: Rätsel Wirklichkeit. Figürliche Plastik der Gegenwart, Kunsthalle Darmstadt 1987 (Krimmel 1987)

²⁸ Der Anteil figürlich arbeitender Mitglieder war in Darmstadt besonders hoch, zu den bekanntesten zählen Wilhelm Loth (Vorsitzender 1953–55) und Richard Heß (seit 1971).

²⁹ Darmstädter Gespräch 1950 + 1968

³⁰ *Beispiele realistischer Plastik heute + Realistische Plastik in Europa* (Kat. Bremen 1978 + 1979)

³¹ *Skulptur aktuell I – III* (Kat. Bielefeld 1982/83, 1985/86 + 1989)

³² Kat. Mannheim 1998/99

³³ Auseinandersetzung mit Krieg und totalitärem Regime; Metamorphosen; Formale Extreme; Alltagswelten, Menschenbilder; Das plastische Porträt; Tiere; Religiöse und mythologische Themen (Kat. Mannheim 1998/99)

sondere die unterschiedlichen Entwicklungen in den Bereichen der Abstraktion wurden jetzt als geläufiges Vokabular auch in die gegenständliche Malerei und Plastik mit einbezogen. Ohne dieses Verselbständigen einer schon vorhandenen, jedoch großteils unterbrochenen Tradition wären viele der [...] folgenden [...] Entwicklungen nicht vorstellbar.“³⁴

Das Anknüpfen an eine Tradition, eine der umstrittensten Fragen in der Betrachtung der Entwicklung in der Kunst³⁵, wird hier noch einmal für die figürliche Plastik untermauert. Auch wenn sich die Feststellung Köllhofers auf die Zeit 1945–55 bezieht, so lässt sie doch erkennen, daß die Ausdrucksformen in der Darstellung des Menschen nach 1945 generell in den Errungenschaften der ersten Jahrhunderthälfte wurzeln.

1.2 Die Entwicklungsgeschichte

Die anschließende Darstellung der Entwicklung der figürlichen Plastik nach 1945 in Deutschland wird in folgenden Schritten vollzogen: zunächst wird aufgezeigt, wie sich in mehreren Städten Zentren der figurativen Kunst herausbildeten. Danach werden die Einflüsse der älteren auf die mittlere Generation untersucht, insbesondere hinsichtlich der Frage nach der Vermittlung der klassischen Moderne, sowie der aus dem Ausland aufgegriffenen Impulse. Im Weiteren folgt eine Betrachtung nach thematischen Inhalten wie *Figuren in Beziehung* oder *Platz und Straße*. Daran anschließend werden in chronologischer Folge die formal sehr unterschiedlichen Strömungen der 70er (Realismus), 80er (Expression) und 90er Jahre (Rückkehr der humanen Gestalt) untersucht.

1.2.1 Herausbildung regionaler Zentren³⁶

Bei der Betrachtung der Entwicklung figürlicher Plastik in den ersten zwanzig Jahren nach 1945 fällt auf, daß in manchen Städten Zentren entstanden, zumeist im Umkreis der Akademien und den dort lehrenden Bildhauerpersönlichkeiten, deren Schwerpunkt ihres künstlerischen Schaffens auf der figürlichen Plastik lag. In Berlin und München knüpfte man damit an die Tradition der Zeit vor 1933 an, mit Hamburg und Stuttgart kamen neue Zentren hinzu. Hierbei ist unter den Lehrenden zwischen zwei Künstlergenerationen zu unterscheiden: zum einen die älteren, vor 1900 geborenen, die schon vor der Diffamierung durch die Nationalsozialisten ihr Schaffen zur vollen Reife entwickelt hatten (Sintenis, Marcks) und mitunter bereits als Professoren tätig gewesen waren (Scheibe, Stadler, Scharff, Mataré); zum anderen Bildhauer der Jahrgänge 1900 bis 1910, die vor 1933 ihr Studium abgeschlossen und einen klar erkennbaren künstlerischen Weg eingeschlagen hatten und nun selbst in die Rolle der Vermittler schlüpften. Für die Kunststudenten der Nachkriegszeit ergab sich daraus folgende Situation: zunächst läßt sich prinzipiell feststellen, daß im Unterschied zur ersten Jahrhunderthälfte Bildhauerei an deutschen

³⁴ Thomas Köllhofer, in: Kat. Mannheim 1998/99, S. 202

³⁵ s.o. S. 170 (Margit Rowell)

³⁶ Für die 60er Jahre umfassend aufgearbeitet von Jürgen Morschel, Deutsche Kunst der 60er Jahre. Plastik, Objekte, Aktionen, München 1972 (Morschel 1972).

Akademien nicht gleichbedeutend ist mit figürlicher Plastik. Bis Mitte der 60er Jahre kann man grob drei Grundströmungen ausmachen:

- a) die kubistische bis biomorphe Ungegenständlichkeit, ausgehend von Brancusi, Arp, Archipenko, Belling, Moore;
- b) die konstruktivistische Ungegenständlichkeit oder konkrete Abstraktion, Ausgangspunkte hier sind die russischen Konstruktivisten Gabo, Pevsner und die Bauhaus-Künstler Moholy-Nagy, Schlemmer, Bill;
- c) sowie die menschliche, tierische oder mensch- beziehungsweise tierähnliche Gestalt, in der Tradition seit Rodin oder Maillol, bereichert durch Erkenntnisse des Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Surrealismus.

Anders als in der Malerei, in der Will Grohmanns viel zitierter Satz „Nach Auschwitz ist das intakte Menschenbild in der Kunst nicht mehr möglich!“³⁷ für die jüngere Generation zu einer Art Dogma wurde und man allein die Ungegenständlichkeit als Befreiung von den Konventionen empfand, blieb in der Bildhauerei das Kreatürliche bildthematatisch und formal als darstellungswürdig erhalten. Der daraus entstandene, eher unfruchtbare und wohl dennoch notwendige Expertenstreit, der sich in der *Formalismus-Debatte* und dem Darmstädter Gespräch von 1950 äußerte, führte in einigen Fällen dazu, daß sich junge Künstler programmatisch zu einer der beiden Ausrichtungen bekannten, beispielsweise Jürgen Weber:

„Die Abstrakten hatten sich durchgesetzt, das immer kleiner werdende Häuflein der Kunstudenten, die trotz allem gegenständlich arbeiten wollten, befand sich in der Defensive. Gott sei Dank gab es auf allen Akademien immer noch Lehrer, die diesen Studenten Schutz und Hilfe boten. Ein solcher Lehrer war für mich der Bildhauer Rudolf Daudert an der Akademie Stuttgart.“³⁸

Das Studium bei einem figürlich arbeitenden Bildhauer wurde zum Reservat innerhalb der Kunstszenen und zur gesellschaftlichen Nische für junge Künstler, die sich als eine der allgemeinen Strömung antagonistisch gegenüberstehende Minderheit betrachteten. Man wird diese Tatsache als symptomatisch für die Zeit 1945–55 bezeichnen können, auch wenn man nie außer Acht lassen darf, daß es unter den figürlich arbeitenden Professoren durchaus welche gab, die ihre Vermittlungsaufgabe nicht als Tradieren der eigenen Ausdrucksweise begriffen, so beispielsweise Mataré. Die folgende Darstellung versteht sich rein als summarische Auflistung der wichtigsten Namen und soll die Konzentration figürlicher Bildhauer an bestimmten Ausbildungsstätten dokumentieren.³⁹

In BERLIN knüpfte die Hochschule für Bildende Künste mit Richard Scheibe (L. 1936–64) nahtlos an die in der Nachfolge Maillols stehende Tradition der klassischen Formauffassung an. Möglich wurde dies durch die besondere Rolle des Künstlers wäh-

³⁷ W. Grohmann 1950

³⁸ J. Weber: Gestalt, Bewegung, Farbe. Vorwort zur 1. Auflage, Braunschweig 1974 (Weber 1974³, S. 5)

³⁹ Die im Folgenden in Klammern gesetzten Jahreszahlen beziehen sich wenn nicht anders vermerkt auf die Zeit der Lehrtätigkeit (L.), Assistenz (A.) oder Studienzeit (S.); die Abkürzung *Ms.* steht für Meisterschüler.

rend des Nationalsozialismus.⁴⁰ Scheibes Klasse fand regen Zulauf.⁴¹ Bis zu seinem Tod unterrichtete er und gab so an eine Vielzahl seiner Studenten das Prinzip des ruhigen, statuarischen Formaufbaus weiter. Spürbaren Einfluß findet man zum Teil auch heute noch im Werk von Karl-Heinz Krause (S. 1948–54; Ms.) oder Christian Höpfner (S. 1958–64; Ms.). Renée Sintenis (L. 1948–55), die ein hohes Ansehen genoß, bildete mit ihrem von Rodin geprägten Stil eine Art Gegenpol zu Scheibe. Allerdings war sie weit weniger von ihrer Rolle als Kunstvermittlerin überzeugt⁴², so daß mit Karl Bobek (S. 1949–55; Ms.) nur ein einziger ihrer Schüler später in der Doppelfunktion als freischaffender Künstler und Lehrer tätig war. Mit den beiden ehemaligen Schülern Gustav Seitz (L. 1947–50) und Waldemar Grzimek (L. 1948–51) fand die äußerst fruchtbare und wegweisende Schule Wilhelm Gerstels (L. 1921–44) ihre Fortsetzung, wenn auch nur für relativ kurze Zeit, da beide aufgrund ihrer politischen Gesinnung frühzeitig entlassen wurden und Berlin den Rücken kehrten. Seitz wurde später der Nachfolger von Scharff in Hamburg; Grzimek wurde 1968 an die TH Darmstadt berufen. Den wohl größten Wirkungsgrad erzielte Bernhard Heiliger (L. 1949–86), der während seiner fast 40-jährigen Lehrtätigkeit seine Erfahrungen an zwei Generationen weiter geben konnte, unter vielen anderen auch an Joachim Dunkel (S. 1949–56; Ms.), Karl-Henning Seemann (S. 1955–59) und Richard Heß (S. 1956–62; Ms.). Die an einer neuen Form von Realismus orientierte figürliche Plastik Ludwig Gabriel Schriebers (L. 1951–75) war wegweisend für die 70er Jahre. Zu den bekanntesten Vertretern zählt sein Schüler Joachim Schmettau (S. 1956–61, L. ab 1971). Wie Schmettau so übernahmen auch einige andere ehemalige Schüler später selbst eine Lehrtätigkeit an der HfBK Berlin und sorgten auf diese Weise für eine Kontinuität in der Vermittlung innerhalb der Hochschule, beispielsweise Rolf Szymanski (S. 1950–59 bei Scheibe und Heiliger, L. ab 1986). Seine Klasse besuchte unter anderen Markus Daum (S. 1986–90; Ms.).

Das hochschulinterne „Fortpflanzen“ bestimmter Grundprinzipien und Bildungsinhalte war nirgendwo so ausgeprägt wie an der Akademie der Bildenden Künste in MÜNCHEN, weshalb man in diesem Fall von der *Hildebrand-Schule* spricht, in Anlehnung an Adolf von Hildebrand (L. 1906–1921), dessen Theorien für ein halbes Jahrhundert uneingeschränkte Gültigkeit besaßen. Als besonders prägend wirkten sie sich auf Hermann Hahn aus (L. 1912–1939), dessen Schüler Toni Stadler (L. 1946–58), Anton Hiller (L. 1946–61) und Heinrich Kirchner (L. 1952–70) nun ihrerseits am Neubeginn nach ’45 diese Tradition fortsetzten, jeder in seiner ihm eigenen Formensprache. Stadlers organisch wachsende Gestaltformung fand ihren Widerhall in einigen Arbeiten seiner

⁴⁰ „Scheibes Figuren werden von Hitler geduldet, seine klassische Formauffassung ist unangreifbar. Er selbst nimmt Hitler als Persönlichkeit nicht ernst und lehnt den politischen Terror der Nazis ab.“ (Grzimek 1969, S. 93)

⁴¹ Aus Gesprächen mit Ursula Bobek, Joachim Dunkel und Karl-Heinz Krause.

⁴² „Sie unterrichtet Bildhauerei, ohne allerdings besonders engagiert die Rolle der Lehrenden und Vermittelnden zu übernehmen. [...] 1954 äußert sie in einem Gespräch mit Paul Fechter, ‚das ganze Weitergeben künstlerischer Erziehung an die Jugend sei im Grunde sinnlos, da niemand mehr wisse, ob und wie er mit dem Erlernten sich und sein Leben weiterbringen könne. Es scheine ihr... sinnlos, künstlerischen Nachwuchs zu erziehen, weil es für ihn keine Lebensmöglichkeit mehr gäbe.‘“ (Britta Buhlmann: Die Bildhauerin Renée Sintenis, in: R. S. Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik, Kolbe-Museum Berlin u.a. 1984, S. 35)

Schülerin Christa von Schnitzler (S. 1947–52) und Herbert Peters (S. 1949–55), aber auch der zum zeichenhaften Fragment sich hin entwickelnde Michael Croissant (S. 1948–53) ging aus dieser Klasse hervor. Hillers aus Grundformen zusammengesetzte Statuarik wirkte sich aus auf Fritz Koenigs (S. 1946–52; Ms.) streng rhythmisierte Mengenplastik. Und schließlich der archaische Formenkanon im Werk von Lothar Fischer (S. 1951–59; Ms.), der ohne den Einfluß seines Lehrers Kirchner undenkbar wäre.

In STUTTGART entstand ein weiteres Zentrum figürlicher Plastik, eng verknüpft mit zwei Namen. Alfred Lörcher (L. 1919–45), der selbst aus der Münchner Hildebrand-Schule hervorgegangen war, wirkte als Lehrer an der Kunstgewerbeschule, der heutigen Akademie der Bildenden Künste. Obwohl er nach '45 nicht mehr unterrichtete, sorgte allein schon die Anwesenheit dieses bedeutenden Bildhauers für einen guten Ruf über die Stadtgrenzen hinaus.⁴³ Der andere war Rudolf Daudert, der durch sein eigenes Schaffen nur einen geringen Bekanntheitsgrad erreichte, dafür aber in seiner Funktion als Lehrer (L. 1950–72) dank seiner undogmatischen Pädagogik als eminent wichtig erachtet wurde.⁴⁴ Jürgen Weber (S. 1952–56) und Bernd Altenstein (S. 1964–69) zählen zu seinen bekanntesten Schülern. Nicht ohne Einfluß blieb die in mehrere Perioden zersplitterte Lehrtätigkeit von Alfred Hrdlicka (L. 1971, 75 + 82–86), dem Markus Daum (S. 1982–86) wesentliche Anregungen verdankt. In KARLSRUHE hingegen konnte man zunächst nicht an die große Bildhauertradition der ersten Jahrhunderthälfte (Lehrtätigkeit von Hermann Volz) anschließen. Ähnlich wie im Fall von Lörcher lebte mit Karl Albiker (1878–1961) zumindest ein anerkannt bedeutender Bildhauer ganz in der Nähe in seinem Altersruhesitz bei Ettlingen. Wilhelm Loth, der sich seit Mitte der 50er Jahre nahezu ausschließlich mit dem weiblichen Torso beschäftigte, erhielt 1958 den Ruf an die Akademie (L. 1958–86). Zu seinen Schülern zählten Franz Bernhard (S. 1959–66), der das Torsomotiv in seinen Holz/Eisen-Kombinationen weiter abstrahierte, und Jürgen Goertz (S. 1963/66), dessen skurrile Wesen, die aus einer phantastischen Welt zu stammen scheinen, aus dem Karlsruher Stadtbild nicht mehr wegzudenken sind. Erst in den 80er und 90er Jahren entwickelte sich dank der Berufungen von Georg Baselitz (L. 1978–84), der just ein Jahr später mit seinen bildhauerischen Arbeiten begann, Markus Lüpertz (L. 1974–86) und Stephan Balkenhol (L. seit 1991) eine Art neofiguratives Zentrum der Holzplastik.

Daß sich die figürliche Plastik auch ohne eine Tradition seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert etablieren konnte, zeigt ein Blick auf die norddeutschen Städte. In HAMBURG entwickelte sich die Landeskunstschule zu einem regen Zentrum. Dies verdankte sie in erster Linie Gerhard Marcks (L. 1946–50) und Edwin Scharff (L. 1946–55), die beide unmittelbar nach Kriegsende für den Aufbau sorgten. Insbesondere Scharff, der bereits in den 20er Jahren Bildhauer wie Blumenthal und Mettel zu seinen Schülern

⁴³ Wie Jürgen Weber jedoch hinweist, genoß Lörcher seinen eigenen Ruhm, unterstützte hingegen kaum in der Funktion als Jurymitglied die junge Generation figürlich arbeitender Bildhauer. (J. Weber: Stuttgart in den fünfziger Jahren, wie es ein Schüler der Daudert-Klasse sah, in: Kat. Heilbronn 1980/81, S. 44 f.)

⁴⁴ s. dazu: Jürgen Weber: Stuttgart in den fünfziger Jahren, wie es ein Schüler der Daudert-Klasse sah, in: Kat. Heilbronn 1980/81, S. 32–47; Bernd Altenstein: Erinnerung an meinen Lehrer Rudolf Daudert, ebd. S. 50–52.

gezählt hatte, konnte seine von Rodin inspirierte, an der individuellen Form zum Ausdruck kommende malerische Auffassung an die junge Generation weiter vermitteln, erkennbar im Werk von Ursula Querner (S. 1946–49). Auch Hans Wimmer (L. 1948) unterrichtete ein Jahr in Hamburg, ehe er nach Nürnberg wechselte. Mit dem aus Berlin vertriebenen Gustav Seitz (L. 1958–69) trat wiederum ein arriverter figürlich arbeitender Bildhauer die Nachfolge Scharffs an. Edgar Augustin (S. 1960–65) wurde dessen bekanntester Schüler. In BRAUNSCHWEIG begründete Jürgen Weber (L. ab 1961) an der Architekturfakultät der Technischen Hochschule ein bis in die jüngste Zeit anhaltendes Zentrum figürlicher Plastik mit der Tendenz zum Erzählerischen. Sein Assistent der ersten Stunde war Karl-Henning Seemann (A. 1961–69; L. ab 1974), der anschließend dem Ruf an Webers alte Ausbildungsstätte, der Stuttgarter Akademie, folgte und damit den Kreis wieder schloß. Ihm folgte im Amt Bernd Altenstein (A. 1970–75). Von den zahlreichen inzwischen renommierten Assistenten Webers sei noch Richard Heß (A. 1965–68) genannt, wie Seemann ein ehemaliger Heiliger-Schüler. Waldemar Otto (A. 1972–73; L. seit 1973) kam für ein Jahr nach Braunschweig, nachdem er bereits mehrere Jahre freischaffend in Berlin tätig gewesen war, und erhielt anschließend eine Professur an der Hochschule für Gestaltung in BREMEN. Die Hansestadt bot damals einen fruchtbaren Boden für Bildhauer, da sie als äußerst freizügig in der Vergabe der staatlich verordneten *Kunst am Bau*-Aufträge galt.⁴⁵ Otto trat die Nachfolge von Gerhard Schreiter (*1909; L. 1956–74) an, der über Düsseldorf und Berlin nach Bremen gekommen war und durch Mahnmalsplastiken und Arbeiten für Kirchen auf sich aufmerksam gemacht hatte.

Sucht man im Rheinland nach einem Zentrum der Plastik wird zumeist auf die Lehrtätigkeit Ewald Matarés an der Düsseldorfer Akademie verwiesen.⁴⁶ Zurecht, betrachtet man die vielen international hoch anerkannten Künstler, die aus seiner Schule hervorgegangen sind, so zum Beispiel Joseph Beuys oder Erwin Heerich. Jedoch verstand sich Mataré im Unterschied zu den meisten seiner Kollegen nicht als Vermittler der ihm eigenen Ausdrucksform, mithin der figürlichen Skulptur, sondern ließ die jungen Künstler frei gewähren. Man wird in ihm den Vater jener Toleranz sehen können, welche großen Anteil hatte an dem Aufstieg der Kunstakademie Düsseldorf Mitte der 60er Jahre zu einem Zentrum der europäischen Avantgarde.⁴⁷ Das eigentliche rheinische Zentrum für die figürliche Bildhauerei war jedoch die Kölner Werkkunstschule, an der Hans Wimmer (1947), Ludwig Gies (L. 1950–62) und Kurt Schwippert (L. ab 1963) unterrichteten und aus der Kurt-Wolf von Borries (S. 1950 bei Joseph Jaekel) als Schüler hervorging. Letzterer hatte seine Ausbildung in Hamburg bei Gerhard Marcks begonnen, der 1950 nach Köln übersiedelte. Obwohl selbst nicht mehr unterrichtend, ging allein durch die Ortsansässigkeit dieses zur damaligen Zeit wohl bekanntesten und hoch geschätzten figürlich arbeitenden Bildhauers eine spürbare Wirkung aus.

Ein letztes reges Zentrum figürlicher Bildhauerei entwickelte sich in DARMSTADT, wo bereits in den 10er und 20er Jahren die Künstlerkolonie, die eng verknüpft war mit

⁴⁵ s. dazu: Hans-Joachim Manske: *Kunst im öffentlichen Raum* in Bremen. *Künstler in Bürgernähe – Bürger in Künstlernähe*, in: Plagmann (Hg.) 1989, S. 71–89

⁴⁶ So auch Andreas Pfeiffer, in: Kat. Bielefeld 1982/83, o.P.

⁴⁷ s. Kap. I, Abschnitt 5.1 *Die Düsseldorfer Kunstszenen der 50er und 60er Jahre*, S. 23 ff.

dem Namen Bernhard Hoetger (1874–1949; L. 1911–19), Wirkung hinterlassen hatte. Durch seine Pariser Jahre sowohl von Rodin als auch von Maillol beeinflußt, gilt er heute als einer der wichtigsten Vermittler beider Positionen in Deutschland.⁴⁸ 1933 emigriert, kehrte er nicht mehr an seine alte Wirkungsstätte zurück. Im Gegensatz zu seiner ehemaligen Schülerin Emy Roeder (S. 1912–14; L. 1950–53), die, wenn auch nur kurze Zeit, einen Lehrauftrag an der Landeskunstschule in Mainz annahm. In Darmstadt dauerte es bis 1968, ehe durch die Professur Waldemar Grzimeks (L. 1968–84) an der Technischen Hochschule an die Tradition figürlicher Plastik angeknüpft werden konnte. Ähnlich wie in Braunschweig begann sich durch die Vergabe von Assistentenstellen ein fester Kreis figurativer Künstler herauszubilden. Zu ihnen gehörten Richard Heß (A. 1968–71), der zuvor schon bei Weber Assistent gewesen war, Christian Höpfner (A. 1969), ehemaliger Meisterschüler Scheibes und stilistisch Marcks nahestehend, sowie Lutz Brockhaus (A. 1972–74; L. 1974–81), der später seine Lehrtätigkeit an der Fachhochschule Aachen fortsetzte.

Eine Betrachtung der Kunstzentren in Deutschland wäre unvollständig, würde man nicht auch einen Blick auf die DDR werfen.⁴⁹ In den ersten zehn Jahren nach Gründung des neuen deutschen Staates verlief vieles in der Kunst entsprechend wie im Westen, zumal Berlin, das von Anfang an als Mittelpunkt der Kunstschaaffenden galt, bis zum Bau der Mauer 1961 aller ideologischen Gegensätze zum Trotz von vielen als Möglichkeit genutzt wurde, hüben wie drüben aufzutreten. So unterrichtete beispielsweise Waldemar Grzimek direkt nach Kriegsende an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle (L. 1946–48); anschließend folgte seine Professur an der HfBK Berlin (s.o.); und schließlich nach einigen Jahren freischaffender Tätigkeit die Professur an der im Ostteil gelegenen Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee (1957–61).⁵⁰ Auch in der DDR suchte man den Anschluß an die Tradition vor 1933, betrachtete dies allerdings als „Erbe der antifaschistischen und humanistischen Künstler aus den 30er Jahren“, mit den beiden Hauptvertretern Ernst Barlach und Käthe Kollwitz.⁵¹ Die 1950 gegründete Deutsche Akademie der Künste entwickelte sich dank der Lehrtätigkeit von Gustav Seitz (Mitglied ab 1949), Will Lammert (1951–57), und insbesondere von Fritz Cremer (1950–93) zum wichtigsten Zentrum figürlicher Bildhauerei. Zu deren bekanntesten Schülern avancierten später Werner Stötzer (S. 1954–58 bei Seitz), Wieland Förster (S. 1959–61, Ms. bei

⁴⁸ s. dazu: Bernhard Hoetger 1874–1949. Sein Leben und Schaffen, Bremen 1974; Kat. B. H. Skulptur, Malerei, Design, Architektur, Kunstsammlungen Böttcherstraße Bremen 1998

⁴⁹ Die Plastik der DDR war Untersuchungsgegenstand zahlreicher Publikationen (Kat. Bonn u.a. 1986/87; Kat. Berlin (DDR) 1988; Kat. Berlin 1995) und wird aus Gründen des beschränkten Umfangs an dieser Stelle nicht behandelt.

⁵⁰ Daß dies nicht immer ganz reibungslos verlief, steht außer Frage. So berichtet Karl Bobek in Briefen an Gerhard Marcks: „Übrigens hatte ich leider keine gute Nachricht über Grzimek. Er war kurze Zeit in Rom [...], ist dann aber wie ich hörte, in die Zone zurückgefahren auf irgendein Telegramm hin. Das ist schon schlimm, ich glaube er fühlt sich auch seinen Schülern verpflichtet.“ (Brief K.B. an G.M. vom 21.3.1962). Und etwas später dann: „Grzimek scheint nun doch hin und her zu können, das wäre ja erfreulich.“ (8.4.1962) (Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Mappe I, C-42)

⁵¹ Anita Beloubek-Hammer: Deutsche Bildhauerkunst im 20. Jahrhundert, in: Kat. Berlin (DDR) 1988, S. 15.

Cremer) und Sabine Grzimek (S. 1969–72, Ms. bei Cremer). Erst mit dem 1958 abgehaltenen V. Parteitag der SED, der die „Sozialistische Kulturrevolution“ einleitete und „verstärkte Maßnahmen für eine Umgestaltung der Kunsthochschulen zu sozialistischen Bildungseinrichtungen“⁵² verordnete, begann die zumindest aus westlicher Sicht starke Einflußnahme des Staates auf die Kunst. Davon betroffen war auch die hallesche Kunsthochschule Burg Giebichenstein, die mit Gustav Weidanz (L. 1916–59), „ein vorbildhafter Fortführer klassischer Tradition“⁵³, Gerhard Marcks (L. 1925–33) und dem bereits erwähnten Waldemar Grzimek auf eine ruhmreiche Vergangenheit blicken konnte. Als *Hochschule für industrielle Formgestaltung* umfunktioniert, konnte sie erst nach dem Zusammenfall der DDR 1989 als neu konstituierte *Hochschule für Kunst und Design* erneut zu einem Zentrum figurativ orientierter Bildhauer heranwachsen.

Die gezeigten Entwicklungsstränge zusammenfassend kommt Jürgen Morschel zu folgendem Schluß:

„[Es] ist festzustellen, daß in den frühen sechziger Jahren deutsche Plastik vor allem in lokalen Gruppierungen auftrat: Berliner Plastik, Plastik im deutschen Südwesten; dann – wenn auch nicht so pronomiert, durch zusammenfassende Ausstellungen ins Bewußtsein gerückt wie die Berliner und die Südwest-Plastik – die junge Plastik im Westen, an Rhein und Ruhr. In diesen Gruppierungen, nicht in stilistischen Zusammenfassungen, ordnet sich das Bild der deutschen Plastik.“

Im weiteren Verlauf verliert sich dieser Zusammenhang und Zusammenhalt lokaler Gruppierungen, was wesentlich damit zusammenhängt, daß Plastik nicht mehr so eindeutig definierbar ist wie zuvor.“⁵⁴

Bezogen auf *Plastik* als Oberbegriff für die Kunst mit und im dreidimensionalen Raum wird man dem vorbehaltlos zustimmen können, jedoch gilt es zu fragen, ob dies auch auf die figürliche Plastik zutraf? Wie die obige Zusammenstellung zeigt, gab und gibt es auch in den 70er, 80er und 90er Jahren durchaus Orte, an denen das Figurative zumindest einen Schwerpunkt innerhalb der Bildhauerei bildet, wie beispielsweise in Darmstadt, Karlsruhe oder Braunschweig. Eine logische Erklärung dafür findet Andreas Pfeiffer, der den Ausbildungszentren auch in der heutigen Zeit eine „Brückenfunktion“ zuspricht, in der die mittlere Generation die während des Studiums erfahrene Verbundenheit mit der eigenen Tradition nun ihrerseits weitergibt an die Jüngeren:

„Dieses [...] geschieht aus innerer Überzeugung und in der Erkenntnis, daß plastisches Arbeiten den langwierigen Reifungsprozeß und handwerklich gediegenes Können voraussetzt, Plastik selbst einen Teil der Wurzeln in der historischen Situation hat und heutige, qualitätsbewußte Plastik aus der individuellen Fragestellung der jeweiligen Gegenwart neu zu erarbeiten ist.“⁵⁵

⁵² Dorit Litt: Rückbesinnung und Neubeginn. Die Burg Giebichenstein zwischen 1945–1958, in: Kat. Halle/Karlsruhe 1993, S. 64

⁵³ Feist 1996, S. 295

⁵⁴ Morschel 1972, S. 7 f.

⁵⁵ Kat. Bielefeld 1982/83, o.P.

1.2.2 Die Vermittlung der klassischen Moderne

Es ist längst ein kunsthistorischer Topos, daß die figürliche Plastik des 20. Jahrhunderts auf zwei Stammväter zurückblicken kann, Rodin und Maillol. Für die Bildhauerei in Deutschland muß in gleichem Atemzug der Name Hildebrand genannt werden. Für alle drei gilt, daß sie nicht nur epochale Neuerungen auf dem Gebiet der Plastik und Skulptur, was zu Beginn des Jahrhunderts noch gleichbedeutend war mit figurativer Kunst, schufen. Vielmehr nehmen sie deshalb diese Sonderrolle ein, da sie durch ihre Schulen noch zu Lebzeiten einen enormen Wirkungskreis erzielten. Für die Künstlergenerationen der zweiten Jahrhunderthälfte gab beziehungsweise gibt es im Umgang mit den Arbeiten der Genannten zwei Wege der Rezeption: entweder man lernte während des Studiums bei einem Lehrer, der seinerseits noch unmittelbar von Rodin, Maillol oder Hildebrand beeinflußt war, und erhielt von diesem Anregungen oder Impulse; oder man setzte sich eingehend mit den Œuvres und Schriften auseinander. Sehr oft zog das eine das andere nach sich.

Auguste RODINs (1840–1917) künstlerisches Vermächtnis erlebte in der europäischen Kunst der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte geradezu eine Renaissance:

„Die Bekenntnisse zu Rodins Größe von Brancusi (1952!), Zadkine, Germaine Richier, Henry Moore, Wilhelm Loth, Ipoustéguy – schriftlich, mündlich und in Werken formuliert – sind bedeutsame Zeugnisse einer Wandlung zwischen 1950 und 1970.“⁵⁶

Alberto Giacometti ließe sich in diese Künstlerliste ebenfalls einreihen⁵⁷, ganz zu Schweigen von jenen Bildhauern, die sich noch zu Rodins Lebzeiten eine Zeit lang in Paris aufgehalten hatten und ihre direkten Einflüsse von dessen Werk nun ihrerseits in der Rolle des Hochschullehrers an die Jüngeren weiter vermittelten konnten. Zu diesen gehörte neben Edwin Scharff auch Bobeks Lehrerin Renée Sintenis.⁵⁸ Marino Marini, Alfred Hrdlicka und Waldemar Grzimek sind drei weitere stellvertretend für viele zu erwähnende Namen, die Rodins Erbe „in der einen oder anderen Form wieder spürbar werden“ ließen:

„[...] in der zitternden oder borkigen Oberflächengestaltung, in der Labilität, im elementarischen Ausdruck [...] , im Wechsel von »Buckel und Höhlung«, in der Freiheit der Darstellungsmittel und -inhalte, im Torsomotiv, in der expressiven Gebärde und im menschlichen Engagement. Und vor allem: überall dort, wo die Problematik des Menschenbildes wieder Gestalt gewinnt, lebt Rodins Geist fort.“⁵⁹

Für Karl Bobeks künstlerische Entwicklung war Rodin so etwas wie der geistige Ursprung. Aufgrund des durch ihn ins Leben gerufenen neuen Naturgefühls betrachtete er ihn als Befreier von den „klassischen Stützen“, sah allerdings auch „die plastische und räumliche Unsicherheit seiner Mittel.“⁶⁰ Neben den frühen Torsi zeigt sich der Einfluß

⁵⁶ Schmoll gen. Eisenwerth 1983, S. 9

⁵⁷ A.G.: Hommage à Rodin, in: Catalogue du Salon de la Jeune Sculpture, Paris 1954 (Rodin-Bibliographie Nr. 1757, in: Schmoll gen. Eisenwerth 1983, S. 489); s. auch: Kap. II, S. 147

⁵⁸ Scharff war 1912/13 in Paris und begann während dieser Zeit autodidaktisch mit der Bildhauerei; neben Rodin sind auch Einflüsse Maillols, Lehmbrucks und vor allem Archipenkos erkennbar. Zur Lehrtätigkeit s.o. S. 148.

⁵⁹ Schmoll gen. Eisenwerth 1983, S. 274

⁶⁰ Bobek 1961, S. 52 (s. auch: Kap. II, S. 79)

am deutlichsten in den Porträts der Studienzeit, aber auch in späteren Jahren lassen sich bisweilen feinste Spurenelemente Rodinscher Gestaltungsformen entdecken.⁶¹

Bobeks leise Kritik an Rodins Plastik knüpfte daran an, was Aristide MAILLOL (1861–1944) bereits zu Lebzeiten Rodins in seiner Formensprache zum Ausdruck gebracht hatte. Dem Unbändigen antwortete Maillol mit maßvoller, räumlich ausgewogener Gliederung. Auf diese Weise gelang ihm die Synthese aus „der Natur und abstrahierten, rhythmisch gebauten Formen.“⁶² Maillols Wirkung auf die deutsche Kunstszen war mindestens ebenso groß wenn nicht größer als jene Rodins.⁶³ Zu seinen Schülern zählten Karl Albiker, Wilhelm Lehmbruck, Hermann Haller, Bernhard Hoetger und Toni Stadler. Letzterer konnte während seiner Münchener Lehrtätigkeit nach 1945 seine Erfahrungen direkt an die junge Generation weitergeben. Dies traf auch auf Richard Scheibe und Gerhard Marcks zu, die beide zwar keine Schüler Maillols waren, aber deutlich in dessen Tradition standen. Die Problematik im Umgang mit der Maillolschen Plastik speziell für die junge Generation bemerkte Marcks bereits 1929:

Maillol „ist ein bewunderungswürdig einfältiger Plastiker, rein, schön, beschränkt, lieblich wie südliche Bauernmädchen, und die Leistung an ihm: dass er so zu sein wagte, ohne Zweifel. Für Deutsche unnachahmlich – wir würden sofort klassizistisch werden auf dem Weg.“⁶⁴

Trotz dieses Vorbehaltens hielt ähnlich wie bei Rodin die Auseinandersetzung mit Maillol bis in die 60er Jahre hinein an. Für Bobeks Entwicklung war Maillol weniger ein Impulsgeber, auch wenn er ihm attestierte, es sei ihm gelungen, „mit einer erstaunlichen Widerstandskraft seiner Naivität gegen die akademische Perfektion seiner Zeit [...] das von ihm vorwiegend sensualistisch verstandene neue Natur- und Raumgefühl in der überlieferten plastischen Ordnung unterzubringen und scheinbar zu verfestigen“.⁶⁵

Adolf von HILDEBRANDS (1847–1921) Ruhm in Deutschland beruht vor allem auf seiner 1893 veröffentlichten Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Darin bezog er deutlich Gegenposition zu Rodin, dessen Vitalität er rigoros ablehnte und durch Rationalismus ersetzte. Dabei lag sein Hauptaugenmerk auf dem architektonischen Aufbau der Skulptur, mit dem Ziel, ein vom Betrachter aus klar ablesbares Fernbild zu erzeugen. Sein immenser Einfluß innerhalb der Münchener Akademie schwand nach 1945, nachdem alle seine Schüler gestorben waren. Für die junge Generation erwiesen sich seine Thesen als allzu streng und ließen nicht den gebührenden Freiraum für eigenes formales Empfinden. Dennoch finden auch heute noch manche Bildhauer in Hildebrands Prinzipien für sie nützliche Hinweise.⁶⁶

⁶¹ s. die Gegenüberstellung von Bobeks *Borchert* mit Rodins *Balzac* und Giacometti's *Diego* (Kap. II, S. 146 f.)

⁶² Trier 1954, S. 23

⁶³ s. dazu: Arie Hartog: Zwischen *Ausdrucks-Plastik* und *Klassik*. Die Rezeption Maillols in Deutschland, in: Berger/Zutter (Hg.) 1996, S. 181–189

⁶⁴ G. Marcks an Richard Fromme, Ingenieur, Halle/S., 20.1.1929 (in: Frenzel 1988, S. 60)

⁶⁵ Bobek 1961, S. 52

⁶⁶ Z. Bsp. Erwin Wortelkamp, Student an der Münchener Akademie 1960–65, der in einem Katalog seines Skulpturenprojekts in Hasselbach/Westerwald einen fiktiven Spaziergang mit Hildebrand schildert. (E. Wortelkamp: Wie unterwegs – *das Ganze zu schauen...*, in: Skulptur im TAL, hg. v. Kunstverein Hasselbach, Hasselbach 1989, S. 8–39)

Edgar DEGAS (1834–1917), Henri MATISSE (1869–1954) und Pablo PICASSO (1881–1973) gelten bis heute zu den wichtigsten Vertretern der klassischen Moderne, wobei sie gegenüber den anderen Bildhauern den Vorteil haben, auch als Maler wesentliche Beiträge geleistet zu haben. So blieben sie auch in Zeiten, da die figürliche Plastik wenig Ansehen genoß, stets im Blickpunkt des öffentlichen Interesses. Eine Vermittlung im Sinne der Weitergabe selbst gewonnener Erfahrungen an die jüngere Generation konnte es indes nicht geben, da Degas und Picasso keine Schüler ausgebildet hatten und die Schule von Matisse hauptsächlich von Malern frequentiert worden war. So begründet sich ihr Einfluß rein auf Errungenschaften innerhalb des Werkes. Bei Degas beeindruckt die Verwendung des Fragmentes, eine moderne Form des Non finito Michelangelos, und der Ausdruck luftiger Leichtigkeit der scheinbar schwerelosen Tänzerinnen und Badenden. Beide Stilelemente lassen sich auch in den kleinformatigen weiblichen Akteuren Bobeks wiederfinden.⁶⁷ Matisse durchbrach als erster die Tradition der klassischen Ausbildung zum Bildhauer, indem er seine Plastiken mit malerischen Mitteln aufbaute und tektonische oder anatomische Gesetzmäßigkeiten außer Acht ließ. Ein Prinzip, das durch die sogenannten *Malerbildhauer* seit den 70er Jahren weite Verbreitung fand. Picasso schließlich überragt durch seinen Erfindungsreichtum, der am stärksten in seinen Materialassemblagen zum Tragen kommt, insbesondere in den „encyklopädischen“ Skulpturen der Jahre 1950–54 (*Frau mit Kinderwagen; Pavian mit Jungem*).⁶⁸ Der spielerische und doch zugleich ernst gemeinte Umgang in der Formauffassung galt lange Zeit als äußerst fruchtbare Inspirationsquelle für die junge Künstlergeneration.

Zu erwähnen sind letztlich auch eine Reihe figurativer Bildhauer der ersten Jahrhunderthälfte von internationalem Rang, die „neben den beherrschenden Persönlichkeiten“ ihr Werk nach ’45 fortführen konnten: Henri Laurens (1885–1954), Jacques Lipchitz (1891–1973), Alexander Archipenko (1887–1966) oder Ossip Zadkine (1891–1967), alleamt mehr oder weniger „Protagonisten der kubistischen Epoche“.⁶⁹ Deren Einfluß auf deutsche Bildhauer blieb auf einzelne beschränkt und kann nur in entsprechenden Einzeluntersuchungen betrachtet werden.

1.2.3 Die Lehrergeneration

Unter den zwischen 1880 und 1915 geborenen deutschen Bildhauern gab es eine Vielzahl, die stets an der menschlichen oder kreatürlichen Figur festhielten. Sie alle in ihrer individuellen Formensprache hier vorzustellen, würde den Rahmen sprengen und kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein.⁷⁰ Die Bezeichnung *Lehrergeneration* bezieht sich auf das Alter dieser Bildhauer und umfaßt auch all jene, die nach dem Zweiten Weltkrieg keine Lehrtätigkeit ausübten. Zu unterscheiden sind drei Gruppen: die Ältesten, von denen die meisten bereits vor 1945 gestorben waren, ihr Einflußbereich aber auf tradier-

⁶⁷ s. Kap. II, S. 97

⁶⁸ Spies 1983, S. 240–259

⁶⁹ G. Marchiori, in: Kat. Brüssel 1970, Bd. 2, S. 47

⁷⁰ Hervorragende Übersichtsdarstellungen finden sich in: Trier 1954, Hofmann 1958, Roh 1963

⁷¹ Hofmann 1958, S. 73

tem Weg gegenwärtig geblieben war; dann jene mittleren Alters, die auf eine kontinuierliche Entwicklung seit den 20er Jahren zurückblicken konnten; und schließlich die Jüngeren, für die erst jetzt die eigentliche künstlerische Genese einsetzte.

Für die Älteren gilt prinzipiell, daß sie entweder Rodin sehr nahe standen, oder Maillol, oder zu einer Lösung fanden, wie beide Einflüsse miteinander in Einklang zu bringen waren. Georg KOLBE (1877–1947) ist dafür ein Beispiel. Seine weiblichen und männlichen Aktfiguren zeichnen sich aus durch eine aufgelöste Oberfläche sowie einer klar überschaubaren Form. Allerdings resultierte daraus ein „Kompromiß“⁷¹, der zu einer Vereinnahmung durch die Machthaber im Dritten Reich führte. Nach 1945 schwand seine Beachtung, bis heute ist die Einordnung seines Werkes unklar.⁷² Sein langjähriger Freund Richard SCHEIBE (1879–1964) ging einen ähnlichen Weg, kam aber zu einer „strenge[n] Verhaltenheit“⁷³. Dies sowie seine hochgeschätzte Arbeit als Hochschullehrer bewahrten ihn davor, in Vergessenheit zu geraten.

Wilhelm LEHMBRUCK (1881–1919) gelang am besten eine Synthese aus Rodin und Maillol auf einer neuen Entwicklungsstufe.⁷⁴ Er ersetzte die auf Volumen aufgebauten Frauen Maillols durch ein Gerüst aus „spiritualisierten Linien“⁷⁵ und suchte in der autonom gewordenen Form Ausdrucksmöglichkeiten für gefühlshafte oder geistige Bezüge der menschlichen Erfahrung.⁷⁶ Er gilt heute als der entschiedenste Vertreter einer humangen Plastik und stand für viele jüngere Bildhauer entscheidend am Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit. Dies ließ sich auch für Karl Bobeks Frühwerk nachweisen, später trat das Expressive bei ihm zurück. Entsprechendes lässt sich ebenfalls im Werk des gleichaltrigen Herbert Peters (*1925) beobachten.

Das Humane als eine Darstellungsform in der Kunst, in welcher der Mensch in seiner Würde unangetastet und ohne hohlen Pathos im Mittelpunkt des Schaffens steht, wurde zu einem Zweig der figurativen Plastik dieses Jahrhunderts, in dem neben Lehmbruck weitere wichtige Vertreter zu nennen sind. Ernesto de FIORI (1884–1945) verzichtete auf jegliche Emphase zugunsten einer klaren architektonischen Komposition.⁷⁷ Besondere Wirkung erzielte er mit seinen spontan erfaßten und äußerst lebendig erscheinenden Porträtplastiken. Gleichermaßen lässt sich über Renée SINTENIS (1888–1965) sagen, die zudem ihr tiefes Empfinden für Menschlichkeit auf das Bild der Kreatur übertrug. In ihren Pferden, Eseln oder Hunden verinnerlichte sie eine äußerlich kaum in Erscheinung tretende Energie. Bewegung wird zur „unbestimmten Lebenskraft“.⁷⁸ (Abb. 103) Obwohl die Tierplastik bei Bobek kaum eine Rolle spielt, zeigen die wenigen Ausnahmen der

⁷² s. dazu Ursel Berger: „Georg Kolbe war in seiner Zeit der bekannteste und erfolgreichste deutsche Bildhauer. Zu der zeitgenössischen Anerkennung steht sein ‚Nachruhm‘ in extremem Mißverhältnis. Heutzutage ist Kolbe vermutlich der unbekannteste von den bedeutenderen Künstlern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.“ Erst in den siebziger Jahren wurde er zumindest von wissenschaftlicher Seite wieder entdeckt. (Berger 1990, S. 7)

⁷³ Olbrich (Hg.) 1990, S. 162

⁷⁴ Hofmann 1958, S. 73

⁷⁵ Trier 1954, S. 30

⁷⁶ Platte 1957, S. 56

⁷⁷ Trier 1954, S. 27

⁷⁸ Roh 1963, S. 19



Abb. 103: R. Sintenis: *Liegender Hund*, 1928



Abb. 104: *Kleiner liegender Hund I* (WV 3/76)

kleinen Hunde für das *Park-Ensemble Mann-Frau-Hund* (WV 4/76 + 1/77) deutlich die Handschrift seiner Lehrerin. Die liebevolle Modellierung des zartgliedrigen Wesens zeigt sich hier wie dort. In sich ruhend verkörpern sie Gelassenheit und verweisen zugleich auf die Unbestimmtheit ihrer Existenz. (WV 3/76; Abb. 104) Das Humane zum Ausdruck bringend wurde Gerhard MARCKS (1889–1981) zu einem der meist geschätzten Bildhauer der Nachkriegszeit.⁷⁹ Bereits 1935 würdigte Fritz Nemitz den Humanismus bei Marcks als „die klare Reinheit dieser Figuren, die still verhaltene Würde ihrer Gebärden und ihre seelenvolle Geborgenheit“⁸⁰. Diese Definition kennzeichnet die wesentliche Konstante im gesamten Werk. Für viele blieb Marcks zeitlebens ein ruhender Pol im umtriebigen Tagesgeschäft der Kunstszenen.

Zu den Jüngeren zu zählen ist Marcks ehemaliger Ateliergenosse⁸¹ Hermann BLUMENTHAL (1905–42). Obwohl er mit nur 37 Jahren im Krieg gefallen war, gelangten seine von der Tektonik des Körpers bestimmten und räumlich gegliederten Figuren durch zahlreiche postume Nachgüsse zu einem gewissen Ruhm.⁸² Kurt LEHMANN (*1905) fand durch seine das Typische des menschlichen Körpers im Stehen oder Sitzen darstellenden Figuren gleichfalls große Aufmerksamkeit, jedoch blieb er in seiner Entwicklung nach 1945 stehen und wurde zu einem eher konventionellen Vertreter der figürlichen Bildhauerei. Gustav SEITZ (1906–69) erwarb sich in erster Linie als Lehrer sowie Porträtiest einen guten Ruf. Lange Zeit hielt er an dem von Maillol und Marcks beeinflussten wohl ausgewogenen, rundplastischen weiblichen Figuren fest. In seinem letzten Lebensjahrzehnt gelang ihm mit den weiblichen Akttorsi, die zu Wilhelm Loths *Idolen* eine gewisse Geistesverwandtschaft besitzen, und den fragmentarischen *Catchern* der Durchbruch zu freieren Formen.

⁷⁹ In den 50er Jahren galt er als „die überragende Gestalt unter den lebenden deutschen Bildhauern“. (Platte 1957, S. 104)

⁸⁰ F. Nemitz 1935, zit. n. Olbrich (Hg.) 1990, S. 169

⁸¹ Beide waren in der Zeit zwischen 1934–40 Mitglieder der Ateliergemeinschaft Klosterstraße in Berlin. (Feist 1996, S. 248)

⁸² „Hermann Blumenthal war für die Kunstöffentlichkeit in den fünfziger Jahren nach seinem Tod kein Unbekannter. Seine im Gipsmodell erhaltenen Statuen wurden gegossen und [...] in Ausstellungen gezeigt; Museen erwarben charakteristische Arbeiten. Blumenthals Figuren waren eine wichtige Anregung für die Bildhauerei der Nachkriegszeit, in der seine Altersgenossen – Gustav Seitz, Hans

1.2.4 Die wegweisenden Einflüsse von außen: Moore; Marini; Giacometti

Während die Lehrergeneration in den meisten Fällen ihren vor 1945 eingeschlagenen künstlerischen Weg unbeirrt weiter beschritt, und damit als Vermittler zwischen der klassischen Moderne und der Gegenwart einen immens wichtigen Beitrag zur Weiterentwicklung der figürlichen Plastik in Deutschland leistete, begann für die jungen Bildhauer in den 50er und 60er Jahren eine neue Zeitrechnung. Zum einen profitierten sie von den traditionellen plastischen Bildfindungen, zum anderen konnten sie angeregt durch die Aufnahme der aus dem Ausland kommenden aktuellen Impulse ihrem Schaffen eine neue Ausrichtung geben. Diese Impulse kamen zunächst aus drei Ländern und sind nahezu identisch mit den drei großen Namen Moore, Marini und Giacometti.

Henry Moore und die britischen Bildhauer

Die Bedeutung des Werkes von Henry MOORE (1898–1986) auf die nachfolgende Generation auch und gerade in Deutschland kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Bereits 1934 zeichnete sich für Herbert Read der hohe Stellenwert ab, den er dreißig Jahre später in seiner *Geschichte der moderne Plastik* an drei Punkten festmachte. Moore war der entschiedenste Vertreter der als *Vitalismus* bezeichneten Kunstströmung:

„Für mich muß [...] ein Werk zunächst eine ihm eigentümliche Vitalität besitzen. Ich meine damit nicht die Wiedergabe von wirklicher Lebendigkeit, von Bewegungen, körperlichem Handeln, von springenden und tanzenden Gestalten usw., sondern vielmehr, daß ein Werk eine verhaltene Energie, ein intensives Eigenleben haben kann, unabhängig von dem, was es darstellen mag. [...] Wenn es einem Werk nicht um die Wiedergabe des natürlichen Augenscheins zu tun ist, so ist dies nicht etwa eine Flucht vor dem Leben, sondern kann vielmehr ein tieferes Eindringen in die Wirklichkeit bedeuten ... ein Ausdruck dessen, was Leben eigentlich ist, ein Anreiz zu einer größeren Intensität des Lebens.“⁸³

Als zweiten Punkt der Neuerungen nannte Read das In-Beziehung-Setzen von Mensch und Natur auf formaler Ebene. Moore baute sein großes Formenrepertoire auf aus natürlichen Gebilden, die er mit dem Bild des Menschen in Einklang brachte:

„Zwar hat mich die menschliche Gestalt am meisten interessiert, doch habe ich immer Naturformen wie Knochen, Muscheln, Kieseln usw. große Beachtung geschenkt.“⁸⁴

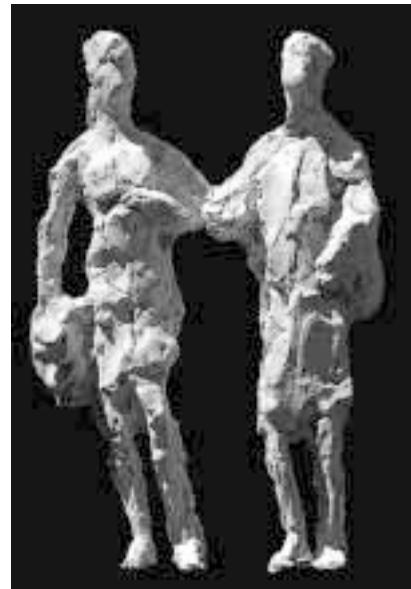
Und schließlich das Aufbrechen der geschlossenen Form und die Öffnung der Plastik zum Raum hin. Zwar ging diese als revolutionär zu betrachtende Fortschritt zurück auf die Futuristen und Konstruktivisten, es ist aber Moore zuzuschreiben, durch seine fortwährende „Auseinandersetzung mit der ‚äußeren und inneren Form‘ [und] deren Verschränkungsmöglichkeiten“⁸⁵ diese Entwicklung entscheidend vorangebracht zu haben. Der aus diesen genannten Neuerungen logische Schluß, die Aufhebung des Gegensatzes

Mettel, Kurt Lehmann, Kurt Schwippert, Hans Wimmer, Fritz Cremer – dominierten.“ (Ursel Berger, in: Isermeyer (Hg.) 1993, S. 12)

⁸³ H. Moore in einem Beitrag zu *Unit One*, hg. v. Herbert Read, London 1934; zit. n. Read 1966, S. 163

⁸⁴ H. Moore in *The Listener*, 18.8.1937; zit. n. Read 1966, S. 178/180

⁸⁵ Ohff 1995, S. 11

Abb. 105: K. Armitage: *Spaziergänger*, 1952Abb. 106: Tableaufigur *Überweg* (Typ sk)

von *gegenständlich* und *abstrakt*, sorgte in Zeiten der *Formalismus-Debatte* für eine gar nicht hoch genug einzuschätzende Vermittlung dieser beiden nur scheinbar ungleichen Brüder:

„Ich sehe keinen Grund dafür, weshalb eine realistische Kunst und eine rein abstrakte Kunst nicht gleichzeitig nebeneinander bestehen dürfen, sogar bei dem einen Künstler gleichzeitig.“⁸⁶

Oder mit anderen Worten des Künstlers:

„›Intellekt und Vorstellungskraft, Bewußtes und Unbewußtes‹ seien dem Kunstwerk gleichermaßen notwendig.“⁸⁷

Im Kern entspricht dies Bobeks Leitsatz von 1961, worin er die „Aufhebung des unglückseligen Dualismus von normativem Formbewußtsein und existentieller Naturanschauung“ forderte.⁸⁸ Die Gegenüberstellung dieser beiden Zitate mag belegen, daß die Ideen Henry Moores auf viele in Deutschland und speziell in Berlin⁸⁹ lebende Bildhauer nicht nur direkten Einfluß ausübten – zu denken ist hier beispielsweise an Bernhard Heiliger⁹⁰ oder Alexander Gonda, sondern auch auf junge Plastiker, die einen stilistisch anderen Weg einschlugen, ihre Wirkung nicht verfehlten.

Reg BUTLER (1913–81) war Architekt und kam autodidaktisch zur Bildhauerei. Sein unkonventioneller Umgang mit schmiedbaren Metallen stand in krassem Widerspruch

⁸⁶ H. Moore, in: H.M. über die Plastik. Ein Bildhauer sieht seine Kunst, München 1972, S. 307; zit. n. Zaunschirm 1980, S. 139)

⁸⁷ Hofmann 1958, S. 152

⁸⁸ Bobek 1961, S. 54 (s. Kap. II, S. 80)

⁸⁹ Henry Moore ließ seine Bronzearbeiten überwiegend in der Berliner Gießerei von Hermann Noack ausführen.

⁹⁰ Die Moore-Rezeption Bernhard Heiligers behandelt ausführlich Ursula K. Schneider. (Schneider 1991, S. 50–59)

zu Moores Formensprache. Dennoch stand auch bei ihm der Mensch im Mittelpunkt seines Schaffens. Nachdem sein Ruhm, den er dem Gewinn des Londoner Wettbewerbs *Denkmal für den unbekannten politischen Gefangenen*⁹¹ verdankte, alsbald wieder verblaßt war, erregte er zu Beginn der 70er Jahre durch seine provokanten, dem amerikanischen Realismus nahestehenden weiblichen Akte erneut die Gemüter. Wie kaum ein anderer Bildhauer seiner Zeit polarisierte er die öffentliche Meinung.⁹²

Kenneth ARMITAGE (*1916) entwickelte in den 50er Jahren ausgehend von den atmosphärisch aufgeladenen Plastiken Medardo Rossos Figurenpaare und -gruppen, in denen das Solitäre vollkommen in der Gesamtheit der Menge verschmolz. (Abb. 105) Sein Einfluß auf die deutschen Bildhauer zeigt sich im Bereich der plastischen Gruppe, am deutlichsten bei Emil Cimiotti.⁹³ Obwohl sich Bobek nie mit der Gruppen- oder Mengenplastik befaßt hat, zeigen die wenigen Paare der *Straßen-Ensembles* durchaus stilistische Bezüge zu diesen Werken. Sowohl die beiden Frauen aus dem Tableau *Überweg* (Typ sk), wie auch das Liebespaar aus *Am Eck* (Typ sma) lassen zumindest ansatzweise die für Armitage typische Ineinander-Verschmelzung zu einer plastischen Einheit erkennen, wobei Bobek die Charakterisierung der Einzelfigur nie ganz aufgab. (Abb. 106)

Marino Marini und die italienischen Bildhauer

Wenn im oberen Teil davon die Rede war, daß durch Bildhauer wie Lehmbruck, de Fiori, Sintenis oder Marcks das Humane in der figürlichen Plastik seinen festen Platz gewonnen hatte, so trifft dies in besonderem Maße auch auf Marino MARINI (1901–80) zu. Eduard Trier, der zu den besten Kennern von Marinis Werk gehört, sah bereits 1954 darin eine „originale Grundlegung einer neuen plastischen Situation“ und kam zu folgender Einschätzung:

„Seine weiblichen Akte, die entweder im Zustand erdhafter Schwere und vegetativen Verharrens, oder in der ekstatischen Feierlichkeit einer *Tänzerin*, als Badende oder in anderen elementaren Haltungen modelliert sind, besitzen volle, gerundete und gesicherte Formen und entsprechen darin zuinnerst dem fruchtbaren, erhaltenden und bewahrenden Wesen des Weiblichen.“

Das männliche Prinzip der Dynamik verkörpern formal und thematisch die Reiter. An den zahlreichen Variationen lässt sich erkennen, wie Marini auf dramatische Zuspitzung hinarbeitet. Das Dramatische gründet sich jedoch nicht allein auf dem jeweiligen Darstellungswert, einfacher gesagt: auf dem dramatischen Geschehen, sondern vornehmlich auf der unnachahmlichen Art des Künstlers, das Drama aus der reinen Form zu entwickeln und in der Einheit einer Figur Gestalt werden zu lassen.“⁹⁴

Es ist Marinis Verdienst, in der Figur menschliche Dramen spannungsvoll darzustellen, ohne in erzählende Dramaturgie zu verfallen; formale Grenzen zu sprengen, ohne for-

⁹¹ s. Kap. I, S. 8

⁹² Bobek schätzte an Butler vor allem die abstrakten Arbeiten und reihte ihn ein in die Entwicklungslinie ausgehend von de Fiori und Marini. (Bobek 1961, S. 53; s. Kap. I, S. 22) In der umfangreichen Übersichtsausstellung *Englische Kunst im 20. Jahrhundert*, Royal Academy of Arts, London und Staatsgalerie Stuttgart 1987, wurde er nicht mit berücksichtigt.

⁹³ s. hierzu: Schneider 1991, Kap. 2.3 *Die plastische Gruppe*, S. 78 f.

⁹⁴ Trier 1954, S. 80 f.

malistisch zu erscheinen; und bei alle dem nie die Würde des Menschen anzutasten, der nach seiner Grundüberzeugung dem kommenden Weltuntergang entgegenseht:

„Wenn Sie meine Reiterstatuen der letzten zwölf Jahre nacheinander betrachten, werden Sie bemerken, daß der Reiter jedesmal weniger imstande ist, sein Pferd zu beherrschen, und das Tier in stets wilder werdender Angst erstarrt, statt sich aufzubäumen. Ich glaube, und damit ist es mir bitterernst, daß wir dem Ende einer Welt entgegengehen. [...] Ich versuche demnach, das letzte Stadium eines Zerfalls mit einem Mythos zu symbolisieren, dem Mythos vom heroischen, siegreichen Menschen, vom *Uomo di virtù* der Humanisten.“⁹⁵

Umbro Apollonio sprach 1955 offen aus, was für eine ganze Generation junger Künstler zutraf und bis heute an Wirkkraft nichts verloren hat:

„Die Skulpturen Marinis sind [...] nicht nur Werke, die man betrachtet, sie sind Werke, die unmittelbar angehen, als seien sie Antworten auf unsere menschlichen Empfindungen.“⁹⁶

Wie sehr dies gerade auch auf Karl Bobek zutraf, speziell in seinem Frühwerk, aber auch in einigen Arbeiten der kleinformatigen Werkkomplexe der 60er Jahre, konnte detailliert in Kapitel II erörtert werden. Weit mehr als die formale Anlehnung an das große Vorbild zeigte sich die inhaltliche Auseinandersetzung Bobeks mit Marini. Bobeks in den Figuren sich widerspiegelndes Menschenbild wäre ohne Marini nicht denkbar. Dies beweisen letztlich auch die Porträtplastiken sowie die frühen Zeichnungen.

Anders als bei den britischen Künstlern blieben die Einflüsse anderer italienischer Bildhauer deutlich hinter dem „Vorreiter“ Marini zurück. Vermutlich wären sie ohne ihn in Deutschland kaum zu Geltung gekommen. So aber erregten beispielsweise Giacomo MANZU (1908–91), Emilio GRECO (*1913) oder Pericle FAZZINI (*1913) gleichfalls gesteigerte Aufmerksamkeit. Ihnen allen ist mehr oder weniger eine an die Tradition angelehnte „archaisierende Kunstauffassung“ eigen, die „in der Vergangenheit neue Werte entdeckt, definiert und neu interpretiert.“⁹⁷ Auf die italienische Plastik bezogen hieß das vor allem Einflüsse aus der Etruskischen Kunst. Ihre Figuren sind „von symbolischer Befrachtung befreit“; sie wollten „mit Hilfe absoluter und funktionaler Figuration des Körpers den Menschen darstellen und so seine Botschaft weitervermitteln“.⁹⁸

Dieses auf Ursprüngliches Abzielende, die zeitgenössische Authentizität dabei nie Verleugnende fand in Deutschland speziell bei einigen Berliner Bildhauern der jüngeren Generation Anklang. Die unmittelbaren Berührungen kamen zustande einerseits durch eine Reihe von Ausstellungen italienischer Kunst in Berlin⁹⁹, andererseits durch die Aufenthalte in der Villa Massimo in Rom. Neben Karl Bobek, Stipendiat von 1960, der durch seine Affinität zu Marini seit seiner Studienzeit ohnehin starke Impulse aus der italieni-

⁹⁵ Aus einem Interview von 1968, zit. n. Waldberg/San Lazzaro 1970, S. 494 f.

⁹⁶ U. Apollonio: Aufriß der modernen italienischen Skulptur (dt. v. Werner Haftmann), in: das kunstwerk, Jg. 9, 1955, H. 1, S. 7

⁹⁷ Andrea B. Del Guercio: Archaische Formen. Italienische Plastik zwischen den Kriegen (dt. v. Ferruccio Delle Cave), in: Kat. Bozen 1994, S. 20

⁹⁸ ebd., S. 20

⁹⁹ *Italienische Kunst im 20. Jahrhundert* (mit den Bildhauern Greco, Manzù, Marini, Martini, Mascherini), Akademie der Künste, Berlin 1957; *Junge italienische Plastik*, Haus am Waldsee, Berlin 1958

schen Plastik aufgenommen hatte, sind hierzu Waldemar Grzimek (1942 in Rom) und Joachim Dunkel (1958 in Rom) zu zählen.¹⁰⁰

Ganz im Gegensatz zu Will Grohmanns apodiktischer Aussage¹⁰¹ war Waldemar GRZIMEK (1918–84) von Anfang an überzeugt gewesen, mit der figürlichen Plastik zeitgemäße Antworten auf die veränderten gesellschaftlichen Umstände geben zu können. Man kann für seine Hauptschaffensphase zwischen 1960 und 1970 zwei Grundtendenzen ausmachen: das „Kreativ-Kraftspendende im Menschen“ und den in seiner Existenz *Bedrohten* (1969–70) und *Bedrängten* (1979), der auch als *Stürzender* (1962) seine Menschenwürde nicht einbüßt. Dies erinnert nicht von ungefähr an Marino Marinis *Miracolo*, wie der Vergleich mit Grzimeks Reiterplastik *Karl der Große* von 1966 zeigt (Abb. 107): die Figur, die keinerlei historischen Bezug dokumentiert¹⁰², sitzt gefestigt auf dem Rücken des Pferdes; die Nacktheit offenbart den menschlichen Leib in seiner ungeschönten Fleischlichkeit; das Pferd ist wachsam und untersteht gehorsam den Befehlen seines Reiters. So vereint diese Statuette in ihrem formal klaren Aufbau und der energetisch aufgeladenen inneren Spannung das von Eduard Trier definierte weibliche und männliche Prinzip Marinis.

Joachim DUNKEL (*1925) war zeitlebens ein großer Skeptiker seines eigenen Schaffens. Seine in Rom entstandenen Arbeiten zerstörte er noch vor Ort, verunsichert durch die für ihn zwiespältige Verherrlichung des Menschen seit der Antike.¹⁰³ Seine Nähe zur italienischen Plastik um Marini ist dennoch nicht zu leugnen, wie der Vergleich mit einer Figur Karl Bobeks verdeutlicht: Dunkels *Kleine stehende weibliche Figur* von 1972 (Abb. 108) verkörpert in ihrem leicht labil anmutenden, unsicher wirkenden Auftreten, der Formauflösung, insbesondere im Bereich der Beine, und der Fragmentierung der Arme exakt jenen Typus, wie Bobek ihn in einigen weiblichen Akten des Werkkomplexes II von 1960/61 bereits formuliert hatte, zum Beispiel in *Gebogen stehende weibliche Figur* (WV 3/61). Die Parallelen sind bis in die Details hinein erkennbar, wie die spitzen Brüste oder das Kennzeichnen von Physiognomie mittels linearer, stark vereinfachter Strukturen. Man wird folglich für Dunkels Plastiken jener Jahre auf ähnliche Zusammenhänge stoßen, wie sie bezüglich Bobek und Marini in Kapitel II aufgezeigt wur-

¹⁰⁰ Dies unterstreicht auch die Ausstellung *Berührungspunkte in der Figuration: Italienische und deutsche Bildhauer*, Bozen 1994, in der neben Bobek, Dunkel und Grzimek noch Richard Heß und Joachim Schmettau präsentiert wurden. (Kat. Bozen 1994)

¹⁰¹ s.o. S. 174

¹⁰² Andreas Pfeiffer sieht in dem Reiter – sich auf eine frühere Plastik stützend – Ähnlichkeiten zu Grzimeks Vater. (A. Pfeiffer: z.B. *Karl der Große*, in: Kat. Heilbronn 1979, S. 38)

¹⁰³ Andreas Pfeiffer: Fünf deutsche Bildhauer. Fünf Ansichten von Figur in der Moderne, in: Kat. Bozen 1994, S. 29



Abb. 107: W. Grzimek, *Karl der Große*, 1966



Abb. 108: J. Dunkel: *Kleine stehende weibliche Figur*, 1972



Abb. 109: L. Broggini: *Ballerina*, 1962

den.¹⁰⁴ Die von Bobek als *ambiquin* bezeichnete „[...] Fähigkeit, noch das Destruktive als eine schöpferische Äußerung und Teil jener Kraft erscheinen zu lassen, die im Wechsel das Dauernde, im Vergehen das Beständige schafft“¹⁰⁵, durchzieht auch Dunkels Arbeiten wie ein roter Faden. Die seit den späten 80er Jahren entstehenden lebensgroßen Materialcollagen aus Gips und Blech oder Karton sind mit ihren unbestimmten Körperhaltungen und dem doppelten Spiel aus vollplastischer Modellierung und zweidimensionaler Zeichnung, das zugleich verunsichernd wie die Situation klarend erscheint, dafür die besten Beispiele.

Die zum Teil sehr engen Berührungs punkte zwischen einigen jüngeren, figurativ arbeitenden deutschen Bildhauern und den einer Generation älteren italienischen Künstlern dieser Richtung in den 50er und 60er Jahren lassen sich keineswegs nur als Aufnahme stilistischer Einflüsse erklären. Vielmehr wurden die einen wie die anderen unabhängig voneinander von bestimmten historischen¹⁰⁶ wie aktuellen Strömungen angestoßen. Deutlich wird dies beispielsweise an dem in Deutschland kaum bekannten Luigi

¹⁰⁴ s. Kap. II, S. 80 f.

¹⁰⁵ Hofmann 1988, S. 57; s. Kap. II, S. 101

¹⁰⁶ Francesco Butturini verweist in diesem Zusammenhang auf die römischen Kopien griechischer Plastik, die etruskische Plastik, sowie die italienische Plastik der Renaissance und des Barock. (Butturini 1994, S. 12) Bezüglich den Arbeiten Bobeks sieht er Zusammenhänge mit Michelangelo und Donatello, sowie ganz allgemein zu den Statuen der Sammlung Buoncompagni Ludovisi in Rom. (ebd., S. 13) Letzteres deckt sich mit Bobeks eigener Aussage, daß ihn das Thermenmuseum, in dem sich eben jene Sammlung befindet, bei seinem ersten Rom-Aufenthalt besonders beeindruckt habe. (s. Kap. I, S. 9)

BROGGINI (1908–83)¹⁰⁷. Seine *Ballerina* von 1962 (Abb. 109) spricht formal die gleiche Sprache wie Karl Bobeks *Kleine Stehende* (WV 7a/66). Beide Figuren sind mit dem Mittel des Torsos auf das Wesentliche beschränkt. Die realistische Wiedergabe von Körperteilen ist weitestgehend zurückgedrängt, wie die Köpfe deutlichen zeigen. Die ungeschliffenen Außenhaut sorgt für eine Belebung der Oberfläche, das Modelé bleibt sichtbar und unterstreicht den Materialcharakter. Dadurch gewinnen die Figuren den Eindruck von zeitloser Spontaneität. Man wird bei Luigi Broggini viele Einflüsse wieder entdecken, die für Bobeks Entwicklung von Bedeutung waren: Degas, Rodin, Rosso, vielleicht auch Lehmbruck, ganz sicher aber Marini. Daneben aber auch Richier und Giacometti, wie zwei frühere Arbeiten eindrucksvoll beweisen: der *Torso* von 1950 wäre ohne Germaine Richiers *Gewitter* von 1949 ebenso undenkbar, wie *Figura* von 1959 ohne Alberto Giacomettis *Akt nach der Natur* von 1954.¹⁰⁸

Alberto Giacometti und Germaine Richier

Bisher wurden die von außen kommende Einflüsse aus England und Italien aufgezeigt. Als drittes europäisches Land, das seit vielen Jahrhunderten in allen Bereichen der Kultur und der Sprache befruchtend auf deutsche Künstler gewirkt hat, ist an dieser Stelle Frankreich zu nennen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren von Auguste Rodin und Aristide Maillol die wesentlichsten Impulse für die deutschen Bildhauer ausgegangen. Nach 1945 sind es vor allem Alberto Giacometti und Germaine Richier, die mit ihren Arbeiten nachhaltige Wirkung ausübten.

Germaine RICHIER (1904–59) erregte mit ihren menschlichen Misch- und Zwittrwesen größte Aufmerksamkeit.¹⁰⁹ Mit Figuren wie *Gottesanbeterin* (1949)¹¹⁰ oder *Krallemenmensch* (1952)¹¹¹ stellte sie das Menschenbild jener Jahre in Frage. Mit dem Mittel der Deformation griff sie zum Teil recht drastisch das überkommene humanistische Bild des Menschen an, transformierte es in eine radikale Formensprache und schuf so phantastische Kreaturen, die auf den Betrachter provokant und abschreckend wirkten, und doch zugleich eine große Suggestivkraft besaßen. Zwei Typen waren bestimmend: das in ein Metallgestänge eingespannte insektenartige Geschöpf und mythisch anmutende Metamorphosen menschlicher Figuren zu Pflanzen. Als ehemalige Schülerin Antoine Bourdelles kam ihr dabei die emotional aufgeladene plastische Formensprache Rodins zugute. Das von ihm geprägte Bild der schicksalhaften *Geworfenheit* des menschlichen Individuums fand bei Richier unter dem Eindruck zweier Weltkriege eine schonungslose Neuformulierung. Für die figurativ arbeitenden Künstler der 50er Jahre war sie deshalb so wichtig, weil es ihr bei all ihren Neuschöpfungen stets um das Menschliche ging.¹¹² Sie avancierte damit zu einer der führenden Kräfte des dem französischen Existenzialismus

¹⁰⁷ Die Informationen zu L. Broggini stammen aus: Kat. Mannheim/ Darmstadt 1990/91, S. 153 f.

¹⁰⁸ s. Kap. II, S. 101 und Abb. 63

¹⁰⁹ s. dazu: Hofmann 1958, S. 76–77

¹¹⁰ Bronze, 128 x 40 x 70, Antwerpen, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim (Feist 1996, Abb. S. 146)

¹¹¹ Bronze, H. 122, Privatbesitz (Hofmann 1958, Abb. 9)

¹¹² „Je mehr ich vordringe, um so sicherer bin ich, daß allein das Menschliche zählt“. (G. Richier 1950 in einem Brief an ihren Mann Otto Bänninger; zit. n. Kat. Brüssel 1970, Bd. 2, S. 46)

nahestehenden Menschenbildes in der Plastik, und dies in stärkerem Maße, als dies lebhaft von Giacometti behauptet wurde, wie Gottfried Boehm im Vergleich dieser beiden verdeutlicht:

„Bei aller oberflächlichen Ähnlichkeit erzeugt die Künstlerin in ihren Figuren sehr viel eher die Symbolik einer »Miserabilität« der menschlichen Gestalt. Die ausgezehrten Körper besitzen feste Formwerte, die in aller Auflösung die Figur als definite Größe veranschaulichen. Die Form zeigt den Menschen versehrt, armselig, darin aber: eindeutig. Die Form setzt Zeichen, sie symbolisiert. Wenn schon, dann hat Germaine Richier dem existentialistischen Klima der Nachkriegszeit ein Denkmal gesetzt. Giacometti, der in Paris in diesem Ambiente gelebt hat, war weit davon entfernt, diese Lebensumstände figural zu illustrieren.“¹¹³

Als Alberto GIACOMETTI (1901–66) 1935 mit den Studien für eine figürliche Komposition begann, deutete kaum etwas darauf hin, daß er später einmal als figurativ arbeitender Künstler neue Maßstäbe setzen würde. Von den Surrealisten, zu deren Kreis er von 1929–32 gehörte und durch die er zu internationalem Ansehen gelangt war, wurde er als reaktionär verachtet. Seine Zurückgezogenheit, zeitweise bedingt durch körperliche Beeinträchtigung nach einem Verkehrsunfall, führte zu einer Abschottung von der Außenwelt. Ausstellungen kamen nicht zustande, da er getrieben von manischer Unzufriedenheit über das Erreichte seine plastischen Versuche zerstörte. Dies änderte sich erst 1946 mit dem Wandel von den Stecknadel großen Figürchen zu den Frauenfiguren von mehr als ein Meter Höhe: die legendäre Stabfigur war geboren. In den folgenden 50 Jahren sollte sie wie kaum ein anderes Kunstobjekt im Mittelpunkt öffentlichen Interesses stehen. Man kann ohne Übertreibung von einer Ikone der zweiten Jahrhunderthälfte sprechen. Bei der Betrachtung der Vielzahl an Essays, Katalogbeiträgen oder Zeitschriftenartikeln wird eine Charaktereigenschaft dieser Figuren sehr schnell deutlich, nämlich ihre Mehrdeutigkeit, oder anders ausgedrückt, die Unmöglichkeit seitens der Rezipienten, sie in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Die Ausdruckswerte der raumgreifend Schreitenden und der statuarisch Stehenden sind so vielschichtig, daß ein Einzelner immer nur bestimmte Werte für sich erkennen und darlegen kann. Giacomettis 1963 in einem Interview geäußerte Beschreibung des Entstehungsprozesses läßt weitere wesentliche Kernpunkte erkennen.¹¹⁴ In Stichworten sind dies: das Erfassen eines ganz bestimmten *Augenblicks*, und zwar ganz konkret als *Anblick*, der sich vor den Augen abspielt; das Einbeziehen räumlicher Werte, wie Distanz (Nähe, Ferne) oder Umgebung (dunkle Straße, Häuser etc.), sowie immaterieller Werte, wie Energieströme; das Ausgesetzt-Sein des Künstlers gegenüber der *Eigendynamik* des plastischen Entwurfs¹¹⁵. Es ließen sich weitere damit zusammenhängende Faktoren aufzählen, die in Giacomettis Stabfiguren zum Gesamtbild vereint erstmals Thema in der Plastik geworden waren. Man kann ganz allgemein folgendes Resümee ziehen: waren die Bildhauer dieses Jahrhunderts, die sich figürliche Darstellungen zur Aufgabe machten, bisher von dem durch Rodin erneuerten und von Maillols Korrektiv gemäßigt Natur- und Menschenbild ausgegangen, so stell-

¹¹³ Boehm 1987, S. 45

¹¹⁴ A. Giacometti im Gespräch mit Pierre Dumayet in seinem Pariser Atelier am 6. Juni 1963. (Dumayet 1987, S. 33 f.)

¹¹⁵ „[...] die Skulptur hat das Gegenteil getan. Statt so (in die Höhe) abzunehmen, hat sie so (in der Breite) abgenommen.“ (ebd., S. 34)

te sich für Giacometti die Wahrnehmung vollkommen anders dar. Er mißtraute den eigenen Sinnen und damit den überlieferten Vorstellungen von Realität. Es gab für ihn keine eindeutig definierbaren Eigenschaften vom Bild des Menschen.¹¹⁶ Letztlich sah er sich gezwungen, nach einem völlig neuen Bild zu suchen, das all jene für ihn *maßgeblichen* Eigenschaften zum Ausdruck brachte. Die Lösung dieses Problems lag für ihn in der formalen Gestaltung:

„[...] was Materie ist, wird mittels der Imaginationsleistung des Formschemas so verändert, daß sie als solche möglichst aufgehoben erscheint. Er löst das Problem der Form, indem er sie zu einem Kraftfeld umgestaltet, innerhalb dessen die Figur Dignität nicht durch ihr körperliches Dasein, sondern durch Intensität und Unberührbarkeit ihrer Erscheinung erlangt.“¹¹⁷

Giacometti entwarf ein Menschenbild, das im positiven Sinne des Wortes als *gottlos* zu bezeichnen ist. Hier wurde nicht nach einer außerweltlichen Erklärung für die Existenz des Menschen gesucht, sondern rein auf Erkenntnissen der eigenen Erfahrungen aufbauend eine plastische Darstellung dieser Existenz gefunden. Gerade das machte ihn für die Existenzialisten so interessant:

„Der Existenzialismus ist mithin nicht ein Atheismus im Sinne, daß er sich erschöpfen würde im Beweis, Gott existiere nicht. Eher erklärt er: Selbst wenn es einen Gott gäbe, würde das nichts ändern; das ist unser Standpunkt. Nicht, als ob wir glaubten, daß Gott existiert, aber wir denken, daß die Frage nicht die seiner Existenz ist; der Mensch muß sich selber wieder finden und sich überzeugen, daß ihn nichts vor ihm selber retten kann, wäre es auch ein gültiger Beweis der Existenz Gottes.“¹¹⁸

Die Auswirkungen von Giacomettis figurativem Werk auf die Kunstszenen war immens und lässt sich bis in die aktuelle Gegenwart hinein beobachten.¹¹⁹ Gleichzeitig ist jedoch festzustellen, daß auch bei größter formaler Anlehnung die Gefahr der Nachahmung nie gegeben sein kann, da Giacomettis Figuren derart von der Subjektivität ihres Kreators geprägt sind, daß sie von keinem zweiten künstlerisch nachvollziehbar wären. Es sind der veränderte Blick auf die Dinge, die Umwelt und den Menschen, die Neubewertung der Wahrnehmung durch das Einbeziehen des Raumes sowie das daraus resultierende Ergebnis der Massenreduktion und die Frage der Dimension, die prinzipiell zu einem fruchtbaren Boden für die figürliche Plastik ab Mitte der 50er Jahre wurden.

Karl Bobek gibt ein Beispiel dafür ab, wie durch diese „Befruchtung“ eine Umwertung innerhalb des eigenen Schaffens ausgelöst werden konnte. Die dünnigliedrigen, formaufgelösten weiblichen Aktefiguren des Werkkomplexes III von 1966/67 innerhalb der kleinformatigen Solitärplastik stehen formal betrachtet Giacomettis 1953/54 entworfe-

¹¹⁶ „Sie hier und Sie in drei Meter Entfernung sind irreduzible Wesen. Sie sind nicht mehr dieselben.“ (ebd., S. 35)

¹¹⁷ Boehm 1987, S. 66

¹¹⁸ Jean-Paul Sartre: Ist der Existenzialismus ein Humanismus?, Zürich 1947, S. 67

¹¹⁹ „Entscheidend für die Entwicklung des figurativen Platzes waren vor allem Giacomettis magische Choreographien. Sie sind in der Weiterentwicklung immer präsent – ob als Vorbild, als Orientierung oder als Widerpart. Vor allem die Frage nach der Beziehung der Figuren untereinander, nach Offenheit und Geschlossenheit der Komposition und die Fragen nach dem Ordnungsprinzip stellen sich beim figurativen Platz bis heute.“ (Dieter Brunner: Platz und Figur. Gruppen – Szenen – Beziehungen, in: Kat. Heilbronn 1996, S. 85)

nen Studien des gleichen Motivs sehr nahe. Was sich dort als „[...] Unmittelbarkeit und Lebendigkeit einer aufs Mal und unteilbar wahrgenommenen Erscheinung.“¹²⁰ mitteilt, deckt sich mit Bobeks 1961 formulierten Auffassung über die „untrennbare Existenz“.¹²¹ Erst der Kontakt mit Giacomettis Formensprache ermöglichte es Bobek, in seinem eigenen Stil die fünf Jahre zuvor selbst auferlegte Trendwende herbeizuführen.¹²² Auf anderer Ebene angesiedelt ist der Einfluß Giacomettis auf Bobeks Wechsel von der Solitärplastik zum Ensemble. Zweifellos sind die *Straßen*-Tableaus ohne Giacomettis plastische Formfindungen zum Thema *Platz* oder *Straße* aus den Jahren 1948/49 undenkbar. Jedoch liegt die Nähe nur oberflächlich betrachtet in der formalen Umsetzung, die wahre Verwandtschaft ist begründet in dem Bruch mit der Realität, der Erkenntnis, den Menschen auf andere Weise zu begegnen, als dies bisher in der Plastik zum Ausdruck gekommen war. Während Giacometti als Konsequenz daraus seinen Sinnen gänzlich mißtraute und sich in einen unaufhörlichen Konflikt mit sich selbst begab, begann Bobek, dem auratischen Wesen des Menschen seine Aufmerksamkeit zu widmen. Möglich war ihm dies nur – wie er selbst sagte – im Kräftespiel des mehrfigurigen Ensembles.¹²³

1.2.5 Mehrfigurige Plastik und Figuren in Beziehung

Das Motiv der Gruppe, also eine Ansammlung von mindestens drei Figuren, außerhalb der Denkmals- und Brunnenplastik sowie einer christlichen oder mythologischen Thematik bedingten Notwendigkeit, fand erst in diesem Jahrhundert seinen festen Platz innerhalb der figürlichen Plastik. Als Vorreiter kann man Medardo Rosso (1858–1928) betrachten, dessen skizzenartigen Szenerien von Alltagssituationen nachhaltigen Einfluß ausübten. Sein Wirkungskreis auf die deutschen Bildhauer ist durchaus mit Rodin oder Maillol vergleichbar.¹²⁴ Eine weite Verbreitung erlebte die mehrfigurige Kleinplastik in den 50er Jahren, wobei sie starke Anstöße erhielt durch die Mutter-und-Kind-Paare Henry Moores und die *Plätze* Alberto Giacomettis. Die Vielzahl an unterschiedlichen Auffassungen veranlaßte Juliane Roh¹²⁵ dazu, eine Unterteilung in drei Kategorien vorzunehmen:

- Gruppenplastik: Gebilde, aus dem sich die einzelnen Teile herauslösen lassen
- Massenplastik: Teile gehen im Ganzen unter und sind nicht mehr zu isolieren
- Mengenplastik: Ähnlichkeit der Teile und größtmögliche Gleichförmigkeit; Eigenbewegung und Isolation bleiben denkbar.

¹²⁰ Beye/Honisch (Hg.) 1987, S. 31

¹²¹ Bobek 1961, S. 52 (s. auch: Kap. II, S. 80)

¹²² s. Kap. II, S. 84

¹²³ Haase 1981, S. 19 (s. auch: Kap. II, S. 105)

¹²⁴ „Die Einbindung der Umgebung und die Integration der Atmosphäre ist eine wichtige Neuerung bei Medardo Rosso [...]. Sein Einfluß [...] reicht bis weit ins 20. Jahrhundert, bis hin zu Giacometti.“ (Dieter Brunner: Der Platz. Ein autonomes Thema der Kleinplastik im 20. Jahrhundert, in: Kat. Heilbronn 1996, S. 43). Zu Bobeks Verbindung mit Rosso s. Kap. II, S. 117.

¹²⁵ Juliane Roh: Zum Mengenproblem der modernen Plastik, in: Quadrum, Brüssel 1959, S. 53 ff. (hier zit. n. Schneider 1991, S. 85)



Abb. 110: A. Lörcher:
Streikgespräch (Kleine Versammlung), 1957/58

Als wichtigster Vertreter der Mengenplastik gilt Alfred LÖRCHER (1875–1962). In zahlreichen Varianten beschäftigte er sich seit Ende der 40er Jahre mit Themen wie Versammlung, Streik, Beratungen oder Besprechungen an langen Tischen. (Abb. 110) Die einzelne Figur ist dabei als Prototyp angelegt, so daß durch die Anhäufung der Eindruck einer Menschenmasse entsteht, in der nicht das Individuum, sondern dessen Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe zum Bildinhalt erhoben wird. Nicht selten beschrieb Lörcher Situationen, in denen Einzelne in direkter, offener Konfrontation der Gruppe gegenüberstehen oder zugewandt sind. Das sehr kleine Format von selten mehr als 10 cm ermöglichte auch Gruppen mit zahlenmäßig auf den ersten Blick nicht überschaubaren Mitgliedern. Außerdem wurde dadurch eine individuelle Charakterisierung einzelner Figuren von vornherein ausgeschlossen. Obwohl Bobek zwanzig Jahre später speziell in diesem Punkt in seinen Ensembles andere Wege beschritt und auch die Zielsetzungen beider Bildhauer grundverschieden waren, findet sich im Vergleich des konzeptionellen Vorgehens eine nicht unwesentliche Gemeinsamkeit, wie die Erläuterungen Alfred Lörchers dazu erkennen lassen:

„Die Ideen zu meinen plastischen Arbeiten waren nie eine plötzliche Eingebung. Die Idee entsteht nach irgend etwas, was ich tatsächlich gesehen habe. Etwa aus dem alltäglichen Leben: Menschen, die sitzen, gehen oder laufen – auf der Straße, auf dem Sportplatz, im Kino oder auf einer Abbildung in irgendeiner Zeitung.“¹²⁶

Das Aufgreifen realer Alltagssituationen zur Verwendung als Inspirationsquelle entspricht jener Vorgehensweise, die Bobek anhand des Tableaus *Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77) ausführlich darlegte.¹²⁷ Während jedoch Lörcher in den Begegnungen und Bildvorlagen Grundverhaltensmuster des menschlichen Zusammenlebens interessierten, und diese in seinen Arbeiten metaphorisch interpretierte und ihnen dadurch Allgemeingültigkeit verlieh, stand für Bobek stets die spezifische Situation im Vordergrund, das Aufeinandertreffen zweier oder mehrerer Individuen.

¹²⁶ A. Lörcher, 1962, in: Roh 1963, S. 114

¹²⁷ s. Kap. II, S. 110 f.

Der von Lörcher mit seinen Mengenplastiken eingeschlagene Weg einer sinnbildlich verallgemeinernden Darstellung des sozialen Gefüges führte in der Folgezeit zu zwei sehr unterschiedlichen Grundrichtungen. Fritz KOENIG (*1924) gilt als entschiedenster Vertreter einer Massenplastik, in der die einzelne Figur ihren Status der Eigenständigkeit vollkommen verliert und nur noch als Modul innerhalb eines aus Figuren aufgebauten Konglomerats auftritt. Konträr dazu entwickelten eine Reihe jüngerer Bildhauer Figurengruppen, in denen ein immer wiederkehrender Typus, der sich seine Souveränität gegenüber der anonymen Masse bewahrt, verschiedenen Situationen ausgesetzt ist, wobei die Betonung des erzählerischen Momentes im Vordergrund steht. Stellvertretend sei an dieser Stelle Karl-Ulrich NUSS (*1943) genannt, ein Schüler von Bernhard Heiliger (S. 1960–77), in dessen *Beziehungen* betitelten Tableaus die Figuren zu Protagonisten und die Platte zum Aktionsraum werden.¹²⁸



Abb. 111: B. Heiliger: *Zwei Figuren in Beziehung II*, 1954

Sockel zwei Figuren gegenüber. Der Zwischenraum beträgt etwas mehr als einen Meter. Dadurch bleibt die Singularität der einzelnen Figur gewahrt. Beide treten hier nicht als gemeinsames Paar auf, wohl aber als paritätische Mitglieder einer Zusammenkunft. Heiliger erreichte dies zum einen mittels seines damals typischen Figurenstils, der sich auszeichnet durch eine Verschmelzung des von Arp und Moore inspirierten anthropomorph-vegetabilen Formenvokabulars. Die rhythmischen Bewegungsabläufe sind an den schwelenden Wölbungen der Körper gut ablesbar. Die vordere Figur zeigt mit raumgreifender Geste auf ihr Gegenüber, auf den sie zuzugehen scheint. Diese wiederum reagiert darauf korrespondierend mit gespannter Verhaltenheit, die an den Ausbuchtungen deutlich zu sehen ist. Ein zweiter wesentlicher Faktor im Zusammenspiel der Kräfte ist der Sockel. Mehrere ungleichförmige Steinplatten sind zu einer schmalen, nur wenige Zentimeter hohen Basis zusammengefügt. Diese Basis grenzt die Figuren nicht von dem Bodenareal ab, um ihnen eine exponierte Stellung zu verschaffen, sondern deklariert grund-

Im Unterschied zu Lörcher treten bei Nuss die Figuren singulär auf, so daß kaum noch von Mengenplastik gesprochen werden kann. Die Wurzeln dieser Bildgestaltung liegen vielmehr in dem Bereich des *In-Beziehung-Setzens* mehrerer Teile zu einem einheitlichen Gefüge. Als einer der ersten innerhalb der figürlichen Plastik wandte sich Bernhard HEILIGER (1915–95) diesem Thema zu. In *Zwei Figuren in Beziehung II* von 1954 (Abb. 111) stehen sich auf einem flachen

¹²⁸ s. Kat. Heilbronn 1984/85

rißartig den von den Figuren erzeugten, spannungsgeladenen Raum. In den *Drei Parzen* von 1962 für die Universität Münster gruppierte Heiliger die Figuren nach dem Grundrißmotiv der umliegenden Gebäude.¹²⁹

Dieses Prinzip ist vergleichbar mit dem mehrteiligen Aufbau der Grundplatten in Bobeks *Straßen*-Gruppen für den öffentlichen Raum.¹³⁰ Bobek kannte Heiligers Arbeiten aus der gemeinsamen Zeit in Berlin sehr gut und war zweifellos auch mit dessen Konfigurationen vertraut. Die Unterschiede sind jedoch ebenso evident: während es Bobek immer auch um menschliche Eigenschaften, um Gefühle und Emotionen ging, konzentrierte sich Heiliger ganz auf die abstrakten Werte, die durch das Zueinander von Figuren erzeugt werden:

„Die Konfiguration [...] bedeutet für Heiliger nicht in erster Linie ein inhaltlich bestimmtes Thema, sondern vielmehr ein rein plastisches Formmotiv, das der Aktivierung des Plastischen im Raume dient und aus der szenischen Begegnung einzelner, aufeinander bezogener Gestalten oder aus ihrer Verschmelzung zu einer Gruppe neue spannungsreiche Aspekte gewinnt.

[...]

Nicht um Reihung oder Addition einzelner Figuren geht es dem Bildhauer, sondern um eine spannungsvolle Ganzheit, die sich in selbständigen Teilen äußert, um einen ganzheitlichen Bewegungsstrom, der mehrere Gestalten gemeinsam durchpulst, auch wenn sie einander nicht berühren.“¹³¹

Das Motiv *Figuren in Beziehung* wurde in der Plastik nach '45 zum Dauerthema, zumal der abstrakte Gedanke jeglicher formalen Lösung freie Hand ließ.

1.2.6 Thema Platz / Straße

Angestoßen durch Lörchers Mengenplastiken einerseits und Giacomettis Figurengruppen andererseits manifestierte sich ab Mitte der 50er Jahre das Thema des *Platzes* in der Kleinplastik deutscher Bildhauer. Es entwickelten sich daraus inhaltlich wie formal die unterschiedlichsten Ausdrucksformen. Neben der figürlichen Plastik wurde der *Platz* zum Topos biomorph vegetabiler Strukturen, oft als Teil eines landschaftlichen Gebildes wie der *Wald*¹³², von Modellen in freier Anlehnung an architektonische Konstruktionen¹³³, oder formfreier Gegenstandslosigkeit¹³⁴, um hier nur die wichtigsten zu nennen. Für die figürliche Kleinplastik ergaben sich drei Grundströmungen: die Fortführung der Mengenplastik Lörchers zur abstrakten Massenplastik; die Betonung des gleichfalls bei Lörcher thematisierten Bildes der Kommunikation zu erzählerischen Handlungsräumen; und schließlich das Aufgreifen jenes von Giacometti eingeführten Typus des Situationsraumes und Übertragung in die persönliche Formensprache.

¹²⁹ Flemming 1962, S. 107

¹³⁰ s. Kap. II, S. 136 f.

¹³¹ Hans Theodor Flemming: Konfiguration, in: Flemming 1962, S. 105

¹³² s. dazu: Gabriele Holthuis: Der kleine Naturplatz. Landschaftsformation und vegetabile Struktur, in: Kat. Heilbronn 1996, S. 87–105

¹³³ s. dazu: Markus Stegmann: Durch die Hintertür. Seitenblicke auf die kleine architektonische Platzskulptur, in: ebd., S. 107–119

¹³⁴ s. dazu: Gabriele Holthuis: Der Platz und die freie Form, in: ebd., S. 121–141



Abb. 112: A. Giacometti: Detail aus *Der Platz II*, 1947/48

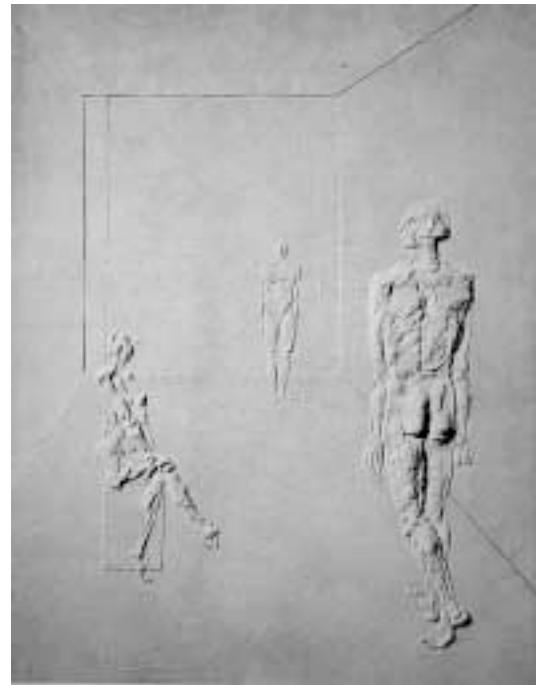


Abb. 113: E. Augustin: *Drei Figuren in Beziehung*, 1963

Was mit dem Begriff *Situationsraum* gemeint ist, erläutert Gottfried Boehm in seinen Ausführungen zu Giacomettis *Der Platz* von 1948–49: (Abb. 112)

Dort „[...] entwirft der Künstler eine Räumlichkeit aus der Konstellation von Figuren. Zwischen den einzelnen Teilen des plastischen Ambientes herrschen nicht die Verhältnisse empirischer Räumlichkeit. Es handelt sich nicht um metrische Zwischenräume, sondern um einen plastischen Situationsraum, der näher zu kennzeichnen ist. Seine Anschaubarkeit erlangt er durch Schnittpunkte der von den Gehenden entworfenen Bewegung. Der Raum bildet sich aus der Konvergenz des Aufeinanderzuschreitens, als ein labiler Zwischenraum, mit starken Kräften eines Innenbezugs, der freiwerdenden Raumenergien nicht weit auszugreifen erlaubt. Dennoch handelt es sich um keine räumliche Hermetik [...], da die Entwicklungslinien der Schritte und ihre Winkel ganz zu übersehen sind. Die Schritte kommen aus dem Nirgendwo, um ins Nirgendwo zu führen. Der Platz ist als räumliche Konstellation ein Exponent des Zufälligen. Die plastische Darstellung bringt die Erwartung einer Kommunikation ins Spiel, die aber enttäuscht wird. Sie bleibt ein nichtiges und contingentes Beiprodukt der beängstigenden Sinnlosigkeit der empirischen Raumerfahrung. Verlängert man die Bewegungsrichtungen der einzelnen Figuren, so wird erkennbar, daß sie ohne Teleologie verlaufen. Der Schein des Sich-Begegnen-Könnens potenziert die Einsamkeit des Einzelnen. Der Zusammenhang der Szene ist vom Mangel an Zusammenhang gekennzeichnet. Der Bezugsraum baut sich in dem Maße auf, wie er zugleich zerfällt.“¹³⁵

Der Aufbau eines Situationsraumes, wie er hier beschrieben wird, kennzeichnet auch die Reliefs von Edgar AUGUSTIN (*1936). In *Drei Figuren in Beziehung* von 1963 (Abb. 113) wird in einer sehr nüchternen Formensprache die Begegnung dreier Figuren in einem nicht näher spezifizierten, in der Tiefe abgeschlossenen Raum dargestellt. Im Bild-

¹³⁵ Boehm 1977, S. 39



Abb. 114: *Messingstraße* (WV 15/78), Detail

vordergrund schreitet ein männlicher Akt dem Betrachter den Rücken zugewandt an der rechten Seitenwand entlang in Richtung Bildmitte. In der Mitte des Raumes seitlich nach links versetzt sitzt ein weiblicher Akt, die Beine locker übereinandergeschlagen auf einem rechteckigen schllichten Hocker; ihr Blick ist nach rechts gewandt. In der Tiefe des Raumes begibt sich ein zweiter männlicher Akt in Richtung Bildmitte; betrachtet man den Raum als Fläche, was er als Relief *eo ipso* ist, steht die hintere Figur annähernd in der Mitte dieser Fläche. Das nüchterne Kalkül, das Ausloten des Raumes mittels einfacher, stark stilisierter Figurentypen entspricht der Raumauffassung Giacomettis. Nichts deutet auf einen inhaltlichen Bezug der Figuren zueinander hin. Es gibt keine Erzählhandlung, alle Aktionen sind von jeglichem Verweis auf weitere Bedeutungsebenen befreit. Geschildert wird nur das, was das Auge tatsächlich wahrnimmt, ohne interpretatorische Rückschlüsse daraus zu ziehen. Anders als bei Giacometti beeinflusst dieses räumliche Empfinden jedoch nicht Augustins Figurenstil. Trotz der Formreduktion hält er fest an dem anatomischen Körper des Menschen und bewahrt letztlich wenn auch rudimentär individuelle Charakterzüge. Die Auseinandersetzung mit dem Situationsraum, die sich in den Reliefs am deutlichsten zeigt, ist für Augustin nur eine vorübergehende Phase. Er gehört zu jenen Künstlern, die in ihrem Werk ständig nach neuen Ausdrucksmitteln suchen oder auf alte zurückgreifen. So kehrt er immer wieder in zeitlichen Abständen mit dem Motiv der *Kauernden* (*Hockende*, 1966; *Kauernde*, 1973) oder den Torsi auf den von Rodin beeinflussten Figurentyp zurück. Gleichzeitig entstehen seine an Schlemmers Schneiderpuppen angelehnten, zu symmetrischen Grundformen zusammengeschnürten abstrakten Figuren (*Große symmetrische Figur*, 1969) und die archaisch anmutenden Holzbüsten (*Büsten*, 1969–71).

Der *Platz* in der Kleinplastik kann immer auch verstanden werden als Modell für Arbeiten des öffentlichen Raumes. So hatte auch Karl Bobek ursprünglich seine ab 1975 entstandenen Ensembles aufgefaßt. Jedoch verwendet er als Kennzeichnung dieser Ar-

beiten die Bezeichnungen *Park* und *Straße*, nie aber *Platz*¹³⁶. Die Titel der einzelnen Tableaus – ohnehin reine Verweise auf die Herkunft des Motivs – beziehen sich stets auf die Figuren (*Lehmann und seine Freundin*; *Huren* usw.) und so gut wie nie auf Örtlichkeiten, mit einer Ausnahme: *Eck I* (WV 9/78) ist das einzige Tableau, in dem architektonische Versatzstücke eine Rolle spielen. Der Titel nimmt dabei weniger Bezug auf die räumliche Situation, als vielmehr auf das bevorstehende Ereignis, dem Aufeinandertreffen der aus zwei unterschiedlichen Richtungen kommenden Figuren an dem durch zwei Stellwände gebildeten Eck. Das Ensemble, das sich thematisch am ehesten dem *Platz*-Motiv annähert, ist die *Messingstraße* (WV 15/78; Abb. 114), wobei schon der Titel darüber Aufschluß gibt, daß das räumliche Ambiente dem Lebensraum *Straße* zuzuordnen ist.

Der wesentliche Unterschied zwischen Platz und Straße liegt in ihrer Funktion für die Menschen, beziehungsweise in der Art und Weise, wie die Menschen diese beiden Lebensräume besetzen oder benutzen. Der Platz besitzt seit der Antike als „Treffpunkt der Bürger und Kristallisierungspunkt der öffentlichen Meinung und damit auch der Kultur, Versammlungsort und Markt, also offener, mit Skulpturen besetzter Raum“¹³⁷ einen stark repräsentativen Charakter, der seit dem 18. Jahrhundert immer mehr zum Selbstzweck verkommt. Das exponentielle Wachstum der Städte im 19. und 20. Jahrhundert führte zu einer fortschreitenden Zergliederung in einzelne Stadtteile oder -viertel, die nun ihrerseits wirkungsvolle Plätze anlegten und die es skulptural auszustaffieren galt. Was zunächst mit einer Denkmalsflut begann, setzte sich nach 1945 mit der „Stadtmöblierung“ fort. Die Straße hingegen übernimmt durch ihre verkehrstechnische Bestimmung, der Herstellung einer Verbindung zweier Orte innerhalb einer Stadt, in erster Linie eine funktionale Aufgabe. Obwohl auch sie als Prachtstraße repräsentativen Zwecken dient, so bleibt sie doch geprägt von dem pulsierenden Leben, das sich auf ihr abspielt. Da es Bobeks Anliegen war, in den Ensembles Menschen darzustellen, die sich „in einem Beziehungsfeld, in einem Netz von Beziehungen“¹³⁸ einander begegnen oder ausweichen, erklärt es sich von selbst, daß er dabei die Straße als Motiv der Zusammenkunft wählte, und eben nicht den statischen, zu einem Zentrum hin ausgerichteten Platz. Platzgestaltung oder gar das Schaffen von öffentlichen Plätzen gehörte nicht zu den Intentionen Bobeks, ganz im Unterschied zu einer Vielzahl seiner Kollegen.

1.2.7 Die 70er Jahre: Environment, Ambiente, Ensemble und der Realismus

Der in den 60er Jahren¹³⁹ vollzogene Wandel von der traditionellen Darstellung des Menschen zu vollkommen neuen Bildern kulminierte innerhalb der deutschen Kunst in der Zeit zwischen 1968 und 1972. Die fundamentalen Veränderungen fanden auf zwei Ebenen statt: in der Darstellungsform und im Material, sowie im Menschenbild an sich.

¹³⁶ Der in dem Katalog Heilbronn 1991 verwendete Titel *Platz* für WV 13a/78 kann als Irrtum betrachtet werden. (s. Kap. V *Werkverzeichnis*, S. 341)

¹³⁷ Wolfgang Hartmann: Platz und Skulptur. Urbane Plätze, in: Kat. Heilbronn 1991, S. 19

¹³⁸ K. Bobek, in: Haase 1981, S. 19 (s. auch: Kap. II, S. 128)

¹³⁹ Nach Udo Kultermann setzte diese Entwicklung ein mit der legendären, von Peter Selz 1959 im Museum of Modern Art in New York organisierten Ausstellung *New Images of Man*. (Kultermann 1972, S. 7)

In dem unter dem Thema *Mensch und Menschenbilder* stattfindenden 10. Darmstädter Gespräch 1968 stellte Schmoll gen. Eisenwerth fest, die Hauptvertreter in der Ausstellung – Moore, Marini, Seitz, Wotruba, Loth – stünden für ein „entgöttertes Menschenbild“¹⁴⁰. Obwohl er dies nicht näher erläuterte, wird verständlich, wie er zu dieser Einschätzung gelangte, wenn man dieser Aussage den Atheismus der Existenzialisten zugrunde legt.¹⁴¹

„Der atheistische Existenzialismus [...] erklärt, daß, wenn Gott nicht existiert, es mindestens ein Wesen gibt, bei dem die Existenz der Essenz vorausgeht, ein Wesen, das existiert, bevor es durch irgendeinen Begriff definiert werden kann, und daß dieses Wesen der Mensch oder, wie Heidegger sagt, die menschliche Wirklichkeit ist.“¹⁴²

Mit anderen Worten: die Figuren der genannten Bildhauer existieren ohne die Legitimation einer wie auch immer verstandenen Schöpfungstheorie. Sie sind, was sie darstellen, und erst in einem zweiten Schritt lassen sich essentielle Wesensmerkmale deuten. Immer wieder greifen Bildhauer in jener Zeit auf dieses atheistische Menschenbild zurück, so auch Reg Butler, der behauptete, es sei nicht mehr möglich, „sich Menschen in der Statur von Göttern vorzustellen.“¹⁴³ Auch Karl Bobek kam zu Beginn der 70er Jahre zu einer vergleichbaren Grundauffassung was sein Bild vom Menschen anbetrifft.¹⁴⁴ Die Künstler gelangten zu der Einsicht, daß das an den Traditionen anknüpfende Menschenbild für die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit kein adäquates Ausdrucksmittel mehr sein konnte. Der Wandel innerhalb der Gesellschaft der westlichen Welt, der sich in den 60er Jahren abzeichnete und in den politischen Unruhen von 1968 seinen Höhepunkt fand, verlangte kategorisch nach einem neuen, kritischen Blick auf die Gegenwart. Die Abstraktion beziehungsweise Ungegenständlichkeit schien den meisten dafür ungeeignet. Sie suchten statt dessen nach einem Menschenbild, das der Realität der Alltagswelt direkt abgerungen werden konnte. Die Technik der Körperabformung in Gips oder Polyester war für viele die dafür zweckmäßigste plastische Umsetzung. Diese unter dem Begriff des *Realismus*¹⁴⁵ zusammengefaßte Entwicklung zog in den USA seit 1960 weite Kreise. Ihre Hauptvertreter George Segal und Edward Kienholz wurden spätestens 1968 auch in

¹⁴⁰ Schmoll gen. Eisenwerth, in: Darmstädter Gespräch 1968, Bd. 1, S. 181. Bereits 1953 verwendete Ulrich Gertz dieses Paradigma im Zusammenhang mit der „[...] Umdeutung der menschlichen Figur zur reinen Skulptur“ in den 10er Jahren bei Archipenko u.a.: „Die Aufgabe wird nicht mehr darin gesehen, dem Menschen als *Abbild der Gottheit* anzuerkennen, oder ihn in seiner besonderen Situation innerhalb der Ordnung der Wesen zu betonen, sondern der Mensch wird als reines Formproblem aufgefaßt, nicht als ein zu schilderndes Individuum.“ (Gertz 1953, S. 11)

¹⁴¹ s.o. S. 193

¹⁴² Jean-Paul Sartre: Ist der Existenzialismus ein Humanismus?, Zürich 1947, S. 13 f.

¹⁴³ R. Butler, o.J., zit. n. Lucie-Smith 1970, S. 205 (Quellenangabe: Five British Artists talk, Schallplatte Caedmon TC 1181, London o.J.)

¹⁴⁴ s. Kap. II, S. 104 f.

¹⁴⁵ Der Begriff *Realismus* bezieht sich hier und im Folgenden immer auf die realistische Tendenz der 70er Jahre und ist weder zu verwechseln mit den vergangenen Realismen des 19. Jahrhunderts oder der Neuen Sachlichkeit, noch mit dem *Neuen Realismus* beziehungsweise *Nouveau Réalisme* der 60er Jahre, dem es weniger um das Bild von der Realität als viel mehr um die direkte Einbeziehung realer Objekte in die Kunst ging.

Deutschland populär.¹⁴⁶ Weite Verbreitung fand der Realismus in den 70er Jahren durch die Amerikaner Duane Hanson, John de Andrea, Frank Gallo, die Briten Reg Butler und John Davies, die Italiener Giuliano Vangi und Floriano Bodini und den Franzosen Jean Ipoustéguy, um nur die wichtigsten zu nennen.

Mit dem neu gewonnenen Menschenbild einher ging die Öffnung der figürlichen Solitäraplastik hin zu völlig neuartigen Darstellungsformen und Materialvielfalt. Begünstigt durch die allgemeine Kunstentwicklung in dieser Zeit mit Strömungen wie *Concept Art*, *Land Art*, *Minimal Art*, *Fluxus* oder *Happening* war der künstlerischen Umsetzung auch in der figurativen Kunst keine Grenzen mehr gesetzt. Als äußerst tragfähig erwies sich das *Environment* als „künstlerische Gestaltung von Räumen, wobei im Medienverbund verschiedene Materialien und Kommunikationsorgane benutzt werden, um die Assoziationsfähigkeit und Reflexionsbereitschaft des Betrachters unmittelbar anzusprechen.“¹⁴⁷ Insbesondere die amerikanischen Realisten Segal und Kienholz machten sich dies zu eigen. Die Anordnung einzelner oder mehrerer lebensgroßer Figuren als Körperabformungen in „bühnenhaft undkulissenartigen Staffagen [...] dienen dem Distanzabbau und einer direkten Identifikation mit der scheinbar alltagswirklichen Szenerie.“¹⁴⁸ Die besondere Atmosphäre, die dadurch erzeugt wird, bezeichnet man als *Ambiente*¹⁴⁹. Die Verwendung dieses auch aus anderen Bereichen der Kunst geläufigen Begriffs zeigt, daß man in der Darstellung des Menschen zu einem gattungsübergreifenden Bild gefunden hatte. Nicht mehr die Frage nach Ölbild oder Plastik, nach Bronze oder Stein galt als signifikant, sondern allein die Untersuchung der räumlichen Stimmung, des Zu-, Mit- und Gegeneinanders aller eingesetzter Elemente innerhalb der Gesamterscheinung. Vergleiche zu Theater, Film und Musik liegen auf der Hand. Diesem Zeitgeist entsprach letztlich auch Karl Bobek, der zu Beginn der 70er Jahre seine *Park-* und *Straßen-*Gruppen unter dem Oberbegriff *Ensembles* zusammenfaßte.

Die aus dem Französischen übernommene Substantivierung des Adverbs *ensemble* (= miteinander, zusammen), von lateinisch *insimul* (= zugleich, zusammen), ist als Ausdruck für *Gesamtheit*, *Einheit*, *Übereinstimmung* seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Architektur, der bildenden Kunst und im Theater geläufig.¹⁵⁰ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfährt der Begriff weite Verbreitung auch in anderen Bereichen:

„En sem ble [...] 1 *Gesamtheit*, (*harmonisches*) *Gesamtbild*; ein ~ von Gebäuden um einen Platz 2 alle *Schauspieler* eines *Theaters* 3 *Gruppe* von *Künstlern*, die zusammen auftreten; Gesangs~; Tanz~; Kammermusik-, Jazz~ 4 *(Mus.) Musikstück* für kleine Besetzung 5 *(Mus.) Teil einer Oper*, in dem mehrere Solisten gemeinsam auftreten 6 *(Mode) Damenkleid* mit pas-

¹⁴⁶ Beide waren 1968 auf der documenta IV in Kassel vertreten, Segal im gleichen Jahr in Darmstadt in der Ausstellung anlässlich des 10. Darmstädter Gesprächs und 1969 in der Ausstellung *Neue Figuration USA*, Kunsthalle Baden-Baden.

¹⁴⁷ Thomas 1975, S. 12

¹⁴⁸ Siegfried Salzmann, in: Kat. Bremen 1986, o.P.

¹⁴⁹ „Mit diesem Begriff wird die charakteristische Atmosphäre gekennzeichnet, die – verursacht durch die besonderen räumlichen Verhältnisse und durch die Art der Gesamtkomposition – von einer künstlerischen Raumgestaltung (Environment) ausgestrahlt wird.“ (Thomas 1975, S. 9 f.)

¹⁵⁰ Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 2. Aufl. durchges. u. erg. v. Wolfgang Pfeifer, Berlin 1993, S. 286

sender Jacke od. passendem Mantel 7 ~ der gesellschaftlichen Verhältnisse (Soziol.; im histor. Materialismus) *Gesamtheit der den Menschen bestimmenden Momente* [...]“¹⁵¹

Auf Bobeks Ensemblebegriff ließen sich fast alle diese Bedeutungen übertragen. Es ging ihm in erster Linie um den Entwurf eines aus mehreren Figuren zusammengesetzten Gesamtbildes des Lebensraumes *Straße* und *Park*. Auch wenn er nur selten architektonische Versatzstücke in den Tableaus verwendete, so zeigt sich doch in den Ausführungen für den öffentlichen Raum, wie sehr er dabei die Umgebung mit einbezog. Seine Affinität zur Musik war seit der Kindheit mindestens so ausgeprägt, wie seine bildhauerische Tätigkeit. Seine freien Improvisationen am Klavier bestehen aus klassischen wie modernen Elementen und lassen sich keiner konkreten Stilrichtung zuordnen.¹⁵² Der selbstverständliche Umgang mit Harmonie und Disharmonie, sowie Tempiwechsel spielt eine wichtige Rolle auch im Aufbau stimmiger Figurenkonstellationen. Zweifellos am reizvollsten erscheint jedoch der Brückenschlag zu dem Ensemble-Begriff der Soziologen. Bobeks gesellschaftspolitisches Engagement, das sich in den Jahren 1967–72 deutlich widerspiegelt in den Satzungsentwürfen der von innen heraus zu reformierenden Akademie einerseits, und dem Entwurf einer Neuordnung des Faches Kunsterziehung andererseits, legt die Herstellung einer Verbindung nahe. Was dort als die *den Menschen bestimmenden Momente* bezeichnet wird, also die Einflußnahme einer durch den Menschen selbst erzeugten, aber außerhalb seiner Kontrolle liegenden Macht, findet bei Bobek seine Entsprechung in den emotionalen Kräften, die er als „gegensätzliche Empfindungen [...] beispielsweise Zusammengehören – Alleinsein, Sorge – Fürsorglichkeit, Vitalität – Resignation, Zielstrebigkeit – Verirrtsein etc.“ als „Kerngefühl des Menschen heute“ zusammenfaßte.¹⁵³

Abschließend mag der Blick auf die Verwendung des Begriffs *Ensemble* in der Literatur verdeutlichen, in welchem Kontext das Ensemble bei Bobek zusätzlich zu verstehen ist. 1969 erschien erstmals das *ensemble. Internationales Jahrbuch für Literatur, Lyrik, Prosa, Essay*, herausgegeben von Clemens Graf Podewils und Heinz Piontek im Auftrag der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Was zunächst als einmaliger Sonderband geplant war, manifestierte sich im Laufe der Jahre zu einem wichtigen Forum internationaler Literatur. Ausgangspunkt dieser Publikationsreihe war der Wille, der allgemeinen Antihaltung gegen die als verbürgerlicht geltenden Künste entgegenzuwirken. Man war bestrebt „durch ein hohes Maß an Qualität, durch unbedingte Aufrichtigkeit und künstlerische Authentizität [...] »ein neues Vertrauen der Literatur zu sich selbst« deutlich [zu] machen sowie ihren »uralten Anspruch auf eigenständige Welterkundung und Wahrheitsfindung« wieder zur Geltung [zu] bringen.“¹⁵⁴ Als „redaktionelles Verfahren“ wählten die Herausgeber „ein mosaikartiges Zusammenfügen sprachlich oder formal oder thematisch benachbarter Arbeiten; es entstanden sogenannte Blöcke, bezie-

¹⁵¹ Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch, hg. v. Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann, Bd. 2, Wiesbaden/Stuttgart 1981, S. 494

¹⁵² Bobek schrieb keine Noten, einige wenige Tonbandaufnahmen sind jedoch erhalten geblieben. (i.N.)

¹⁵³ K. Bobek 1980 (s. Kap. II, S. 117)

¹⁵⁴ Heinz Piontek: Aus Anlaß des 10. Bandes, in: *ensemble. Internationales Jahrbuch für Literatur, Lyrik, Prosa, Essay*, hg. v. H. Piontek i. A. d. Bay. Akad. d. Schönen Künste, Bd. 10, München 1973, S. 7

hungsweise *Gebilde*, die sich gegenseitig ergänzen oder auch miteinander kontrastieren konnten.“¹⁵⁵ Die Parallelen zu Bobeks Arbeiten ab 1970 sind offensichtlich: hier wie dort kämpften Künstler gegen das Vorurteil an, in ihrer Formensprache überholt und verbraucht zu sein. Bobeks vom Humanismus geprägtes, einfühlsames Menschenbild widersprach völlig dem Zeitgeist jenes unverhohlen zum Ausdruck gebrachten Realismus. Unbeirrt suchte er auf seinen eigenen Wegen nach seiner Vorstellung des wahren Wesens des Menschen. Seine künstlerische Einzelexistenz zeigt sich auch in den Ausstellungen ab 1970: während zahlreiche Präsentationen der realistischen Tendenz figürlicher Plastik eine Plattform für Bildhauer dieser Ausrichtung bereitstellten, ließ sich Bobek keiner Gruppe zuordnen und konnte letztlich nur durch einige wenige Einzelausstellungen auf sich und seine Kunst aufmerksam machen. Erst in den 90er Jahren fand eine Umwertung und damit die Möglichkeit einer breiteren Veröffentlichung statt.¹⁵⁶ Man kann letztlich ohne Übertreibung behaupten, daß es das Verdienst Karl Bobeks ist, das *Ensemble* als eine dem Environment verwandte Bildgattung begrifflich in die Plastik eingeführt und zu aussagekräftigen Formulierungen umgesetzt zu haben.

Vergleichbares findet sich in der Malerei bei Anna OPPERMANN (1940–93) und ihren ab 1968 entstandenen, als *Ensembles* bezeichneten Rauminstallationen aus diversen Materialien, wie Papierzeichnungen, Fotografien und Fundstücken. Auch wenn Oppermanns Ensemblebegriff sich mehr auf die Raumsituation und die Ansammlung beziehungsweise das Arrangement unterschiedlichster, zahlenmäßig nicht mehr zu erfassender Dinge bezieht, so ist im Kern der künstlerischen Intention eine Bobeks Zielsetzung nahestehende Prägung klar zu erkennen:

„Die Themen meiner Ensembles beziehen sich auf Probleme des Künstlerdaseins – allgemeiner: auf Daseins- und Lebensformen, Erkenntnismöglichkeiten (auch über den Bauch), auf Formen menschlichen Zusammenlebens... Die Form des Ensembles ist mein Interaktionsangebot. Einigen erscheint es subjektivistisch, autistisch, monoman. Dabei wäre ich gern Vermittler zwischen den verschiedenen Disziplinen, zwischen Ratio und sinnlicher Wahrnehmung, zwischen Kunst und Wissenschaft, Normalbürger und Außenseiter.“¹⁵⁷

Realistische Tendenzen in der Plastik deutscher Künstler

Zu den wichtigsten Vertretern des realistischen Menschenbildes in Deutschland gehören Christa BIEDERBICK-TEWES (*1940) und ihr Mann Karlheinz BIEDERBICK (*1934). Beide arbeiten seit 1969 gemeinsam in fotorealistischer Weise an lebensgroßen, zumeist farbig gefärbten Polyesterfiguren, die einzeln, als Paar oder in Gruppen Szenen des wirklichen Lebens nachstellen. Ihr Repertoire reicht von traditionellen Themen der Bildhauerei (*Sitzendes Mädchen* 1981; *Badende* 1981/82), über gewöhnliche Alltagssituatiosn (*Arbeitspause*, 1971), bis zu rätselhaften, surreal anmutenden Szenarien (*Prozession*, 1977/79). Die Arbeiten der amerikanischen Neo- und Hyperrealisten kannten beide zu

¹⁵⁵ ebd., S. 8

¹⁵⁶ s. Kap. I, Abschnitt 8. *Das Bild Karl Bobeks in der Öffentlichkeit*

¹⁵⁷ Anna Oppermann, o.J., in: Kat. A. Oppermann. Ensembles 1968 bis 1984, Hamburger und Bonner Kunstverein 1984, S. 29 (hier zit. n. Peter Gorsen: Stillebenhafte Labyrinthe des Kopfes und der Sinne, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 8, München 1989, S. 6 f.)

Beginn ihrer bildhauerischen Tätigkeit noch nicht, erst mit der documenta V 1972 kamen sie damit in Kontakt. Die *Eishockeyspieler* von 1974 lassen deutlich den Einfluß Duane Hansons erkennen, obwohl die Biederbicks direkte Körperabformung und die Verwendung von Stoff und echten Haaren stets ablehnten, da dies ihrer Meinung nach „zu objekthaften Gebilden einer täuschenden Imitation des Menschen führt und nicht zu der von ihnen angestrebten *Bildhaftigkeit* der menschlichen Gestalt.“¹⁵⁸ Bei aller Realitätsnähe, die durch das Einbinden scheinbar wirklicher Gegenstände wie Sessel, Luftmatratze und ähnliches, sowie durch die dem natürlichen Vorbild entlehnte Kolorierung entsteht, bleiben die Figuren letztlich doch plastische Umsetzungen der visuellen Wahrnehmung bestimmter Erlebnisse aus dem Alltag. Als Inspiration dienen dabei wie für viele figürlich arbeitende Künstler nicht nur tatsächliche Begegnungen, sondern auch Fotos. Darin liegt trotz der evidenten Unterschiede im Werk zu Karl Bobek eine nicht unwesentliche Entsprechung zu dessen gleichzeitig entwickelten Ensembles.

Die *Rocker* von 1973 (Abb. 115) gehen zurück auf das Zeitungsfoto eines Szenetreffpunkts in der Nähe von Christa Biederbicks Berliner Atelier. Die beiden Dargestellten sitzen in gewohnt lässiger Weise auf einer Parkbank, den Blick auf den Betrachter gerichtet, bereit zur offenen Auseinandersetzung. An zahlreichen exakt wiedergegebenen Details wie der Bekleidung oder den Tätowierungen lassen sich Hinweise darauf ablesen, wie die beiden Gestalten einzuordnen sind, sowohl in Bezug auf ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft, als auch auf ihr Persönlichkeitsbild. Die Biederbicks gehen aus von dem Eindruck, den das Bild an der Oberfläche hinterläßt, denn darin „öffnet sich [...] die Tiefe ihrer Einzelfiguren und Konfigurationen, ihre Strahlkraft und Faszination, ihre Abgründigkeit und zuweilen auch Skurrilität.“¹⁵⁹ Dies geschieht ohne



Abb. 115: C. Biederbick-Tewes: *Rocker*, 1973



Abb. 116: Tableaufigur *Ruhender Rocker* (Typ pl)

¹⁵⁸ Kat. Berlin 1982, S. 26

¹⁵⁹ ebd., S. 26

in eine „panoptikumshafte Stofflichkeit“¹⁶⁰ abzuleiten. Bobeks innerhalb des Parkprojekts entstandene Figur *Ruhender Rocker* (WV 8/77; Abb. 116) entspringt einer nahezu identischen Situation und führt beispielhaft die wesentlichen Unterschiede zu den Realisten vor Augen. Die Figur weist keinerlei äußerliche Details auf, sie wird bestimmt durch ihr Erscheinungsbild, das nicht eine fotografisch genaue Wiedergabe der Oberfläche darstellt, sondern der Versuch ist, die menschliche Existenz mit allen ihren immateriellen Eigenschaften einzufangen. Allein die stämmigen Beine, die von den Motorradstiefeln herrühren, geben einen vagen Hinweis auf den Ursprung dieses Figurentyps.

Das Künstlerehepaar Biederbick auf der einen, Karl Bobek auf der anderen Seite nehmen extreme Positionen zweier unterschiedlicher Stilrichtungen ein, denen eines dennoch gemein ist, nämlich die inhaltliche Auseinandersetzung mit den „[...] Existenzformen des heutigen Menschen, wie sie erscheinen in Fernsehen, Film, Reklame und Magazinen, im Großstadtleben überhaupt.“¹⁶¹ Sozialkritik war dabei weniger die Zielsetzung, als vielmehr das Thematisieren des Verhältnisses des Menschen zu sich selbst und seiner Umwelt. Grundmuster der menschlichen Daseinsformen sollten exemplarisch an typischen Vertretern aufgezeigt werden. Beide Ausrichtungen benutzten dazu ein analytisches Verfahren, in dem auf Genauigkeit größten Wert gelegt wurde. Die einen vertrauten dabei auf ein Bild des Menschen, das „[...] eher idealisiert, klischiert, intakt, authentisch als phänomenale Realität [...]“¹⁶² in Erscheinung tritt. Sie erzeugten Abbilder der Wirklichkeit und verhalfen damit der längst für Tod erklärten mimetischen Funktion der Plastik zu neuer Geltung, was sie nebenbei bemerkten in die Nähe der figurativen Malerei führte. Andere wie Bobek begegneten dem Bild des Menschen in einer an der Natur orientierten Weise, in dem sie von einem Wesenskern ausgehend menschliche Werte wie Gefühle, Befindlichkeit und Seelenzustände als flüchtigen, aber prägenden Eindruck festzuhalten versuchten. Speziell in Deutschland gab es in der Folgezeit eine ganze Reihe von Bildhauern, die sich in einer Art Zwischenbereich bewegten und mal mehr der einen, dann der anderen Stilrichtung zugeneigt waren.

Hierzu zählt Waldemar OTTO (*1929), einer der prominentesten unter den figürlich arbeitenden Bildhauern in Deutschland seit den 70er Jahren. In zahlreichen Variationen beschäftigte er sich mit der Darstellung einzelner oder in Gruppen auftretender lebensgroßer Figuren in generellen, selten näher spezifizierten Alltagssituationen. Er entwarf Typen mit signifikanten Ausprägungen. Am Anfang standen Figuren, zum Teil Torsi, die auf elementarste Weise einer räumlichen Beengung ausgesetzt sind (*Figur aus ihrer Vorprägung heraustragend*). Diese Bedrängung erzeugte er mittels Wände, durch welche die Figur hindurch treten muß oder von denen sie beiderseitig eingeklemmt wird.¹⁶³ Man kann diese Wände als „Metapher für die *Umwelt*“¹⁶⁴ begreifen. Sehr häufig erscheint die Situation existenzbedrohend, jedoch nie aussichtslos. Oft machen die Figuren einen gebrochenen Eindruck, Verzweiflung scheint ihnen ins Gesicht geschrieben, aber sie resi-

¹⁶⁰ Kat. Berlin 1982, S. 32

¹⁶¹ Kultermann 1972, S. 14

¹⁶² ebd., S. 14

¹⁶³ Das Motiv der durch eine Wand hindurch tretenden Figur hat in den 60er Jahren bei Jean Ipoustéguy bereits zentrale Bedeutung. (*Ein Mann durchstößt die Pforte*, 1966)

¹⁶⁴ Herbert Albrecht: Zur plastischen Kunst Waldemar Ottos. Situation und Methode, in: Kat. Heilbronn/Berlin 1984, S. 144



Abb. 117: W. Otto: *Bildnis Katharina E.*, 1976



Abb. 118: G. Segal: *Times Square at Night*, 1970

gnieren nicht. Zu den markantesten Zügen von Ottos Figuren gehört jene unverhohlene, bisweilen überspitzt realistische Darstellung der Spuren, welche die Zeit und das eingebunden Sein in gesellschaftliche Zwänge hinterlassen haben. Der schlüpfende Gang eines ziellos gehenden Mannes, die tief in die Hosentaschen vergrabenen Hände, oder die Falten auf der Stirn eines kahlen Kopfes wurden ebenso zu Metaphern der schicksalhaften Existenz, wie in späteren Jahren die fetten Wohlstandsbäuche. Otto bediente sich dabei eines rigorosen Realismus', den er auch bei Porträts anwandte. Das *Bildnis Katharina E.* von 1976 (Abb. 117) zeigt die Person in Lebensgröße aufrecht stehend, die Arme liegen am Körper an, der Gesichtsausdruck verrät eine innere Einkehr. Kein Bewegungsmoment oder Blickkontakt suggerieren eine leibhaftige Präsenz. Der Hauptaugenmerk liegt auf der detailgetreuen Wiedergabe des äußerlichen Erscheinungsbildes: weite Schlaghose, kurze Jacke mit umgelegten Kragen, darunter ein T-Shirt, das alles sehr faltenreich. Das in der Bekleidung deutlich zu Tage tretende Zeitkolorit lässt keine Zweifel aufkommen, daß sich der zeitgenössische Betrachter sich einer Figur seiner Realzeit gegenüber sah. So sehr Waldemar Otto sich hier an die Seite der amerikanischen Realisten, insbesondere George Segal, aber auch den Biedericks stellen lässt, ein wesentlicher Unterschied zu diesen bleibt stets evident: er versucht nicht, optische Täuschung hervorzurufen. Die Realitätsnähe, die auch in den als weiße Gipsfiguren belassenen Monotypen Segals evoziert wird, streift er oberflächlich zwar an, hinterlegt das Gesamterscheinungsbild letztlich aber doch mit einer stark sinnlichen, auf das Einfühlungsvermögen des Betrachters abzielende Formensprache. Diese Doppelfunktion zeigt sich eindrucksvoll im Vergleich mit Segals *Times Square at Night* von 1970 einerseits (Abb. 118) und Karl Bobeks Eisenguß des *Borchert* von 1979/80 andererseits. (Abb. 85)



Abb. 119: *Sitzende weibliche Figur*
(WV 5/60)



Abb. 120: R. Heß: *Wartende II*, 1993

Ein weiteres Beispiel der Verschmelzung von realitätsnaher und natürliche Sinnlichkeit ausströmender Figürlichkeit findet sich in dem Werk von Richard HESS (*1937). Ähnlich wie Waldemar Otto befaßte sich Heß sehr häufig mit dem Thema alter, vom Leben gezeichneter Menschen (*Frau im Rollstuhl*, 1991), wobei er noch schonungsloser Gebrechen und körperliche Blessuren offenlegte. Die aus Terrakotta oder Mischtechnik geformten Figuren behalten die vom Künstler absichtsvoll hinterlassenen spezifischen Bearbeitungsspuren auch in der endgültigen Fassung in Bronze. Ein immer wiederkehrendes Thema, das sich seit den späten 70er Jahren stilistisch kaum verändert hat, ist die weibliche Figur, als Akt oder bekleidet, in einfachen Körperhaltungen, und stets in praller Körperlichkeit. *Wartende II* von 1993 (Abb. 120) ist dafür ein typisches Beispiel: die annähernd lebensgroße Figur sitzt in betont lockerer Pose, die Arme vor der Brust verschränkt, die Beine übereinander gelegt, auf einem Gestell, das dem Inventar des Künstlerateliers entnommen ist. Die Körperrundungen treten überdeutlich hervor, so daß trotz des knielangen Kleides an Brust, Bauch, Armen und Oberschenkeln der Eindruck von unbekleideter Nacktheit entsteht. Der zur Seite gewandte Kopf und die Physiognomie sind stilisiert dargestellt. Dadurch entging Heß der Vorstellung, es könne sich hierbei um eine Körperabformung im Stil der Realisten handeln. Gleichzeitig konzentrierte er wie diese die Assoziationskraft rein auf das äußerliche Erscheinungsbild. „Die Haut bildet praktisch die Plastik“¹⁶⁵; „[...] sie versinnbildlicht den Körper einer menschlichen Figur und charakterisiert das Material, aus dem die Skulptur geschaffen ist.“¹⁶⁶ Das Auge des Betrachters bleibt an der Oberfläche hängen, wodurch man unwillkürlich zum Voyeur

¹⁶⁵ R. Heß, zit. nach Krimmel 1987, S. 49

¹⁶⁶ Krimmel 1987, S. 49 f.

wird. Krasser kann der Gegensatz zu Karl Bobeks plastischem Verständnis kaum sein, wie die Gegenüberstellung der *Wartenden* mit der dem Motiv nach identischen *Sitzende weibliche Figur* Bobeks belegt. (WV 5/60; Abb. 119) Obschon beide Bildhauer ihren Figuren das gleiche Frauenbild zugrunde legten, entwickelten sie daraus zwei völlig konträre Ansichten. Wo Bobek nach dem primären Ausdruck einer untrennbaren Existenz strebte und dabei den formimmanenten Kräften vertraute, beschränkte sich Heß rein auf die Außenhaut. Die Wirkung seiner Figur geht allein von dem aus, was sie in Wirklichkeit ist, ein an der Oberfläche belebter Hohlkörper. Hierin handelte er gemäß dem Grundsatz der Realisten, daß nichts realer ist als die Wirklichkeit. Dennoch gelang es Heß, nie in eine vordergründige, literarische Formensprache zu verfallen. „In seinem Realismus geht es nicht um Abbildung, um Anekdotisches, um Erzählung, sondern Prinzipielles der menschlichen-sozialen Struktur.“¹⁶⁷ Damit hebt er sich ab aus der Menge jener Bildhauer, die in den 80er und 90er Jahren den Realismus für ihre erzählerischen Darstellungen mißbrauchten.

1.2.8 Die 80er Jahre: Wiederkehr der expressiven Gestalt

Standen die Veränderungen der vergangenen Jahrzehnte innerhalb der figürlichen Plastik in Deutschland immer unter starkem Einfluß aus dem Ausland, so fand in den 80er Jahren eine Umwertung statt, die von deutschen Künstlern initiiert zu einer nahezu rein deutschen Angelegenheit sich ausweitete. Künstler, die bisher ausschließlich als Maler in Erscheinung getreten waren, entwickelten ein neues, als expressiv zu bezeichnendes Bild des Menschen in der Holzplastik, das sich weder der realistischen, noch der naturorientierten Stilrichtung zuordnen läßt.

1977 begann A.R. PENCK (*1939) mit der Arbeit an den ersten Holzskulpturen. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht mit seinen signhaften Bildern, in deren Mittelpunkt das „Strichmännchen“, die sogenannte *STANDART-Figur*¹⁶⁸, als Verkörperung des Menschen in einer dem Graffiti verwandten direkten Zeichensprache steht. „Penck wollte realistisch und zugleich expressiv sein, was den Schritt über ideologiegeprägte Weltbilder hinaus auf das Individuum selbst als *zoon politicon* (Aristoteles) notwendig machte.“¹⁶⁹ Es gab keinen plausiblen Grund für den Wechsel von einem Metier ins andere: Penck begann mit der Bearbeitung eines „von einem Bekannten geschenkten »stark nach Harz riechenden« Stück Holz [...] ohne »die Idee, eine Skulptur machen zu wollen«.“¹⁷⁰ Dieser wie selbstverständlich erscheinende Vorgang ist charakteristisch für das bildhauerische Vorgehen des Künstlers. Wie in seiner Malerei suchte er den direkten Weg von seiner Imagination zur Ausformung in dem spezifischen Material:

¹⁶⁷ Friedhelm Häring: Die Würde des Gewöhnlichen. Zum Werk von Richard Heß, in: Kat. Gießen 1994, S. 5

¹⁶⁸ Jürgen Schweinebraden Frhr. von Wichmann-Eichhorn: *Durch klare Bilder klare Räume erzeugen, die Schwanken deutlich machen*, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 9, München 1990, S. 3

¹⁶⁹ ebd., S. 3

¹⁷⁰ ebd., S. 7

„Aus dem vollen Stamm grob herausgeschlagen oder mit der Kettensäge bearbeitet, zeigen diese Skulpturen eine expressiv harte und trotzdem von Tragik gezeichnete Figuration, wenn die Gefährdung der Figur bis an einen die Statik in Frage stellenden Punkt getrieben wird oder die gequälte Torsion bei aller abstrakten Verdichtung den sichtbaren Bezug zum Menschen verdeutlicht.“¹⁷¹

Es ist daher nur konsequent, wenn Penck in seinen Skulpturen nicht auf den Einsatz von Farbe verzichtete, und dies auch nicht in den Ausführungen in Bronze. Die historischen Bezüge zu dieser malerischen Auffassung von Skulptur beziehungsweise Plastik sind rasch aufgezählt¹⁷²: als Vermittler zwischen den Skulpturen naiver Naturvölker und der Kultur des Abendlandes lieferte Paul Gauguin den entscheidenden Beitrag für die Entwicklung der Holzplastik im 20. Jahrhundert. Den stärksten Widerhall fand in den 10er Jahren die afrikanische Plastik bei den deutschen Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel. In den 20er Jahren stand die formvollendete, rundplastische Holzfigur im Mittelpunkt des Schaffens von Ernst Barlach und Ewald Mataré. Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen verlor die Holzplastik in der Folgezeit an Bedeutung. Pablo Picassos Gruppe der *Badenden* von 1956¹⁷³ sorgte zwischenzeitlich für neue Impulse. 20 Jahre danach erlebte die expressive Holzplastik durch die sogenannten Malerbildhauer, zu denen neben Penck auch dessen Künstlerfreunde Jörg Immendorff, Markus Lüpertz und Georg Baselitz gehören, eine weitreichende Neubelebung.

Den wohl wichtigsten Beitrag dazu lieferte Georg BASELITZ (*1938) mit seinem *Modell für eine Skulptur* von 1979/80 für den deutschen Pavillon auf der Biennale Venedig. (Abb. 121) Eine lebensgroße männliche Figur sitzt zu ebener Erde, den Oberkörper in einem Winkel von circa 60° angewinkelt. Ungewöhnlich ist die Aufteilung der Figur in zwei unterschiedliche Gestaltungsformen: während der Körper ab dem Gesäß vollplastisch ausgeführt ist, bestehen die Beine aus einem grob bearbeiteten Holzbalken, auf dem die Gliedmaße mit Farbe aufgemalt sind. Die Schwere des Balkens verhindert das Umkippen der Figur nach hinten. Auffällig ist die symbolträchtige Geste des rechten, zur Seite hin ausgestreckten Armes sowie die kantigen Gesichtszüge. Unwillkürlich erinnert dies an das Gebaren der Nationalsozialisten. Die groben, unter spürbarem Gewalteinfluß herausgearbeiteten Spuren und die expressive Bemalung mit schwarzer und roter Farbe unterstreichen diesen Charakter:

„Skulptur bedarf eines kürzeren Weges, um das gleiche auszudrücken, denn Skulptur ist primitiver, brutaler und vorbehaltloser als Malerei. Die Heftigkeit der Polemik, die meine Skulptur von Venedig hervorrief, hat mir das bestätigt.“¹⁷⁴

¹⁷¹ a.a.O., Schweinebraden 1990, Anm. 23, S. 11

¹⁷² Als Grundlage für den Abriß über die Entwicklung der Holzplastik im 20. Jahrhundert dienen: a) Joachim Heusinger von Waldegg: Holz – Zwischen Kunst und Natur, in: Kat. Berlin 1981, S. 32–57; b) Uwe Rüth: Einige grundsätzliche Betrachtungen zur Holzplastik, in: Zwei Holzbildhauer. Karl Manfred Rennartz, Erwin Wortelkamp, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl 1983, S. 2–8

¹⁷³ *Les Baigneurs*, 1956, Originale aus Holzteilen zusammengesetzt, Staatsgalerie Stuttgart (Spies 1983, Nr. 503–508). 1958 entstanden weitere, den *Badenden* verwandte Figuren aus Holz (ebd., Nr. 541–543)

¹⁷⁴ Georg Baselitz, o.J., in: Baselitz 1990, S. 112



Abb. 121: G. Baselitz: *Modell für eine Skulptur*, 1979/80

Skulptur hat für Baselitz nichts zu tun mit der Natur. Gesten und Körperhaltungen sind reine Erfindungen und dienen der Lösung des Formproblems:

„Was ich mache, das kann eine Geste oder eine Haltung für eine Figur sein. Das Entscheidende an dieser Geste, unter ikonographischem Gesichtspunkt also der gehobene Arm, der gekrümmte Rücken, der geneigte Kopf oder die offenen Augen, der offene Mund... besteht darin, daß alle diese Haltungen keine Interpretation brauchen. Wenn die Skulptur entsteht, muß das wie in der Malerei sein, sie muß eine vollständige Erfindung sein, im Sinne ihrer Unabhängigkeit gegenüber Naturformen. Das ist eben ein Formproblem. Es liegt in der Skulptur, aber es hat überhaupt nichts mit der Natur zu tun.“¹⁷⁵

Durch den Einsatz von Farbe erreicht er die Negierung plastischer Eigenschaften wie Volumen, Plastizität, Licht und Schatten. Im Grunde behandelt Baselitz seine Skulpturen wie zweidimensionale Arbeiten. Seit 1977 – die Parallele zu Penck drängt sich auf – beschäftigt er sich in zunehmendem Maße mit farbigen Holz- und Linolschnitten. Die dabei entwickelten grafischen Techniken nutzt er auch in den Skulpturen ab 1979/80.¹⁷⁶ Neben den fetischartigen, senkrecht stehenden, männlichen Figuren bilden die überlebensgroßen Köpfe einen Schwerpunkt im bildhauerischen Schaffen von Georg Baselitz.

Das Werk des Bildhauers Erwin WORTELKAMP (*1938) steht stellvertretend für die allgemeine Tendenz innerhalb der figürlichen Holzplastik, die sich, im Anschluß an die neuesten Errungenschaften der Malerbildhauer, auszeichnet durch uneingeschränkte Freiheit in der Wahl der Form, der Kombination des Holzes mit anderen Materialien und dem Umgang mit beiden. Ein weiterer Wesenskern dieser Plastik ist eine fortschreitende Gegenstandslosigkeit. Der Kontext zum menschlichen Körper ergibt sich zumeist nur noch in der vertikalen oder horizontalen Statur, die dem Holzstamm als Rohmaterial inhärent ist. Wortelkamp reagierte mit der mehrteiligen Arbeit *Antwort an G.B. oder*

¹⁷⁵ Georg Baselitz, o.J., in: Kat. G. B., Skulpturen und Zeichnungen 1979–1987, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1987 (hier zit. n.: Siegfried Gohr: Kunst als Akt des Schaffens und Zerstörens, Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 18, München 1992, S. 15)

¹⁷⁶ „Das Eingraben der Darstellung in die Platte nahm die handwerkliche Tätigkeit vorweg, die Baselitz bald auch beim Bearbeiten des Holzblocks für eine Skulptur ausführen mußte, so daß zwischen dem Bereich von Bildhauerei und Grafik eine immer spürbare Affinität besteht.“ (a.a.O., Gohr 1992, S. 10)



Abb. 122: E. Wortelkamp: *Antwort an G.B. oder Hagener Plastik*, 1979/80

Hagener Plastik von 1979/80 ad hoc und höchst individuell auf den Biennale-Beitrag von Baselitz. (Abb. 122) Drei große, aus mehreren Einzelstücken zusammengesetzte, stark deformierte Eisenteile sind zu einer einheitlichen Raumskulptur zusammengeschlossen. Auf dem mittleren Teil am Boden liegt eine massive, runde Holzplastik, die als Kopf zu deuten ist. Der Rest lässt nur noch assoziativ an den menschlichen Körper denken.¹⁷⁷ Der vom Künstler selbst gewählte direkte Bezug zu Baselitz lässt hier zwei Rückschlüsse zu: zum einen erkannte Wortelkamp die Ausdrucksstärke jener expressiven Plastik,

die das traditionelle, akademisch geschulte handwerkliche Vorgehen ersetzte durch den rigorosen Einsatz der Kettensäge sowie der Verwendung von Farbe. Der Arbeitsprozeß, die direkte Auseinandersetzung mit dem vorher nicht präparierten Material gewann tragende Bedeutung. Gleichzeitig wandte er sich gegen die das Plastische verneinende Auffassung und stellte die Räumlichkeit sowie die gegenseitige Bedingtheit von Masse und Volumen erneut in den Mittelpunkt der bildhauerischen Arbeit. In der Serie der *G.I.A.C.O* betitelten Eisenplastiken von 1978/79 hatte er dafür den Grundstein gelegt. In mehreren zum Teil farbig gestalteten, formfreien Gebilden untersuchte er jene von Giacometti angestoßene Diskussion um die räumlichen Werte von Figuren oder Körperteilen, die in der Plastik selbst erkennbar werden.¹⁷⁸ In den 80er Jahren verlegte er sich fast ausschließlich auf die Bearbeitung von Holz, wobei er mit dem Motiv des Kopfes erneut die Auseinandersetzung mit Georg Baselitz suchte. (*Köpfe*, Werkgruppe B, 1982)¹⁷⁹

Daß die Holzplastik keineswegs nur der zeichenhaften, expressiven oder zur Abstraktion hin orientierten, die Materialwerte betonenden Gestaltung dienlich war, zeigt das Werk von Stephan BALKENHOL (*1957). Als ein Vertreter der jungen Generation befaßt er sich seit 1982, das heißt von Anbeginn seiner künstlerischen Tätigkeit, mit der menschlichen und animalischen Figur in Holz. Im Unterschied zu den expressiven Malerbildhauern greift er dabei jedoch auf ein Menschenbild zurück, dessen Ausgangspunkt

¹⁷⁷ Lothar Romain sieht in dem länglichen, auf dem Boden ausgestreckt nach vorne liegenden Eisenteil einen Arm, Bezug nehmend auf jene symbolische Geste in Baselitz' Biennale-Beitrag. (L. Romain: Zu den Arbeiten von Erwin Wortelkamp, in: Kat. Marl 1983, S. 5)

¹⁷⁸ Bereits 1972/74 hatte sich Erwin Wortelkamp mit dem Werk Giacometts formal auseinandergesetzt und kam zu der sehr individuellen Aussageform seiner *Architekturmenschen oder Erinnerung an Giacometti*. Es handelt sich dabei um offene Eisenträger, die zu Pfeilern geformt auf einer Basis mit Schuhen aus Beton stehen.

¹⁷⁹ Kat. Mannheim/Acquaviva 1988, S. 33 (s. auch: Kat. E. Wortelkamp. Köpfe, Pfalzgalerie Kaiserslautern 21.10.–25.11.1984)

jene humanistische Frage der Existenz ist, die insbesondere durch Rodin und Lehmbruck Eingang gefunden hat in die Plastik dieses Jahrhunderts, und die durch Giacometti die Erweiterung um die Auseinandersetzung mit dem Raum erfahren hat.¹⁸⁰ Dies verbindet ihn zwar mit einem Bildhauer wie Erwin Wortelkamp. Während dieser allerdings im Material und damit in den formabstrakten Werten nach Ausdrucksmöglichkeiten dieses Menschenbildes sucht, findet Balkenhol die seinen Vorstellungen entsprechende Ausdrucksform erneut in einer rein figürlichen Darstellung. Seine stehenden oder sitzenden männlichen und weiblichen Figuren zeichnen sich aus durch schlichte Körperhaltungen. Sie stehen in einer betont lockeren Positur, die Arme hängen seitlich herab, sind in die Hüfte gestemmt oder vor der Brust verschränkt. Mit ihrem Blick fixieren sie den Betrachter, ohne daß dieser den Eindruck haben könnte, beobachtet oder angesprochen zu werden. Es ist mehr diese Art des Schauens, die ein In-sich-gekehrt-Sein evoziert, gleichzeitig aber auch als reservierte Haltung gegenüber einem Fremden zu lesen ist, dem man weder von vornherein abweisend, noch zu offenherzig begegnen möchte. Ausdruck dieser Nonchalance ist auch die banale, stereotype Alltagskleidung: die Männer tragen stets lange dunkle Hosen, dunkle Schuhe, und einfache kurz- oder langarmige Hemden mit kleinen Kragen, der oberste Knopf ist geöffnet; die Frauen haben fast immer knielange Kleider in Unifarben an. Balkenhol vermeidet unnötige Details. Dies ermöglicht ihm die Präsentation einzelner oder zu Gruppen arrangierter Figuren. (*Dreier-Gruppe*, 1985). Der Wesenskern dieser Figuren liegt in der verallgemeinerten Form der Darstellung ihrer Beziehungen untereinander, zum Raum oder einfach nur der Art der Begegnung, wie sie der Künstler an sich selbst erfahren hat:

„Zum einen ist die menschliche Figur der Anlaß, das Thema, das ich mir stelle, mit dem ich mich auseinandersetze, das ich studiere und das mir auch einen gewissen Widerstand bietet; [...] Dann geht es auch darum, ein Bild zu hauen, etwas darzustellen und zu sehen, inwieweit eine Bildsprache funktioniert. Was ich mir halt von meinen Skulpturen wünsche, ist, daß sie der Anlaß sind oder der Ausgangspunkt für alles andere. Es ist dann nicht nur Figur, die wichtig ist, wenn man sie in einem Raum sieht und erlebt, sondern davon ausgehend, kann sie alles mögliche transportieren. Es ist wichtig, daß man nicht an der Oberfläche kleben bleibt, sondern daß wie bei einem Spiegel andere Dinge reflektiert werden können,... Stimmungen, Gefühle, Ideen...“¹⁸¹

Dies zeigt sich auch in einer der zuletzt entstandenen Werkgruppen, den *Architektur-skizzen* von 1997/98, zu der unter anderem eine Reihe von auf Parkbänken sitzenden Gestalten gehören. (Abb. 123) Aus einem mannshohen, natürlich belassenen Holzblock ist am oberen Ende die Figur und die Sitzbank herausgearbeitet. Das Belassen von Sockel

¹⁸⁰ Auf die Frage nach der Verpflichtung gegenüber dieser Tradition antwortete Balkenhol: „Die Tradition der figürlichen Skulptur ist in der Moderne mehr oder weniger unterbrochen oder abgerissen. Das beginnt schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Es gibt noch einige Höhepunkte, d. h. einzelne Bildhauer, die noch überzeugend figürliche Plastik machen konnten: für mich sind das etwa Lehmbruck oder Giacometti, auch Gonzalez und Picasso, aber im großen und ganzen überwog doch die Tendenz zur Abstraktion.“ (S. Balkenhol im Gespräch mit Marie Luise Syring und Christiane Vielhaber, in: Kat. Düsseldorf/Boston 1988/89, S. 68)

¹⁸¹ S. Balkenhol, in: Kat. Düsseldorf/Boston 1988/89, S. 69 (s. auch: Dirk Teuber: Kunst-Antworten als subversive Aufklärung, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 32, H. 27, München 1995, S. 2)



Abb. 123: S. Balkenhol: *Architekturskizzen – o.T. (Mann auf einer Bank)*, 1997

und Figur in einem Werkstück – Assoziationen an den Biennale-Beitrag von Baselitz werden noch einmal wach – enthebt die Darstellung von dem Verdacht, es könne sich um die Abbildung der Wirklichkeit handeln. Diese aber wird auf einer anderen Ebene suggeriert: die Figur in ihrer Statur, Bekleidung und Haltung entspricht dem realistischen Bild des Menschen. Eine besondere Bedeutung kommt wie in den meisten Arbeiten Balkenhol's der Bemalung zu. Sie ist hier nicht als Betonung expressiver Formen zu verstehen. Balkenhol verwendet die Farbe, reduziert auf einfaches Lokalkolorit, als Vermittler zwischen dem mimetisch erscheinenden Oberflächenbild, wie es den Realisten eigen ist, und dem Abstraktionsvermögen, das den Blick in tiefere Sinnebenen ermöglicht. Allerdings gesteht er durchaus ein, daß er, den Malerbildhauern ähnlich, durch die Bemalung dem plastischen Problem von Licht und Schatten ein wenig aus dem Wege geht.¹⁸² Seine Schlüsselposition zwischen den Realisten einerseits und den expressiven Malerbildhauern andererseits wird deutlich im Vergleich mit den dem Motiv nach verwandten *Rockern* der Biedericks, sowie dem *Modell für eine Skulptur* von Baselitz.¹⁸³ Tatsächlich scheint er bei allen äußerlichen Unterschieden den Park-Figuren Bobeks noch am nächsten zu stehen. Keine narrativen oder symbolischen Gesten verweisen auf den Inhalt der Figur. Die Plastik existiert aus sich heraus:

„Alles, was die Skulptur ausmacht, passiert an der Skulptur und durch die Skulptur und nicht in einem anderen Kontext. Sicher sollte jede Skulptur oder jedes Kunstwerk auch Anlaß bieten für eine intellektuelle Auseinandersetzung, aber zunächst ist immer die sinnliche Ebene der Ausgangspunkt.“¹⁸⁴

Ein weiteres Beispiel aus der Gruppe der *Architekturskizzen* belegt die Verwandtschaft zu Bobeks Ensembles: in einem torähnlichen Rahmen steht eine männliche Figur, die waagerecht ausgestreckten Arme berühren die Seitenwände, die Körperausrichtung ist streng axial. Dies entspricht formal Bobeks *Todesengel* (Typ so) und läßt zugleich erkennen, worin sich beide angenähert haben. Die Wurzeln ihres Menschenbildes gehen zurück auf jenes von Vitruv und Leonardo konzipierte Bild des *Homo ad Quadratum*, das den Humanismus geprägt hat. Der Mensch sieht sich selbst in seinen eigenen Grenzen,

¹⁸² „Farbe kann die plastische Wirkung verstärken oder zurücknehmen, und das ist oft ein Problem für mich. [...] Zum anderen müßte ich ganz anders arbeiten, sollten die Skulpturen nur durch Licht und Schatten funktionieren. Bei kleineren Arbeiten habe ich das manchmal gemacht. Aber die Farbe ist meistens eben doch für mich unerlässlich, sie läßt die Figuren erst existent werden, sie enteignet das Holz auf eine spezifische Art.“ (S. Balkenhol, in: Kat. Düsseldorf/Boston 1988/89, S. 71)

¹⁸³ s.o. Abb. 115 + 121

¹⁸⁴ S. Balkenhol, in: Kat. Düsseldorf/Boston 1988/89, S. 71

bemäßt seine Umwelt nach seinen eigenen Maßstäben. Auch an Giacomettis *Der Käfig (erste Version)*¹⁸⁵ ist in diesem Zusammenhang zu denken, sowie an die von den französischen Existenzialisten vertretene Auffassung vom Humanismus:

„Der Mensch ist dauernd außerhalb seiner selbst; indem er sich entwirft und indem er sich außerhalb seiner verliert, macht er, daß der Mensch existiert, und auf der anderen Seite, indem er transzendentale Ziele verfolgt, kann er existieren; der Mensch ist diese Überschreitung und erfaßt die Gegenstände nur in Beziehung auf diese Überschreitung, und so befindet er sich im Herzen, im Mittelpunkt dieser Überschreitung. Es gibt kein anderes All als ein menschliches All, als das All der menschlichen Ichheit.“¹⁸⁶

Es ist daher nur konsequent, wenn Stephan Balkenhol immer wieder seine Arbeiten auf unspektakuläre Art im öffentlichen Raum präsentiert, indem er die Figuren an Häuserwänden hoch über der Straße aufstellt¹⁸⁷, so daß sie bisweilen unbemerkt von den Passanten ein Schattendasein führen. Oder er versteckt sie in eigens errichteten Häusern, um sie einerseits vor neugierigen Blicken zu schützen, gleichzeitig aber Neugier erst zu wecken.¹⁸⁸

Trotz der evidenten inhaltlichen und formalen Unterschiede zu den expressiven Malerbildhauern um Baselitz wird man Balkenhols Skulpturen dennoch am Rande dieser Stilrichtung zuordnen können. Dies belegen jene reliefartigen, nur wenige Zentimeter breiten Holzfiguren, die das Vexierspiel des Künstlers mit der malerischen Zweidimensionalität und der plastischen Räumlichkeit selbstironisch karikieren. *Dünner Mann mit weißem Hemd und schwarzer Hose* von 1990 war in der Ausstellung *Post Human* eine der wenigen Beiträge, denen man eine gewisse Traditionverbundenheit zuerkennen konnte.

1.2.9 Die 90er Jahre: *Post Human* und die neue Generation

Die Ausstellung *Post Human*, die nach Lausanne, Turin und Athen im Frühjahr 1993 in Hamburg Station machte, legte Zeugnis darüber ab, wie vielfältig inzwischen die Äußerungen der Künstler sind, welche die Auseinandersetzung mit dem Thema *Mensch* zum Mittelpunkt ihres Schaffen machten. Längst ist dies nicht mehr gleichzusetzen mit der künstlerischen Umsetzung eines in der Umwelt wahr- und aufgenommenen Bildes vom Menschen. Die zeitgenössische Kunst entwirft ein Menschenbild, das sich zusammensetzt aus den Berührungen mit den unterschiedlichsten Bereichen des gesellschaftlichen Lebens. Die Rede ist von einer „neuen Technologie- und Konsumkultur“ und einem neuen „Selbstkonzept [...], das sich gegenwärtig auf allen gesellschaftlichen Ebenen entwickelt.“¹⁸⁹ Die Künstler bedienen sich dabei in vollkommener Freiheit formal und stilistisch unterschiedlichster Ausdrucksmittel und gattungsübergreifender Techniken. Dennoch wirkte manches wie eine Art Rückbesinnung auf bereits vorhandene

¹⁸⁵ *Le Cage (première version)*, 1950, Bronze, 91 x 36,5 x 34, Galerie Beyeler, Basel

¹⁸⁶ Jean-Paul Sartre: Ist der Existenzialismus ein Humanismus?, Zürich 1947, S. 65

¹⁸⁷ *Mann mit grünem Hemd und weißer Hose*, 1987, vorübergehend aufgestellt in der Nähe der Flößerbrücke, Frankfurt am Main.

¹⁸⁸ *Städelgartenprojekt*, Frankfurt am Main 1991/92

¹⁸⁹ Klappentext und Vorwort der Kuratoren zur Ausstellung *Post Human*. (Kat. Lausanne 1992/93, o.P.)



Abb. 124: P. Fischli / D. Weiss: *4 Stewardessen*, 1988

Ausdrucksformen. Die in einer großen überregionalen Tageszeitung als „Sterile Attrappen“¹⁹⁰ abgestempelten lebensgroßen, farbig gefärbten Polyesterfiguren eines Charles Ray oder Pia Stadtbäumer sind zeitgemäße Antworten in der Formensprache der amerikanischen und europäischen Realisten der 70er Jahre. Das schweizerische Künstlerpaar Peter FISCHLI (*1952) / David WEISS (*1946)¹⁹¹ überraschte mit einer an George Segals *Rush Hour* von 1983 erinnernden Figurengruppe aus weißem Gips. *4 Stewardessen*, die auf einer massiven Bodenplatte in geringem Abstand hintereinander gehen, entsprechen auf den ersten Blick den Körperabformungen des Amerikaners mit dem Verzicht auf kleinteilige Details zugunsten einer Allgemeingültigkeit. (Abb. 124) Gerade diese wird aber von Fischli/Weiss in Frage gestellt, in dem sie den Figuren individuelle Züge verleihen. Obschon alle vier gemäß ihres Berufs die gleiche Uni-

form tragen, werden sie klar voneinander unterschieden, zum einen durch spezifische Gesichtszüge, zum anderen durch Utensilien wie Bordbuch oder Handtasche. Hinzu kommt das unterlebensgroße Format, das die Gruppe in den Grenzbereich zwischen autonomer Plastik und Modell für eine Ausführung in groß ansiedelt.

Während die Ausstellung *Post Human* Künstlerpositionen zeigte, in denen entweder mit vollkommen neuartigen Materialien und Medien operiert wurde, oder aber der Realismus der 70er sowie die Expressivität der 80er Jahre einer Neubewertung unterzogen wurden, fand in den 90er Jahren durch Vertreter der jungen Generation eine Neuorientierung innerhalb der figürlichen Plastik statt, die auf den Erkenntnissen der vergangenen vier Jahrzehnte aufbauend ein Menschenbild entwarf, welches traditionsbewußt zu neuen zeitgemäßen Aussageformen entwickelt werden konnte.

Seit 1986¹⁹² wandte sich Thomas LEHNERER (1955–95) der kleinformigen Plastik zu. Er entwickelte dabei einen bestimmten Typus: kleine, selten mehr als 30 cm große Figuren, in Wachs geformt und als verlorene Form in Bronze gegossen, stets unbewegt in gekrümmter Haltung stehend, die Arme in fließendem Übergang eng an den Körper

¹⁹⁰ P.W.: Sterile Attrappen. *Post Human* in der Hamburger Deichtorhalle, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.4.1993

¹⁹¹ Die Schweizer Fischli/Weiss werden an dieser Stelle berücksichtigt, obschon die Abhandlung sich auf die deutsche Kunst beschränkt. Die Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Sprach und Kulturreich rechtfertigt dies.

¹⁹² Stephan Schmidt-Wulffen: Der Philosoph als Künstler, der Künstler als Philosoph, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 12, München 1990, S. 6

angeschmiegt oder in diesem aufgehend.¹⁹³ Mitunter sind die Figuren als Torsi ausgeführt. Zu den bemerkenswertesten Eigenschaften zählt jedoch ihr Blick. Aus kleinen, runden Vertiefungen schauen sie den Betrachter an und ziehen ihn einerseits mit ungeheurer Sogwirkung in das Innere ihres Wesens, und lassen doch gleichzeitig ihren Blick in die Ferne schweifen.¹⁹⁴ (*Armer Mensch*, 1988; Abb. 125) Ähnlich wie Karl Bobek gestaltete Lehnerer seine Figuren zunächst als einzelne, individuelle Gestalten¹⁹⁵, um sie später allein aufzustellen, dabei wie in *Armer Mensch* häufig auf langen Eisenstangen, oder sie als Gruppen zu arrangieren. Für die museale Präsentation verwendete er dazu gläserne Vitrinen. Zum Beispiel in *Jesus Maria Affennot* von 1993, wo die drei Figuren *Mama Affennot*, *Kniende* und *Kleiner Satan* in einer Vitrine (Maße: 65 x 37 x 40) zusammen gezeigt werden. Dazu der Künstler:

„Die Vitrine ist wie ein Haus, ein Gehäuse, in dem die drei Figuren zusammengefaßt sind. Es hat mich gereizt, daß sie einen Zusammenhang bilden, den man nicht durch einen Begriff erklären kann, sondern der unsere Empfindungen und auch unsere Gedanken zum Schweigen bringt.“¹⁹⁶

Man wird hierbei im Vergleich der beiden Künstler an jene *Straßen*-Gruppen Bobeks denken können, in deren Gesamtbild die Präsentation unter hohen Plexiglashauben integraler Bestandteil ist. (WV 12/78 + 3/79). Sehr häufig setzte Lehnerer seine Figuren auch innerhalb einer temporären oder dauerhaften Außen- oder Innenrauminstallation ein, so beispielsweise die Figur *Gott* in der *Installation zur Theodizeefrage* in der Hospitalkirche Stuttgart 1992. (Abb. 126) Die Figur steht auf dem nüchternen Altar aus hellem Sandstein, der Chorraum ist in seiner ganzen Breite und Höhe durch einen schwarzen Vorhang verdeckt, nur Taufstein und Kanzel sowie der Altar selbst sind weiterhin verwendbar und sichern somit die liturgische Messe während der Dauer der Ausstellung. Die Figur entspricht in ihrer Statur Lehnerers Leitmotiv, dem *Homo pauper*, den er dem fortschrittsgläubigen Bild des *Homo faber*, dem durch das Machen bestimmten Menschen, als die einzige wirkliche Alternative konträr entgegenstellt:



Abb. 125: T. Lehnerer:
Armer Mensch, 1988

¹⁹³ Thomas Lehnerer spricht von einer unbestimmten Haltung, die „nicht unmittelbar auf bestimmte Handlungen hinauswill, sondern zunächst eher eine Versammlung ist.“ (T. Lehnerer im Gespräch mit Johannes Stückelberger, in: Stückelberger u.a. (Hg.) 1993, S. 12)

¹⁹⁴ Dazu T. Lehnerer: „Sie sehen aufmerksam nach außen und hören. Aber gleichzeitig sehen sie auch nach innen. Die Doppelrichtung des Blicks macht sie erst lebendig. Das bewußte Leben besteht darin, nach außen und nach innen aufmerksam sein und beobachten zu können.“ (in: Stückelberger u.a. (Hg.) 1993, S. 12)

¹⁹⁵ Lehnerer legt größten Wert auf die individuelle Gestaltung seiner Figuren, deshalb benutzt er auch das Verfahren des verlorenen Gusses, da auf diesem Weg sowohl Gußform als auch das Wachsoriginal unwiederbringlich verloren gehen und somit jede Bronze nur ein einziges Mal existieren kann. (s. dazu: ebd., S. 41)

¹⁹⁶ T. Lehnerer, in: ebd., S. 16



Abb. 126: T. Lehnerer:
Figur *Gott*, Bronze, in
der *Installation zur
Theodizeefrage* in der
Hospitalkirche Stuttgart
1992

„Homo pauper ist vielleicht *die* Grundbedingung, in der der Mensch in dieser Welt tatsächlich lebt. Denn sowohl im Ganzen gesehen als auch individuell, im eigenen Leben, sind wir letztlich doch radikal machtlos. Eine demütige und entsprechend machtfreie, eine arme Grundhaltung käme unserer Natur wohl viel eher entgegen.“¹⁹⁷

Die vom Leben gezeichnete Existenz verkörpert somit ein Idealbild des Künstlers, der in der Armut das „Prinzip machtfreier, nämlich lebendiger Freiheit“ erkannte.¹⁹⁸ Mit dieser Auffassung streifte Lehnerer das durch Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) begründete Theodizeeproblem, worin die Erschaffung der Welt durch Gott nur unter Zulassung des Übels möglich sei, da die Vollkommenheit der Welt allein durch die Verdopplung Gottes selbst zu erreichen sei. Daraus folgt, „wenn es überhaupt etwas Tägiges geben soll, so muß Leidendes zugelassen werden. Die Zulassung des moralischen Übels schließlich ist der Preis für die menschliche Freiheit, die – als vernünftiges Handeln – ja gerade verantwortliches Tätigsein einschließt.“¹⁹⁹ Die Auseinandersetzung mit religiösen und philosophischen Themen ist ein wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Arbeiten Thomas Lehnerers.²⁰⁰ Mit der *Installation zur Theodizeefrage* bekräftigte er den Anspruch der Kunst auf Religion:

„Die Religion gehört der Kirche nicht will sagen: Die Religion gehört auch der Kunst. Themen wie Liebe, Tod, Leid, Leben, alles, was im Begriff *Homo pauper* verborgen liegt, sind Fragen von so grundsätzlicher Natur, daß sie nicht in der Kirche allein behandelt werden dürfen und können, sondern wieder Themen der Kunst werden müssen. Darin liegt mein Impetus. Man

¹⁹⁷ T. Lehnerer, in: ebd., S. 32

¹⁹⁸ Lehnerer verweist in seiner Verwendung des Begriffs *Armut* auf deren ursprüngliche Bedeutung als Tugend im Mittelalter (Meister Eckehart). (ebd., S. 32 f.)

¹⁹⁹ Hans Poser, in: TRE 1996, Bd. 20, S. 662

²⁰⁰ Lehnerer studierte Theologie, Philosophie, Kunstgeschichte und Pädagogik an der Universität München und promovierte über die Kunstdtheorie Friedrich Schleiermachers (1768–1834), Philosoph und evangelischer Theologe, der einen romantisch-christlichen Idealismus vertrat, in dem das Gefühl als Wesen der Religiosität verstanden wird.

muß alle religiösen Fragen – und das sind die zutiefst existentiellen, menschlichen – in die Kunst einbeziehen. Ich nehme mir die Freiheit, diese Ideen durchzuspielen und mit ihnen zu spielen. Diese Freiheit hat die Kirche nicht. Sie muß immer eine bestimmte Idee oder einen Ideenzusammenhang sanktionieren und muß sagen, das ist das, was wir bekennen, andere Kirchen bekennen anderes.“²⁰¹

Damit holte Lehnerer jenes urmenschliche Ansinnen, die bildliche Auseinandersetzung mit dem übermenschlichen, göttlichen Prinzip zurück in die Gegenartsplastik. Was seit den umwälzenden Veränderungen in den 60er Jahren als Unmöglichkeit angesehen worden war²⁰², fand nun wieder zu klaren und sinnfälligen Bildern. Allerdings ist Lehnerers Begriff von Gott nicht mit dem jener Zeit gleichzusetzen. Von anbetungswürdigen Gestalten ist sein Homo pauper weit entfernt. Vielmehr betrachtete er ihn als Idol ohne Verweischarakter:

„Mir kommt es nicht primär auf das Optische in der Kunst an, sondern auf den Prozeß des Machens und des inneren Empfindens. Darin unterscheide ich mich von Vertretern der frühen Moderne, von Giacometti etwa. Ich arbeite nicht nur für das äußere Auge und aus dem Auge und dem Visuellen heraus, sondern ich könnte auch Figuren und Zeichnungen blind machen und mache auch viele blind. Die Figuren selbst sind im Grunde so etwas wie Idole. [...] Sie sind Wegbegleiter, die eben nicht nur für die visuelle Betrachtung da sind, sondern für das Leben insgesamt.“²⁰³

Das Bild des Menschen, die figürliche Plastik, ist die ihm dafür adäquateste Sprache, da für ihn generell der Mensch „das Komplexeste und Vielseitigste“ und damit „das Elementarste und Erste“ überhaupt ist.²⁰⁴

Lehnerers eigene Abgrenzung zu Giacometti ist nachvollziehbar: wo dieser die Wirklichkeit als optische Sinneswahrnehmung in ein plastisches Bild zu bannen versuchte, ging Lehnerer von der Vorstellung aus, mit dem Herstellen von Figuren und räumlichen Installationen überhaupt erst Wirklichkeit zu schaffen, die in sich existent ist und gleichzeitig eine Transparenz zur Wirklichkeit außerhalb ihrer selbst erzeugt. Die unterschiedlichen Denkansätze beider Künstler werden auch deutlich in der Rolle, die dem Betrachter zukommt. Jean-Paul Sartre²⁰⁵ erkannte als einer der ersten, daß Giacometts Plastiken „[...] sich nur aus respektvoller Entfernung betrachten“ lassen. Man kann sich ihnen nicht nähern. Er sprach von der „absolute[n] Distanz“, die der Bildhauer seinen Figuren als Ausdruck des in ihnen komprimierten Raumes verlieh:

„Er schafft seine Gestalt *auf zehn Schritt* oder *auf zwanzig Schritt*, und was man auch tun mag, in dieser Entfernung bleibt sie. Und damit tritt sie plötzlich ins Irreale über, da ihre Beziehung zu uns nicht mehr von unserer Beziehung zum Gipsblock abhängt: die Kunst ist frei geworden.“ (94)

²⁰¹ T. Lehnerer, in: Stückelberger u.a. (Hg.) 1993, S. 61

²⁰² s.o. S. 201

²⁰³ T. Lehnerer, in: Stückelberger u.a. (Hg.) 1993, S. 35

²⁰⁴ T. Lehnerer, in: ebd., S. 11

²⁰⁵ Sartre 1965, S. 94 (Alle Zitate im Folgenden)

Für Lehnerers Figuren hingegen gilt gerade das Gegenteil, sie beginnen durch die Kontaktaufnahme des Betrachters überhaupt erst zu leben:

„Das gilt grundsätzlich für alle Kunstwerke, daß sie nur leben, wenn der Betrachter sie als solche sieht und alle seine Gefühle, Empfindungen, Assoziationen und Gedanken miteinbringt. Deswegen ist es sehr wichtig, daß man meine Figuren genau ansieht. Mit *genau ansehen* meine ich, daß man nahe hinsieht. Nur so kann man das sehen, wovon wir am Anfang gesprochen haben: ihre Ausdruckskraft und Individualität. [...] die Chance, die Kraft meiner Figuren zu erleben, hat man nur, wenn man [...] sich längere Zeit auf die Figuren einläßt und ihnen wirklich nähertritt.“²⁰⁶

Allerdings scheint auch klar, daß Lehnerers Weg zu seinem plastischen Bild die Auseinandersetzung mit dem Werk Giacometti notwendig voraussetzte. Dies läßt sich auch bei einer ganzen Reihe anderer Bildhauer der jüngeren Generation feststellen. Michael IRMER (1955–96) beschritt ab 1980 mit seinen lebensgroßen Stabfiguren einen Weg, Emotionales und Zwischenmenschliches plastisch in Einzelfiguren und Gruppen aufzuzeigen. (Abb. 127) Seine Beziehung zu Giacometti muß man dabei sehr differenziert betrachten. Der statuarische Aufbau und die Schlankheit als Ergebnis einer Formauflösung sprechen formal die gleiche Sprache wie dessen große Stehenden.²⁰⁷ Wie diesen beschäftigte Irmer die menschliche Figur als raumschaffende und -bestimmende Existenz. Eine nicht uninteressante Übereinstimmung findet sich in der Auffassung über den Schaffensprozeß als Konfliktsituation: „Künstlerische Arbeit [...] ist ein ständiges Scheitern auf bestenfalls höchstem Niveau.“²⁰⁸ Im Unterschied zu Giacometti kam es Irmer jedoch nicht darauf an, die visuelle Erfahrung in ihrer Immateriellität bildlich umzusetzen. Seine Figurenkonstellationen sind deutlich diesseitiger. Dies wiederum verbindet ihn mit Karl Bobek. Für beide gilt, daß sie in ihrer Arbeit durch bestimmte Erlebnisse, Erfahrungen und persönliche Eindrücke zu einem Thema angestoßen wurden, das während der Entstehung eine Eigendynamik entwickelte, so daß die originale Herkunft sich nur noch als Verweis im Titel wiederfindet.²⁰⁹ Für beide ist die Figur „Prozeß, nicht etwas Definitives“, das erklärt auch die im Falle Irmers ausschließliche Verwendung des Fragments als ein „Merkmal des Prozesses“.²¹⁰ Irmers Beschäftigung mit den menschlichen Eigenschaften wie beispielsweise *Freundschaft* oder *Streit* gehen zurück bis in seine künstlerische Anfangszeit Mitte der 70er Jahre. Während seines Studiums an der Akademie in Düsseldorf 1978–84 verwendete er für die Umsetzung große, raumfüllende Envi-

²⁰⁶ T. Lehnerer, in: Stückelberger u.a. (Hg.) 1993, S. 38 f.

²⁰⁷ Karl Ruhrberg sieht in Irmer gar einen „Giacometti-Bewunderer“: „Er steht nicht nur formal, sondern auch in seiner Emotionalität und in der geistigen Haltung in der Nachfolge des großen Schweizers.“ (K. Ruhrberg: Figuren im leeren Raum, in: Baltrock (Hg.) 1997, S. 124). In ähnlicher Weise äußert sich dazu Heiner Stachelhaus (H.S.: Über Michael Irmer, ebd., S. 236–237)

²⁰⁸ M. Irmer, in: M.I. Metamorphosen. Gemälde auf Dürer-Radierungen, darin: Friedhelm Menckes, Über die Figur im geistigen Raum. Zu einem Aspekt im Schaffen von Michael Irmer, Düsseldorf 1989, o.P., Anm. 3; hier zit. n. Wolf Jahn, in: Baltrock (Hg.) 1997, S. 11). Zu Giacometti s. Kap. II, S. 157 + Anm. 237.

²⁰⁹ s. dazu: Michael Baltrock, Lieber Michael, in: Baltrock (Hg.) 1997, S. 162

²¹⁰ Heiner Stachelhaus, Über Michael Irmer, in: ebd., S. 237



Abb. 127: M. Irmer: *Figuren vor Block*, 1992



Abb. 128: M. Lehnert: *Dreiergruppe*, 1988–90

ronments.²¹¹ Für seine Gruppen der 80er und 90er Jahre, die aus stelenartigen, starr verharrenden Figuren zusammengesetzt sind, ist ein formal strenger Aufbau charakteristisch. Die stets nach vorne ausgerichteten Figuren unterstehen dem räumlichen Prinzip der Reihung oder Staffelung. Dies unterstreicht die Entindividualisierung, die durch den Verzicht auf Physiognomie und Handlungsmomente in jeder einzelnen Figur bereits angelegt ist.²¹² Darin zeigt sich der wesentliche Unterschied zu Bobeks Ensembles. Wie eng sich dennoch beide bisweilen in der Formensprache einander annähern, lässt sich an der *Madonna in Nemi (Studie)* (WV 6/67) ablesen, die wie Irmers Prototyp gekennzeichnet ist durch einen schlanken, vegetabil anmutenden Aufbau.²¹³

Dieser die Vertikale betonende Figurenaufbau findet sich auch bei anderen Bildhauern der jüngeren Generation wieder, so beispielsweise bei Thomas DUTTENHOFER (*1950), dessen stehende Figuren durch formale Strenge auf das Wesentliche reduziert

²¹¹ Kontakte Irmers zu Bobek während der Studienzeit sind nicht bekannt, jedoch nicht unwahrscheinlich, zumal Irmers Lehrer Gerhard Hoehme und Erwin Heerich mit Bobek freundschaftlich verbunden waren.

²¹² Wolf Jahn sieht in der „Unbenennbarkeit“ der Figuren eine ihrer markantesten Eigenheiten und betrachtet sie als „Zeichen der menschlichen Existenz allgemein.“ (W.J., in: Baltrock (Hg.) 1997, S. 14/16)

²¹³ Es ließen sich weitere nicht uninteressante Berührungspunkte im Werk beider Bildhauer aufzeigen, so die Auseinandersetzung mit Rodin, die sich bei Irmer in einer 1985 entstandenen Reihe von Bildern nach den Bürgern von Calais manifestiert, oder der von Lehmbrucks Werk aufgenommene Impuls, den Irmer 1976 durch eine Ausstellung in Duisburg erfuhr. (Letzeres vermerkt Christian Herchenröder: Das Transitorische als Bilddimension, in: ebd., S. 52)



Abb. 129: H. Guthoff: o.T.,
1987

erscheinen.²¹⁴ Auch im Werk zweier Bobek-SchülerInnen tritt dieser Typus auf: Maria LEHNEN (*1949) umwickelt ihre lebensgroßen Figuren mit Leintüchern, die stellenweise den Körper mumienartig einschnüren. Das daraus resultierende disparate Erscheinungsbild von Festgebunden-Sein und Schutz-geboten-Bekommen bleibt auch in den Bronzegüssen erhalten. (Abb. 128) Heinrich GUTHOFFS (*1961) stelenartige Figuren ragen wie steinerne Pfähle aus der Erde, lediglich die als Köpfe zu deutenden oberen Abschlüsse verweisen auf den menschlichen Körper. Anders wie bei Maria Lehnen können die einzelnen Elemente nicht für sich selbst stehen und werden erst im Ensemble verständlich. (Abb. 129) Eine Parallele in der Biographie von drei der genannten KünstlerInnen lässt die Vermutung aufkommen, daß hier persönliche Erfahrungen im Umgang mit alten und kranken Menschen wesentlich zu diesem markanten Figurentyp beigetragen haben: sowohl Irmer als auch Duttenhoefer leisteten ihren Zivildienst in der Altenpflege, Maria Lehnen arbeitete vor ihrer künstlerischen Tätigkeit als Krankenschwester.

Daß neben Giacometti auch der Einfluß Marinis, der ja speziell auf Karl Bobek sehr groß war, für die Jüngeren interessant sein kann, zeigen Arbeiten von Markus DAUM (*1959). Sein *Pesach* von 1986–88 (Abb. 130) ist eine weibliche, aufrecht sitzende Figur. „Der *Pesach*, was aus dem Hebräischen übersetzt etwa *Vorübergehen, Durchgang* bedeutet, bewacht die siebte Schwelle. [...]. Gemeint ist jene Frauengestalt, die als Hüterin einer uralten, ausgetretenen Schwelle fungiert.“²¹⁵ In freier Modellierung hält der Künstler den lebendigen Eindruck einer fließenden, durch Zeit und Raum im Wandel begriffenen Gestalt fest. Jörg Freiberg spricht von „gestalteten Spuren des Lebens“ als Ergebnis der Suche nach wahrem und dauerhaftem Ausdruck der Zeit.²¹⁶ Im direkten Vergleich mit Marino Marinis *Reliquia II* von 1945 (Abb. 131) ist vor allem die formale Ähnlichkeit auffällig. Die Figur wirkt statuarisch, aber nicht starr. Geschlecht und Alter bleiben un-

²¹⁴ z. Bsp.: *So ist es*, 1986, Eisen, H. 140 (Krimmel 1987, Abb. 69, S. 59)

²¹⁵ Jörg Freiberg: Fragmente der Hoffnung. Gestaltete Zeit in den Körperlandschaften des Künstlers Markus Daum, in: Kat. Heilbronn 1994, S. 14. Die genaue literarische Quelle ist leider nicht angegeben.

²¹⁶ ebd., S. 8

Abb. 130: M. Daum: *Pesach*, 1986–88Abb. 131: M. Marini: *Reliquia II*, 1945

spezifisch, sie ist vollkommen zeitlos. Ihr Titel lässt an mittelalterliche Reliquiare denken, die der Aufbewahrung der leiblichen Überreste von Heiligen dienten. „Die Reliquiarbüste ist ein Abbild des Heiligen als lebender Person in körperlicher Anwesenheit, mit offenen Augen, eindruckerweckend und idealisiert [...].“²¹⁷ Von einer abbildenden Idealisierung kann weder bei Marini, noch bei Daum die Rede sein, aber ihre Figuren verkörpern gleichfalls jenen uralten Menschheitstraum, das vergängliche Leben in einem bleibenden Bild festzuhalten:

„Der *Pesach* hat seinen angestammten Platz niemals verlassen; wir sind es, die an ihm vorübergehen, zurück in den Schoß der Muttererde.“²¹⁸

Auch im Werk Karl Bobeks findet man diesen Typus, so in den beiden Modellen oder Vorstudien zu *Großer Sitzender Neger* (S/XII a + b; Abb. 132). Die Figur verharrt regungslos, strömt aber gleichzeitig eine starke Diesseitigkeit aus.²¹⁹ Hervorgerufen wird dieser Eindruck durch die belebte Oberfläche und die freie Formgestaltung von Kopf und Physiognomie. Wie nah Daum zeitweise dem plastischen Werk Bobeks stand, zeigen

²¹⁷ Geneviève Bresc-Bautier: Reliquiare: Das Fragment des heiligen Körpers, in: Kat. Paris/Frankfurt 1990, S. 48

²¹⁸ J. Freiberg, in: Kat. Heilbronn 1994, S. 14

²¹⁹ In diesem Zusammenhang wäre auch an die fixierten Leichen der verschütteten Einwohner von Pompeji zu denken. In Bobeks Nachlaß befinden sich davon zahlreiche Fotos. (in der Kiste *Photo-Anregungen für Bildhauerei*) Auf den Einfluß derer „negativen Präsenz“ auf das Werk Markus Daums wies bereits Jörg Freiberg hin. (ebd., S. 8)



Abb. 132: Modell II *Großer Sitzender Neger* (S/XIIb)

deutlich die kleinformatigen Eisengüsse zwischen 1987–88.²²⁰ Die *Kleine Negerin* (Abb. 133) entspricht in ihrer verhaltenen, in sich ruhenden Versammlung und Konzentration jener Grundhaltung, die für Bobeks *Straßen*-Figuren so überaus typisch ist, beispielsweise in *Stehende mit Jacke* (Typ st; Abb. 134). Insbesondere in der Art der Material- und Oberflächenbehandlung zeigen sich Parallelen, so in der groben Bearbeitung des porösen Eisengusses und dem künstlich in Gang gesetzten und anschließend fixierten Korrosionsprozesses. Mitunter verwendet Daum für seine Figuren gestellartige Aufbauten, die den Tableaus Bobeks artverwandt sind, so in *Transit I* von 1995. (Abb. 135) Auf schmalen Füßen aus Vierkantstahl liegt mit den Kanten bündig abschließend eine dünne Metallplatte. Die Figur, die sich auf einem Sockel befindet, steht mit einer Höhe von circa 30 cm im Verhältnis zur Gesamthöhe von ungefähr 1:4, ein Maßverhältnis, das sich auch in den meisten *Straßen*-Tableaus von Bobek nachprüfen lässt.

Spätestens mit diesen Tableaus stellt sich nun auch die Frage nach möglichen Impulsen ausgehend von dem figürlichen Werk Giacometti auf Markus Daum. Es wird schnell ersichtlich, daß der jüngere von Giacometti plastischen Situationsräumen nicht unbeeinflußt gewesen ist.²²¹ Darüber hinaus verbindet beide eine bis hart an die Grenzen der körperlichen und geistigen Beanspruchung gehende Arbeitsweise, verbunden mit dem Dilemma, den hohen Ansprüchen kaum zu genügen und Arbeiten nur schwer als abgeschlossen und gelungen zu betrachten; ein für das Schaffen nicht unerheblicher Umstand, wie schon bei Michael Irmer zu beobachten war.²²² Es zeigt sich aber auch, daß

²²⁰ Daum führte während dieser Zeit einige Eisengüsse für Bobek aus (WV 2/78–1; Fig.-Typ so; sr). Der Kontakt kam zustande über Rolf Szymanski, bei dem Daum von 1986–90 studierte. (Nach Gesprächen des Verf. mit Ursula Bobek und Markus Daum)

²²¹ Daum selbst zählt zu seinen „Ürvätern“ des Weiteren Wilhelm Lehmbruck, sowie seine beiden Lehrer Alfred Hrdlicka und Rolf Szymanski. (Albrecht Schwind: Spuren. Für Markus Daum, in: Kat. Konstanz 1996, S. 9)

²²² s.o., S. 220. Auf den Zusammenhang zwischen Daum und Giacometti verwies bereits Albrecht Schwind. (ebd., S. 9)

Markus Daum in seinen Arbeiten nicht von der für Giacometti fundamental wichtigen *visuellen Wahrnehmung*, als vielmehr von einer *visuellen Kommunikation* ausgeht. Dies verbindet ihn wiederum mit Thomas Lehnerer²²³, der jene Methode einmal wie folgt umschrieb:

„[...] die Kommunikation und Auseinandersetzung über Welt funktioniert bei Menschen über Bilder. Mit Bildern meine ich komplexe, nicht vollständig reduzierbare und entschlüsselbare Bedeutungseinheiten. Es kommt aber nicht nur auf das Bild als Kommunikationsmedium an, sondern auch auf das Wie, die Methode der Herstellung von Bildern. Hier kann Kunst meines Erachtens eine exemplarische Funktion übernehmen. [...]“

Die künstlerische Methode kann paradigmatisch für kommunikatives Handeln in der Gesellschaft, in der Politik und in allen Bereichen stehen. Wenn man es genau durchdenkt, handelt es sich um eine Revolution. Es bedeutet, daß wir von einem zweck rationalen Vorgehen – als Zwecke setzen, Mittel auswählen, Mittel beherrschen und durchsetzen – Abschied nehmen und statt dessen spielerisch vorgehen müssen, indem wir den Anderen als gleichwertiges Gegenüber anerkennen und mit ihm kommunizieren, wobei wir den Spielausgang nie erzwingen können. Die Kunst ist in dieser Hinsicht noch überhaupt nicht erschlossen. Da liegt ein großes Feld vor uns.“²²⁴



Abb. 133: M. Daum: *Kleine Negerin*, 1987



Abb. 134: Tableaufigur *Stehende mit Jacke*



Abb. 135: M. Daum: *Transit I*, 1995

²²³ Daum und Lehnerer waren untereinander gut bekannt. Die Installation *Was davon übrig bleibt* von 1995 widmete Daum dem kurz zuvor verstorbenen Kollegen. (ebd., S. 8)

²²⁴ Thomas Lehnerer, in: Stückelberger u.a. (Hg.) 1993, S. 43 f. Lehnerer war während seiner Lehr tätigkeit an der Universität Gesamthochschule Kassel Professor für Theorie und Praxis der visuellen Kommunikation.

2. Die Beiträge Karl Bobeks zur Plastik in Deutschland nach 1945

Wie die Ausführungen zur figürlichen Plastik in Deutschland von 1945 bis in die Gegenwart gezeigt haben, läßt sich das Werk Karl Bobeks in diese Entwicklung in vielfacher Weise einbinden. In einem abschließenden Resümee sollen die wesentlichsten Punkte noch einmal zusammengefaßt werden. Zuvor mögen zwei kurze Untersuchungen belegen, daß Bobeks Plastiken auch außerhalb der figürlichen Plastik einen festen Stellenwert einnehmen. Zunächst folgt ein Vergleich mit den ungegenständlichen Körperkonstellationen des Bildhauers Ernst Hermanns. Anschließend wird Bobeks *Dreibeiner* einigen ausgewählten, ihm artverwandten Motiven, unter anderem auch aus Bereichen der Malerei, gegenübergestellt.

2.1 Ein Blick über den „Tellerrand“: Karl Bobeks Ensembles im Vergleich mit den Körperkonstellationen Ernst Hermanns

Die Ausführungen haben gezeigt, daß Karl Bobek in seinen plastischen Arbeiten nie den Weg der figürlichen Darstellung verlassen hat, auch nicht tendenziös. Daß er dabei dennoch zu einer Formensprache und einem Ausdruck gefunden hat, die weit über das rein Inhaltliche, also dem Menschenbild in der Plastik, hinausgingen, mag der exemplarische Vergleich mit dem ungegenständlichen Werk Ernst Hermanns veranschaulichen.

Seit Beginn der 60er Jahre untersucht Ernst HERMANNS (*1914) im Aufbau verschiedenartiger, stereometrischer Körper wie Kugel, Scheibe, Rund- und Kantstab auf einer gemeinsamen Grundplatte das daraus resultierende räumliche Gefüge. Er entwickelte im Laufe der Zeit mehrere Werkgruppen.²²⁵ Interessant im Kontext der Ensembles von Bobek sind hierbei die sogenannten *Körperkonstellationen*²²⁶, Arbeiten bestehend aus einer mehrteiligen Gruppe plastischer Elemente, die einen durch die Grundplatte bestimmten Raum einnehmen.²²⁷ Die einzelnen Körper unterscheiden sich nicht nur nach ihrer Grundform, sondern auch in Größe und Umfang. Das Material ist einheitlich, es handelt sich um glattgeschliffenes und poliertes Eisen. Das Wesentliche aber ist der Aufbau: Hermanns sucht und findet mit sicherem Gespür eine „räumliche Komplexität“²²⁸, in der jeder Körper sich seine individuelle Ausprägung bewahrt und gleichzeitig als den anderen vollkommen gleichberechtigtes Mitglied innerhalb der Gruppe auftritt. Man könnte von abstrakten Modellen einer idealen Sozialisation des Individuum in die Gesellschaft sprechen. Die Ausgewogenheit der Konstellationen gehört zu den markante-

²²⁵ Zu der Einteilung in Werkgruppen siehe Gottfried Boehm: Zum Werk von Ernst Hermanns, in: Herzer u.a. (Hg.) 1982, S. 12–13.

²²⁶ Der Begriff stammt von Gottfried Boehm: „Die mehrteiligen Arbeiten lassen sich vermutlich am besten als Körperkonstellationen umschreiben. Dieser Ausdruck trägt der Tatsache Rechnung, daß Hermanns' Plastik dem Verfahren nach auf Konstellationsproblemen basiert und, zum anderen, daß ihre Elemente dem verwandt sind, was man einfache stereometrische Körper zu nennen gewohnt ist.“ (ebd., S. 12)

²²⁷ Die Beschäftigung mit dem Problem der plastischen Konstellation bestimmt Hermanns' Zugehörigkeit zu den Plastikern und grenzt ihn ab von den skulptural arbeitenden Bildhauern einerseits und den „am plastischen Medium nicht interessiert[en]“ Objektkünstlern andererseits. (G. Boehm, ebd., S. 12)

²²⁸ G. Boehm, ebd., S. 15

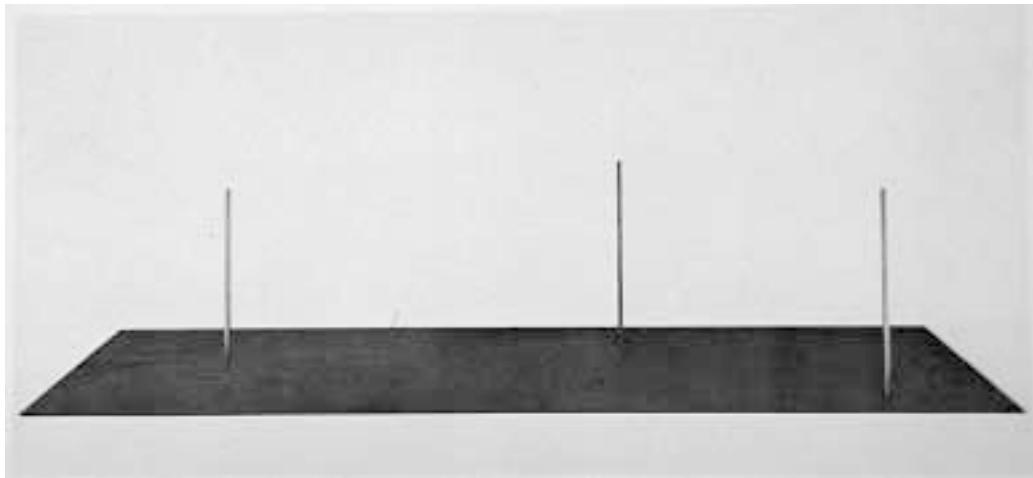


Abb. 136: E. Hermanns: WV 203 (1981/IV), 1981

sten Eindrücken. Nie spielt sich ein Körper in den Vordergrund oder wird ein anderer zur Seite gedrängt. Dabei variiert Hermanns zwischen räumlich eng beieinander stehenden Körpern, die bisweilen einen „nahezu undurchdringlichen Verband“²²⁹ bilden, und räumlich durchlässigeren Aufbauten. Letzteres führt er zu Beginn der 80er Jahre ins Extrem. Auf bis zu zwei Meter langen und ein Meter breiten Eisenplatten werden zwei bis drei kleinformatige Rundstäbe, Kugeln und Scheiben aus Edelstahl in großzügigem Abstand zueinander situiert. (Abb. 136) Dadurch rückt die Leere zwischen den Elementen in den Mittelpunkt der Betrachtung und erfährt somit eine viel stärkere Bedeutung:

„Was geschieht, ist die Veranschaulichung der optischen Innervation der Fläche, die Markierung von Punkten, von denen aus sich die Weite mit Energie und Spannung lädt.“²³⁰

Zum künstlerischen Konzept maßgeblichen Beitrag leistet wie in allen Arbeiten Hermanns der Rezipient. Durch das Umschreiten der Platte vollzieht sich optisch ein ständiger Wandel der Konstellation. Wo eben zwei Teile noch weit auseinander gerückt waren, können durch den veränderten Betrachterstandpunkt die selben Teile nun als beieinander stehendes Paar begriffen werden. Hermanns spielt bewußt mit einem offenen System, die Aufstellung der Körper erfolgt nie nach schematischen Gesichtspunkten, sondern rein dem räumlichen Empfinden nach. Dies bleibt auch für den Betrachter sinnlich nachvollziehbar. Das Rezeptionsverhalten umschreibt Gottfried Boehm so:

„Wir sollen jeweils und zugleich die ganze Arbeit und ihre einzelnen Elemente betrachten. [...] Wer nur auf die einzelnen Elemente der mehrteiligen Plastiken blickt, immer nur von einem zum anderen weiterrückt, blendet ihren Zusammenhang aus. Erst in ihm aber gewinnen auch die Elemente ihre Funktion und ihren Stellenwert. Wozu wir aufgefordert sind, ist eine Sehweise, welche die simultane Gesamtheit mit dem Nacheinander der Teile in jener Spannung sieht, die aufzubauen einen guten Teil der künstlerischen Arbeit ausmacht.“²³¹

²²⁹ G. Boehm, ebd., S. 12

²³⁰ G. Boehm, ebd., S. 29 f.

²³¹ G. Boehm, ebd., S. 10 f.



Abb. 137: 3 in Ransbach, Eisentableau (WV 10a/77)

Vieles von dem, was sich hier zu den Körperkonstellationen Ernst Hermanns' feststellen ließ, insbesondere jene von Boehm charakterisierte Einbeziehung des Betrachters, ist ohne Weiteres auch auf die *Straßen*-Ensembles Karl Bobeks übertragbar. Noch einmal mag eines seiner interessantesten Tableaus, die Gruppe 3 in Ransbach in der Ausführung in Eisen zur Veranschaulichung dienen. (WV 10a/77; Abb. 137) Was beide künstlerische Positionen miteinander verbindet, ist die „Suche nach einem neuen Ordnungsgefüge“²³². „Gemeint sind damit Recherchen, die darauf abzielen, Raum, Zeit und Bewegung in ihrer Konkretheit, das heißt nicht-illusionistischen Wirklichkeit erfahrbar zu machen.“²³³ Raum wird nicht in Form von Platzgestaltung erzeugt, sondern baut sich auf durch das Beziehungsnetz zwischen den einzelnen Körpern beziehungsweise Figuren. Die Künstler geben keine schlüssigen Antworten, sondern operieren mit Fragen, zum Beispiel nach der Zugehörigkeit: wie stark resultiert die Haltung des *Borchert* (Typ sab), seine Drehung zur Raummitte, aus der Haltung und räumlichen Position der *Eva* (Typ saa)? Welche Rolle spielt dabei die dritte Figur? Tritt der *Uwe* (Typ sac) in Konkurrenz zum *Borchert* auf, oder als Partner? Wie bei Hermanns so ergeben sich auch hier die Zusammenhänge nur auf dem Weg des konzentrierten und kontemplativen Einlassens auf die vorgegebene Situation.²³⁴ In seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk Ernst Hermanns kommt Gottfried Boehm zu dem Schluß, daß die durch die plastischen Elemente ausgelösten Prozesse die „Wirklichkeit in ihren elementaren Zusammenhängen“

²³² So lautet auch der Titel des Aufsatzes von Heiner Stachelhaus über Ernst Hermanns, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 11, München 1990)

²³³ H. Stachelhaus, ebd. S. 3

²³⁴ Dazu Gottfried Boehm in Bezug auf die Arbeiten Ernst Hermanns: „Im Grunde verlangen diese Plastiken einen Betrachter, der sich Zeit zu lassen bereit ist. Er benötigt diese Zeit für seine Arbeit des Sehens, ohne die er leer ausgeinge. Man mag dieser Zuwendung auch andere Namen geben, z.B. den der ‚Meditation‘ oder Reflexion.“ (G. Boehm, in: Herzer u.a. (Hg.) 1982, S. 11)

zeigten. „Was darin Natur ist, ist es nicht als eine fertige Körperwelt, sondern als *Wachsen, Zerfall und Verwandlung*“.²³⁵ Als Ausdruck elementarer Spuren des menschlichen Daseins lassen sich auch die Ensembles Karl Bobeks empfinden. Allein in der plastischen Formensprache gehen beide getrennte Wege: während Hermanns sich von seinen künstlerischen Wurzeln, dem Informel, Moore und Giacometti löst, um mit den Mitteln der konkreten Abstraktion seine Vorstellungen umzusetzen, bleibt Bobek auf seinem eingeschlagenen Weg eines humanistisch geprägten, natürlichen Menschenbildes. Die Unterschiede beider Positionen sind evident und lassen sich am deutlichsten im Umgang mit dem Material feststellen. Hermanns entmaterialisiert das Eisen beziehungsweise den Stahl, indem er ihn glättet und poliert. Der plastische Körper soll durch keinerlei oberflächliche Details in seiner elementaren Funktion gestört werden. Allein die äußere Form bestimmt den Wesenskern. Bobek hingegen nutzt die spezifische Eigenschaften des rostigen Eisens, die Porosität, das Brüchige, die Unebenheit der rauen Oberfläche, und setzt sie ein als Metapher für das Bild des Menschen auf der Straße.

2.2 Das Motiv des *Dreibeiners* in Plastik und Malerei

Der *Dreibeiner* (WV 1/90), Karl Bobeks letzte vollendete Arbeit, soll in einer abschließenden Gegenüberstellung mit einigen Werken anderer Künstler zum gleichen Thema verglichen werden. Die sowohl in der Plastik, als auch in der Malerei eher ungewöhnliche Darstellung des Menschen mit drei Beinen mag noch einmal aufzeigen, worin Bobeks besondere Leistung auf dem Gebiet des plastischen Menschenbildes in der zweiten Jahrhunderthälfte besteht.²³⁶

a) Germaine RICHIER: *Le Berger des Landes*, 1951 (Abb. 138)

Die *Landes* sind eine an der französischen Atlantikküste gelegene von Dünen und Landseen geprägte Landschaft. Zur Bewachung ihrer Herden benutzen die Hirten dort traditionsgemäß lange Stelzen, um in dem Morast nicht einzusinken. Zwei der Stelzen schnüren sie sich unter ihre Schuhe, eine dritte fungiert als Geh- und Sitzhilfe. Germaine Richier reduziert in ihrer Figur die Beine bis auf das Drahtgerüst, so daß die Stelzen wie deren Verlängerungen erscheinen. Im Zusammenspiel mit der hinteren Stütze ergibt sich dadurch der Aufbau eines dreibeinigen Stativs. Der zerborstene, zur Existenz kaum fähige Körper gewinnt mittels dieser Statur an Sicherheit. Gefahr droht ihm nicht von außen, das dokumentiert seine Standfestigkeit. Jedoch scheint von innen her der Zerfallsprozeß unaufhaltbar fortzuschreiten. Der Kopf ist bereits vollkommen deformiert, die dünnen Arme hängen schlaff herunter.

²³⁵ G. Boehm, ebd., S. 31

²³⁶ Die folgenden, in chronologischer Reihenfolge der Entstehung behandelten Beispiele erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Die Zusammenstellung entstand rein zufällig während den Jahren der Beschäftigung mit dem Werk Karl Bobeks.



Abb. 138: G. Richier: *Le Berger des Landes – Hirte aus den Landes*, 1951–56



Abb. 139: H. Kirchner: *Guter Hirte*, 1. Fassung, 1952



Abb. 140: J. Ipoustéguy: *Homme*, 1963



Abb. 141: A. Calder: *Critter innommable – Namenlose Kreatur*, 1974

b) Heinrich KIRCHNER: *Der gute Hirte*, 1952 (Abb. 139)

Das Motiv des *Guten Hirten* führte Kirchner zwischen 1951 und 1953 in drei Fassungen aus, jeweils nach vorherigen Modellstudien.²³⁷ In den beiden ersten ist mehr oder weniger deutlich ein dritter Fuß ausgebildet. Durch die fast bis auf den Boden reichende Kutte fällt dies optisch kaum ins Gewicht. Der Bildhauer benutzt den dritten Fuß „[...] in erfrischend unbekümmelter Weise [...] zur Verbesserung der Standfestigkeit sowohl in statischer als auch in geistiger Hinsicht [...]“²³⁸. Gleichzeitig erzielt er dadurch einen Bewegungsablauf, der „[...] durch die dreiseitige, blockhafte Ausformung des Rumpf und Beine einhüllenden, sich gleichmäßig verjüngenden Gewandes aufgenommen und verstärkt wird.“²³⁹ Die stark stilisierte, mythisch anmutende Figur trägt in einem symbolischen Akt, ihre viel zu dünnen Arme nach vorne ausgestreckt, ein gleichfalls stilisiertes Lamm. Das bekrönte Haupt signalisiert die besondere Funktion der Figur und versetzt sie in die Rolle eines anbetungswürdigen Kultobjekts.

c) Jean IPOUSTÉGUY (*1920): *Homme*, 1963 (Abb. 140)

1963 begann nach einer Griechenlandreise für Ipoustéguy die menschliche Gestalt allein im Zentrum seines künstlerischen Interesses zu stehen.²⁴⁰ Die Figur *Homme*, die zusammen mit *La Terre* auf der documenta III zu sehen war, steht am Beginn seines an phantasielosen Gestalten reichen Werks. Die Diskrepanz zwischen dem realistischen Menschenbild und der surrealen Verfremdung durch das Implantat des dritten Beins ist hier besonders auffällig. In einer Art großzügigen Verschwendungen wachsen aus dem Oberschenkel des linken Beins zwei komplette Unterbeine. Eines ist leicht nach vorne gestellt, so daß in der Vorderansicht im Spiel der Körperverlagerung ein geradezu klassisches Idealbild entsteht.²⁴¹ Das andere ist nach hinten abgeknickt. In der Betrachtung von seitlich hinten entsteht durch die Verdoppelung des linken Beines eine Simultanbewegung. Die heroische Geste der zu Flügeln ausgebreiteten Arme geben dem Gesamtbild zusätzlich den Eindruck übermenschlicher Kräfte. Zugleich wird ersichtlich, daß dieser Scheintrügerisch ist und die Figur, wie es der Titel besagt, der menschlichen Vergänglichkeit entgegenseht:

Homme „... ist ein Mann, der sich in einem Lebensraum vortastet, der zugleich sein Totenbett ist. Die raumgreifende Bewegung des Nackten versinnbildlicht auch Freiheit, gleichwohl das dritte Bein irdische Verklammerung andeutet. »Gehen ist die ständige Unterbrechung des Falles«, lautet eine treffende Formulierung für die menschliche Fortbewegung. »Ein Individuum, das baut, provoziert notwendigerweise Ruinen. Es stellt das rechte Bein vor, um einen Pfeiler zu bilden. Es bildet einen Pfeiler. Das linke Bein knickt ein. Wie der Fußgänger kümmert sich der Baumeister nicht um nutzlose Stützen«, beschreibt Ipoustéguy den Begriff *Fortschritt*. Für ihn hat er in der Skulptur *Homme* eine plastische Metapher gefunden.“²⁴²

²³⁷ Höfert 1991, WVZ-Nr. 103, 108–111a

²³⁸ ebd., S. 40

²³⁹ ebd., S. 136

²⁴⁰ J. Ipoustéguy in seinem als *Werkstruktur* bezeichneten Manuskript, in: Staatl. Kunsthalle Berlin (Hg.) 1991², Bd. 1, S. 18

²⁴¹ Zu denken wäre beispielsweise an den Doryphoros des Polyklet, um 440 v. Chr. (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 1, hg. v. Karl Schefold, Frankfurt/Berlin/Wien 1984, Abb. 80)

²⁴² Elisabeth Krimmel, in: Krimmel 1987, S. 20

d) Alexander CALDER (1898–1976) *Critter innommable – namenlose Kreatur*, 1974 (Abb. 141)

In der Art von Calders *Stabile* steht die aus einem Blech herausgearbeitete, scherenschnittartige Figur auf drei Beinen. Deren Gleichwertigkeit ist wie bei Richiers *Berger des Landes* dadurch gewahrt, daß sie nach dem Prinzip eines dreibeinigen Stativs nur im Zusammenwirken ihre Funktion erfüllen können. Jedoch nimmt das zurückgesetzte Bein eine Sonderrolle ein, da die Frontalansicht, auf die die Figur eindeutig angelegt ist, lediglich das linke und rechte Bein als die gewissermaßen „natürlichen“ erkennen läßt. Die skurrile Erscheinung mit dem Gesicht einer Maske, seitlich hervorstehenden Brüsten und anatomisch unwirklichen Armen läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß es sich hierbei um eine unheimliche, wenn auch menschenähnliche so doch unmenschliche Kreatur handelt. Auch in anderen Figuren dieser Jahre verwendete Calder die Dreibeinigkeit in der Doppelfunktion als statisches Element und Verfremdungseffekt, beispielsweise in *Critter aux 3 seins – Kreatur mit 3 Brüsten* von 1974.

e) Rainer HAGL (*1947): *Schreitender*, 1981/82 (Abb. 142)

Rainer Hagl begann als Zeichner und kam 1974 autodidaktisch zur Bildhauerei.²⁴³ Dabei stand von Anfang an das Menschenbild im Mittelpunkt seines Schaffens. *Schreitender* ist das Bild eines muskulösen, männlichen Aktes in der Vorwärtsbewegung. Einige Körperteile sind in einer dem kubistischen *simultanéisme* verwandten Mehransichtigkeit wiedergegeben. Neben den drei selbständigen und nahezu vollständig ausgebildeten Beinen – bei den beiden hinteren fehlen die Füße – besitzt die Figur zwei Oberkörper mit entsprechenden Armansätzen und drei Köpfe. Insgesamt entsteht der Eindruck eines in sich gespaltenen Menschen. Der stumpfe Gesichtsausdruck unterstreicht dies. Ähnlich wie bei Ipoustéguy's *Homme* lassen sich bei den Beinen die beiden „natürlichen“ nicht eindeutig zuordnen. Durch das Umschreiten der Figur bilden sich eine Vielzahl an unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten.

f) Marlène DUMAS (*1953): *The Human Tripod*, 1988 (Abb. 143)

Schon im Titel gibt die südafrikanische Künstlerin Marlène Dumas zu verstehen, daß das dritte Bein eine, wenn nicht die wesentliche, so doch tragende Rolle in diesem Bild spielt. Tragend allerdings nicht im Sinne von stützend, denn unverkennbar sind hier wie bei Calder rechtes und linkes Bein definiert. Das dritte ragt in surrealer Verfremdung aus dem Leib nach vorne heraus und weckt die Assoziation mit dem männlichen Geschlecht. Wie in allen gezeigten Fällen wird es aber formal absolut gleichberechtigt behandelt, gemäß der natürlichen Beschaffenheit des menschlichen Körpers, nach dem die Gliedmaße jeweils ein sich entsprechendes Paar bilden, äußerlich also gleich sind. Anders als in den plastischen Arbeiten ist die Malerin nicht darauf angewiesen, ihrer Figur Standfestigkeit zu verleihen. Die Frage, ob die Gestalt so, wie sie dargestellt ist, auch tatsächlich würde stehen können, ist irrelevant. Viel eher verwendet Dumas das dritte Bein als Symbol für das aus den Fugen geratene menschliche Idealbild. „Auf der Suche nach Schön-

²⁴³ Gisela Burkamp, in: Gal. Netuschil 1991, S. 32



Abb. 142: R. Hagl: *Schreitender*, 1981/82



Abb. 143: M. Dumas:
The Human Tripod, 1988



Abb. 144: *Dreibeiner* (WV 1/90)

heit“²⁴⁴ gelangt sie immer wieder zu Bildlösungen, in denen sie sehr kritisch und schohnungslos offen das Bild des Menschen von sich selbst hinterfragt.

Im Vergleich zu diesen Beispielen zeigt der *Dreibeiner* (WV 1/90; Abb. 144) Bobeks eigentliche plastische Bildsprache. Weder verwendet er das rein statische Prinzip der Stützfunktion (Richier; Calder), noch benutzt er zusätzlich zu den zwei notwendigen ein drittes, für den statischen Aufbau entbehrliches Bein (Ipoustéguy). Er überhöht die Figur nicht zu einem göttlichen Wesen (Kirchner), oder verfremdet es zu einer unmenschlich anmutenden Kreatur (Calder, Dumas). Er transportiert keine Botschaft, die mehr oder weniger verschlüsselt das gegenwärtige Menschenbild hinterfragt (Hagl, Dumas), oder zeichnet ein satirisches Bild (Calder, Ipoustéguy). Statt dessen bewahrt Bobek sein durch und durch humanes Menschenbild und zeigt in der Figur alles, was dem menschlichen Wesen an immanenten Werten, Kräften und Energien gegeben ist. Der *Dreibeiner* kann in seiner Existenz nur im Zusammenspiel der drei einander bedingenden Beine bestehen. Sie bilden seine ihm „natürliche“ beziehungsweise „künstliche“ Fortbewegungsmöglichkeit. Der Verdacht eines Stockes erübrigt sich beim Umschreiten der Figur. Aus jeweils anderer Perspektive gewinnt mal das eine, mal das andere, mal das dritte Bein mehr Gewicht, und zwar im ganz wörtlichen Sinn. Auch verzichtete Bobek auf den anatomisch vorgegebenen gleichen Aufbau der Beine. Jedes der drei ist unterschiedlich dick, zwei nur haben Füße und eines besteht aus einer Eisenstange.

Bei allen Differenzen, die bei den gezeigten Beispielen auftreten, lässt sich dennoch auch eine Gemeinsamkeit entdecken: häufig steht das Motiv des *Dreibeinigen* in Verbindung mit einer Todessymbolik. *Le Berger des Landes* spiegelt in seiner innerlichen Versehrtheit sehr eindrücklich jenes für das Werk Germaine Richiers typische existentielle Bild des Menschen wider. *Der gute Hirte* Heinrich Kirchners trägt ein Lamm zur Opferung, ein religiöser Ritus, bei dem durch den Tod Sünden gesühnt werden und neues Leben entstehen können. Für Jean Ipoustéguy ist der Tod ein Stück bleibende Erinnerung, die in vielen seiner Arbeiten mit einfließt.²⁴⁵ Alexander Calder behandelte das Thema des Dreibeinigen in einigen seiner Lithographien; die Gestalten treten dort auf wie Schatten aus dem Reich der Toten.²⁴⁶ Rainer Hagl greift im *Schreitenden* wie in vielen seiner Arbeiten auf das Torsomotiv zurück „[...] als Hinweis auf die Unvollkommenheit und Gefährdung der Menschen heute.“²⁴⁷ Und schließlich Marlène Dumas, die offen bekennt: „Meine Menschen wurden alle erschossen“²⁴⁸ und sich dabei auf die Reproduzierbarkeit des Menschenbildes bezieht.

²⁴⁴ So auch der Titel des Aufsatzes von Ulrich Bischoff über Marlène Dumas, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 33, H. 1, München 1996)

²⁴⁵ „Ich hab eine Beziehung zum Tod. [...] Es ist auch der Wille, die Erinnerung zu behalten. Es sind Markierungspunkte. Ich wehre mich gegen das Vergessen.“ (J. Ipoustéguy, in: Staatl. Kunsthalle Berlin (Hg.) 1991², Bd. 1, S. 10)

²⁴⁶ vgl. *Une famille la-bas* oder *Folles de sache*, beide 1975 (Kat. Gal. Linssen 1987/88, Nr. 58, S. 37 + Nr. 59, S. 38)

²⁴⁷ R. Hagl, in: Kat. Bielefeld 1985/86, hier zit. n. Gal. Netuschil 1991, S. 32

²⁴⁸ Titel eines Gedichts von M. Dumas aus dem Jahr 1985, in: a.a.O., Bischoff 1996, S. 15

Von einer Todessymbolik in Karl Bobeks *Dreibeiner* zu sprechen, wäre sicher überzogen. Wie sehr jedoch diese Figur die Vergänglichkeit des Lebens zum Ausdruck bringt, und damit aber auch den Beweis ihrer Existenz, mögen noch einmal die Worte Karlheinz Nowalds belegen:

„Wo in der Kunst ist Gehen als physische Anstrengung, als Arbeit am Gleichgewicht, als Beförderung des Vorwärtskommens je so eindringlich behandelt? Wo je das Zittern und Tasten und Rucken einer beschädigten Existenz? Und wo die Unsicherheit des aufrechten Stehens, die uns allen doch unbedachte Gewißheit ist?“²⁴⁹

Die Antwort auf diese Fragen konnten die sechs Künstlerinnen und Künstler auch nicht geben, wohl aber einen Beleg dafür, daß Karl Bobek ein einzigartiges Werk geschaffen hat.

2.3 Resümee

Von Anbeginn seiner künstlerischen Tätigkeit an widmete sich Karl Bobek intensiv jenem Bild des Menschen, das man allgemein als *human* bezeichnet. Gemeint ist damit die Darstellung des Menschen unter Berücksichtigung seiner menschlichen Eigenschaften, wie Würde, Anmut, gespaltene Persönlichkeit, Selbstzweifel, Selbstbewußtsein, Gefühle, Vitalität, Gebrechen, um nur die wesentlichsten zu nennen. Er steht damit in einer langen Tradition, die für das 20. Jahrhundert von Auguste Rodin, Wilhelm Lehmbruck und Ernesto de Fiori die wichtigsten Beiträge erfahren hat und die durch Vertreter der Lehrergeneration fortgesetzt und weiter vermittelt wurde, so auch von Bobeks Lehrerin Renée Sintenis oder Gerhard Marcks. Formal fand Bobek zu einer Formensprache, die ihre wichtigsten Impulse dem Werk Marino Marinis verdankte. Zu ihren Merkmalen zählt die Unbestimmtheit der Figuren, die sich zeitlos und momentan zugleich in einem Zustand zwischen vitaler Lebenskraft und existentieller Bedrohung befinden. Das Aufbrechen des Körpers, die Reduktion zum Fragment oder Torso, sind dafür Mittel der Materialsprache. Weggenossen Bobeks sind unter anderen Waldemar Grzimek und Joachim Dunkel. Entgegen der allgemeinen Entwicklung widmeten sie sich weder der Tendenz zur anthropomorphen oder biomorphen Ungegenständlichkeit, noch der konkreten Abstraktion. Verfremdungseffekte oder Metamorphosen zählen nicht zu ihrem Formensprachsatz. Damit bewahrten sie das humane Menschenbild in der figürlichen Plastik.

Zum entscheidenden Wandel innerhalb Bobeks Werk führte das neue, durch politische und gesellschaftliche Veränderungen korrigierte Bild des Menschen Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. Die Figur wurde nun zum Bildträger der Beziehungen von Menschen untereinander und zu ihrer Umwelt. Die Annäherung an dieses plastische Menschenbild ergab sich durch die Fragestellung nach der Existenz des Menschen und wodurch sich dieses definiert. Bobeks künstlerisches Stilmittel wurde das *Ensemble*, die Ansammlung mehrerer Figuren im *Park* oder auf der *Straße*, das als offenes System angelegt ist und damit gleichzeitig als Modell für Ausführungen in groß für den öffentlichen Raum dient.

²⁴⁹ Nowald 1991 (s. auch: Kap. II, S. 150). Der Text ist auf den Trauerkarten abgedruckt, welche die Witwe nach dem Tode Bobeks an Freunde und Bekannte verschickte. (i.N.)

chen Raum gedacht und diskussionswürdig ist. Das Tableau als bildnerische Ausdrucksform erfuhr auf diese Weise eine Etablierung innerhalb der Gattung Plastik. Als Vorbild dienten Bobek die figürlichen Plastiken Alberto Giacomettis, der vor allem in seinen *Plätzen* den Grundstein für diese Auffassung des Menschen in der Öffentlichkeit legte. Hingegen wählte Bobek nicht dessen Weg der plastischen Umsetzung der visuellen Wahrnehmung, sondern hielt auch in den Tableaus an dem humanen Menschenbild fest. Er vermittelte in seinen *Straßen*-Figuren ab 1977 die überlieferte einfühlsame Darstellung des Menschen in seiner Existenz und brachte in ihnen gleichzeitig jene zeitgemäße Neuorientierung bildhaft zum Ausdruck. Bobeks unprätentiöse Formensprache setzt sich deutlich ab von den mehrfigurigen Arbeiten zahlreicher Bildhauer, die in ihren Werken die Erzählstruktur in den Vordergrund stellten, wie Waldemar Otto oder Karl-Henning Seemann, und bildet gleichzeitig kontrapunktisch einen Gegensatz zu dem neu erblühenden, stark oberflächenbetonten Realismus, wie er von Edgar Augustin und Richard Heß vertreten wurde.

Dennoch bleibt Bobek ein typischer Vertreter der mittleren Generation mit Eigenschaften, wie sie beispielsweise im übertragenen Sinn auch auf den gleichaltrigen Herbert PETERS (*1925) zutreffen:

„In gewisser Weise gelten für Peters generationstypische Merkmale: Er geht von der Münchener figürlichen Tradition in der Spielart Toni Stadlers aus, nimmt Anregungen von seiten der Avantgarde auf, partizipiert an der Entfaltung des Informel, wendet sich einer formbetonenden Haltung zu, erkundet das Feld zwischen anthropomorphisierender und geometrisierender Abstraktion, setzt sich mit Fragen der environmentorientierten Bildnerei auseinander und stellt sich dem Problem einer Kunst, die physische Befindlichkeiten wie Labilität oder Transitorik zum Thema macht.“²⁵⁰

In Karl Bobeks Kunst liegt stets eine Art Rückkopplung zur Kunst früherer Zeiten verborgen. Es sind bestimmte Phänomene, die ihn interessierten, und die ihren Widerhall finden in seinen Plastiken. Allerdings hat diese Form der Traditionsbundenheit nichts zu tun mit einer akademisch verstandenen Tradition, in der die Kontinuität der Lehre im Vordergrund steht. Eine sicher auch auf Bobeks Vorstellungen zutreffende Charakterisierung stammt von Thomas Lehnerer:

„Was den Umgang mit Tradition anbetrifft, so ist für mich entscheidend, daß man einen viel weiteren Horizont entwickelt als den der letzten zehn oder hundert Jahre. Man muß als Künstler und auch als Philosoph dreitausend, dreißigtausend oder gar dreihunderttausend Jahre zurücksehen lernen. Dreitausend Jahre Kulturgeschichte ist der Raum, innerhalb dessen ich meine Kunst situiere. Ich frage mich, was haben die Juden, was haben die Chinesen, was haben die Römer und die Griechen gemacht. Ich setze meine Arbeit ins Verhältnis nicht nur zu Klee und Giacometti, oder zu Goya und Leonardo, sondern auch zu Praxiteles oder zu hethitischen Kunst. Ich setze sie aber auch ins Verhältnis, und das meine ich mit dreißigtausend Jahren, zu prähistorischer Kunst. Wir müssen uns als Menschen weiter begreifen als nur in dieser Diskussion von Moderne und Postmoderne. Wir müssen uns von der Steinzeit her

²⁵⁰ Peter Anselm Riedl: Das Werk des Bildhauers und Plastikers Herbert Peters. Versuch einer Überschau, in: Kat. München 1996, S. 20

begreifen. Oder gar, und dann wird es natürlich noch viel vager und schwieriger, von der Evolution her. Das meine ich mit dreihunderttausend Jahren.“²⁵¹

Mit Thomas Lehnerer, Michael Irmer, und Markus Daum lassen sich drei Positionen der jüngeren Generation aufzeigen, die dem von Bobek entwickelten Menschenbild in der Plastik nahe stehen und dieses zu persönlichen, individuellen Aussagen weiter ausführten. Die Verwandtschaft kann als das Ergebnis eines gemeinsamen Ausgangspunktes begriffen werden. Gleichzeitig ist auch an eine Einflußnahme Bobeks auf die jüngeren zu denken, entstanden teils als unbewußter Reflex, teils als direkte Impulsaufnahme.

²⁵¹ T. Lehnerer, in: Stückelberger u.a. (Hg.) 1993, S. 44

IV. Anmerkungen und Erläuterungen zum Werkverzeichnis

1. Allgemein

Das plastische Werk Karl Bobeks erstreckt sich über einen Zeitraum von 1951 bis 1990. Es beinhaltet 147 groß- und kleinformatige Solitärplastiken sowie Porträts in Gips und/ oder als Bronzeguß, 42 *Straßen-* und 10 *Park-Tableaus* in Gips auf Holz und Eisengestell und in Metallausführung, sowie 13 lebensgroße Figuren der *Straße* in Polyester und Eisen. Hinzu kommen 40 Arbeiten aus der Zeit der Kriegsgefangenschaft und des Studiums (*Frühe Arbeiten*) sowie 12 Modelle und Studien. Die Trennung des Œuvres in die drei Teilebereiche *Frühe Arbeiten*, *Hauptwerk* und *Modelle / Studien* erfolgte nach dem Grundsatz, daß nur Werke dem eigentlichen Werkverzeichnis zuzuordnen sind, die der Künstler selbst oder der rechtmäßige Nachlaßverwalter dafür autorisiert. Da es von Karl Bobek zu Lebzeiten keine eindeutigen und schriftlich fixierten Bestimmungen diesbezüglich gab, obliegt es der Witwe des Künstlers, Ursula Bobek, über die Werkaufnahme im einzelnen zu entscheiden. Ursula Bobek bestand von Anfang an darauf, nicht grundsätzlich alle nachweislich dokumentierbaren Werke aufzunehmen, sondern eine Auswahl zu treffen nach qualitativen Gesichtspunkten. Dies entspräche ihrer Meinung nach dem Willen ihres Mannes. Das hier vorliegende im Rahmen der Dissertation eingereichte Werkverzeichnis beruht auf den Ergebnissen des Verfassers und hält sich an die Richtlinie, möglichst alle nachweisbaren Werke dokumentarisch in einer chronologischen Aufstellung festzuhalten. Die Aufgliederung in drei Kapitel ist das Ergebnis eines Kompromisses zwischen diesen beiden Grundauffassungen.

Frühe Arbeiten: Die Trennung des frühen Werkes vom eigentlichen Hauptwerk erfolgte nach stilistischen und die Publizierung betreffenden Kriterien. Zum einen lassen diese zwischen 1943 und 1953 entstandenen Arbeiten die eigene Handschrift Bobeks noch vermissen und zeigen deutliche Reminiszenzen an die künstlerischen Vorbilder (Lehmbruck, de Fiori, Marini). Man wird sie als Zwischenergebnisse der Suche nach dem eigenen Weg betrachten können. Zum anderen waren sie nie ausgestellt oder veröffentlicht und wurden von Bobek in der Zeit zwischen 1955, dem Ende des Studiums, und 1963, dem Umzug von Berlin nach Düsseldorf, weitestgehend zerstört. Ausgenommen davon sind Arbeiten, die zuvor in Privatbesitz übergegangen waren, dazu zählen die meisten Porträts, sowie zwei Torsi, die er selbst auch in späterer Zeit noch schätzte.¹

Hauptwerk: In das Hauptwerk wurden alle Arbeiten aufgenommen, deren Existenznachweis in irgendeiner Form als erbracht gelten konnte und die den anfänglichen Versuchen der frühen Arbeiten stilistisch entwachsen waren. Der überwiegende Teil der Plastiken konnte durch die bestehende Existenz des Originals und/oder einzelner Güsse nachgewiesen werden. Allein im Nachlaß Karl Bobeks in Maroth befinden sich insgesamt 146 Originale bzw. Güsse von 120 Plastiken und Tableaus. Weitere Arbeiten aus

¹ Es handelt sich hierbei um WV 1/53 und WV 2/54. (s. Kap. II, S. 72)

öffentlichen und privatem Besitz kamen hinzu. Bei nachträglich zerstörten Arbeiten und solchen, deren Existenz nicht nachgewiesen werden konnte, wurden fotografische und/oder literarische Dokumente als Belege gewertet. Da der vorsätzlich herbeigeführte oder ungewollte Verlust nicht zwingend mit dem Verwurf durch den Künstler gleichzusetzen ist², gilt die Aufnahme nicht mehr existenter Werke als gerechtfertigt.

Modelle / Studien: Einige wenige zu Studienzwecken oder als Wettbewerbsmodell entstandene Arbeiten sind erhalten geblieben. Es handelt sich um plastische Skizzen, die zum Vorgehen Bobeks beim Aufbau einer Plastik oder eines Tableaus interessante Aufschlüsse geben können. Gleichzeitig lassen sie deutlich erkennen, daß der Künstler hier nicht mit dem Anspruch gearbeitet hat, ein eigenständiges und vollwertiges Werk zu entwerfen. Aus diesem Grund wurden sie wie die *Frühen Arbeiten* aus dem Hauptwerk ausgegliedert und erhielten eine interne Zählung.

2. Werkaufnahme vor Ort

Seit 1994 wurden vom Verfasser fortlaufend Arbeiten vor Ort aufgenommen, vermessen und auf Details wie Signatur und Gußstempel hin untersucht. Auf diese Weise wurde der komplette Bestand des Nachlasses in Maroth sowie alle Arbeiten im öffentlichen Raum registriert. So weit als möglich erstreckte sich die Aufnahme vor Ort auch auf Werke in musealem und privatem Besitz. Die Aufnahme vor Ort besitzt innerhalb des Werkverzeichnisses höchste Priorität, das heißt, daß einwandfrei nachweisbare Fehler in der bisherigen Dokumentation einzelner Arbeiten korrigiert wurden. Dies betrifft beispielsweise Angaben zur Signatur oder der Auflagenzahl (s.u. *Signatur; Auflage*). Die Maße wurden nur dann gegenüber den durch Quellen tradierten Angaben korrigiert, wenn die Differenzen allzu groß waren. (s.u. *Maße*) Die Korrekturen werden im Werkverzeichnis nicht in allen Fällen dokumentiert, sondern nur, wenn wesentliche Veränderungen stattgefunden haben. (s.u. *Kommentar*) Dort, wo alle Angaben zu einer Arbeit aus der Aufnahme vor Ort resultieren, ist dies mit dem Kürzel **WA vor Ort** gekennzeichnet.

In einem erstmals im Oktober 1996 verschickten Rundbrief wurden weitere Museen, Kunstvereine und Privatbesitzer angeschrieben; auf einem beigelegten Formular konnten alle für das Werkverzeichnis relevanten Daten angegeben werden. Die Angaben wurden wie im Fall der Aufnahme vor Ort behandelt, das heißt, Korrekturen wurden ohne Kennzeichnung vorgenommen und nur bei extremen Differenzen im Kommentar erwähnt.

3. Quellen

Bei der Erstellung des Werkverzeichnisses konnte auf zahlreiches Quellenmaterial zurückgegriffen werden. Im Folgenden werden alle benutzten Quellen angegeben, die nicht

² Plastiken nehmen bei der Aufbewahrung deutlich mehr Raum ein als beispielsweise stapelbare Bilder. Es ist daher nicht ungewöhnlich, daß Bildhauer, um im eigenen Atelier neuen Platz zu schaffen, sich von Arbeiten trennen, die sie nicht mehr zu weiteren Zwecken benötigen.

in veröffentlichter Form vorliegen, das heißt ausgeschlossen sind die Ausstellungskataloge.³

3.1 Bildquellen

Ein nicht unerheblicher Teil des Œuvres Karl Bobeks ist heute nur noch in Fotos nachweisbar. Dies betrifft insbesondere die *Frühen Arbeiten*. Dadurch kamen speziell den Fotos aus dieser Zeit fundamentale Bedeutung zu. Die Fotos liegen in folgender Form vor:

- Ein Fotoalbum im Besitz Fr. Giselind von Strauch, Traunreut mit Fotos von Arbeiten aus der Gefangenschaft und der Studienzeit (ca. 1943–53), Inhalt: 68 Schwarzweißfotos von 28 Arbeiten, ohne Angaben (*Fotoalbum I*)
- Ein Fotoalbum im Nachlaß mit Fotos von Arbeiten aus der Studienzeit (ca. 1949–53), Inhalt: 75 Schwarzweißfotos von 32 Arbeiten, ohne Angaben (*Fotoalbum II*). Es ist davon auszugehen, daß beide Alben von Karl Bobek selbst angelegt worden sind.⁴ Vermutlich hat er die Arbeiten auch selbst fotografiert. Manche Fotos sind in beiden Alben vorhanden. Qualitativ gibt es große Schwankungen: einige Figuren sind in mehreren Ansichten aufgenommen worden und geben dadurch einen guten Eindruck über die Gesamterscheinung wieder. Bei anderen ist der Fotoabzug sehr klein gewählt, die Figur darauf nur unscharf und teilweise aus ungewöhnlichen Perspektiven zu erkennen.
- Zahlreiches Bildmaterial befand sich als lose Sammlung im Nachlaß. Durch das Sichten und Ordnen der Fotos konnten einzelne Arbeiten oder bestimmte Zustände während des Entstehungsprozesses nachgewiesen werden. (WV 1/55, 4/55, 2/60, 1/82) Speziell für die *Park*-Tableaus, die in einem Entwicklungsstadium blieben, und deren Aufbau mangels Anleitung kaum rekonstruierbar wäre, sind diese Fotos von eminent wichtiger Bedeutung. (WV 4/76 + 1–9/77) Aber auch inzwischen abgebaute oder verloren gegangene Tableaus der *Straße* konnten anhand der Fotos rekonstruiert werden. (WV 14/77, 19/77, 11/78)

3.2 Schriftquellen

Ein Großteil der für das Werkverzeichnis relevanten Daten stammen aus Quellen bestehend aus Schrift und Bild oder rein schriftlichen Dokumenten:

- Eine Werkaufnahme von Arbeiten aus der Zeit 1952–67, angelegt und fortlaufend ergänzt durch Karl Bobek. Inhalt: 69 Karteikarten, pro Karte eine Plastik mit Angaben zu Titel, Entstehungsjahr, Maße, Auflagenzahl, Besitz Original und Güsse, zum Teil Angaben über den Zustand. Die einzelnen Güsse wurden getrennt behandelt mit Hin-

³ Für die im Werkverzeichnis angegebenen Kataloge gelten die im Literaturverzeichnis verwendeten Kürzel (s. Kap. VII, Abschnitt 1.2)

⁴ Bei Frau von Strauch handelt es sich um eine Freundin Bobeks aus gemeinsamen Tagen in Berlin in der Zeit zwischen 1949 und 1951/52.

weisen über die Gießer, Entstehungsjahr, Signatur und die Bearbeitung. (s.u. *Güsse*) (**WA 1952–67**)

Der Werkaufnahme kommt höchste Priorität für alle Arbeiten aus diesem Zeitraum zu, da der Künstler selbst die Kartei angelegt und sehr gewissenhaft geführt hat. Mit dem stilistischen Wechsel von der Solitärplastik zu den Ensembles zu Beginn der 70er Jahre verzichtete Bobek auf die Fortführung der Kartei. Dort, wo Einträge durch anderes Belegmaterial korrigiert wurden, wird innerhalb des *Kommentars* ausdrücklich darauf hingewiesen. In einzelnen Fällen ist diese Werkaufnahme der einzige Hinweis auf die Existenz einer Arbeit. (WV 1/56, 6/61)

- Eine Werkaufnahme von Helene Mayer, Düsseldorf in Zusammenarbeit mit Karl Bobek, vorgenommen in Maroth im Juni 1989. Inhalt: 3 Fotosteckalben mit insgesamt 144 Karteikarten, größtenteils mit Fotos. Pro Karte ist ein Werk dokumentiert. Die Angaben zu Nr. 1–106 sind dem Katalog Berlin 1980 entnommen, ab Nr. 107 stammen sie von der Verfasserin in Absprache mit dem Künstler. Sie beinhalten Titel, Material, Maße und Besitz. (**WA 1989**)

Die Einträge zu Nr. 1–106 sind zu vernachlässigen, da sie bereits durch den Katalog Berlin 1980, der als verlässliche Quelle eingestuft werden kann, dokumentiert worden waren. Die Ergänzungen ab Nr. 107 beinhalten sowohl Arbeiten, die zwischen 1980–89 entstanden sind, als auch einige frühere Werke, die in Berlin nicht ausgestellt und dadurch im Katalog nicht verzeichnet waren. Ein Werk aus der Zeit der Kriegsgefangenschaft lässt sich allein durch diese Werkaufnahme nachweisen. (F/VII) Die Angaben sind jedoch oft ungenau, die Zuordnung Karteikarte – Foto ist nicht immer richtig, zum Teil wurden Arbeiten doppelt aufgenommen. Die Fehler resultieren aus dem zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits stark fortgeschrittenen Krankheitszustand Karl Bobeks. Unterm Strich war diese Werkaufnahme dennoch eine hilfreiche, aber stets auf Richtigkeit zu prüfende Quelle.

3.3 Schriftlicher Nachlaß Karl Bobeks

Der schriftliche Nachlaß Karl Bobeks in Maroth ist umfangreich und weist kaum Lücken auf. Der Großteil der Dokumente konnte vom Verfasser eingesehen und für das Werkverzeichnis ausgewertet werden. Zu den relevanten Unterlagen zählen die Korrespondenzen mit Museumsleuten, Kunstvereinen und Galeristen bezüglich den Ausstellungen, Jahressagen oder Plastikan- und verkäufen. Als unerlässliche Dokumente erwiesen sich die Auflistungen der Werke, die Bobek im Rahmen von Ausstellungen zum Zwecke der Bestimmung der Versicherungswerte anfertigte. Insbesondere dort, wo es zu den Ausstellungen keine Kataloge gibt, liefern allein diese Listen die Hinweise auf die ausgestellten Werke (s. 14.1 *Ausstellungen*) sowie nähere Informationen zu diesen (s. 10. *Auflage*). Es sind dies:

- *Ausst.-Liste Göppingen 1965*
- *Ausst.-Liste Hannover 1967*

- Ausst.-Liste Heidelberg 1968⁵
- Ausst.-Liste I + II Nordhorn 1975/76⁶
- Ausst.-Liste Oberrimsingen 1979

Sehr informativ waren auch die Korrespondenzen mit Architekten, Kunsthistorikern und Verwaltungsorganen bezüglich der öffentlichen Aufträge. So konnten beispielsweise die genauen Termine der Aufstellung einzelner Auftragsarbeiten festgestellt werden. (WV 1/71)

Neben den Korrespondenzen konnten durch die Einkommenssteuererklärungen 1971–1991 wichtige Informationen zu Gußaufträgen und Plastikverkäufen erhalten werden. (ESt. '71-'91)

3.4 Recherchen in öffentlichen Archiven und Bibliotheken

Recherchen in öffentlichen Archiven und Bibliotheken wurden nur dann vorgenommen, wenn sie Rückschlüsse auf das Werk Karl Bobeks versprachen.⁷ Hierzu sind zu zählen:

- Verwaltung der Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Wiederaufbauakten von Schloß Charlottenburg, darin die Aktenordner Nr. XXV – XXXII zum Wiederaufbau des Mittelbaues 1950–78 mit der posthumen Ausführung der Attikafiguren (WV 4/78) sowie der Aktenordner Nr. XXXIV zum Wiederaufbau des Belvedere 1951–57 mit der Rekonstruktion der Puttengruppe (WV 3/57).
- Berlin, Landesamt für Zentrale Soziale Aufgaben, Soziale Künstlerförderung (ehemals Berliner Senator für Wirtschaft und Kredit, Hauptwirtschafter für das Notstandspogramm), darin Karteikarte *Karl Bobek* mit vier verzeichneten Vorgängen aus der Zeit Dezember 1961 – Dezember 1963 und die dazugehörigen Unterlagen in den Jahreskladden Nr. 7 + 8.
- Berlin, Georg-Kolbe-Museum, schriftlicher Nachlaß Renée Sintenis und Richard Scheibe, darin zwei Weihnachtskarten von Bobek an Scheibe, ca. 1955–56
- Düsseldorf, Archiv der Staatliche Kunstakademie, darin Personalmappe Nr. 152 *Karl Bobek* mit diversen Katalogen, Faltblättern und Einladungskarten zu Ausstellungen, Zeitungsartikeln sowie hausinternen Veröffentlichungen Bobeks in der Zeit 1963–92.
- Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, darin der schriftliche Nachlaß Gerhard Marcks (Mappe I, C-42) mit neun Briefen und Postkarten Bobeks an Marcks zwischen 1959–63.

Die Briefe beinhalten zahlreiche Hinweise auf die berufliche Situation Bobeks jener Zeit und somit auch auf die Entstehung einzelner Arbeiten, so beispielsweise *Porträt Albert Einstein* (WV 14/61), *Freiheitsglocke* (WV 1/62) und *Berliner Bär* (WV 2/62).

⁵ Für diese Ausstellung wurde zwar ein Katalog herausgegeben, die Liste enthält aber weitere wichtige Informationen.

⁶ Es existieren zwei Listen mit z.T. unterschiedlichen, sich ergänzenden Angaben.

⁷ Die Einsicht in die Personalakte Bobeks im Archiv der Hochschule für Bildenden Künste Berlin (HfBK) kann nur mit der schriftlichen Genehmigung der Witwe gewährt werden; Ursula Bobek lehnte dies gegenüber dem Verfasser ab.

Da es über die Existenz bzw. den Verbleib der beiden letztgenannten Werke keine einwandfreien Belege gibt, nehmen die Bemerkungen Bobeks speziell zu diesen Arbeiten höchste Priorität ein.

3.5 Privatkorrespondenzen

Einige Personen, die zu Karl Bobek über einen bestimmten Zeitraum hinweg einen etwas engeren Kontakt hatten, stellten ihre Privatkorrespondenz zur Einsicht bereit. Da Bobek kein Tagebuch geführt hat, sind die Briefe an Freunde und Kollegen die einzigen persönlichen Äußerungen des Künstlers zu sich und seinem Werk. Hierzu zählen die Briefwechsel mit den Kunsthistorikern *Prof. Dr. Martin Sperlich, Berlin 1964–80* und *Dr. Wolfgang Venzmer, Mainz 1965–66*. Auszüge aus Bobeks Briefwechsel mit dem Architekten *Rainer Schell, Wiesbaden 1973–75* wurden in einer im Selbstverlag erschienenen Publikation abgedruckt.⁸

4. Werknummer

Die Numerierung der Werke erfolgte nach dem Prinzip der chronologischen Entstehung, wobei jedem Jahrgang eine interne Zählung zugrunde gelegt wurde. Dadurch ist gewährleistet, daß allein anhand der Werkverzeichnisnummer die zeitliche Zuordnung des betreffenden Werks zu erkennen ist.

Beispiel: *Römischer Mann* (WV 6/60) ist 1960 entstanden.

Die erste Ziffer legt keine zwingende Reihenfolge fest, da davon auszugehen ist, daß Bobek innerhalb eines Jahres parallel an mehreren Werken gearbeitet hat. Dies entspricht dem Arbeitsvorgang beim Erstellen einer Plastik, der stets in mehreren Schritten vom Tonmodell über das Gipsoriginal bis hin zum Guß vollzogen wird. Die Ordnung innerhalb eines Jahrgangs erfolgte deshalb nach formalen Gesichtspunkten und richtete sich nach der Reihenfolge: weibliche und männliche kleinformatige Solitäraplastik – großformatige Solitäraplastik bzw. Ausführung der Straße für den öffentlichen Raum – Porträt – Park-, Straßen- und Flächenensemble.

Diese Zählweise wurde nicht zuletzt auch deshalb vorgenommen, da sie im Gegensatz zum Durchnumerieren mit einstelligen Ziffern weniger fixiert ist. Da Bobek selbst in WA 1952–67 seine Arbeiten nicht numeriert hat, gibt es de facto keine erste, hundertste oder letzte Arbeit.

Bei Werken, deren Entstehung sich über einen Jahreswechsel oder einen längeren Zeitraum erstreckte, wurde individuell die Zuordnung zu einem Jahrgang entschieden. Es gilt die Faustregel, daß die späteste Datierung über die Zugehörigkeit entschied, da die Arbeit erst zu diesem Zeitpunkt als abgeschlossenes Werk betrachtet werden kann.

Beispiel: *Gehendes Mädchen* (WV 2/61) wird in allen Quellen auf 1960/61 datiert. Die Zuordnung erfolgte für das Jahr 1961, da hier die Plastik ohne Zweifel für vollendet gelten kann.

⁸ Rainer Schell, 30 Jahre Architekt in Wiesbaden, Privatdruck Wiesbaden 1980 (*Schell 1980*)

Eine Ausnahme bildet das *Porträt Ruth Bierich* (WV 11/59), das auf 1959/60 datiert ist, jedoch aufgrund der stilistischen Nähe zu dem 1959 entstandenen *Porträt Marco* (WV 10/59) in das Jahr 1959 aufgenommen wurde.

Bei Entstehungsprozessen über einen längeren Zeitraum wurde entsprechend verfahren.

Beispiel: *Große Gezeiten* (WV 1/71) werden datiert auf 1967–71; aus der Korrespondenz Bobeks mit dem Architekten Rainer Schell (i.N.) bezüglich dieses Auftrags geht klar hervor, daß der Künstler innerhalb dieser Zeit fortwährend an der Gruppe gearbeitet und Veränderungen vorgenommen hat, bis schließlich der Guß 1971 die Arbeit abschloß. Daraus resultierte die zeitliche Zuordnung.

Großer Berliner Torso (WV 2/64) wurde hingegen für das Jahr 1964 eingestuft, obwohl Bobek mindestens bis 1965 daran weiter gearbeitet hat und der Guß und damit endgültige Zustand 1967 ausgeführt wurde. Begründet wird dies durch die Ausstellung des Gipsoriginals 1964 in Mainz.

Auch in anderen Fällen mußte die Regel außer Kraft gesetzt werden, um keine Verzerrung in der chronologischen Abfolge entstehen zu lassen. (WV 5/78)

Einige Arbeiten entwickelte der Künstler zu *Varianten* weiter, die sich zwar einerseits formal von dem ursprünglichen Werk unterscheiden, in ihrem Charakter aber deutlich die Herkunft erkennen lassen und ohne dieses nicht denkbar wären. Speziell in den *Park- und Straßen-Tableaus* wird dies ersichtlich, zum einen in den Ausführungen der originären Tableaus aus Gips/Gießharz auf Holz und Eisengestell in Metall, zum anderen in der Herauslösung einzelner Figuren aus der Gruppe. In diesen Fällen wurde die Variante der Werkverzeichnisnummer des Ursprungswerks als alphanumerische Ergänzung untergeordnet.

Beispiel: *3 in Ransbach* (WV 10a/77) ist die Ausführung des gleichnamigen Tableaus WV 10/77 drei Jahre später in Eisen. Obwohl es sich im strengen Sinn nicht um einen Guß des Originals handelt und en detail gewisse Unterschiede festzustellen sind, wird die Arbeit dem Ursprungswerk untergeordnet, da der Gesamtaufbau die Genese aus der älteren Arbeit klar zu erkennen gibt. Die Ausführung in Eisen ist zwar de facto erst 1980 entstanden, der Bezug innerhalb der Werkverzeichnisnummer auf das Jahr 1977 aber durch die Nähe zu WV 10/77 gerechtfertigt.

Entsprechend wurde mit den Herauslösungen einzelner Figuren aus der Gruppe verfahren. (*Figur aus Schatten* WV 11b/77 u.a.)

Für die *Frühen Arbeiten* und die *Studien / Modelle* wurde eine interne Zählung vorgenommen, um sie auch durch die Werknumerierung deutlich vom Hauptwerk trennen zu können. An erster Position stehen die Buchstaben *F* für *Frühe Arbeit* bzw. *S* für *Studie / Modell*; dahinter folgt eine Numerierung der Werke in römischen Ziffern. Eine chronologische Abfolge wurde angestrebt; da jedoch die meisten Arbeiten dieser beiden Bereiche undatiert überliefert sind, gilt hier wie in den Einzeljahrgängen des Hauptwerks der Grundsatz, daß die Werknummer nicht als fixer Wert, sondern als Ordnungszahl zu verstehen ist.

5. Titel / Bezeichnung

Erklärung der Klammersetzung:

(...) = fester Bestandteil des Titels

[...] = Variante

< > = vom Verfasser eingeführt

Karl Bobek hat seine Arbeiten stets bezeichnet, wobei man – Ausnahmen vorbehalten – zwei Grundsätze erkennen kann: für die groß- und kleinformatige Solitärplastik benutzte er die Körperhaltung umschreibende Titel (*Stehende mit verschränkten Armen* WV 13/61), und für die *Park- und Straßen-Ensembles* Verweise auf die Herkunft des Motivs (*3 in Ransbach* WV 10/77). Manche Titel sind mit Zusätzen ergänzt, die in *runde Klammern* gesetzt sind:

Beispiel: *Die Schwestern (Zwillinge)* (WV 3/77)

Zu einigen Bezeichnungen gibt es schriftlich überlieferte und veröffentlichte Varianten; um diese kenntlich zu machen, wurden sie als Ergänzung in *eckige Klammern* gesetzt. Nicht publizierte Varianten, beispielsweise in Auflistungen der Werke für eine Ausstellung, die ohne Katalog durchgeführt wurden (u.a. Nordhorn 1975/76, Oberrimsingen 1979), wurden nicht berücksichtigt oder ausdrücklich im Kommentar darauf hingewiesen. Um eine Variante als die bestimmende festzulegen, wurde diese fett gedruckt.

Beispiel: *Liegende [Kleine] Gewandfigur* [, *Torso*] (WV 1/59) ist in folgenden Schreibvarianten veröffentlicht worden, wobei es sich nachweislich immer um die selbe Figur gehandelt hat:

- *Liegende Gewandfigur* (WA 1952–67, Kat. Mainz 1964, Kat. Braunschweig/Bremen 1964, Kat. Heidelberg 1968)
- *Kleine Gewandfigur* (Kat. Leverkusen 1961)
- *Liegende Gewandfigur, Torso* (Kat. Berlin 1980, WA 1989)

Letztere kam zustande, da anstatt der Bronze das inzwischen fragmentarische Gips-Original ohne Kopf ausgestellt war. Die zweite Variante tritt nur einmal auf und ist deshalb zu vernachlässigen. Somit steht die erste Variante als die für das Werkverzeichnis definitive fest, zumal sie vom Künstler selbst dokumentiert ist (WA 1952–67).

Kruzifixus [Gekreuzigter] (WV 1/65) ist in der lateinischen und übersetzten Form überliefert. Beide Varianten sind als gleichwertig zu betrachten und können deshalb als definitive Bezeichnungen verwendet werden.

Eine Reihe von Werken blieben ohne Bezeichnung. Weder wurden sie jemals bildlich oder schriftlich publiziert, noch existieren unveröffentlichte Dokumente mit Hinweisen auf einen Titel. Dies betrifft in erster Linie die *Frühen Arbeiten*, die nur als Foto überliefert sind, wie auch die *Studien / Modelle*. Aber auch für manche Arbeiten im Hauptwerk trifft dies zu. Da uneingeschränkt davon auszugehen ist, daß der Künstler im Falle einer Veröffentlichung diesen Arbeiten Titel gegeben hätte, wurden ihnen im Werkverzeichnis eine vom Verfasser eingeführte Bezeichnung zugewiesen und durch *spitze Klammern* kenntlich gemacht. Für die Solitärplastiken wurde gemäß dem oben beschriebenen Grundsatz des Künstlers deskriptive Titel gewählt; Arbeiten, die den Ensembles zuzurechnen

waren, erhielten den Hinweis *o.T.* (ohne Titel), sofern die Herkunft ihres Motivs nicht eindeutig war.

Beispiel: *<o.T. (Für Rolf und Gila Szymanski)>* (WV 2/81) ist ein Tableau ohne Gestell mit einer Einzelfigur (Typ sbb) aus der Gruppe *Schatten* (WV 11/77). Die Herauslösung aus dieser Gruppe ist jedoch so evident, daß die Übernahme des Titels nicht gerechtfertigt schien. Bobek hatte die Arbeit für ein befreundetes Ehepaar angefertigt und mit einer entsprechenden Widmung versehen. Diese wurde als Ergänzung in den Titel mit aufgenommen.

War hingegen die Herauslösung einer einzelne Figur aus einer Gruppe nachvollziehbar, so wurde dies in der Bezeichnung berücksichtigt:

Beispiel: *<Figur aus Schatten>* (WV 11b/77)

Bei den unbezeichneten Porträts wurde so weit bekannt der Name des Dargestellten als Titel eingeführt. (WV 4/75)

Die *kursiv* gedruckten Seitenangaben hinter dem Titel sind Querverweise auf die Kapitel I-III dieser Publikation.

6. Datierung

Wie bereits unter Punkt 4. *Werknummer* darauf hingewiesen wurde, unterschied Karl Bobek bei der Datierung seiner Werke in der Zuweisung zu einem Jahr, einem Jahreswechsel (Trennung der Jahreszahlen durch einen Querstrich) und einer Jahresspanne (Trennung der Jahreszahlen durch einen Bindestrich). In Ausnahmefällen werden zwei sich über einen längeren Zeitraum spannende Jahresangaben wie im Fall des Jahreswechsels durch einen Querstrich getrennt. Es ist davon auszugehen, daß Bobek damit kenntlich machen wollte, daß das Werk im ersten Jahr begonnen, dann längere Zeit unterbrochen und schließlich im zweiten Jahr fortgeführt und vollendet worden ist.

Beispiel: *Fuß* (WV 1/76), datiert auf 1959/76, läßt den Schluß zu, daß es sich hierbei um ein Fragment einer Figur aus dem Jahr 1959 handelt, das Bobek erst 1976 zu dem endgültigen und für den Guß vorgesehenen Werk ausgeführt hat.

Differenzen in den veröffentlichten Datierungen werden wie bei den Titeln berücksichtigt und durch entsprechende Klammersetzung dokumentiert. (s. Abschnitt 5. *Titel / Bezeichnung*)

7. Material

Die Materialangabe bezieht sich auf den endgültigen Zustand einer Arbeit, d.h. Gips, Zement oder Polyester, sofern kein Metallguß vorgesehen war oder mangels finanzieller Mittel nicht durchgeführt werden konnte; Bronze bzw. andere Metalle, wenn das Werk gegossen worden ist. Wenn Figur und Sockel zwingend zueinander gehören, wurde der Sockel in der Materialangabe berücksichtigt:

Beispiel: *Kleine Stehende* (WV 8/66), Bronze , a. Bronzes.

Bei den Tableaus besteht die Materialangabe aus drei Teilen in der Reihenfolge Figuren – Brett bzw. Platte – Gestell.

In Ausnahmefällen werden die Materialangaben durch nähere Informationen ergänzt:

Beispiel: *3 in Ransbach* (WV 1/81), Eisenguss a. insg. 21 Stahlplatten (Stärke 10 mm), rostig fixiert

8. Maße

Alle Maße werden ohne Maßeinheit in Zentimetern angegeben nach Höhe x Breite bzw. Länge x Tiefe. Das Vermessen von Plastiken lässt stets einen gewissen Spielraum zu, da es beispielsweise bei liegenden Figuren darauf ankommt, wie oder worauf sie gelegt werden. Auch werden häufig die Sockel in die Bemessung eingeschlossen, ohne darauf ausdrücklich hinzuweisen. Daraus ergibt sich die Problematik, daß die publizierten Maßangaben zu identischen Arbeiten oft mehrere Zentimeter differieren. Da es keinen Sinn macht, mehrere unterschiedliche Formate zur selben Plastik anzugeben, mußte für das Werkverzeichnis eine Hierarchie aufgebaut werden. Oberste Priorität haben die Vermessungen des Verfassers während seiner vor Ort vorgenommenen Werkaufnahme. Gab es in allen anderen Fällen mehrere unterschiedliche Quellen, wurden wenn möglich die Angaben aus dem Katalog Berlin 1980 übernommen, da diese als überaus verlässlich angesehen werden können und durch WA 1989 bestätigt werden. Bei den Abmessungen vor Ort wurden folgende Prinzipien beachtet:

Die Sockel, die Bobek nur für Ausstellungen benutzte und flexibel verwendete, bleiben unberücksichtigt. Bei Figuren mit festem Sockel werden die Maße getrennt voneinander angegeben:

Beispiel: *Kleine Stehende* (WV 8/66), Fig. o. S.: 18,5 x 6 x 4 / Bronzes.: 3 x 3 Ø

Für die Tableaus gilt, daß zunächst ein Maß des Gesamtbildes angegeben ist, welches anschließend unterteilt wird in Höhe der Figuren / Breite bzw. Länge x Tiefe des Brettes bzw. der Platte / Höhe x Breite bzw. Länge x Tiefe des Gestells:

Beispiel: *3 in Ransbach* (WV 10/77), 143,5 x 151,5 x 89 (Fig.: H. 28–29 / Brett: 4,1–4,4 x 109,5–110 x 51,5–59,5 / Gest.: 110 x 151,5 x 89)

Die Trennung zweier Maßangaben durch einen Bindestrich zeigt die kleinste und größte Längenausdehnung an. So sind die insgesamt drei Figuren des Tableaus zwischen 28 und 29 cm groß und das unregelmäßig zugeschnittene Holzbrett misst in der Höhe 4,1 bis 4,4 cm, in der Breite 109,5 bis 110 cm und in der Tiefe 51,5 bis 59,5 cm.

Dort, wo das Tableau von einer Plexiglashaube überdeckt wird, die als fester Bestandteil der Konzeption fungiert, wurde diese mit berücksichtigt. (WV 12/78, WV 13/78, WV 4/79)

9. Signatur / Numerierung

Karl Bobek signierte von den Metallgüssen ausschließlich die Bronzen (erstmals 1958), und auch diese nicht immer. Es gab zu diesem Zweck einen kleinen Stempel mit seinen

Initialen (*St. K.B.*), der nach dem Guß auf die Bronze aufgeprägt wurde. Teilweise verwendete er diesen Stempel auch für die Tableaus in Metall (WV 12/78). Seltene Verwendung fanden die handschriftliche Signatur [*K.*] *Bobek* (WV 6/59, WV 3a/66, WV 13a/78) sowie der Stempel *KARL BOBEK* (WV 1/71; Abb. 146)

Die Gipse hat Bobek nur sporadisch signiert (WV 7/58). Eine Ausnahme bilden einige *Frühe Arbeiten* aus den Jahren 1949–50, die z.T. mit einer dünnen Bronzeschicht überzo-



Abb. 145: Signatur und Datierung am Hals von F/XVI



Abb. 146: Signatur am Fuß von WV 2/64-1

gen wurden und eine monogrammartige Signatur bestehend aus den Initialen und dem Entstehungsjahr erhielten. (F/XI, F/XIII – VI; Abb. 145)

Die uneinheitliche Verwendung der Signatur geht so weit, daß mitunter bei der selben Figur einige Güsse mit dem Stempel versehen sind, und andere wieder nicht.

Beispiel: *Gehendes Mädchen* (WV 2/61) ist nach Bobeks eigenen Angaben (WA 1952–67) wie folgt signiert: Guß 1 + 2 aus dem Jahr 1962 ohne Angaben; für Guß 1 konnte durch die Werk-aufnahme des Besitzers eine Signatur festgestellt werden. Guß 3–6 aus dem Jahr 1964 ebenfalls ohne Angaben; durch die Besitzer bestätigt. Hingegen hat Guß 7 aus dem gleichen Jahr nachweislich den Stempel *K.B.*. Zu Guß 8 von 1966 vermerkte Bobek *signiert*, was bisher nicht bestätigt werden konnte. Zu Guß 9 ebenfalls 1966 machte er wiederum keine Angaben; nach Aussage des Galeristen, der die Figur ehemals in Kommission hatte, besitzt sie jedoch eine Signatur.

Mitunter gab Bobek explizit an, wenn eine Bronze *nicht signiert* war.

Der Hinweis *nicht sign.* bezieht sich immer auf alle Güsse. Ansonsten ist die Verwendung oder Nichtverwendung der Signatur in den Einzelgüssen angegeben. (s. Abschnitt 12.3 *Signatur / Gußstempel*)

Auf die Numerierung seiner Güsse verzichtete Bobek nahezu gänzlich, nur hin und wieder treten Fälle auf, wo eine Bronze eine Gußnummer erhalten hat. Die Hinweise darauf befinden sich in den entsprechenden Einzelgüssen. (s. Abschnitt 12.3 *Signatur / Gußstempel*). Selbst bei den höher aufgelegten *Jahresgaben* wurde nicht immer auf eine Numerierung geachtet. (WV 1/64 und WV 7a/66 ohne Numerierung; WV 3a/66 zum Teil; WV 1/69 und WV 5a/79 mit Numerierung)

10. Auflage

Karl Bobek hat zu Lebzeiten kein Dokument verfaßt, aus dem eindeutig hervorgeinge, welche Auflage für die einzelnen Werke vorgesehen ist und wie viele Exemplare bereits davon ausgeführt worden sind. Dennoch lassen sich in den meisten Fällen Hinweise finden, durch die die Auflagenzahl festgelegt werden kann. Als Quellen dienten neben Bobeks Werkaufnahme und den Katalogen Mainz 1964 und Heidelberg 1966 + 1968 vor allem die Auflistungen zum Zwecke der Versicherungswerte für die Ausstellungen in Heidelberg 1968, Nordhorn 1976/76 und Oberrimsingen 1979 (s. 3.3 *Schriftlicher Nachlaß Karl Bobeks*) Im einzelnen beinhalten diese Quellen:

- WA 1952–67: beinhaltet die Auflistung der bis 1967 ausgeführten Güsse, in seltenen Fällen Angaben zur Auflage.⁹
- Kat. Mainz 1964: verzeichnet die bis dato ausgeführten Güsse und die Einzelgüsse (Bsp.: *Kleiner weiblicher Dämon* (WV 1/57), Kat.-Nr. 6, wird angegeben als *Bronze 3/I*; das bedeutet, die ausgestellte Figur war der erste Guß von bis dahin insgesamt drei.)
- Kat. Heidelberg 1966 + 1968: verzeichnen beide die geplante Auflagenzahl ohne Angabe der bis dato ausgeführten Güsse.
- *Ausst.-Liste Heidelberg 1968*: verzeichnet die geplante Auflagenzahl und die bis dato ausgeführten Güsse.
- *Ausst.-Liste II Nordhorn 1975/76*: verzeichnet die geplante Auflagenzahl und die bis dato ausgeführten Güsse in Bronze und als Bronze vergoldet.
- *Ausst.-Liste Oberrimsingen 1979*: verzeichnet die geplante Auflagenzahl ohne Angabe der bisher ausgeführten Güsse bzw. Exemplare der *Straßen*.

Die Angaben dieser Quellen wurden ergänzt durch die Gußaufträge in den Steuererklärungen (ESt. '71-'91) Auf diese Weise ergab sich die im Werkverzeichnis dokumentierten Auflagenzahlen. (*Aufl. x/x*) An erster Position steht jeweils die geplante Auflagenhöhe, danach folgt die Anzahl der nachweislich ausgeführten Güsse. Wenn keine klaren Aussagen zur geplanten Auflagenhöhe gemacht werden konnten, wurden nur die ausgeführten Exemplare angegeben. (*x Ex.*) Differierende Angaben, die aber dennoch einen gewissen Aussagewert besitzen, wurden in eckige Klammern gesetzt. Dies betrifft vor allem Bobeks Vermerke in der Ausst.-Liste II Nordhorn 1975/76 und den darin verzeichneten *vergoldeten Bronzen*.

Beispiel: *Gehendes Mädchen* (WV 2/61), Aufl. 10/9 [10/8 + 2/1 vergoldet]

Von der Figur existieren nachweislich 9 Güsse (alle in WA 1952–67 verzeichnet); die Ausst.-Liste Heidelberg 1968 bestätigt dies. Da die Bronzen unterschiedlich patiniert wurden und mal dunkler, mal heller ausfielen, wäre denkbar, daß eine der hellen Güsse von Bobek später als *vergoldet* bezeichnet wurde. (entsprechend: WV 3+5/61, WV 1/67)

⁹ Dies ist der Fall für WV 2+3/55, 1+2/56, 10/59, 8+9/60, 15+16/61. Es handelt sich hierbei ausschließlich um Porträts oder öffentliche Aufträge.

In anderen Fällen lassen sich die als *vergoldete Bronzen* deklarierten Güsse nicht der Gesamtauflage unterordnen (WV 3/67, WV 1/68), oder die Sonderauflage blieb unausgeführt (WV 6/66, WV 2/67)

Letzteres lässt darauf schließen, daß Bobek die vergoldete Sonderauflage nur vorgesehen hatte, aber nicht ausführen ließ. Dafür spricht die folgende Äußerung Bobeks in einem Brief an Rainer Schell vom 1.11.1974: „Ursprünglich wollte ich die Figur ja total vergolden, da ja sonst draußen die Patina ganz verschwindet oder sich erst sehr langsam wieder bildet.“¹⁰

Güsse einer Figur in zwei verschiedenen Materialien wie Bronze und Gips (WV 6/59), Bronze und Eisen (WV 1a/66) oder Bronze und Blei (WV 5/66, WV 1a/77) wurden getrennt gezählt.

Für die Ensembles wurde auf die Angabe einer Auflage verzichtet, da sie sowohl in Gips/Gießharz auf Holz und Eisen, als auch in Metall stets als Unikate geplant und ausgeführt worden sind.

11. Original

Für die klein- und großformatigen Solitärplastiken lässt sich unterscheiden zwischen dem Original in Ton, Gips, (Gips-) Zement oder Gips (Stucco) und den davon abgenommenen Güßen in unterschiedlichen Materialien. Diese Festlegung wurde übernommen von WA 1952–67. Darin verwendete Bobek die Bezeichnungen *Gipsoriginal*, *Gips-Original* und *Original Gips* oder entsprechend *-Zement*. Da sich die Originale grundsätzlich formal wie funktional deutlich von den Güßen unterscheiden, nehmen sie in der werkinternen Zählung eine gesonderte Position ein. Gekennzeichnet wird dies durch das an die Werknummer angehängte Kürzel **-O**.

Für die im Wachsausschmelzverfahren gegossenen Werke wurde auf die Angabe des Originals verzichtet, da dieses durch den Guß automatisch verloren geht.

Alle Angaben zu den Originale sind WA 1952–67 entnommen und wurden ergänzt oder korrigiert durch die Werkaufnahme vor Ort. Zustandsbeschreibungen wie *getönt* stammen immer aus WA 1952–67. In vielen Fällen ist der Verbleib der Originale nicht bekannt. (*Verbleib unb.*) Es ist zu vermuten, daß einige davon durch den Künstler oder in dessen Auftrag durch die Gießer zerstört worden sind, nachdem die Auflage als erfüllt betrachtet wurde.¹¹ Der überwiegende Teil der noch vorhandenen Originale befindet sich im Nachlaß in Maroth (*i.N.*).

Entsprechend verfahren wurde mit den Ausführungen der *Straße* für den öffentlichen Raum. Das Material ist hier immer der *Polyester*.

¹⁰ Schell 1980, S. 270

¹¹ In der Gießerei Barth, Rinteln lagern nach eigenen Angaben einige Gipse Bobeks. Über die genaue Zahl oder um welche Werke es sich dabei handelt konnten keine Auskünfte erteilt werden. (Korrespondenz des Verf. mit d. Gießerei Jul.-Okt. 1998)

12. Güsse

In WA 1952–67 machte Bobek zu jedem einzelnen Guß mehr oder weniger detaillierte Angaben über den Gießer, das Entstehungsjahr, signiert oder nicht signiert, mit oder ohne Sockel, über die qualitative Einstufung und den Besitzer bzw. momentanen Standort. So weit als möglich wurde versucht, diese Beschreibungen beizubehalten, da sie eindrucksvoll widerspiegeln, mit welcher Genauigkeit der Künstler sein Werk zu Lebzeiten für sich und die Nachwelt dokumentarisch aufbereitete. Ergänzt oder korrigiert wurden die Angaben durch die Werkaufnahme vor Ort und durch Hinweise im schriftlichen Nachlaß, insbesondere durch die Vermerke zu den Gußaufträgen in den Steuererklärungen (ESt. '71-'91).

Durch die Herstellung der Bronzen bzw. Eisengüsse in einem Einzelverfahren, das heißt von Hand und nicht maschinell, unterscheiden sich die Güsse bisweilen deutlich in Details. Durch die anschließende Nachbehandlung und das Ziselieren, das Bobek zum Teil selbst vornahm, erhalten sie zudem eine unterschiedliche Patina. Deshalb versteht Bobek wie alle Plastiker die Güsse als autonome, individuelle Werke. Der Bedeutung, die dadurch jedem Einzelguß beizumessen ist, wird durch die gesonderte Auflistung Rechnung getragen. Wie die Originale nehmen sie in der werkinternen Zählung eine gesonderte Position ein. Gekennzeichnet wird dies durch die an die Werknummer angehängten Zahlen -x. Die Reihenfolge ist chronologisch und richtet sich außerdem nach WA 1952–67.

12.1 Gießer¹²

Die Gießer werden – wie in WA 1952–67 vorgegeben – mit Nachname, Ort, Entstehungsjahr des Gusses und Angaben zum Sockel (Abk. -s.), Platte (Abk. -pl.) oder Gestell (Gest.) genannt. Ist der Gießer nicht bekannt, steht statt dessen das Material. In einigen Fällen gab Bobek konkret an, welchen der ausgeführten Güsse er für sich selbst als sogenannten *Archivguß* (A) behalten wollte. Allerdings hatte dies keine zwingende Bedeutung, denn nicht alle Archivgüsse sind in den Nachlaß übergegangen, manche wurden durch den Künstler veräußert. (WV 1/57–1, WV 15/61–1, WV 3a/66–36)

Der überwiegende Teil der Bronzen wurde von Richard Barth, bis 1971 Berlin, danach Rinteln, ausgeführt. Für die lebensgroßen Eisengüsse der *Straße* arbeitete Bobek mit Franz Schulte-Schmale, Würselen zusammen.

12.2 Bearbeitung / Zustand

Alle Angaben bezüglich der Bearbeitung, wie *künstlich patiniert* oder *selbst ziseliert* stammen aus WA 1952–67. Ebenso die Qualitätsurteile *hell, dunkel, mäßig, sehr gut* u.a.

¹² Eine Auflistung aller von Bobek beauftragten Gießereien befindet sich im Anhang (Kap. VI., Abschnitt 4).

12.3 Signatur / Gußstempel

Die geringe Größe der Signatur (s. Abschnitt 9. *Signatur / Numerierung*) sowie die Tatsache, daß Bobek den Stempel meistens an versteckten Stellen anbrachte, führte dazu, daß mitunter das Auffinden mit Schwierigkeiten verbunden war. Erschwert wurde das Ganze noch dadurch, daß Bobek in WA 1952–67 nicht in jedem Fall explizit angegeben hat, ob oder ob nicht signiert wurde. Auch die Angaben der Privatbesitzer im Formular des Rundbriefs (s. Abschnitt 2. *Werkaufnahme vor Ort*) mußten deshalb mit Vorsicht behandelt werden; viele ließen die Frage nach der Signatur aus oder gaben an *nicht signiert*. Dies kann richtig sein, kann aber auch bedeuten, daß der Stempel nicht gefunden wurde. Deshalb beruhen die meisten Angaben zur Signatur auf der Werkaufnahme vor Ort. Sofern eine Signatur gefunden wurde, ist angegeben, wo sie sich befindet. Zur Übersichtlichkeit wurden folgende Abkürzungen verwendet:

- bi.* = hinten
- vo.* = vorne
- re.* = rechts
- li.* = links
- a.d.* = auf der/auf dem

Manche Gießer verwendeten einen Gußstempel (Abk. *GSt.*), so zum Beispiel *Barth Berlin* oder *Barth Bln.* Auch hier gilt wie für die Signatur, daß prinzipiell nur die Bronzen diesen Stempel besitzen. In aller Regel ist er unauffällig am Rand der Plinthe aufgeprägt. Bobek machte dazu keine Hinweise. Dadurch beruhen alle Angaben auf der Werkaufnahme vor Ort. Sofern vorhanden, wurde der Gußstempel wie im Fall der Signatur angegeben.

13. Besitz

Bobeks Angaben bezüglich der Besitzer einzelner Güsse in WA 1952–67 war der Ausgangspunkt der Recherchen. Alle Besitzer, öffentliche Einrichtungen, private Sammler sowie Bekannte aus dem Freundes- und Familienkreis, wurden angeschrieben und um Bestätigung ihres Besitztums gebeten. Dabei erwies sich, daß seit den letzten Eintragungen Bobeks einige Besitzverhältnisse geändert haben. Der oder die Vorbesitzer wurden in Klammern angegeben. Manche Besitzer möchten nicht namentlich genannt werden; in diesen Fällen wurde die Bezeichnung *Privatbesitz* gewählt. Für die Arbeiten im Nachlaß steht wie immer die Abkürzung *i.N.* Konnte ein angegebener Besitz nicht bestätigt werden, ist dieser *kursiv* gedruckt.

Etliche Güsse wurden von Bobek mit dem Hinweis versehen *i. m. Bes.* (= in meinem Besitz). Die Aufarbeitung des Nachlasses hat dies nicht immer bestätigt. Wurde eine Arbeit nicht aufgefunden, gilt der Verbleib als unbekannt (*Verbleib unb.*).

Als problematisch erwiesen sich Bobeks Hinweise bezüglich der Galerien, mit denen er zeitweise zusammengearbeitet hatte. Weder die Galerie Brusberg, Hannover/Berlin, noch die Galerie Rothe Heidelberg/Frankfurt oder die Galerie Schmücking, Braunschweig konnten auf Anfrage Bobeks Eintragungen bestätigen. Diese beziehen sich so-

wohl auf Plastikverkäufe, wie auch auf Kommissionen. Nach Aussage der Galeristen sind letztere alle wieder in den Besitz Bobeks zurückgegangen.¹³ Da jedoch die Angaben des Künstlers oftmals der letzte wage Hinweis auf den Verbleib einzelner Güsse sind, wurden sie im Werkverzeichnis dokumentiert.

14. Publikationen

Bei den Publikationen der einzelnen Werke wurde unterschieden nach Ausstellungen (◆), Abbildungen (□) und Literatur (BOOK).

14.1 Ausstellungen

Es sind alle Einzel- und Gruppenausstellungen verzeichnet, auf denen das betreffende Werk nachweislich zu sehen war. Als Quellen dienten die Kataloge sowie die Ausstellungslisten im Nachlaß (s. Abschnitt 3.3 *Schriftlicher Nachlaß Karl Bobeks*). Nur in zwei Fällen war die Identifikation einer ausgestellten Arbeit mit den bekannten Werken nicht möglich. (WV 4/60; WV 2/66) Die Angabe der Ausstellungen erfolgt chronologisch nach Jahr und Ort¹⁴; die in der Ausstellung zugewiesene Nummer steht dahinter in Klammern.

14.2 Abbildungen

Für die Abbildungen wurden alle in Frage kommenden Publikationen berücksichtigt, das heißt Ausstellungs- und Bestandskataloge, Fachliteratur, Dokumentationen sowie Zeitschriften und Zeitungen.

Die im Werkverzeichnis verwendeten Kürzel entsprechen dem Literaturverzeichnis. (Kap. VII), wobei Zeitschriften- und Zeitungsartikel mit den genauen Angaben übernommen wurden.

14.3 Literatur

In die Literaturangabe wurden alle schriftlich publizierten Verweise auf das jeweilige Werk aufgenommen. Dies können sowohl ausführliche Besprechungen sein, als auch bloße Nennungen innerhalb eines Textes. Die Dokumentationen der Ausstellungskataloge wurden an dieser Stelle nicht berücksichtigt, da dies durch die Rubrik *Ausstellungen* bereits gewährleistet ist. Die verwendeten Kürzel entsprechen wiederum dem Literaturverzeichnis. (Kap. VII).

¹³ Korrespondenzen des Verf. mit den genannten Galerien von Okt. 1996 – Okt. 1998.

¹⁴ Eine genaue Aufschlüsselung aller Einzel- und Gruppenausstellungen Bobeks befindet sich im Anhang. (s. Kap. VI, Abschnitt 2)

15. Kommentar

Die Kommentare zu den einzelnen Werken haben die Aufgabe, die Informationen der Dokumentationen näher zu erläutern, zu ergänzen und auf Probleme in der Zuweisung hinzudeuten. Eine kurze Beschreibung erfolgte nur dann, wenn auf besondere Merkmale aufmerksam gemacht werden sollte, z. Bsp. bei den Torsi und fragmentarischen Arbeiten. Treten innerhalb der Dokumentation größere Differenzen auf, wie unterschiedliche Bezeichnungen oder Datierungen, wurden diese unter Angabe der Quellen angegeben. Des Weiteren liefert der Kommentar Querverweise auf andere Arbeiten innerhalb des Werkverzeichnisses, sofern es formale oder inhaltliche Bezüge gibt. Für die Ensembles wurden die jeweils darin auftretenden Figurentypen (*Fig.-Typ*) benannt. (Abkürzungen s. Abschnitt 17. *Figurentypen*)

Die *Frühen Arbeiten* wurden etwas ausführlicher beschrieben, da bisweilen die dem Werkverzeichnis zugrunde gelegte Fotodokumentation erhebliche Mängel aufweist (s. Abschnitt 18. *Fotos*). Die Nennung von Werken anderer Bildhauer sollen als Hinweise auf mögliche Einflüsse gelesen werden.

16. Aufsichten

Für die *Straßen*-Tableaus wurden Aufsichten im Maßstab 1:10 angefertigt, die das Basisbrett bzw. die Metallplatte in seinen/ihren Ausmaßen zeigen, die Bemalung soweit vorhanden, die Position der Figuren und deren Ausrichtung. Alle Maße sind in Zentimeter angegeben. Soweit möglich, wurden die originalen Basisbretter im Nachlaß zur Untersuchung herangezogen. In manchen Fällen mußte anhand von Fotos ein ungefähres Schema entworfen werden. Da Bobek die Ausrichtung der meisten Bretter mit der Beschriftung *vorne* festgelegt hat, wurde dies auch in den Schemata kenntlich gemacht (V). Gestrichelte Linien stellen die Bruchkante bei den Basisbrettern aus Holz dar.

Die Aufsichten der großen Ausführungen für den öffentlichen Raum (WV 5/78, WV 1/81) wurden in entsprechend kleinerem Maßstab wiedergegeben. Um den mehrere Meter betragenden Abstand zwischen den Figuren zu verdeutlichen, wurden zusätzlich die Strecken zwischen den Figuren angegeben.

17. Figurentypen

Für die Ensembles entwarf Bobek insgesamt 41 verschiedene Figuren für die *Straße* und 16 für den *Park*. Zunächst ausschließlich als feste Bestandteile für die Tableaus geplant, begann er ab 1978 einzelne Figuren aus den jeweiligen Ensembles auszugliedern und wie eigenständige Plastiken zu behandeln. Zum Teil sind sie auf einem Sockel, einer Platte oder einem Gestell fest installiert und vom Künstler signiert. Dadurch erhalten sie den Status einer autonomen Plastik, weshalb sie auch im Hauptwerk berücksichtigt wurden. (WV 6+7/78, WV 8a+b/78, WV 5b/79, WV 2a+b/81) Die Figur *Kind-Hure* wurde gar als Jahresgabe veräußert. (WV 5a/79) In der Folgezeit gelangte eine bisher nicht bekannte Zahl solcher einzelner Tableaufiguren in privaten Besitz, bei denen allerdings die räumli-

che Komponente keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielt. (s. Abbildungen Werkverzeichnis S. 94) Hinzu kommen eine Vielzahl von Güssen in Gips, Gießharz und Eisen, die Bobek auf Vorrat hatte anfertigen lassen und die sich jetzt im Nachlaß befinden. Allein für die *Straße* gibt es circa 125 Tableaufiguren, diejenigen aus den Ensembles nicht mitgerechnet. Da man sie weder als autonome Werke deklarieren kann, noch ausschließlich als Modelle im eigentlichen Sinn, mußte für die Tableaufiguren eine andere Form der Dokumentation gewählt werden. In zwei Tabellen getrennt nach *Straße* und *Park* wurden alle bekannten Exemplare aufgelistet. Dabei wurden jene Figuren, die bereits im Hauptwerk berücksichtigt worden waren, erneut mit aufgenommen (Angabe der WV-Nr.); ebenso jene, die als fester Bestandteil eines Ensembles fungieren, unabhängig davon, ob es sich dabei um ein Tableau oder eine Ausführung in lebensgroß für den öffentlichen Raum handelt (Kennzeichnung mit *).

Zur Gliederung der Tabellen:

Bezeichnung / Typisierung: Um die diversen Figuren besser kenntlich machen zu können, wurden sie bezeichnet und nach Typen unterschieden. Die Bezeichnungen stammen zum Teil von Bobek (s. WV 1/80), aus schriftlichen Quellen des Nachlasses, oder wurden den Titeln der Ensembles, denen die Figuren angehören, angelehnt. (Bsp. *Schreitender (Schatten)*) Die Typisierung besteht aus einer zwei- oder dreistelligen Buchstabenkombination, die sich wie folgt erklärt: an erster Stelle steht das Kürzel für die Zugehörigkeit der Figur zur *Straße* (s) oder zum *Park* (p). An zweiter Stelle folgt in alphanumerischer Reihenfolge das Kürzel für die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Ensemble; die Reihenfolge entstand in Anlehnung an den Katalog Berlin 1980, da der dortigen Auflistung vermutlich eine chronologische Entstehung zugrunde liegt. (Kat.-Nr. 65 3 in *Ransbach* = a; Kat.-Nr. 66 *Schatten* = b; etc.) An dritter Stelle schließlich steht gleichfalls in alphanumerischer Reihenfolge das Kürzel für die Einzelfigur als Mitglied innerhalb einer Gruppe; da manche Ensembles aus einer einzigen Figur bestehen, konnte die dritte Stelle entfallen.

Beispiel: *Borchert (Typ sab)* ist eine Figur der *Straße* (s) aus dem Ensemble *3 in Ransbach* (a) und steht innerhalb dieser Gruppe an zweiter Stelle (b). *Kind-Hure (Typ sn)* gehört gleichfalls der *Straße* (s) an, und zwar dem gleichnamigen Ensemble (n), wobei sie dort als einzige Figur auftritt.

Dort, wo ein Paar deutlich voneinander getrennt betrachtet werden kann, wurden zwei Typenbezeichnungen gewählt: Typ pha und phb bilden zusammen das sitzende Zwillingsschwesternpaar aus dem gleichnamigen *Park*-Ensemble.

Formate: Die einzelnen Typen der *Straße* wurden untergliedert nach kleinem Format der Tableaufiguren bis 30 cm (**kl.**) und großem Format der Ausführungen für den öffentlichen Raum (**GR.**).

Material: Ausgangspunkt für die Tableaufiguren waren Modelle aus Ton oder Wachs. Die meisten davon wurden mehrmals in Gips und/oder Gießharz gegossen, ein Großteil von ihnen auch in Metall (Aluminium, Zink, Messing, Bronze, Blei, Eisen). Die Ausführungen in Lebensgröße wurden in Polyester und zum Teil in Eisen gegossen. Um jeden einzelnen Guß exakt bestimmen zu können, wurden anhand des Materials Kennziffern

vergeben. Ein Stern (*) hinter der Nummer macht deutlich, daß dieses Exemplar z.Zt. fester Bestandteil einer im Hauptwerk des Werkverzeichnisses dokumentierten Gruppe ist. (s. Abschnitt 4. *Werknummer*)

Güsse: Die Güsse in Gießharz wurden angefertigt von Gerd Kiessling, Düsseldorf. Die Eisengüsse von Georg Harms, Oldenburgische Eisen- und Metallgießerei, Oldenburg und dem Bildhauer Markus Daum, Stuttgart, lassen sich nicht in jedem Fall exakt zuweisen. Die Aluminiumgüsse der Figurentypen sda, sdc und sdd wurden nach eigenen Angaben von Raimund Kittl, Düsseldorf, ausgeführt.¹⁵

WV-Nr.: Die Angabe der Werkverzeichnisnummer dient als Querverweis auf das Werk, in dem der betreffende Guß fester Bestandteil ist.

Besitz: Besitzer wurden nur angegeben, soweit sie bekannt sind. Wo keine Angaben gemacht wurden, befindet sich der Guß im Nachlaß.

18. Fotos

Die Abbildungen zum Werkverzeichnis wurden größtenteils dem Bildmaterial im Nachlaß entnommen. Da die Fotos dort nicht in jedem Fall mit dem Hinweis auf den Fotografen versehen sind, ist eine genaue Bildquellenangabe nicht möglich. Zu den Fotografen, die mehrere Aufträge für Bobek ausgeführt haben, zählen Siegfried Maruhn während der Berliner Zeit bis 1964 und Mladen Lipecki als ehemaliger Kollege an der Kunstakademie Düsseldorf. Weitere Fotos stammen aus der Werkaufnahme vor Ort oder wurden von den Besitzern zur Verfügung gestellt. Die Fotoquellen im Einzelnen sind dem Kap. VIII *Abbildungsverzeichnis* zu entnehmen.

¹⁵ Aus der Korrespondenz des Verf. mit den Gießern.

V. Werkverzeichnis der Plastiken Karl Bobeks

1. Frühe Arbeiten

1.1 Arbeiten aus der Zeit während des Krieges und der Gefangenschaft (1943–1949)

F/I Männerkopf

vor 1943; Gips getönt, a. Gipss.; 30 x 18 x 23 / S.: 6 x 13 x 15;
sign. hands. KB am Hals hi.; Frau Gundula Frenzel, Mannheim
(ehem. Frau Margarethe Bobek, Vormbach)

nachgewiesen: Fotoalbum I; WA 1989 (Nr. 128 a); WA vor Ort

Jugendlicher Kopf mit porträthaften Zügen, Detailgenauigkeit in der Augen- und Mundpartie, glatte Oberflächenbehandlung.
Möglicherweise handelt es sich um ein Porträt eines Schulfreunds.
Die Bezeichnung stammt aus WA 1989.



F/II Kleiner Kobold S. 3

1946/47; Holz; 9,8 x 3,5 x 3,7; Armin Rudert, Echterdingen

nachgewiesen: WA 1989 (Nr. 128 g); WA vor Ort

Auf Plinthe stehende, gedrungene männliche Figur, Hände in den Jackentaschen, typisierter Kopf. Schlichte Holzschnitzarbeit; wirkt trotz ihrer geringen Größe monumental. Nach Angaben des Besitzers ist die Figur in der ersten Zeit der Kriegsgefangenschaft in Reval (heute Tallinn) entstanden. Er erhielt sie von K.B. und konnte sie nach seiner eigenen Befreiung nach Deutschland einschmuggeln.

Die Bezeichnung stammt aus WA 1989.



F/III (Mädchenkopf)

unb.

nachgewiesen: Fotoalbum I

Jugendlicher Frauenkopf mit porträthaften Zügen. Augen, Wimpern und Haare entsprechen F/I.



F/IV <Russischer Kopf>

Ton

nachgewiesen: Fotoalbum I

Männerkopf mit porträthaften, ausgeprägten Gesichtszügen, wie schmale Augenschlitze und breite Nase.

**F/V <Kugelstoßer>**

Holz o. Gips; sign. hands. KB a. Rand d. Plinthe

nachgewiesen: Fotoalbum I

Stilisierte Sportlerfigur, muskulöser Typ, in der Ausholbewegung mit Kugel in der rechten Hand; auf massiver Plinthe stehend. Die scharfkantigen, kubischen Formen und die unebenmäßige Plinthe sprechen für das Material Holz. Stilistische Nähe zu F/II.

**F/VI <Tanzendes Paar>**

Ton o. Gips

nachgewiesen: Fotoalbum I

Weiblicher und männlicher Akt während der Ausübung einer tänzerischen Bewegung; stilisierte Typen auf runder Plinthe; spannungsreiches Spiel von Gewicht und Gegengewicht, von Halten und Ziehen; glatte Oberflächenbehandlung.



F/VII Madonna mit Kopftuch

Ton; H. ca. 28

nachgewiesen: WA 1989 (Nr. 128 c)

Stilisierter Kopf einer alten Frau, eingehüllt in eine Kapuze; geschlossene Augen und verhärmt Gesichtsausdruck als Zeichen von Schmerz und Trauer; u.U. das Fragment einer Pieta, die Bobek während der Gefangenschaft gemacht hat. (Gespräch Fr. Lampert). Die Bezeichnung stammt aus WA 1989. Formale Nähe zu Marinis *Die Gläubige* von 1928 (Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 11)

**F/VIII <Stehende mit hinter dem Kopf verschränkten Armen>**

nachgewiesen: Fotoalbum I

Auf der Rückseite des Fotos befindet sich folgender Vermerk: *Mädchenkopf (Gefangenschaft)*; dies lässt darauf schließen, daß auch diese Figur während der Gefangenschaft entstanden ist, zumal stilistisch auch einiges dafür spricht. Die starke formale Ähnlichkeit zu Giacomo Manzus *Donna che si pettina*, 1935, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, könnte allerdings ein Hinweis darauf sein, daß die Figur möglicherweise erst nach Bobeks erster Rom-Reise im Jahr 1951 entstanden ist.

**F/IX Kobold**

Ton; H. 80

nachgewiesen: Fotoalbum I + II;
WA 1989 (Nr. 128 d)

Hockende männliche Figur, rechtes Bein aufgestellt, linkes Bein angewinkelt flach am Boden liegend, linker Arm auf linkes Bein aufgestützt, linke Hand stützt den nach vorn gebeugten Kopf, Blick nach oben gerichtet. Die Bezeichnung stammt aus WA 1989.



F/X Maske des Koboldes

Ton; H. ca. 33

nachgewiesen: Fotoalbum I;
WA 1989 (Nr. 128 f)

Der von WA 1989 übernommene Titel suggeriert, daß es sich um die Gesichtsmaske von F/IX handelt, was jedoch nach dem äußereren Erscheinungsbild eher unwahrscheinlich ist; starke Oberflächenmodellierung.



1.2 Arbeiten aus der Zeit während des Studiums (1949–1953)

F/XI <Kniende weibliche Figur> S. 65

1949; Gips; 45 x 38 x 42; sign. u. datiert hands. KB 1949
am Fuß; Fr. Ingrid Hajok, Berlin

nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Alle Angaben stammen von der Besitzerin. Weibliche Aktfigur mit jugendlichem Antlitz, kniend, den Körper nach hinten abgesetzt, den Oberkörper nach links geneigt, die linke Hand umfaßt das linke Knie, der rechte Arm ist ausgestreckt, die Hand ist geöffnet und zeigt nach oben; der Blick ist auf die geöffneten Hand gerichtet; fein geschliffene, glatte Oberfläche.

**F/XII <Mutter mit Kind> S. 65**

Ton; Kopffragment a. Gipssockel; 22 x 16 x 16; nicht sign.; Fr. Giselind von Strauch,
Traunreut

nachgewiesen: Fotoalbum I + II;
WA vor Ort (Fragment)

Kniende, weibliche Aktfigur, hält seitlich in ihrem Schoß ein kleines, schlafendes Kind; Oberkörper ist nach rechts gedreht, der Kopf der Mutter neigt sich zu dem Kind;



Oberfläche weiß zahlreiche poröse Öffnungen auf. Die Szene wirkt genrehaft; das christliche Bildthema *Madonna mit Kind* ist durch die lebensnahe Schilderung auszuschließen. Die Wandlung der *Mutter mit Kind*-Gruppe hin zu säkularisierten Darstellungen fand um die Jahrhundertwende statt (Schubert 1981, S. 105); sie gehört zu den Leitmotiven Lehmbrucks, oft auch als sitzende Gruppe, z. Bsp. *Mutter und Kind* von 1907 (Schubert Nr. 78), die K.B. zu seiner Arbeit angeregt haben dürfte.

F/XIII (Hockender Knabe) S. 93

1949; Gips bronziert; 43 x 38 x 27; sign. u. datiert hands.
KB 1949 am Rand der Plinthe; Fr. Giselind von Strauch,
 Traunreut

nachgewiesen: Fotoalbum I + II; WA vor Ort

Ca. 2-jähriges Kind, hockt auf einer Plinthe, linker Arm angelegt, rechter Arm zur Balance ausgestreckt, Kopf nach rechts über die Schulter gedreht, Blick nach oben, lacht; wirkt trotz gewisser porträthafter Züge eher wie eine Genreszene. Ungewöhnlich die Materialbehandlung: der massive Gips ist mit einer dünnen Bronzeschicht überzogen; neben F/XIII wandte K.B. dieses Verfahren nachweislich nur noch bei Porträts an (F/XIV + F/XVI). Das gleiche Motiv findet sich auch bei Lehmbruck (*Sitzender Knabe*, 1910, Bronze, H. 55 cm), wobei dort die Figur eine Würde und Erhabenheit umgibt, die an Darstellungen des Jesusknaben erinnern. K.B. hingegen ersetzt den religiösen Sinngehalt zugunsten einer lebensnahen Schilderung eines spielenden Kindes. Damit und in dem kompositorischen Aufbau zeigt sich eine auffallende Parallele zu Giacomo Manzùs *Bambina che gioca*, 1943–55; insbesondere der zur Balance ausgestreckte rechte Arm findet sich dort wieder.

**F/XIV Herr Lange S. 72, 93**

1949; Bronze a. Holzsockel (ursprüngl. Gips bronziert);
 32 x 20 x 23; sign. u. datiert hands. *KB 1949* am Hals hi.;
 Fr. Giselind von Strauch, Traunreut

nachgewiesen: Fotoalbum I; WA 1989 (Nr. 128 b);
 WA vor Ort

Porträt des Vaters der damaligen Freundin. Akzente liegen auf den physiognomischen Eigenheiten (schmale Lippen, kleine Augen, hohe Stirn, abstehende Ohren); plastische Gestaltung an der Oberfläche deutlich erkennbar; »Säulen«-Hals zeigt Einfluß Marinis. Der ursprüngliche Kopf aus Gips mit Bronzeüberzug ist zerbrochen, der Bronzeguß erfolgte nach einem restaurativem Eingriff.

**F/XV (Selbstporträt) S. 73**

1949; Gips getönt, a. Holzs.; 33 x 20 x 24 (o.S.); sign. u. datiert hands. *KB 1949* am Hals hi.; Fr. Ingrid Hajok, Berlin

nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Alle Angaben stammen von der Besitzerin. Stilistisch an römische Porträtplastik erinnernd; glatte Oberflächenbehandlung; mit wenigen charakteristischen Wesensmerkmalen wie schmale Lippen, hohe Stirn. Frühes Beispiel für K.B.s künstlerisches Selbstbewußtsein.



F/XVI Porträt Georg Claafß S. 72, 93

1950; Gips, bronziert, a. schwarzem Gipssockel; ca. 34 x 25 x 26; sign. u. datiert *KB 1950* hi. a. Hals; Heinz Claafß, Berlin

nachgewiesen: WA vor Ort

Porträt des im Krieg gefallenen Sohnes einer befreundeten Familie; entstanden nach Fotos.

**F/XVII (Porträt Herr Riebe)** S. 72, 73, 74

Gips (bronziert?)

nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Porträt eines Freundes der Familie, klare Gesichtszüge, markante Nase und faltenreiche Augenpartie; auf rechteckiger Sockelplatte; die glänzende Oberfläche lässt vermuten, daß der Gips mit einer dünnen Bronzeschicht überzogen ist (→ F/XIII, XIV + XVI).

**F/XVIII (Entwurf für 5-DM-**

Bundesmünze)

1950; Gips

nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Vorderseite: Bundesadler, Schriftzug
5 DEUTSCHE MARK BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND; Rücksei-



te: Glocke mit dem Motiv zweier Fackelträger, Jahreszahl 1951, Schriftzug *MOEGE DER WELT MIT GOTT DIE FREIHEIT WIEDERERSTEHEN*, Münzzeichen D. Wettbewerbsarbeit für die erste bundesdeutsche 5-DM-Gedenkmünze; der Entwurf wurde nicht prämiert. Es gibt in den Unterlagen K.B.s keinerlei Hinweise über die Hintergründe des Münzentwurfs; der Zusammenhang mit dem Wettbewerb ergibt sich lediglich über die Motive auf der Münze. In den Unterlagen des Bundesarchivs, Koblenz (Nr. B126/12051), befinden sich nur die Ausschreibung und die prämierten Entwürfe, jedoch keine Hinweise auf die am Wettbewerb Beteiligten.

F/XIX {Stehendes Mädchen}

vor 1951; Gips; H. ca. 80 cm

nachgewiesen: Fotoalbum I

Auf quadratischer Plinthe stehender weiblicher Akt, jugendlich mit kaum ausgeprägter Weiblichkeit, schlanker Körper, die dünnen Arme sind angewinkelt, die Hände führen zum Kinn, leichter Kontrapost. Der Kopf mit stilisiertem Gesichtsausdruck und Pagenhaarschnitt unterstreicht das Androgynie der Figur. Kantige Körperkonturen, teilweise grobe Oberflächenbehandlung. Die Datierung geht zurück auf den Hinweis *Sommer 1951* auf der Rückseite des Fotos; die Maßangaben orientieren sich an einem weiteren Foto, das K.B. neben der Figur stehend zeigt.

**F/XX {Kopf einer jungen Frau}**

Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum II

Kopf mit porträthaften Zügen, starke Ähnlichkeit mit F/XIX, vor allem durch den typischen Pagenhaarschnitt und dem jugendlichen Gesichtsausdruck.

**F/XXI {Männlicher Torso}; unb.**

nachgewiesen: Fotoalbum II

Torso ohne Kopf und Arme; athletischer Typ, Sockel in Form eines Steines, von dem die Figur herabzusteigen oder zu stürzen scheint. In seiner dramatischen Emphase, dem Ausdruck äußerster Anspannung, welche durch den Bewegungsablauf bestimmt wird und an der lebhaften Oberfläche ablesbar ist, bildet dieses Fragment ein seltenes Beispiel direkter Einflußnahme des Werkes Rodins auf K.B.



F/XXII <Schreitender mit hinter dem Rücken verschränktem Arm> S. 8, 69
 Gips; ca. lebensgroß

nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Zartgliedrige Jünglingsfigur auf Sockelplatte, lange, dünne Gliedmaße und Körperbau, großer Kopf nach links gedreht, Blick nach unten; Schritthaltung linkes vor rechtes Bein; rechter Arm am Körper angelegt, linker Arm hinter dem Rücken angewinkelt, linke Hand greift nach dem rechten Arm; streng axialer Aufbau mit Betonung der Vertikalen; die Physiognomie verstärkt den Eindruck einer typisierten Leidensfigur. Die Figur ist die einzige, die innerhalb des Fotoalbums II durch eine Serie von Fotos dokumentiert ist, die verschiedene Entwicklungsstadien zeigen; so ist z. Bsp. auf einem Foto die Figur zu sehen mit steil in die Höhe ausgestrecktem linken Arm. Möglicherweise handelt es sich um die Wettbewerbsarbeit für das *Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen* von 1952. Stilistischer Einfluß: die expressionistischen, tektonisch in den Raum vorstoßenden Figuren Lehmbrucks ab 1911/13 mit dem Hauptwerk des *Gestürzten* 1915/16. Der schmale Körper und die dünnen, langen Extremitäten treten auch in den Jünglingsgestalten von Renée Sintenis zwischen 1949 und 1954 auf (*Junge mit Hund*, 1949/51; *Gehender Junge mit Palmzweig*, 1953).



F/XXIII <Bocciaspieler>
 Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum II

Kleine männliche Figur auf Sockelplatte, linkes Bein vorgestellt, rechtes Bein nach hinten ausgestreckt, Oberkörper nach vorne gebeugt, linker Arm auf linkes Knie gestützt, rechter Arm weit nach hinten ausgestreckt mit Bocciakugel in der Hand, Kopf aufgerichtet mit Blick nach vorne. Die dünnen, in die Länge gezogenen Gliedmaße erzeugen einen skizzenartigen Eindruck; die überspitzt wirkende Betonung der dynamischen Bewegung entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Deutlicher stilistischer Einfluß durch Lehmbrucks *Kugelwerfer*, um 1902/03, zerstört. „Der unbekleidete Jüngling ist im Moment der Wurfs erfaßt; eine weite Schrittstellung ist gewählt, der Oberkörper tief vorgebeugt, der rechte Arm vorgeschwungen, der linke Arm entsprechend nach hinten geführt, parallel zum rechten Bein.“ (Schubert 1981, S. 69 + Abb. 29)



F/XXIV <Sitzende Frau>

Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum II

Auf Sockel sitzende, weibliche Figur in langem Kleid, Beine nebeneinander gestellt, barfußig, aufrechte Sitzhaltung, linke Hand liegt auf dem linken Knie, rechte Hand ist in die Hüfte gestemmt; stilisiertes Gesicht und Haartracht. Materialbehandlung weist zahlreiche Stellen mit tiefen Rissen und Schrunden auf; streng axialer Aufbau. Die raumgreifende Geste des angewinkelten Armes und die Einbeziehung des dadurch entstandenen Hohlraums in die Gesamtkomposition verweist auf Rodin (*Fugit Amor*, vor 1887); gleichzeitig erinnert dieses Prinzip an Moore.

**F/XXV <Stehende weibliche Figur> S. 6, 66**

Gips; um 1950

nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Auf runder Sockelplatte stehender weiblicher Akt, füllige Körperperformen, Beine leicht gespreizt, leichter Kontrapost, Arme ausgebreitet, Hände geöffnet, leichte Körperdrehung nach links, Kopf ebenfalls nach links, stilisiertes Gesicht mit Blick leicht nach unten; glatte Oberfläche. K.B. reichte die Figur im Rahmen seiner Bewerbung für die Hochschule ein. Dieser Hinweis stammt von K.B.s Studienkollege, dem Bildhauer Karl-Heinz Krause; daraus resultiert auch die Datierung. Stilistisch beeinflusst von de Fiori. Die Figur wird später zu einem Torso umgestaltet. (→ WV 1/51)

**F/XXVI <Figurenpaar>**

Gips

nachgewiesen: Fotoalbum II

Zwei weibliche (Akt-)Figuren auf rundem Sockel, eine stehend, in leichter Schritthaltung, rechte Hand in die Hüfte gestemmt, linke Hand ruht auf der rechten Schulter der zweiten Figur, die links daneben auf dem rechten Bein kniet, linkes Bein aufgestellt, linke Hand auf das linke Knie gestützt, Oberkörper aufgerichtet. Die Modellierung ist sehr frei und skizzenhaft, auf Physiognomie wurde gänzlich verzichtet; die dünnen und länglichen Körper und Gliedmaße lassen die Verwendung eines Drahtgerüstes deutlich erkennen und erzeugen eine Betonung der Vertikalen.



F/XXVII <Stehender alter Mann>

Gips

nachgewiesen: Fotoalbum II

Auf rechteckiger Plinthe stehender Akt eines alten Mannes, Beine leicht gespreizt, Arme am Körper anliegend, runder Bauch, eingefallene Brust, herunter hängende Schultern, Kopf mit porträthaften Zügen, ohne Haare, Blick ins Leere; detailgenaue Modellierung; die schrundige Oberfläche evoziert die faltenreiche Haut des Greises. Die porträthaften Züge lassen darauf schließen, daß die Figur vor einem Modell entstanden ist.

**F/XXVIII <Stehende weibliche Figur mit X-Füßen>**

Gips

nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Auf rechteckiger Plinthe stehender weiblicher Akt, Beine leicht gespreizt, auffällige X-Füße, breite Oberschenkel und Hüftpartie, schmächtiger Oberkörper, dünne Arme, der rechte in die Hüfte gestemmt, der linke angewinkelt vor dem Körper; stilisiertes Gesicht, offene Haartracht; kaum Bewegung innerhalb des Körpераufbaus. Entstanden vor Modell.

**F/XXIX <Stehende weibliche Figur>**

Gips; ca. lebensgroß

nachgewiesen: Fotoalbum II

Aufrecht stehender weiblicher Akt auf rechteckiger Plinthe, leichter Kontrapost, die Arme hängen seitlich herab, der Kopf ist nach vorne ausgerichtet.



F/XXIXa <Stehende weibliche Figur, Torso>

nachgewiesen: Fotoalbum II

Torso aus F/XXIX ohne Kopf und Arme; realistische Darstellung, insbesondere der Brüste und Kniescheiben.

**F/XXX <Stehender weiblicher Torso>**

Gips

nachgewiesen: Fotoalbum II

Auf rechteckiger Plinthe stehender weiblicher Akt ohne Arme, durch eine Halterung am Rücken justiert, möglicherweise eine unvollendete Studie; strenger axialer Aufbau, stilisierter Typus.

**F/XXXI <Liegende männliche Figur>**

Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum II

Auf dem Rücken liegender männlicher Akt, rechtes Bein ausgestreckt, linkes Bein angewinkelt und aufgestellt, rechter Arm angewinkelt und aufgestützt, linker Arm ausgestreckt, linke Hand umfaßt linkes Knie; Kopf in den Nacken gelegt und nach rechts gewandt.

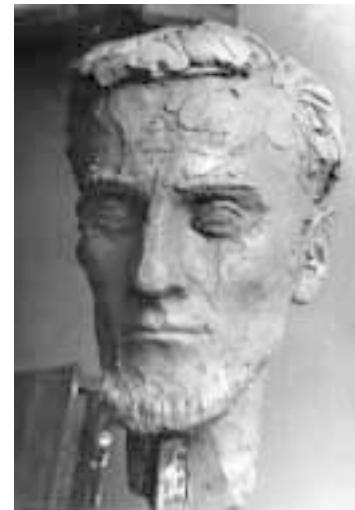


F/XXXII (Porträt Karl-Heinz Krause)

Gips (?); um 1952

nachgewiesen: Fotoalbum II

Porträt des Bildhauers und Studienkollegen K.B.s aus der Klasse von Renée Sintenis; durch K.-H. Krause bestätigt und datiert. Betonung markanter Gesichtszüge, wie Augen, schmale Lippen und Kinnbart.

**F/XXXIII (Stehende weibliche Figur mit hinter dem Rücken verschränkten Armen)** S. 67

Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Auf runder Plinthe stehender weiblicher Akt, füllige Körperformen, Beine leicht gespreizt, rechtes Bein vor linkes Bein, Arme hinter dem Rücken verschränkt, Kopf leicht nach vorne gebeugt, stilisierter Typus; sehr verhaltene, in sich ruhende Körperhaltung.

**F/XXXIV (Madonna mit Kind)**

Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum II

Aufrecht auf quadratischer Platte stehende Madonnenfigur in langem Gewand, stilisierter Typus mit Nimbus in Form eines Ringes; Arme vor dem Körper halten den Jesusknaben; strenger symmetrischer Aufbau und stilisierte Formen betonen den Symbolcharakter; stark vereinfachte Formen korrespondieren mit auffälligen Details (Gewand weist bis zu den Knien ein Streifenmuster auf). Stilistisch angelehnt an Henry Moore: *Schaukelstuhl Nr. 3 – Mutter und Kind*, 1950 (Fuchs 1970 (1980), Abb. B, S. 147)



F/XXXV (Sitzende männliche Figur)

Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum II

Auf Sockel sitzender männlicher Akt, Beine nebeneinander gestellt, Kniehöhe liegt über der Sitzhöhe, leicht nach vorne gebeugte Sitzhaltung, rechte Hand umfaßt linkes Knie, linke Hand stützt den nach links geneigten Kopf; stark stilisierter Typus; streng geometrischer Aufbau und überlängte Gliedmaße betonen die Vertikale. Möglicherweise identisch mit *Kleiner sitzender Mann*, 1954 (→ WV 3/54).

**F/XXXVI (Kniende männliche Figur) S. 70**

Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Auf rechteckigem Sockel kniender männlicher Akt, die Knie nebeneinander gestellt, Körper senkrecht aufgerichtet, rechter Arm in Brusthöhe angewinkelt, linker Arm nach oben gerichtet als Schutz für das nach oben schauende Gesicht; stark stilisierter Typus, streng axialer, symmetrischer Aufbau. Deutlicher Einfluß durch Marinis Reiterfiguren.

**F/XXXVII Eva – Stehende weibliche Figur S. 68**

1953; Gips; H. 120; vernichtet

nachgewiesen: Fotoalbum II (alle Angaben außer dem Material stammen von K.B. und befinden sich auf der Rückseite eines Fotos der Figur)

Auf runder Plinthe stehender weiblicher Akt, leichte Schrittstellung rechtes vor linkes Bein, voluminöse Körperformen, kleine, flache Brüste, Kopf auf die Brust gelegt, angewinkelte rechte Arm verdeckt das Gesicht, linker Arm greift hinter den Kopf; blockhafte Rundfigur, geringfügige Bewegung, kaum Details. Der Name *Eva* bezieht sich vermutlich auf das Modell; eine Darstellung der biblischen Eva ist eher unwahrscheinlich und wenn, dann nur in einer sehr freien ikonographischen Umsetzung, vergleichbar der *Pomona* Marino Marinis. Deutlicher Einfluß Marinis (*Pomona*, 1942 (Waldberg/San Lazzaro 1970, WV-Nr. P 127)).



F/XXXVIII (Relief)

Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum II

Picassoresker, Harfe spielender Frauenakt mit zwei nicht näher definierbaren Assistenzfiguren.

**F/XXXIX Mädchentorso S. 80**

Gips; H. ca. 110

nachgewiesen: Fotoalbum II; WA 1989 (Nr. 128 e)

Auf Plinthe stehende weibliche Aktfigur ohne Arme, linkes Standbein, rechtes Spielbein, breite Hüfte; leichte Körperdrehung; jugendliches Gesicht mit porträthaften Zügen; der Aufbau ist klar geteilt in Unter- und Oberkörper, wobei letzterer etwas schmächtig erscheint. Die Bezeichnung stammt aus WA 1989.

**F/XL (Kopf eines Mannes)**

Gips (?)

nachgewiesen: Foto im Nachlaß

Kopf, vermutlich Porträt eines Mannes um die 30, klare Gesichtskonturen, breites Kinn, schmale Lippen, Pagenkopf mit eingeritzter Haarstruktur.



F/XLI {Kopf einer Frau}

Gips (?)

nachgewiesen: Fotoalbum I

Kopf, vermutlich Porträt einer Frau mittleren Alters.
Stilistische Nähe zu F/XL, insbesondere durch das
Motiv der eingeritzten Haarstruktur.



2. Das Hauptwerk

1951

1/51 Torso S. 70

1951; Gips; Maße unb.

1/51-O existiert nicht mehr; nachgewiesen: Fotoalbum I + II

- ◆ 1955 Berlin (1)
- Tagesspiegel 7.6.1955

Der Torso entstand aus der frühen Arbeit *Stehende weibliche Figur* (→ F/XXV).



1952

1/52 Siegergruppe [Siegerehrung] S. 86

1952; Gipsoriginal (Stucco); 28 x 19 x 10; nicht sign.

1/52-O i.N.

- ◆ 1955 Berlin (2)
- Wer ist wer? 1958, S. 103

Die Bezeichnung *Siegerehrung* stammt aus Lepo. Berlin 1955. Dort befindet sich auch die Zusatzbemerkung (*Sportpreis*), was darauf hindeutet, daß es sich um die Wettbewerbsarbeit zur Erlangung eines Sportpreises anlässlich der Olympiade in Helsinki 1952 handelte, für die K.B. den 3. Preis erhielt.



2/52 Porträt Armin Rudert S. 10, 73

o.J.; Ton; o. Maße

2/52-O zerstört (s. 2a/52); nachgewiesen:
Fotoalbum I + II

- Colloquium Jg. 9, H. 5, Berlin 1955,
S. 22

Schulfreund aus Berlin.



2a/52 Porträt-Maske Armin Rudert

1952; Ton; H: ca. 14

2a/52-O Verbleib unbekannt (ehem. Armin Rudert, Echterdingen); nachgewiesen: Fotoalbum I + II

Fragment aus WV 2/52; Datierung und Maßangaben stammen aus WA 1989.

1953

1/53 Torso [Sitzende] S. 71

1953/[54]; Gipsoriginal; 76 x 37 x 62; nicht sign.

1/53-O i.N.

- ◆ 1955 Berlin (3)
- Kat. Berlin 1980, o.P.
- 📖 Wer ist wer? 1958, S. 103

Torso ohne Kopf und Arme. Die Bezeichnung *Torso Sitzende* stammt aus Lepo. Berlin 1955. K.B. datiert die Arbeit auf 1953/54 (WA 1952–67), Kat. Berlin 1980 auf 1953.



2/53 Porträt Ursula Bobek [Porträt Frau Bobek] S. 10, 73

1952/53 [54]; Gipsoriginal; 28 x 16 x 26; nicht sign.

2/53-O i.N.

- ◆ 1955 Berlin (6); 1964 Mainz (1); 1975/76 Nordhorn (D13); 1979 Oberriemsingen (20); 1980/81 Berlin/Mainz (36)
- Kat. Berlin 1980, o.P.; WZ v. 30.6.1987; Kat. Maroth 1993, S. 23 + 24
- 📖 Offenburger Tagebl. v. 20.4.1979

Bezeichnung *Porträt Frau Bobek* und Datierung 1954 stammen aus Lepo. Berlin 1955.



3/53 Kopf eines Pantomimen[kopf] [Junger Pantomime]

1953 [54]; Gips, polychrom getönt; 32,5 x 18 x 23; nicht sign. S. 74

3/53-O i.N.

- ◆ 1955 Berlin (5); 1964 Mainz (2); 1980/81 Berlin/Mainz (37)
- WZ v. 30.6.1987

Auf einem Foto i.N. rückseitig bezeichnet: 2. Fassung 1953/54, Gips, H. 31, Titel: »Mime«. Die Bezeichnung Junger Pantomime und die Datierung 1954 stammen aus Lepo. Berlin 1955. WA 1952–67 und Kat. Mainz 1964 verwenden den Titel Pantomimenkopf; Kat. Berlin 1980 Kopf eines Pantomimen; datiert wird einheitlich auf 1953.



1954

1/54 Gaukler S. 72

1953/54; Gips; lebensgroß

1/54-O zerstört; nachgewiesen: Fotoalbum I + II

◆ 1955 Berlin (4)

Wer ist wer? 1958, S. 103



2/54 Liegender weiblicher Torso [Torso Badende] S. 10, 71

1954/61; Gipsoriginal, getönt; 61 x 86 x 54; nicht sign.

2/54-O i.N.

◆ 1955 Berlin (8); 1964 Mainz (3); 1964 Braunschweig/
Bremen (1)

Wer ist wer? 1958, S. 103 (*Gr. weibl. Torso*)

Torso ohne Kopf und Arme. Die Bezeichnung *Torso Badende* stammt aus Lepo. Berlin 1955. Bzgl. der Datierung schreibt K.B.: 1954 – nachgearbeitet 1961 (geringfügig) (WA 1952–67); ebenso Kat. Mainz 1964: 1961 geringfügig überarbeitet (S. 7, Nr. 3)



3/54 Kleiner sitzender Mann

1954; Gips getönt; Maße unb.

3/54-O unb.

◆ 1955 Berlin (7)

Eine eindeutige Identifizierung ist nicht mehr möglich, da kein Foto der Figur zugeordnet werden kann; eventuell ist sie identisch mit der frühen Arbeit F/XXXV.



4/54 Kopf E.R.

1954; Original Gips getönt; 34 x 20 x 25; nicht sign.

4/54-O i.N.

Alle Angaben stammen von K.B. (WA 1952–67). Ein Foto i.N. ist auf der Rückseite von K.B. beschriftet: *Karl Bobek – E. Roggensack*.

1955

1/55 Deidameia [Große stehende Frau mit Zöpfen] S. 10, 72
[1954/] 1955; Original Gips; 174 x 53 x 38; nicht sign.

1/55-O zerstört; nachgewiesen: Fotos i.N.

- ◆ 1955 Berlin (9)
- ✉ Wer ist wer? 1958, S. 103

K.B. verzichtet teilweise auf die Namensgebung und bezeichnet die Figur als *Große Stehende Frau mit Zöpfen* (WA 1952–67). Deidameia ist die Tochter des Königs Lykomedes von Skyros und Geliebte des Achilleus, dem sie den Neoptolemos gebiert; wird selten dargestellt. (Hunger 1959, S. 2)



2/55 [Porträt] [Kopf] Rakutis S. 74, 77
1955; Bronze; 35 x 19 x 24; nicht sign.; Aufl. 1/1

2/55-O Gips; (ehem. Tischlerei d. Villa Massimo, Rom)

2/55-1 Bruni, Rom 1960, a. Eisenstange (A); i.N.

- ◆ 1955 Berlin; 1960 Rom; 1964 Mainz (4); 1964 Braunschweig/
Bremen (2); 1975/76 Nordhorn (D3); 1980/81 Berlin/Mainz (38)
- Kat. Berlin 1980, o.P.

Bei dem Porträtierten handelt es sich vermutlich um ein Modell. Dies würde die Schwankung in der Bezeichnung *Porträt* (WA 1952–67) und *Kopf* erklären; Kat. Berlin 1980 nennt nur den Namen. Kat. Mainz 1964 vermerkt die Ausst. 1955 Berlin, auf dem dortigen Leporello ist sie jedoch nicht aufgeführt.



2/55-O

3/55 Porträt Renée Sintenis S. 10, 74, 93
1955; Bronze; 30 x 25 x 26; nicht sign.; Aufl. 1/1

3/55-O Gips; zerstört

3/55-1 Füssel, Berlin 1955, a. Marmor- u. Steins., Steinstele +
Steinpl.; o. GSt.; Renée-Sintenis-Schule, Berlin-Frohnau

- Berliner Ztg. Apr. 1965
- ✉ Wer ist wer? 1958, S. 103/ 1962, S. 123/ 1967, S. 15;
Börsch-Supan 1978, o.P.

K.B. vermerkt dazu: *i. Auftrag und Besitz der Renée-Sintenis-Schule Berlin-Frohnau* (WA 1952–67). WV 3/55-1 befindet sich im vorderen Eingangsbereich der Schule.



3/55-1

3a/55 Porträtskizze Renée Sintenis S. 74

1955; Gips; Maße unb.

3a/55-O zerstört

- ◆ 1955 Berlin (10)
- Berliner Morgenpost v. ?.?.1955

Die Abbildung in der Berliner Morgenpost zeigt K.B. zusammen mit der Sintenis vor der Porträtskizze (s. Kap. I, Abb. 5, S. 10); im Gegensatz zum endgültigen Entwurf (WV 3/55) trägt die Porträtierte hier eine Kopfbedeckung.

**4/55 Porträt Karsten Schälike S. 10**

1955; Gips; Maße unb.

4/55-O Verbleib unb.; nachgewiesen: Foto i.N.

- ◆ 1955 Berlin (11)

Maler und Freund K.B.s aus der Berliner Zeit. 1964 stellen beide gemeinsam in Braunschweig und Bremen aus. Titel und Datierung sind einem Foto i.N. entnommen und stammen von K.B.

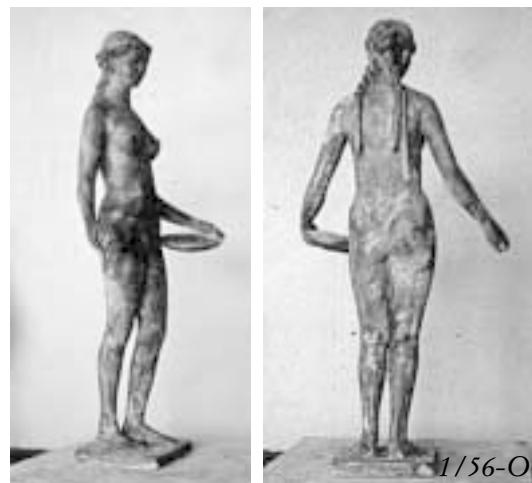
**1956****1/56 Flora S. 16, 93**

1956; Bronze; leicht unter lebensgroß; nicht sign.; Aufl. 1/1

1/56-O Gipsoriginal; verloren (ehem. bei Martin + Piltzing, Berlin)

1/56-1 Martin + Piltzing, Berlin 1956/57;
Verbleib unb. (ehem. Firma Herbert Lindner,
Berlin-Wittenau)

Alle Angaben stammen von K.B. (WA 1952–67). Auftragsarbeit für die Firma Herbert Lindner GmbH, Werkzeugmaschinen, Berlin. Aufstellung im Park auf dem Firmengelände in B-Wittenau, Lübarscher Straße. Nach dem Konkurs der Firma in den 90er Jahren wurde die Figur abgebaut; der Verbleib ist unbekannt. Flora ist die Göttin der Blumen und Blüten und wird meistens mit einem Blumenkorb in den Händen dargestellt. In der Malerei seit der Renaissance ein beliebtes Thema, wird sie in der Plastik nur selten dargestellt, Bsp. Maillol 1911–12, Bay. Staatsgemäldeslg. München. (Hunger 1959, S. 137 f.)



2/56 Porträt Max Taut S. 16, 74, 93

1955/56; Bronze; 28,5 x 14,7 x 14,8; nicht sign.; Aufl. 2/2

2/56-O Gips; zerstört

2/56-1 Martin + Piltzing, Berlin 1956, a. Steins.; Fr. Elisabeth Taut, Berlin (ehem. Prof. Max Taut, Berlin)

2/56-2 Martin + Piltzing, Berlin 1956; Magistrat von Berlin (erw. 1956, Inv.-Nr. 74/24; ehem. Galerie des 20. Jahrhunderts Berlin)

◆ Schleswig 1956 (5)

□ Kat. Schleswig 1956, S. 11

□ Wer ist wer? 1958, S. 103/ 1962, S. 123/ 1967, S. 15;

Börsch-Supan 1978, o.P.; Saur 1995, S. 671

Berliner Architekt (1884–1967), gründete zusammen mit seinem Bruder Bruno Taut und Walter Gropius den *Berliner Arbeitsrat für Kunst*; Mitglied der *Gläsernen Kette*; 1927 Beteiligung an der Werkbundsiedlung in Stuttgart-Weissenhof; im Dritten Reich diffamiert; 1945–54 Leiter der Architektur-Abteilung an der Hochschule für Bildende Künste Berlin.

Das Porträt entstand durch Mittel des Hilfsprogramms für junge Künstler. Der Ankauf von WV 2/56-2 durch den Magistrat der Stadt Berlin wird von der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur bestätigt (Brief an den Verf. v. 15.7.1997). Die Sammlung der Galerie des 20. Jahrhunderts wurde später aufgelöst und auf mehrere Institutionen verteilt, u.a. Nationalgalerie und Berlinischen Galerie; der derzeitige Standort des Porträts ist nicht bekannt.



2/56-1

**3/56 Porträtskizze Florentine Bobek (1,5-jährig)** S. 17, 152

1956; Gipsoriginal, getönt, a. Granits.; 24 x 15 x 19; nicht sign.

3/56-O i.N.

◆ 1964 Mainz (5)

Porträt der Tochter; der Name *Flori* ist am Hals eingeritzt.**4/56 Porträt Florentine Bobek** S. 17, 152

1956; Gipsoriginal, a. Holzs.; 25 x 17 x 19; nicht sign.

4/56-O Fr. Giselind von Strauch, Traunreut (ehem. Fr. Klara Lange, Traunreut)

◆ 1964 Mainz (5)

1957

1/57 Kleiner weiblicher Dämon

[Liegende Frau]

1957; Bronze; 18 x 34 x 19; nicht sign.;

3 Ex.

1/57-O Gips; Fr. Doritt Cadura-Saf,
Berlin1/57-1 Füssel, Berlin 1958 (A);
o. GSt.; Fr. Christina Hoffmann-Möller,
Berlin (ehem. Bodo Schaefer, Ber-
lin; Fr. Hildegard Hoffmann, Berlin)
1/57-2 Barth, Berlin 1961; *Dr. Abra-
ham, Sornia, Ontario (Canada)*1/57-3 Barth, Berlin 1961; *Dr. F. Hertzberg, Dumbarton, Ontario (Canada)*

◆ 1960 Recklinghausen u.a. (48); 1964 Mainz (6); 1964 Braunschweig/Bremen (3)



1/57-O

1960 in Recklinghausen stellte K.B. die Figur *Liegende Frau, Bronze, 36 cm lang* aus (Kat.-Nr. 48); eine Figur gleichen Titels existiert nicht; der Vergleich der Maßangaben lässt darauf schließen, daß es sich dabei um WV 1/57 handelte. Durch diese Figur wurde Gerhard Marcks auf K.B. aufmerksam. (Ursula Bobek im Gespräch mit d. Verf.)

**2/57 Lukarnenschmuck: 8 Ochsenaugen, Puttenköpf-
fe und Kronen; 1956/57; Bronze; Maße unb. S. 15**2/57-O Gips; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg2/57-1 Bronze; Stiftung Preußische Schlösser und Gär-
ten Berlin-Brandenburg

□ Kühn 1970, Abb. 19–21

■ Kühn 1970, S. 28

Auftragsarbeit im Rahmen des Wiederaufbaus des Schlosses Charlottenburg (1956–78), Kuppel des Nering-Eosander-Baus (1710–12); von K.B. frei nachgebildet auf Grundlage der Bauzeichnungen von Voß aus dem Jahr 1794. (Kühn 1970, S. 28). Das Gipsoriginal des Puttenkopfes befindet sich auf dem Dachboden des Schlosses Charlottenburg.



2/57-O

3/57 Puttengruppe mit Blumenkorb S. 151957; Bronze, vergoldet; Fig. H. ca. 150, Korb mit Blumen H. ca. 50 x 135 Ø (oben);
nicht sign.

3/57-O Gips; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

3/57-1 Putten: Willy Geisler; Korb + Blumen: Martin + Piltzing, Berlin 1958;
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

□ Rave o.J., Abb. 38; Berliner Morgenpost v. 13.2.1957; *Berliner Ztg.* v. 13.2.1957; *Berliner Ztg.* Aug. 1960; Kühn 1970, Abb. 836

□ Rave o.J., S. 47; Kühn 1970, S. 210; Börsch-Supan 1977, S. 439/ 1991, S. 279; Kühn 1982, S. 35; Endlich/Wurlitzer 1990, S. 28; Saur 1995, S. 671

Auftragsarbeit im Rahmen des Wiederaufbaus des Belvedere im Park Schloß Charlottenburg (1951/59). Das Belvedere wurde 1788–90 von Langhans als Teehäuschen nach englischem Vorbild gebaut, im Krieg weitestgehend zerstört. Die Kuppelbekrönung wurde von K.B. anhand von Fotos frei geschaffen nach dem verloren gegangen Original von Johann Eckstein. K.B. vermerkt: *Guss: Martin + Piltzing Bln 1957/58. Guss Geisler 2 Korb u. Blumen daselbst nach meinen Angaben. Montage mit Fehlern.* (WA 1952–67). M. Kühn gibt als Gießer die Firma Noack an (Kühn 1970, S. 210), aus den Wiederaufbauakten geht jedoch klar hervor, daß die Angaben K.B.s stimmen. Die Maße sind den Wiederaufbauakten entnommen (Verwaltung der Schlösser u. Gärten Berlin-Brandenburg, Schloß Charlottenburg, Aktenordner XXXIV, Blätter 63 + 64). Fragmente des Gipsoriginals befinden sich auf dem Dachboden des Schlosses Charlottenburg.



3/57-1

1958

1/58 Studie zu einer großen Liegenden S. 17, 88, 93

1957 (/58); Bronze; 20 x 44 x 14; Aufl. 6/6

1/58-O Gips; Fragment, Füße abgebr.; nicht sign.; i.N.

1/58-1 Füssel, Berlin 1958, a. Steinplatte; selbst ziseliert, hell; nicht sign.; o. GSt.; Rainer Schell, Weilheim (Obb.)

1/58-2 Barth 1965, a. Eisen; gut; *Oldenburg (Canada)*

1/58-3 Barth 1964, a. Eisenpl.; hell; nicht sign.; GSt. a. re. Oberschenkel; num. 3/6 u. d. Pl.; Privatbesitz

1/58-4 Barth 1966, a. Stein; sehr gut, dunkel; nicht sign.; Prof. Emil Cimiotti, Wolfenbüttel

1/58-5 Barth 1968 (A); sehr gut, hell bis dunkel; nicht sign.; GSt. a. li. Fuß; i.N.

1/58-6 Bronze, a. Bronzepl.; Pl.: flämisch-patiniert; Privatbesitz



1/58-3

◆ 1964 Mainz (7); 1964 Braunschweig/Bremen (4); 1965 Göppingen (1); 1967 Hannover (1); 1968 Heidelberg (1); 1975/76 Nordhorn (B1); 1980/81 Berlin/Mainz (6)

□ Kat. Braunschweig/Bremen 1964, o.Nr., o.P.; Weltkunst, Jg. 34, H. 14, 1964, S. 569 (Maße f.); Kat. Heidelberg 1968, Nr. 1; Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 22

□ Gertz 1964 (2), o.P.; Saur 1995, S. 671

Bei 1/58-3 liegt entweder ein Irrtum in der Datierung (WA 1952–67) oder der Numerierung vor.

2/58 Sitzende weibliche Figur mit angezogenem[n]**Knie[n]**1958 [57]; Bronze (a. versch. Sockeln); 26 x 12 x 19;
Aufl. 8/5

2/58-O Gips getönt; nicht sign.; i.N.

2/58-1 Füssel, Berlin 1958; selbst ziseliert; nicht sign.;
o. GSt.; Fr. Medi Heilwagen, Sinzig2/58-2 Barth 1965; sign.; Fr. Ursula Schülke-Weberg,
Düsseldorf (ehem. Prof. Gert Weber, Düsseldorf)2/58-3 Barth 1965, a. schwarzem Marmors.; hell; nicht
sign.; Prof. Dr. Karol Kubicki, Berlin2/58-4 Barth 1966, a. Granits. (A); sehr gut, dunkel;
nicht sign.; GSt. am re. Fuß; i.N.2/58-5 Barth 1967, a. Granits.; gut, hell; [nicht] sign.;
Detlef u. Renate Rave, Erfurt

2/58-O

- ◆ 1964 Mainz (8); 1964 Braunschweig/Bremen (5);
1965 Göppingen (2); 1967 Hannover (2); 1968 Heidelberg (2); 1975/76 Nordhorn (B2);
1978 Mainz (13); 1978/79 Baden-Baden u.a. (35); 1980/81 Berlin/Mainz (7)
□ Kat. Mainz 1964, Nr. 2, S. 6; Kat. Braunschweig/Bremen 1964, o.Nr., o.P.; Kat. Heidelberg 1968, Nr. 2; Kat. Baden-Baden u.a. 1978/79, S. 109; Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 23

Die Datierung 1957 im Kat. Mainz 1978 darf als Irrtum angesehen werden, da sowohl K.B. (WA 1952–67) als auch alle anderen Veröffentlichungen 1958 angeben. Die Maße der Figur variieren je nach Art der Aufstellung; die Maßangabe hier ist den Kat. Mainz 1964, Heidelberg 1968 und Berlin 1980 entnommen. Die irrtümliche Bezeichnung ...mit angezogenen Knien (Kat. Mainz 1964) korrigierte K.B. später selbst zu ... mit angezogenem Knie (WA 1952–67).

3/58 [Auf Bügel] sitzende weibliche Figur

1958; Bronze; 40 x 14 x 17; nicht sign.; 1 Ex.

3/58-O Gips; nicht sign.; Fragment; i.N.

3/58-1 Füssel, Berlin 1959 (58); o. GSt.; Peter Leitholf, Kulmbach (ehem. Fr. Traute Leitholf van Bergen, Berlin)

- ◆ 1964 Mainz (12); 1964 Braunschweig/Bremen (8);
1975/76 Nordhorn (B17); 1980/81 Berlin/ Mainz (8)

Auf den Zusatz *Auf Bügel...* (WA 1952–67 + Kat. Mainz 1964) verzichtet Kat. Berlin 1980; durch Übereinstimmung in der Datierung, den Maßen und dem Besitztum ist die Identifikation gewährleistet. Die schwankende Datierung des Gusses stammt von K.B. (WA 1952–67).



3/58-1

4/58 Kleine Kniende (Torso) I

1958; Bronze; 19 x 10 x 26; nicht sign.; 1 Ex.

4/58-O Gips; Verbleib unb.

4/58-1 Füssel (o. Barth), Berlin o.J., a. Muschelkalks.;
o. GSt.; Peter Leitholf, Kulmbach

◆ 1975/76 Nordhorn (B10)

Torso o. li. Arm + Füße. Die Bezeichnung geht zurück auf die Ausst.-Liste I Nordhorn 1975/76; die Datierung stammt aus WA 1989; alle weiteren Angaben vom Besitzer. Die im Aufbau sehr ähnliche *Kleine Kniende (Torso) II* entsteht 1961 (WV 10/61).



4/58-1

5/58 [Kleine] Liegende weibliche Figur mit erhobenem Arm S. 81, 162

1958; Bronze; 14 x 21 x 10; sign. St. K.B.; Unikat

5/58-O Gips; Fragment ohne Arme; Verbleib unb.

5/58-1 Bruni, Rom 1960; mit verschweißten Stellen;
sign. re. a. Gesäß; Fr. Florentine Bobek, Düsseldorf
5/58-2 Bronze; sign.; (ehem. Horst Wilke, Nürnberg-
Langwasser)◆ 1960 Rom; 1964 Mainz (9); 1964 Braunschweig/
Bremen (6); 1975/76 Nordhorn (A12)

In der Ausst.-Liste I Nordhorn 1975/76 steht der Vermerk *Unikat*. Aus einem Briefwechsel K.B.s mit dem Privatsammler Horst Wilke Nov/Dez 1964 geht hervor, daß die Plastik als *Unikat* an den Sammler verkauft worden ist. Ein Brief des Galeristen Brusberg v. 17.12.64 bestätigt dies. (Korrespondenz *Ausstellungen*; i.N.) Die Anfrage nach dem Verbleib blieb unbeantwortet. (Korrespondenz des Verf. mit der Witwe des Sammlers, Okt 1996; Jan/Feb 1998). Möglicherweise kam der Kauf doch nicht zustande, oder die Figur kam in späterer Zeit wieder zurück in den Besitz K.B.s bzw. seiner Tochter.



5/58-1

6/58 Studie zu einer Liegenden

(1958); Kunststein; 12 x 18,5 x 9,8; sign. St. K.B.; 1 Ex.

6/58-O = 5/58-O

6/58-1 Kunststein, a. Stahlstift a. Kunststeins.; grau;
sign. u. d. S. a. Tesa-Krepp m. Blei; Privatbesitz

◆ 1964 Mainz (10)

Entstanden aus dem selben Original wie WV 5/58,
ohne li. Arm.



6/58-1

7/58 [Zurückgelehnt] Sitzender Mann [mit zum Kopf erhobenen Armen] S. 90

1958 [59]; Bronze; 40 x 23 x 29; handsign. K.B.; Aufl. 6/3 + 2/0 in Eisen

7/58-O Gips, getönt; sign. a. d. Plinthe; Uwe Langnickel, Elgert 7/58-1 Barth, Berlin 1961, m. Eisens. (A); sehr gut; sign. a. d. Plinthe; GSt. Rand Plinthe; i.N.

7/58-2 Barth, Berlin 1961; stark ziseliert mit ausgehobenen Stellen; sign. a. Sockel; Dr. F. Hertzberg, Dumbarton, Ontario (Canada) 7/58-3 unb.

◆ 1961 Leverkusen (6); 1961 Hamburg, Essen; 1964 Mainz (11); 1964 Braunschweig/Bremen (7); 1965 Göppingen (3); 1975/76 Nordhorn (B16); 1980/81 Berlin/Mainz (10)

Kat. Berlin 1980 datiert die Figur auf 1959, sonst immer 1958.

Der Vermerk *Ausst. 1961 Berlin* in Kat. Mainz 1964 kann sich

nur auf die Ausst. *Berliner Maler und Bildhauer*, Leverkusen 1961, beziehen. Die Auflagenzahlen sind der Ausst.-Liste II Nordhorn 1975/76 entnommen; ein dritter Guß konnte nicht nachgewiesen werden.



7/58-O

8/58 Porträt Rita Loepelmann

1958; Gips getönt, a. Granits.; 28 x 20 x 22 (o. S.); nicht sign.

8/58-O Fr. Rita Loepelmann, San Miguel de Abona, Tenerife/Canarias (ehem. Götz Loepelmann, Hamburg)

Freundin aus der Berliner Zeit. Datierung stammt von K.B. (WA 1952–67), die Maße von der Besitzerin.



1959

1/59 Liegende [Kleine] Gewandfigur [, Torso]

1959; Bronze; 25 x 47 x 23; Aufl. 6/2 S. 81

1/59-O Gips getönt; Fragment o. Kopf; nicht sign.; i.N.

1/59-1 Polzoni, Rom 1960; gut; *Verbleib unb.*
(ehem. Dr. Valentin von Maltzan, Berlin)

1/59-2 Polzoni, Rom 1960; sehr gut (mit Nabel);
nicht sign.; o. GSt.; i.N.

◆ 1960 Rom; 1961 Leverkusen (5); 1964 Mainz (17);
1964 Braunschweig/Bremen (10); 1965 Göppingen
(5); 1967 Hannover; 1968 Heidelberg (3); 1975/76
Nordhorn (B3); 1980/81 Berlin/ Mainz (9) -O-

□ Kat. Heidelberg 1968, Nr. 3



1/59-2

In einem Foto i.N. rückseitig bezeichnet: *Liegende Frau im Mantel, 1955, L: 47 H: 14*. Die Maße der Figur variieren je nach Art der Aufstellung; die Maßangabe hier ist Kat. Mainz 1964 entnommen. In Berlin 1980 war das fragmentierte Gipsoriginal ausgestellt, was den Titel *Liegende Gewandfigur, Torso* erklärt.

2/59 Mädchentorso mit schwerem Haar

1959; Bronze; 55,5 x 20 x 16 (incl. Plinthe); 3 Ex.

2/59-O *Verbleib unb.*2/59-1 Barth, Berlin o.J.; nicht sign.; GSt. hi. am Rand d. Plinthe;
Fr. Sibylle Schälike, Berlin2/59-2 Barth, Berlin o.J.; nicht sign.; Kurt u. Barbara Leitholf,
Owschlag (Leihgabe)

2/59-3 Barth o.J.; Richard Barth, Rinteln

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (11)



2/59-2

3/59 Sich aufrichtende weibliche Figur

[(Studie)] S. 81, 82, 89 f., 93

1959; Bronze; 16 x 30 x 9; Aufl. 8/4

3/59-O Gips; Fragment; nicht sign.; *Verbleib unb.*3/59-1 Bruni, Rom 1960; nicht sign.; o.
GSt.; i.N.3/59-2 Barth, Berlin 1966, a. Messingpl.
+ S. (A); nicht sign.; o. GSt.; i.N.

3/59-3 Barth, Berlin 1966; nicht. sign.; GSt. li. a. Gesäß; Rolf Szymanski, Berlin

3/59-4 Barth, Berlin 1968; *Verbleib unb.* (*verkauft durch Gal. Rothe*)

3/59-3

◆ 1960 Rom; 1964 Mainz (20); 1964 Braunschweig/Bremen (12); 1965 Göppingen (6);
1967 Hannover (6); 1968 Heidelberg (6); 1975/76 Nordhorn (B4); 1980/81 Berlin/Mainz (12)

□ Kat. Heidelberg 1968 (irrtüml. Nr. 12); Kat. Berlin 1980, o.P.

□ Szymanski 1968, o.P.

Torso ohne rechten Arm. K.B. ergänzt die Bezeichnung mit dem Zusatz *Studie* (WA 1952–67); alle anderen Quellen verzichten darauf. Der Verkauf durch die Galerie Rothe, Heidelberg (WA 1952–67) wurde nicht bestätigt.

4/59 [Gruppe] Mann mit Kind

1959; Bronze a. Holzsockel; 23 x 10 x 7 (o. S.); Aufl. 10/3

4/59-O Gips getönt, a. Plinthe; nicht sign.; i.N.

4/59-1 Barth, Berlin 1966; gut, dunkel; sign.; *Verbleib unb.* (*verkauft durch Gal. Brusberg*)4/59-2 Barth, Berlin 1968, a. Bronzes.; nicht gut; *Verbleib unb.*4/59-3 Bronze a. Plinthe + Holzs.; nicht sign.; o. GSt.;
Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/ Weinstr.

◆ 1964 Mainz (13) -O-; 1967 Hannover (3); 1979 Oberriemsingen (40); 1980/81 Berlin/Mainz (23)

□ Wagner 1967



4/59-O

In WA 1952–67 sind zwei Güsse dokumentiert (4/59–1+2). Ob 4/59–3 mit einem der beiden identisch ist, oder ob es sich um einen dritten Guß handelt, konnte nicht eindeutig geklärt werden. Da der Gießer Barth in aller Regel einen Gußstempel verwendete, auf 4/59–3 jedoch keiner vorhanden ist, wäre ein Nachguß bei einem anderen Gießer nicht ausgeschlossen. Der Verkauf durch die Galerie Brusberg, Hannover (WA 1952–67) wurde nicht bestätigt.

5/59 [Studie zu einer] Männergruppe I S. 90, 91 f.
1959; Bronze; 23 x 18 x 9; nicht sign.; Aufl. 6/2

5/59-O Gips [getönt]; Bruch zw. den Figuren, mehrere Absplitterungen; nicht sign.; i.N.

5/59-1 Barth, Berlin 1966; *Verbleib unb.* (verkauft über Gal. Rothe 1985)

5/59-2 Barth, Berlin 1968; GSt. a. Rand d. Plinthe; i.N.

◆ 1964 Mainz (15); 1967 Hannover (4); 1968 Heidelberg (4)

□ Kat. Heidelberg 1968, Nr. 4

Der Verkauf von 5/59-1 (ESt. '85; i.N.) wurde von der Galerie nicht bestätigt.



5/59-2

6/59 [Studie zu einer] [Kleine] Männergruppe [II] S. 82, 90, 93
1959; Bronze; 22 x 20 x 9,5; handsign. K. Bobek; Aufl. 10/3 + I/1 Gipsguß

6/59-O Gips-Zement; nicht sign.; *Verbleib unb.* (ehem. Dr. Paul Nizon, Zürich/Paris)

6/59-1 Polzoni, Rom 1960; sign.; *Verbleib unb.*

6/59-2 Polzoni, Rom 1960; sign.; Fr. Marie-Anne von Borries, Köln (ehem. Kurt Wolf v. Borries)

6/59-3 Polzoni, Rom 1960; sign. a. d. Plinthe; o. GSt.; Jürg Baur, Düsseldorf

6/59-I Gipsguß; getönt; nicht sign.; o. GSt.; Fr. Dr. Brigitte Feldkircher, Innsbruck

◆ 1961 Leverkusen (4); 1964 Mainz (16);
1964 Braunschweig/Bremen (9); 1965 Göppingen (4);
1975/76 Nordhorn (A8); 1980/81 Berlin/Mainz (24)



6/59-2

Kat. Leverkusen 1961 datiert das Paar auf 1958, sonst überall 1959. Die Bezeichnung *Kleine Männergruppe* in Kat. Leverkusen 1961 kann sich nur auf die Gruppe II beziehen, da auf alle Fälle eine Bronze ausgestellt war, von Gruppe I aber erst 1966 ein Bronzeguß hergestellt wurde.

7/59 Studie zu einem sitzenden Paar I S. 17, 90, 91, 105**(Entwurf zu den Gezeiten)**

1959; Bronze, a. versch. Sockeln;

23 x 15 x 16 (incl. S.: 24,5 x 33,5 x 34);

sign. St. K.B.; Aufl. 6/3

7/59-O Gips-Zement, a. Gipss. (1 Guß);

nicht sign.; Rolf Szymanski, Berlin

7/59-1 Schmäke, Düsseldorf 1964,

a. Holzs.; nicht sign.; o. GSt.; Privatbe-
sitz Düsseldorf

7/59-2 Schmäke, Düsseldorf 1967, a.

Bronzes. (1 Guß); sign. 2 x a. d. Sockel;
o. GSt.; i.N.7/59-3 Barth, Rinteln 1992 (posthum), a. Steins.; sign. li. Fig. hi. re.; GSt. re. Fig. hi. li.;
Rainer Schell, Weilheim

◆ 1964 Mainz (18); 1964 Braunschweig/Bremen (11); 1965 Göppingen (9); 1967 Hannover (5); 1968 Heidelberg (5); 1975/76 Nordhorn (A9); 1979 Oberrimsingen (32); 1980/81 Berlin/Mainz (101)

□ Kat. Berlin 1980, o.P. -O-

■ Gertz 1964 (2), o.P.



7/59-O

Torsi ohne Füße. Das Paar reichte K.B. 1967 als Entwurf für den Wettbewerb der Universitätsklinik Mainz ein, die Ausführung folgte 1972 (WV 1/71). Ab dieser Zeit ist die Bezeichnung *Entwurf zu den »Gezeiten«* gebräuchlich. In der Ausst.-Liste II Nordhorn 1975/76 vermerkte K.B.: *mit Bronzesockel Unikat (unverk.), ohne Bronzesockel, mit Holz- oder Steinsockel, ohne Zusammenhang mit anderen Gruppen Auflage 10 Bronze noch frei 9 Stück*; in der Ausst.-Liste Oberrimsingen 1979 findet sich der Vermerk: *Nachgüsse Bronze oder mit blau-schwarzem Sockel, Auflage 6*.

8/59 Studie zu einem sitzenden Paar II S. 90, 91, 105

1959; Gips [getönt]; nicht sign.; 53 x 34 x 39

8/59-O Gips, getönt; mit Gipszement überarbeitet;
halb zerstört; *Verbleib unb.*

◆ 1964 Mainz (19)

■ Gertz 1964 (2), o.P.

Alle Angaben stammen von K.B. (WA 1952–67); der Zusatz *getönt* aus Kat. Mainz 1964. Das Motiv der Hörner als symbolische Bekrönung der männlichen Figur tritt bereits bei Max Ernst auf (*Der König spielt mit seiner Königin*, 1944); Picasso verwendete es in zahlreichen Varianten der Zentauren, Faunen und Stierköpfen.



8/59-O

9/59 Herkules Musarum

1959 [1962] [1963]; Bronze; 52 x 27 x 21; sign. St. K.B.;
1 Ex.

9/59-O Gips (Bozzetto); *Verbleib unb.*

9/59-1 Barth, Berlin 1964; sign. a. d. Plinthe; GSt. Rand
Plinthe hi.; Prof. Dr. Martin Sperlich, Berlin

◆ 1964 Mainz (14); 1978 Berlin (137); 1980/81 Berlin/
Mainz (18)

□ Kat. Berlin 1978, o.P.

■ Börsch-Supan 1978, o.P.; Arndt 1980, S. 104

Bozzetto Attikafigur Schloß Charlottenburg. Führer der Musen, Attribute: Keule, Löwenfell, Leier. Der Bozzetto des H.M. entstand als erste von insgesamt vier Figuren zeitlich deutlich vor den anderen; als Entstehungsjahr werden genannt 1959 (Kat. Mainz 1964), 1962 (Kat. Berlin 1980) und 1963 (Kat. Berlin 1978). Erst 1972 erhielt K.B. den Auftrag für weitere drei Figuren (WV 4a-c/78). Als einziger der Bozzetti wurde der H.M. in Bronze gegossen.



9/59-1

10/59 Porträt Marco S. 152

1958/59; Bronze; 31 x 18 x 23; nicht sign.; Aufl. 1/1

10/59-O Zement; nicht sign.; *Verbleib unb.*

10/59-1 Füssel, Berlin 1958/59, a. schw. Steins.; nicht sign.;
o. GSt.; Donata u. Jaspar Frhr. von Maltzan, Köln

Sohn des Sammlerehepaars und Neffe Valentin v. Maltzans (→ WV 15/61) im Alter von ca. 5 Jahren. Bezeichnung, Datierung und Angabe des Gießers stammen von K.B. (WA 1952–67).



10/59-1

11/59 Porträt Ruth Bierich S. 152

1959/60; Bronze; 21 x 23 x 25; nicht sign.; 2 Ex.

11/59-O Gips; *Verbleib unb.*

11/59-1 Barth, Berlin 1960; gut, hell; Privatbesitz, Berlin
(ehem. Dr. Valentin von Maltzan, Murnau)

11/59-2 Barth, Berlin 1960, a. Sandsteins.; nicht sign.; GSt.
am Hals; Privatbesitz

◆ 964 Mainz (21); 1964 Braunschweig/Bremen (13);
1975/76 Nordhorn (D11)

Tochter von Dr. Marcus Bierich im Alter von ca. 5 Jahren.



11/59-2

1960

1/60 <Stehende männliche Figur>
ca. 1960; Zement; 52 x 15 x 15; nicht sign.

1/60-O Fr. Dorott Cadura-Saf, Berlin

Die Figur – ein Geschenk des Künstlers an die Besitzerin – ist weder schriftlich noch bildlich dokumentiert oder im Nachlaß nachweisbar. Unklar bleibt, weshalb Bobek diese Arbeit in WA 1952–67 nicht mit aufgenommen hat. Die Zuweisung beruht auf den Angaben der Besitzerin sowie stilistischer Vergleiche. Die Nähe zum *Römischen Mann* (WV 6/60) erlaubt die ungefähre Datierung.



2/60 Stehende weibliche Figur
1960; Zement; 52 x 12 x 10; nicht sign.

2/60-O Verbleib unb.; nachgewiesen: Foto
i.N.

◆ 1960 Rom; 1964 Mainz (22)

3/60 Stehender Frauendorso S. 96
1960; Bronze; 56,2 x 13 x 12; sign.; Aufl. 6/1

3/60-O Gips [getönt]; Verbleib unb.
3/60-1 Barth, Berlin 1966, a. Bronzes.
(1 Guß); sehr gut; sign. + GSt. a. d. S. hi.;
Uwe Langnickel, Elgert

◆ 1960 Rom; 1964 Mainz (23);
1964 Braunschweig/Bremen (14);
1967 Hannover (8); 1968 Heidelberg (8);
1975/76 Nordhorn (B5)



2/60-O



3/60-1

4/60 Sitzende weibliche Figur
1960; Zement; 43 x 13 x 29; nicht sign.

4/60-O Zement; nicht sign.; Verbleib unb.

◆ 1960 Rom; 1964 Mainz (24); 1964 Braunschweig/Bremen (15)

Weder konnte die Existenz dieser Figur nachgewiesen werden, noch mit einem Foto identifiziert werden.

5/60 Sitzende weibliche Figur [auf Holzsockel]

1960; Bronze, Holz; 123 x 31 x 70; Aufl. 4/1

S. 78, 79, 209

5/60-O Gips-Zement; nicht sign.; zerstört

5/60-1 Füssel, Berlin 1964, a. Holzs.; nicht sign.; i.N.

◆ 1960 Rom; 1964 Mainz (25); 1964 Braunschweig/Bremen (16); 1967 Hannover (7); 1968 Heidelberg (7); 1975/76 Nordhorn (C2); 1980/81 Berlin/Mainz (1); 1994 Bozen

□ Kat. Braunschweig/Bremen 1964, o.Nr., o.P.; Kat. Heidelberg 1968, Nr. 7; Kat. Berlin 1980, o.P.; unb. Ztg. v. 5.11.1980, S. 8; Kat. Bozen 1994, S. 85

■ Pfeiffer 1994, S. 31

Nach 1964 anderer Sockel, daher unterschiedliche Maßangaben.



5/60-1

6/60 Römischer Mann S. 19, 78, 79, 83 ff., 87, 92, 130

1960 [/61]; Bronze [a. Holzsockel]; 167 x 44 x 35; sign. St. K.B.; Aufl. 6/1

6/60-O Gips (Stucco); nicht sign.; zerstört o. verloren, Verbleib unb.

6/60-1 Füssel, Berlin 1963[64] (A); sign. a. d. Plinthe; GSt. Rand Plinthe; i.N.

◆ 1960 Rom; 1964 Mainz (31); 1964 Braunschweig/Bremen (21); 1967 Hannover (11); 1968 Heidelberg (9); 1968 Duisburg (10); 1968 Recklinghausen (28); 1975/76 Nordhorn (C1); 1979 Oberriemsingen (16); 1980/81 Berlin/Mainz (2)

□ Faltbl. Gal. Brusberg 1967; Kat. Heidelberg 1968, Nr. 9; Kat. Recklinghausen 1968, o.P.; Kat. Berlin 1980 (+ Detail), o.P.

■ Gertz 1964 (2), o.P.; Hannoversche Allg. Ztg. v. 17.8.1967; Hannoversche Rundschau v. 7.9.1967; Szymanski 1968, o.P.; FAZ v. 8.4.1968; Offenburger Tagebl. v. 20.4.1979; AdK Berlin 1987, S. 19

Der Titel bezieht sich auf die Entstehung der Figur in Rom während des Aufenthaltes als Stipendiat in der Villa Massimo 1960. Die Datierung 1960/61 tritt nur in Kat. Berlin 1980 auf, sonst immer 1960. Bei dem Sockel handelt es sich um einen flachen, rechteckigen schwarz bemalten Holzuntersatz, der z.T. für Ausstellungszwecke benutzt wurde; befindet sich i.N. In der Ausst.-Liste Heidelberg 1968 vermerkte K.B. bzgl. der Auflage: *Gips evtl. zerstört od. verloren. wenn aber noch erreichbar dann 6/1 (Dieser Guss Archivguss jeder weitere 18.000.-)* (Korrespondenz Ausstellungen; i.N.); 1969 für Karstadt-Verwaltungsbau in Essen-Bredeney vorgeschlagen und abgelehnt. (Korrespondenz Aufträge; i.N.)



6/60-1

7/60 Porträtstudie des Bildhauers Berger S. 19, 153

1960; Bronze; 31 x 19 x 23; sign. St. K.B.; Unikat

7/60-O Gips-Zement; nicht sign.; i.N.

7/60-1 Barth, Berlin 1966, a. Messing-/ Holzs.; sign. li. im Nacken; GSt. Hals Unterseite; i.N.

◆ 1960 Rom; 1964 Mainz (32); 1967 Hannover (12); 1975/76 Nordhorn (D12); 1979 Oberrimsingen (2); 1980/81 Berlin/Mainz (39)

□ Düsseldorfer Hefte, Jg.11, H.2, 1966, S. 23; Faltbl. Nordhorn 1975/76; Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 17 (3.v.r.)

Günther Berger (*1929), dt.-tschechischer Bildhauer, war zusammen mit K.B. 1960 Stipendiat in der Villa Massimo, Rom.



7/60-1

8/60 Porträt[skizze] Emil Kiess [I] S. 19, 153

1960; Bronze; 24 x 19 x 24; nicht sign.; Aufl. 1/1

8/60-O Gips-Zement; Nase abgebrochen; i.N.

8/60-1 Niegli, Rom 1960, a. Steins.; schlechter *verwaschener* Guß; o. GSt.; i.N.

◆ 1960 Rom; 1964 Mainz (29)

□ Wer ist wer? 1962, S. 123/ 1967, S. 158/ 1970, S. 101; Saur 1995, S. 671

Emil Kiess (*1930), Maler, war zusammen mit K.B. 1960 Stipendiat in der Villa Massimo, Rom. Über den Zustand des Originals vermerkt K.B.: *zerstört* (WA 1952–67)



8/60-O

9/60 Porträt Emil Kiess [II] S. 19, 153

1960; Bronze; 27 x 18 x 24; nicht sign.; Aufl. 2/2

9/60-O Gips (Stucco), a. Holzs.; nicht sign.; Villa Massimo, Rom (Inv.-Nr. HW S/004)

9/60-1 Polzoni, Rom 1960, a. Holzs. (A); o. GSt.; i.N.

9/60-2 Polzoni, Rom 1960, a. Muschelkalks.; o. GSt.; Emil Kiess, Hüfingen

◆ 1960 Rom; 1961 Leverkusen (9); 1964 Mainz (30); 1964 Braunschweig/Bremen (20); 1975/76 Nordhorn (D5); 1980/81 Berlin/Mainz (40)

□ Kat. Mainz 1964, Nr. 4, S. 11; Kat. Braunschweig/Bremen 1964, o.Nr., o.P.; Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 17 (4.v.r.)



9/60-O

10/60 Porträt Horst Bienek S. 19, 21, 152
 1960; Bronze; 26 x 19 x 22; sign. St. K.B.; 2 Ex.

- 10/60-O Gips-Zement; nicht sign.; i.N.
 10/60-1 Polzoni, Rom 1960; nicht sign.; Privatbesitz
 (ehem. Horst Bienek, München)
 10/60-2 Polzoni, Rom 1960, a. Holzs. (A); sign. am Hinterkopf re. unten; i.N.
- ◆ 1960 Rom; 1961 Berlin, GBK; 1961 Leverkusen (8);
 1964 Mainz (28); 1964 Braunschweig/ Bremen (19);
 1975/76 Nordhorn (D4); 1978/79 Baden-Baden u.a. (36);
 1980/81 Berlin/Mainz (41)
 - Bobek 1961, S. 52; Kat. Berlin 1961, o.P.; Kat. Leverkusen 1961 (Nr. 8); Faltbl. Nordhorn 1975/76; Kat. Baden-Baden u.a. 1978/79, S. 110; Kat. Maroth 1993, S. 17 (5.v.r.)
 - Wer ist wer? 1962, S. 123/ 1967, S. 158/ 1970, S. 101;
 AdK Berlin 1987, S. 19



10/60-2

Horst Bienek (1930–88), Schriftsteller, war zusammen mit K.B. 1960 Stipendiat in der Villa Massimo, Rom.

1961

1/61 Stehender Mädchentorso [(Indische)] S. 95
 [1960] 1961 [1963]; Bronze; 44 x 10 x 11; sign. St. K.B.;
 Aufl. 8/2

- 1/61-O Zement; Verbleib unb.
 1/61-1 Barth, 1967, a. rundem Muschelkalks.; sehr gut; sign.;
 Verbleib unb. (verk. durch Gal. Brusberg)
 1/61-2 Barth, 1968, a. Eisens.; gut, dunkel, sehr hart; sign. a. d.
 Plinthe; GSt. Rand Plinthe; i.N.
- ◆ 1967 Hannover (19); 1975/76 Nordhorn (B18);
 1979 Oberrimsingen (4); 1981 Mainz (außer Kat.)
 - Kat. Maroth 1993, S. 23 (2.v.r.)

Torso ohne Arme. Die Datierung ist unsicher, K.B. macht dazu keine Angabe. Die von ihm gewählte Zusatzbezeichnung *Indische* (WA 1952–67) wird nur noch einmal verwendet, und zwar in der Ausst.-Liste Oberrimsingen 1979, dort mit der Datierung 1961; in der Ausst.-Liste Hannover 1967 ist die Figur auf 1963 datiert; in WA 1989 auf 1960. In Mainz 1981 wurde die Figur außer Katalog ausgestellt (Ausst.-Fotos i.N.).



1/61-2

2/61 Gehendes Mädchen S. 96

[1960/61; Bronze; 42 x 11 x 13; sign. St. K.B.; Aufl. 10/9 [10/8 + 2/1 vergoldet]

- 2/61-O Zement; nicht sign.; i.N.
 2/61-1 Barth, Berlin 1962; erstklassig; sign. a. d. Plinthe; o. GSt.;
 Dr. Fritz Kesselring, Glarus (CH)
 2/61-2 Barth, Berlin 1962; (verkauft über Dr. Herzberg, Dumbarton,
 Canada) *Verbleib unb.*
 2/61-3 Barth, Berlin 1964; gut; nicht sign.; GSt. am Rand d. Plinthe;
 Privatbesitz
 2/61-4 Barth, Berlin 1964; nicht sign., GSt. am Rand d. Plinthe;
 Fr. Sibylle Schälike, Berlin
 2/61-5 Barth, Berlin 1964; gut; nicht sign.; Dr. Wolfgang Venzmer,
 Konstanz
 2/61-6 Barth, Berlin 1964; (verkauft durch Kunstverein Braunschweig (Venzmer)) *nicht bestätigt*
 2/61-7 Barth, Berlin 1964, a. belg. Granit (A); schwarz u. scharf; sign.
 + GSt. a. d. Plinthe; i.N.
 2/61-8 Barth, Berlin 1966, a. eckigem Sockel; hell, sehr gut; sign.; (verkauft über Gal. Rothe)
nicht bestätigt
 2/61-9 Barth, Berlin 1966; rauh, schwarz; sign.; (ehem. bei Gal. Brusberg in Kommission,
 zurück 1977) *Verbleib unb.*

- ◆ 1964 Mainz (35); 1964 Braunschweig/Bremen (23); 1964 + 1965 Göppingen (8);
 1966 Heidelberg (4); 1967 Hannover (13); 1968 Heidelberg (12); 1975/76 Nordhorn (B8);
 1978/79 Baden-Baden u.a. (37); 1979 Oberriemsingen (12); 1980/81 Berlin/Mainz (14)
- Gertz 1964 (1), S. 47; Kat. Heidelberg 1966, Nr. 4; Kat. Göppingen 1964/65, o.P.;
 Kat. Baden-Baden u.a. 1978/79, S. 111; Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 23 (3.v.r.)
- ✉ AdK Berlin 1987, S. 19

Torso ohne Arme.

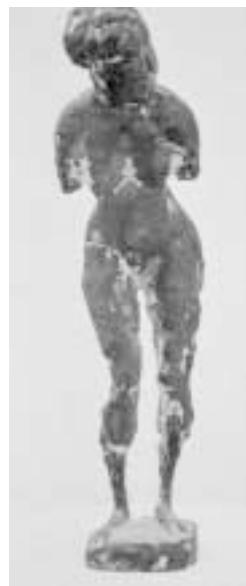


2/61-4

3/61 Gebeugt stehende weibliche Figur S. 22, 98, 189

[1960] 1961; Bronze; 34 x 10 x 15; sign. St. K.B.; Aufl. 8/5 [8/3 +
 2/1 vergoldet]

- 3/61-O Gips; nicht sign.; i.N.
 3/61-1 Barth, Berlin 1964; Fr. Rita Loepelmann, San Miguel de Abona, Tenerife/Canarias (ehem. Götz Loepelmann, Hamburg)
 3/61-2 Barth, Berlin 1965; Frfr. Iro von Maltzan, Berlin (ehem. Valentin von Maltzan, Berlin)
 3/61-3 Barth, Berlin 1965, a. Eisens. (A); sign. a. d. Plinthe;
 GSt. Rand Plinthe; i.N.
 3/61-4 Barth, Berlin 1968, a. Eisens.; [nicht] sign.; GSt. hi. a. d. Plinthe; Prof. Dr. Karol Kubicki, Berlin
 3/61-5 Barth, Berlin 1968, a. Steins.; sign. li. a. d. Plinthe; GSt. hi. a. d. Plinthe; Jürgen Hofmeister, Düsseldorf



3/61-1

- ◆ 1964 Mainz (26); 1964 Braunschweig/Bremen (17); 1967 Hannover (9); 1968 Heidelberg (11); 1968 Duisburg (11); 1975/76 Nordhorn (B7); 1979 Oberrimsingen (5); 1980/81 Berlin/Mainz (15)
- Kat. Heidelberg 1968, Nr. 11; Kat. Berlin 1980, o.P.

K.B. (WA 1952–67) und Kat. Mainz 1964 datieren die Figur auf 1960, danach immer 1961.

4/61 Frau, Strumpf anziehend [ausziehend] S. 22, 98
1960/61; Bronze; 38 x 11 x 19; sign. St. K.B.; Aufl. 8/5

- 4/61-O Zement, getönt; nicht sign.; i.N.
- 4/61-1 Barth, Berlin 1961, a. Eisens.; nicht sign.; GSt. Rand Plinthe; Armin Rudert, Echterdingen
- 4/61-2 Barth, Berlin 1963; (verkauft über Kunstverein Braunschweig (Venzmer)) *Verbleib unb.*
- 4/61-3 Barth, Berlin 1964; sign.; (verkauft durch Gal. Schmücking) *nicht bestätigt*
- 4/61-4 Barth, Berlin 1966, a. Eisens. + Steins. (A); dunkel; nicht sign.; GSt. Rand Plinthe; i.N.
- 4/61-5 Barth, Berlin 1968; (verkauft durch Gal. Rothe) *nicht bestätigt*
- ◆ 1964 Mainz (27); 1964 Braunschweig/Bremen (18); 1965 Göppingen (7); 1967 Hannover (10); 1968 Heidelberg (10); 1968 Recklinghausen (29); 1975/76 Nordhorn (B6); 1979 Oberrimsingen (24); 1980/81 Berlin/Mainz (16)
- Kat. Mainz 1964, Nr. 3, S. 8; Kat. Braunschweig/ Bremen 1964, o.Nr., o.P.
- Hannoversche Rundschau v. 7.9.1967



4/61-?

Die Umschreibung *ausziehend* wird nur einmal verwendet (Kat. Recklinghausen 1968) und dürfte demnach eine Verwechslung sein.

5/61 Sitzende männliche Figur [mit angezogenem Knie] S. 99
1961; Bronze; 46 x 17 x 24; sign. St. K.B.; Aufl. 8/5 [8/4 + 2/1
vergoldet]

- 5/61-O Gips; *Verbleib unb.*
- 5/61-1 Barth, Berlin 1964 (A); erstklassig; (verkauft durch Gal. Brusberg) *Verbleib unb.*
- 5/61-2 Barth, Berlin 1964; künstl. patiniert; *Verbleib unb.*
- 5/61-3 Barth, Berlin 1964; hell; (verkauft durch Fa. Barth an belg. Sammler) *Verbleib unb.*
- 5/61-4 Barth, Berlin 1966; gut, dunkel; *nicht sign.*; GSt. li. Fußsohle; Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/ Weinstr.
- 5/61-5 Barth, Berlin 1967, a. belg. Granits.; gut, hell; sign. re. a. Gesäß; GSt. li. Fuß; i.N.
- 5/61-6 Barth, Rinteln 1988, a. schw. Granits.; nicht sign.; o. GSt.; Willi Kemp, Düsseldorf



5/61-5

- ◆ 1964 Mainz (37); 1964 Braunschweig/Bremen (24); 1965 Göppingen (11); 1967 Hannover (14); 1968 Heidelberg (13); 1968 Recklinghausen (30); 1975/76 Nordhorn (B9); 1978 Mainz (14); 1979 Oberrimsingen (7); 1980/81 Berlin/Mainz (17); 1997 Schloß Waldthausen
- Kat. Budenheim 1997, S. 69; Kat. Düsseldorf 2001
- BOOK Gertz 1964 (2), o.P.

Torso ohne Kopf. 5/61-2 wurde nach Angaben von K.B. 1964 vom Städtischen Museum Braunschweig über den Kunstverein Braunschweig erworben (WA 1952–67); ein Brief des damaligen Leiter des Kunstvereins, Dr. Wolfgang Venzmer vom 13.5.64 an K.B. bestätigt dies; das Museum ist jedoch nach eigenen aktuellen Angaben nicht im Besitz dieser Figur. Kat. Budenheim 1997 verwendet die Bezeichnung *Sitzende männliche Figur mit angezogenem Knie*.



6/61 Sitzender Mann

1961; Gipsoriginal; 58 x 16 x 24

6/61-O Gips; nicht sign.; Kopf nachgearbeitet u. nicht fertig, später zerstört

Alle Angaben stammen von K.B. (WA 1952–67)



7/61 Sitzende männliche Figur [, einarmig]

1961; Gips, getönt; 51 x 14 x 24

7/61-O Gips; nicht sign.; Verbleib unb.

- ◆ 1964 Mainz (36)

Die Umschreibung *einarmig* stammt von K.B. (WA 1952–67), Kat. Mainz 1964 verzichtet auf den Zusatz.



8/61 Liegende männliche Figur

1961; Gips Original; 17 x 50 x 20

8/61-O Gips; unfertig; i.N.

Bezeichnung und Datierung stammen von K.B., ebenso der Vermerk *unfertig* (WA 1952–67)

9/61 Studie zu einem [Liegenden Mann]

1961; Bronze (a. Holzsockel); 23 x 43 x 16 (o. Sokkel); nicht sign.; Aufl. 6/1 S. 22, 99, 102

9/61-O Gips

9/61-1 Barth, Berlin 1964, a. Holzs.; sehr gut, hell; i.N.

◆ 1961 Leverkusen (7); 1964 Mainz (42); 1964

Braunschweig/Bremen (29); 1965 Göppingen (10);
1967 Hannover (17); 1968 Heidelberg (17); 1975/76
Nordhorn (B12); 1980/81 Berlin/Mainz (19)

□ Kat. Heidelberg 1968, Nr. 17; Faltbl. Heidelberg 1968 (seitenverkehrt!); Kat. Berlin 1980, o.P.

■ Gertz 1964 (2), o.P.



9/61-1

Als Anregung diente die berühmte Strandszene mit Burt Lancaster und Deborah Kerr aus dem Film *Verdammte in alle Ewigkeit*, USA 1953. (Foto i.N.). Die Ausst. Leverkusen 1961 ist unklar, da nach den Angaben im Katalog eine Bronze ausgestellt war, K.B. aber den ersten und einzigen Guß mit 1964 datiert (WA 1952–67); eine andere Figur kommt jedoch aufgrund des Titels und der Datierung nicht in Frage.

10/61 Kleine Kniende (Torso) II S. 99

1961; Bronze; 20 x 35 x 13; sign. St. K.B.; Aufl. 6/3 [8/3]

10/61-O Gips; Verbleib unb.

10/61-1 Barth, Berlin 1966, a. Holzs.; gut, dunkel; sign. +
GSt. re. Bein hi.; Rainer Schell, Weilheim

10/61-2 Barth, Berlin 1967, a. Steins.; gut, hell; sign. am re.
Oberschenkel; o. GSt.; Privatbesitz

10/61-3 Barth, Rinteln 1979, a. Steins.; nicht sign.; GSt. re.
Oberschenkel; i.N.



10/61-2

◆ 1967 Hannover (o.Nr.); 1968 Heidelberg (14); 1975/76 Nordhorn (B11); 1979 Obernimsingen (13); 1980/81 Berlin/Mainz (13)

□ Kat. Heidelberg 1968, Nr. 14; Kat. Berlin 1980 (Detail), o.P.

Torso ohne linken Arm und Füße. Die Datierung von 10/61-3 beruht auf der Annahme, daß die Angabe *1 Weibl. Torso Bronze* in der Gußkostenrechnung des Gießers vom 1.3.1979 (ESt. '79; i.N.) sich auf diese Figur bezieht. Im Unterschied zu *Kleine Kniende (Torso) I* (WV 4/58) ist der Haarzopf kürzer, die rechte Hand faßt an den Kopf ohne die Haare zu kämmen, die Beinfragmente sind ebenfalls kürzer und stärker angewinkelt.

11/61 Kniende weibliche Figur S. 78, 79

1960/61; Stucco, getönt; 74 x 187 x 47; nicht sign.

11/61-O Gips (Stucco); zerstört 1964; in Arbeit
1966 (Fragment); i.N.

◆ 1964 Mainz (34)

□ Kat. Berlin 1980, o.P.



12/61 Mädchentorso stehend S. 78, 79, 80, 96

1960/61; 167 x 34 x 26; nicht sign.

12/61-O Gips (Stucco); leicht getönt; Kopf abgebrochen; i.N.

- ◆ 1964 Mainz (33); 1964 Braunschweig/Bremen (22)

**13/61 [Große] Stehende mit verschränkten Armen** S. 78, 85

1961; Bronze [a. Holzsockel]; 179 x 43 x 37; sign. St. K.B.; Aufl. 6/1

13/61-O Gips; *Verbleib unb. (vermutlich zerstört)*

13/61-1 Barth, Berlin 1963, a. Holzs.; gut; sign. a. d. Plinthe; GSt. a. Rand d. Plinthe; i.N.

- ◆ 1964 Mainz (40); 1964 Braunschweig/Bremen (27); 1967 Hannover (16); 1968 Heidelberg (16); 1973/74 Düsseldorf (o.Nr.); 1975/76 Nordhorn (C3); 1980/81 Berlin/Mainz (3)

- Kat. Heidelberg 1968, Nr. 16 (Detail); Kat. Berlin 1980 (+ Detail), o.P.

- Hannoversche Rundschau v. 7.9.1967; Hofmann 1988, S. 56; Rh. Post v. 14.1.1988



13/61-1

14/61 Porträt[skizze] Albert Einstein S. 22

1961/62; Bronze; 29 x 25 x 26; sign.; Aufl. 4/2

14/61-O Gips; i.N.

14/61-1 Barth, Berlin 1964, a. Metallpl. + Holzs.; sehr gut, hell; sign.; GSt. vorhanden; Landesmuseum Mainz (erw. 1978, Inv. Nr. 78/222)

14/61-2 Barth, Rinteln, 1983; *Verbleib unb.*

- ◆ 1964 Mainz (39); 1964 Braunschweig/Bremen (26); 1965 Göppingen (12); 1967 Hannover (15); 1968 Heidelberg (15); 1975/76 Nordhorn (D2); 1980/81 Berlin/Mainz (42)

- Kat. Heidelberg 1968, Nr. 15; Kat.-Mappe Düsseldorf 1973/74, o.P.; Kricke/Sackenheim 1975, o.P.; Kunst aktuell, Sh. 2/1978, S. 9; Badische Ztg. v. 14.4.1979; Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 32 (Gips, 3.v.l.o.)



14/61-1

■ Neue Württ. Ztg. 30.4.1965; Wagner 1967; FAZ 8.4.1968; Venzmer 1978, S. 8; Wer ist wer? 1979, S. 109; Offenburger Tagebl. v. 20.4.1979; Haase 1981, S. 16; AdK Berlin 1987, S. 19; EBD 1991/92, S. 230

In einem Brief vom 7.5.1962 an Gerhard Marcks berichtet K.B.: „Jetzt in den letzten Wochen habe ich ein Einstein-Porträt gemacht, ohne Auftrag aus blankem Vergnügen, und ich glaube, es ist gut geworden.“ (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst, Mappe I, C-42). Die Datierung 1961, die in allen Publikationen einheitlich angegeben wird, muß daher leicht korrigiert werden. Das Porträt entstand nach Vorlage eines Zeitungsfotos anlässlich des Todes Einsteins am 18.4.1955. (i.N.). Der Hinweis auf den Zweitguß stammt aus einer Gußkostenrechnung vom 14.6.1983. (EST. '83; i.N.)

15/61 Porträt Dr. Valentin von Maltzan S. 22
1961; Bronze; 35 x 18 x 26; sign. St. K.B.; Aufl. 1/1

15/61-O Gips (Stucco); nicht sign.; halb zerstört; i.N.
15/61-1 Barth, Berlin 1961 (A), a. Steins.; sign. am Hals hi. re.;
o. GSt.; Frfr. Iro von Maltzan, Berlin (ehem. Fr. Ilse von
Maltzan, Murnau/ Riegsee)

- ◆ 1964 Mainz (41); 1964 Braunschweig/Bremen (28);
1975/76 Nordhorn (D9); 1980/81 Berlin/ Mainz (43²)
- Freiburg kulturell, 4.1979

Ehemaliger Schulkamerad aus Berlin. Kat. Berlin 1980 datiert diesen Kopf sowie WV 16/61 auf 1962; K.B.s eigene Angabe 1961 ist wahrscheinlicher, da in WA 1952–67 vor und hinter diesen beiden Karteikarten weitere Arbeiten von 1961 aufgeführt sind.



15/61-O

16/61 Porträt Iro von Maltzan S. 22
1961; Bronze; ca. 40 x 23 x 28 (Gips); nicht sign.; Aufl. 1/1

16/61-O Gips; nicht sign.; i.N.
16/61-1 Barth Berlin 1961; Frfr. Iro von Maltzan, Berlin

- ◆ 1964 Mainz (38); 1964 Braunschweig/Bremen (25);
1975/76 Nordhorn (D10); 1980/81 Berlin/ Mainz (43¹)
- Die Weltkunst, Jg. 34, H. 14, 1964, S. 569; Düsseldorfer
Hefte, Jg. 11, H. 2, 1966, S. 22; Kat. Maroth 1993, S. 32

Ehefrau von Dr. Valentin von Maltzan (WV 15/61)



16/61-O

1962

1/62 (Freiheitsglocke)

1962; Bronze, Eisenbleche, Stein; Glockenstuhl H. 450; Unikat; Verbleib unb.

Die Weltkunst, Jg. 34, H. 14, 1964, S. 569

1. Preis im Wettbewerb um ein Berlin-Denkmal für die Partnerstadt Valparaiso (Kat. Mainz 1964, S. 5). Besteht aus 3 Teilen: Glocke (Bronze), Glockenstuhl (Mauer aus roh gemauerten Steinen) und Eisenwand (mit 12 mm Eisenblech beidseitig verkleidete Innenkonstruktion). Diese Angaben sind einer Beschreibung K.B.s entnommen (i.N.). Dort heißt es auch: „Die Glocke entspricht in der maßstäblichen Verkleinerung genau dem Original.“ Damit gemeint ist die 1950 von den USA der Stadt Berlin geschenkten Freiheitsglocke als Erinnerung an die Blockade 1948/49, eine Nachbildung der *Liberty Bell*, die am 8.7.1776 vom Turm des State House in Philadelphia zur Verlesung der Unabhängigkeitserklärung geläutet wurde. Der Standort ist nicht bekannt, weder in der Berliner Senatskanzlei, noch i.N. befinden sich Dokumente, welche die Ausführung der Arbeit bestätigen. Auch ist unklar, um welche Stadt es sich bei *Valparaiso* handelt, da es mehrere Städte dieses Namens gibt (Chile, Brasilien, USA); nach Aussage der Senatskanzlei besaß Berlin 1962 noch keine Städtepartnerschaften. Der Nachweis der Existenz ist damit nicht erbracht. In einem Brief an Gerhard Marcks vom 28.1.62 erwähnt K.B. die „symbolische Darstellung der Freiheitsglocke für Valparaiso“ (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst, Mappe I, C-42)

2/62 (Berliner Bär)

1962; Bronze; ca. 110 x 62 x 62; Aufl. 4/3

2/62-1 Barth, Berlin 1962; *Stadt Bochum*

2/62-2 Barth, Berlin 1962; *Stadt Helmstedt*

2/62-3 Barth, Berlin 1964; *Stadt Aalen*

Mit dieser Arbeit gewann K.B. den 1. Preis in einem begrenzten Wettbewerb der Stadt Berlin. Sie entstand im Rahmen des Notstandsprogramms des Berliner Senats für Wirtschaft und Kredit für Berliner Künstler. In den Unterlagen des Landesamts für Zentrale Soziale Aufgaben – Soziale Künstlerförderung ist der Vorgang unter dem Datum 1.5.–31.12.63 vermerkt: „Wappenbär und Vorrichtung zum später erfolgenden Bronzeguss 1,80 m“ (Buch 8, S. 218/219). In einem Brief des Gießers an K.B. vom 14.5.64 wird die Ausführung bestätigt (i.N.). In einem Brief an Gerhard Marcks vom 28.1.62 schreibt K.B. über „einen Bären (als Berliner Wappentier für verschiedene Städte Westdeutschlands)“, den er als gewonnene Wettbewerbsarbeit ausgeführt habe. (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst, Mappe I, C-42); in einem weiteren Brief ebenfalls an Marcks vom 21.3.62, vermerkt er: „Der Bär (ein richtiger Berliner Bär) ist übrigens ganz gut geworden und wird in Bochum und Helmstedt aufgestellt mit den entsprechenden Kilometerzahlen am Sockel.“ (ebd.). Beide Angaben konnten nicht bestätigt werden. Die Stadt Aalen zeigte Interesse an dem Kauf eines Gusses (Brief K.B. an den Berliner Senator v. 3.1.64; i.N.); ob dieser zustande kam, ist ebenfalls unklar.



2/62-?

1963

1/63 Porträt Martin G. Buttig S. 28, 86, 155

1963; Bronze; ca. 25 x 22 x 28; sign. St. K.B.; 1 Ex.

1/63-O Gips-Zement (Stucco); nicht sign.; i.N.

1/63-1 Alf, Neuss 1963; Kastennaht über Nase, trotzdem gut; sign. a. d. Scheitel + im Nacken; o. GSt.; Kunstmuseum Düsseldorf (Inv.-Nr. 0/1975,10)

◆ 1964 Mainz (44); 1964 Braunschweig/Bremen (30);
 1967 Hannover (18); 1967/68 Düsseldorf; 1975/76 Nordhorn (D8); 1978 Mainz (15); 1980/81 Berlin/Mainz (44);
 1994 Bozen

□ Faltbl. Nordhorn 1975/76; Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 32 (Gips, 5.v.l.o.); Kat. Bozen 1994, S. 87

■ AdK Berlin 1987, S. 19; EBD 1991/92, S. 230



1/63-1

Martin G. Buttig (* 1926), Kunstkritiker, schrieb u.a. für die Berliner Zeitungen *Der Monat* und *Der Tag*, daneben lyrische Versuche in Zeitschriften und Anthologien (*Der Monat*, H. 131, 11. Jg., 1959, S. 96). Kat. Mainz 1978 datiert den Kopf auf 1962, alle anderen Veröffentlichungen 1963, K.B. gibt keine Datierung an.

1964

1/64 [Kleine] Liegende [(Jahresgabe Düsseldorf)] S. 28

1964; Bronze; 7,5 x 20 x 8; sign. St. KB; nicht numeriert;
Aufl. 75 [100]1/64-O Gips; *Verbleib unb.*1/64-1 Barth, Berlin, a. Holzs.; nicht sign.; GSt. li. Wade;
Uwe Langnickel, Elgert1/64-2 Barth, Berlin, a. Steinsockelpl.; braungold patiniert;
sign. + GSt. re. Wade hi.; Kunstmuseum Bonn (erw. 1965
über Kunstverein Düsseldorf, Inv.-Nr. P 6 (65))1/64-3 Barth, Berlin, a. Marmors.; sign. + GSt. re. Wade;
Museum Bochum (Inv.-Nr. 1572), (ehem. Slg. Klinker, Bochum)1/64-4 Barth, Berlin, a. ovalem S.; sign. a. d. Rücken; o. GSt.; Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/
Weinstr.1/64-5 Barth, Berlin; sign. + GSt. re. Wade; Fr. Holde Frenzel, Leinfelden-Stetten
[...]

◆ 1967 Hannover (21); 1969 Bochum (26); 1974 Bonn (o.Nr.); 1975/76 Nordhorn (A7);
 1979 Oberrimsingen (39); 1979/80 Bonn (38); 1980/81 Berlin/Mainz (34); 1984 Bochum (154)

□ Kunstverein Düsseldorf 1964; Kat. Bochum 1984, S. 75

■ Kat. Bonn 1966, Nr. 13, o.P.; Kat. Bochum (1970), S. 134; Kat. Bonn 1972, o.Nr., o.P.;
 Kat. Bonn 1983, Nr. 672, S. 224



1/64-1

Die Datierung 1966 in Kat. Berlin 1980 kann als Irrtum angesehen werden, da die Figur bereits 1964 über den Kunstverein Düsseldorf als Jahresgabe verkauft worden ist. Die Besitzer wurden nur in den Fällen einer öffentlichen Sammlung berücksichtigt, Privatsammlungen nur dann, wenn es sich um größere Sammlungen handelt. K.B. vermerkt: *100 Bronzen verkauft durch Kunstverein D'dorf* (WA 1952–67); die Broschüre des Kunstvereins nennt die Zahl 75, die anschließend von Bonn und Bochum übernommen wird. In einem Brief an K.B. v. 17.12.64 bestätigt der Galerist Brusberg, daß die Jahresgabe vergriffen sei. (Korrespondenz *Ausstellungen*; i.N.)

2/64 [Studie zu einem Liegenden] Großer Berliner Torso [(Berliner Mann)]

1962[-64] -65; Bronze; 90 x 173 x 75; sign. BOBEK; 1 Ex. S. 22, 83, 87

2/64-O Gips-Zement; Fragmente; nicht sign.; i.N.

2/64-1 Barth, Berlin 1967; sign. re. Fuß; GSt. re. Fuß; Ernst-Reuter-Gesellschaft, Berlin

◆ 1964 Mainz (43; Gips); 1980/81 Berlin/Mainz (61; Foto)

□ Kat. Berlin 1980, o.P.

BOOK AdK Berlin 1987, S. 19

K.B. begann mit der Arbeit an der Figur 1962 (WA 1952–67); sie wurde unterstützt durch den Berliner Senator für Wirtschaft und Kredit, Hauptwirtschafter des Notstandsprogramms, der unter dem Datum 31.3.1963 den Vertrag über eine *Plastik großer Liegender Mann für das Dr.-Paul-Hertz-Heim* als erfüllt aufführt (Landesamt für Zentrale Soziale Aufgaben – Soziale Künstlerförderung, Buch 8). Es handelt sich dabei um ein Arbeitnehmerwohnheim der Bürgermeister-Reuter-Stiftung in Berlin-Wedding, Genter Straße 53. Die Fertigstellung zog sich über mehrere Jahre hin. In einem Brief an den Auftraggeber vom 23.9.1965 schreibt K.B.: „Ich habe die Konzeption der schon fast fertigen Plastik noch einmal umstellen müssen. Die Schwierigkeiten in Haltung und Proportionen erwiesen sich als so groß, wie ich niemals für möglich gehalten hatte.“. (i.N.) In der Ausst. Mainz 1964 zeigt er den Gips unter der Bezeichnung *Studie zu einem Liegenden*, datiert 1962; den offiziellen Auftrag für den Bronzeguß erhielt er am 30.4.64; dies erklärt die Datierung 1964 im Kat. Berlin 1980; zur Ausführung in Bronze kam es allerdings erst am 16.3.67; die offizielle Bezeichnung lautet seither *Großer Berliner Torso*. Aufstellungsort war zunächst der Innenhof des Wohnheims; durch einen Neubau auf dem Gelände des Innenhofs kam die Figur 1996 vor das Gebäude im Bereich der Toreinfahrt.



2/64-1

3/64 Selbstporträt [(erster Versuch)] S. 28, 154

1962–64; Original Gips-Zement; 34 x 19 x 27; nicht sign.

3/64-O Gips-Zement; zerstört

- ◆ 1964 Mainz (45)
- Kat. Mainz 1964 (Umschlag Vorderseite)

K.B. datiert das Porträt zunächst auf 1962. In Kat. Mainz 1964 erscheint dann 1962–64; vermutlich hat er immer wieder daran gearbeitet; Zeichen seiner Unzufriedenheit ist die später erfolgte Zerstörung. Er selbst bezeichnet das Porträt als *ersten Versuch* (WA 1952–67); ab 1971 unternahm er den zweiten (WV 1/78).

**4/64 [Porträt] [Studie zu] Rolf Szymanski S. 28, 155**

1964; Polyester, getönt; 25 x 21 x 25; nicht sign.

4/64-O Polyester, getönt; i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (21); 1980/81 Berlin/Mainz (45)
- Offenburger Tagebl. v. 20.4.1979

Rolf Szymanski (*1923), Bildhauer und enger Freund K.B.s seit dem gemeinsamen Studium in Berlin.

**1965****1/65 Kruzifixus [Gekreuzigter] S. 29, 78, 86, 92**

1965; Bronze, a. Holztafel m. Eisenrahmung; Fig.: ca. 220 x 250 x 40 / incl. Tafel u. Rahmung: 304 x 284 x 155; nicht sign.; 1 Ex.

1/65-O¹ Gips-Zement (Stucco); zerstört1/65-O² Polyester; i.N.

1/65-1 Füssel, Berlin 1966 (Sandguß); a. Holztafel; Rheinisches Landesmuseum Bonn

- ◆ 1968 Recklinghausen (31); 1975/76 Nordhorn (o.Nr.); 1980/81 Berlin/Mainz (4)

- Kirste 1965, S. 24; Richter 1967, S. 44; Kricke/Sackenheim 1975, o.P.; Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 16–18 (Polyester); Fs. Gal. Uhrturm Dierdorf 1996, S. 32 + 33 (Polyester)

- Kirste 1965; Richter 1967, S. 44; Börsch-Supan 1980, o.P.; Hofmann 1980, o.P.; unb. Ztg. v. 5.11.1980, S. 8; AdK Berlin 1987, S. 19; Albrecht 1993, S. 42; Kat. Düsseldorf 2001



1/65-1

Auftragsarbeit für den Neubau der Stephanuskirche Mainz-Kostheim-Siedlung, Architekt: Rainer Schell; die Aufstellung erfolgte im Juli 1965. Aufgrund zum Teil heftiger Proteste innerhalb der Gemeinde wurde der Kruzifixus Ende 1965 an das RLM Bonn verkauft. (Richter 1967); K.B. vermerkt dazu: „gekauft von mir nach Ablehnung des Gekreuzigten durch die Gemeinde Mainz-Castel.“ (WA 1952–67). Die Ausstellung in Nordhorn 1975/76 lässt sich in den Unterlagen nicht nachweisen, allerdings befindet sich laut Faltblatt das Rheinische Landesmuseum Bonn unter den Leihgebern; da das RLM von K.B. nur den *Kruzifixus* besitzt, kann es sich bei der Leihgabe nur um diesen gehandelt haben.

1966

1/66 Kleiner sitzender Mann [mit aufgestütztem Arm] [Bademeister]

1966; Bronze; 11,5 x 19 x 7; sign. St. K.B.; Aufl. 10/4

- 1/66-O Gips getönt; s. 1a/66-O
 1/66-1 Barth, Berlin 1967; gut; *Verbleib unb.*
 (ehem. Joachim Dunkel, Berlin)
 1/66-2 Barth, Berlin 1967; sehr gut; sign. li.;
 Pfalzgalerie Kaiserslautern (erw. über Gal.
 Rothe, Heidelberg, Inv.-Nr.: PfG 68/9)
 1/66-3 Barth, Berlin 1968; sehr gut; nicht
 sign.; i.N.
 1/66-4 Barth, Berlin 1968; sehr gut; *Verbleib unb.*

- ◆ 1967 Hannover (22); 1968 Heidelberg (19); 1975/76 Nordhorn (A6); 1979 Oberriemsingen (38); 1980/81 Berlin/Mainz (25)
- Kat. Heidelberg 1968, Nr. 19; Kat. Kaiserslautern 1975; Hofmann 1988, o.P.

K.B. datiert die Figur zunächst auf 1967 (WA 1952–67), in den Ausstellungen wird aber stets 1966 angegeben. Die Bezeichnung *Bademeister* verwendet Hofmann 1988.



1/66-3

1a/66 (Kleiner sitzender Mann mit aufgestütztem Arm, Torso)

o.J.; Bronze / Eisen; 12 x 14 x 6; sign. St. K.B.; 2 Ex. in Bronze, 1 Ex. in Eisen

- 1a/66-O = 1/66-O; i.N.
 1a/66-1 Bronze; sign. re. am Gesäß; o. GSt.; i.N.
 1a/66-2 Bronze; sign. re. am Gesäß; o. GSt.; i.N.
 1a/66-I Eisen; sign. re. am Gesäß; o. GSt.; i.N.

Entstanden aus WV 1/66, ohne Füße und linken Arm.



1a/66-1

2/66 Sitzender Mann

1966; Bronze; H: 15; Aufl. 7/1

- 2/66-O unb.
 2/66-1 Bronze

- ◆ 1966 Heidelberg (6)

Es ist nicht auszuschließen, daß diese Figur mit WV 1/66 oder 1a/66 identisch ist. Allerdings hat K.B. die Erstgüsse dieser Figuren auf 1967 datiert; sollte diese Angabe stimmen, müßte demnach auf der Ausstellung 1966 eine andere Bronzefigur ausgestellt gewesen sein. Eine eindeutige Zuweisung ist nicht möglich, da von WV 2/66 keine Abbildungen existieren. Alle Angaben beruhen auf dem Kat. Heidelberg 1966.

3/66 [Kleiner] Liegender Mann S. 30, 101
1966; Bronze; ca. 9,5 x 18 x 7; sign. St. K.B.; 2 Ex.

3/66-O Gips; i.N.

3/66-1 Barth, Berlin 1967, a. Eisens.; Originalausschmelzung gut; Richard Winz, Münster

3/66-2 Bronze, a. Steinstele; nicht sign.; o. GSt.; Fr. Margarethe Hoehme, Neuss-Selikum

◆ 1967 Hannover (25); 1968 Heidelberg (22);
1973/74 Düsseldorf (o.Nr.); 1975/76 Nordhorn (A5);
1980/81 Berlin/Mainz (26)

□ Kat. Heidelberg 1968, Nr. 22; Kat. Düsseldorf 1973/
74, o.P.

Torso o. li. Fuß u. o. Arme, Typ *Lancaster* (→ WV 9/61).
Der Vermerk *Jahresgabe des Braunschweiger Kunstvereins* in Kat. Heidelberg 1968 bezieht sich auf WV 3a/66.



3/66-?

3a/66 [Kleine Studie zu einem] Liegender Mann

1966; Bronze; 7,8 x 19,5 x 7,5; sign. hands. BOBEK + St. K.B.; Aufl. 36/36; Ex. 1–30 numeriert

3a/66-O = 3/66-O

3a/66-1 Barth Berlin 1967, a. Messingpl.;
sign. + num. a. d. Pl.; GSt. am Rand d. Pl.;
Fr. Inge Kraemer, Köln (erw. 1967 über
Kunstverein Braunschweig)

[...]

3a/66-30 Barth Berlin 1967, a. Messingpl.;
sign. + num. a. d. Pl.; o. GSt., Kunstverein
Braunschweig (Jahresgabe 1967/68)

[...]

3a/66-36 Barth, Berlin 1968 (A), a. Steinpl.; selbst ziseliert; sign. re. a. Gesäß; GSt. li. Fußsohle; Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/ Weinstr.

□ Kunstverein Braunschweig 1967/68, Nr. 2 (a. d. re. Seite liegend)



3a/66-30

Jahresgabe des Kunstvereins Braunschweig 1967/68; über die genaue Auflagenzahl gibt es unterschiedliche Angaben, die Broschüre des Kunstvereins nennt *30 nummerierte Exemplare*; aus einem Brief des Leiters Rolf Schmücking an Bobek vom 19.12.1967 geht hervor, daß weitere 5 Plastiken verkauft wurden (Korrespondenz *Ausstellungen*; i.N.); somit ergibt sich die Zahl 35; nimmt man den Archivguß hinzu, sind es insgesamt 36; diese Angabe bestätigt Kat. Heidelberg 1968. In der Broschüre des Kunstvereins ist die Figur irrtümlich auf der rechten Körperseite liegend abgebildet. WV 3/66 + 3a/66 gingen aus dem gleichen Original hervor und zeigen nur geringe Unterschiede auf (3/66 mit nur einem Fuß + auf anderem Sockel). Dies erklärt die Verwechslung in Kat. Heidelberg 1968.

4/66 [Sitzendes Mädchen] Kleines Fragment einer Sitzenden
 1966; Bronze; 10 x 4,5 x 11; Unikat S. 109

4/66-O Gips; Fragment o. li. Fuß, Kopf abgebrochen; i.N.
 4/66-1 Bronze; Fr. Sabine Prause, Essen

- ◆ 1966 Heidelberg (5); 1980/81 Berlin/Mainz (27)

Torso ohne Kopf und linken Fuß. Die Identifikation des in Heidelberg ausgestellten *Sitzenden Mädchen* mit dem *Kleinen Fragment einer Sitzenden* in Berlin beruht auf den Übereinstimmungen in der Datierung und den Maßangaben. Die Angabe *Unikat* stammt aus Kat. Berlin 1980.



4/66-1

5/66 Kleine Hockende

1966; Bronze / Blei; 11 x 7 x 8; sign. St. K.B.; Aufl. 10/4 + I/1

5/66-O Gips; Fragment o. Füße; i.N.
 5/66-1 Barth, 1967, a. Eisens.; sehr gut; sign.; Herbert Krings, Aachen
 5/66-2 Barth, 1967, a. schwarzem Holzs.; gut; sign. re. a. Gesäß; o. GSt.; Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/ Weinstr.
 5/66-3 Barth, 1968, a. Granits.; sehr gut, dunkel; sign. a. re. Hüfte; GSt. a. li. Fußsohle; i.N.
 5/66-4 Bronze, a. S.; sign. a. re. Hüfte; Privatbesitz (erw. über Gal. Brusberg, Berlin)
 5/66-I Bleilegierung, a. Holzs.; nicht sign.; o. GSt.; Kurt u. Barbara Leitholf, Owschlag

- ◆ 1967 Hannover (23); 1968 Heidelberg (20); 1975/76 Nordhorn (A3); 1979 Oberrimsingen (37); 1980/81 Berlin/Mainz (29)
- Kat. Heidelberg 1968, Nr. 20; Kat. Berlin 1980, o.P.
- Wagner 1967



5/66-3

K.B. datiert die Figur zunächst auf 1967 (WA 1952–67), in den Ausstellungen wird aber stets 1966 angegeben. 1984 als Vorschlag für einen Brunnenwettbewerb auf der Königstraße in Duisburg eingereicht; der Entwurf wurde abgelehnt. (ESt. '84; i.N.). Die Angaben zu WV 5/66-I stammen von den Besitzern.

6/66 Kleine Gehende [weibliche Figur] S. 99

1966; Bronze; 19 x 6 x 9; sign. St. K.B.; Aufl. 8/4 [8/2 + 2/0 vergoldet]

6/66-O Gips getönt; Fragment o. Füße; i.N.
 6/66-1 Barth, 1967; gut, schwarz; Verbleib unb. (ehem. Karl Bobek, Vormbach)
 6/66-2 Barth, 1967; gut; Verbleib unb. (verk. durch Gal. Schmücking, Braunschweig)
 6/66-3 Barth, 1968 (a. schw. Granits.); mäßig, hell; sign. Kopf re.+ re.+li. Obersch.; GSt. re. Fuß; i.N.
 6/66-4 Bronze, a. Eisens. u. Metallgest.; nicht sign.; o. GSt.; Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/ Weinstr.

- ◆ 1967 Hannover (20); 1968 Heidelberg (18); 1975/76 Nordhorn (A1);
1980/81 Berlin/Mainz (28)

K.B. datiert die Figur zunächst auf 1967 (WA 1952–67), in den Ausstellungen wird aber stets 1966 angegeben.



6/66-3

7/66 Kleine [weibliche Figur, laufend] [Laufende] S. 30, 99, 110
1966; Bronze; 19,5 x 6 x 6; sign. St. K.B.; Ausschmelzunikat

7/66-1 Barth Berlin, a. rundem Bronzes.; sign. li. Schulterblatt; GSt. am re. Fuß; i.N.

- ◆ 1967 Hannover (24); 1968 Heidelberg (21); 1975/76 Nordhorn (A10¹); 1979 Oberrimsingen (42); 1980/81 Berlin/Mainz (35)

Bzgl. der Auflagenzahl vermerkt K.B.: *Unikat Gips zerstört* (Ausst.-Liste Heidelberg 1968), bzw. *Ausschmelzunikat* (Ausst.-Liste Nordhorn I 1976/76). Das zerstörte Gipsoriginal verwendete er anschließend für die Braunschweiger Jahresgabe (WV 7a/66).



7/66-1

7a/66 Kleine Stehende S. 191

1966; Bronze, a. Bronzes.; Fig. o. S.: 18,5 x 6 x 4 / Bronzes.: 3 x 3 Ø;
Aufl. 65; nicht nummeriert

7a/66-O¹ Ton; Fragment o. Beine; i.N.

7a/66-O² Gips; i.N.

7a/66-1 Barth, Berlin 1966, a. rundem Bronzes. u. eckigem Kalksteins.;
nicht sign.; GSt. hi. a. d. Bronzes.; Kunstverein Braunschweig (Jahresgabe 1966)

7a/66-2 Barth, Berlin 1966, a. rundem Bronzes.; dunkel patiniert; nicht sign.; Städtisches Museum Braunschweig (erw. 1967, Inv.-Nr. KA 854)

7a/66-3 Barth, Berlin 1966, a. rundem Bronzes.; dunkel patiniert; nicht sign.; Städtisches Museum Braunschweig (erw. 1967, Inv.-Nr. KA 861)

- ◆ 1975 Nordhorn (A10²)

- Kunstverein Braunschweig 1966, o.P.



7a/66-1

Torso ohne Arme, linkes Bein und rechten Fuß. Die Figur wurde 1966 vom Kunstverein Braunschweig als Jahresgabe veräußert.

1967

1/67 Studie zu einer Schlafenden S. 100

1967; Bronze; 13 x 36 x 15; *nicht sign.*; Aufl. 6/2 [6/1 + 2/1 vergoldet]

1/67-O Gips; re. Bein + Kopf angebrochen;
i.N.

1/67-1 Barth, Berlin 1967, [a. Holz] a.

Gest.; gut, dunkel; o. GSt.; i.N.

1/67-2 Barth, Berlin 1968, a. schw. Gra-
nitpl.; hell; o. GSt.; Slg. Rothe, Frankfurt/M.



1/67-?

◆ 1967 Hannover (28); 1968 Heidelberg (25); 1975/76 Nordhorn (B14); 1980/81 Berlin/
Mainz (20)

□ Kat. Berlin 1980, o.P.; Gause-Reinhold 1989, S. 130

■ Hofmann 1988, S. 57; Rh. Post v. 14.1.1988

K.B. gibt zu beiden Güssen an: *sign.* (WA 1952–67); in beiden Fällen lässt sich jedoch keine Signatur ausmachen.

2/67 Kleine Schlafende [Kleine Liegende mit angewinkeltem Arm (auf dem Rücken...)]

1967; Bronze; 8 x 18 x 6; sign. St. K.B.; Aufl. 10/2 [+ 1/0 vergoldet]

2/67-O Gips a. Plinthe; Fragment: Kopf
abgebr.; nicht sign.; i.N.

2/67-1 Barth, Berlin o.J.; Originalaus-
schmelzung, sehr gut, rot; sign. a. re. Ober-
schenkel; GSt. a. Pl.; i.N.

2/67-2 Barth, Berlin 1968; dunkel, kl. Feh-
ler; *Verbleib unb.* (ehem. Gal. Rothe in
Kommission)



2/67-1

◆ 1975/76 Nordhorn (A4); 1980/81 Berlin/Mainz (30)

Die Bezeichnung *Kleine Liegende ...* stammt von K.B. (WA 1952–67), in den Ausstellun-
gen trägt sie immer nur den Titel *Kleine Schlafende*.

3/67 Schmale stehende weibliche Figur S. 101

1967; Bronze; 39 x 10 x 7; sign. St. K.B.; Aufl. 6/1 [+ 2/1 vergoldet]

3/67-O Gips; Fragment: Kopf zur Hälfte abgebrochen; nicht sign., i.N.
 3/67-1 Barth, Berlin, a. Steins.; sign. re. Oberschenkel; GSt. re. Fuß;
 i.N.

- ◆ 1967 Hannover (27); 1968 Heidelberg (24); 1975/76 Nordhorn
 (B13); 1978 Mainz (16); 1980/81 Berlin/Mainz (21)
- Kat. Maroth 1993, S. 23

Ein zweiter, vergoldeter Guß konnte nicht nachgewiesen werden.



3/67-?

4/67 Kleiner stehender Männertorso S. 103

1967; Bronze; ca. 27 x 10 x 7 (incl. S.); Aufl. 10/1 [8/1 + 4/0 Eisen]

4/67-O Verbleib unb.

4/67-1 Bronze a. Holzs.; Dr. med. Alfons u. Gertrud Egen, Münster

- ◆ 1967 Hannover (o. Nr.); 1968 Heidelberg (23); 1975/76 Nordhorn
 (A2); 1980/81 Berlin/Mainz (31)

Torso ohne Arme und Füße.



4/67-1

5/67 Madonna in Nemi S. 30

1967; Bronze [a. Steinsockel]; ca. 210 x 40 x 60; 1 Ex.

5/67-O Gips; Fragmente: drei z.T. stark beschädigte Einzelteile; i.N.

5/67-1 Schmäke, Düsseldorf 1967, a. Betons.; Missionari Verbiti, Nemi
 b. Rom

- ◆ 1967 Hannover (26); 1980/81 Berlin/Mainz (o. Nr.; Großfoto)
- Missionari Verbiti (1967); Wagner 1967; Hann. Allg. Ztg. 17.8.1967;
 AdK Berlin 1987, S. 19

Auftragsarbeit für die Kirche S. Giovanni Battista der Missionari Verbiti in Nemi (Architekt: Silvio Galizia, Ausstattung: K.B., Gerhard Hoehme, Erwin Rehmann). Die Kirche wurde 1960 von Papst Johannes XIII. geweiht; die Aufstellung der Madonna fand 1967 statt. (Briefwechsel i.N.)



5/67-1

6/67 Madonna in Nemi (Studie) [Religiöse Figur]
 1967; Bronze [a. Steinsockel]; 204 x 51 x 50 (o. S.); sign. St.
K.B.; Aufl. 4/2 S. 56, 61, 78, 87, 156, 221

6/67-O Gips; Fragmente; i.N.

6/67-1 Schmäke, Düsseldorf, a. Steins.; sign. re. Hüfte; o. GSt.;
 i.N.

6/67-2 Barth, Rinteln, 1989, a. Steins. (Diabas); Universität
 Gießen (erw. 1989)

◆ 1967 Hannover (26); 1967/68 Düsseldorf; 1968 Heidelberg
 (27); 1968 Duisburg (12); 1975/76 Nordhorn (C4); 1978 Mainz
 (17); 1979 Oberrimsingen (1); 1980/81 Berlin/Mainz (5); 1986
 Gießen; 1993 Lehnin

□ Kat. Düsseldorf 1967/68, o.P.; Kat. Heidelberg 1968,
 Nr. 27; Kat. Duisburg 1968, o.P.; Kat. Mainz 1978, S. 12; Kat.
 Berlin 1980, o.P.; Gieß. Anzeiger v. 27.10.1986; Faltbl. Gießen
 (1993), Nr. 12; Broschüre Wiesbaden 1990, S. 45; Kat. Maroth
 1993, S. 28 (Bronze)

□ Wagner 1967; Rh. Post v. 4.12.1967; Düsseldorfer Nachr.
 v. 4.12.1967; Szymanski 1968; FAZ v. 8.4.1968; Offenburger
 Tagebl. v. 20.4.1979; Gieß. Allg. 1986; Albrecht 1993, S. 42;
 Weber 1993, S. 8



6/67-2

Während der Arbeit an der *Madonna in Nemi* entstand aus der gleichen Figur ein zweiter Gips ohne das Kind. Denkbar wäre, daß K.B. für beide Gipsgüsse als Vorlage den gleichen Ton benutzte, anschließend jedoch beide Gipsoriginale unterschiedlich weiter bearbeitete, so daß letztlich mit WV 6/67 eine neue, eigenständige Figur entstand.

6/67-2 wurde 1989 als Auftrag für den *Kunstweg* der Uni Gießen gegossen und auf dem Gelände des Philosophikum II vor Haus C aufgestellt. Die bis dahin verwendete Bezeichnung *Madonna in Nemi (Studie)* wurde durch *Religiöse Figur* ersetzt (Kat. Lehnin 1993 fälschlicherweise *Religiöse Bronze*), womit K.B. nie so recht glücklich war. (Ursula Bobek im Gespräch mit d. Verf.) An dieser Stelle wird deshalb die alte, authentische Bezeichnung bevorzugt. 6/67-1 wurde während der Ausstellung in Lehnin 1993 vorübergehend vor der hiesigen Klosterkirche aufgestellt. Kat. Duisburg 1968 verwendet fälschlicherweise den Titel *Madonna von Nemi*. Die Datierung 1966 in Kat. Mainz 1978 darf als falsch betrachtet werden.

7/67 Psychologische Studie Hans Schwippert

1967; Bronze; 29 x ca. 20 x 23; sign. St. K.B.; Aufl. 4/1 [Unikat]

7/67-O Gips [-Zement]; nicht sign.; i.N.

7/67-1 Barth, 1967/68 (a. Eisen-/a. Holzs.); sehr gut, dunkel; sign. Kopf hi. re. + Hals re.; GSt. im Nacken; i.N.

◆ 1967 Hannover (o.Nr.); 1968 Heidelberg (26);
1975/76 Nordhorn (D1); 1979 Oberrimsingen (6); 1980/81
Berlin/Mainz (46)

□ Göppinger Ztg. v. 2.10.1967; Kat. Heidelberg 1968, Nr. 26;
Kunstakademie Düsseldorf 1968, o.P.; Rh. Post v. 9.5.1968;
Ausst.-Plakat Nordhorn 1975/76; Kat. Berlin 1980, o.P.;
Kat. Maroth 1993, S. 17

FAZ. v. 8.4.1968; AdK Berlin 1987, S. 19



7/67-O

Düsseldorfer Architekt (1899–1973), Bruder des Bildhauers Kurt Schwippert; Professor (1947–67, ab 1956 Direktor) an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Vorsitzender des Deutschen Werkbundes (1950).

Die vorgesehene Auflagenzahl lässt vermuten, daß es keine Auftragsarbeit war, sondern K.B. aus persönlichem Interesse handelte. In der Ausst.-Liste Oberrimsingen 1979 steht der Vermerk *Unikat*. Ein Schriftverkehr zwischen K.B. und dem Porträtierten existiert nicht. Entsprechend verfährt K.B. 1975 bei einem weiteren Porträt eines Professorenkollegen, dem *Porträt Joseph Beuys* (WV 2/75)

8/67 Studie zu *Mann-Frau-Hund* [Sitzendes Paar]

1967 [1955–80]; Bronze a. bem. Holzpl., a. Eisen-gest.; 27 x 62 x 36 (Fig. incl. S.: 28 x 23,5 x 28 / Pl.: 2–2,2 x 62,5 x 34,5–36 / Gest.: 107 x 66,5 x 43); sign. St. K.B.; 1 Ex. S. 106

8/67-O Gips; Fragmente i.N.

8/67-1 Bronze; sign. re. hi. a. d. Sockel; o. GSt.; Willi Kemp, Düsseldorf

◆ 1975/76 Nordhorn (A13); 1980/81 Berlin/Mainz (102); 1994 Bozen

□ Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Bozen 1994, S. 89; Kat. Düsseldorf 2001; FAZ v. 19.02.2001



8/67-1

Figuren-Typen: *paa* + *pab*. Bereits in den 50er Jahren hatte sich K.B. mit dieser Gruppe beschäftigt, wie eine Zeichnung des Paares von 1955 dokumentiert (i.N.). Anstoß war die Begegnung mit einem Paar in der Straßenbahn. (Ursula Bobek im Gespräch mit d. Verf.) Dies erklärt die verallgemeinernde Bezeichnung *Sitzendes Paar* und die irreführende Datierung 1955–80 in Kat. Bozen 1994. 1976 entwickelte K.B. auf der Grundlage dieses Paares die ersten *Park-Tableaus* (WV 4/76 + 1/77); seit dieser Zeit ist die Bezeichnung *Studie zu »Mann-Frau-Hund«* gebräuchlich.

1968

1/68 Studie zu Jean-Pierre S. 33, 163

1968; Bronze a. Messinggestell; 159 x 41 x 54 (Fig.: 49 x 22 x 41 / Gest.: 110 x 41 x 54); sign. St. K.B.; Aufl. 8/1 [8/2 + 2/1 vergoldet]

1/68-O Gießharz; Fragment o. Beine u. Unterarme, Kopf abgebrochen; i.N.

1/68-1 Barth, Berlin, a. Messinggest.; sign. Gest.-Pl. li. vo.; GSt. li. Wade; Willi Kemp, Düsseldorf

◆ 1968 Recklinghausen (32); 1975/76 Nordhorn (B15); 1980/81 Berlin/Mainz (22); 2001 Düsseldorf

□ Kat. Düsseldorf 2001

■ AdK Berlin 1987, S. 19; Kat. Düsseldorf 2001

Jean-Pierre Wilhelm, Kunstjournalist und Galerist in Düsseldorf, gründete 1957 zusammen mit Manfred de la Motte die legendäre *Galerie 22*, die erstmals die Kunst des Informel einer breiten Öffentlichkeit in Deutschland präsentierte.

Die Auflagenzahlen 8/2 + 2/1 vergoldet stammen aus der Ausst.-Liste II Nordhorn 1975/76; belegbar ist jedoch nur ein Guß. Drei als Vorstudie dienende Zeichnungen von 1966 wurden 1967 im Kunstverein Hannover gezeigt (Kat. Hannover 1967, Nr. 35).



1/68-1

1969

1/69 Weiblicher Torso (Jahresgabe Kunstverein Heidelberg) S. 103

1969; Bronze; 13 x 21 x 6; Aufl. 50/50; nummeriert

1/69-O Gips; Fragment o. Kopf; i.N.

1/69-13 Barth, Berlin 1969, a. Steins.; sign. + GSt. a. li. Bein; num. 13/50; Privatbesitz

□ Kunstverein Heidelberg 1969, Nr. 2

■ Kunstjahrbuch 1970, S. 282



1/69-13

Kniender Torso ohne Arme und Füße. Wurde 1969 als Jahresgabe durch den Kunstverein Heidelberg verkauft. Die Besitzer werden an dieser Stelle nur in den Fällen einer öffentlichen Sammlung und größeren Privatsammlungen berücksichtigt.

2/69 Porträt Ernst Deutsch I S. 158

1969; Bronze; 42 x 22 x 22; sign. St. K.B.; 2 Ex.

2/69-O Verbleib unb.

2/69-1 Barth, Berlin, a. Messingpl. u. Holzs.; sign. re. Hals + a. d. Pl.; GSt. Stange hi.; i.N.

2/69-2 Barth, Berlin, a. Eisenpl. u. Eisenstange; sign. re. Hals + a. d. Pl.; GSt. im Nacken; i.N.

- ◆ 1975/76 Nordhorn (D6); 1980/81 Berlin/Mainz (47)
- Rh. Post v. 11.12.1975; Faltbl. Nordhorn 1975/76; Kat. Berlin 1980, o.P.; Gause-Reinhold 1989, S. 130; Kat. Maroth 1993, S. 17
- ✉ Wer ist wer? 1979, S. 109; AdK Berlin 1987, S. 19; EBD 1991/92, S. 230

E. Deutsch (1890–1969), Film- und Bühnenschauspieler, lebte in Berlin und Düsseldorf.



2/69-?

3/69 Porträt Ernst Deutsch II S. 44, 155 f.

1969; Bronze; 51 x 19 x 21; sign. St. K.B.; 1 Ex.

3/69-O Verbleib unb.

3/69-1 Barth, Berlin, a. Plexiglass.; sign. vo. am Hals; GSt. hi. am Hals; Schauspielhaus Düsseldorf

- ◆ 1975/76 Nordhorn (D7); 1980/81 Berlin/Mainz (48)
- DN v. 22.3.1971; NRZ v. 22.3.1971; Rh. Post v. 22.3.1971
- ✉ DN v. 22.3.1971; NRZ v. 22.3.1971; Rh. Post v. 22.3.1971; Börsch-Supan 1980, o.P.; Haase 1981, S. 16

s. WV 2/69. Auftragsarbeit, gestiftet von dem Bankier Heinz Ansmann. Die Aufstellung im Foyer des Schauspielhauses Düsseldorf fand während einer Feierstunde am 21.3.1971 statt. (DN, NRZ u. Rh. Post 22.3.71) Gustav Seitz, der zunächst für die Ausführung vorgesehen war, mußte aufgrund gesundheitlicher Probleme absagen. Dies geht hervor aus einem Brief Ansmanns an Bobek v. 23.10.1969 (i.N.; s. dazu: Gustav Seitz. Werke und Dokumente, hg. v. Archiv für Bildende Künste im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 1984, S. 9)



3/69-1

4/69 Porträt Frau H. S. 158

1969; Gips-Zement; 30 x 15 x 25; nicht sign.

4/69-O Gips-Zement, bemalt; i.N.

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (63; Farbfoto)

Die Identität der porträtierten Person ist nicht bekannt. Die Lippen sind rot bemalt, ein für K.B. seltenes Beispiel der Verwendung von Farbe. Welche Bedeutung er dem beimaß, zeigt die Ausstellung Berlin/Mainz 1980/81, auf der ein Farbfoto des Porträts zu sehen war.



1971

1/71 Große Gezeiten S. 32, 45, 93, 103, 104, 105 f.
 1967–71; Bronze, a. Steinsockel; Fig. ca. 238 x 160 x 192;
 Sockel: 74 x 384 x 259; sign. St. K.B. + *KARL BOBEK*;
 Wachsausschmelzunikat

1/71-1 Schmäke, Düsseldorf 1971; sign. li. Fig., li. Hand
 außen; GSt. li. Fig., hi. li.; Universitätsklinik Mainz

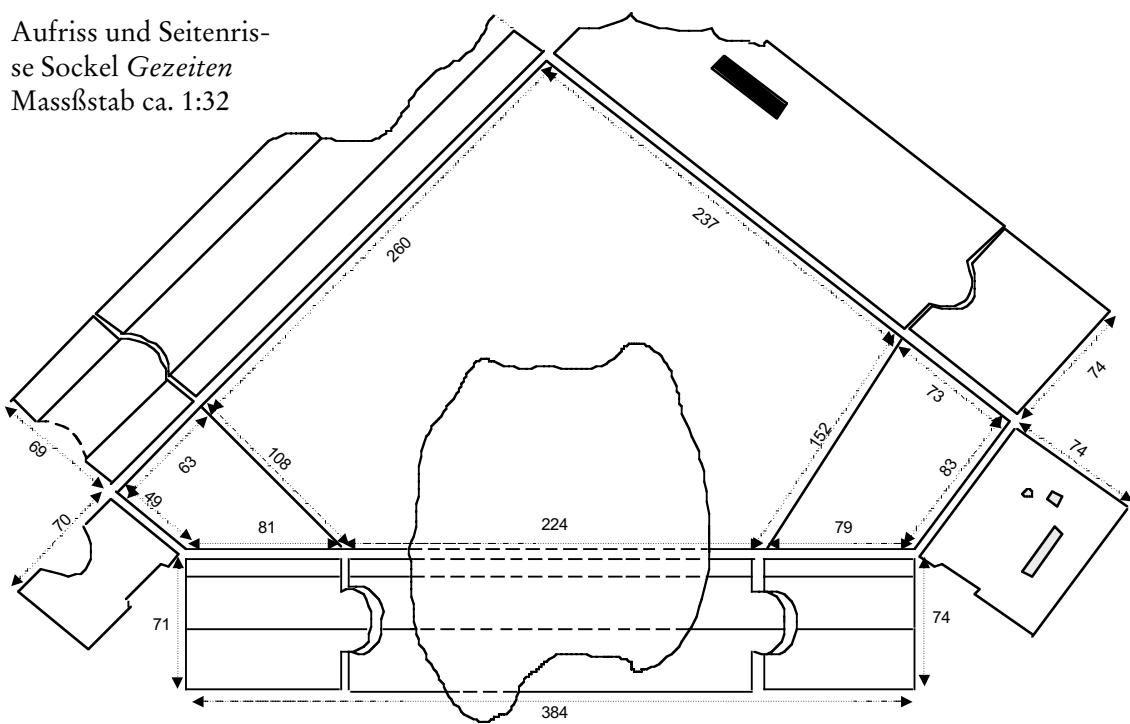
- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (105; Farbfotos)
- Kat. Berlin 1980, o.P. (s/w 101,5 x 101; Details)
- ✉ Szymanski 1968, o.P.; Venzmer 1978, S. 8 (Titel: *Paar*);
 AdK Berlin 1987, S. 19; Rh. Post 14.1.1988; Saur 1995, S. 671



1/71-1

Wettbewerbsarbeit für die Universitätsklinik Mainz, Architekt: Rainer Schell, Wiesbaden; Aufstellung Januar 1972 auf dem Augustusplatz. (Brief Schell an K.B. v. 7.1.72; i.N.) Am 12.2.1974 hielt Schell im Rahmen der Fernsehdokumentation *Kunst am Bau* des SWF in Mainz einen Kurzbeitrag über die *Gezeiten*. Die Bezeichnung geht auf Rolf Jüdes, ehemaliger Direktor des Kunstvereins Hannover, oder auf Rolf Szymanski zurück und bezieht sich auf K.B.s Fiktion, „die Mainzer Gruppe [...] ins Watt zu stellen und überfluten zu lassen.“ (Postkarte K.B. an Michael Bette, o. Datum; Kopie i.N.). Zuvor sprach K.B. in Anlehnung an Henry Moores *Königspaar* von 1952/53 von der *Königgruppe* (Korrespondenz mit R. Schell; i.N.). Der Entwurf zu WV 1/71 stammt von 1959 (→ WV 7/59).

Aufriss und Seitenris-
se Sockel Gezeiten
Massstab ca. 1:32



1975

1/75 Kleiner Liegender auf Sockel
 [Studie zu einem Liegenden, mit angegossenem Sockel]
 1975 [1976]; Bronze; 10 x 22 x 8 / Sockel: 7 x 23 x 8; Ausschmelzunikat

1/75-1 Bronze, a. Bronzes.; nicht sign.; o. GSt.; i.N.

◆ 1975/76 Nordhorn (A11); 1979 Oberrimsingen (43); 1980/81 Berlin/Mainz (32)



1/75-1

Typ *Lancaster* (→ WV 9/61). Die einzige schriftlich fixierte Datierung 1976 stammt aus dem Kat. Berlin 1980; in der Ausst.-Liste I Nordhorn 1975/76 ist jedoch die Figur *Studie zu einem Liegenden, mit angegossenem Sockel* und der Hinweis *Ausschmelzunikat* vermerkt. Da es sich unzweifelhaft in beiden Fällen um die gleiche Figur handelt, muß die Datierung auf 1975 korrigiert werden.

2/75 Porträt Joseph Beuys S. 41, 158
 1975; Ton; zerstört

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (62; 2 Fotos)
 □ Kat. Berlin 1980 (+ Detail), o.P.; Hofmann 1988 (o.P.)
 □ Hofmann 1988, S. 59; AdK Berlin 1987, S. 19; WZ v. 14.1.1988; Rh. Post v. 14.1.1988



J. Beuys (1921–86), ab 1961 Lehrer und damit Kollege K.B.s an der Staatlichen Kunsthakademie Düsseldorf. Der Kopf zerbrach K.B. kurz nach der Fertigstellung versehentlich während der Arbeit im Atelier. Das Fragment der Gesichtsmaske ließ er anschließend in Eisen gießen (WV 2a/75).

2a/75 Joseph Beuys, Fragment
 1975; Eisen; 27,5 x 14 x 18; Aufl. 4/1

2a/75-O Gips; i.N.

2a/75-1 Schulte-Schmale, Würselen 1979, a. Steins.; nicht sign.; o. GSt.; i.N.

◆ 1979 Oberrimsingen (17); 1980/81 Berlin/Mainz (50)
 □ Offenburger Tagebl. v. 20.4.1979

Fragment des zerstörten Porträts (WV 2/75)



2a/75-1

3/75 Jürg Baur S. 158

1975; Bronze; 30 x 22 x 24; sign. St. K.B.; 1 Ex.

3/75-O Gips; nicht sign.; i.N.

3/75-1 Schmäke, Düsseldorf 1977, a. schw. Granits.; sign. re. hi.; o. GSt.; Prof. Jürg Baur, Düsseldorf

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (60)

✉ AdK Berlin 1987, S. 19

J. Baur (*1918), Komponist, lebt in Düsseldorf; war zusammen mit K.B. 1960 Stipendiat in der Villa Massimo, Rom.



3/75-1

4/75 <Porträt Heinrich Koppers>

ca. 1975–77; Bronze; sign. St. K.B.; 1 Ex.

4/75-O Gips-Zement; getönt, z.T. bemalt; i.N.

4/75-1 Bronze, a. Steins.; sign. am Hals; o. GSt.; Fr. Melitta Koppers, Maroth/Ww.

Privatperson aus der Nachbarschaft in Maroth. Entstand nicht als Auftragsarbeit, sondern aus K.B.s eigenem Interesse an der Physiognomie des Porträtierten. Die Datierung beruht auf Angaben der Witwe des Porträtierten.



4/75-O

1976

1/76 Fuß

1959/76; Bronze; 5 x 9 x 3; 1 Ex.

1/76-O Verbleib unb.

1/76-1 Bronze; nicht sign.; o. GSt.; i.N.

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (33)



1/76-1

Rechter Fuß, Fragment einer früheren Figur; dies erklärt die Datierung 1959/76 in Kat. Berlin 1980. Dennoch ist die Figur nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren, aus dem Jahr 1959 ist keine Figur mit einem derartigen Fuß bekannt, viel eher kommen die drei Sitzenden von 1961 in Frage (→ WV 5–7/61).

2/76 Straße (Probefigur)

1976; Gips, a. Holzpl. + Eisengest.; 157,5 x 55,5 Ø
 (Fig.: H. 27,5 / Brett: 8 x 55,5 Ø / Gest.: 122 x 50
 x 50); i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (15)

Fig.-Typ: *sp*.

Titel und Datierung gehen zurück auf die Ausst.-Liste Oberrimsingen 1979. Die Figur trägt auch die Bezeichnung *Architekt*.

**3/76 <Kleiner liegender Hund I> S. 184**

1976; Bronze; 3 x 13 x 5,5; sign. St. K.B.; 2 Ex.

3/76-O Verbleib unb.

3/76-1 Schmäke, Düsseldorf 1976; sign. a. d. Unterleib; Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/Weinstr.

3/76-2 Bronze; nicht sign.; o. GSt.; Kurt u.
 Barbara Leitholf, Owschlag

Fig.-Typ: *pd*.

Datierung und Angabe des Gießers beruhen auf der Gußkostenrechnung vom 22.12.76 (ESt. '76; i.N.); da dort jedoch nur ein Hund aufgeführt ist, bleibt unklar, wo der Zweitguß ausgeführt wurde.



3/76-1

4/76 Mann – Frau – Hund S. 106

1976; Gips, a. bemalter Spanpl. (2-geteilt)
 u. Eisengest.; 118 x 122 x 124 (Fig.: 36 x 38
 x ca. 60 / Bank: 9,5 x 60 x 10 / Pl.: insg. 121
 x 124 (Ausschnitt: 74–76 x 77) / Gest. 81 x
 122 x 124); sign. hands. K.B. in d. li. oberen
 Ecke d. Pl.; i.N.

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (104; bez. *Studien zum Park*, als Großfoto s/w 92,5 x 92)
- Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 30
- Haase 1981, S. 20

Fig.-Typen: *pca*, *pcb*, *pcc*.

Zustand *Hund*: li. Pfote fehlt. Bezeichnung und Datierung von K.B. befinden sich auf der Rückseite der Platte. Die Figurengruppe geht zurück auf WV 8/67.



1977

1/77 Kleine Studie zu Mann-Frau-Hund
 1977; Bronze/Blei a. Eisengest., Glashaube;
 Fig. incl. Sitzbank: 16,8 x 30,5 x 16 / Hund:
 2,8 x 3,5 x 13,4; Stiftung Insel Hombroich,
 Neuss (erw. 1984)

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (103)

Fig.-Typ: *pba*, *ppb*, *pcb*. Das Tableau wurde 1984 von dem Sammler Karl-Heinrich Müller erworben und fand vorübergehend Aufstellung in einem Pavillon der Museum-Insel Hombroich, Neuss-Holzheim (Rechnung K.B. an Müller v. 17.12.84; ESt. '84; i.N.).



1a/77 (Kleiner liegender Hund II)
 1977; Bronze/Blei; 3 x 12,5 x 5; sign. St. K.B.;
 4 Ex. in Bronze + 2 Ex. in Blei

1a/77-1 Barth, Rinteln 1979; sign. a. d. Unterleib; o.
 GSt.; i.N.



1a/77-1

1a/77-2 Barth, Rinteln 1979; sign. unterm Kopf + am Hinterteil; GSt. unterm Bauch; Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/Weinstr.

1a/77-3 Bronze; sign. a. d. Unterleib; o. GSt.; Fr. Dr. Brigitte Feldkircher, Innsbruck

1a/77-4 Bronze; Fr. Florentine Bobek, Düsseldorf

1a/77-I Bleilegierung; nicht sign.; o. GSt.; Fr. Dr. Margarethe Lampert, Baldham bei München

1a/77-II Bleilegierung; nicht sign.; o. GSt.; Fr. Brigitte Büdenhölzer, Emmendingen

◆ 1979 Oberrimsingen (41)

Fig.-Typ: *pcb*.

Es ist der selbe Figurentyp, der in WV 1/77 + WV 11/78 verwendet wurde und eine Variante zu *Kleiner liegender Hund I* (WV 3/76). Die genaue Auflagenzahl ist nicht bekannt, es ist nicht auszuschließen, daß weitere Güsse existieren. Die Datierung der Güsse WV 1a/77-1+2 geht zurück auf die Gußkostenrechnung (ESt. '79; i.N.).

2/77 Schattenbach

1976/77; Gips, a. bemalter Spanpl. u.
 Eisengest.; 79 x 108 x 206
 (Fig.: 35 x 22 x 30 / Sitzbank: 9 x 66 x
 10 / Pl.: 107 x 206 / Gest. 43 x 108 x
 204); i.N.

□ Kat. Berlin 1980, o.P.



Fig.-Typ: *pf*.

Bezeichnung und Datierung von K.B. befinden sich auf der Rückseite der Platte.

3/77 Die Schwestern (Zwillinge) S. 107
 1976/77; Gips, a. bemalter Spanpl. u. Eisengest.;
 80 x 109 x 206 (Fig.: 37 x 56,5 x 24,5 (incl. Sitzbank) / Pl.: 109 x 206 / Gest.: 43 x 109 x 206); i.N.

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (104; bez. *Studien zum Park*, als Großfoto s/w 103,5 x 104)
- Kat. Berlin 1980, o.P.
- Haase 1981, S. 20

Fig.-Typen: *pha* + *phb*.

Bezeichnung und Datierung von K.B. befinden sich auf der Rückseite der Platte.



3a/77 (Paar aus *Die Schwestern (Zwillinge)*)

1976/77; Bronze; 37 x 56,5 x 24,5 (incl. Sitzbank); sign. St. *K.B.*; 1 Ex.

- 3a/77-O Gips; i.N. (z.Zt. in d. Gießerei Barth, Rinteln)
 3a/77-1 Barth, Rinteln 1991, a. Sitzbank (in einem Guß); sign.; GSt. Bank hi. re.; i.N.

Figurenpaar aus dem Tableau *Die Schwestern (Zwillinge)* (WV 3/77).



3a/77-1

4/77 Der Enkel S. 107

1976/77; Gips, a. bemalter Spanpl. u. Eisengest.;
 81 x 115 x 206 (Fig.: 38 x 17 x 24 / Sitzbank: 12 x
 60 x 10 / Pl.: 115 x 206 / Gest. 43 x 114 x 206); i.N.

- Kat. Berlin 1980, o.P.

Fig.-Typ: *pi*.

Bezeichnung und Datierung von K.B. befinden sich auf der Rückseite der Platte.



4a/77 (Paar aus *Der Enkel*)

1976/77; Bronze; 38 x 17 x 24 (o. Bank); sign. St. *K.B.*; 1 Ex.

- 4a/77-1 Barth, Rinteln 1990; sign.; GSt. am Gesäß;
 i.N.

- Kat. Maroth 1993, S. 26 + 27

Figurenpaar aus dem Tableau *Der Enkel* (WV 4/77). Die Datierung des Gusses geht zurück auf die Fußkostenrechnung vom 3.12.1990 (ESt. '90; i.N.).



4a/77-1

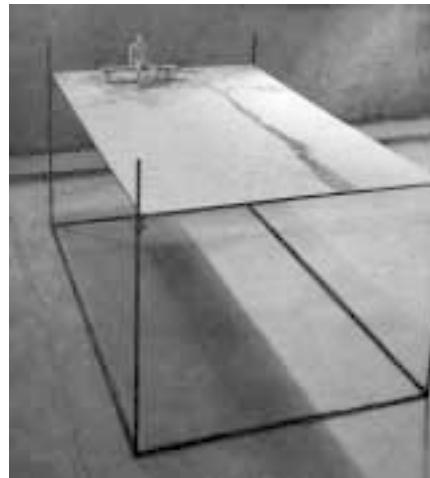
5/77 Die Birke

1976/77; Gips, a. bemalter Spanpl. u. Eisengest.;
 95,5 x 92 x 155 (Fig.: 18,5 x 11 x 17 / Sitzbank: 5,5 x
 32 x 4 / Pl.: 89,5 x 152 / Gest.: 76 x 92 x 155); i.N.

- Kat. Berlin 1980, o.P.

Fig.-Typ: *pj*

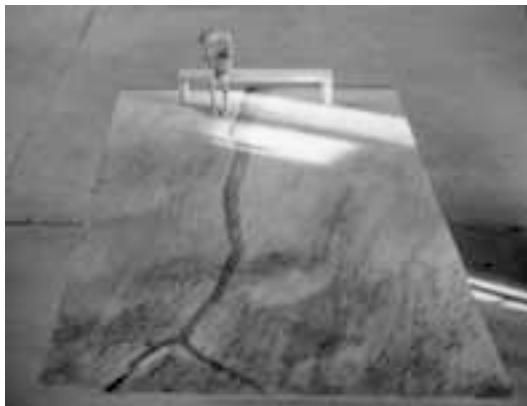
Zustand Figur: Fragment. Bezeichnung und Datierung von K.B. befinden sich auf der Rückseite der Platte.

**6/77 Pitt's Abwesenheit**

1976/77; Gips + Holzbank, a. bemalter
 Spanpl. u. Eisengest.; 76 x 113 x 206 (Fig.: 33
 x 13 x 20 / Sitzbank: 11,5 x 60 x 10 / Pl.: 112
 x 206 / Gest.: 43 x 113 x 206); i.N.

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (104; bez. *Studien zum Park*, als Großfoto s/w 94 x 92,5; Detail)
- Kat. Berlin 1980, o.P.

Fig.-Typ: *pk*



Bezeichnung und Datierung von K.B. befinden sich auf der Rückseite der Platte. Die Figur geht zurück auf einen mongoloiden Jungen aus K.B.s Freundeskreis.

6a/77 Pitt

1976/77; Bronze, a. Holzbank; 33 x 13 x 20 / Bank: 11,5 x 60 x
 10; sign. St. K.B.; 2 Ex.

- 6a/77-1 Barth, Rinteln 1991; sign.; GSt. re. a. Gesäß; i.N.
 6a/77-2 Barth, Rinteln 1994 (posthum); sign.; GSt. re. a. Gesäß;
 i.N.

- ◆ 1997 Schloß Waldhausen
- Kat. Maroth 1993, S. 25 + 26; Kat. Budenheim 1997, S. 69

Einzelfigur aus dem Tableau *Pitt's Abwesenheit* (WV 6/77).



6a/77-1

7/77 Herbst (Das Tor)

1976/77; Gips, a. bemalter Spanpl. u. Eisengest.;
 86 x 153 x 204 (Fig.: 42 x 18 x 31 / Sitzbank: 10,2 x
 66 x 10 / Pl.: 153 x 176 / Gest.: 43 x 108 x 204);
 i.N.

Fig.-Typ: *pg*

Bezeichnung und Datierung von K.B. befinden sich auf der Rückseite der Platte. Da sich i.N. kein Foto befindet, lässt sich nicht eindeutig sagen, welche Figur dem Tableau zuzuordnen ist. In Frage kommen die Fig.-Typen *pg* + *pm*.



Basisbrett von WV 7/77

8/77 Ruhender Rocker S. 206

o.J.; Gips a. bem. Holz; 34 x 186 x ca. 410
 (Fig.: 34 x 19 x 36 / Sitzbank: 9 x 57 x 10 / Pl.: 186 x ca. 410 / o. Gest.); i.N.

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (104; bez.
Studien zum Park, en Detail als
 Großfoto s/w 103,5 x 101)
- Kat. Berlin 1980, o.P.

Fig.-Typ: *pl*

Die Bezeichnung befindet sich auf der Rückseite eines Fotos der Figur und stammt vermutlich von K.B. (i.N.); Figur und Bank wurden in einem Guß hergestellt. Die Aufstellung auf der Platte lässt sich kaum noch rekonstruieren, da kein Foto existiert bzw. das Tableau nur in Totalaufnahmen des Ateliers zu erkennen ist.

**9/77 <o. T.>**

o.J.; Gips; 34 x 66 x 25 (Fig.: 34 x 17 x 25 / Sitzbank: 9 x 66 x 10 / o. Pl. + Gest.); i.N.

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (104; bez.
Studien zum Park, als Großfoto s/w
 92 x 92)
- Kat. Berlin 1980, o.P.

Fig.-Typ: *pm*

Bei der Sitzbank handelt es sich um die selbe wie in *Schattenbach* (WV 2/77).



10/77 3 in Ransbach S. 118 f.

1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 143,5 x 151,5 x 89 (Fig.: H. 28–29 / Brett: 4,1–4,4 x 109,5–110 x 51,5–59,5 / Gest.: 110 x 151,5 x 89); i.N.

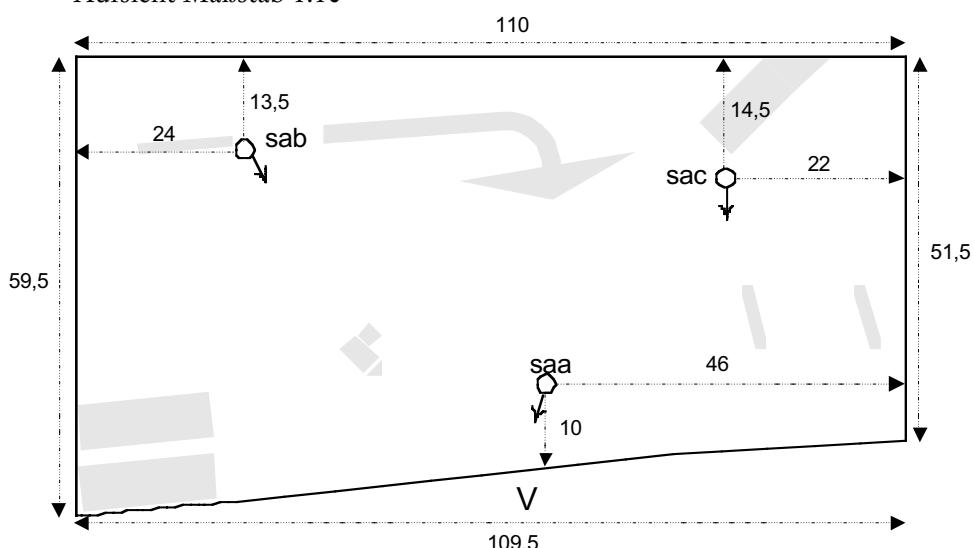
- ◆ 1979 Oberrimsingen (33) -Gips-; 1980/81 Berlin/Mainz (65)
- Kat. Berlin 1980, o.P.

Fig.-Typen: *saa*, *sab*, *sac*

Der Titel bezieht sich auf das Plakat der Ausstellung der K.B.-Schüler Eva Nicolay, Jürgen Borchert und Uwe Langnickel 1976 in Ransbach-Baumbach. Ausführung in lebensgroß 1981 als Wettbewerbsarbeit vor dem Berufsbildungszentrum in Montabaur (WV 1/81).



Aufsicht Maßstab 1:10

**10a/77 3 in Ransbach S. 228**

1980; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisengest.; 133 x 173,5 x 71 (Fig.: H. 27,5–29,5 / Pl.: 156 x 63 / Gest. 103,5 x 173,5–156 x 71–63); i.N.

- ◆ 1986 Gießen; 1997 Schloß Walldthausen

Ausführung von WV 10/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figuren und deren Konstellation wurden beibehalten.



11/77 Schatten S. 113 f.

1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 142,5 x 128 x 67 (Fig.: H. 23–29 / Brett: 1,5 x 126 x 40 / Gest.: 112 x 128 x 67); i.N.

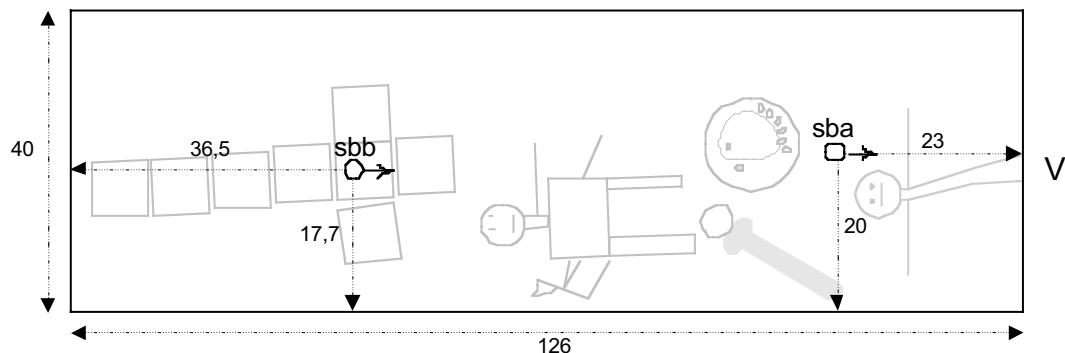
- ◆ 1979 Oberrimsingen (30) -Gips-; 1980/81 Berlin/Mainz (66)
- Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 10
- BOOK Albrecht 1993, S. 43

Fig.-Typen: *sba*, *sbb*

Die Bemalung auf dem Basisbrett zeigt eine typische Zeichnung, die Kinder zum Spielen auf der Straße verwenden (*Himmel und Hölle*).



Aufsicht Maßstab 1:10

**11a/77 Schatten**

1980; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisengest.; 137,5 x 46 x 138 (Fig.: H. 23–29,5 / Pl.: 39,5 x 121 / Gest.: 108 x 46–40 x 138–122); i.N.

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (92); 1986 Gießen

Ausführung von WV 11/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figuren und deren Konstellation wurden beibehalten.

11b/77 <Figur aus Schatten>

1977/81; Eisen; 29,5 x 8 x 6; handsign. K.B. 81; 1 Ex.

11b/77-1 Eisen, a. Metallpl.; sign. u. d. Pl.; Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/Weinstr.

Fig.-Typ: *sba*

Einzelfigur aus dem *Straßen-Tableau Schatten* (WV 11/77)



12/77 Lehmann und seine Freundin S. 55, 110 ff.

1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.;
 142,5 x 48,5 x 145 (Fig.: H. 29,5 / Brett: 3 x 44 x 127 /
 Gest.: 110 x 48,5 x 145); i.N.

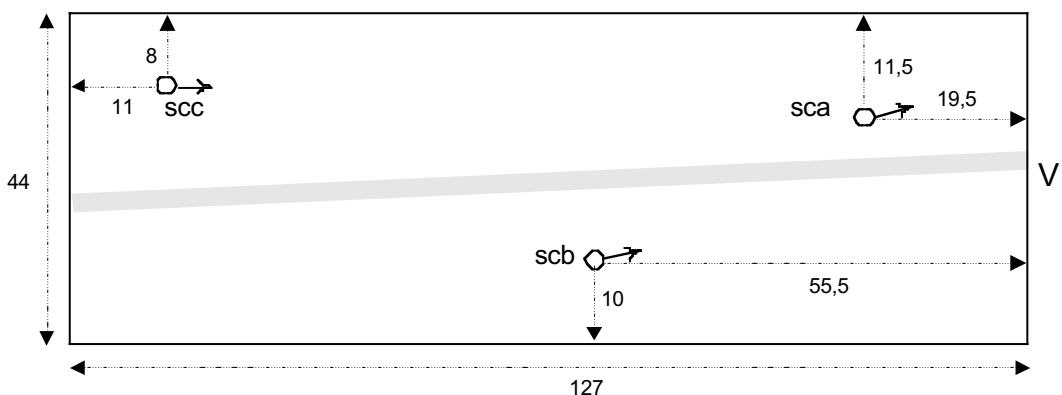
- ◆ 1979 Oberrimsingen (35) -Gips-; 1980/81 Berlin/
 Mainz (67); 1980 Fellbach (1)
- Kat. Berlin 1980 (+ 2 Details), o.P.; Kat. Fellbach,
 o.P.; Gause-Reinhold 1989, S. 130; Kat. Mußbach 1991,
 S. 30; Kat. Maroth 1993, S. 12
- ✉ Haase 1981, S. 19

Fig.-Typen: *sca*, *scb*, *scc*

Anregung durch ein Zeitungsfoto des Strafgefangenen und Ausbruchspezialisten Lehmann (i.N.; s. S. 111, Abb. 67); K.B. dazu: „Da war ein Einbrecher oder Ausbrecher, ein Mann, den man nachher wieder griff, (und) der war geknipst worden in einer Situation, in der er sich offenbar von seiner Frau trennte, und dieses Foto hat mich sehr erschüttert. [...] – weiter hinten, von dem Paar ein gutes Stück entfernt – ist ein Beobachter, den brauchte ich nur wegen der Dimension; ich brauchte einfach die Entfernung.“ (in: Haase 1981, S. 19 f.) Die Figuren *scb* und *scc* dienten als Vorlage für zwei der drei lebensgroßen Ausführungen, die 1988 in der Mühlenstraße in Düsseldorf aufgestellt wurden (WV 1/88); die Figur *sca* diente als Vorlage für den *Dreibeiner* (WV 1/90).



Aufsicht Maßstab 1:10

**12a/77 Lehmann und seine Freundin** S. 128

1978; Aluminium, a. bemaltem Aluminium-Blech, a. Holzpodest; 29,5 x 50 x 150,5
 (o. Podest) (Fig.: H. 26–29 / Pl.: 0,5 x 50 x 150,5 / Gest.: unb.); i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (35); 1980/81 Berlin/Mainz (84)
- Kat. Maroth 1993, S. 12 + 13

Ausführung von WV 12/77 in Aluminium: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figuren und deren Konstellation wurden beibehalten. Das Gestell lässt sich heute nicht mehr eindeutig bestimmen, in den beiden Ausstellungen, auf denen das Tableau zu sehen war, stand es auf einem hohen Podest aus Holz.

12b/77 Lehmann und seine Freundin

1980; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisengest.; 30,5 x 63 x 150 (o. Gest.) (Fig.: H. 28–29,5 / Pl.: 63 x 150 / o. Gest.); i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (35)

Ausführung von WV 12/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figuren und deren Konstellation wurden beibehalten.

**13/77 Huren I S. 119 f.**

1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 145,5 x 161 x 64 (Fig.: H. 27–29 / Tor: 32 x 16,5 / Brett: 1,5 x 159 x 40 / Gest.: 112 x 161 x 64); i.N.

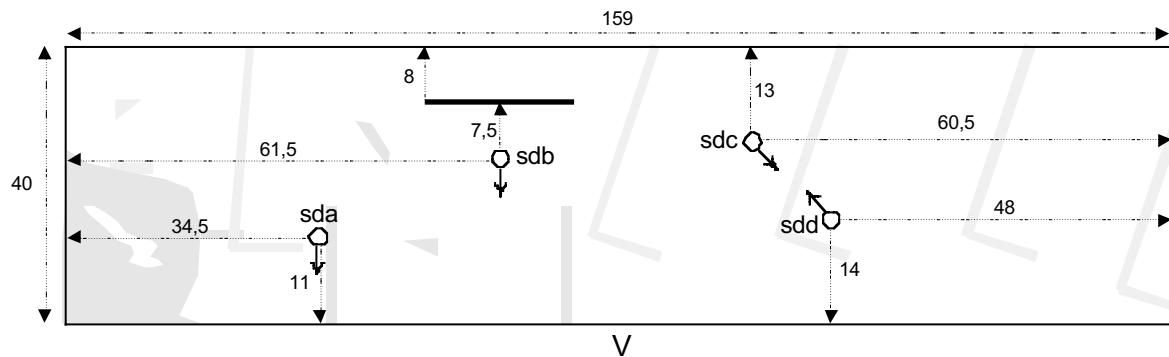
- ◆ 1979 Oberrimsingen (11) -Gh-; 1980/81 Berlin/Mainz (68)
- Kat. Berlin 1980 (+ 2 Details), o.P.; Belser Kunst Quartal 4/80, S. 56 (Detail); Kat. Maroth 1993, S. 9 (u.a.); Kat. Bozen 1994, S. 93



Fig.-Typen: sda, sdb, sdc, sdd

Utensilien: Tor. Anregung durch ein Zeitungsfoto der Agentur Reuther einer Pariser Hinterhofszene, Rue de Palaestro, Titel des Artikels: *Entdeckung hinter dem Haus*, Autor: Richard Wolf (i.N.; s. S. 120, Abb. 71). In der Ausst. 1979 in Oberrimsingen stand die Figur *Alte Hure I* (sda) vom Betrachter aus gesehen rechts außen; die alten Löcher im Basisbrett sind verklebt, aber noch zu erkennen; seit Berlin 1980 steht sie links außen. Ausführungen als lebensgroße Einzelfiguren in Eisen bzw. Polyester: sda (WV 3/80), sdb (WV 3/83), sdc (WV 2/79).

Aufsicht Maßstab 1:10



13a/77 Huren I

1980; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisengest.; 132,5 x 169 x 71 (Fig.: H. 27–29 / Tor: 33,5 x 16 / Pl.: 162 x 65,5 / Gest.: 99 x 169–163 x 71–66); i.N.

◆ 1986 Gießen; 1994 Bozen

Ausführung von WV 13/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, zu den Figuren und deren Konstellation kam die Figur *Kind-Hure* (Typ *sn*) aus dem Tableau WV 4/79 hinzu. Kat. Bozen 1994 wählt die verallgemeinernde Bezeichnung *Straßenszene*.

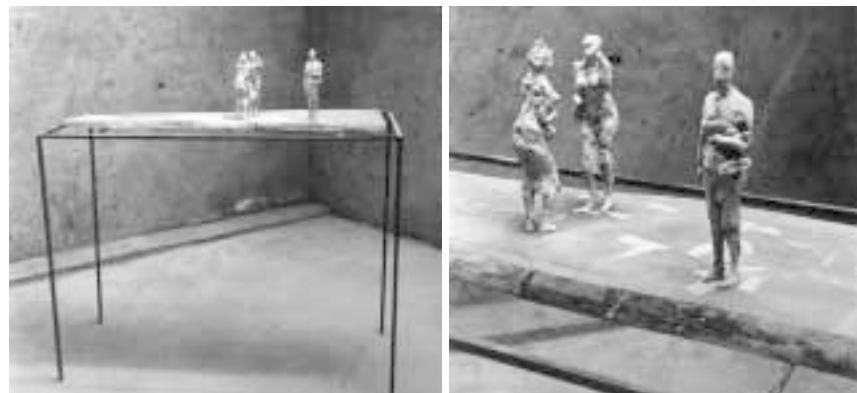
**14/77 Huren II S. 121**

1977; Gips, Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 139,5 x 144 x 48,5 (Fig.: H. 27–28,5 / Brett: 2,8 x 131,5 x 37–42 / Gest.: 110 x 144 x 48,5); Uwe Langnickel, Elgert

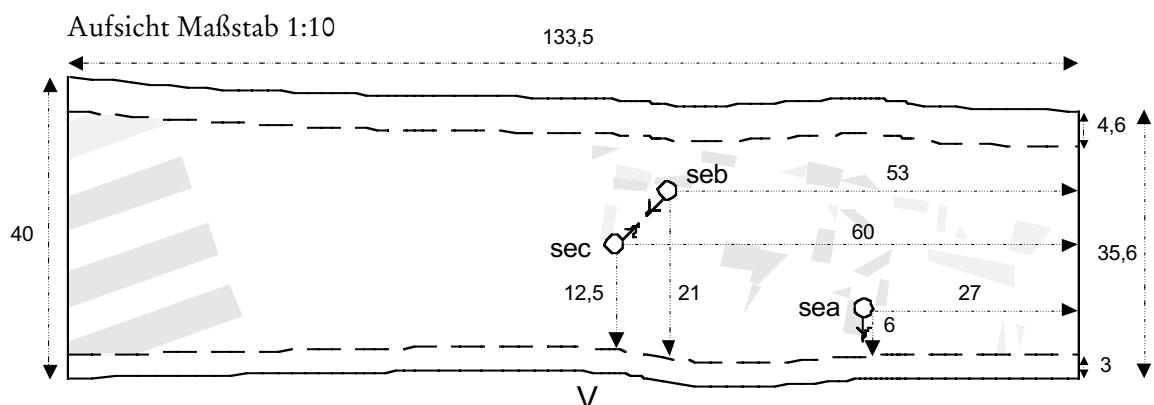
◆ 1980/81 Berlin/Mainz (69)
□ Kat. Berlin 1980 (Detail), o.P.

Fig.-Typen: *sea*, *seb*, *sec*

Entstand auf Anregung durch das selbe Foto wie WV 13/77. Eine Ausführung in Metall existiert nicht.



In der momentanen Ausführung sind die Gips/Gießharzfiguren durch Eisengüsse der Typen *sda*, *seb* und *sec* ersetzt. Nach Angaben des Besitzers hat K.B. selbst diesen Eingriff vorgenommen. Die Maßangaben *B 164, T 88, H 141* in Kat. Berlin 1980 lassen darauf schließen, daß die Gruppe dort auf einem anderen Gestell ausgestellt war.



15/77 Doppelkopf und Negerstudent

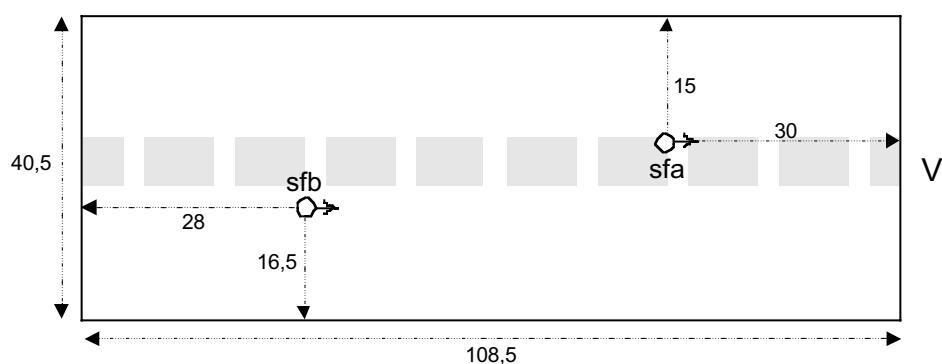
1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisen gest.; 120 x 110 x 66,5 (Fig.: H. 30 / Brett: 108,5 x 40,5 / Gest.: 89 x 110 x 66,5); i.N.
S. 114 f., 123

- ◆ 1979 Oberrimsingen (34) -Gips-; 1980/81 Berlin/Mainz (70)
- Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 9 (u.a.)

Fig.-Typen: *sfa*, *sfb*



Aufsicht Maßstab 1:10

**15a/77 Doppelkopf mit Negerstudent**

1980; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisengest.; 135,5 x 55 x 158 (Fig.: H. 29–29,5 / Pl.: 47 x 148 / Gest.: 106 x 55–48 x 158–149); i.N.

- ◆ 1986 Gießen

Ausführung von WV 15/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figuren und deren Konstellation wurden beibehalten.



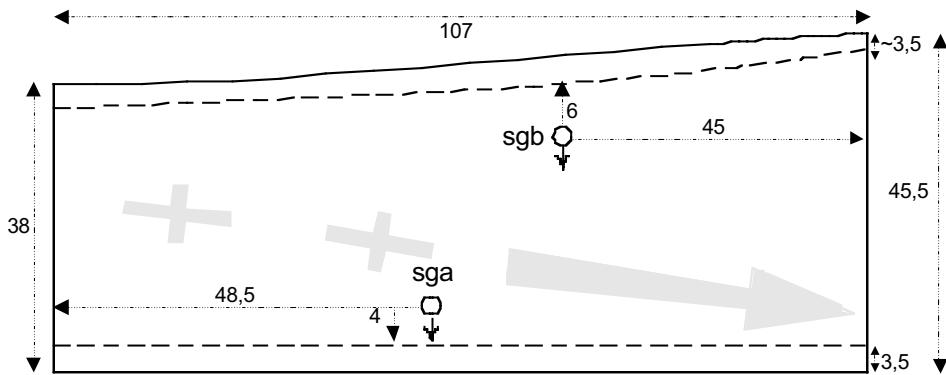
16/77 Elisabeth und Phillip S. 118

1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 139,5 x 108 x 73 (Fig.: H. 28–29 / Brett: 2,6 x 104,5–107 x 38–45,5 / Gest.: 108 x 108 x 73); i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (31); 1980/81 Berlin/Mainz (71)
- Kat. Berlin 1980 (Detail), o.P.; Kat. Mußbach 1991, S. 31 (Detail); Kat. Maroth 1993, S. 11

Fig.-Typen: *sga*, *sgb*

Anregung durch ein Zeitungsfoto der Ex-Königin Friederike von Griechenland und Olav von Norwegen beim Spaziergang (i.N.); der Titel bezieht sich auf das britische Königspaar Elisabeth II. und Prinz Phillip; diese Verwechslung könnte eine bewußte Namensänderung sein, andererseits ist das Paar auf dem Foto durchaus dem britischen Königspaar ähnlich.

**16a/77 Elisabeth und Phillip**

o.J.; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisengest. [a. Podest]; 144,5 x 60 x 72 (Fig.: H. 28–29 / Pl.: 55 x 68 / Gest.: 115,5 x 60–56 x 72–70); i.N.

- ◆ 1981 Mainz; 1986 Gießen

Ausführung von WV 16/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figuren und deren Konstellation wurden beibehalten. In der Ausst. Mainz 1981 stand die Gruppe auf einem Podest (Ausst.-Foto; i.N.)



17/77 Berlin am 3.10.1953 S. 125 f.
 1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 109,5 x 66,5 x 79 (Fig.: H. 28 / Brett: 48 x 78 / Gest.: 80,5 x 66,5 x 79); i.N.

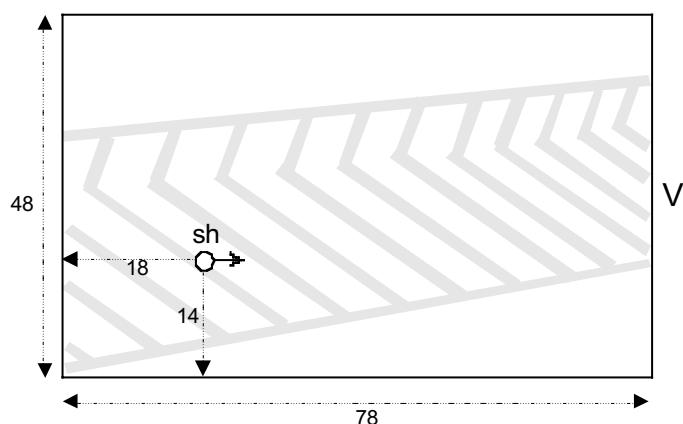
- ◆ 1979 Oberrimsingen (29) -Gh-;
- 1980/81 Berlin/Mainz (72)
- Kat. Berlin 1980, o.P.

Fig.-Typ: *sh*

Am 3.10.1953 starb der Regierende Bürgermeister von Berlin Ernst Reuter; als Anregung diente ein Zeitungsfoto (AP) zum Tode Reuters, auf dem Berliner Bürger mit ihren Taschentüchern dem vorbeiziehenden Sarg zuwinken. (i.N.; s.S. 126, Abb. 75)



Aufsicht Maßstab 1:10



17a/77 Berlin am 3.10.53

o.J.; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisengest.; 142 x 45 x 63
 (Fig.: H. 28 / Pl.: 44 x 63 / Gest.: 114 x 45 x 63); i.N.

- ◆ 1986 Gießen

Ausführung von WV 17/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figur und deren Konstellation wurden beibehalten.



18/77 Gastarbeiterin S. 124

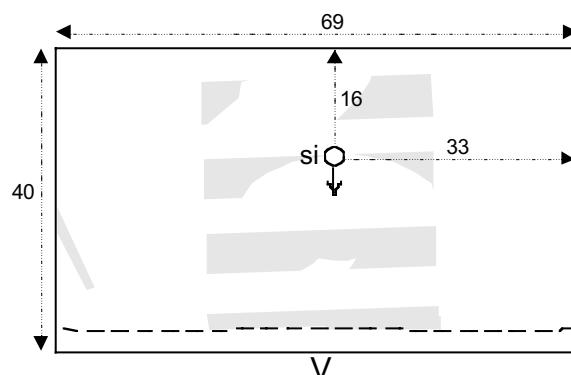
1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 138,5 x 70 x 41,5 (Fig.: H. 28 / Brett: 2,5 x 69 x 40 / Gest.: 108 x 70 x 41,5); i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (19) -Gips-;
- 1980/81 Berlin/Mainz (73)
- ▣ Kat. Berlin 1980, o.P.

Fig.-Typ: si. Eine Ausführung in Metall existiert nicht.



Aufsicht Maßstab 1:10

**19/77 Slum S. 123**

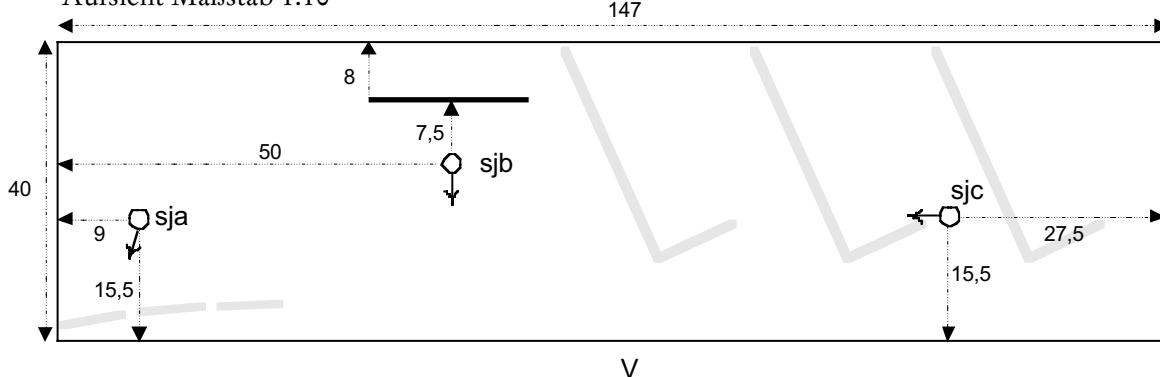
1977; Gips, Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 146 x 147 x 66 (Fig.: H. 27,5–31 / Brett: 147 x ca. 40 / Gest.: 146 x 147 x 66); Verbleib unb. (ehem. Rolf Kröner, Wiesbaden)

- ◆ 1979 Oberrimsingen (22) -Gips-;
- 1980/81 Berlin/Mainz (74)
- ▣ Kat. Berlin 1980 (+ Detail), o.P.

Fig.-Typen: sj_a, sj_b, sj_c; Utensilien: Tor



Aufsicht Maßstab 1:10



19a/77 Slum

1980; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisengest.; 142 x 163 x 46 (Fig.: H. 27,5–31 / Tor: 34 x 16 / Pl.: 156 x 41 / Gest.: 108 x 163–158 x 46–42; i.N.

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (93); 1986 Gießen

Ausführung von WV 19/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figuren und deren Konstellation wurden beibehalten.

**20/77 Überweg S. 126, 187**

1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 137,3 x 95 x 61 (Fig.: H. 27 / Brett: 4,8 x 87,5–91,5 x 53–57,5 / Gest.: 105,5 x 95 x 61); i.N.

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (75)

□ Kat. Berlin 1980, o.P.

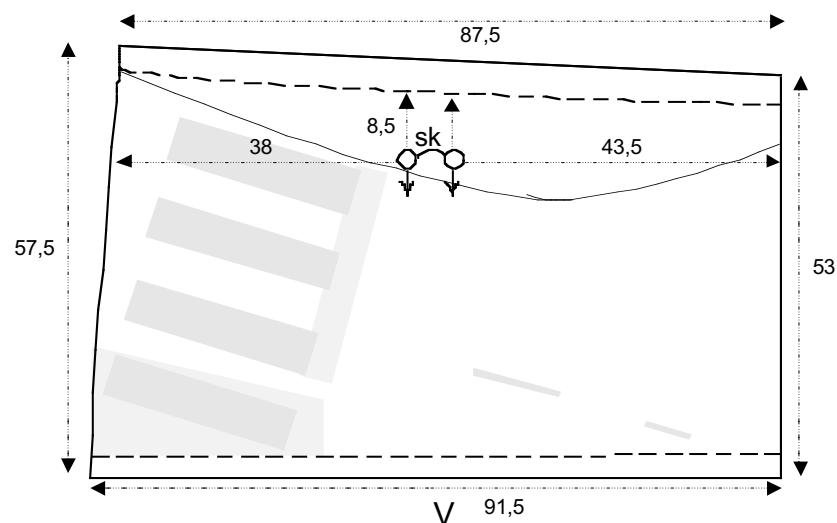
Fig.-Typ: *sk*

Denkbare Fotoanregung: eine Straßenszene, im Vordergrund ein Korbfechter, im Hintergrund nähern sich zwei Frauen, einander untergehakt. (i.N.)

Eine Ausführung in Metall existiert nicht.



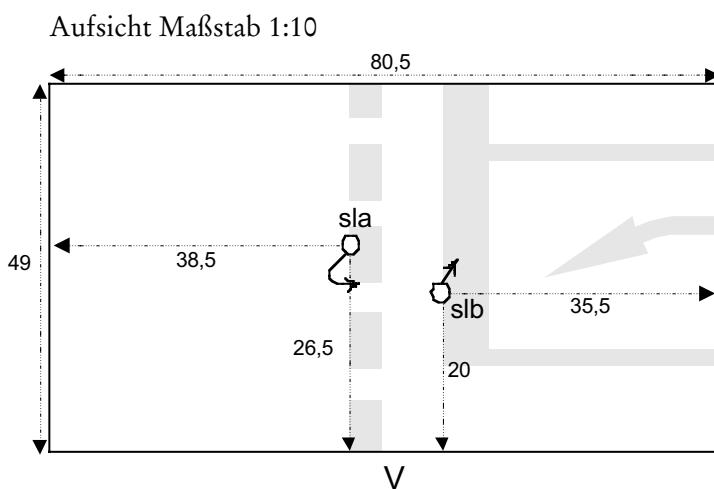
Aufsicht Maßstab 1:10



21/77 Stadtwind S. 109, 115, 125
 1977; Gips/Gießharz, a. bemaltem
 Holz u. Eisengest.; 134 x 103 x 67
 (Fig.: H. 27–29 / Brett: 88,5 x 49 /
 Gest.: 104 x 103 x 67); i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (10) -Gips-;
 1980/81 Berlin/Mainz (76)
- Kat. Maroth 1993, S. 9 (u.a.)

Fig.-Typen: *sla*, *slb*

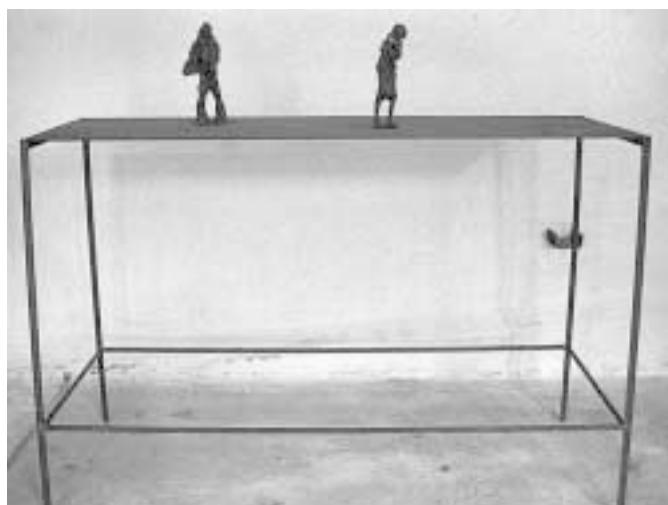


21a/77 Stadtwind

1980; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisen-
 gest.; 133 x 160 x 56 (Fig.: H. 27,5
 / Pl.: 150 x 47 / Gest.: 105,5 x
 160–150 x 56–47); i.N.

- ◆ 1986 Gießen

Ausführung von WV 21/77 in
 Eisen: Basisbrett bzw. Platte und
 Gestell wurden verändert, die
 Figuren und deren Konstellation
 wurden beibehalten.



22/77 Todesengel S. 124 f., 214

1977; Gips, a. bemaltem Holz u. Eisengest.; 126 x 86 x 67 (Fig.: 24 x 22 x 4 / Brett: 1 x 32 x 71 / Gest.: 101 x 86 x 67; Fr. Brigitte Büdenhölzer, Emmendingen

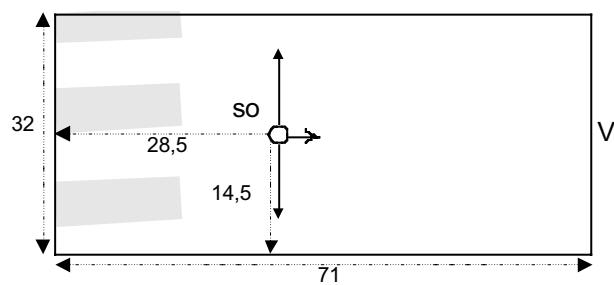
◆ 1979 Oberrimsingen (27); 1986 Gießen

Fig.-Typ: so

Die Figur geht zurück auf das Foto eines Mädchens, die als Schülerlotsin den Verkehr regelt. Sie trägt deshalb auch die Zusatzbezeichnung *Schülerlotse*. „Die metaphorische Umdeutung war nicht erwünscht, wenn auch ursprünglich kaum intendiert.“ (Gottfried Boehm in einem Brief an den Verf. v. 12.04.99). Das Tableau diente als Vorlage der Ausführung für den öffentlichen Raum (→ WV 2/80).



Aufsicht Maßstab 1:10

**22a/77 Todesengel** S. 133

1980; Eisen a. Eisenpl. u. Eisengest.; Guß Markus Daum, Stuttgart; 132,5 x 76 x 83 (Fig.: H. 24 / Pl.: 76 x 83 / Gest.: 108,5 x 76 x 83); i.N.

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (91); 1986 Gießen

BOOK Börsch-Supan 1980, o.P.; Albrecht 1993, S. 43

Ausführung von WV 22/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figur und deren Konstellation wurden beibehalten.



1978

1/78 Selbstporträt [, Studie II] S. 54
1971/74; Gips-Zement, bemalt; H. 31,5

1/78-O a. Eisenstange/ Gest. m. Plexiglashaube; i.N.

- ◆ 1975/76 Nordhorn (D15); 1979 Oberrimsingen (3); 1980/81 Berlin/Mainz (49)
- Offenburger Tagebl. v. 20.4.1979; Kat. Berlin 1980, o.P.; Haase 1981, Nr. 3; Kat. Maroth 1993, S. 23 + 24
- Offenburger Tagebl. v. 20.4.1979

Die schwankende Datierung lässt darauf schließen, daß K.B. immer wieder in Abständen an seinem Selbstporträt gearbeitet hat. (→ WV 3/64).



2/78 Der Kameramann

1978; Eisen; 34 x 17 x 20; 1 Ex.

2/78-O Ton; nicht sign.; i.N.

2/78-1 Guß Markus Daum, Stuttgart 1988, a. Eisenpl.; nicht sign.; i.N.

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (64; Farbfoto)

■ Haase 1981, S. 16–18

Studie für den Film *Raum-Körper-Straße* des SFB 1978: K.B. zeigt vor laufender Kamera, wie nach seiner Methode ein Porträt entsteht und benutzt als Vorlage den Kameramann, der ihn dabei filmt (Haase 1981, S. 16–18). Der Guß war zunächst nicht geplant; da der Ton mit der Zeit eintrocknete, entstanden für den Eisenguß durch die zeitliche Verzögerung von fast 10 Jahren leichte formale Veränderungen.



3/78 Porträt Dr. Hartmuth S. 158

1978; Bronze; 32 x 21 x 28; sign. St. K.B.; 4 Ex.

3/78-O Gips; i.N.

3/78-1 Bronze; Fr. Marie-Theres Hartmuth-Bäcker, Paderborn

3/78-2 Bronze; nicht sign.; Fr. Eva Hartmuth, Kaiserslautern

3/78-3 Bronze, a. schw. Steins. u. Eisenpl.; sign. unter d. re. Ohr; o. GSt.; Industrieverbände Neustadt an der Weinstraße e.V.

3/78-4 Bronze; Dr. Hans Günther Hartmuth, Roßdorf

□ Kat. Maroth 1993, S. 32

■ Bobek 1978

Dr. Hans C.W. Hartmuth (*1908): u.a. Vorsitzender des Verbandes der Pfälzischen Industrie (heute: Industrieverbände Neustadt an der Weinstraße). Die Datierung beruht auf den Angaben aus der Steuererklärung. (ESt. '78; i.N.). Die Angaben über die Güsse in Privatbesitz stammen von Dr. H. G. Hartmuth.



3/78-3

4/78 Attikafiguren Schloß Charlottenburg, W-Seite (außen) S. 47, 103

1978; Aluminiumguß, grau gestrichen; H. 220; nicht sign.

4/78-1a Noack, Berlin 1978; ca. 220 x 100 x 90; Stiftung Preuß. Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

4/78-1b Noack, Berlin 1978; ca. 220 x 75 x 80; Stiftung Preuß. Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

4/78-1c Noack, Berlin 1978; ca. 220 x 100 x 100; Stiftung Preuß. Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

4/78-1d Noack, Berlin 1978; ca. 220 x 140 x 80; Stiftung Preuß. Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

□ Arndt 1980, Abb. 5 + Abb. 10 (nur Thalia)

■ Sperlich/Börsch-Supan 1978/79, S. 40; Arndt 1980, S. 102; Börsch-Supan/Ulrich 1980, S. 69; Haase 1981, S. 16



4/78-1a



4/78-1b



4/78-1c



4/78-1d

Auftragsarbeiten im Rahmen des Wiederaufbaus des Schlosses (1956–78), aufgestellt am 20.6.1978 durch die Firma Noack als rechte äußere Gruppe auf der Gartenseite (Brief M. Sperlich an K.B. v. 6.6.78; i.N.). Es sind postume Ausführungen der Planungskonzeption Eosander Göthes von 1710 (Arndt 1980). Thema: *Musen*, v.l.n.r.: a) Thalia, b) Terpsichore, c) Erato, d) Herkules Musarum. Die Auftragserteilung erhielt K.B. am 15.7.1971 (Brief M. Sperlich an K.B.; i.N.); den Bozzetto des H.M. führte K.B. bereits 1959 aus (WV 9/59), die anderen drei im Maßstab 1:4 folgten in dem Zeitraum 1972–75 (Brief K.B. an M. Sperlich v. 18.6.75; i.N.).

4a/78 Thalia; 1972–75; Gips-Bozzetto; ca. 58 x 20 x 24

4a/78-O Gips; leicht beschädigt; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

◆ 1978/79 Berlin (o.Nr.)

Muse der Komödie, Attribut: Maske

4b/78 Terpsichore; 1972–75; Gips-Bozzetto; ca. 57,5 x 24 x 24

4b/78-O Gips; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

◆ 1978/79 Berlin (o.Nr.)

Muse des Tanzes, Attribute: Lyra, Blumenkranz

4c/78 Erato; 1972–75; Gips-Bozzetto; ca. 60,3 x 24 x 23

4c/78-O Gips; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

◆ 1978/79 Berlin (o.Nr.)

Muse der Lyrik (Liebesdichtung), Attribute: Taube, Myrtenkranz; Assistenzfigur: Cupido mit Bogen

5/78 Breisacher Gruppe [Eva und Borchert] S. 51, 136 f., 145 ff.

1978/80; Eisenguss a. Stahltafeln, rostig fixiert; 186 x 310 x 600 (Fig. *saa*: 175 x 47 x 60 ; *sab*: 185 x 60 x 38 / 4 Pl. à 310 x 150); nicht sign.; 2 Ex.

5/78-O Polyester, getönt; i.N.

5/78-1 Schulte-Schmale, Würselen
1979/80; Fig. haben unterschiedlichen Rost; Privatbesitz5/78-2 Schulte-Schmale, Würselen;
Stadt Aachen, Aufstellung 1983

5/78-2

◆ 1979 Oberrimsingen (25) -O; 1980/81 Berlin/Mainz (94); 1993 Lehnin

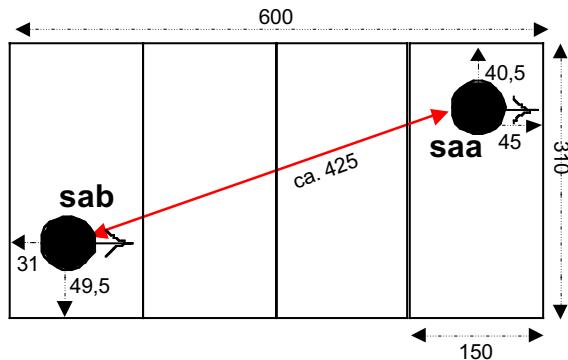
□ Bad. Ztg. v. 29.5.1980; Bad. Ztg. v. 16./17.8.1980; Kat. Berlin 1980 (3 Details), o.P.; Corr/Richter 1986, S. 63

□ Bad. Ztg. v. 29.5.1980; Bad. Ztg. v. 16./17.8.1980; *Breisach ca. 1980*; Börsch-Supan 1980 (Borchert), o.P.; Corr/Richter 1986, S. 167; AdK Berlin 1987, S. 19; Weber 1993, S. 8; Saur 1995, S. 671; Bad. Ztg. v. 28.2.2001

Fig.-Typ: *saa* + *sab*

Freie künstlerische Arbeit für den öffentlichen Raum. Aufstellung 5/78-1 ehem. an der S-Seite des Breisacher Münsters (Mai 1980 – ca. 1990), seit Dez. 2000 vor dem Rathaus in Emmendingen. 5/78-2 vor dem Museum Burg Frankenberg, Aachen, aufgestellt 1983 (Aktenvermerk A 65/02, Hochbauamt Aachen; i.N.). Der in der Literatur gleichfalls verwendete Titel *Eva und Borchert* (Corr/Richter 1986 u. Kat. Lehnin 1993 fälschlicherweise *Borchard*) geht zurück auf das Ausst.-Plakat der Bobek-Schüler Eva Nicolay, Jürgen Borchert und Uwe Langnickel, das K.B. als Anregung diente. (→WV 1/81; s. S. 145, Abb. 84)

Aufsicht Maßstab ca. 1:85



5a/78 *<Evä aus der Breisacher Gruppe>* S. 148
1978; Eisenguß; 175 x 45 x 60; nicht sign.; Guß 4/4

5a/78-O = 5/78-O
5a/78-1 Schulte-Schmale, Würselen, 1985; i.N.

- ◆ 1997 Schloß Waldhausen
- Kat. Maroth 1993, S. 7; Kat. Budenheim 1997, S. 67
- BOOK Albrecht 1993, S. 42; Rhein-Ztg. v. 22.5.1997

Fig.-Typ: *saa*

Die Figur ist der vierte Guß dieses Typs; während die ersten drei Bestandteil einer Zweier- bzw. Dreiergruppe sind (WV 5/78-1+2; 1/81), wurde 5a/78 ohne Gruppenzugehörigkeit gegossen und während der Ausstellung im Park von Schloß Waldhausen 1997 solitär aufgestellt.

6/78 Alte Hure S. 134

1978; Bleilegierung; H. 29,5; nicht sign.; Aufl. 6/1

6/78-1 Bleilegierung, a. bem. Zinkblech u. Holz; Pl.: 1,5 x 19 x 20,5; o. GSt.; i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (8); 1980/81 Berlin/Mainz (85) +
Großfoto s/w (99)

Fig.-Typ: *sda*

In Berlin 1980 zusätzlich als Großfoto s/w 104 x 104 cm unter Kat.-Nr. 99 *Kleine Fassung I der Alten Hure* ausgestellt. Die Auflagenzahl stammt aus der Ausst.-Liste Oberrimsingen 1979.



6/78-1

7/78 Alte Hure, veränderte Fassung S. 134

1978; Bronze; 29,5 x 8 x 5,5; nicht sign.; 1 Ex.

7/78-1 Bronze, a. bem. Eisenblech, Plexiglass. + -pl.,
a. Eisengest.; Sockel: 9,5 x 19,5 x 20 / Gest.: 117,5 x 36
x 36; o. GSt.; Wilfried Rugo, Düsseldorf

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (86)

Fig.-Typ: *sda**

Veränderungen gegenüber 6/78: Gußfortsatz am Kopf, andere Platte und Sockel.



7/78-1

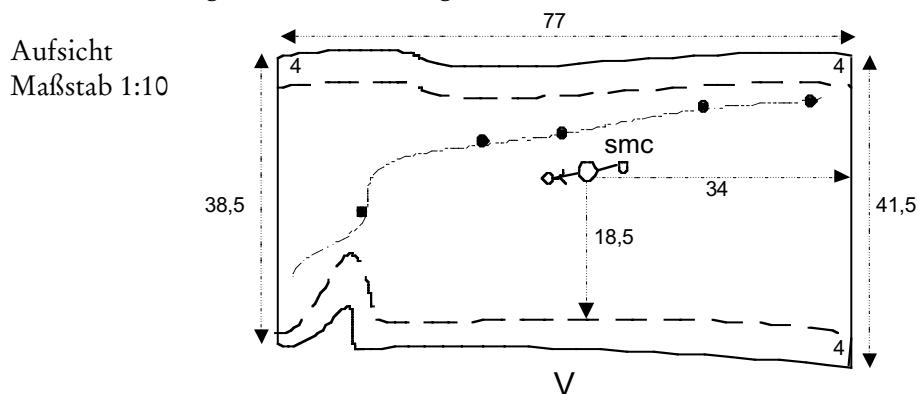
8/78 Am Zaun S. 127

1978; Gips/Gießharz, Holz u. Draht a. Holz u. Eisen-gest.; 111,5 x 79 x 69 (Fig.: H. 30 / Brett: 3,5 x 77 x 38,5–41,5 / Gest.: 78 x 79 x 69); Fr. Ursula Bobek, Maroth (ehem. Rolf-Gunter Dienst, Baden-Baden; Fr. Barbara Lehmann-Salaw, Berlin)

- ◆ 1979 Oberrimsingen (23) -Gh-; 1980/81 Berlin/Mainz (77)
- Kat. Berlin 1980 (+ Detail), o.P.; Hofmann 1988 (o.P.; Detail)

Fig.-Typ: *smc*

Bezeichnung der Figur *Schreitender Halbneger* (Hofmann 1988, Abb. o.P.). Die Abbildung in Hofmann 1988, o.P., zeigt die Figur als Detail ohne einen Tableau-Zusammenhang; dies erklärt die Bezeichnung und Datierung *aus der »Straßenscene«, 1976.* Das Gestell trägt die Bezeichnung *Baustelle*.

**8a/78 Halbneger S. 134**

1981; Eisen; 29 x 9 x 12; nicht sign.; 1 Ex.

- 8a/78-1 Eisen, a. Eisenpl.; Prof. Dr. Walter J. Hofmann, Düsseldorf
- Kat. Berlin 1980, o.P.; Hofmann 1988, o.P.

Fig.-Typ: *smc*

Einzelfigur aus dem Tableau *Am Zaun* (WV 8/78). Die Bezeichnung *Halbneger* verwendet K.B. im *Flächenensemble I* (WV 1/80) und wird von Hofmann 1988 übernommen. Kat. Berlin 1980 bildet die Einzelfigur ab und verweist auf Kat.-Nr. 77 (*Am Zaun*).

8b/78 <o. T. (Für Martin Sperlich)> S. 134

1984; Gießharz, a. bemalter Eisenpl. u. Aluminiumgest.; 137,5 x 33 x 33 (Fig.: H. 30 / Pl.: 31 x 31 / Gest. 107,5 x 33 x 33); Prof. Dr. Martin Sperlich, Berlin

Fig.-Typ: *smc*. Die Platte ist auf der Unterseite bezeichnet: *Für Martin Sperlich 1984 Karl Bobek*

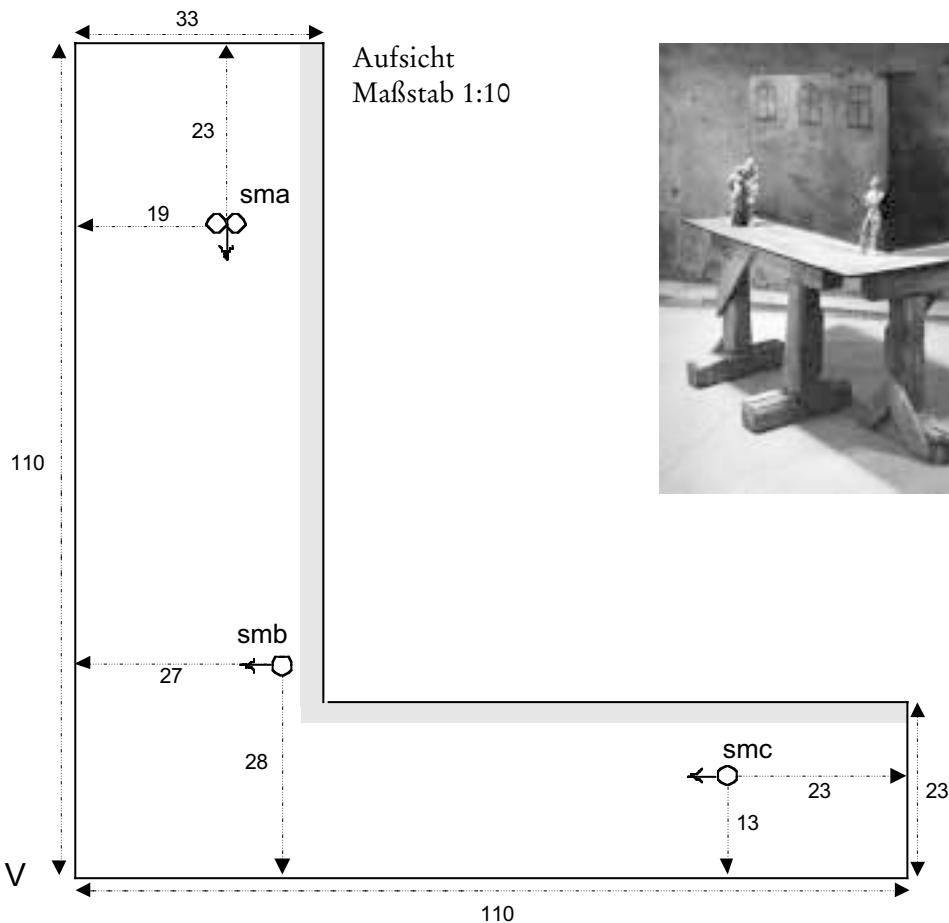


8b/78

9/78 Eck I S. 127, 187, 200

1978; Gips/Gießharz, a. schwarz bemaltem Holz (Spanplatten) u. 2 schwarz bemalten Holzböcken; 159,5 x 110 x 110 (Fig.: H. 28,5–30 / Brett bzw. Wände: 66,5 x 110 x 110 / 2 Holzböcke à H. 62 L. 100); i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (26) -Gips-; 1980/81 Berlin/Mainz (78)
- Kat. Berlin 1980, o.P. (+ Detail); Haase 1981, Nr. 4; Kat. Nordhorn 1983, S. 35 (Detail)

Fig.-Typen: *sma*, *smb*, *smc***9a/78 Eisen-Eck**

1978; Eisen, a. Eisenpl. u. Eisengest.; 148,5 x 141 x 129 (Fig.: H. 28–30 / Pl.: 0,5 x 141 x 129 / Gest.: 81,5 x 141 x 129 / Wand: 67 x 112,5 x 109,5); i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (18) -Gh-; 1980/81 Berlin/Mainz (90)
- Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 35 (Detail)

Ausführung von WV 20/77 in Eisen: Basisbrett bzw. Platte und Gestell wurden verändert, die Figuren *sma* und *smb* entfielen, Figur *smc* und deren Konstellation wurden beibehalten.



9b/78 (Paar aus Eck I)

1978; Bronze; 32,5 x 13 x 8; sign. St. K.B.; 2 Ex.

9b/78-1 Barth, Rinteln 1990; massiv; nicht sign.; GSt. Podest hi. re.; i.N.

9b/78-2 Barth, Rinteln 1994 (posthum); hohl; sign. li. Podest hi.; GSt. Podest Mitte hi.; i.N.

Fig.-Typ: *sma*. Figurenpaar aus dem Tableau *Eck I* (WV 9/78)

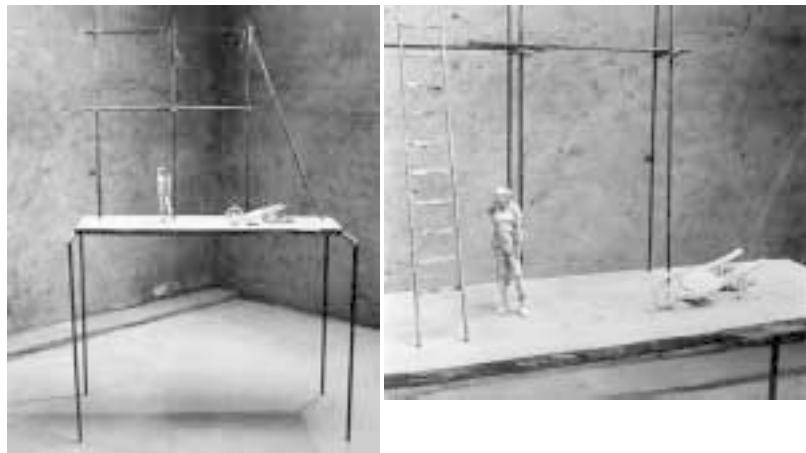
10/78 Baugerüst S. 127

1978; Gießharz/Gips, a.Holz u. Eisengest.; 196 x 129 x 56 (Fig.: H. 27,5 / Baugerüst H. 95 / Pl.: 129 x 56 / Gest.: 101 x 136 x 56); Uwe Langnickel, Elgert

- ◆ 1979 Oberrimsingen (36); 1980/81 Berlin/Mainz (79)

Fig.-Typ: *sja*

Utensilien: Baugerüst, Schubkarre, Leiter

**11/78 (Pitt im Wartehäuschen) S. 127**

o.J.; Gießharz, Bronze u. Holz a. Holzbrett, a. Eisengest.; ca. 131 x 133 x 59 (Fig. H. 30–36 / Brett: 3 x 133 x 36 / Gest. 95 x 129 x 59); i.N.

Fig.-Typen: *pj* u. *pb*

Pitt sitzt in einem Wartehäuschen (Holz, 30 x 28 x 19), zu seinen Füßen *Kleiner liegender Hund II* (WV 2a/77), zur Rechten ein Hal-



testellenschild (Holz, 36 x 9,3). Das Tableau gehört formal zu den *Straßen*-Ensembles, wurde jedoch nie öffentlich ausgestellt; das einzige Dokument ist ein Foto im Nachlaß. Dies läßt den Schluß zu, daß K.B. das Tableau verworfen hat, möglicherweise, weil es ihm zu erzählerisch geraten war. Die gemäß WV-Zählung zugeordnete ungefähre Datierung beruht auf formalen Ähnlichkeiten zu WV 10/78, z. Bsp. die ansonsten unübliche Verwendung von Utensilien. Die Anregung zu der Gruppe könnte eine Bushaltestelle mit Häuschen und Schild in der Ortsmitte von Maroth an der Ecke Abzweig nach Elgert unweit von K.B.s Wohnhaus gewesen sein.

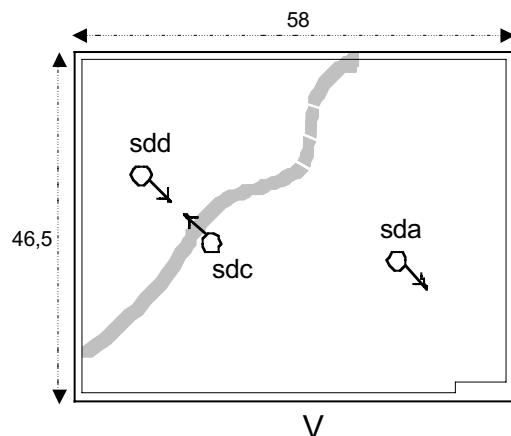
12/78 Drei Huren I S. 129

1978; Zinkguß a. bemaltem Zinkblech u. Holzplatte, unter Plexiglashaube; 101,5 x 60 x 48,5 (o. Gest.) (Fig.: H. ca. 27–29 / Pl.: 1,4 x 58 x 46,5 / ohne festes Gest. / Haube: 71 x 60 x 48,5); sign. St. K.B. a.d. Holzpl. re. vo.; Rolf Szymanski, Berlin

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (83); 1996 Heilbronn (o.Nr.)
- Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Heilbronn 1996, S. 73
- Brunner 1996, S. 73 f.

Fig.-Typen: *sda*, *sdc*, *sdd*

Aufsicht Maßstab 1:10

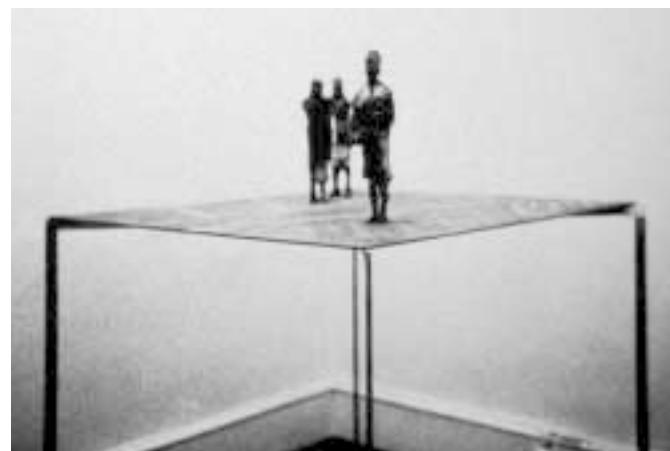
**13/78 Drei Huren II S. 129**

1978; Aluminium a. Alu-Blech,
bem.; 138 x 78 x 86

- ◆ 1979 Oberrimsingen (9);
1980/81 Berlin/Mainz (89)

Fig.-Typen: *sda*, *sdc*, *sdd*

Das Tableau wurde um 1990 ver-
ändert zu WV 13a/78.



13a/78 Im Hof S. 123, 129

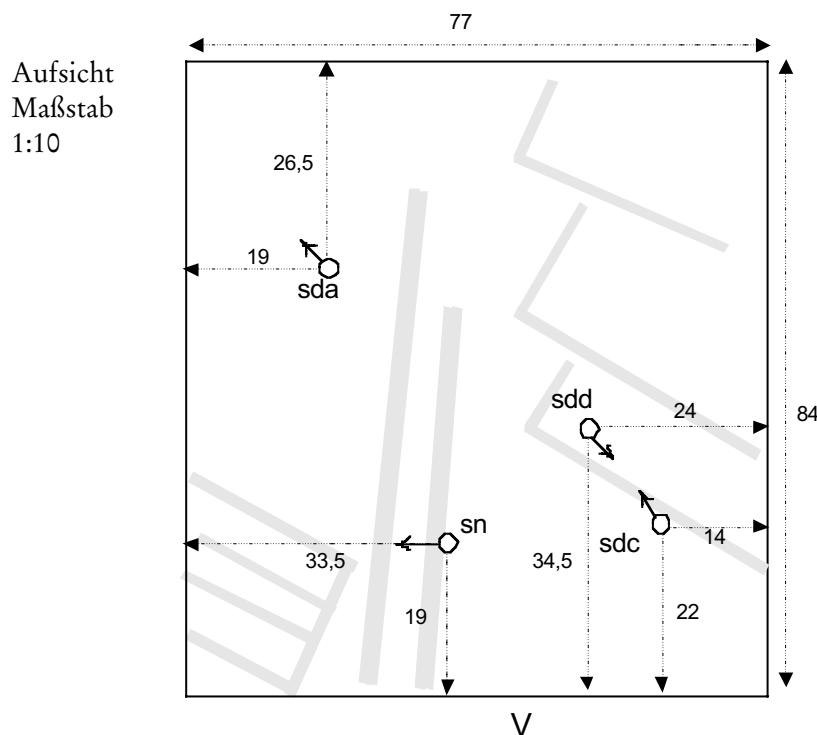
Figuren 1977/78/79, Anordnung um 1990; Aluminium u. Eisen bem., Plexiglaswände, a. Plexiglaspl. u. bem. Zinkpl., a. Metallgest.; 167,5 x 80 x 86 (incl. Haube) (Fig.: 25,5-29 / Pl.: 77 x 84; / Gest. 108,5 x 80 x 86 / Wände: a) Haube: 59 x 38 x 39; b) Winkelst. I: 58 x 36 x 21; c) Winkelst. II: 57 x 37,5 x 35); handsign. K. Bobek a.d. Zinkpl. vo. li.; Willi Kemp, Düsseldorf



□ Kat. Maroth 1993, S. 21; Kat. Heilbronn 1991, S. 32 (Titel *Platz*); Kat. Düsseldorf 2001

Fig.-Typen: *sda* (grün), *sdc* (blau), *sdd* (rot), *sn* (geringfügig schwarz)

Das Tableau entstand aus WV 13/78: Gestell und Platte wurden übernommen, die bestehenden Figuren wurden monochrom bemalt, eine weitere kam hinzu (Typ *sn*), ebenso die Plexiglaswände. Angaben zu Titel und Entstehungsjahr stammen vom Besitzer (Brief v. 30.7.91 an Ursula Bobek; i.N.). In Kat. Heilbronn 1991 wird die Gruppe bezeichnet als *Platz, 1977/78, Bronze, 68 x 83 cm*; Maße und Foto lassen darauf schließen, daß es sich um WV 13a/78 handelt, die Datierung bezieht sich auf die Figuren; die Materialangabe *Bronze* darf als falsch gelten, da die Tableau-Figuren in Gips, Gießharz und Eisen, sowie in einigen Ausnahmen in Aluminium, Messing oder Zink gegossen worden sind, niemals aber in Bronze.



14/78 Spielobjekt S. 130

1978; Gießharz a. Eisenblech u. Holzpodest (4 Platten); 91 x 152 x 150 (Fig.: H. 27,5–30 / Pl.: 0,3 x 152 x 150 / Podest: 2 Pl. à 61 x 150; 1 Pl. à 61 x 152; 1 Pl. à 61–64 x 152; i.N.

- ◆ 1979 Oberrimsingen (28) – mit 8 Fig.;
- 1980/81 Berlin/Mainz (88) – mit 1 Fig. (Typ *sca*)

Fig.-Typen: *saa*, *sab*, *sca*, *scc*, *sga*, *sgb*, *sla*, *smc*
 Anzahl und Positionierung der Figuren variiert (mindestens 7 laut Ausst.-Liste Oberrimsingen 1979; dem widersprach bereits die Aufstellung in Berlin 1980 mit nur einer Figur). Der Betrachter hat die Möglichkeit, verändernd einzugreifen, daher die Bezeichnung.

**15/78 Messingstraße [Straße, kleine Fassung]**

1978; Gelbguß [Messingbronze] a. 4 Messingtafeln u. Holz; 125 x 200 x 400 (Fig.: H. 26–30 / Pl.: 4 St. à 200 x 100 / Holzpodest: 95 x 200 x 400); i.N. S. 50, 129 f., 200

- ◆ 1978 Kaiserslautern (16); 1979 Oberrimsingen (14); 1980/81 Berlin/Mainz (87); 1983 Augsburg (26)
- Kat. Kaiserslautern 1978, o.P.; Kat. Berlin 1980 (3 St. + Detail), o.P.; Haase 1981, Nr. 2 (Detail); Kat. Augsburg 1983, o.P.; Kat. Berlin 1989 (Detail); Kat. Maroth 1993, S. 14 + 15
- Rh. Post v. 3.5.1979; Börsch-Supan 1980, o.P.; Albrecht 1993, S. 42

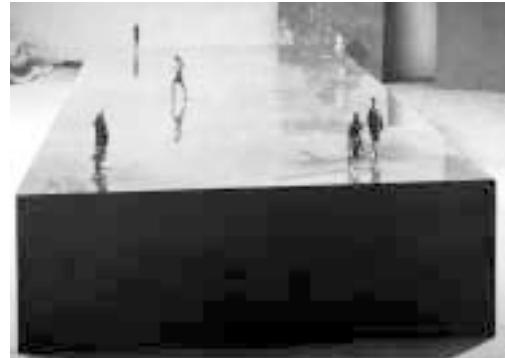
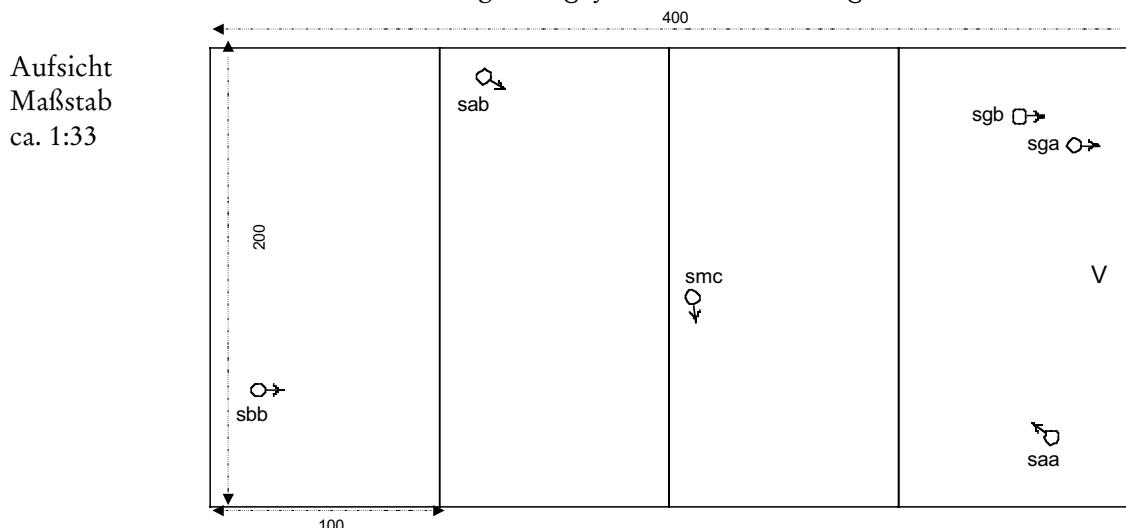


Fig.-Typen: *saa*, *sab*, *sbb*, *sga*, *sgb*, *smc*; Varianten in der Aufstellung der Figuren bzw. der Platten. Für die Materialbezeichnung *Gelbguß* wird auch *Messingbronze* verwendet.



1979

1/79 Kopf der alten Hure, Studie S. 159

1979; Bronze; 35 x 20,8 x 19,6; sign. St. KB; 2 Ex.

1/79-O Gips, a. Plexiglass. + Gest. m. Plexiglashaube; hands. KB im Nacken; i.N.

1/79-1 Barth, Rinteln 1984, a. Plexiglass.; hell; Stiftung Insel Hombroich, Neuss (erw. 1984)

1/79-2 Barth, Rinteln 1990; sign. + GSt. Sockel hi.; Städt. Museen Heilbronn (erw. 1991, Inv.-Nr. 7057/91)

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (98) -O-

□ Kat. Berlin 1980, o.P.

BOOK WZ v. 14.1.1988



1/79-2

Kopf Fig.-Typ *sda*

2/79 Junge Hure S. 149

1979; Polyester a. Bodenplatte; 158 x 50 x 50

2/79-O Polyester, getönt, a. bem. Holzplatte; i.N.

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (97); 1993 Lehnin

□ Kat. Berlin 1980 (Zustandsfoto + Detail), o.P.; Kat. Lehnin 1993, S. 13 (Detail); Berliner Morgen-post 18.7.1993, S. 9; Der Tagesspiegel 2.9.1993; Fs. 20 Jahre Gal. Uhrturm Dierdorf 1996, S. 33

BOOK Weber 1993, S. 9

Fig.-Typ: *sdc* (re. Arm erhoben !)



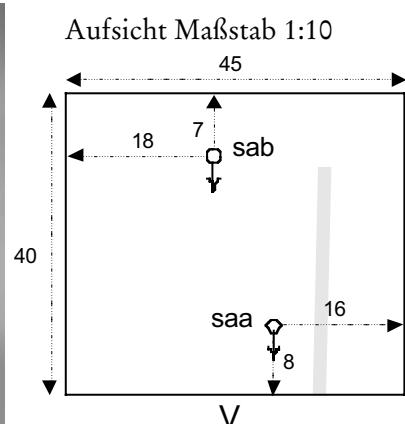
3/79 Kleine Breisacher Gruppe

1979; Gips/Gießharz a. bem. Holz u. Eisengest., Plexiglashaube; 170,5 x 55 x 66 (incl. Haube) (Fig.: H. 18–18,5 / Brett: 1 x 40 x 45 / Gest.: 108 x 55 x 66 / Haube: 62,5 x 53,5 x 65); i.N.

◆ 1980/81 Berlin/
Mainz (81)

Fig.-Typen: *saa, sab*.

Ausführung lebensgroß in Eisen und vorübergehende Aufstellung vor dem Breisacher Münster 1980 (WV 5/78). Das Tableau entstand ausnahmsweise später als die lebensgroßen Polyester-Güsse, da diese auf die Figuren *saa* und *sab* des Tableaus 3 in Ransbach von 1977 zurückgehen. Als einziges Tableau weicht WV 3/79 von der Standardfigurengröße von 28–30 cm ab.



1980/81 Berlin/Mainz (81)

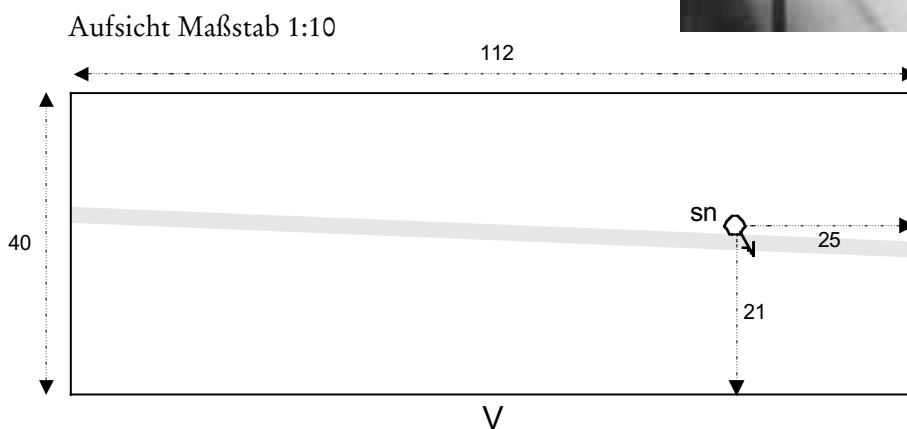
4/79 Kind-Hure S. 124

1979; Gips/Gießharz, a. bemaltem Holz u. Eisengest.;
 118 x 114 x 68 (Fig.: H. 26 / Brett: 112 x 40 / Gest.: 91 x
 114 x 68; i.N.

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (80)
- Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Maroth 1993, S. 10

Fig.-Typ: *sn*

Die Figur wurde als Jahressgabe 1980 vom Neuen Berliner Kunstverein verkauft (WV 4a/79).

**4a/79 Kind-Hure S. 93, 134**

1980; Bronze; H. 25–26; sign. St. K.B.; Aufl. 30/30; numeriert

4a/79–4 Schmäke, Düsseldorf 1980; sign. + GSt. 4/30 unter d. Füßen; Wilfried Rugo, Düsseldorf (erw. über NBK)

4a/79–8 Schmäke, Düsseldorf 1980; sign. + GSt. 8/30 unter d. Füßen; Fr. Dr. Janina Ploch, Neustadt/Weinstr. (erw. über NBK)

4a/79–10 Schmäke, Düsseldorf 1980; selbst ziseliert; sign.; Artothek des NBK (Jg. 1981; Prot.-Nr. 201/81)

- Broschüre Jahressgaben NBK 1981
- Neuer Berliner Kunstverein 1989, S. 229

Fig.-Typ: *sn*. Figur aus dem gleichnamigen *Straßen*-Tableau (WV 4/79); 1981 als Jahressgabe des Neuen Berliner Kunstvereins veräußert; kein Serienguss, alle Figuren wurden einzeln gegossen, weshalb sie z.T. deutliche Unterschiede aufweisen (Korrespondenz K.B. mit dem Gießer; i.N.).

**4b/79 <o. T. (Kind-Hure)>**

o.J.; Gießharz a. bem. Eisenpl. a. Holz.; 27,5 x 25,5 x 30
 (Fig.: H. 26,5 / Pl. 1 x 25,5 x 30 / o. Gest.);
 Rolf Szymanski, Berlin

Fig.-Typ: *sn*. Abwandlung von 4/79: andere Platte und ohne Gestell. Von K.B. weder bezeichnet noch datiert.

5/79 Flächenensemble, doppelt

1979; 2 Großfotos s/w, Leinen-Vergrößerung in 2 senkrechten Bahnen à 10,58 qm; Fotoatelier Wendel, Düsseldorf; je 230 x 230; i.N. S. 104, 134

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (100; Foto)

Fotodokumentation zweier temporärer Aufstellungen auf dem Atelierboden. Die Datierung basiert auf der Rechnung des Fotoateliers vom 12.2.1979 (i.N.).



1980

1/80 Flächenensemble I S. 49, 104, 134 f.

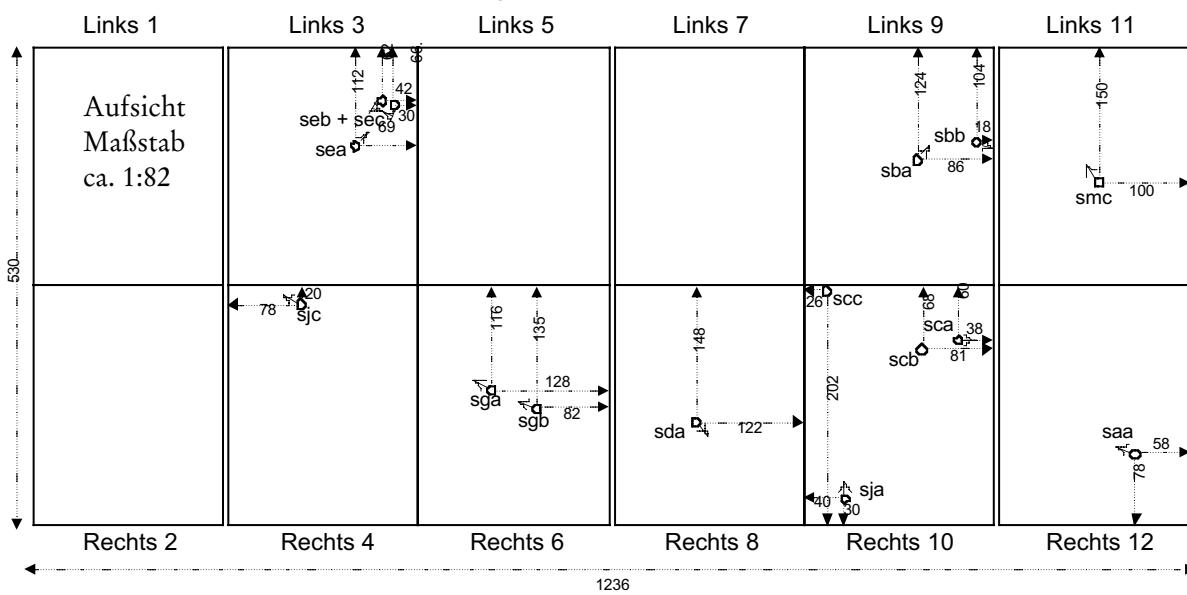
1980; Gips/Gießharz a. weiß bem. Spanplatten (12 St. in 2 Reihen) a. Atelierboden; 32 x 530 x 1236 (Fig.: H. ca. 27–31 /Bretter je 1 x 265 x 206); i.N.

- ◆ 1980/81 Berlin/Mainz (82)
- das kunstwerk Jg. 32, H.4, 1979, S. 24 (Bezeichnung: *Figurinen*); Kat. Berlin 1980 (Studienfotos), o.P.; Haase 1981, Nr. 1 (Ausschnitt)
- ✉ Haase 1981, S. 19

Fig.-Typen: *saa*, *sba + sbb*, *sca + scb + scc*, *sda*, *sea + seb + sec*, *sga + sgb*, *smc*



Auf den Rückseiten der Platten sind die Figuren von K.B. wie folgt bezeichnet: *Eva* (*saa*), *Schatten* (*sba + sbb*), *Lehmann* (*sca*), *Freundin* (*scb*), *Farmer* (*scc*), *Alte Hure 1* (*sda*), *Alte Hure 2* (*sea*), *Junge Huren 2* (*seb + sec*), *Elisabeth* (*sga*), *Phillip* (*sgb*), *Halb-Neger* (*smc*). Temporäre Aufstellung auf dem Atelier- bzw. Ausst.-Boden. Standort und Ausrichtung der Figuren entsprechen der Präsentation während der Ausstellung in Berlin 1980.



2/80 Todesengel S. 93

1979/80; Eisenguß a. Stahlplatte / Bronze; 141 x 130 x 25; nicht sign.; 2 Ex.

2/80-O Polyester, getönt; i.N.

2/80-1 Harms, Oldenburg 1980 (GG); Fr. Margarethe Hoehme, Neuss-Selikum (ehem. Prof. G. Hoehme, Neuss-Selikum)

2/80-2 Barth, Rinteln 1990 (Bronze); nicht sign.; GSt. li. Fuß innen; i.N.

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (95); 1993 Lehnin

□ Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Lehnin 1993, S. 16–17 (+ Detail); Hoehme/de la Motte 1990/91, S. 145; Jahresprogramm Gal. Uhrturm, Dierdorf 1993, S. 7; Kat. Maroth 1993, S. 13

■ Weber 1993, S. 10



2/80-1

Fig.-Typ: *so*. Geht zurück auf das gleichnamige Tableau (WV 22/77). Aufstellung WV 1/80-1 vor dem Haus von Gerhard Hoehme am 10.8.1981. Nach dessen Tod am 29.6.1989 kam die Figur auf eigenen Wunsch auf das Grab (Alter Friedhof, Neuss-Weckhoven); Entwurfszeichnung von G. Hoehme im Besitz Fr. Margarethe Hoehme, Neuss-Selikum.

3/80 Alte Hure S. 56, 148

1979/80; Eisenguß a. 3 Stahlplatten, rostig fixiert; 170 x 46 x 28; nicht sign.; 2 Ex.

3/80-O Polyester, getönt; i.N.

3/80-1 Schulte-Schmale, Würselen; starke Korrosionsmerkmale; o. GSt.; Wilfried Rugo, Düsseldorf (erw. 1985)

3/80-2 Schulte-Schmale, Würselen 1981, a. Eisenpl.; o. GSt.; i.N.

◆ 1980/81 Berlin/Mainz (96); 1991 Mußbach; 1993 Lehnin; 1994 Bozen; 1997 Schloß Waldhausen

□ Kat. Berlin 1980, o.P.; Kat. Heilbronn 1991, S. 33; Kat. Mußbach 1991, S. 29 (Atelierfoto); Kat. Lehnin 1993, S. 14–15 (+ Detail); Kat. Maroth 1993, S. 6 (Eisen), S. 18 + 20 (Polyester); Kat. Bozen 1994, S. 91; Fs. 20 Jahre Gal. Uhrturm Dierdorf 1996, S. 33 (Polyester); Kat. Budenheim 1997, S. 63

■ Bad. Neueste Nachrichten v. ?.?.1991; Weber 1993, S. 9–10; Pfeiffer 1994, S. 31; Rhein-Ztg. v. 22.5.1997; Trierischer Volksfreund v. 30.5.1997

Fig.-Typ: *sda*. Beide Güsse sind z.Zt. im Freien aufgestellt: 3/80-1 im Garten des Besitzers, 3/80-2 im Hof in Maroth.



3/80-2

1981

1/81 3 in Ransbach S. 52, 137 ff.

1978/81; Eisenguss a. insg. 21 Stahlplatten (Stärke 10 mm), rostig fixiert; Fig. H. 175–187 / Bodenplatten insg. 1275 x 500; nicht sign.; 1 Ex.



1/81-O = 5/78-O (+ Fig. Typ *sac*); i.N.

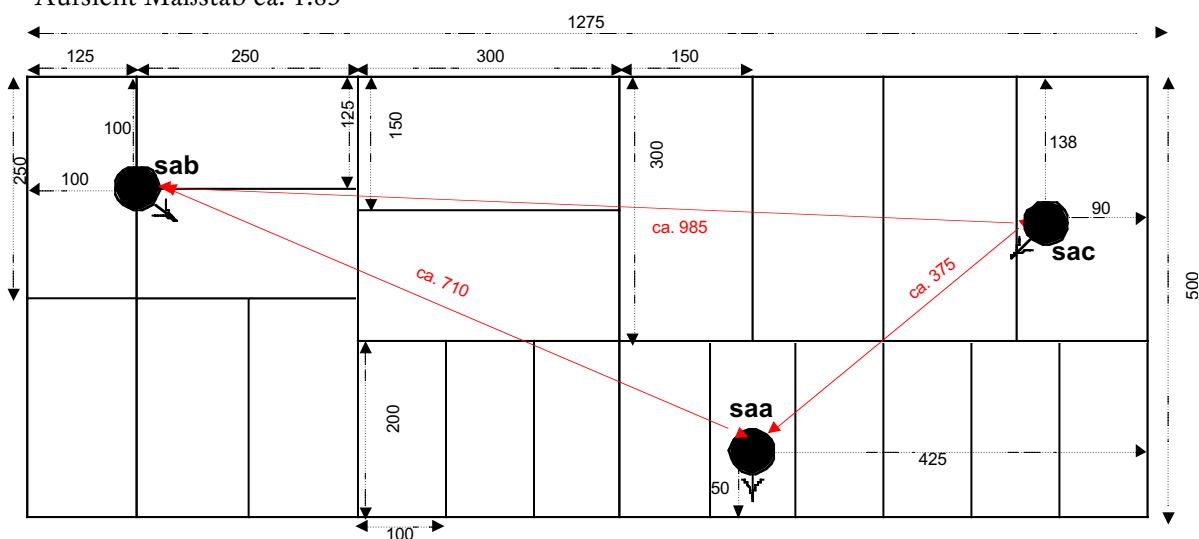
1/81-1 Schulte-Schmale, Würselen, 1980; Berufsbildungszentrum Montabaur

- ◆ 1981 Mainz [nur Typ *sac*]
- Gause-Reinhold 1989, S. 128 (2 Details); Westerwälder Ztg. Nr. 294 v. 18.12.1992, S. 15; Kat. Maroth 1993, S. 37 (*Uwe*), S. 29 (*Eva + Borchert*) -Polyester-

Fig.-Typ: *saa* + *sab* + *sac*

Wettbewerbsarbeit im Rahmen der künstlerischen Ausgestaltung des Neubaus BBZ Montabaur, Ausschreibung 1979, Architekten: Dürr & Gauger, Neustadt/Weinstr., Einweihung am 22.8.1980; die Aufstellung der Gruppe verzögerte sich bis Frühjahr 1981 aufgrund der Ausstellung in Berlin 1980. (Korrespondenz mit den Architekten und der Kreisverwaltung Westerwaldkreis, Montabaur; i.N.). Die Arbeit geht zurück auf das gleichnamige Tableau (WV 10/77). Es existiert ein Modell (→ S/VIII)

Aufsicht Maßstab ca. 1:85



2a/81 <o. T. (Für Rolf und Gila Szymanski)>

1981; Eisenguss, a. Eisenpl.; 29 x 40,5 x 58,5 (Fig. H. 28 / Würfel: 6,3 x 5,5 x 4,5 / Pl.: 40,5 x 58,5 / o. Gest.); Rolf und Gila Szymanski, Berlin

Fig.-Typ: *sbb*

Bezeichnet auf der Unterseite der Platte:
Karl Bobek 1981 Für Rolf und Gila Szymanski. WV 2a/81 + 2b/81 sind zwei Variationen der Figur *Kindfrau* aus dem Tableau *Schatten* (WV 11/77) in Eisen auf Eisenplatte.

**2b/81 Kindfrau**

1977/81; Eisen a. Eisenpl.; 33,5 x 44,5 x 40 (Fig.: H. 22,5 / Tor: 33,5 x 16 / Pl. 44,5 x 40); Privatbesitz

Fig.-Typ: *sbb*

Bezeichnet auf der Unterseite der Platte:
Kindfrau 1977/81 Karl Bobek für Ulrich Haase. Alle Angaben stammen von der Besitzerin. Größe und Position der Figur entsprechen ungefähr WV 2a/81; anstatt des Würfels verwendet K.B. hier das Tor als räumliches Element.



1982

1/82 Harlekin und Columbine

ca. 1982; *Gips*

1/82-O *Gips; Verbleib unb.;* nachgewiesen: Fotos i.N.

Wettbewerbsmodell für das Stadttheater Esslingen, vermittelt über den Galeristen Rolf Kröner. Alle Angaben beruhen auf einem Brief K.B.s an unbekannt vom 8.3.1982, worin er das Modell beschreibt. Vorgesehen war ein Bronzeguss, Sitzhöhe ca. 155–160, der nie ausgeführt wurde. Zu dem Modell fehlen die entsprechenden Angaben. (Korrespondenz *Aufträge*; i.N.)



1983

1a/83 Bildnis Theo Wormland S. 54, 158

1983; Bronze, a. Steinstele; 31 x 18 x 20,5 / Stele: 135 x 18 x 20,5; sign. St. KB; 2 Ex.



1a/83-2



1b/83-O



1c/83-O

1a/83-O Gips; i.N.

1a/83-1 Barth, Rinteln, 1983; dunkel; sign. hi. am Hals; o. GSt.; Staatsgalerie moderner Kunst, München (Leihgabe d. Theo-Wormland-Stiftung; Inv.-Nr.; 1997)

1a/83-2 Barth, Rinteln, 1983; dunkel; sign. hi. am Hals; GSt. hi. auf d. Stange; Wormland Verwaltungen GmbH & Co. KG Hannover

◆ 1983 München (11)

□ Kat. München 1983, S. 48, 52–53

□ Bobek 1983; EBD 1991/92, S. 230; Saur Bd. 11, 1995, S. 671

T. Wormland (1907–83) Kunstsammler und Gründer einer Warenhauskette.

Entstanden als Auftragsarbeit; es existieren drei leicht unterschiedliche Fassungen in Gips. Guß 1a/83-2 befindet sich im Vorraum der Unternehmensleitung in Hannover.

1b/83 Bildnis Theo Wormland

1983; Bronze; 34 x 19 x 25; 1 Ex.

1b/83-O Gips; i.N.

1b/83-1 Barth, Rinteln, 1983, a. Muschelkalkstele; hell; Dr. Hartwig Garnerus, Grünwald

1c/83 Bildnis Theo Wormland

1983; Gips

1c/83-O Gips; i.N.

2/83 Porträt Herr Schulte-Schmale S. 158

1983; Bronze; 1 Ex.

2/83-O Gips, schellakiert; i.N.

2/83-1 Barth, Rinteln, 1984; Privatbesitz (ehem. Franz Schulte-Schmale, Würselen)

□ Kat. Maroth 1993, S. 32 (2.v.r.o.)

Gießer in Würselen b. Aachen; führte für Bobek die lebensgroßen Eisengüsse der *Straße* aus.



2/83-O

3/83 Hure, angelehnt

[1979/80] 1983; Polyester; 166 x 48 x 51; nicht sign.

3/83-O Polyester, getönt, vor Sperrholzwand (Fassung IV); i.N.

◆ 1993 Lehnin

□ Kat. Mußbach 1991, S. 29 (Atelierfoto; Fassung II); Kat. Lehnin 1993, S. 13 (Detail; Fassung IV); Berliner Morgenpost v. 18.7.1993, S. 9 (Fassung IV); Der Tagesspiegel v. 2.9.1993 (Fassung IV); Kat. Maroth 1993, S. 19 (Detail; Fassung IV); Fs. 20 Jahre Gal. Uhrturm Dierdorf 1996, S. 33 (Fassung IV)

■ Weber 1993, S. 9

Fig.-Typ: *sdb*

Titel und Datierung 1983 stammen aus Kat. Mußbach 1991; die Datierung 1979/80 in Kat. Lehnin 1993 beruht auf der Annahme, daß die erste Fassung zeitgleich mit der *Jungen Hure* (WV 2/79) entstanden ist. Die endgültige Ausführung ist die 4. Fassung dieses Typs; die anderen 3 wurden von K.B. verworfen und sind auf Fotos dokumentiert. (i.N.)



1986

1/86 Großer Sitzender [Neger]

1986; Eisen; ca. 170 x 96 x 100 (incl. S.); nicht sign.; 1 Ex.

1/86-O Polyester, getönt, a. Holzblock; i.N.

1/86-1 Schulte-Schmale, Würselen 1986, a. Eisens.

(1 Guß); o. GSt.; Fr. Margarethe Hoehme, Neuss-Selikum
(ehem. Prof. G. Hoehme, Neuss-Selikum)

□ Kat. Maroth 1993, S. 15/16

Bezeichnung und Datierung gehen zurück auf die Gußkostenrechnung (ESt. '86; i.N.). 1/86-1 steht vor dem Wohnhaus der Witwe Gerhard Hoehmes in Neuss-Selikum. Es existieren zwei Entwurfsmodelle (S/XIIa + b)



1/86-1

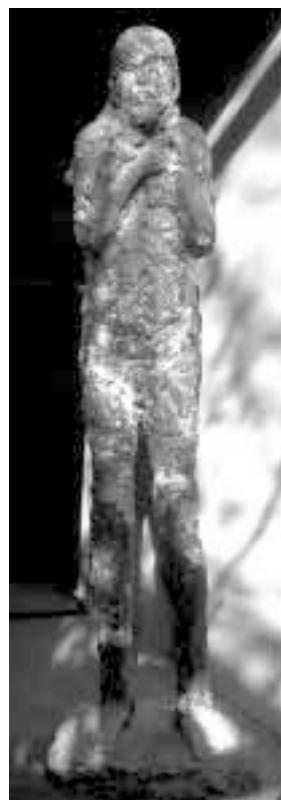
2/86 (Stehende mit zur Brust erhobenen Armen)

o.J.; Polyester; 148 x 30 x 22; nicht sign.

2/86-O Polyester, getönt, a. Plinthe;
mit Ton ausgebessert, unfertig; i.N.

□ Kat. Maroth 1993, S. 33

Fig.-Typ: *slb* o. *sn*, stark abgewandelt.



2/86-O



3/86-O

3/86 (Gehende in kurzem Kleid)

o.J.; Polyester; 158 x 39 x 36; nicht sign.

3/86-O Polyester, getönt; i.N.

□ Kat. Maroth 1993, S. 30 + 31

Fig.-Typ: *sga* (?), stark abgewandelt.

1987

1/87 Porträt Herr Schulte-Schmale, II. Fassung S. 158
1987; Polyester; 33 x 17 x 24,5; sign. St. K.B.

1/87-O Polyester, getönt; sign. im Nacken; i.N

Die Bezeichnung stammt aus WA 1989. Auf der Rückseite eines Fotos des Porträts notiert K.B.: „Porträt des Giessers (Schulte-Schmale), 1987, Polyester für Bronze.“ (i.N.). Entgegen dieser Angabe wurde ein Guß nie ausgeführt, möglicherweise liegt eine Verwechslung mit der ersten Fassung (WV 2/83) vor. Fraglich ist auch die Datierung, nach der zwischen erster und zweiter Fassung vier Jahre liegen.



2/87 Centurio (Porträt Willi Kemp)
1987; Bronze; 32,5 x 17 x 28; nicht sign.; 1 Ex.

2/87-O Gips-Zement; i.N.

2/87-1 Kittl, Düsseldorf 1987, a. schw. Granits.; o. GSt.;
Willi Kemp, Düsseldorf

Kunstsammler aus Düsseldorf. Bezeichnung und Datierung stammen von K.B. auf einem Foto des Besitzers. Seit 1976 hatte K.B. mehrere Porträts von Kemp in Gips und Ton geschaffen, die aber nicht gegossen wurden (→ S/XIa-e). Der *Centurio* war das letzte Porträt dieser Reihe, da der Bronzeguß K.B. aber dem Porträtierten zu unähnlich schien, gab er ihm diesen literarischen Titel.



2/87-1

1988

1/88 Projekt Mühlenstraße S. 55, 141 ff., 149
1987–88; Eisen, a. Plinthen, rostig fixiert; Fig.-Typ sbb: 154 x 40 x 40 / scb: 162 x 44 x 44 / scc: 172 x 56 x 48; 1 Ex.

1/88-O Polyester, getönt, a. Plinthen; i.N.

1/88-1 Schulte-Schmale, Würseln 1988; Stadt Düsseldorf

□ Rh. Post v. 3.12.1988;
W.Z. v. 3.12.1988; Düsseldorfer
Amtsbl. v. 10.12.1988; Rh. Post
v. 1.3.1989; Rh. Post v. 24.1.1992;
Rh. Post v. 5.9.1992; Rh. Post
v. 12.2.1993; Kat. Maroth 1993,
S. 15 + 16 (-O-); Looz-Corswarem/
Purpar 1996, Nr. 32

BOOK Rh. Post v. 3.12.1988; W.Z. v.



1/88-1

3.12.1988; Düsseldorfer Amtsbl. v. 10.12.1988; Rh. Post v. 1.3.1989; Rh. Post v. 24.1.1992; Rh. Post v. 5.9.1992; Rh. Post v. 14.6.1995; Looz-Corswarem/ Purpar 1996, S. 36 (Titel, Materialangabe u. Schreibweise des Namens des Künstlers sind falsch !)

Fig.-Typen: *sbb, scb + scc* (o. *sba*)

Aufstellung als Teil der sog. *Kunst-Achse* am 2.12.1988 in der Mühlengasse, Düsseldorf, auf den Haupteingang der Kunstakademie zuschreitend. Durch Baumaßnahmen in der Straße wurde die Gruppe vorübergehend ab- und am 4.9.1992 wieder aufgebaut (Rh. Post v. 5.9.92). Durch die baulichen Veränderungen – eine der beiden Häuserzeilen wurde nach vorne gezogen – wurden die Figuren, die ursprünglich in der Mitte der Straße standen, an den Rand gerückt. Die Bezeichnung der Gruppe variiert, in den Zeitungsartikeln findet man „Skulpturenfamilie“ (gleichzeitig der Hinweis, daß die Gruppe namenlos geblieben sei !) (Rh. Post v. 3.12.88) oder auch „Familienstreit“ (Rh. Post v. 1.3.89), da man in den drei Figuren den Künstler selbst nebst Gattin und Tochter zu erkennen glaubte. K.B. führt die Arbeit ohne Titel, die hier gewählte Bezeichnung geht zurück auf den Aufstellungsplan (i.N.). Die Gruppe sollte ursprünglich die Umsetzung des Tableaus *Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77) werden, die Figur des *Lehmann* war jedoch nicht termingerecht fertig geworden und mußte durch das kleine Mädchen ersetzt werden. Aus der *Lehmann*-Figur wurde später der *Dreibeiner* (WV 1/90).

1990

1/90 Dreibeiner S. 57, 149 ff., 226, 229, 234 f.

1989/90; Eisenguß; 176 x 80 x 67; nicht sign.; 2 Ex.

1/90-O Polyester, getönt; i.N.

1/90-1 Schulte-Schmale, Würselen, 1990; i.N.

1/90-2 Schulte-Schmale, Würselen, 1990; Erwin Wortelkamp, Hasselbach/Ww., erw. 1990

- ◆ 1991 Heilbronn; 1993 Lehnin; 1994 Bozen; 1996 Duisburg; 1997 Schloß Waldthausen
- Kat. Heilbronn 1991, S. 30; Altenkirchener Ztg. Jan. 1992; Kunstverein Hasselbach 1992, Nr. 12, S. 54–55; Kat. Maroth 1993, S. 4–5 (Detail); Kat. Bozen 1994, S. 95; Wortelkamp 1995, Farbtafel o.P.; Kat. Duisburg 1996, S. 229; Duisburger Journal 6/96, S. 35; Kat. Budenheim 1997, S. 65; van den Berg (Hg.) 1999, S. 124 + 125
- Nowald 1991, S. 30; Altenkirchener Ztg. v. ?1.1992; Schübler 1992, S. 54–55; Weber 1993, S. 10–11; Butturini 1994, S. 13/17; Pfeiffer 1994, S. 31/39; Wortelkamp 1995, S. 183 f.; Leinz 1996, S. 208 (id. Schübler 1992); Duisburger Journal 6/1996, S. 35; Trierischer Volksfreund v. 30.5.1997; van den Berg 1999, S. 124–125; Ortheil 2000, S. 43–44



1/90-2

Fig.-Typ: *sca*. Der Bildhauer E. Wortelkamp erwarb den Guß 1/90-2 für sein Projekt *Skulptur im TAL* in Hasselbach/Werkhausen, wo er in einer kleinen Fichtenschonung dauerhaft aufgestellt wurde; 1/90-1 steht im Hof in Maroth. Ursprünglich geplant als dritte Figur für die Gruppe *Mühlstraße* (WV 1/88).

2/90 Studie eines Negers mit Korb

o.J.; Ton; H. ca. 200; zerstört

Fig.-Typ: sjc. Bezeichnung, Materialangabe und Maße stammen aus WA 1989.- K.B. hat die Figur verworfen, den Rumpf ließ er später in Polyester gießen (WV 2a/90).

2a/90 ‹Torso (Studie eines Negers mit Korb)› S. 83

1989/90; Polyester, getönt, a. Stahlgerüst; 163 x 45 x 63; nicht sign.

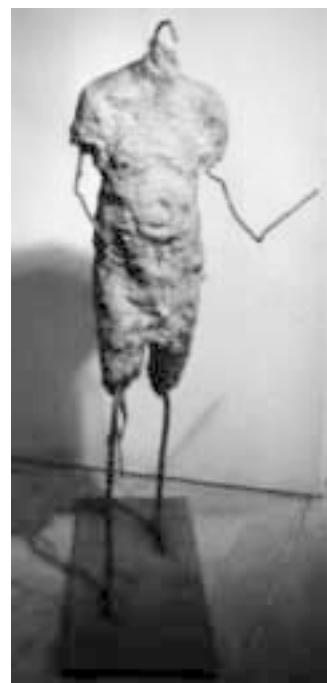
2a/90-O Kurt Räder, Düsseldorf 1989/90, a. Eisenpl.; i.N.

□ Kat. Maroth 1993, S. 34 + 35

Torso ohne Arme, Beine und Kopf; Rumpf der von K.B. verworfenen Figur WV 2/90.



2/90



2a/90

3. Modelle / Studien

S/I (Kleiner Mädchentorso mit langem Haar)

o.J.; Gips-Zement; 21 x 6 x 5,5; i.N.

Torso ohne Arme. Formale und stilistische Nähe zu WV 2/59

S/II (Mädchen mit langem Haar auf Plinthe)

o.J.; Gips; 29 x 6 x 6,5; i.N.

Die formale und stilistische Nähe zu S/I lässt auf die gleiche Entstehungszeit schließen. Die Figur wurde zuletzt unter den Tableau-Figuren der *Straße* aufbewahrt. Die Verwendung einer Plinthe, auf die K.B. für die Tableau-Figuren jedoch verzichtete, lässt vermuten, daß es sich bei dieser Figur um die Skizze oder ein Gipsoriginal für eine solitäre Kleinplastik handelt.

S/III (Gehende mit langem Haar, ohne Arme)

o.J. (nach 1961); Gips, getönt; 44 x 11 x 16; i.N.

Torso ohne Arme. Ein Foto der Figur während oder kurz nach der Entstehung zeigt im Hintergrund WV 13/61; dies legt eine Datierung nach 1961 nahe. (Foto i.N.)



S/I



S/II



S/III

S/IV Porträt Herr Weiser

1966; Gips-Zement; 33 x 18 x 22; i.N.

Bezeichnung und Datierung stammen aus WA 1989. Porträt eines ehemaligen Akademiestudenten aus der Klasse K.B.s; entstand als Demonstration vor der Klasse. Rundlicher Kopf auf langem zylindrischen Hals; zahlreiche überarbeitete Stellen an Hals und Mundpartie.

**S/V Porträt Hermann-Josef Kuhna**

1970; Gips-Zement; 36 x 16 x 20; i.N.

Bezeichnung und Datierung stammen aus WA 1989. Ehemaliger Schülers K.B.s, später Professor an der Staatlichen Kunsthakademie Düsseldorf, Abteilung Kunsterzieher, Münster. Entstand vermutlich als Demonstration vor der Klasse.

**S/VI Porträt Inge**

ca. 1970–75; Gips; 35 x 18 x 27; i.N.

Ehemalige Schülerin K.B.s. Bezeichnung stammt von Ursula Bobek (im Gespr. mit d. Verf.). Die Datierung beruht auf der Annahme, daß es sich wie im vorhergehenden Porträt um eine vor Studenten entstandene Studienarbeit handelt.



S/VII Eva

o.J.; Gips, getönt, z.T. bemalt; 33 x 8 x 11; i.N.

Studie für die Tableau-Figur *Eva* (Typ *saa*) aus der Gruppe 3 in *Ransbach* (WV 10/77)

**S/VIII Wettbewerbsmodell Montabaur**

1979; Gips a. Holz; Fig. H. 19–20 / Pl.: 2 x 128 x 50; nicht sign.; Berufsbildungszentrum Montabaur

- ◆ 1979 im Foyer des Sitzungssaales der Kreisverwaltung Montabaur (15.10. – 26.10.1979)

Modell für die Wettbewerbsarbeit WV 1/81 im Maßstab 1:10. In der Ausst. 1979 wurden alle eingereichten Entwürfe präsentiert. (Briefwechsel mit d. Stadtverwaltung u. d. Architekten; i.N.)

**S/IX {Paar, auf Säule sitzend}**

o.J.; Gips; 25 x 14 x 13,5; i.N.

Möglicherweise Studie zum Modell für das Stadttheater Esslingen (WV 1/82).



S/X (Liegender Hund, aufgerichtet)
Ton a. Holzpl.; 10,5 x 21 x 9; i.N.



S/XIa Porträt Willi Kemp, 1. Fassung
1976/77; Gips-Zement;
30 x 18 x 30; i.N.

Die Datierung beruht hier wie im Folgenden auf einer Fotoserie, die der Porträtierte während den insgesamt fünf Sitzungen angefertigt hat.



S/XIa



S/XIb



S/XIc

S/XIb Porträt Willi Kemp, 2. Fassung
1977; Ton; 25 x 17 x 23; i.N.

S/XIc Porträt Willi Kemp, 3. Fassung
1986; Gips; 32 x 17 x 28; i.N.

S/XId Porträt Willi Kemp, 4. Fassung
 1986; Gips; 31 x 16 x 22;
 i.N.

S/XIe Porträt Willi Kemp, 5. Fassung
 1986; Gips; 37 x 17 x 29
 i.N.



S/XId



S/XIe

S/XIIa Modell I Großer Sitzender Neger S. 223
 Ton a. Holzpl.; ca. 16,5 x 6 x 10 / Pl.: 9 x 17,5; i.N.

Entwurfsskizze zu WV 1/86. Fragment ohne Kopf und rechten Fuß, Torso ohne Arme, aufrecht sitzend, Beine auseinander. Nur wenig mehr als eine Ideenskizze, sehr grob bearbeitet.

S/XIIb Modell II Großer Sitzender Neger S. 223
 Gips a. Holzpl.; 26,5 x 10 x 24 / Pl.: 2 x 16 x 30,5; i.N.

Detailliert ausgearbeitete Studie zu WV 1/86; entspricht maßstäblich verkleinert der Ausführung in groß.



S/XIIa



S/XIIb

4. Figurentypen Straße

Bezeichnung/Typ	Format	Kennziffer	Material	Maße	Guß	WV-Nr.	Besitz (außer i.N.)
Eva	saa	1.1*	Gips	18 x 4,5 x 4		3/79	
		1.2*				S/VIII	BBZ Montabaur
		1.3		27,5 x 7,5 x 8		1/80	
		1.4				o.Nr.	G. Ursin, Neuwied
		1.5					
		2.1*	Gießharz	27,5 x 7,5 x 8		10/77	
		2.2				14/78	
		2.3					
		3.1*	Gelbguß			15/78	
	GR.	4.1*	Eisen		Harms 1982	10a/77	
		5.1	Polyester	176 x 44 x 60		5/78-O	
		6.1*	Eisen	175 x 47 x 60	S.-S., 1979	5/78-1	Naspa, Wiesbaden
		6.2*			S.-S., 1980	1/81-1	BBZ Montabaur
		6.3*			S.-S., 1983	5/78-2	Stadt Aachen
		6.4			S.-S., 1985	5a/78	
Borchert	sab	1.1*	Gips	18,5 x 5,5 x 3		3/79	
		1.2*				S/VIII	BBZ Montabaur
		1.3*		29 x 9 x 5		10/77	
		2.1	Gießharz	29 x 9 x 5		14/78	
		2.2					
		2.3				1/80	
		3.1*	Gelbguß			15/78	
		4.1*	Eisen		Harms 1982	10a/77	
	GR.	5.1	Polyester	187 x 60 x 35		5/78-O	
		6.1*	Eisen	185 x 60 x 38	S.-S., 1979	5/78-1	Naspa, Wiesbaden
		6.2*			S.-S., 1980	1/81-1	BBZ Montabaur
		6.3*			S.-S., 1983	5/78-2	Stadt Aachen
Uwe	sac	1.1*	Gips	18,5 x 6 x 3		S/VIII	BBZ Montabaur
		1.2				o.Nr.	U. Langnickel, Elgert
		1.3*				10/77	
		1.4	Gips	29,5 x 9,5 x 5			
		1.5					
	GR.	2.1	Gießharz	29,5 x 9,5 x 5		1/80	
		3.1*	Eisen		Harms 1982	10a/77	
		4.1	Polyester	178 x 63 x 39		1/81-O	
		5.1*	Eisen	178 x 66 x 40	S.-S., 1980	1/81-1	BBZ Montabaur
		1.1*	Gips	29,5 x 10 x 6		11/77	
Schreitender (Schatten)	sba	1.2					
		2.1	Gießharz	29,5 x 10 x 6			
		2.2					
		2.3					
		3.1*	Eisen	29,5 x 8 x 6	Harms 1982	11a/77	
		3.2				11b/77	J. Ploch, Neustadt

Bezeichnung/Typ	Format	Kennziffer	Material	Maße	Guß	WV-Nr.	Besitz (außer i.N.)
Kindfrau (Schatten)	sbb	1.1*	Gips	23 x 6 x 4		11/77	
		1.2				1/80	
		2.1	Gießharz	23 x 6 x 4			
		2.2					
		2.3					
		3.1*	Gelbguß			15/78	
		4.1*	Eisen	H. 22,5	Harms	11a/77	
		4.2*			Harms 1980	2a/81	R. Szymanski, Berlin
		4.3*			Harms 1980	2b/81	U. Haase, Berlin
		5.1	Polyester	161 x 40 x 29		1/88-O	
		6.1*	Eisen	154 x 40 x 40	S.-S., 1988	1/88-1	Stadt Düsseldorf
Lehmann	sca	1.1	Gips	29,5 x 10,5 x 12,5			
		1.2					
		2.1*	Gießharz	29,5 x 10 x 12,7		12/77	
		2.2				14/78	
		2.3				1/80	
		3.1*	Alu		Kittl	12a/77	
		4.1*	Eisen		Harms 1979	12b/77	
		4.2			Harms 1980		
Lehmanns Freundin	scb	1.1	Gips	29,5 x 10,5 x 5			
		2.1*	Gießharz	28 x 9,5 x 5		12/77	
		2.2				1/80	
		2.3					
		2.4					
		3.1*	Alu		Kittl	12a/77	
		4.1*	Eisen		Harms 1981	12b/77	
		5.1	Polyester	169 x 44 x 40		1/88-O	
		6.1*	Eisen	162 x 44 x 44	S.-S., 1988	1/88-1	Stadt Düsseldorf
Beobachter [Farmer]	scc	1.1	Gips	28 x 9 x 5			
		2.1*	Gießharz	28 x 9 x 7,3		12/77	
		2.2				14/78	
		2.3				1/80	
		2.4					
		3.1*	Alu		Kittl	12a/77	
		4.1*	Eisen		Harms 1981	12b/77	
		4.2			Harms 1981		
		5.1	Polyester	178 x 58 x 50		1/88-O	
		6.1*	Eisen	172 x 56 x 48		1/88-1	Stadt Düsseldorf
Alte Hure I	sda	1.1	Gießharz	29 x 8 x 5			
		1.2				1/80	
		1.3					
		1.4*				13/77	
		2.1*	Blei	H. 29,5		6/78	
		3.1*	Bronze	29,5 x 8 x 5,5		7/78	W. Rugo, Düsseldorf
		4.1*	Zink	H. ca. 29		12/78	R. Szymanski, Berlin

Bezeichnung/Typ	Format	Kennziffer	Material	Maße	Guß	WV-Nr.	Besitz (außer i.N.)
Alte Hure I (Forts.) sda	kl.	5.1*	Alu	H. 29	Kittl	13 + 13a/78	W. Kemp, Düsseldorf
		6.1*	Eisen		Harms 1981	13a/77	
		6.2*				14/77	U. Langnickel, Elgert
	GR.	7.1	Polyester	170 x 46 x 28		3/80-O	
		8.1	Eisen	170 x 46 x 28	S.-S.	3/80-1	W. Rugo, Düsseldorf
		8.2			S.-S., 1981	3/80-2	
	sdb	1.1	Gießharz	27,5 x 8 x 8			
		1.2*				13/77	
		2.1*	Eisen	27,5 x 8 x 8	Harms 1981	13a/77	
		3.1	Polyester	166 x 48 x 51		3/83	
Junge Hure I sdc	kl.	1.1	Gießharz	27,5 x 8,5 x 8,5			
		1.2				13/77	
		1.3					
	kl.	2.1*	Zink	H. 27		12/78	R. Szymanski, Berlin
		3.1*	Alu	H. 27	Kittl	13 + 13a/78	W. Kemp, Düsseldorf
		4.1*	Eisen	27,5 x 8,5 x 8,5	Harms 1981	13a/77	
	GR.	5.1	Polyester	158 x 50 x 50		2/79	
		1.1	Gießharz	27 x 7 x 8,5			
Junge Hure II sdd	kl.	1.2*				13/77	
		2.1*	Zink	H. 26,5		12/78	R. Szymanski, Berlin
		3.1*	Alu	H. 26,5	Kittl	13 + 13a/78	W. Kemp, Düsseldorf
		4.1*	Eisen	27 x 7 x 8,5	Harms 1981	13a/77	
		5.1	Polyester	158 x 50 x 50		2/79	
Alte Hure II sea	kl.	1.1	Gießharz	28,5 x 8 x 5		14/77	
		1.2				1/80	
	kl.	1.1				14/77	
Junge Hure III seb	kl.	1.2				1/80	
		2.1*	Eisen			14/77	U. Langnickel, Elgert
		3.1*					
Junge Hure IV sec	kl.	1.1	Gießharz	28 x 7 x 7,5		14/77	
		1.2				1/80	
		2.1*	Eisen			14/77	U. Langnickel, Elgert
Doppelkopf sfa	kl.	1.1*	Gips	29,5 x 8 x 8		15/77	
		2.1	Gießharz	29,5 x 8 x 8			
		2.2					
		2.3					
		2.4					
		3.1*	Eisen		Harms 1981	15a/77	
Neger-student sfb	kl.	1.1*	Gips	29 x 7,5 x 7,5		15/77	
		1.2					
		2.1	Gießharz	29 x 7,5 x 7,5			
		2.2					
		3.1*	Eisen		Harms 1981	15a/77	

Bezeichnung/Typ	Format	Kennziffer	Material	Maße	Guß	WV-Nr.	Besitz (außer i.N.)	
Elisabeth sga	kl.	1.1*	Gips			16/77		
		2.1	Gießharz	28 x 7,5 x 6		14/78		
		2.2				1/80		
		3.1*	Gelbguß			15/78		
		4.1*	Eisen		Harms 1981	16a/77		
	GR.	5.1	Polyester	158 x 39 x 36		3/86		
Philipp sgb	kl.	1.1*	Gips			16/77		
		2.1	Gießharz	29 x 9 x 6,5		14/78		
		2.2				1/80		
		3.1*	Gelbguß			15/78		
		4.1*	Eisen		Harms 1981	16a/77		
Berlin am 03.10.1953 sh	kl.	1.1*	Gips			17/77		
		2.1	Gießharz	28 x 9,5 x 7,5				
		2.2						
		2.3						
		3.1*	Eisen		Harms 1982	17a/77		
		3.2			Harms 1983			
		3.3				o.Nr.	M. Lipecki, Düsseldorf	
Gastarbeiterin si	kl.	1.1	Gips					
		2.1	Gießharz	28 x 7,5 x 4				
		2.2*				18/77		
		2.3						
		3.1	Eisen	28 x 7,5 x 4	Harms 1981			
		3.2			Harms 1981			
Bauarbeiter sja	kl.	1.1*	Gips			19/77	Verbleib unb.	
		2.1*	Gießharz	27,5 x 7 x 5		10/78	U. Langnickel, Elgert	
		2.2						
		2.3						
		2.4						
		3.1*	Eisen		Harms 1980	19a/77		
Neger sjb angelehnt	kl.	1.1*	Gips			19/77	Verbleib unb.	
		2.1	Gießharz	31 x 7,5 x 9				
		2.2						
		3.1*	Eisen		Harms 1980	19a/77		
Neger, Slum sjc	kl.	1.1*	Gips			19/77	Verbleib unb.	
		2.1	Gießharz	30 x 7,5 x 12				
		2.2						
		3.1*	Eisen		Harms 1980	19a/77		
	GR.	4.1	Ton			2/90		
Überweg sk	kl.	1.1*	Gips			20/77		
		2.1	Gießharz	27 x 19 x 4,5				
		2.2						
		2.3						
		3.1	Eisen		Harms 1981			

Bezeichnung/Typ	Format	Kennziffer	Material	Maße	Guß	WV-Nr.	Besitz (außer i.N.)
Stadtwind - Mann sla	kl.	1.1*	Gips			21/77	
		1.2					
		2.1	Gießharz	27,5 x 11 x 10			
		2.2					
		2.3					
		3.1*	Eisen		Harms 1981	21a/77	
Stadtwind - Frau slb	kl.	1.1*	Gips			21/77	
		2.1	Gießharz	27,5 x 6 x 7,5			
		2.2					
		3.1*	Eisen		Harms 1981	21a/77	
Liebespaar sma	kl.	1.1*	Gips			9/78	
		2.1	Gießharz	29 x 13 x 8			
		2.2					
		3.1	Bronze	32,5 x 13 x 8	Barth 1990	9b/78-1	
		3.2			Barth 1994	9b/78-2	
		4.1	Eisen		Harms 1980		
Mann am Eck smb	kl.	1.1	Gips				
		1.2				9/78	
		2.1	Gießharz	28,5 x 7 x 7,5			
		2.2					
		2.3					
Halbneger smc	kl.	1.1*	Gießharz	30 x 8,5 x 12,5		8/78	
		1.2				9/78	
		1.3				14/78	
		1.4				1/80	
		1.5				8b/78	M. Sperlich, Berlin
		1.6					
		1.7	Gh./Gips				
		2.1*	Eisen	29 x 9 x 12	Harms 1980	9a/78	
		2.2			Harms 1982		
		2.3				8a/78	W.J. Hofmann, D'dorf
Kind-Hure sn	kl.	1.1	Gips				
		2.1*	Gießharz	26 x 6 x 5		5/79	
		2.2*				5b/79	R. Szymanski, Berlin
		3.1-30	Bronze	H. 25-26	Schmäke 198	5a/79	Jahresgabe NBK 1981
		4.1*	Eisen	25,5 x 5,5 x 4,5		13a/77	
		4.2				Harms 1981	
		4.3				Harms 1981	
		4.4*				Harms	13a/78 W. Kemp, Düsseldorf
Todesengel (Schüler- lotse) so	kl.	1.1*	Gips	24 x 22		22/77	B. Büdenhölzer, EM
		2.1	Gießharz				
		2.2					
		3.1*	Eisen	23,4 x 21,9 x 4	Harms 1980	22a/77	
		3.2			Harms 1981		

Bezeichnung/Typ	Format	Kennziffer	Material	Maße	Guß	WV-Nr.	Besitz (außer i.N.)	
Todesengel (Schülerlotse) so (Forts.)	kl.	3.3	Eisen	23,4 x 21,9 x 4,5		o.Nr.	U. Langnickel, Elgert	
		3.4			Daum	o.Nr.	H.J. Albrecht, Krefeld	
		3.5				o.Nr.	Privatslg. Schweiz	
	GR.	4.1	Polyester	145 x 132 x 26				
		5.1	Bronze	141 x 130 x 25	Barth 1989			
		6.1	Eisen		Harms 1980	2/80-1	M. Hoehme, Neuss	
Architekt sp	kl.	1.1*	Gips	27,5 x 9 x 7		2/76		
Stehende einarmig	kl.	1.1	Gießharz	27 x 6,5 x 4,5				
		1.2						
		1.3						
		2.1	Eisen		Harms			
Hotpants	kl.	1.1	Gießharz	29 x 7,5 x 6				
		1.2						
		1.3						
		2.1	Eisen		Daum			
		2.2			Daum			
Stehende mit Jacke	st	1.1	Gießharz	29 x 7,5 x 6				
		1.2						
		1.3						
		2.1	Eisen		Harms			
Motorradfahrerin	kl.	1.1	Gips	27,5 x 11 x 8				
Schubkarre		1.1	Gips	9 x 30 x 8				
		1.2*	Gießharz			10/78	U. Langnickel, Elgert	

* = Figur ist fester Bestandteil eines Tableaus bzw. Gruppe im öffentlichen Raum

S.-S. = Franz Schulte-Schmale, Würselen



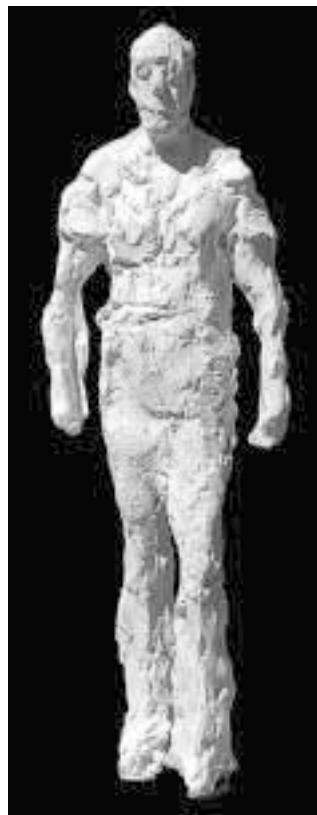
saa



sab



sac



sba



sbb



sca



scb



scc



sda



sdb



sdc



sdd



sea



seb



sec



sfa



sfb



sga



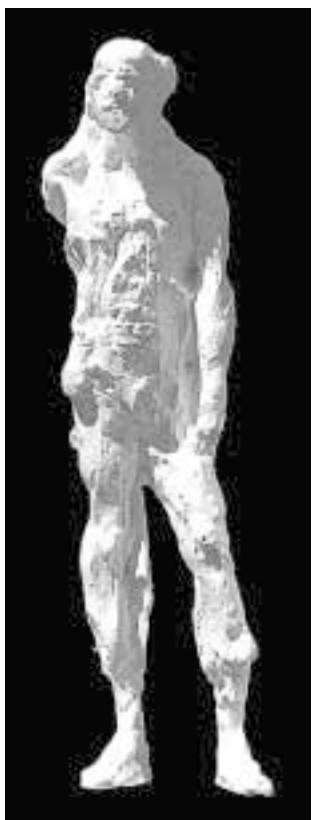
sgb



sh



si



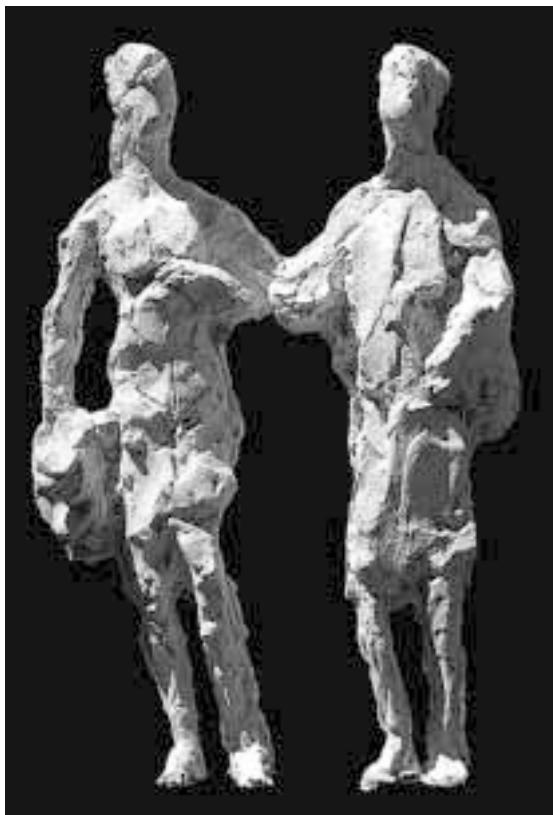
sjc



sjb



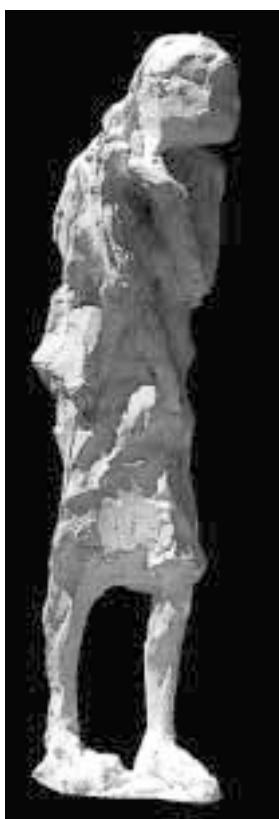
sja



sk



sla



slb



sma



smb



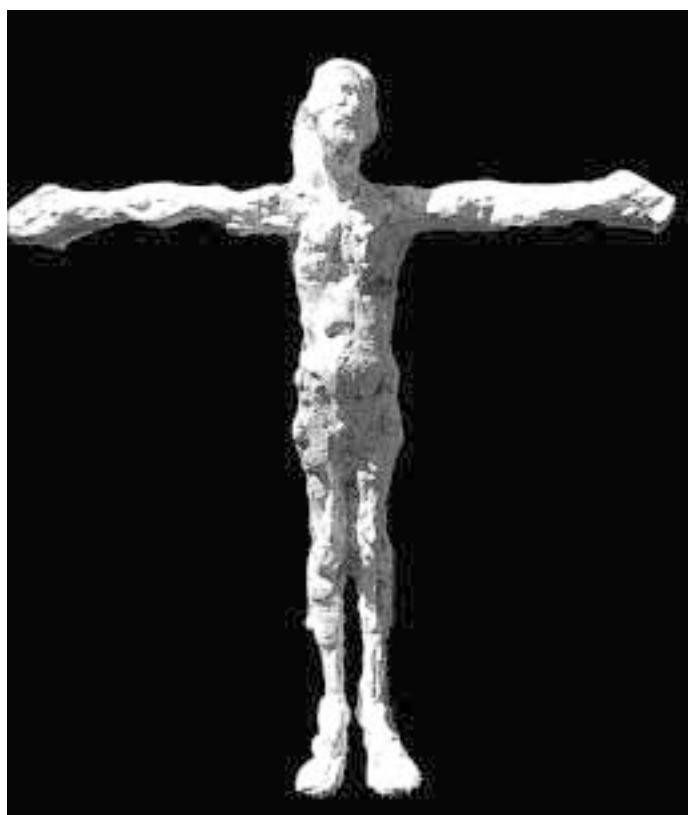
smc



smc



sn



so



sp



sq



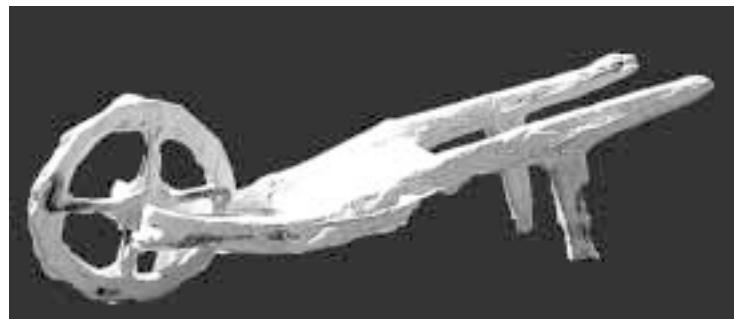
sr



st



su



Schubkarre aus WV 10/78



sac (1.2)



sh (3.3)

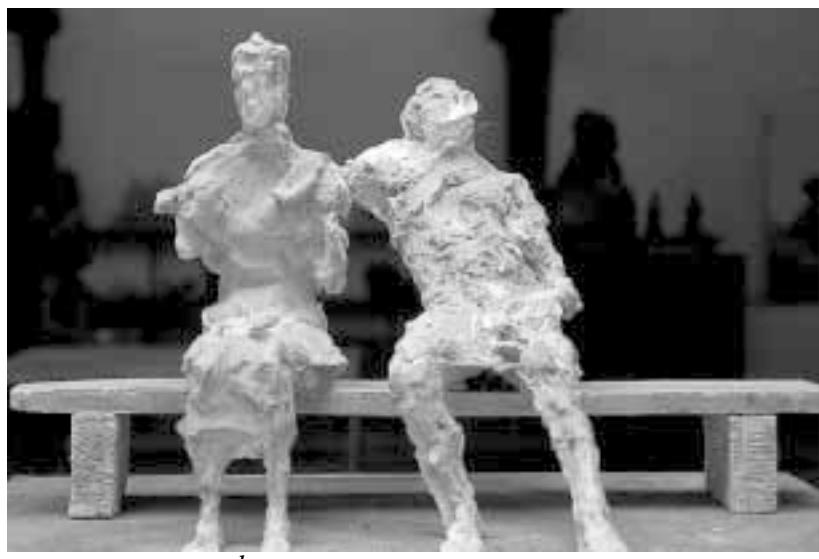


so (3.3)

5. Figurentypen Park

Bezeichnung/ Typ	Kenn- ziffer	Material	Maße	Guß	WV- Nr.	Besitz (außer i.N.)
Mann aus <i>Mann-Frau-Hund</i> (Studie) paa	1.1	Gips	28 x 17 x 10		8/67-O	
	2.1	Bronze	27 x 16,5 x 27,5		8/67-1	W.Kemp, Düsseldorf
Frau aus <i>Mann-Frau-Hund</i> (Studie) pab	1.1	Gips	28 x 11 x 13		8/67-O	
	2.1	Bronze	28 x 11 x 16		8/67-1	W.Kemp, Düsseldorf
Mann aus <i>Mann-Frau-Hund</i> (Kl.Studie) pba	2.1	Bronze			1/77	K.Müller, Düsseldorf
Frau aus <i>Mann-Frau-Hund</i> (Kl.Studie) pbb	2.1	Bronze			1/77	K.Müller, Düsseldorf
Mann aus <i>Mann-Frau-Hund</i> pca	1.1	Gips	33 x 38 x 37		4/76	
Frau aus <i>Mann-Frau-Hund</i> pcb	1.1	Gips	36 x 13 x 24		4/76	
Kleiner liegender Hund I pd	2.1	Bronze	3 x 13 x 5,5	Schmäke 1976	3/76-1	J. Ploch, Neustadt
	2.2				3/76-2	K.u.B.Leitholf, Owschlag
Kleiner liegender Hund II pbc	2.1	Blei-legierung			1/77	K. Müller, Düsseldorf
	2.2				1a/77-I	M. Lampert, Baldham
	2.3				1a/77-II	B.Büdenhölzer, EM
	3.1	Bronze	3 x 12,5 x 5	Barth 1979	1a/77-2	J. Ploch, Neustadt
	3.2				1a/77-3	B. Feldkircher, Innsbr.
	3.3				1a/77-4	F. Bobek, Düsseldorf
<i>Kleiner liegender Hund III</i> pe	1.1*	Wachs	3 x 12 x 5			
Liegender Hund pcc	1.1	Gips	7 x 15 x 25		4/76	
<i>Schattenbach</i> pf	1.1*	Wachs	ca. 21 x 8 x 9			
	1.2	Gips	36 x 22 x 30		2/77	
<i>Herbst (Das Tor)</i> pg	1.1	Gips	42 x 18 x 31		7/77	
Zwillingsschwester rechts pha	1.1	Gips			3/77	
Zwillingsschwester links phb	2.1	Bronze	37 x 11 x 24,5	Barth 1991	3a/77	
Enkel pi	1.1	Gips			3/77	
	2.1	Bronze	38 x 17 x 24	Barth 1990	4a/77	
<i>Birke</i> pj	1.1	Gips	18,5 x 11 x 17		5/77	
Pitt pk	1.1*	Wachs				
	2.1*	Gießharz				
	2.2*				11/78	
	3.1	Gips			6/77	
	4.1	Bronze	36 x 13 x 20	Barth 1991	6a/77-1	
	4.2			Barth 1994	6a/77-2	
Ruhender Rocker pl	1.1	Gips	34 x 19 x 36		8/77	
Mann mit verschränkten Armen pm	1.1	Gips	34 x 17 x 25		9/77	
<i>Sitzende o. Arme</i> pn	1.1*	Gips	16			

* = Modelle/Studien



pcb

pca



pcc



pe



pf



pg



pha + phb



pi



pm



pj



pl



pk



pk



*pf**(1.1)



*pn**



*pk**(1.1)



*pk**(2.1)



*pk**(2.2)

VI. Anhang

1. Biographie

- geboren am 14. Juni 1925 in Berlin
- 1943–49 Kriegsdienst und russische Kriegsgefangenschaft
- 1949–55 Bildhauerstudium an der Hochschule für Bildende Künste, Meisterschüler von Renée Sintenis
- 1954–62 Lehrer an den Volkshochschulen in Berlin
- 1955 Georg-Kolbe-Preis, Berlin
Heirat mit Ursula Bobek, geb. Leitholf und Geburt der Tochter Florentine
- 1960 Rom-Preis und einjähriger Studienaufenthalt an der Villa Massimo
- 1961 Kunstspreis der Stadt Berlin *Junge Generation*
- 1963 Berufung an die Kunstakademie Düsseldorf
- 1965 Großer Kunstspreis der Stadt Düsseldorf (Cornelius-Preis)
- 1969 1. Preis im Wettbewerb um die Ausführung einer monumentalen Freiplastik für den Vorplatz der Universitätsklinik Mainz; Architekt: Rainer Schell, Wiesbaden
- 1975 Umzug nach Maroth/Westerwald
- 1976 Beginn der Arbeit an den Ensembles
- 1978 Landeskunstspreis Rheinland-Pfalz (zusammen mit Michael Croissant)
- 1979 1. Preis im Wettbewerb zur Erlangung einer Plastik für das Berufsbildungszentrum Montabaur (BBZ); Architekten: Dürr & Gauger, Neustadt/Weinstraße
- 1980 große Retrospektive in der Orangerie Schloß Charlottenburg
- 1985 erste Anzeichen der schweren Krankheit
- 1987 Mitglied der Akademie der Künste Berlin
vorzeitiger Ruhestand
- stirbt am 20. Januar 1992 in Maroth

2. Ausstellungen

Abkürzungen: F = Faltblatt; Kat. = Katalog; Lepo. = Leporello; P = Plakat

2.1 Einzelausstellungen

- 1955 Plastiken 1951–1955, Galerie Spitta & Leutz, Berlin (Lepo.)
- 1961 Preis junge Generation, Sonderausst. im Rahmen der Großen Berliner Kunstausst. (GBK) 1961, GBK e.V. in den Ausstellungshallen am Funkturm, Berlin (Kat.)
- 1964 Gesellschaft für bildende Kunst, Kunsthistorisches Institut der Universität Mainz (Kat.)

- 1965 Galerie am Storchen, Göppingen
 1967 Skulpturen und Zeichnungen, Galerie Brusberg, Hannover (mit Johannes Gecelli im *Kubus*) (F/P; Einführung: Rolf Szymanski)
 1968 Skulpturen und Zeichnungen, Galerie Rothe, Heidelberg (Kat.)
 1975/76 Städtische Galerie Nordhorn (F/P; Einführung: Dr. Walter Jürgen Hofmann)
 1979 Figurative Plastik, Distanzen und Bezüge, Schloßgalerie Kröner, Oberrimsingen (P)
 1980/81 Arbeiten 1952 bis 1980. Plastiken Zeichnungen Projekte (Retrospektive), Neuer Berliner Kunstverein in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses (Kat./P; Einführung: Prof. Dr. Martin Sperlich, Berlin) + Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz (P)
 1985 Atelier-Ausst. in Maroth zum 60. Geburtstag
 1986 Katholische Hochschulgemeinde, Gießen (Einführung: Prof. Dr. Gottfried Boehm)
 1987 Atelier-Ausst., Maroth + Galerie Uhrturm, Dierdorf
 1993 Atelier-Ausst., Maroth (Kat.; Einführung: Hans Joachim Albrecht)

2.2 Gruppenausstellungen

- 1954–62 Ausstellungen Berliner Künstler u.a.:
 1955 Schleswig-Holstein, Berliner Künstler in Kiel
 1956 Malerei – Graphik – Plastik aus Berlin und Schleswig-Holstein, Sonderausst. anlässlich der Kulturtage Schleswig-Holstein, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig, Schloß Gottorf (Kat.)
 1960 Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst, Recklinghausen (Kat.) / Wien / Berlin Accadèmia Tedesca a Roma, (Maler + Bildhauer), Villa Massimo, Rom (Lepo.)
 1961 Berliner Maler und Bildhauer, Farbenfabrik Bayer AG, Erholungshaus Leverkusen (Kat.)
 1962 Berliner Künstler im Bauzentrum Essen, Stiftung Victoria Versicherung, Gruga-Halle Essen
 Malerei Grafik Plastik Berliner Künstler, Stiftung 1960 Victoria-Versicherung (im Bauzentrum Essen); Veranstalter: *Die Welt*, Springer-Verlag, Hamburg (Kat.)
 1964 Drei Berliner Künstler, Kunstverein Braunschweig (Haus Salve Hospes) + Kunsthalle Bremen (Kat.) (mit Karsten Schälke u. Peter Berndt)
 Galerie am Storchen, Göppingen (Kat.)
 1966 Skulpturen, Kleinplastik, Bildhauergrafik, Galerie Rothe, Heidelberg (Kat.)
 1967 Deutsche Handzeichnungen und Aquarelle der letzten 20 Jahre, Kunstverein Hannover (Kat.)
 Weihnachtsausstellung Galerie Dr. Rainer Horstmann, Düsseldorf
 17. Winterausstellung der bildenden Künstler von Rheinland und Westfalen, Kunstpalast Düsseldorf im Ehrenhof (Kat.)

- 1968 Junge deutsche Plastik, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg (Kat.)
Akt 68, Kunsthalle Recklinghausen (Kat.)
- 1969 Sammlung Helmut Klinker, Städtische Kunstsammlung Bochum (Kat.)
- 1973/74 23. Winterausstellung der Künstler von Nordrhein-Westfalen, Kunstpalast Düsseldorf, Ehrenhof (Kat.)
- 1974 1949–1974. 25 Jahre Kunst in der BRD. Bilder, Plastiken, Objekte, Aquarelle, Zeichnungen aus dem Besitz des Städtischen Kunstmuseums Bonn. Auswahl, Städtisches Kunstmuseum Bonn (Kat.)
- 1976 Eröffnungsausstellung zur Gründung der Galerie im Uhrturm Dierdorf
- 1978 Pfälzische Sezession, Pfalzgalerie Kaiserslautern (Kat.)
Kunstausstellung Rheinland-Pfalz '78, Plastiken, Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz (Kat.)
Abbilder-Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute, Neuer Berliner Kunstverein (Kat.)
Kunst im Raum der Architektur, 26. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Staatliche Kunsthalle Berlin (Kat.)
- 1979 Rückschau Villa Massimo Rom 1957–1974, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Kat.), Saarland-Museum Saarbrücken, Staatliche Kunsthalle Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Kassel (Orangerie)
30 Jahre Kunst in der BRD. Die Sammlung des Städtischen Kunstmuseums Bonn. Auswahl, Städtisches Kunstmuseum Bonn (Kat.)
- 1980 Triennale der Kleinplastik, Stadt Fellbach, Schwabenlandhalle (Kat.)
- 1983 Die Sammlung Theo Wormald, Haus der Kunst München (Kat.)
Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Kunstverein Augsburg (Kat.)
- 1984 Sammlung Helmut Klinker, Museum Bochum (Kat.)
Figura docet. Die Gestalt des Menschen in der Handzeichnung deutscher Bildhauer nach 1945, Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken (Kat.)
- 1986 Akademie der Künste Berlin: Neue Mitglieder
- 1991 de figura, Städtische Museen Heilbronn (Kat.)
Positionen, Herrenhof Müßbach (Kat.)
- 1993 Skulpturengarten am Klostersee, Lehnin (Kat.) (zusammen mit Emil Cimotti und Werner Stötzer)
- 1994 Berührungs punkte in der Figuration, Museum für moderne Kunst, Bozen (Kat.)
- 1996 Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg (Kat.)
- 1996 Der Platz – Ein Thema der Kleinplastik seit Giacometti, Städtische Museen Heilbronn (Kat.)
- 1997 Großplastiken, Kleinplastiken, Arbeiten auf Papier, Rheinland-Pfälzische Staatspreisträger in der Sparkassenakademie Schloß Waldhausen, Budenheim bei Mainz (Kat.)
- 2001 Die Sammlung Ingrid und Willi Kemp, Kunsthalle Düsseldorf (Kat.)

23. Filme und Filmbeiträge

Kunst am Bau

darin: Rainer Schell, Architekt, über Karl Bobeks *Große Gezeiten* in Mainz

Dauer: insg. 44 min, Beitrag Schell 3 min

Südwestfunk Mainz; ausgestrahlt am 12.2.1974 um 20 Uhr im Dritten Programm

Zur Kunst der Gegenwart. Raum – Körper – Straße

Teil 1: Für Schloß und Kolk. Karl Bobek, M. Henkel, Wolf Henri

16 mm Lichtton, Dauer: 30 min

Buch: Ulrich Haase

Regie: Gerhard Lechenauer

Kamera: G. Lechenauer, Wolfram Seibt

Sender Freies Berlin 1978

(Landesbildstelle Berlin, Nr. 3252024)

Zur Kunst der Gegenwart: Fischer, Stöhrer, Lixfeld, Bobek

VHS 53 min

Buch: Ulrich Haase

Regie: Gerhard Lechenauer

Produktion u. Realisation: SFB 1978/79

Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) 1985

(Landesbildstelle Berlin, Nr. 4200473)

Bemerkung: Die Beiträge sind ungekürzte Zusammenschnitte der 2-teiligen Filmreihe

Zur Kunst der Gegenwart, SFB 1978

Kopfplastiken modellieren

VHS 40 min

Buch: Ulrich Haase

Regie: Gerhard Lechenauer

Produktion u. Realisation: SFB 1978/79

Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) 1987

(Landesbildstelle Berlin, Nr. 4200857)

Bemerkung: Der Beitrag über K.B. ist ein gekürzter Zusammenschnitt (Dauer ca. 12 min) aus der 2-teiligen Filmreihe Zur Kunst der Gegenwart, SFB 1978

Erinnerung einer Ausstellung

VHS Dauer 30 min

Produziert von der Medienwerkstatt Freiburg in Zusammenarbeit mit K.B., anlässlich der Ausstellung in der Schloßgalerie Oberrimsingen 1979

4. Arbeiten in öffentlichem Besitz

4.1 Arbeiten in öffentlichen Sammlungen

Abkürzungen: G = Graphiken; Z = Zeichnungen

BERLIN	Magistrat von Berlin, ehemals Galerie des 20. Jahrhunderts: <i>Porträt Max Taut</i>	WV 2/56–2
BOCHUM	Renée-Sintenis-Schule, B-Frohnau	WV 3/55–1
BONN	Museum Bochum	WV 1/64–4
BRAUNSCHWEIG	Kunstmuseum	WV 1/64–3
BREMEN	Rheinisches Landesmuseum	WV 1/65–1
COBURG	Städtisches Museum	WV 8/66–2+3; Z
DÜSSELDORF	Kunsthalle	Z
HEILBRONN	Kunstsammlung Veste Coburg	G
KAISERSLAUTERN	Kunstmuseum	WV 1/63–1
MAINZ	Städtische Museen	WV 1/79–2
MÜNCHEN	Pfalzgalerie	WV 1/66–2
NEUSS-Holzheim	Landesmuseum	WV 14/61–1
SAARBRÜCKEN	Staatsgalerie moderner Kunst	WV 1a/83–1
	Museum Insel Hombroich	WV 1/77–1 + 1/79–1
	Saarland-Museum	Z

4.2 Arbeiten im öffentlichen Raum

AACHEN	Burg Frankenberg: <i>Eva und Borchert</i>	WV 5/78–2
BERLIN	Bürgermeister-Reuter-Stiftung, B-Wedding, Genter Strasse 53: <i>Großer Berliner Torso</i>	WV 2/62–1
DÜSSELDORF	Schloß und Park Charlottenburg: Lukarnenschmuck Attikafiguren Puttengruppe Belvedere	WV2/57 WV4/78-1a-d WV 3/57
GIESSEN	Mühlengasse: o.T. (3-Figuren-Gruppe)	WV 1/88–1
MAINZ	Schauspielhaus: <i>Porträt Ernst Deutsch II</i>	WV 3/69–1
MONTABAUR	Universität, Philosophikum: <i>Religiöse Figur</i>	WV 6/67–2
NEMI bei ROM	Universitätsklinik: <i>Gezeiten</i> Berufsschulzentrum: <i>3 in Ransbach</i>	WV 1/71–1 WV 1/81–1
	Missionari Verbiti: <i>Madonna in Nemi</i>	WV 5/67–1

4.3 Jahresgaben

1964	Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf	WV 1/64
1966	Kunstverein Braunschweig	WV 8/66
1967	Kunstverein Braunschweig	WV 3a/66
1969	Kunstverein Heidelberg	WV 1/69
1981	Neuer Berliner Kunstverein (NBK)	WV 5a/79

5. Gießer, Fotografen

Abkürzungen: J = Jahresgaben; Ö = öffentliche Aufträge; P = private Aufträge / A = Aluminiumgüsse; B = Bronzegüsse; G = Gelbgüsse (Messing); GG = Graugüsse (Eisen); Z = Zinkgüsse; (x) = Anzahl der nachweisbaren Güsse

5.1 Metallgüsse

Alf, Neuss, ehem. Kunstgießerei P (1) / B (1)
 Heinz Barth, Elmenhorst P (4) / B (4)
 Richard Barth, Bildgießerei, Berlin (ab 1971 Rinteln) J (4); Ö (7); P (108) / B (115)
 Bruni, Rom, Kunstgießerei P (3) / B (3)
 Markus Daum, Bildhauer, Stuttgart P (3) / GG (3)
 Wilhelm Füssel, Berlin Ö (2); P (7) / B (9)
 Georg Harms, Oldenburgische Eisen- und Metallgießerei, Oldenburg P (47) / GG (47)
 Raimund Kittl, Düsseldorf P (1) / A (6); B (1)
 Niegi, Rom P (1) / B (1)
 Paolo Polzoni, Rom, Kunstgießerei P (9) / B (9)
 Herbert Schmäke, Düsseldorf J (1); Ö (2); P (4) / B (7)
 Franz Schulte-Schmale, Würselen Ö (2); P (9) / GG (11)
ausschließlich Güsse als Auftragsarbeiten öffentlicher Hand:
 Kunstgießermeister Willy Geisler, Berlin-Steglitz *Puttengruppe* (WV 3/57-1)
 Martin + Piltzing, Berlin *Flora* (WV 1/56-1); *Porträt Max Taut* (WV 2/56-1+2)
 Hermann Noack, Bildgießerei, Berlin *Attikafiguren* (WV 4/78-1a-d)

5.2 Gießharz-, Kautschuk-, Polyestergüsse

Gerd Kiessling, Düsseldorf
 Kurt Räder, Bildhauer, Wülfrath / Düsseldorf
 Monika Staiger, Bildhauerin, Düsseldorf

5.3 Bleche/Gestelle

Erwin Hain, Feinmetallbau, Unna-Korb (Alu-Bleche)
 Erich Kaus, Mündersbach (Gestelle)

5.4 Schweißarbeiten

Erich Kaus, Mündersbach
 Klaus Tschirge, Essen

5.5 Fotoarbeiten (Großaufträge)

Mladen Lipecki, Düsseldorf
 Siegfried Maruhn, Berlin
 Großfoto Wendel, Düsseldorf (Leinen-Vergrößerungen)

VII. Literaturverzeichnis

1. Karl Bobek

1.1 Eigene Schriften

1.1.1 Aufsätze

BOBEK 1961 Befreit von den klassischen Stützen. Grundsätze moderner gegenständlicher Bildhauerei, in: Europa. Politik, Wirtschaft, Kultur, Jg. 12, H. 138, Bad Reichenhall 1961, S. 52–54
BOBEK 1966 Vom Standpunkt der Kunsthochschule, in: Bildnerische Erziehung, Bild und Werk, Jg. 2, H. 2, 1966, S. 70–74 (ungekürzter u. unveränderter Nachdruck: K.B.: Über Aufnahmeverfahren und Lehrauffassung des künstlerischen Lehr-amtes, in: Nachrichten Bilder Berichte, Nr. 4, hg. v. Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Wintersemester 1967/68, o. P.)

BOBEK 1968(1) Udo Kultermann: Neue Dimensionen der Plastik (Buchrezension), in: Bauwelt, Jg. 59, H. 43/44, 1968, S. 1394/1396

BOBEK 1969 Offener Brief an den Deutschen Journalistenverband e.V., Düsseldorf, den 20.1.1969

BOBEK 1971 Initiativ-Entwurf zur Neuordnung der Kunsterziehung, in: Krefelder Kunstverein 1971, S. 123–149 (Auszüge in: Werk und Zeit. Monatszg. f. Umweltgestaltung, hg. v. Deutscher Werkbund, Jg. 20, H. 11, 1971, S. 4)

1.1.2 Katalogvorworte und -beiträge (Auswahl)

BOBEK 1960 Il metodo e un tentativo d'Interpretazione (Methode und ein Versuch ihrer Deutung, Übersetzung v. Aloisi Rendi), in: Kat. Gerhard Hoehme, Gall. L'Attico, Rom 1960, o. P. (*dt. Fassung unveröffentlicht*)

BOBEK 1968(2) Jochen Brus, Hermann-Josef Kuhna, Jochen Zellmann, ehem. Gaststätte *Alte Stadt* 12, Düsseldorf 1968 (*als Faltblatt veröffentlichte Eröffnungsrede*)

BOBEK 1970 Nijole Dunkel, Gal. Gerda Bassenge, Berlin 1970, o. P.

BOBEK 1973/74 Du sagst, nur das Wunderbare sei schön?– Ich sage Dir: nur das Wirkliche ist wunderbar, in: Kat.-Mappe Düsseldorf 1973/74, o. P.

BOBEK 1974 Vorwort, in: Kat. Borchert, Garborini, Jenny u.a. Bilder-Fotos-Objekte-Plastiken-Zeichnungen, Städt. Sammlungen Rheinhausen 16.10.–30.11.1974, o. P.

BOBEK 1975(1) Über Rolf Szymanski, in: Kat. Düsseldorf 1975, o. P.

BOBEK 1975(2) (über Ludmilla von Arseniew), in: Kat. von Arseniew, Isenrath, Keusen u.a., Landesmuseum Münster 1975, S. 9–11 (ungekürzt abgedruckt in: Kat. Ludmilla von Arseniew. Arbeiten von 1958–1980, Düsseldorf 1980, S. 50–51)

BOBEK 1976 Vorwort Kat. Jürgen Borchert, Uwe Langnickel, Eva Nicolay. Bilder – Zeichnungen – Grafik, Volksbank Westerwald Ransbach-Baumbach 29.2.–12.3. 1976, o. P.

BOBEK 1983 Porträt Wormland, in: Kat. München 1983, S. 48–53

BOBEK 1987 Aspekte zu Carl Buchheisters Arbeiten, in: Begegnung mit Carl Buchheister, hg. v. Willi Kemp, Düsseldorf 1987 (Selbstverlag), S. 28

1.1.3 Unveröffentlichte Manuskripte (Auswahl; im Nachlaß)

BOBEK 1964 Vortrag anlässlich d. Ausst.-Eröffnung Bobek, Berndt, Schälike im Kunstverein Braunschweig 1964, 22 S.

BOBEK 1967 Werkbundvortrag 1967, 1. Teil: o.T., 23 S., 2. Teil: Kulturillusionismus und Werkbundrenaissance. Gedanken am Rande der Tagungen, 56 S.

BOBEK 1978 Protokoll einer spontanen Rede, anlässlich Porträtaübergabe an Dr. Hans C.W. Hartmuth, 1978, 3 S.

BOBEK 1980 Kunstpraxis und Künstlertheorie. Vortrag im Rahmen des Seminars »Die Wiederentdeckung der Praxis in der Kunsterziehung«, Fridtjof-Nansen-Akademie für politische Bildung, Ingelheim 19.–21.5.1980, 11 S.

BOBEK o.J. Aufsatz über Formgebung als Begleitwort für ein Handbuch für Formgestaltung der AEG, o. J., 10 S.

1.2 Kataloge / Leporelli

1.2.1 Einzelausstellungen

LEPO. BERLIN 1955 Karl Bobek. Plastiken 1951–1955, Gal. Spitta & Leutz, Berlin 23.5. – 18.6.1955

KAT. MAINZ 1964 Skulpturen und Zeichnungen von Karl Bobek (Berlin/Düsseldorf), Kleine Schriften der Gesell. f. Bildende Kunst in Mainz, hg. v. Friedrich Gerke, H. 18, Ausst. im Hause d. Kunstgeschichtlichen Instituts d. Universität Mainz 18.2.–21.3.1964 (Text: F. Gerke)

KAT. HEIDELBERG 1968 Karl Bobek. Skulpturen, Zeichnungen, Galerie Rothe, Heidelberg 9.3.–11.4.1968 (Ausstellungsheft 1; Text: Rolf Szymanski)

FALTBL. NORDHORN 1975/76 Karl Bobek. Plastiken und Zeichnungen, Städt. Gal. Nordhorn im Konzert- u. Theatersaal am Ootmarsumer Weg 12.12.1975–25.1.1976 (Text: Erwin Heerich)

KAT. BERLIN 1980 Karl Bobek. Arbeiten 1952 bis 1980, Neuer Berliner Kunstverein in d. Orangerie des Charlottenburger Schlosses 11.10.–9.11.1980 (Texte: Lucie Schauer, Erwin Heerich, Helmut Börsch-Supan, Walter Jürgen Hofmann)

LEPO. DIERDORF 1987 Einladung zur Ausst.-Eröffnung Prof. Karl Bobek, Gal. im Uhrturm, Dierdorf 14.6.–5.7.1987

KAT. MAROTH 1993 Karl Bobek. Plastiken-Tableaux-Zeichnungen, Atelier-Ausst. in Maroth/Ww. 05./06.06. + 10./12./13.06.1993, hg. v. Ursula Bobek (Text: Hans Joachim Albrecht) (*im Selbstverlag veröffentlicht*)

1.2.2 Ausstellungsbeteiligungen

KAT. BERLIN 1953 Ausstellung der deutschen und schweizerischen Modelle für den Londoner Wettbewerb zum *Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen*, Haus am Waldsee, Berlin 8.12.–10.12.1952

KAT. SCHLESWIG 1956 Malerei – Graphik – Plastik aus Berlin und Schleswig-Holstein, Sonderausst. anläßl. d. Kulturtage Schleswig-Holstein, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig, Schloß Gottorf 20.4.–31.5.1956 (Text: Will Grohmann)

KAT. RECKLINGHAUSEN/ WIEN/BERLIN 1960 Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst, veranstaltet v. d. Nationalgalerie d. ehem. Staatlichen Museen Berlin u. d. Hochschule f. Bildende Künste Berlin, Recklinghausen 2.6.–17.7., Wien 2.8.–4.9., Berlin 18.9.–6.11.1960

KAT. BERLIN 1961 Große Berliner Kunstausstellung 1961 (GBK), Preis junge Generation, Leiter: GBK e.V., 5.5.–4.6.1961 in den Ausstellungshallen am Funkturm

- KAT. LEVERKUSEN 1961** Berliner Maler und Bildhauer, Farbenfabriken Bayer AG, Erholungshaus Leverkusen 13.10.–5.11.1961
- KAT. BRAUNSCHWEIG / BREMEN 1964** Drei Berliner Künstler. Karl Bobek, Karsten Schälike, Peter Berndt, Kunstverein Braunschweig, Haus Salve Hospes, Kunsthalle Bremen 1964 (Text: Ulrich Gertz)
- KAT. GÖPPINGEN 1964/65** Eröffnungsausstellung der Galerie am Storchen, Göppingen (bis Jan. 1965)
- KAT. HEIDELBERG 1966** Skulpturen. Kleinplastik. Bildhauergraphik, Galerie Rothe, Heidelberg 1966
- KAT. HANNOVER 1967** Deutsche Handzeichnungen und Aquarelle der letzten zwanzig Jahre, Kunstverein Hannover 22.10.–19.11.1967
- KAT. DÜSSELDORF 1967/68** 17. Winterausstellung der bildenden Künstler von Rheinland und Westfalen, Kunstpalast Düsseldorf, Ehrenhof 3.12.1967–1.1.1968
- KAT. DUISBURG 1968** Junge deutsche Plastik, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 29.6.–22.9.1968 (Text: G. Händler)
- KAT. RECKLINGHAUSEN 1968** Akt 68. Skulpturen, Bilder und Graphik deutscher Künstler, Städt. Kunsthalle Recklinghausen 1968 (Texte: Horst Keller, Thomas Grochowiak)
- KAT. BOCHUM 1969** Sammlung Helmut Klinker, Städt. Galerie Bochum 17.4.–18.5.1969
- KAT. DÜSSELDORF 1973/74** 23. Winterausstellung der Künstler von Nordrhein-Westfalen, Kunstpalast Düsseldorf, Ehrenhof 2.12.1973–1.1.1974
- KAT.-MAPPE DÜSSELDORF 1973/74** Schüler von Karl Bobek und Gäste der Klasse in der Winterausstellung Düsseldorf 1973/74 (Texte: Karl Bobek, Ulla Enger, Günther Beckers)
- KAT. BONN 1974** 1949–1974. 25 Jahre Kunst in der BRD. Bilder, Plastiken, Objekte, Aquarelle, Zeichnungen aus d. Besitz des Städt. Kunstmuseums Bonn. Auswahl. Ausst. zum 25-jährigen Bestehen Bonns als Bundeshauptstadt, Städt. Kunstmuseum Bonn Okt-Dec 1974 (Text: Eberhard Marx)
- KAT. BERLIN 1978** Abbilder – Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute, Neuer Berliner Kunstverein in d. Orangerie des Charlottenburger Schlosses 20.5.–23.7.1978
- KAT. MAINZ 1978** Kunstausstellung Rheinland-Pfalz '78. Plastiken, Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz 26.8.–24.9.1978
- KAT. KAISERSLAUTERN 1978** Pfälzische Sezession 1978, Pfalzgalerie Kaiserslautern 10.9.–8.10.1978
- KAT. BERLIN 1978/79** Kunst im Raum der Architektur. 26. Jahressausstellung des Deutschen Künstlerbundes, in: Kunstreport 3/78, hg. v. Dt. Künstlerbund e.V., Berlin 1978, Staatliche Kunsthalle Berlin 18.11.1978–3.1.1979 (Texte: Hermann Wiesler, Martin Sperlich/ Helmut Börsch-Supan)
- KAT. BADEN-BADEN u.a. 1978/79** Rückschau Villa Massimo Rom 1957–1974, hg. v. Hans Albert Peters, Staatl. Kunsthalle Baden-Baden 20.12.1978–28.1.1979, Saarland-Museum Saarbrücken 20.2.–20.3.1979, Staatl. Kunsthalle Berlin 8.4.–6.5.1979, Staatl. Kunstsbg. Kassel (Orangerie) 18.5.–15.7.1979
- KAT. BONN 1979/80** 30 Jahre Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Die Sammlung des Städt. Kunstmuseums Bonn. Auswahl, Städt. Kunstmuseum Bonn 23.11.1979–3.2.1980
- KAT. FELLBACH 1980** 1. Triennale Fellbach: Kleinplastik in Deutschland, Schwabenlandhalle Fellbach 12.7.–24.8.1980
- KAT. MÜNCHEN 1983** Die Sammlung Theo Wormland, hg. v. Hartwig Garnerus, Haus der Kunst München 23.7.–11.9.1983 (Texte u.a. Karl Bobek)
- KAT. AUGSBURG 1983** Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Kunstverein Augsburg 14.9.–30.10.1983 (Text: Manfred Schneckenburger)

- KAT. NORDHORN 1983/84** Positionen 70/80. Eine Auswahl aus 100 Ausstellungen d. Städtischen Galerie Nordhorn 17.12.1983–5.2.1984 (Text: Erwin Heerich, S. 102)
- KAT. BOCHUM 1984** Sammlung Helmut Klinker, Museum Bochum 12.5.–1.7.1984
- KAT. SAARBRÜCKEN 1984** Figura docet. Die Gestalt des Menschen in der Handzeichnung deutscher Bildhauer nach 1945, Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken 22.7.–2.9.1984 (Texte: Wolfgang Rothe, Lothar Romain, Erika Költzsch)
- KAT. HEILBRONN 1991** Ansichten von Figur in der Moderne. Skulptur exemplarisch I, Städtische Museen Heilbronn, Deutschhof 1.2.–21.4.1991 (Text: Karlheinz Nowald)
- KAT. MUSSBACH 1991** Positionen, Herrenhof Mussbach 28.9.–27.10.1991 (Texte: Andreas Vowinkel, Lucie Schauer)
- KAT. HASSELBACH 1992** Kunstverein Hasselbach (Hg.): im TAL, Hasselbach-Werkhausen/Ww. 1992 (Text u.a.: Karen Schübeler)
- KAT. LEHNIN 1993** Karl Bobek. Emil Cimiotti. Werner Stötzer, Skulpturengarten am Klostersee, Lehniner Institut, Lehnin/ Brandenburg 18.7.–30.9.1993 (Text: Sybille Weber)
- KAT. BOZEN 1994** Berührungs punkte in der Figuration: Italienische und deutsche Bildhauer, Museum für moderne Kunst, Bozen 17.6.–21.8.1994 (Texte u.a.: Francesco Butturini, Andreas Pfeiffer)
- KAT. DUISBURG 1996** Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur, hg. v. Christoph Brockhaus, bearb. v. Gottlieb Leinz, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 28.04.–30.06.1996 (Text: u.a. Karen Schübeler)
- KAT. HEILBRONN 1996** Der Platz – Ein Thema der Kleinplastik seit Giacometti (Heilbronner Museumskat. Nr. 63 der Doppelausst. „Plätze und Platzzeichen“ in Heilbronn und Künzelsau), Städtische Museen Heilbronn 29.6.–29.9.1996 (Texte: Dieter Brunner, Wolfgang Hartmann u.a.)
- KAT. BUDENHEIM 1997** Großplastiken, Kleinplastiken, Arbeiten auf Papier. Rheinland-Pfälzische Staats-preisträger in der Sparkassenakademie Schloß Waldthausen, Budenheim bei Mainz 21.5.–23.7.1997 (Text u.a.: Lucie Schauer)
- KAT. DÜSSELDORF 2001** Die Sammlung Ingrid und Willi Kemp, Kunsthalle Düsseldorf 3.2.–1.4.2001

1.2.3 Bestandskataloge/ Informationsbroschüren/ Dokumentationen

- RAVE o.J.** Rave, Paul Ortwin: Berlin in der Geschichte seiner Bauten [Belvedere Park Schloß Charlottenburg], Dt. Kunstverlag, o. J., S. 47
- KAT. BONN 1966** Städtische Kunstsammlungen Bonn. Gemälde und Plastiken. Eine Auswahl, Bonn 1966, o.P.
- KAT. BOCHUM (1970)** Museum Bochum 1960–1970. Kunstsammlung, Bochum o. J., S. 15, 94 + 134
- KÜHN 1970** Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, hg. v. Landeskonservator Berlin i. A. d. Senators f. Bau- u. Wohnungswesen, Bd. Charlottenburg, 1. Teil: Schloß Charlottenburg, Text – u. Tafelbd. bearb. v. Margarete Kühn, Berlin 1970, S. 28 + 210, Abb. 19–21 + 836
- KAT. BONN 1972** Kunstmuseum Bonn. Städtische Kunstsammlungen. 20. Jahrhundert, Bilder, Plastiken, Objekte, Aquarelle, Zeichnungen. Auswahl, Bonn 1972, o. P.
- KAT. KAISERSLAUTERN 1975** 1875–1975. Pfalzgalerie des Bezirksverbands. Kat. d. Gemälde u. Plastiken des 19. u. 20. Jahrhunderts, Kaiserslautern 1975, o. P.
- DOKU GAL. ROTHE 1978** 20 Jahre Edition und Galerie Rothe 1958–1978, hg. anlässlich d. Geburtstagsausst. 20 Jahre deutsche Kunst in der Galerie Rothe (10.6.–27.8.1978), Heidelberg 1978, o. P.
- KAT. BONN 1983** Städtisches Kunstmuseum Bonn. Slg. dt. Kunst seit 1945, Bd. 1, Alphabet. Kat. u. Dauerleihgaben, Bonn 1983, S. 224

- CORR/RICHTER 1986** Aachener Brunnen und Denkmäler, 5. Aufl., hg. v. Elfriede Corr u. Wolfgang Richter, Aachen 1986, S. 63 + 167
- KAT. BERLIN 1989** 20 Jahre NBK. Das zweite Jahrzehnt [Dokumentation u. Rückblick 20 Jahre Neuer Berliner Kunstverein], Berlin 1989, S. 24/25, 209, 217, 229
- KAT. SAARBRÜCKEN 1989** Skulptur und Plastik. Skulptur, Plastik u. Zeichnungen von Bildhauern des 19. u. 20. Jahrhunderts aus d. Slg. d. Modernen Galerie d. Saarland-Museums Saarbrücken, hg. v. Georg-W. Köttsch, bearb. v. Helga Schmoll gen. Eisenwerth, Saarbrücken 1989, S. 96–97
- BROSCHÜRE WIESBADEN 1990** Das Land Hessen baut: Kunst und Bauen, Informationsbroschüre Nr. 6 [Kunstweg Uni Gießen], hg. v. Hessischen Ministerium d. Finanzen, Referat ÖA, Wiesbaden 1990, S. 42/45
- KAT. COBURG 1992** Kruse, Joachim: Von Menzel bis Beuys. Aus d. Kupferstichkabinett d. Kunstsbg. d. Veste Coburg. Eine Auswahl, Coburg 1992, S. 15
- FALTBL. GIESSEN (1993)** Staatsbauamt Gießen (Hg.): Justus-Liebig-Universität Gießen. Kunstweg im Schiffenberger Tal, o. J. (1993; Text: R. Wind)
- LOOZ-CORSWAREM/PURPAR 1996** Looz-Corswarem, Clemens von / Purpar, Rolf: Kunststadt Düsseldorf. Objekte und Denkmäler im Stadtbild, 1. Aufl., Düsseldorf 1996, S. 36
- VAN DEN BERG (Hg.) 1999** van den Berg, Jörg u. Karen (Hg.): Im Tal. Kunst im Dialog mit Kunst und Natur, Duisburg 1999 (Text u.a.: Karen van den Berg)

1.2.4 Jahresgaben/ Neuerwerbungen

- KUNSTVEREIN DÜSSELDORF 1964** Jahresgabenheft Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf 1964
- KUNSTVEREIN BRAUNSCHWEIG 1966** Jahresgabenheft des Kunstverein Braunschweig 1966, o. P.
- KUNSTVEREIN BRAUNSCHWEIG 1967/68** Jahresgabenblatt des Kunstverein Braunschweig 1967/68, o. P.
- KUNSTVEREIN BRAUNSCHWEIG o.J. (1970)** Kunstverein Braunschweig. Ein Bericht 1965–1970, Braunschweig o.J. (1970), S. 52
- KUNSTVEREIN HEIDELBERG 1969** Jahresgabenbroschüre Heidelberger Kunstverein 1969
- KUNSTJAHRBUCH 1/1970** Kunstjahrbuch 1, hg. v. Jürgen Harten, Manfred de la Motte, Karl Ruhrberg, Wieland Schmied, Hannover 1970, S. 261 + 282
- NBK 1981** Neuer Berliner Kunstverein. Jahresgaben und weitere Angebote 1981, o. P.

1.3 Literatur über Karl Bobek

- GERKE 1964** Gerke, Friedrich: Ein Wort zu unseren Ausstellungen *Kunst in Berlin*, in: Kat. Mainz 1964, S. 2–3
- GERTZ 1964 (1)** Gertz, Ulrich: Plastik der Gegenwart, 2. Folge, Berlin 1964, S. 20
- GERTZ 1964 (2)** Gertz, Ulrich: Karl Bobek, in: Kat. Braunschweig/Bremen 1964, o. P.
- KIRSTE 1965** Kirste, Pfr. Robert: Das ärgerliche Kruzifix des Herrn Prof. Bobek, in: Fests. zur Einweihung d. Stephanuskirche Mainz-Kostheim-Siedlung (10.10.1965), S. 23–25
- SCHÜLKE 1966** Schülke, Ursula: Unsere Akademie: Professor Karl Bobek, in: Düsseldorfer Hefte, Jg. 11, H. 2, Düsseldorf 1966, S. 20–23
- MISSIONARI VERBITI (1967)** Gedanken zu den beiden Kunstwerken in der Kirche der SVD in Nemi, Informationsblatt hg. v. Missionari Verbiti, Nemi o.J. (1967)
- SZYMANSKI 1968** Szymanski, Rolf: (Karl Bobek), in: Kat. Heidelberg 1968, o. P.

- FUCHS 1970 (1980)** Fuchs, Heinz R.: Plastik der Gegenwart (Kunst der Welt. Ihre geschichtlichen, soziologischen u. religiösen Grundlagen, Bd. 48), Baden-Baden 1970 (unveränderte Neuaufl. 1980, S. 240)
- KREFELDER KUNSTVEREIN 1971** Krefelder Kreis. Tonbandprotokolle und Konzepte. Initiativen zur Veränderung der Kunsterziehung, hg. v. Hans Joachim Albrecht u. Klaus Ulrich Düsselberg, Krefelder Kunstverein 1971
- HEERICHT 1975/76** Heerich, Erwin: Vorwort, in: Faltbl. Nordhorn 1975/76, o. P. (ungekürzt nachgedruckt in Kat. Berlin 1980, o. P. + Kat. Nordhorn 1983, S. 102)
- BÖRSCH-SUPAN 1978** Börsch-Supan, Helmut: Karl Bobek (über den *Herkules musarum*), in: Kat. Berlin 1978, o. P. (Kat.-Nr. 137)
- MÜLHAUPT 1978** Mülhaupt, Freya: Karl Bobek, in: Kat. Baden-Baden u.a. 1978/79, S. 108
- VENZMER 1978** Venzmer, Wolfgang: Karl Bobek, in: Kunst aktuell 2/1978. Sonderh. zu Lebendiges Rheinland-Pfalz 15/1978, S. 8–9
- SPERLICH/BÖRSCH-SUPAN 1978/79** Sperlich, Martin/ Börsch-Supan, Helmut: Bemerkungen zur künstlerischen Wiederherstellung des Schlosses Charlottenburg, in: Kat. Berlin 1978/79, S. 39–40
- ARNDT 1980** Arndt, Hans-Joachim: Historische Bauwerke und Kunst unserer Zeit am Beispiel des wiederaufgebauten Schlosses Charlottenburg in Berlin, in: Deutsche Kunst u. Denkmalpflege, Jg. 38, Berlin 1980, S. 96–104
- BÖRSCH-SUPAN/ULRICH 1980** Börsch-Supan, Helmut/ Ulrich, Gerhard: Schloß Charlottenburg. Werden und Wandel, Berlin 1980, darin: Der Wiederaufbau, S. 64–69
- BÖRSCH-SUPAN 1980** Börsch-Supan, Helmut: (Karl Bobek), in: Kat. Berlin 1980, o. P.
- HOFMANN 1980** Hofmann, Walter Jürgen: (Karl Bobek), in: Kat. Berlin 1980, o. P.
- SCHAUER 1980** Schauer, Lucie: (Karl Bobek), in: Kat. Berlin 1980, o. P. (leicht gekürzt nachgedruckt in Kat. Müsbach 1991, S. 28; stark gekürzt nachgedruckt in Kat. Budenheim 1997, S. 61)
- SCHELL 1980** Schell, Rainer: 30 Jahre Architekt in Wiesbaden, Privatdruck Wiesbaden 1980, S. 238 f., 252, 270, 278 f., 280 f.
- HAASE 1981** Haase, Ulrich: Zur Kunst der Gegenwart. Arbeitsh. zur Schulfernsehreihe, Berlin 1981, S. 16–20
- KÖLTZSCH 1984** Költzsch, Erika: Zur kategorialen Bestimmung der Bildhauerzeichnung, in: Kat. Saarbrücken 1984, S. 190 f.
- ROMAIN 1984** Romain, Lothar: Zeichnen als alternative Erfahrung, in: Kat. Saarbrücken 1984, S. 177
- ROTHE 1984** Rothe, Wolfgang: Figura docet, in: Kat. Saarbrücken 1984, S. 26, 28, 34 + 35
- BUHLMANN 1987** Buhlmann, Britta E.: Renée Sintenis. Werkmonographie der Skulpturen, darin: Die Lehrerin R.S., Darmstadt 1987, S. 36 (leicht gekürzte Fassung abgedruckt in a) dies.: Die Bildhauerin Renée Sintenis, I. Lebenslauf, in: R.S. Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik, Kolbe-Museum Berlin u.a. 1984, S. 35; b) R.S. Bronzen, Zeichnungen, Graphik, Ausst. Gal. Vömel, Düsseldorf Mai – Juli 1996, o. P.)
- FRENZEL 1988** Gerhard Marcks 1889–1981. Briefe und Werke, ausgewählt, bearb. u. eingeleitet v. Ursula Frenzel, München 1988, S. 16
- HOFMANN 1988** Hofmann, Walter Jürgen: Laudatio auf Erwin Heerich und Karl Bobek gehalten in der Aula der Kunstakademie Düsseldorf am 12. Januar 1988, in: Jahresh. d. Kunstakademie Düsseldorf Nr. 1, hg. v. Rektorat d. Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1988, S. 54–65
- GAUSE-REINHOLD 1989** Gause-Reinhold, Angelika: Künstler im Westerwaldkreis. Der Plastiker Karl Bobek, in: Wäller Heimat. Jb. des Westerwaldkreises, Nr. 3, Montabaur 1989, S. 128–131
- HOEHME/DE LA MOTTE 1990/91** Hoehme, Margarete u. de la Motte, Manfred (Hg.), Gerhard Hoehme, Galerie Georg Nothelfer, Reihe Pentagramm Nr. 4, Berlin 1990/91, S. 145
- NOWALD 1991** Nowald, Karlheinz: Karl Bobek (zum *Dreibiner*), in: Kat. Heilbronn 1991, S. 30

- SCHÜBELER 1992** Schübeler, Karen: „Aber es ist verboten, aufzugeben oder auch nur einen Augenblick innezuhalten“ (zum *Dreibeiner*), in: Kat. Hasselbach 1992, S. 54–55 (gekürzt abgedruckt in: Kat. Duisburg 1996, S. 208)
- ALBRECHT 1993** Albrecht, Hans Joachim: Eröffnungsrede zur Ausstellung in Maroth am 12. Juni 1993, in: Kat. Maroth 1993, S. 41–44
- WEBER 1993** Weber, Sybille: Karl Bobek, in: Kat. Lehnin 1993, S. 5–11
- WIND (1993)** Wind, R.: Karl Bobek: Religiöse Figur, 1967, in: Justus-Liebig-Universität Gießen. Kunstweg im Schiffenberger Tal, hg. v. Staatsbauamt Gießen, o.J. (1993)
- BUTTURINI 1994** Butturini, Francesco: La figurazione contigua (dt. v. Ferruccio Delle Cave: Berührungspunkte in der Figuration), in: Kat. Bozen 1994, S. 15–17 (11–13)
- PFEIFFER 1994** Pfeiffer, Andreas: Fünf deutsche Bildhauer. Fünf Ansichten von Figur in der Moderne, in: Kat. Bozen 1994, S. 27–33
- WORTELKAMP 1995** Wortelkamp, Erwin: Zu Otto Freundlich und... (zum *Dreibeiner* im TAL; Auszug eines Gesprächs mit Carl Gneist am 14.9.1993), in: Standpunkte der Ethik. Oberstufe, hg. v. Hermann Nink, Paderborn 1995, S. 183 f. + Farbtafel
- LEINZ 1996** Leinz, Gottlieb: Gebrochene Helden. Der *Dreibeiner* von Karl Bobek, in: Kat. Duisburg 1996, S. 208 (z.T. stark gekürzte Fassung von Schübeler 1992)
- BRUNNER 1996** Brunner, Dieter: Platz und Figur. Gruppen-Szenen-Beziehungen, in: Kat. Heilbronn 1996, S. 71–85
- NETUSCHIL 1997** Netuschil, Claus K.: Zwischen Einzelfigur und Rauminstallation. Anmerkungen zum Werk von Anne Haring [Bobek-Schülerin], in: Kat. Anne Haring. Plastiken, Installationen, Arbeiten auf Papier, Galerie Netuschil, Darmstadt 1997, S. 7
- VAN DEN BERG 1999** van den Berg, Karen: Karl Bobek. Dreibeiner, in: van den Berg (Hg.) 1999, S. 124–125
- ORTHEIL 2000** Ortheil, Hanns J.: Beschreibung: Erwin Wortelkamps TAL bei Hasselbach im Westerwald, hg. v. Jörg van den Berg, Karen van den Berg u. Erwin Wortelkamp, i.A. des Kunstvereins Hasselbach e.V. (Eigene Wege im TAL; 1), Witten 2000, S. 43–44

1.4 Zeitungsartikel (Auswahl)

1.4.1 Ausstellungsrezensionen

- WELTKUNST 14/64** m.: Berliner Künstler in der Kunsthalle Bremen, in: Die Weltkunst, Jg. 34, H. 14, 1964, S. 569
- NEUE WÜRTT. ZTG. 30.4.65** Mühlberger, Josef: Ausstellung der Galerie am Storchen in Göppingen. Plastiken von K.B., Graphiken von Irmtraud Förster, in: Neue Württembergische Ztg. (mit Anschlußztg.) v. 30.4.1965
- HAZ 17.8.67** Bode, Ursula: [Gal. Brusberg, Hannover], in: Hannoversche Allgemeine Ztg. v. 17.8.1967 (abgedruckt in: brusberg berichte 5, 3. Querschnitte II: Die Ausstellungen der letzten 5 Jahre, S. Q 51 f.)
- HANN. RUNDSCHAU 7.9.67** ceef: [Gal. Brusberg, Hannover], in: Hannoversche Rundschau v. 7.9.1967 (Auszug abgedruckt in: brusberg berichte 5, 3. Querschnitte II: Die Ausstellungen der letzten 5 Jahre, S. Q 51)
- RICHTER 1967** Richter, Horst: Moderne Kunst im Rheinischen Landesmuseum Bonn., in: Neues Rheinland, Nr. 57, Aug./Sep. 1967, S. 44
- WAGNER 1967** Wagner, Herbert H.: Plastische Werke voll Kraft und Stille. Karl-Bobek-Ausstellung in der Galerie Brusberg Hannover, in: Göppinger Ztg. v. 2.10.1967 (mit Anschlußztg.)
- WELT 24.8.67** Th. S.: Gegenständliches. Werke Geccellis und Bobeks in Hannover ausgestellt [Gal. Brusberg], in: Die Welt Nr. 196, 24.8.1967 (abgedruckt in: brusberg berichte 5, 3. Querschnitte II: Die Ausstellungen der letzten 5 Jahre, S. Q 51)

- RH. POST 4.12.67** Friedrichs, Yvonne: Geschlossenheit trotz vieler Temperamente. Düsseldorfer Winterausstellung der Bildenden Künstler eröffnet, in: Rhein. Post Nr. 281 v. 4.12.1967
- DN 4.12.67** Westecker, Dieter: Die Jugend kümmert sich wieder um den Menschen. Eindrücke der Winterausstellung in Düsseldorf, in: Düsseldorfer Nachrichten Nr. 281 v. 4.12.1967
- RH. POST 21.12.67** Friedrichs, Yvonne: Küchenmilieu und Zigeunerwagen. Weihnachtsausstellungen der Galerien Dr. Rainer Horstmann und Alexa, in: Rhein. Post Nr. 296 v. 21.12.1967
- FAZ 8.4.68** E.F.: Beschwörungen. Skulpturen und Zeichnungen von Karl Bobek [Gal. Rothe, Heidelberg], FAZ Nr. 84, v. 8.4.1968
- RH. POST 1.12.73** Friedrichs, Yvonne: Realismus und Gegenständlichkeit. 23. NRW-Winterausstellung im Düsseldorfer Kunstmuseum, in: Rhein. Post Nr. 279 v. 1.12.1973
- NRZ 1.12.73** Müller-Gast, Alfred: Die große NRW-Kunstschau. Ab Sonntag: Zum 23. Male Winterausstellung, in: Neue Rheinzeitg. Nr. 278 v. 1.12.1973
- DN 8.12.73** Meister, Helga: Realisten haben das Wort. 23. Winterausstellung nordrhein-westfälischer Künstler, in: Düsseldorfer Nachr. Nr. 285 v. 8.12.1973
- RH. POST 11.12.75** [Gal. Nordhorn], in: Rhein. Post Nr. 287 v. 11.12.1975
- FREIBURG KULTURELL 4/79** Karl Bobek [Gal. Kröner, Oberrimsingen], in: Freiburg kulturell, Apr. 1979
- BAD. ZTG. 14.4.79** Blum, Mechthild: Im Frieden mit sich selbst. Plastiken von Karl Bobek in der Gal. Kröner in Oberrimsingen, in: Badische Ztg. Nr. 87 v. 14.4.1979
- OFFENBURGER TAGEBLATT 20.4.79** A.M.: Der Mensch – allein, doch nicht einsam. Figuren des Bildhauers K.B. in d. Gal. Kröner im Schloß Oberrimsingen, in: Offenburger Tageblatt v. 20.4.1979
- RH. POST 3.5.79** Minaty, Wolfgang: Kontaktlose Figuren. Bobek-Werke in Rimsingen, in: Rhein. Post Nr. 102 v. 3.5.1979
- KUNSTWERK 4/79** [Gal. Kröner, Oberrimsingen], in: das kunstwerk. Zs. f. bildende Kunst, Jg. 32, H. 4, 1979, S. 24 (o. Text, nur Abb.)
- BELSER 4/80** [Berlin 1980], in: Belser Kunst Quartal 4/80, hg. v. Belser Kunstverlag, Stuttgart 1980, S. 56
- UNB. ZTG. 5.11.80** PHG: Menschen im Vorübergehen. K.B.-Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins in der Orangerie, in: unb. Ztg. v. 5.11.1980, S. 8
- GIESS. ALLG. 27.10.86** rw: „Plastik vom Humanen“. Ausstellung mit Skulpturen von K.B. in der Katholischen Hochschulgemeinde, in: Gießener Allgemeine v. 27.10.1986
- GIESS. ANZ. 27.10.86** unb.: Zwischen Transzendenz und Materialbewußtsein. Plastiken von K.B. im Studio KHG, in: Gießener Anzeiger v. 27.10.1986
- KULTURSPIEGEL 6/87** Stauber, Jürgen: Die Plastik als Erscheinung des Lebendigen. Besuch bei Prof. K.B. [Dierdorf/ Maroth 1987], in: Kulturspiegel 6/87
- NEUWIEDER ZTG. 20./21.6.87** Professor Bobek zeigt seine Werke [Dierdorf/Maroth 1987], in: Neuwieder Ztg. Nr. 139 v. 20./21.6.1987, S. 15
- NEUWIEDER ZTG. 26.6.87** (o. Autor): Eine Ausstellung der Gegensätzlichkeiten. Prof. K.B. zeigt Plastiken, Ursula Bobek ihre Bilder [Dierdorf/Maroth 1987], in: Neuwieder Ztg. Nr. 144 v. 26.6.1987, S. 17
- BNN ??.91** Voigt, Wolfgang: Künstlerische Dynamik und kreative Dichte [Mußbach 1991], in: Badische Neueste Nachrichten v. ??.1991
- DIERDORF 1993** Gal. im Uhrturm Dierdorf, Jahresprogramm 1993 [Maroth 1993], S. 3/6–7
- UNB. ZTG. 06/93** Müller, Markus: Rauer Guß fürs Pflaster. K.B. zum Geburtstag: Witwe öffnete Werkstatt in Maroth [Maroth 1993], in: unb. Ztg. Juni 1993
- BERLINER MORGENPOST 18.7.93** Weidauer, Astrid: Symposium in Lehnin... [Lehnin 1993], in: Berliner Morgenpost v. 18.7.1993, S. 9

- DER TAGESSPIEGEL 2.9.93** Kreis, Elfi: Bildhauer zwischen Bauhütten und blühenden Bohnenranken [Lehnin 1993], in: Der Tagesspiegel Nr. 14.664 v. 2.9.1993
- DOLOMITEN 25./26.6.94** Gratl, Eva: Die menschliche Figur und ihr Abbild. Italienische und deutsche Bildhauer im Museum für Moderne Kunst in Bozen, in: Dolomiten v. 25./26.6.1994
- IL MATTINO 1.7.94** Babetto, Cristina: Nord chiama sud. In mostra a Bolzano le opere di artisti italiani e tedeschi, maestri dell' scultura che pongono la figura umana al centro del loro lavoro [Bozen 1994], in: il mattino v. 1.7.1994
- LA STAMPA 1.8.94** Vallora, Marco: Gli scultori tedeschi ci copiano. E Roma fa scuola [Bozen 1994], in: La Stampa v. 1.8.1994
- DUISBURGER JOURNAL 1996** Brockhaus, Christoph [Duisburg 1996], in: Duisburger Journal, Jg. 20, H. 6, hg. v. Stadt Duisburg 1996, S. 35
- FS. GAL. UHRTURM DIERDORF 1996** 1976–1996. 20 Jahre Galerie im Uhrturm Dierdorf. Festschrift zum 20jährigen Bestehen der Uhrturm-Galerie Dierdorf, hg. v. Galerie im Uhrturm Dierdorf 1996, S. 8, 12, 20, 24 (Abb. S. 32 + 33)
- RHEIN-ZTG. 22.5.97** Mittenzwei, Stefanie: Meisterwerke zum Geburtstag. Preisträger des Landes im Schloß [Budenheim 1997], in: Rhein-Zeitung Nr. 116 v. 22.5.1997, S. 15
- RHEIN MAIN PRESSE 24.5.97** Fuchs, Claudia: Stummer Dialog und angemessene Distanz. Staatspreisträger stellen in Schloß Waldthausen aus, in: Rhein Main Presse v. 24.5.1997
- TRIERISCHER VOLKSFREUND 30.5.97** Reuther, Eva-Maria: Reizvolle Gartenlust ohne Exzesse. Plastiken u. Arbeiten auf Papier der Rheinland-pfälzischen Staatspreisträger im Mainzer Schloß Waldthausen, in: Trierischer Volksfreund v. 30.5.1997
- FAZ 19.02.01** Imdahl, Georg: Die seltsame Dramaturgie der Normalität [Düsseldorf 2001], in: Frankfurter Allgemeine Ztg. v. 6.12.1968

1.4.2 Besondere Ereignisse / Auszeichnungen

- COLLOQUIUM 5/1955** [Kolbe-Preis], in: Colloquium. Zs. d. freien Studenten Berlins, hg. v. Otto H. Hess, Jg. 9, H. 5, Berlin 1955, S. 22
- BERLINER MORGENPOST ??.1955** [Kolbe-Preis], in: Berliner Morgenpost v. ??.1955, S. 7
- TELEGRAF 17.4.55** [Kolbe-Preis], in: Telegraf v. 17.4.1955
- TAGESSPIEGEL 7.6.55** [Kolbe-Preis], in: Tagesspiegel v. 7.6.1955
- BERLINER MORGENPOST 13.2.57** [Aufstellung Puttengruppe Belvedere Park Schloß Charlottenburg], in: Berliner Morgenpost v. 13.2.1957, S. 3
- BERLINER ZTG. 13.2.57** [Aufstellung Puttengruppe Belvedere Park Schloß Charlottenburg], in: Berliner Ztg. v. 13.2.1957
- BERLINER ZTG. AUG. '60** [Aufstellung Puttengruppe Belvedere Park Schloß Charlottenburg], in: Berliner Ztg. v. Aug. 1960
- BERLINER ZTG. APR. '65** Trauer in Renée-Sintenis-Schule [zum Tode von Renée Sintenis am 22.4.1965], in: Berliner Ztg. v. ?4.1965
- DN 23.4.65** D.W.: Düsseldorf verlieh Kunstreise [Cornelius-Preis an K.B.], in: Düsseldorfer Nachrichten Nr. 94 v. 23.4.1965
- NRZ 23.4.65** AMG.: Düsseldorfer Kunstreise 1964 [Cornelius-Preis an K.B.], in: Neue Rhein Ztg. Nr. 85 v. 23.4.1965
- FESTS. GLADBECK 1967** Petruskirche, Gladbeck-Brauck, Rosenhügel, Einweihung am 8.4.1967
- DAS MÜNSTER 1968** Poscharsky, Peter: Der evangelische Kirchenbau heute, in: Das Münster, Jg. 21, H. 2, 1968, S. 81–100 [darin: Petruskirche Gladbeck-Rosenhügel, Archi.: Karl Wimmenauer, Ausstattung K.W. u. K.B., S. 95–96]
- RH. POST ??.68** YF: Totem und Spritzpistole. Prof. Bobek zu Kunst-Programmen [Eröffnungsrede Bobek 1968(2)], in: Rhein. Post v. ??.1968

- DN 22.3.71** G.H.H.: Deutsch-Stunde. Büste des Schauspielers übergeben, in: Düsseldorfer Nachrichten Nr. 68 v. 22.3.71
- NRZ 22.3.71** K. Sch.: Erinnerungen »ohne Trauerrand«. Ernst-Deutsch-Büste für das Düsseldorfer Schauspielhaus wurde übergeben, in: Neue Rhein Ztg. Nr. 68 v. 22.3.71
- RH. POST 22.3.71 unb.**: Unfähig, sich zu erinnern? Schlecht besuchtes Gedenken Ernst Deutschs, in: Rhein. Post Nr. 68 v. 22.3.1971
- KAT. DÜSSELDORF 1971** Düsseldorf. Stadt der Künstler im Vortragszentrum der neuen Messe, Düsseldorf 1971 (Text: Karl Ruhrberg)
- KUNST AKTUELL 2/78** B.R.: Kunst- und Förderpreis 1978 [Landeskunstpreis Rheinland-Pfalz], in: Lebendiges Rheinland-Pfalz 15, 1978, Sonderh.: Kunst aktuell 2, 1978, S. 7–8
- BREISACH (CA. 1980) b.w.: K.B. »Eva und Borchert«, 1978/80 [Stadtarchiv Breisach, o. J.]**
- BAD. ZTG. 29.5.80** *Eva und Borchert*: Leihgaben auf dem Münsterplatz. In Breisach Lob und Kritik über die Gußplastiken, in: Badische Zeitung Freiburg Nr. 123 v. 29.5.1980
- BAD. ZTG. 16./17.8.80** Janietz, Michael: »Erst habe ich gedacht, da kommen mir zwei entgegen«. Ein »Lauschangriff« auf die moderne Kunst [*Eva + Borchert*], in: Badische Zeitung Freiburg Nr. 189 v. 16./17.8.1980
- NRZ 3.12.88** Tou: Mehr Kunst in die Stadt ! Eiserne Familie in der Mühlengasse, in: Neue Rhein Ztg. Nr. 282 v. 3.12.1988
- WZ 3.12.88** Meister, Helga: Gasse der Skulpturen. Eiserne Familie nahe der Kunstabademie. in: WZ v. 3.12.1988
- RH. POST 3.12.88** g.k.: Mädchen geht im Zorn, in: Rhein. Post Nr. 281 v. 3.12.1988
- RH. POST 1.3.89** Rubrik »D wie Düsseldorf«: Hallo Ü-Wagen [Aufstellung der mobilen Radiosendung des WDR vor der Figuren-Gruppe in der Mühlengasse zum Thema »Familienstreit«], in: Rhein. Post v. 1.3.1989
- UNI-FORUM 15.11.89** UD.: Kunstweg nimmt ganz neue Formen an. Zwei Plastiken in Phil I u. Phil II aufgestellt [Aufst. *Religiöse Figur*], in: Uni-Forum Gießen, Ausg. 8 v. 15.11.1989
- ALTENKIRCHENER ZTG. JAN. 92** EB.: Bildhauer Bobek in Maroth verstorben. Freund der Stille – Letztes Werk im TAL, in: Altenkirchener Ztg. v. ?.1.1992
- NEUWIEDER ZTG. 24.1.92** GL [zum Tode K.B.s], in: Neuwieder Ztg. v. 24.1.1992
- RH. POST 24.1.92** B.M.: Der Mensch in Auflösung. K.B. starb, in: Rhein. Post v. 24.1.1992
- WZ 25.1.92** Meister, Helga: Bobek hinterläßt kleine Familie. Bekannter Bildhauer starb mit 66 Jahren, in: WZ v. 25.1.1992
- RH. POST 5.9.92** Bronzefiguren wieder unter Leuten [Wiederaufstellung d. Figuren-Gruppe in der Mühlengasse, Düsseldorf], in: Rhein. Post Nr. 207 v. 5.9.1992
- WESTERWÄLDER ZTG. 18.12.92** Edelmann, Irmgard: Drei mal Dreierlei im morgendlichen Westerwald-Nebel [*3 in Ransbach*, BBZ Montabaur], in: Westerwälder Ztg. Nr. 294 v. 18.12.1992, S. 15 [Fotodokumentation]
- RH. POST 12.2.93** Bußkamp, Thomas: Figuren zwischen Figuren [Figuren-Gruppe in d. Mühlengasse in Düsseldorf], in: Rhein. Post v. 12.2.1993 [Fotodokumentation]
- RH. POST 14.6.95** Knappe, Markus: Drei vor der Akademie. Bildhauer u. Lehrer Karl Bobek wäre 70 geworden, in: Rhein. Post Nr. 136 v. 14.6.1995, o. P.
- BAD. ZTG. 28.2.01** Hans-Dieter Fronz: Der feine Faden einer Beziehung. So wird der Raum anschaulich: *Eva und Borchert* des Bildhauers K.B. vor dem Neuen Rathaus in Emmendingen, in: Badische Zeitung Freiburg v. 28.2.2001

1.4.3 Kunstakademie Düsseldorf

kursiv = hausinterne Veröffentlichung

NRZ 25.2.65 Kunststudenten müssen Karikaturen überpinseln, in: Neue Rhein Ztg. Nr. 48 v. 25.2.1965

NRZ 1.3.65 Bobek, Karl: „Was ist anstößig?“ nicht diskutiert, in: Neue Rhein Ztg. Nr. 51 v. 1.3.1965

SCHÜLKE 1967 Schülke, Ursula: Alte Feste – neue Formen [Immatrikulationsfeier WS 1967], in: Düsseldorfer Hefte, Jg. 12, H. 24, v. 15.12.1967, S. 22–25

RH. POST 9.5.68 [Kunstakademie Düsseldorf 1968], in: Rhein. Post Nr. 108 v. 9.5.1968

BOBEK, WEBER, GÖTZ u.a. 1968 Prof. Bobek, Weber, Götz, Arnscheidt, Robaschik, Hoehme: *An alle Lehrkräfte, Klassensprecher und den Allg. Studentenausschuß [sog. Mißtrauensmanifest gg. Prof. Beuys]*, Düsseldorf 12.11.1968 (Archiv Staatl. Kunsthakademie Düsseldorf, Ordner *Hauspolitik*)

DÜRR 1968 Dürr, Peter: *Zu dem Bericht der Herren Prof. Bobek, Weber, Götz, Arnscheidt, Robaschik u. Hoehme vom 12.11.68, Düsseldorf 23.11.1968*

BOBEK 1968 (3) Bobek, Karl: *Arbeitspapier „Zukunft der Akademie“*, Düsseldorf 1.12.1968 (Archiv d. Staatl. Kunsthakademie Düsseldorf, Personalmappe Nr. 152 Karl Bobek)

BOBEK o. J. Vorschlag von Prof. K. Bobek [Mitbestimmung der Studenten] (Archiv Staatl. Kunsthakademie Düsseldorf, Ordner AStA 68–69)

IMMENDORFF [1968] Immendorff, Jörg: *Lidl-Flugblatt, o. D. [1968]*

VV AM 28.11.68 Vollversammlung am 28.11.1968, Übertragung des Tonbandprotokolls durch den AStA; S. 1 + 5–13 [sog. Mißtrauensmanifest gg. Prof. Beuys u.a.] (Archiv Staatl. Kunsthakademie Düsseldorf, Ordner AStA 68–69)

FAZ 28.11.68 Jappe, Georg: Joseph Beuys soll gehen. Soll er?. Auseinandersetzungen an der Düsseldorfer Kunsthakademie, in: Frankfurter Allgemeine Ztg. Nr. 277 v. 28.11.1968, S. 24 (ungekürzt abgedruckt in Jappe 1996, S. 49–53)

DN 30.11.68 Junker, Heinz: Mehr als bisher zur Moderne hin geöffnet. Die Winterausstellung beginnt am Sonntag, in: Düsseldorfer Nachrichten Nr. 280 v. 30.11.1968

KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF 1968 Staatliche Kunsthakademie Düsseldorf. Hochschule für Bildende Künste (Hg.): [Bildheft], Düsseldorf 1968, o. P.

KAT. DÜSSELDORF 1968/69 18. Winterausstellung der bildenden Künstler von Rheinland und Westfalen im Kunstmuseum Düsseldorf, Ehrenhof (1.12.68–1.169), Junge Künstler aus der Kunsthakademie stellen sich vor (verantwortlich: Prof. K. Bobek), Düsseldorf 1968/69, S. 52–53

RH. POST 2.12.68 Friedrichs, Yvonne: Brücke der Generationen. Große Winterausstellung der bildenden Künstler von Nordrhein-Westfalen, in: Rhein. Post Nr. 280 v. 2.12.1968

FAZ 6.12.68 Jappe, Georg: „Wer hat Angst vor Joseph Beuys?“. Noch brennt die Akademie nicht. Eine Pressekonferenz auf der Düsseldorfer Kunsthakademie, in: Frankfurter Allgemeine Ztg. v. 6.12.1968 (ungekürzt abgedruckt in Jappe 1996, S. 59–62)

FRANKFURTER RUNDSCHAU 14.12.68 Klapheck, Anna: Die Sache mit Beuys. Zur Situation an der Düsseldorfer Kunsthakademie, in: Frankfurter Rundschau v. 14.12.1968 (ungekürzt abgedruckt in: Anna Klapheck. Vom Notbehelf zur Wohlstandskunst. Kunst im Rheinland der Nachkriegszeit, Köln 1979, S. 160–161)

RH. POST 16.12.68 Friedrichs, Yvonne: Mit roter Fahne zur Kunst-Diskussion. Winterausstellung unter Beschluß, in: Rhein. Post v. 16.12.1968

ZEIT 20.12.68 In Sachen Beuys. Düsseldorfer Kunststreit [Mißtrauensmanifest], in: Die Zeit Nr. 51, 20.12.1968, S. 16

DER SPIEGEL 12/68 Beuys: Mythos mit Fett, in: Der Spiegel 1968, S. 170

- DN 7.2.69** Westecker, Dieter: **Bobek** wendet sich gegen einseitige Berichterstattung. Ein offener Brief des Akademielehrers über den »Fall Beuys«, in: Düsseldorfer Nachrichten Nr. 32 v. 7.2.1969
- DÜSSELDORFER HEFTE 5/1969** Reinke, Klaus Ulrich: Erschwerete Verständigung. Prof. **Bobek** wehrt sich in einem Offenen Brief gegen Beuys, in: Düsseldorfer Hefte, Jg. 14, H. 5, v. 1.3.1969, S. 17–18
- DN 22.5.69** Westecker, Dieter: Die Fronten nicht geklärt. Heftige Diskussionen bei der Vollversammlung in der Kunstakademie, in: Düsseldorfer Nachrichten Nr. 117 v. 22.5.1969
- FAZ 22.5.69** Jappe, Georg: Quo vadis, Akademie? Diter Rot geht / Beuys gefährdet, in: Frankfurter Allgemeine Ztg. v. 22.5.1969 (ungekürzt abgedruckt in Jappe 1996, S. 80–86)
- RH. POST 22.5.69** Welkens, Karlheinz: Professoren grüßen sich nicht mehr. Lage an der Kunstakademie bleibt verworren, in: Rhein. Post Nr. 117 v. 22.5.1969
- TRIER 1969** Dokumente Mai 1969, in: Illustrierte Akademie-Ztg., hg. v. Direktor der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf Eduard Trier, Juni 1969
- NRZ 27.6.69** Hartelt, Horst-Werner: Alles spricht für ein Rahmengesetz. Professoren u. Studenten beim großen Hearing im Düsseldorfer Landtag, in: Neue Rhein Ztg. Nr. 145 v. 27.6.1969
- BOBEK 1969** „*Hearing“.* 9 Punkte zu Zielen und Aufgaben der Hochschulen, Studienreform und Stellungnahme zum Hochschulgesetz, 9 S. hand. (Konzept für die Stellungnahme der Kunstakademie vor dem Kulturausschuss des nordrhein-westf. Landtags am 26.6.1969; Manuscript im Nachlaß)
- BOBEK ~1970** „*Denkschrift zum Entwurf eines Kunsthochschulrahmengesetzes in NW (Diskussionsmodell Bobek)“*, „Teil I. Allgemeine Voraussetzungen“, 16 S. masch., „Teil II. Entwurf für ein Kunsthochschulrahmengesetz“, 13 S. masch., o.J. (~ Juni 1970)
- „*Auszug aus dem Kommentar zum Hochschulgesetz (Diskussionsmodell Bobek)“*, „§ 5 Zulassung“, 8 S. masch., „§ 9 Lehrerbildung an Kunsthochschulen“, 7 S. masch., „§ 10 Staatliche Prüfungen“, 6 S. masch., o. J. (~ Juni 1970)
- THWAITES 1970** Thwaites, John Anthony: Das Rätsel Joseph Beuys, in: Kunstjahrbuch 1, hg. v. Jürgen Harten, Manfred de la Motte, Karl Ruhrberg, Wieland Schmied, Hannover 1970, S. 31–35
- RH. POST 3.2.70** Welkens, Karlheinz: Im Streik wird hart gearbeitet. Kunststudenten u. Professoren gegen das geplante Hochschulgesetz, in: Rhein. Post Nr. 28 v.3.2.1970
- RH. POST 1.7.71** Albrecht, Hans Joachim: Ein Krefelder Modell für die Bildungsreform. Seminar des Kunstvereins fand starkes Echo [Krefelder Kreis], in: Rhein. Post v.1.7.1971
- WERK U. ZEIT 11/71** Posener, Julius u. Kivelitz, Hans Walter: Bildungsziel „Soziale Kreativität“. Antithese zum staatlich geförderten technokratischen Schul- und Bildungsbegriff [Krefelder Kreis], in: Werk und Zeit, hg. v. Deutscher Werkbund, Jg. 20, H. 11, 1971, S. 1–2
- ASTA 1972** *ASTA (K. Wolf, A. Petersen, G. Beba): Offener Brief an Herrn Professor Bobek (Reaktion auf Vollkonferenz v. 20.12.1972)*
- BIEBER 1973** Bieber, Dietrich: Aus der Chronik der Kunstakademie, Personen und Ereignisse, in: Trier (Hg.) 1973, S. 216–220
- KOMMUNIKATION 1/1973** Beuys Interview, v. Peter Holtfreder, Susanne Ebert, Manfred König u. Eberhard Schweigert, in: Kommunikation 1, hg. v. der Filmklasse der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 1973, o.P. [darin: Hochschulsatzungsentwurf v. K.B.; VV vom 28.11.1968]
- REFLEX 1973** Gnade, Michael (Text u. Fotos), in: Reflex. Das Journal für Foto, Kino und Ton, H. 1, Feb. 1973, S. 29
- TRIER 1973** Trier, Eduard: Die Düsseldorfer Kunstakademie in der permanenten Reform, in: Trier (Hg.) 1973, S. 209–212
- TRIER (Hg.) 1973** Trier, Eduard (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973
- KRICKE/SACKENHEIM 1975** Akademie heute. Eine Dokumentation über die Kunstakademie Düsseldorf 1975, hg. v. Norbert Kricke u. Rolf Sackenheim, Düsseldorf 1975

- KÖLNER STADT-ANZ.** **3.3.76** Eine Akademie ist gespalten. Gespräch mit Dir. N. Kricke, in: Kölner Stadt-Anzeiger Nr. 53/25 v. 3.3.1976
- KUNST + UNTERRICHT** **39/1976** Zerull, Ludwig: Zur Lage: »Die Freien« und die Kunsterzieher, in: Kunst + Unterricht H. 39, 1976, S. 3
- RH. POST** **10.09.77** Kaltwasser, Gerda: Zehn Jahre neue Kunsthalle [Manifest zum Abbruch der Kunsthalle 1967 von Beuys, **Bobek**, Sackenheim, Kricke u. Hoehme], in: Rhein. Post Nr. 210 v. 10.9.1977
- RH. POST** **11.11.77** Friedrichs, Yvonne: Räumliche Energien. **Bobek**-Schüler im Malhaus [Ausst. Schülerarbeiten im *Malhaus* des Kunstmuseums Düsseldorf], in: Rhein. Post v. 11.11.1977
- KAT. DÜSSELDORF** **1980** Perspektiven 2. Aus den Klassen der Professoren: **Bobek**, Graubner, Heerich u.a. Schüler d. Düsseldorfer Kunstakademie stellen ihre Arbeiten vor, Kunstverein d. Rheinlande u. Westf., Düsseldorf (30.4.–1.6.1980)
- RH. POST** **9.2.82** Friedrichs, Yvonne: Rundgang in der Akademie [Klasse **Bobek**], in: Rhein. Post v. 9.2.1982
- SZEEMANN** **1983/84** Harald Szeemann: Der lange Marsch oder Ausreizungen aus der Zeit heraus [Lidl], in: Kat. Immendorff, Kunsthaus Zürich 19.11.1983–22.1.1984, S. 22
- CHRISTIANSEN** **1987** Christiansen, Henning: Stimmband und Denken an der Düsseldorfer Kunstakademie in den 60er Jahren, in: Kat. Düsseldorf 1987, S. 110–114 (aus dem Dänischen v. Bernd Kretschmer)
- KAT. DÜSSELDORF** **1987** Brennpunkt Düsseldorf. Joseph Beuys – Die Akademie – Der allgemeine Aufbruch 1962–1987, Kunstmuseum Düsseldorf 24.5.–6.9.1987 (Texte u.a. Gislinde Nabakowski, Jonas Hafner, Henning Christiansen)
- STACHELHAUS** **1988 (1989)** Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys, 2. Aufl., 1988 (Taschenbuchausgabe München 1989, S. 116 ff.)
- WZ** **14.1.88** Meister, Helga: Kunstakademie: Neue Heiterkeit. Prof. **Karl Bobek** u. Erwin Heerich wurden verabschiedet, in: WZ v. 14.1.1988
- RH. POST** **14.1.88** Friedrichs, Yvonne: Das Ziel, »etwas recht zu tun«. **Bobek** u. Heerich wurden verabschiedet, in: Rhein. Post Nr. 11 v. 14.1.1988
- KAT. DÜSSELDORF** **1990** um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 27.5.–8.7.1990, hg. v. Marie-Luise Syring, Köln 1990
- KUNSTAKADEMIE** **1992** [Traueranzeige der Kunstakademie Düsseldorf zum Tode Karl Bobeks], Jan 1992
- IMMENDORFF** **1993** Jörg Immendorff im Gespräch mit Pamela Kort [Lidl], Kunst heute Nr. 11, hg. v. Wilfried Dickhoff, Köln 1993, S. 47
- JAPPE** **1996** Jappe, Georg: BEUYS PACKEN. Dokumente 1968–1996, Regensburg 1996, S. 49, 61, 80 + 170
- ANGERBAUER-RAU** **1998** Angerbauer-Rau, Monika: Beuys-Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys, Köln 1998, S. 96

1.5 Biographische und bibliographische Nachschlagewerke (Auswahl)

- WER IST WER?** **1958** Wer ist wer? Das deutsche Who's who, hg. v. Walter Habel, Ausg. 13, 1958, S. 103
- WER IST WER?** **1962** Wer ist wer?, Ausg. 14, 1962, S. 123
- WER IST WER?** **1967** Wer ist wer?, Ausg. 15, Bd. 1 (West), Berlin 1967, S. 158
- WER IST WER?** **1970** Wer ist wer?, Ausg. 16, Bd. 1, Berlin 1970, S. 101
- WER IST WER?** **1979** Wer ist wer?, Ausg. 20, Lübeck 1979, S. 109
- WHO'S WHO i. EU** **1966–67** Who's who in Europe. Dictionnaire biographique des personnalités européennes contemporaines, hg. v. Edward A. de Maeyer, Ed. 2, 1966–1967, Brüssel, S. 280/281

- WHO'S WHO i. EU** 1972 Who's who in Europe, Ed. 3, 1972, S. 378
- WHO'S WHO i. Art a. Lit.** 1982 Who's who in the Arts and Literature, 3. Ed., hg. v. Karl Strute u. Theodor Doelken, Zürich 1982, Vol. 1, S. 78
- WHO'S WHO i. GER** 1992 Who's who in Germany, hg. v. C. Dove, Zürich 1992, S. 205
- DT. KUNSTPREISE 1946–61** Deutsche Kunstpreise 1946–1961. Eine dokumentarische Übersicht, 2. Aufl., hg. v. Dt. Kunstrat u. d. dt. Sektion d. Int. Gesell. d. bildenden Künste, 1962
- BÉNÉZIT** 1976 Bénézit, Emmanuel: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs..., nouvelle éd., Paris 1976, tome 2, p. 98
- IBN** 1980 Index Bio-Bibliographicus Notorum Hominum (IBN), hg. v. Jean-Pierre Lobies, Denise Masson-Steinbart u. François-Pierre Lobies, Pars C, Corpus alphabeticum, Sectio generalis, Vol. 19, Osnabrück 1980, S. 9253
- BK DÜSSELDORF** 1983 Bildende Künstler und Autoren Düsseldorf, hg. v. Arge. im Lit.-Büro NW e.V., bearb. v. Klaus Lehmann, Ralf Brüster, Wolfgang Beyer, Düsseldorf 1983, o. P.
- HESSE** 1987 Künstler der jungen Generation. Literaturverzeichnis zur Gegenwartskunst in d. Amerika-Gedenkbib. d. Berliner Zentralbib., hg. v. d. Amerika-Gedenkbib., bearb. v. Gritta Hesse u. Maria Agnes Bingel, München/ London/ New York/ Oxford/ Paris 1987, S. 32
- ADK BERLIN** 1987 Akademie der Künste 1979–1987. Die Mitglieder und ihr Werk, hg. v. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1987, S. 19 + 372
- GORENFLO** 1988 Roger M. Gorenflo: Verzeichnis der bildenden Künstler von 1880 bis heute, Rüsselsheim/Main 1988, Bd. 1, S. 121
- EBD** 1991/92 European Biographical Directory (EBD), Ed. 9, Vol. 1, Brüssel 1991/92, S. 230
- SAUR (BIBLIOGR.)** 1992 Bibliographie Bildende Kunst. Deutschsprachige Hochschulschriften u. Veröffentlichungen außerhalb des Buchhandels 1966–1980, Bd. 3, hg. v. Irene Butt u. Monika Eichler, München/ London/ New York/ Paris 1992, S. 1221
- SAUR** 1995 Charles Hill: K.B., in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hg. v. Günter Meissner, Bd. 11, München 1995, S. 671

2. Allgemein

2.1 Lexika

- DBE** 1995 Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), hg. v. Walther Killy, Bd. 1, München u.a. 1995
- HUNGER** 1959 Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959 (TB-Ausgabe Hamburg 1974)
- KNAUR** 1961 Knaurs Lexikon der modernen Plastik, aus d. Frz. übertragen u. bearbeitet v. Alfred P. Zeller, München/Zürich 1961
- KÜNSTLER** Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, hg. v. Lothar Romain u. Detlef Bluemler, München 1988–
- SAUR** Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München/Leipzig 1992–
- THIEME-BECKER** Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, 2. Aufl., hg. v. Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1940–50
- THOMAS** 1973 Thomas, Karin: DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Anti-Kunst bis Zero, Köln 1973
- TRE** 1996 Theologische Realenzyklopädie (TRE), hg. v. Gerhard Müller, Bd. 26, Berlin/ New York 1996

VOLLMER Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, hg. v. Hans Vollmer, 6 Bde., Leipzig 1953–62

2.2 Zeit- und Kulturgeschichte

BÖHME 1966 Böhme, Kurt W.: Die deutschen Kriegsgefangenen in sowjetischer Hand. Eine Bilanz (Zur Geschichte der deutschen Kriegsgefangenen des Zweiten Weltkriegs, hg. v. Erich Maschke, Bd. VII), München 1966

GLASER 1986 (1990) Glaser, Hermann: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2: Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949–1967, München/Wien 1986 (TB-Ausgabe Frankfurt 1990), darin: Kunst zwischen »Verlust der Mitte« und »neuer Unverbindlichkeit«, S. 260–267

SCHWARZ 1969 Schwarz, Wolfgang: Die deutschen Kriegsgefangenen in der Sowjetunion. Aus dem kulturellen Leben (Zur Geschichte der deutschen Kriegsgefangenen des Zweiten Weltkriegs, hg. v. Erich Maschke, Bd. VI), München 1969

2.3 Bildende Kunst nach 1945

DAMUS 1995 Damus, Martin: Kunst in der BRD 1945–1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1995

GROTE 1954 Grote, Ludwig: Deutsche Kunst im zwanzigsten Jahrhundert, München 1954

HERING 1979 5 x 30. Düsseldorfer Kunstszene aus fünf Generationen. 150 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1829–1979, hg. v. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen u. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, bearb. v. Karl-Heinz Hering, Düsseldorf 1979

KAT. BARCELONA/ WIEN 1995 Europa nach der Flut. Kunst 1945–1965, Barcelona/Wien 1995 (darin: Bernard Ceysson, Die Unmöglichkeit der Statue, S. 163–180)

KAT. BERLIN 1975 »Als der Krieg zu Ende war.« Kunst in Deutschland 1945–1950, Akademie der Künste Berlin 1975 (Text: Eberhard Roters)

KAT. BERLIN 1997 Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert, Martin-Gropius-Bau, Berlin 7.5.–27.7.1997, hg. v. Christos M. Joachimides u. Norman Rosenthal, Stuttgart 1997

KAT. BONN 1950 Berliner Künstler. Malerei – Grafik – Plastik, Münsterschule Bonn 27.7.–17.8.1950 (Text: Will Grohmann)

KAT. DÜSSELDORF 1950 Rheinische Sezession, Kunsthalle Düsseldorf 1950 (Vorwort: Jean Baptist Hermann Hundt)

KAT. DÜSSELDORF 1984 Aufbrüche – Manifeste – Manifestationen: Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, hg. v. Klaus Schrenk, Köln 1984

KAT. DÜSSELDORF/ BOSTON 1988/89 Binationale. Deutsche Kunst der späten 80er Jahre, Städtische Kunsthalle, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen Düsseldorf 24.9.–27.11.1988, The Institute of Contemporary Art, Museum of Fine Arts, Boston 16.12.1988–29.1.1989, hg. v. Rainer Crone, Jürgen Harten, Ulrich Luckhardt, Jiri Svestka (Texte u.a.: J. Harten, Jürg Altwegg, Dietmar Kamper)

KAT. KASSEL 1992 documenta IX, Kassel 13.6. – 20.9.1992, Bd. 1–3, Stuttgart 1992

KAT. LAUSANNE u.a. 1992/93 Post Human: neue Formen der Figur in der zeitgenössischen Kunst, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausanne 14.6.–13.9.1992, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (Turin) 1.10.–22.11.1992, Deste Foundation for Contemporary Art, Athen 20.12.1992–14.2.1993, Deichtorhallen Hamburg 12.3.–9.5.1993 (Text: Jeffrey Deitch)

- KAT. MANNHEIM 1998/99** Menschenbilder. Figur in Zeiten der Abstraktion (1945–1955), hg. v. Manfred Fath, Inge Herold u. Thomas Köllhofer, Kunsthalle Mannheim 18.10.1998–31.1.1999
- KAT. NEW YORK 1987** Berlin-Art 1961–87, hg. v. Kynaston McShine, Museum of Modern Art New York 1987
- KULTERMANN 1972(2)** Kultermann, Udo: Radikaler Realismus, Tübingen 1972
- LUCIE-SMITH, HUNTER, VOGT 1985** Lucie-Smith, Edward, Hunter, Sam u. Vogt, Adolf Max: Kunst der Gegenwart 1940–1980, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 13, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1985
- MEISTER 1979** Meister, Helga: Die Kunstszen Düsseldorf, Recklinghausen 1979
- PETERS 1978/79** Peters, Hans Albert: Blick nach vorn – die Villa Massimo im Rückspiegel, in: Kat. Baden-Baden u.a. 1978/79, S. XIII-XXIII
- PRINZ 1980** Prinz, Ursula. Chronologie, in: Der gekrümmte Horizont. Kunst in Berlin 1945–1967, Ausst. in der Akademie der Künste, hg. v. Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler, Berlin 1980, S. 15–30
- READ 1959** Read, Herbert: Geschichte der modernen Malerei, München/Zürich 1959
- RUHRBERG 1984** Ruhrberg, Karl: Aufstand und Einverständnis: Düsseldorf in den sechziger Jahren, in: Kat. Düsseldorf 1984, S. 86–97
- SAGER 1977** Sager, Peter: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1977
- SCHMIED 1987** Schmied, Wieland: Beispiel und Sonderfall. Kunst in Berlin 1945–70, in: Kat. New York 1987, S. 33–47
- SCHNECKENBURGER (Hg.) 1983** Schneckenburger, Manfred (Hg.): documenta. Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien, München 1983
- THOMAS 1975** Thomas, Karin: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, 3. erw. u. neubearb. Aufl., Köln 1975

2.4 Plastik 20. Jahrhundert

- ALBRECHT 1977** Albrecht, Hans Joachim: Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung, Köln 1977
- BADT 1964** Badt, Kurt: Raumillusion und Raumphantasien. Wesen der Plastik, Köln 1964
- BOEHM 1977** Boehm, Gottfried: Plastik und plastischer Raum, in: Kat. Münster 1977, Bd. I, S. 23–44
- DARMSTÄDTERGESPRÄCH 1950** Bd. 1: Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch, hg. v. Hans Gerhard Evers i.A. des Magistrats der Stadt Darmstadt u. des Komitees Darmstädter Gespräch 1950, Darmstadt 1950; Bd. 2: Kat. der Ausst. Neue Darmstädter Sezession, Mathildenhöhe Darmstadt 15.7.–3.9.1950
- DARMSTÄDTERGESPRÄCH 1968** Bd. 1: Mensch und Menschenbilder. Darmstädter Gespräch 1968, hg. v. Rudolf Krämer-Badoni u. Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1969; Bd. 2: Kat. der Ausst. 10. Darmstädter Gespräch 1968, Kunsthalle Darmstadt 14.9.–17.11.1968 (Texte u.a.: Arnold Gehlen, Werner Hofmann, Wieland Schmied)
- FEIST 1996** Feist, Peter H.: Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert, Leipzig 1996
- FUCHS 1970 (1980) → 1.3**
- GAL. NETUSCHIL 1991** Figur im Raum. Aspekte des zeitgenössischen Menschenbildes, Galerie Netuschil, Darmstadt 1991 (Text: Claus K. Netuschil)
- GERTZ 1953** Gertz, Ulrich: Plastik der Gegenwart, Berlin 1953
- GERTZ 1964 (1) → 1.3**
- GIEDION-WELCKER 1955** Giedion-Welcker, Carola: Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung, Stuttgart 1955

- GRZIMEK 1969** Grzimek, Waldemar: Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben, Schulen, Wirkung, München 1969
- HAMMACHER 1988** Hammacher, Abraham Marie: Die Entwicklung der modernen Skulptur. Tradition und Innovation, New York/Frankfurt a.M./Berlin 1988
- HOFMANN 1958** Hofmann, Werner: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1958
- INFO-BLÄTTER DUISBURG 1985** Figurative Plastik in Deutschland nach 1945, Informationsblätter II, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 1985 (Einführung: Gottlieb Leinz)
- KAT. BASEL 1980** Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausst. im Wenkenpark Riehen/Basel 10.5.–14.9.1980 (Text: Reinhold Hohl)
- KAT. BASEL 1984** Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausst. im Merian-Park, Basel 3.6.–30.9.1984 (Texte u.a.: Karina Türr, Joachim Heusinger v. Waldegg, Martin Schwander/Theodora Vischer)
- KAT. BERLIN 1961/62** Symposium europäischer Bildhauer Berlin 1961–62 (Text: Heinz Ohff), Gütersloh 1963
- KAT. BERLIN 1981** Dimensionen des Plastischen. Bildhauertechniken, Neuer Berliner Kunstverein in d. Städtischen Kunsthalle Berlin 21.3.–20.4.1981 (darin u.a.: Jürgen Morschel: Bronze – Bewegtheit in der Dauer, S. 58–69)
- KAT. BERLIN 1995** Figur und Gegenstand. Malerei und Plastik in der Kunst der DDR aus der Sammlung der Nationalgalerie Berlin (Bilderh. der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, H.82–83), Berlin 1995 (Texte u.a.: Fritz Jacobi, Dieter Honisch)
- KAT. BERLIN (DDR) 1988** Mensch, Figur, Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts, Nationalgalerie Berlin 7.9.–30.10.1988 (Texte u.a.: Anita Beloubek-Hammer, Claude Keisch, Harald Olbrich, Peter H. Feist)
- KAT. BIELEFELD 1982/83** Skulptur aktuell I: Beispiele figürlicher Plastik aus der Bundesrepublik, Stadt Bielefeld – Bezirksverwaltungsstelle Sennestadt u. Kunstverein Bielefeld 10.10.1982–16.1.1983 (Text: Andreas Pfeiffer)
- KAT. BIELEFELD 1985/86** Skulptur aktuell II: Die menschliche Figur zwischen Realismus und Abstraktion, Bielefeld-Sennestadt, Sennestadthaus, Reichowplatz 20.10.1985–16.3.1986 (Texte: Klaus Kowalski, Siegfried Salzmann)
- KAT. BONN u.a. 1986/87** Menschenbilder. Kunst aus der DDR, Landesvertretung Nordrhein-Westfalen, Bonn, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Stadtgalerie Saarbrücken 1986/87 (darin: Dieter Gleisberg: Menschenbilder in der Kunst der DDR. Aspekte und Konturen, S. 9–19)
- KAT. BOZEN 1994** → 1.2.2
- KAT. BREMEN 1978** Beispiele realistischer Plastik heute, Kunsthalle Bremen u. Wallanlagen 3.9.–31.10.1978 (Text u.a.: Gerhard Gerkens)
- KAT. BREMEN 1979** Realistische Plastik in Europa, Kunsthalle Bremen, Wallanlagen u. Gerhard-Marcks-Haus, Bremen 2.9.–31.10.1979
- KAT. BREMEN 1986** Bodenskulptur, Kunsthalle Bremen 1986 (Texte: Siegfried Salzmann, Bernhard Kerber)
- KAT. BRÜSSEL 1970** Seit 45. Die Kunst unserer Zeit, Bd. 1–3, Brüssel 1970, darin: Giuseppe Marchiori, Die figurative Plastik seit 1945, Bd. 2, S. 35–60
- KAT. DRESDEN 1994** Körperbilder – Menschenbilder. Malerei, Zeichnung und Plastik aus Sachsen von 1945 bis 1994, Deutsches Hygiene-Museum Dresden 3.6.–2.10.1994
- KAT. DUISBURG/HEILBRONN 1978** Der Kopf. Plastiken aus dem 20. Jahrhundert, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Historisches Museum der Stadt Heilbronn 1978
- KAT. HALLE/KARLSRUHE 1993** Burg Giebichenstein. Die hallesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart, Staatliche Galerie Moritzburg Halle 20.3.–13.6.1993, Badisches Landesmuseum Karlsruhe 25.6.–12.9.1993, darin: Renate Luckner-Bien, Geschichte und Gegenwart. Die Burg Giebichenstein nach 1958, S. 65–75

- KAT. HEILBRONN 1985** Skulpturenallee Heilbronn. Natur-Figur-Skulptur, hg. v. Andreas Pfeiffer i.A. der Stadt Heilbronn, Städtische Museen Heilbronn 19.5.–30.9.1985 (Texte u.a.: A. Pfeiffer, Siegfried Salzmann, Dieter Dempfle)
- KAT. HEILBRONN 1991** → 1.2.2
- KAT. HEILBRONN 1996** → 1.2.2
- KAT. MANNHEIM/DARMSTADT 1990/91** Bildhauerei in Mailand 1945–90, Società per le belle arti ed esposizione permanente, Milano, Städtische Kunsthalle Mannheim 24.11.1990–9.2.1991, Kunsthalle Darmstadt 19.5.–23.6.1991, darin: Mario De Micheli: Die figurative Skulptur der Nachkriegszeit, S. 11–19
- KAT. MÜNSTER 1977** Skulptur. Bd. 1: Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart, Westfälisches Landesmuseum Münster 1977
- KAT. PARIS/FRANKFURT 1990** Das Fragment. Der Körper in Stücken, Musée d'Orsay, Paris 5.2.–3.6., Schirn Kunsthalle, Frankfurt 24.6.–26.8.1990
- KAT. ROTTWEIL 1993** de figura. Aspekte der Figur in der zeitgenössischen Skulptur, Plastik und Zeichnung. F. Bernhard, W. Knaupp, H. Koch, T. Lehnerer, hg. v. Kulturamt der Stadt Rottweil, Forum Kunst und Dominikaner-Forum Rottweil 27.3.–6.6.1993 (Text u.a.: Claudia Posca)
- KRIMMEL 1987** Krimmel, Elisabeth: Rätsel Wirklichkeit. Figürliche Plastik der Gegenwart, Kunsthalle Darmstadt 1987
- KULTERMANN 1963** Kultermann, Udo: Junge deutsche Bildhauer, Mainz/Berlin 1963
- KULTERMANN 1972 (1)** Kultermann, Udo: Neue Dimensionen der Plastik, 2. Aufl., Tübingen 1972
- LIST 1983** List, Claudia: Kleinbronzen Europas. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1983
- LUCIE-SMITH 1970** Lucie-Smith, Edward: Kunstrichtungen seit 1945, Wien/München/Zürich 1970
- LUCIE-SMITH 1987** Lucie-Smith, Edward: Sculpture since 1945, London 1987
- MAHLOW 1981** Mahlow, Dietrich: 100 Jahre Metallplastik. Bronzeguss, Construction, Materialsprache, Wahrnehmung, Mitteilungen aus den Arbeitsbereichen, Ausg. 23–1981, Sonderausg. anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Metallgesellschaft, hg. v. Vorstand d. Metallgesellschaft, 2 Bde., Frankfurt/M. 1981
- MERKEL 1995** Merkel, Ursula: Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und Deutschland, Berlin 1995
- MORSCHEL 1972** Morschel, Jürgen: Deutsche Kunst der 60er Jahre. Teil II: Plastik, Objekte, Aktionen, München 1972
- OLBRICH (Hg.) 1990** Geschichte der deutschen Kunst 1918–1945, hg. v. Harald Olbrich, 1. Aufl., Leipzig 1990
- PLAGEMANN (Hg.) 1989** Plagemann, Volker (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989
- PLATTE 1957** Platte, Hans: Plastik. Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, München 1957
- RAHN 1993** Rahn, Dieter: Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst, Freiburg 1993
- READ 1966** Read, Herbert: Geschichte der modernen Plastik, aus d. Englischen übertragen v. Friedrich Hundt, München/Zürich 1966
- ROH 1963** Roh, Franz: Deutsche Plastik von 1900 bis heute, München 1963
- ROTTERS/WARGIN 1969** Roters, Eberhard/ Wargin, Ben: Bildhauer in Berlin – Ein Gespräch, in: Kunst in Berlin. 1945 bis heute, Stuttgart/Berlin/Zürich 1969, S. 337–380
- ROWELL (Hg.) 1986** Rowell, Margit (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozeß, München 1986
- SCHNECKENBURGER 1977** Schneckenburger, Manfred: Kurze Thesen zur Plastik der 70er Jahre, in: Kat. documenta 6, Bd. 1, Kassel 1977, S. 148–149

- SCHNEIDER 1991** Schneider, Ursula Katharina: Zwischen Figuration und Abstraktion. Tendenzen deutscher Plastik der Nachkriegszeit. Eine morphologische Untersuchung der Œuvres von H. Uhlmann, K. Hartung, B. Heiliger, W. Loth, F. Koenig, B.u.M. Matschinsky-Denninghoff, O.H. Hajek, E. Cimiotti und N. Kricke zwischen 1945 und 1965, Diss. Heidelberg 1991
- SEUPHOR 1959** Seuphor, Michel: Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik, dt. Übersetzung v. Henri Holz-Fay, Köln 1959
- SPEMANN 1990** Spemann, Wolf: Plastisches Gestalten. Anthropologische Aspekte, 2. ergänzte Aufl., Hildesheim/Zürich/New York 1990
- TRIER 1954** Trier, Eduard: Moderne Plastik. Von Rodin bis Marini, Berlin 1954
- TRIER 1960** Trier, Eduard: Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts, Berlin 1960
- TRIER 1992** Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, 4. überarb. u. erw. Aufl., Berlin 1992
- VENZMER 1994** Venzmer, Wolfgang: Brief an einen geschätzten Kollegen [Thema: Kleinplastik], in: „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt“. Horst Reber zum 65.sten, Mainz 1964
- WEBER 1975 (1984³)** Weber, Jürgen: Gestalt, Bewegung, Farbe. Kritik der reinen Anschauung, 3. Aufl., Braunschweig 1984
- ZAUNSCHIRM 1980** Zaunschirm, Thomas: Die 50er Jahre (darin: Plastik, S. 138–200), München 1980

2.5 Einzelne KünstlerInnen

- BUSCH/SPIELMANN o.J. (1977)** Edgar AUGUSTIN. Mit Beiträgen von Günter Busch u. Heinz Spielmann, in der Reihe Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. d. Lichtwark-Gesellschaft, Bd. 6, Hamburg o.J. (1977)
- KAT. WUPPERTAL 1998** Stephan BALKENHOL. Neue Arbeiten, Von der Heydt Museum in der Kunsthalle Barmen, Wuppertal 1998
- BASELITZ 1990** Georg BASELITZ, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1990
- KAT. BERLIN 1982** Christa BIEDERBICK-TEWES 1969–1982, Staatliche Kunsthalle Berlin 1982 (Text: Hanns Theodor Flemming)
- ISERMAYER (Hg.) 1993** Hermann BLUMENTHAL. Das plastische Werk, hg. v. Christian Adolf Isermeyer, mit einer Einleitung v. Ursel Berger, Stuttgart 1993
- KAT. GAL. LINSSEN 1987/88** CALDER 1898–1976. Retrospektive, Galerie Linssen, Köln Dez 1987 – Jan 1988
- KAT. HEILBRONN 1980/81** Rudolf DAUDERT. Plastiken in Terrakotta, Städtische Museen Heilbronn 12.12.1980–1.2.1981 (Texte: Andreas Pfeiffer, Jürgen Weber, Bernd Altenstein, Karl-heinz Nowald, Anton Kling, Karl Henning Seemann)
- KAT. HEILBRONN 1994** Markus DAUM. Skulptur, Zeichnung, Druckgraphik, Städtische Museen Heilbronn 24.6.–11.9.1994, Heilbronner Museumskat. Nr. 50, hg. v. Andreas Pfeiffer i. A. d. Stadt Heilbronn 1994 (Texte: A. Pfeiffer, Jörg Freiberg, Werner Stötzer)
- KAT. KONSTANZ 1996** Markus DAUM. Aus dem Haus der Spiegel, Kunstverein Konstanz im Wessenberghaus 20.4.–31.5.1996 (Texte u.a.: Albrecht Schwind, Jörg Freiberg)
- VON MATT/REWALD 1957** von Matt, Leonard / Rewald, John: DEGAS. Das plastische Werk, Zürich 1957
- REWALD 1990** Rewald, John: DEGAS's complete Sculpture. Catalogue raisonné, New Ed., San Francisco 1990
- KAT. MAINZ 1963** Joachim DUNKEL. Skulpturen, Reliefs, Handzeichnungen, Gesell. f. bild. Kunst in Mainz, Kunstgeschichtliches Inst. 7.5.–12.6.1963 (Text: Martin Sperlich)

- KAT. HEILBRONN 1997** Joachim DUNKEL. Gewißheit über den Wandel. Skulpturen, Zeichnungen, Holzschnitte, Städtische Museen Heilbronn 31.1.–6.4.1997 (Texte u.a.: Helmut Börsch-Supan, Andreas Pfeiffer, Reinhard Müller-Mehlis)
- VIERNEISEL 1992** Vierneisel, Beatrice: Ernesto de FIORI. Das plastische Werk 1911–1936, Georg-Kolbe-Museum Berlin 15.3.–17.5.1992 (weitere Texte: Ursel Berger, Mayra Laudanna, Ursula Merkel)
- SARTRE 1965** Sartre, Jean-Paul: Die Suche nach dem Absoluten [A. GIACOMETTI], in: ders., Situationen. Essays, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 89–97 (Original: La recherche de l'absolu, in: Situations III, Paris 1949, übertragen v. Hans Georg Brenner u. Günther Scheel)
- HOHL 1971** Hohl, Reinholt: Alberto GIACOMETTI, Stuttgart 1971
- KAT. MANNHEIM 1977/78** Alberto GIACOMETTI. Plastiken, Gemälde, Zeichnungen, Städtische Kunsthalle Mannheim 10.12.1977–22.1.1978 (Texte u.a.: Max Imdahl)
- BEYE/HONISCH (Hg.) 1987** Alberto GIACOMETTI. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Graphik, hg. v. Peter Beye u. Dieter Honisch, München 1987
- BOEHM 1987** Boehm, Gottfried: Das Problem der Form bei Alberto GIACOMETTI, in: Matthes (Hg.) 1987, S. 39–66
- DUMAYET 1987** Dumayet, Pierre: Über die Schwierigkeit, einen Kopf zu machen: GIACOMETTI, in: Matthes (Hg.) 1987, S. 32–38 (Übersetzung aus dem Frz. von Reinhard Tiffert; erstmalig veröffentlicht in: P. Dumayet, Vu et entendu, Paris 1964, S. 37 ff.)
- HONISCH 1987** Honisch, Dieter: Groß und klein bei Alberto GIACOMETTI, in: Beye/Honisch (Hg.) 1987, S. 99–105
- MATTHES (Hg.) 1987** Matthes, Axel (Hg.): Louis Aragon mit anderen. Wege zu GIACOMETTI, Galerie Klewan, München 1987
- KAT. LAUSANNE 1989** Dimension petit – Größe klein. Schweizer Kunst zwischen Kleinplastik und Objekt von Alberto GIACOMETTI bis heute, Musée Cantonal des Beaux Arts Lausanne 1989
- BONNEFOY 1992** Bonnefoy, Yves: Alberto GIACOMETTI. Eine Biographie seines Werkes, dt. Ausgabe, Bern 1992
- SYLVESTER 1995** Sylvester, David: Looking at GIACOMETTI, London 1995
- DUFRÈNE 1996** Dufrêne, Thierry: GIACOMETTI und das Paradox der Dimensionen, in: Kat. Wien 1996, S. 75–85
- HOHL 1996** Hohl, Reinholt: „Das Zeichnen ist die Grundlage aller Künste“ oder: Ist das Zeichnen die Grundlage von GIACOMETTIs Kunst?, in: Kat. Wien 1996, S. 61–69
- KAT. WIEN 1996** Alberto GIACOMETTI 1901–1966, hg. v. Toni Stoos, Patrick Elliott u. Christoph Doswald, Kat. Retrospektive Kunsthalle Wien, Stuttgart 1996
- LORD 1997** Lord, James: Alberto GIACOMETTI – Ein Porträt, Weinheim/Berlin 1997
- KAT. HEILBRONN 1979** Waldemar GRZIMEK. Plastiken und Zeichnungen 1957–1979, Städtische Museen Heilbronn 1.6.–15.7.1979 (Texte: Andreas Pfeiffer, Horst Keller, W. Grzimek)
- FLEMMING 1962** Flemming, Hanns Theodor: Bernhard HEILIGER, Berlin 1962
- HERZER u.a. (Hg.) 1982** Ernst HERMANNS. Plastische Arbeiten mit Werkverzeichnis 1946–1982, hg. v. Galerie am Promenadenplatz, München, Heinz Herzer u. d. Institut für moderne Kunst Nürnberg, Zirndorf 1982 (Texte u.a.: Gottfried Boehm, Jürgen Morschel)
- KAT. GIESSEN 1994** Richard HESS. Plastiken, Oberhessisches Museum, Gießen 9.9.–6.11.1994 (Text: Friedhelm Häring)
- KAT. MANNHEIM 1993** Anton HILLER. Skulpturen, Städtische Kunsthalle Mannheim 6.3.–31.5.1993 (Texte u.a.: Peter Anselm Riedl, Helga u. Friedrich Hiller; Werkverzeichnis v. Helga Hiller)
- HOFER 1955** HOFER, Karl: Zur Situation der bildenden Kunst, in: Der Monat 7 (1955), H. 77, S. 425–432
- HARTLEB 1987** Hartleb, Renate: Karl HOFER, Leipzig 1987

- HRDLICKA 1984** HRDLICKA, Alfred: Schaustellungen. Bekenntnisse in Wort und Bild, hg. v. Walter Schurian, München 1984
- JENNI 1987** Jenni, Ulrike: Die Prostituierte als Muse in der Kunst HRDLICKAs, in: Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, hg. v. Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat u.a., Berlin 1987, S. 261–278
- LEWIN 1987** Lewin, Michael: Alfred HRDLICKA. Das Gesamtwerk. Bildhauerei, Wien/Zürich 1987
- STAATL. KUNSTHALLE BERLIN (Hg.) 1991²** IPOUSTÉGUY. Werke 1956–1978, hg. v. Staatliche Kunsthalle Berlin, Ausst. 14.1.–5.4.1979, 2. (verbesserte) Aufl., 2 Bde., Berlin 1991
- BALTROCK (Hg.) 1997** Baltrock, Thomas (Hg.): Michael IRMER. Monographie und Werkübersicht, Köln 1997 (Texte: Wolf Jahn, Christian Herchenröder, Karl Ruhrberg, Heiner Stachelhaus u.a.)
- HÖFERT 1991** Höfert, Dorothee: Heinrich KIRCHNER. Das Plastische Werk. Mit einem Werkverzeichnis, Heidelberg 1991
- BERGER 1990** Berger, Ursel: Georg KOLBE – Leben und Werk, hg. v. d. Georg-Kolbe-Stiftung, Berlin 1990
- KAT. MAINZ 1964 (2)** Karl Heinz KRAUSE. Skulpturen und Zeichnungen, Gesell. f. bild. Kunst in Mainz, Kunstgeschichtliches Inst. 26.7.–1.10.1964 (Text: Klaus Lankheit)
- KAT. HEILBRONN/MAINZ 1981** Wilhelm LEHMBRUCK, hg. v. Andreas Pfeiffer, Städtische Museen Heilbronn, Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz 1981 (Texte: A. Pfeiffer, Wilhelm Weber, Karlheinz Nowald u.a.)
- SCHUBERT 1981 (1990)** Schubert, Dietrich: Die Kunst LEHMBRUCKs, Worms 1981 (2. überarbeitete u. erweiterte Aufl., Worms/Dresden 1990)
- FALTBLATT GAL. VALENTIEN o.J.** Maria LEHNEN. Bronzen, Erdplastiken, Häutungen, Bilder und Zeichnungen, Galerie Valentien, Stuttgart o.J. (Text: Christiane Vielhaber)
- STÜCKELBERGER u.a. (Hg.) 1993** Thomas LEHNERER. Homo pauper, mit einem Gespräch zwischen T.L. u. Johannes Stückelberger, Dokumentation der Ausst. im Museum für Gegenwartskunst Basel, 8.10.–5.12.1993, hg. v. Öffentliche Kunstsbg. Basel, Museum für Gegenwartskunst, J. Stückelberger, Reihe Cantz, Ostfildern-Ruit 1993
- GILOY-HIRTZ/ VOWINCKEL (Hg.) 1995** Thomas LEHNERER. Ethik ins Werk, Dokumentation der Ausst.. im Badischen Kunstverein, Karlsruhe 25.3.–7.5.1995 u. im Forum Kunst, Rottweil 2.4.–7.5.1995, hg. v. Petra Giloy-Hirtz u. Andreas Vowinkel, Reihe Cantz, Ostfildern-Ruit 1995
- GRÜTERICH 1976** Grüterich, Marlis: Alfred LÖRCHER. Skulpturen, Relief, Zeichnungen. Mit Werkverzeichnissen, Stuttgart 1976
- BERGER/ZUTTER (Hg.) 1996** Berger, Ursel u. Zutter, Jörg: Aristide MAILLOL, Kat.-Buch anlässlich der Ausstellung im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 14.1.–5.5.1996, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 15.5.–22.9.1996, Gerhard-Marcks-Haus, Bremen 6.10.–1996–13.1.1997, Städtische Kunsthalle Mannheim 25.1.–31.3.1997, München/ New York 1996
- KAT. KÖLN 1964** Gerhard MARCKS. Skulpturen und Zeichnungen, Wallraf-Richartz-Museum Köln 17.4.–18.5.1964 (Text: Othmar Metzger)
- BUSCH (Hg.) 1977** Busch, Günter: Gerhard MARCKS. Das plastische Werk, hg. v. Günter Busch, mit einem Werkverzeichnis von Martina Rudloff, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1977
- FRENZEL 1988** Gerhard MARCKS 1889–1981. Briefe und Werke, hg. v. Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, ausgewählt, bearb. u. eingeleitet v. Ursula Frenzel (Werke und Dokumente, N.F., Bd. 8), München 1988
- LEDERER (Hg.) 1961** Marino MARINI. Plastik. Bildbd. v. Helmut Lederer, Einleitung: Eduard Trier, Stuttgart 1961
- MARINI 1961** Marino MARINI. Ein Lebensbild. Ein Gespräch mit seiner Schwester Egle (aus dem Ital. v. Anneliese Koller u. Alexander Lernet-Holenia), Frankfurt/M. 1961

- WALDBERG/SAN LAZZARO** 1970 Waldberg, Patrick u. San Lazzaro, G. di: Marino MARINI. Leben und Werk, eingeleitet v. Herbert Read, Paris/Mailand 1970 (dt. Frankfurt/Berlin/Wien 1971)
- KAT. MANNHEIM** 1984 Marino MARINI (1901–1980). Plastiken, Bilder, Zeichnungen, Fondazione M.M., Pistoia, in Zusammenarbeit mit d. Kuratorium für Kunstaustellungen, Organisation: Gal. Ruf, München u. Gerhard Habarta, Orangerie Palais Auersperg, Wien, Städt. Kunsthalle Mannheim Juni-August 1984 (Texte: Manfred Fath, Erich Steingräber)
- KAT. MAILAND** 1989/90 Marino MARINI. Mostra antologica, Palazzo Reale, Museo M.M., Mailand 5.10.1989–7.1.1990 (Texte: Carlo Pirovano, Erich Steingräber, Mario De Micheli)
- KAT. WIEN/BERLIN/LEIPZIG** 1995/96 Marino MARINI. Aus der Sammlung Marina Marini. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Kunsthause Wien, Kunstforum in d. Grundkreditbank Berlin, Museum d. Bildenden Künste Leipzig 1995/96 (Texte: Erich Steingräber, A.M. Hammacher)
- MAURER** 1997 Maurer, Ellen: Marino MARINI, hg. v. d. Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst (Kunstwerke 3), München 1997
- KAT. BERN** 1990/91 Henri MATISSE 1869–1954. Skulpturen und Druckgraphik, hg. v. Xavier Girard u. Sandor Kuthy, Kunstmuseum Bern 30.11.1990–10.2.1991
- OHFF** 1995 Ohff, Heinz: Die Verschränkung der äußeren und inneren Form. Über Henry MOORE, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 32, H. 30, München 1995
- KAT. HEILBRONN** 1984/85 Karl-Ulrich NUSS. Beziehungen. Bronzeplastik 1978 bis 1984, Städtische Museen Heilbronn 30.11.1984–10.2.1985 (Text: Helmut Gruber-Ballehr)
- KAT. HEILBRONN/BERLIN** 1984 Waldemar OTTO. Figuren und Raum. Skulpturen 1969–1983, Städtische Museen Heilbronn 11.5.–8.7.1984, Georg Kolbe-Museum Berlin 12.7.–6.9.1984 (Texte: Gerhard Gerkens, Herbert Albrecht u.a.)
- KAT. MÜNCHEN** 1996 Herbert PETERS. Plastiken und Skulpturen. Werkverzeichnis, hg. v. Institut für moderne Kunst, Nürnberg, Ausst. Künstlerwerkstatt Lothringer Straße 13, München 27.4.–4.6.1996 (Text: Peter Anselm Riedl)
- SPIES** 1983 Spies, Werner: PICASSO. Das Plastische Werk, Werkverzeichnis der Skulpturen in Zusammenarbeit mit Christine Piot, Stuttgart 1983
- KAT. SAINT-PAUL** 1996 Germaine RICHIER. Rétrospective, Fondation Maeght, Saint-Paul 1996
- SCHMOLL GEN. EISENWERTH** 1983 Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: RODIN-Studien. Persönlichkeit – Werke – Wirkung – Bibliographie, München 1983
- KAT. NEU-ULM u.a.** 1987/88 Edwin SCHARFF. Retrospektive. Skulpturen, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Zum 100. Geburtstag des Künstlers, Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm 14.6.–13.9.1987, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl 4.10.–15.11.1987, Städtische Museen Heilbronn 11.12.1987–28.2.1988, Kunsthalle Bremen 20.3.–8.5.1988, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig 22.5.–10.7.1988 (Texte u.a.: Helga Jörgens, Siegfried Salzmann)
- ED. CANTZ** 1984 Karl-Henning SEEMANN. Bildhauer und Zeichner, Einführung v. Edgar Hertlein, Edition Cantz, Stuttgart 1984
- KAT. KARLSRUHE** 1976 Gustav SEITZ. Skulpturen und Handzeichnungen, Badischer Kunstverein Karlsruhe 27.10.–28.11.1976
- KAT. NÜRNBERG** 1984 Gustav SEITZ. Werke und Dokumente, hg. v. Archiv für Bildende Künste im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 1984
- KIEL** 1956 Kiel, Hanna: Renée SINTENIS, Berlin 1956
- BUHLMANN** 1987 Buhlmann, Britta E.: Renée SINTENIS Werkmonographie der Skulpturen, Darmstadt 1987
- KAT. DÜSSELDORF** 1975 Rolf SZYMANSKI. Plastiken, Zeichnungen, Druckgrafik 1958–75, Kunstverein f. d. Rheinlande u. Westfalen Düsseldorf 1975 (Texte: Karl Bobek, Wieland Schmied)
- WEBER** 1975³ WEBER, Jürgen: Gestalt, Bewegung, Farbe. Kritik der reinen Anschauung, Braunschweig 1975, 3. Aufl. Braunschweig 1984

KAT. MARL 1983 Erwin WORTELKAMP. Arbeiten in Holz und Eisen 1980–83, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl 3.7.–11.9.1983 (Texte: Lothar Romain; Uwe Rüth)

KAT. MANNHEIM/ACQUAVIVA 1988 Erwin WORTELKAMP. Skulpturen, Städtische Kunsthalle Mannheim 12.3.–23.5., Acquaviva Picena/Italien, Juli-August 1988 (Texte u.a.: Karl-heinz Nowald, Thomas Lehnerer)

VIII. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Karl Bobek: Pfeifenhalter-Männchen, um 1935, Holz, H. ca. 25 cm, im Besitz Fr. Dr. Margarethe Lampert, Baldham b. München
- Abb. 2: K.B.: Postkarte mit Selbstporträt von 1948, Bleistift auf Papier, aus der Gefangenschaft an die damalige Freundin (im Besitz Fr. Dr. Giselind von Strauch, Traunreut)
- Abb. 3: Foto K.B. um 1950 (aus: Fotoalbum I)
- Abb. 4: K.B. im Atelier, um 1951, daneben die Studienarbeit F/XIX (aus: Fotoalbum I)
- Abb. 5: K.B. porträtiert Renée Sintenis (Zeitungsausschnitt Berliner Morgenpost 1955; aus: Fotoalbum I)
- Abb. 6: Schloß Charlottenburg, Mittelbau, von Johann Arnold Nering 1695 begonnen und durch Johann Friedrich Eosander Göthe vollendet
- Abb. 7: Kuppel Mittelbau Schloß Charlottenburg nach dem Wiederaufbau von 1960; Lukarnenschmuck von K.B. (WV 2/57)
- Abb. 8: links: Johann Eckstein, Puttengruppe, um 1790; rechts: K.B., Puttengruppe, 1957, Bronze, H. ca. 200 cm (WV 3/57) (aus: Kühn 1970, Abb. 835 + 836)
- Abb. 9: Belvedere Park Schloß Charlottenburg nach dem Wiederaufbau von 1960
- Abb. 10: Foto K.B. und Schüler der Kunstakademie Düsseldorf, um 1963 (i.N.)
- Abb. 11: K.B.: Kruzifixus (WV 1/65); probeweise Aufhängung in der Stephanuskirche Mainz-Kostheim-Siedlung, Mai 1965 (i.N.)
- Abb. 12: Kirche S. Giovanni Battista der Missionari Verbiti in Nemi, Architekt: Silvio Galizia, geweiht 1960
- Abb. 13: Kircheninnenraum; nördliche Chornische mit K.B.s *Madonna in Nemi* (WV 5/67); Glasfenstergestaltung: Gerhard Hoehme
- Abb. 14: Direktor Eduard Trier und Professoren der Kunstakademie Düsseldorf, in der Bildmitte K.B., links neben ihm J. Beuys, um 1967 (i.N.)
- Abb. 15: K.B. »erklärt im Kreise seiner Schüler Funktion und Bewandnis einer Plastik.« (aus: Reflex 1/73, S. 29)
- Abb. 16: K.B.: *Große Gezeiten* (WV 1/71) vor der Universitätsklinik in Mainz
- Abb. 17: Schloß Charlottenburg vom Park aus betrachtet
- Abb. 18: K.B.: Attikafiguren Schloß Charlottenburg (WV 4/78)
- Abb. 19: Günther Anlauf: *Arithmetik*
- Abb. 20: Joachim Ihle: *Astronomie (Urania)*
- Abb. 21: Harald Haacke: *Architektur*
- Abb. 22: Joachim Dunkel: *Melpomene*, Muse des Gesangs und der Tragödie
- Abb. 23: K.B.: *Terpsichore*, Muse des Tanzes (WV 4/78-1b)
- Abb. 24: Ausstellungsplakat Städtische Galerie Nordhorn 1975/76 (i.N.)

- Abb. 25: Ausstellungsplakat Galerie Kröner, Oberrimsingen 1979 (i.N.)
- Abb. 26: K.B.: *Breisacher Gruppe* (WV 5/78), temporäre Aufstellung an der S-Seite des Breisacher Münsters (Postkarte i.N.)
- Abb. 27: Ausstellungsplakat Neuer Berliner Kunstverein 1980 (i.N.)
- Abb. 28: Ausstellungsplakat Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz 1980/81 (i.N.)
- Abb. 29: K.B.: Eisentableaus in dem zu Ausstellungszwecken umfunktionierten alten Hühnerstall auf dem Anwesen in Maroth
- Abb. 30: Ausstellungsplakat Maroth/Dierdorf 1987 (i.N.)
- Abb. 31: K.B.: *Projekt Mühlenstraße* (WV 1/88), im Hintergrund der Haupteingang der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
- Abb. 32: K.B.: *Dreibeiner* (WV 1/90), auf dem Wiesengelände des Projektes *Skulptur im TAL*, Hasselbach-Werkhausen / Westerwald
- Abb. 33: Ausstellungsplakat Maroth 1993 (i.N.)
- Abb. 34: Wilhelm Lehmbruck: *Gruppe Mutter und Kind*, 1907, Gips, H. ca. 85 (aus: Schubert 1981, Tafel 45, Abb. 78)
- Abb. 35: Ernesto de Fiori: *Frau I*, 1919, Bronze, H. 189, Kunsthalle Bremen (aus: Vierneisel 1992, Kat.-Nr. 17, S. 32)
- Abb. 36: Marino Marini: *Pomona*, 1940, Bronze, H. 175, Slg. Emilio Jesi, Mailand (aus: Waldberg/San Lazzaro 1970, S. 113)
- Abb. 37: Renée Sintenis: *Junge mit Hirtenflöte*, 1950, Bronze, H. 28 (aus: Kat. R.S. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik, Haus am Waldsee, Berlin 19.3.–27.4.1958, Kat.-Nr. 100)
- Abb. 38: Wilhelm Lehmbruck: *Hagener Torso*, 1911/12, Marmor, Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal (aus: Schubert 1981, Abb. 126)
- Abb. 39: Marino Marini: *Jongleur*, 1940, Bronze, 67 x 41 x 80, Besitz des Künstlers (aus: Waldberg/San Lazzaro 1970, S. 152)
- Abb. 40: Georg Kolbe: *Henry van de Velde*, 1912/13, Bronze, H. 30,5, Hamburger Kunsthalle (aus: Merkel 1995, Abb. 71, S. 280)
- Abb. 41: Renée Sintenis: *Bildnis André Gide*, 1928, Gips, H. 33,5 (aus: Kat. R.S. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik, Haus am Waldsee, Berlin 19.3.–27.4.1958, Kat.-Nr. 37)
- Abb. 42: Ernesto de Fiori: *Bildnis Jack Dempsey*, 1925, Stucco, H. 39, Kunsthalle Bremen (aus: Vierneisel 1992, Kat.-Nr. 92c, S. 213)
- Abb. 43: E. de Fiori: *Marlene Dietrich*, 1931, Stukko, H. 30, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie (aus: Vierneisel 1992, Kat.-Nr. 135; S. 131)
- Abb. 44: K.B.: *Mädchen torso* (F/XXXIX) (i.N.)
- Abb. 45: K.B.: *Mädchen torso stehend* (WV 12/61) (i.N.)
- Abb. 46: Marino Marini: *Venus*, 1945, Bronze, H. 110, Nasjonalgalleriet, Oslo (aus: Waldberg/San Lazzaro 1970, S. 53)
- Abb. 47: K.B.: *Römischer Mann* (WV 6/60)

- Abb. 48: K.B.: *Stehende mit verschränkten Armen* (WV 13/61)
- Abb. 49: Ernesto de Fiori: *Engländerin*, 1924, Bronze, H. 137, Georg-Kolbe-Museum, Berlin (aus: Vierneisel 1992, Kat.-Nr. 32, S. 41)
- Abb. 50: K.B.: *Sich aufrichtende weibliche Figur* (WV 3/59)
- Abb. 51: Marino Marini: *Pomona*, 1935, Bronze, 78 x 35 x 110, Pierre Matisse Gallery, New York; Slg. Emilio Jesi, Mailand (aus: Waldberg/San Lazzaro 1970, S. 325)
- Abb. 52: K. Bobek: *Studie zu einer Männergruppe I* (WV 5/59) (aus: Kat. Heidelberg 1968, Kat.-Nr. 4)
- Abb. 53: K. Bobek: *Römischer Mann* (WV 6/60), Detail (aus: Kat. Berlin 1980, Kat.-Nr. 2)
- Abb. 54: Auguste Rodin: *Torso des Schattens*, 1901, Gips, 100 x 75,5 x 45,5, Musée Rodin, Paris (aus: Kat. Paris/Frankfurt 1990, Kat.-Nr. 110, Abb. 203, S. 114)
- Abb. 55: Marino Marini: *Die schwangere Frau*, 1943, Gips, H. 35, Galerie Toninelli, Mailand (aus: Waldberg/San Lazzaro 1970, P 139, S. 341)
- Abb. 56: Marino Marini: *Jüngling*, 1927–28, Bronze, H. 88 (aus: Kat. Wien/ Berlin/ Leipzig 1995/ 96, Kat.-Nr. 61)
- Abb. 57: Marino Marini: *Kleine Figur*, 1935, Bronze, H. 23, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München (aus: Maurer 1997, Abb. 7, S. 30)
- Abb. 58: K.B.: *Gehendes Mädchen* (WV 2/61)
- Abb. 59: Wilhelm Lehmbruck: *Geneigter Frauentorso*, 1913, Bronze, H. 84,5, Fr. A. Lehmbruck, Tübingen (aus: Grote 1954, Abb. 63)
- Abb. 60: K.B.: *Gebeugt stehende weibliche Figur* (WV 3/61)
- Abb. 61: Edgar Degas: *Tänzerin*, o.J., Bronze, H. 69 (aus: Rewald 1990, Nr. XXVI, S. 90)
- Abb. 62: K.B.: *Kleine Gehende* (WV 6/66) im Seitenprofil
- Abb. 63: Alberto Giacometti: *Akt nach der Natur*, 1954, Bronze, 52,5 x 14,5 x 20 (links) + *Stehender Akt ohne Arme*, 1954, 56,5 x 13 x 18,5 (rechts), beide Zürich, Alberto Giacometti Stiftung (aus: Bonnefoy 1992, Abb. 358 + 359, S. 384)
- Abb. 64: Burt Lancaster und Deborah Kerr in einer Strandszene in dem Film *Verdammt in alle Ewigkeit*, USA 1953 (i.N.)
- Abb. 65: K.B.: *Sitzendes Mädchen* (WV 4/66), Gipsoriginal
- Abb. 66: K.B.: Tableauplakat *Stadtwind-Frau* (Typ slb) aus der Gruppe *Stadtwind* (WV 21/77)
- Abb. 67: Fotovorlage der *Straßen*-Gruppe *Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77); Quelle unbekannt (i.N.)
- Abb. 68: K.B.: *Lehmann und seine Freundin* (WV 12/77), Detail (aus: Kat. Berlin 1980, o.P.)
- Abb. 69: Umberto Boccioni: *Kontinuierliche Form im Raum*, 1913, Bronze, H. 112, Museum of Modern Art, New York; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (aus: Mahlow 1981, Bd. 2, Abb. 10, S. 18)
- Abb. 70: K.B.: Tableauplakat *Stadtwind-Mann* (Typ sla) aus der Gruppe *Stadtwind* (WV 21/77)

- Abb. 71: Fotovorlage der *Straßen-Gruppen Huren I + II* (WV 13+14/77); Quelle: Agentur Reuther, undatiert (i.N.)
- Abb. 72: K.B.: *Huren I* (WV 13/77), Detail (aus: Kat. Berlin 1980, o.P.)
- Abb. 73: Alfred Hrdlicka: *Drei Prostituierte*, 1957, Bronze; links: *Praterstern*, 23 x 8,5 x 8,5; rechts: *Gürtel*, 26 x 8 x 9,5; im Hintergrund: *Kohlmarkt*, 20,5 x 9 x 9 (aus: A.H. Texte und Bilder zum 60sten Geburtstag des Bildhauers A.H., hg. v. Ulrike Jenni u. Thomas Scheufele, Gräfelfing bei München 1988, S. 102)
- Abb. 74: Werner Stötzer: *Die Zigeunerinnen in Marzahn*, 1993, H. 43, im Besitz des Künstlers (aus: Kat. Dresden 1994, S. 125)
- Abb. 75: Fotovorlage der *Straßen-Gruppe Berlin am 3.10.1953* (WV 17/77); Quelle: AP (i.N.)
- Abb. 76: K.B.: *Berlin am 3.10.1953* (WV 17/77), Detail (aus: Kat. Berlin 1980, o.P.)
- Abb. 77: Alberto Giacometti: *Der Platz II*, 1947/48, Bronze, 24 x 63,5 x 43, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Berggruen
- Abb. 78: Alberto Giacometti: *Der Platz II*, Seitenansicht
- Abb. 79: K.B.: *3 in Ransbach* (WV 1/81) mit Blick auf das Schloß Montabaur
- Abb. 80: K.B.: *3 in Ransbach* (WV 1/81); eine Schneedecke verhüllt die Bodenplatten.
- Abb. 81: Alfred Hrdlicka: Figuren auf dem Stuttgarter Schloßplatz, Aufstellung 1979, v.l.n.r.: *Hommage à Sonny Liston (großer männlicher Torso)*, 1963/64, Bronze, 225 x 80 x 45; *Sterbender*, 1955/58/59, Bronze, 207 x 35 x 70; *Marsyas T*, 1955/57–62, Bronze, 253 x 54 x 57
- Abb. 82: Karl-Henning Seemann, Gruppe vor dem Theater in Esslingen, 1982, Bronze
- Abb. 83: Ausstellung von Plastiken Alberto Giacomettis im Kunsthaus Zürich 1962/63 (aus: Hammacher 1988, Abb. 275, S. 245)
- Abb. 84: Plakat der Ausstellung mit Arbeiten der Bobek-Schüler Eva Nicolay, Jürgen Borchert und Uwe Langnickel 1976 in der Volksbank in Ransbach-Baumbach (i.N.)
- Abb. 85: K.B.: Figur *Borchert* (Typ sab) aus der Gruppe *3 in Ransbach* (WV 1/81)
- Abb. 86: Auguste Rodin: *Denkmal Balzac*, 1897, Bronze (gegossen 1939), H. 269, Boulevard Raspail, Paris (aus: Mahlow 1981, Bd. 2, Abb. 3, S. 11)
- Abb. 87: Alberto Giacometti: *Diego im Pullover*, 1953, Bronze, H. 49 (aus: Hohl 1971, S. 257)
- Abb. 88: K.B.: *Eva* (Typ saa) aus der Gruppe *3 in Ransbach* (WV 1/81), temporäre Aufstellung während der Ausstellung auf dem Wiesengelände von Schloß Waldthausen, Budenheim bei Mainz 21.5.–23.7.1997
- Abb. 89: K.B.: *Alte Hure* (WV 3/80), temporäre Aufstellung, Budenheim 1997
- Abb. 90: Alfred Hrdlicka: *Hansi (Illusion perdue)*, 1965, Gelber Sandstein, 143 x 60 x 55, im Besitz des Künstlers
- Abb. 91: K.B.: *Dreibeiner* (WV 1/90)
- Abb. 92: K.B.: Tableaufigur *Lehmann* (Typ sca)
- Abb. 93: Gerhard Marcks: *Portrait des Malers Werner Gilles* (WV 336), 1937, Zement, H. 21 (aus: Frenzel 1988, S. 92)

- Abb. 94: Marino Marini: *Bildnis von Georg Schmidt*, 1945, Bronze, H. 33 (aus: Waldberg/San Lazzaro 1970, P 203, S. 87)
- Abb. 95: Alberto Giacometti: *Büste mit großen Augen (Diego)*, 1957, Bronze, 53,3 x 13,7 x 11, Privatsammlung (aus: Bonnefoy 1992, Abb. 421, S. 439)
- Abb. 96: K.B.: *Porträt Ernst Deutsch II* (WV 3/69), Foyer Schauspielhaus, Düsseldorf
- Abb. 97: K.B.: *Liegender weiblicher Akt*, 1955, Kugelschreiber auf Papier, 21 x 29,5, Kunsthalle Bremen (Inv.-Nr.: 64/490)
- Abb. 98: Marino Marini: *Sitzender weiblicher Akt*, 1944, Feder auf Papier, 37,2 x 28,1, signiert u. datiert (aus: Kat. Wien/ Berlin/ Leipzig 1995/96, Abb. 104, S. 134)
- Abb. 99: K.B.: *Skizze zu Jean-Pierre c.*, 1966, blauer Kugelschreiber, 30 x 21 (aus: Kat. Hanover 1967, Nr. 35)
- Abb. 100: Alberto Giacometti: *Annette sitzend*, 1958, Öl auf Leinwand, 116 x 89, The Detroit Institute of Arts, Detroit (aus: Bonnefoy 1992, Abb. 505, S. 504)
- Abb. 101: K.B.: *Gehender Mann (zu »Straßenszene«)*, 1978, Bleistift und Farbstift auf Papier, 33,5 x 24,0 (aus: Kat. Saarbrücken 1984, S. 83)
- Abb. 102: A. Giacometti: *Figuren auf der Straße*, 1951, Lithographie, 41,2 x 32,8, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (aus: Bonnefoy 1992, Abb. 297, S. 324)
- Abb. 103: Renée Sintenis: *Liegender Hund*, 1928, Bronze, H. 3,5 (aus: Buhlmann 1987, Kat.-Nr. 98, S. 190)
- Abb. 104: K.B.: *Kleiner liegender Hund I* (WV 3/76)
- Abb. 105: Kenneth Armitage: *Spaziergänger*, 1952, Bronze, H. 26,6, Mrs. M. Bendon, London (aus: Kat. documenta, Kassel 1955, Nr. 8, Abb. 102)
- Abb. 106: K.B.: Tableaufigur *Überweg* (Typ sk)
- Abb. 107: Waldemar Grzimek, *Karl der Große*, 1966, Bronze, H. 37 (aus: Kat. Bozen 1994, S. 119)
- Abb. 108: Joachim Dunkel: *Kleine stehende weibliche Figur*, 1972, Bronze, H. 26,5 (aus: Kat. Heilbronn 1997, S. 81)
- Abb. 109: Luigi Broggini: *Ballerina*, 1962, Bronze, H. 52, Slg. Briola, Mailand (aus: Kat. Mannheim/ Darmstadt 1990/91, S. 59)
- Abb. 110: Alfred Lörcher: *Streikgespräch (Kleine Versammlung)*, 1957/58, Bronze, H. 7,5, Platte 19 x 13,2, Privatbesitz Stuttgart (aus: Grüterich 1976, P 171.2, Abb. 171, S. 115)
- Abb. 111: Bernhard Heiliger: *Zwei Figuren in Beziehung II*, 1954, Bronze, Ludwig-Georg-Gymnasium, Darmstadt
- Abb. 112: Alberto Giacometti: Detail aus *Der Platz II*, 1947/48 (s.o. Abb. 77)
- Abb. 113: Edgar Augustin: *Drei Figuren in Beziehung*, 1963, Gips, 89 x 70 (aus: Busch/Spielmann o.J. (1977), Abb. 33, S. 44)
- Abb. 114: K.B.: *Messingstraße* (WV 15/78), Detail (aus: Kat. Berlin, o.P.)
- Abb. 115: Christa Biederbick-Tewes: *Rocker*, 1973, Polyester u. Holz, 180 x 160 x 100 (aus: Kat. Berlin 1982, Abb. 7, S. 22)

- Abb. 116: K.B.: Tableaufigur *Ruhender Rocker* (Typ pl) aus der gleichnamigen *Park*-Gruppe (WV 8/77)
- Abb. 117: Waldemar Otto: *Bildnis Katharina E.*, 1976, Bronze, H. 163 (aus: Kat. Heilbronn/Berlin 1984, Kat.-Nr. 33, Abb. 49, S. 71)
- Abb. 118: George Segal: *Times Square at Night*, 1970, Gips, Holz, Plastik, weißes u. fluoreszierendes Licht, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska (aus: Lucie-Smith 1987, Abb. 20, S. 100)
- Abb. 119: K.B.: *Sitzende weibliche Figur* (WV 5/60) (aus: Kat. Berlin 1980)
- Abb. 120: Richard Heß: *Wartende II*, 1993, Bronze, 132 x 60 x 90 (aus: Kat. Gießen 1994, S. 44)
- Abb. 121: Georg Baselitz: *Modell für eine Skulptur*, 1979/80, Holz bemalt, 178 x 147 x 244 (aus: Baselitz 1990, Abb. 84, S. 113)
- Abb. 122: Erwin Wortelkamp: *Antwort an G.B. oder Hagener Plastik*, 1979/80, Eisen, Holz, Farbe, ca. 350 x 300 x 1000 (aus: Kat. Marl 1983, S. 11)
- Abb. 123: Stephan Balkenhol: *Architekturskizzen – o.T. (Mann auf einer Bank)*, 1997, Holz bemalt, Maße unb. (aus: Kunstforum International, Bd. 137, 1997, S. 429)
- Abb. 124: Peter Fischli / David Weiss: *4 Stewardessen*, 1988, Gips, 58 x 51 x 74, Privatsammlung Genf (aus: Kat. Lausanne u.a. 1992/93, S. 91)
- Abb. 125: Thomas Lehnerer: *Armer Mensch*, 1988, Bronze, 26 x 10 (H. incl. Stange: 100), Im TAL, Hasselbach/Ww.
- Abb. 126: T. Lehnerer: Figur *Gott*, Bronze, in der „Installation zur Theodizeefrage“ in der Hospitalkirche Stuttgart 1992
- Abb. 127: Michael Irmer: *Figuren vor Block*, 1992, Bronze, Luisenpark Mannheim
- Abb. 128: Maria Lehnert: *Dreiergruppe*, 1988–90, Bronze, H. 180 / 180,5 / 185 (aus: Faltblatt Gal. Valentien o.J., S. 1)
- Abb. 129: Heinrich Guthoff: *o.T.*, 1987, Zement-Quarzsand-Gemisch, 3-teilig, 250 x 20 x 20, Stadtpark Salzgitter-Lebenstedt (erworben 1991)
- Abb. 130: Markus Daum: *Pesach*, 1986–88, Bronze, 136 x 75 x 102 (aus: Kat. Heilbronn 1994, S. 43)
- Abb. 131: Marino Marini: *Reliquia II*, 1945, Terrakotta, 34,1 x 14,7 x 26,8 (aus: Kat. Mailand 1989/90, S 32, Abb. 59, S. 89)
- Abb. 132: K.B.: Modell II *Großer Sitzender Neger* (S/XIIb)
- Abb. 133: M. Daum: *Kleine Negerin*, 1987, Eisenguss, 60 x 14 x 16, Städt. Museen Heilbronn
- Abb. 134: K.B.: Tableaufigur *Stehende mit Jacke* (Typ st)
- Abb. 135: M. Daum: *Transit I*, 1995, Stahl, Eisenguss, 131 x 37 x 114 (aus: Kat. Konstanz, S. 34)
- Abb. 136: Ernst Hermanns: WV 203 (1981/IV), 1981. 3 Rundstäbe auf Grundfläche. Eisen, Edelstahl, H. 30,5, Grundfläche 142 x 66, im Besitz des Künstlers. (aus: Herzer u.a. (Hg.) 1982, S. 194)
- Abb. 137: K.B.: *3 in Ransbach*, Eisentableau (WV 10a/77)

- Abb. 138: Germaine Richier: *Le Berger des Landes – Hirte aus den Landes*, 1951–56, Bronze patiné foncé, 149 x 89 x 60, Louisiana Museum, Humlebæk (aus: Kat. Saint-Paul 1996, Kat.-Nr. 42, S. 101)
- Abb. 139: Heinrich Kirchner: *Guter Hirte*, 1. Fassung, 1952, Bronze, 197,5 x 75,5 x 98, Kunsthalle Hamburg (aus: Höfert 1991, WVZ-Nr. 108, S. 41)
- Abb. 140: Jean Ipoustéguy: *Homme*, 1963, Bronze, 198 x 197 x 75 (aus: Staatl. Kunsthalle Berlin (Hg.) 19912, Bd. 1, Kat.-Nr. 37, S. 82)
- Abb. 141: Alexander Calder: *Critter innommable – Namenlose Kreatur*, 1974, bemaltes Metall, 192 x 97 x 72, Galerie Beyeler, Basel (aus: Kat. Basel 1980, S. 109)
- Abb. 142: Rainer Hagl: *Schreitender*, 1981/82, Stuck für Bronze, 100 x 33 x 20 (aus: Kat. Bielefeld 1982/83, S. 62)
- Abb. 143: Marlene Dumas: *The Human Tripod*, 1988, Öl auf Leinwand, 180 x 90, Centraal Museum, Utrecht (aus: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 33, H. 1, München 1996, Abb. 13, S. 9)
- Abb. 144: K.B.: *Dreibeiner* (WV 1/90) (aus: Kat. Duisburg 1996, Kat.-Nr. 72, S. 229)

Fotos: Agentur Reuther (Abb. 71); Ute Anzion, Berlin (WV 1/60); AP (Abb. 75); Archiv, Maroth (WV 3/53, 2/54, 1/55, 4/55, 1/57, 7/58, 8/59, 2/60, 8/60, 1/61, 5/61, 8/61, 2/62, 4/64, 3/67, 7/67, 1/68, 2/75, 2a/75, 3/75, 2/76, 3/77, 4/77, 6/77, 13/77, 14/77, 16/77, 17/77, 18/77, 20/77, 21/77, 2/78, 7/78, 9/78, 9a/78, 10/78, 11/78; 13/78, 13a/78, 14/78, 1/80, 1/82, 1b/83, 1c/83, 2/83, 3/83, 1/87, 2/87, 2/90, F/XXXV, F/XL, S/VI*); Berliner Morgenpost (WV 3a/55); Ursula Bobek, Maroth (WV 3/86, 2a/90); Erwin Böhm, Mainz (Abb. 11); Marie-Anne von Borries, Köln (WV 6/59); Brigitte Büdenhölzer, Emmendingen (WV 22/77); Rolf Crummenauer, Meerbusch (WV 6/58); Alfons Egen, Münster (WV 4/67); Fotoalbum I (WV 1/51, 2/52, 2a/52, 1/53, 1/54, 11/61, F/III, F/IV, F/V, F/VI, F/VII, F/IX, F/X, F/XI, F/XII, F/XIII, F/XVII, F/XVIII, F/XIX, F/XXII, F/XXV, F/XXVIII, F/XXXII, F/XXXIII, F/XXXVI, F/XLI); Fotoalbum II (WV 1/52, F/VII, F/XX, F/XXI, F/XXIII, F/XXIV, F/XXVI, F/XXVII, F/XXIX, F/XXIXa, F/XXX, F/XXXI, F/XXXIV, F/XXXVII, F/XXXVIII, F/XXXIX); Michael Gnade (Abb. 15); Ulrike Haase, Berlin (WV 10/61, 2b/81); Ingrid Hajok, Berlin (F/XV); Markus Knappe, Karlsruhe (Abb. 1, 2, 6, 7, 9, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 47, 58, 62, 65, 66, 70, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 104, 106, 111, 112, 116, 125, 126, 127, 129, 132, 133, 134, 137, F/I, F/II, F/XII*, F/XIV, F/XVI, WV 4/54, 3/55, 3/56, 4/56, 2/57, 3/57, 1/58, 2/59, 3/59, 4/59, 5/59, 7/59, 9/59, 10/59, 11/59, 3/60, 9/60, 2/61, 1/64, 2/64; 1/66, 1a/66, 3a/66, 5/66, 6/66, 7/66, 7a/66, 2/67, 5/67, 6/67, 1/69, 3/69, 4/69, 1/71, 1/75, 4/75, 1/76, 3/76, 1a/77, 3a/77, 4a/77, 6a/77, 8/77, 10a/77, 11a/77, 12b/77, 13a/77, 15a/77, 16a/77, 17a/77, 19a/77, 21a/77, 22a/77, 3/78, 4/78, 5/78, 6/78, 8/78, 8b/78, 12/78, 9b/78, 1/79, 2/79, 3/79, 4b/79, 2/80, 1/81, 2a/81, 1a/83, 1/86, 2/86, 1/88, 1/90, S/I, S/II, S/III, S/IV, S/V, S/VI, S/VII, S/VIII, S/IX, S/X, S/XIa, S/XIb, S/XIc, S/XId, S/XIe, S/XIIa, S/XIIb); Siegfried Kühl, Düsseldorf (Abb. 10); Kunsthalle Bremen (Abb. 97); Peter Leitholf, Kulmbach (WV 3/58, 4/58); Mladen Lipecki, Düsseldorf (sh*); Rita Loepelmann, San Miguel de Abona, Tenerife/Canarias (Abb. 60, WV 8/58, 3/61); Siegfried Maruhn, Berlin (WV 5/58, 1/59, 4/61, 7/61, 12/61, 15/61, 16/61); Andrea Möde, Bonn (WV 1/77); Sabine Prause, Essen (WV 4/66); Pressefotos Otto Hoppe, Braunschweig (WV 6/60); Jürgen Strauss, Potsdam (WV 3/80); WA 1952–67 (WV 1/56, 6/61); Achim Wendschuh, Berlin (WV 2/56); unb. (Abb. 3, 4, 14, 26, 44, 45, 64, 67)

Alle Fotos Werkverzeichnis Abschnitt 4. *Figurentypen Straße* + 5. *Figurentypen Park*:
Markus Knappe, Karlsruhe

Repros: Abb. 5, 8, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59,
61, 63, 68, 69, 72, 73, 74, 76, 83, 86, 87, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110,
113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 128, 130, 131, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 144; Faltbl. Nordhorn 1975/76 (WV 7/60, 10/60, 1/63, 2/69); Kat. Berlin 1980 (WV 2/53,
2/55, 2/58, 5/60, 9/61, 13/61, 1/65, 1/67, 8/67, 4/76, 2/77, 5/77, 10/77, 11/77, 12/77, 15/77, 19/77,
1/78, 15/78, 4/79, 5/79); Kat. Heidelberg 1968 (WV 3/66); Kat. Mainz 1964 (WV 3/64); Kunst
aktuell, Sh. 2/1978 (WV 14/61)

Register

- Albiker, Karl 176, 181
Albrecht, Hans Joachim 114, 170
Altdorf, Egon 8
Altenstein, Bernd 176, 177
Andrea, John de 202
Anlauf, Günter 15, 46f.
Apollonio, Umbro 188
Archipenko, Alexander 174, 182
Armitage, Kenneth 4, 187
Arnhold, Eduard 17
Arnscheidt, Kurt 37
Arp, Jean 12, 174, 196
Augustin, Edgar 177, 198f., 236
- Bacher, Ingrid 18
Balkenhol, Stephan 176, 212ff.
 Architekturskizzen 214
 Dünner Mann mit weißem Hemd und schwarzer Hose 215
Barlach, Ernst 178, 210
Barth, Richard 17, 93
Baselitz, Georg 13, 176, 210ff.
 Modell für eine Skulptur 210, 214
Baskin, Leonard 58
Baudelaire, Charles 155
Baumeister, Willi 12
Baur, Jürg 18f., 158, 286, 315
Becker, Willi 30
Beckmann, Max 12
Behne, Adolf 5
Belling, Rudolf 174
Berger, Günther 18, 153, 291
Berndt, Peter 28
Bernhard, Franz 62, 176
Beuys, Joseph 13, 24, 26, 35ff., 40, 41, 158, 177, 310, 314
Biederbick, Karl Heinz 204
Biederbick-Tewes, Christa 205ff., 214
 Rocker 204f.
Bienek, Horst 18ff., 152, 292
Bill, Max 174
Block, René 13
Blumenthal, Hermann 17, 176, 184
Bobek, Agnes Elisabeth 2
Bobek, Hans 2
Bobek, Karl sen. 1
Bobek, Margarethe 1
Boccioni, Umberto 115ff.
 Kontinuierliche Form im Raum 115
Bodini, Floriano 202
Boehm, Gottfried 56, 192, 198, 227f., 237
- Borchert, Jürgen 52, 321, 335
Borries, Kurt-Wolf von 18, 177, 286
Börsch-Supan, Helmut 130, 146
Bourdelle, Antoine 70, 191
Brancusi, Constantin 174, 180
Braque, Georges 12
Brecht, George 24
Breker, Walter 26, 36
Brenninger, Georg 4
Brockhaus, Lutz 178
Broggini, Luigi 191
 Ballerina 191
Brüning, Peter 23
Brusberg, Dieter 32
Butler, Reg 4, 8, 21, 67, 80, 97, 186, 201f.
Buttig, Martin G. 28, 155, 300
- Cage, John 23f.
Calder, Alexander 232, 234
 Critter innommable – Namenlose Kreatur 232
Chagall, Marc 12
Cimiotti, Emil 18, 61, 187
Coester, Otto 26
Cremer, Fritz 18, 178, 179
Croissant, Michael 50, 62, 176
- Daudert, Rudolf 174, 176
Daum, Markus 175, 176, 222ff., 237
 Kleine Negerin 224
 Pesach 222f.
 Transit I 224
Daumier, Honoré 122
Davies, John 202
Degas, Edgar 97, 117, 154, 182, 191
Delaunay, Robert 115
Deutsch, Ernst 44, 155, 157f., 312
Dierkes, Paul 11
Dostal, Ernst 18
Dumas, Marlene 232, 234
 The Human Tripod 232
Dunkel, Joachim 18, 21, 28, 47, 58, 175, 189
 Kleine stehende weibliche Figur 189
Dürr, Peter 39
Duttenhoefer, Thomas 221
- Eckstein, Johann 15, 281
Ehmsen, Heinrich 5
Einstein, Albert 22, 297
Engelmann, Hans Ulrich 18
Eosander, Johann Friedrich Göthe 14
Ernst, Max 12

- Faßbender, Joseph 26
 Fautrier, Jean 23
 Fazzini, Pericle 188
 Fehrenbach, Gerson 13
 Fiori, Ernesto de 21, 66, 77, 151, 235, 267
 Bildnis Jack Dempsey 77
 Großer Schreitender 151
 Marlene Dietrich 77
 Stehendes Mädchen 66
 Fischer, Lothar 62, 176
 Fischer-Lueg, Konrad 24
 Fischer-Roloff, Heinz 18
 Fischli, Peter / Weiss, David 216
 Flechtheim, Alfred 67
 Förster, Wieland 178
 Francis, Sam 12
 Freiberg, Jörg 222
 Füssel, Wilhelm 17, 93
 Gabo, Naum 174
 Galizia, Silvio 31
 Gallo, Frank 202
 Gauguin, Paul 170, 210
 Gaul, Winfred 23
 Gause-Reinhold, Angelika 61
 Gecelli, Johannes 32
 Geiger, Rupprecht 32
 Gerke, Friedrich 58
 Gerstel, Wilhelm 175
 Gertz, Ulrich 29, 58, 82ff., 91, 98, 168
 Giacometti, Alberto 4, 64, 101, 105, 117,
 130f., 143f., 147, 151, 157, 163, 180,
 191ff., 197, 199, 213, 215, 219f., 222,
 224, 229, 236
 Akt nach der Natur 101
 Annette 163
 Der Platz 131, 198
 Der Platz II 130, 132
 Diego 157
 Diego im Pullover 147
 Figuren auf der Straße 165
 Schreitende Männer I + II 151
 Stehender Akt ohne Arme 101
 Giedion-Welcker, Carola 117, 121, 169
 Gies, Ludwig 177
 Goertz, Jürgen 176
 Gonda, Alexander 6, 186
 Gorky, Arshile 12
 Götz, Karl Otto 26, 34f.
 Graubner, Gotthard 24
 Greco, Emilio 188
 Grohmann, Will 4, 5
 Grote, Günter 26, 36
 Grzimek, Sabine 179
 Grzimek, Waldemar 5, 13, 18, 175, 178f., 180,
 189, 235
 Karl der Große 189
 Guthoff, Heinrich 222
 Haacke, Harald 15, 47
 Haftmann, Werner 87
 Hagl, Rainer 232, 234
 Schreitender 232
 Hahn, Hermann 175
 Haller, Hermann 181
 Hanson, Duane 202, 205
 Hartmuth, Dr. Hans C.W. 158, 333
 Hartung, Karl 4, 8
 Heckel, Erich 210
 Heerich, Erwin 54, 158, 177
 Heidegger, Martin 169
 Heiliger, Bernhard 4, 6, 8, 11, 175, 186, 196
 Zwei Figuren in Beziehung II 196
 Hermanns, Ernst 226, 228
 Heß, Richard 175, 177f., 208, 236
 Wartende II 208
 Heubach, Fritz 39
 Hildebrand, Adolf von 17, 175
 Hiller, Anton 175
 Hobbing, Edzard 18
 Hoehme, Gerhard 18, 19, 23f., 26, 30, 36
 Hoetger, Bernhard 178, 181
 Hofer, Karl 4, 5
 Hofmann, Walter Jürgen 44, 54, 100
 Hofmann, Werner 146, 168, 171
 Höpfner, Christian 175, 178
 Hrdlicka, Alfred 121, 142, 148, 176, 180
 Drei Prostituierte 121
 Figuren auf dem Stuttgarter Schloßplatz 142
 Hansi (Illusion perdue) 148
 Ihle, Joachim 47
 Immendorf, Jörg 24, 38f., 210
 Ipoustéguy, Jean 202, 231, 234
 Homme 231
 Jaekel, Joseph 177
 Jendritzko, Guido 13
 Jüdes, Rolf 45
 Jünger, Ernst 30
 Kagel, Mauricio 39
 Kampmann, Rüdiger-Utz 13
 Karsch, Joachim 17
 Kasper, Ludwig 18
 Kaus, Max 5
 Kayn, Roland 18
 Kerr, Deborah 101

- Kienholz, Edward 201
Kiess, Emil 18, 19, 153f.
Kirchner, Heinrich 175, 231, 234
 Guter Hirte 234
Klapheck, Anna 26, 40
Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von 14
Koenig, Fritz 18, 176, 196
Koerppen, Alfred 18
Kolbe, Georg 75, 183
Köllhofer, Thomas 172
Kollwitz, Käthe 178
Köngeter, Walter 26, 34
Köpcke, Arthur 24
Kornbrust, Leo 18
Krause, Karl-Heinz 6, 58, 175
Kricke, Norbert 26, 36
Kröner, Rolf 51f., 136
Kultermann, Udo 169f.
- Lammert, Will 178
Lancaster, Burt 101
Langhans, Carl Gotthard 14
Langnickel, Uwe 52
Laurens, Henri 21, 182
Léger, Fernand 12
Lehmann, Kurt 4, 17, 62
Lehmbruck, Wilhelm 65, 69f., 75, 77, 181, 183, 235
 Geneigter Frauendorso 96
 Gestürzter 69
 Gruppe Mutter und Kind 65
 Hagener Torso 70
Lehnen, Maria 222
Lehnerer, Thomas 216, 218, 225, 236, 237
 Armer Mensch 217
 Installation zur Theodizeefrage 217f.
 Jesus Maria Affennot 217
Leibniz, Gottfried Wilhelm 218
Leitholf, Ursula 9
Lipchitz, Jacques 182
Lörcher, Alfred 4, 176, 195
Loth, Wilhelm 18, 176, 180, 184
Ludwig, Ernst Kirchner 210
Lüpertz, Markus 13, 176, 210
- Maciunas, George 24
Mack, Heinz 23
Maillol, Aristide 20, 181, 191
Maltzan, Valentin und Iro von 22
Manzu, Giacomo 188, 261
Marcks, Gerhard 13, 17, 25, 154, 176f., 179,
 181, 184, 235
 Portrait des Malers Werner Gilles 154
Marini, Marino 4, 7, 19, 21, 64, 67, 68, 72, 77, 80,
 82, 87, 89, 95, 153, 162, 180, 187, 189, 222, 235
- Bildnis von Georg Schmidt 155
Die schwangere Frau 94
Igor Strawinsky, II. Fassung 153
Jongleur 71
Jüngling 95
Pomona 68, 89
Reliquia II 222
Sitzender weiblicher Akt 162
Venus 81, 96
Martini, Arturo 62
Mataré, Ewald 23, 177, 210
Matisse, Henri 102, 170, 182
Mayer-Günther, Werner 18
Meisner, Günter 12
Messina, Francesco 62
Mettel, Hans 4, 17, 176
Miró, Joan 12
Moholy-Nagy, Laszlo 174
Moore, Henry 4, 17, 21, 45, 90, 169, 180,
 185f., 194
 Königspaar 17, 90
Morris, Robert 135
Morschel, Jürgen 179
Motte, Manfred de la 23
- Nemitz, Fritz 184
Nering, Johann Arnold 14
Nerlinger, Oskar 5
Nesch, Rolf 30
Newman, Barnett 12
Nicolay, Eva 52
Nizon, Paul 19
Nowald, Karlheinz 150, 235
Nuss, Karl-Ulrich 196
- Ohnesorg, Benno 35
Oppermann, Anna 204
Otto, Waldemar 13, 20, 177, 206ff., 236
 Bildnis Katharina E. 207
- Paik, Nam June 23, 24
Pechstein, Max 4, 5
Penck, A.R. 209f., 211
Peters, Herbert 176, 183, 236
Pevsner, Antoine 174
Pfeiffer, Andreas 179
Picasso, Pablo 90, 170, 182, 210
 Badenden 210
Piene, Otto 23
Piontek, Heinz 18
Podewils, Clemens Graf 203
Polke, Sigmar 24
Pollock, Jackson 12
Prantl, Karl 12

- Querner, Ursula 18, 177
- Raths, Götz-Dieter 18
- Rauschenberg, Robert 23
- Ray, Charles 216
- Read, Herbert 117, 169, 185
- Rehmann, Erwin 31
- Reimann, Albert 30
- Reinecke, Chris 39
- Reuter, Erich F. 8
- Reuter, Ernst 125
- Richier, Germaine 180, 191f., 229, 234
Le Berger des Landes 229, 234
- Richter, Gerhard 24
- Rinke, Klaus 24
- Robaschik, Karl 26, 35, 37
- Rodin, Auguste 3, 7, 20, 70ff., 75, 77, 79f., 82, 93f., 114, 139f., 146f., 151, 155, 170, 174f., 177f., 180f., 183, 191f., 194, 199, 213, 235
Balzac 146
Bürger von Calais 139
Der Schreitende 151
Torso des Schattens 93
- Roeder, Emy 178
- Roh, Franz 168
- Roh, Juliane 194
- Rosenbach, Ulrike 24
- Rosso, Medardo 117, 187, 191, 194
- Rothe, Wolfgang 161
- Rothko, Mark 12
- Roulland 58
- Rowell, Margit 170
- Rudert, Armin 2, 10, 73
- Rumpf, Gernot 62
- Sackenheim, Rolf 34, 36
- Sage, Peter 39
- Salzmann, Siegfried 135
- Sartre, Jean-Paul 133, 158, 219
- Schadow, Johann Gottfried 15
- Schälike, Karsten 10, 28
- Scharff, Edwin 176, 180
- Schauer, Lucie 146
- Scheibe, Richard 4ff., 11, 13f., 174, 181, 183
- Schell, Rainer 29, 45, 104, 133f.
- Schinkel, Karl Friedrich 46
- Schmäke, Herbert 93
- Schmela, Alfred 23
- Schmettau, Joachim 13
- Schmidt-Rottluff, Karl 4, 5
- Schönebeck, Eugen 13
- Schriever, Ludwig Gabriel 13
- Schulte-Schmale, Franz 52, 158
- Schultze, Joachim-Fritz 13
- Schwimmer, Eva 11
- Schwippert, Hans 26
- Seemann, Karl-Henning 142
Gruppe vor dem Theater in Esslingen 142
- Seitz, Gustav 5, 11, 13
- Sieler, Manfred 15, 18, 26, 36
- Sieverding, Katharina 24
- Sintenis, Renée 4, 6, 7, 10, 13, 17, 20, 26, 64, 67, 69f., 74f., 77, 151
Porträt André Gide 77
- Sperlich, Martin 45, 104
- Spoerri, Daniel 24
- Springer, Rudolf 12
- Stadler, Toni 17
- Stein, Dieter 18
- Stein, Klaus 39
- Still, Clyfford 12
- Stötzer, Werner 61, 122
Die Zigeunerinnen in Marzahn 122
- Stüttgen, Johannes 35
- Székessy, Zoltan 26
- Szymanski, Rolf 10f., 13, 20f., 28, 45, 58, 83, 88f., 130, 155
- Taut, Max 16, 74f., 151
- Thieler, Fred 12
- Thomkins, André 24
- Trier, Eduard 26, 38, 98, 135, 153
- Trier, Hann 12
- Trökes, Heinz 12
- Twombly, Cy 23
- Uecker, Günther 23
- Uhlmann, Hans 4, 5, 8
- van de Velde, Henry 75
- Venzmer, Wolfgang 29, 33, 59, 104
- Vostell, Wolf 24, 39
- Weber, Gert 26, 34, 35
- Weber, Jürgen 18
- Wetzenstein, Ernst 2
- Wilhelm, Jean-Pierre 23, 33
- Wimmenauer, Karl 26, 32
- Wimmer, Hans 8, 18
- Wolff, Helmut 18
- Wormland, Theo 54, 158f.
- Wortelkamp, Erwin 56, 211, 213
Antwort an G.B. oder Hagener Plastik 212
- Wotruba, Fritz 201
- Zadkine, Ossip 180, 182

Autor

Markus Knappe
geb. am 13. Dezember 1966 in Baden-Baden

Ausbildung

1977–1986	Markgraf-Ludwig-Gymnasium in Baden-Baden
WS 1987/88–SS 1990	an der Universität Karlsruhe
WS 1990/91–WS 1993/94	Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Mediävistik an der Universität Bonn
09. Feb. 1994	Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literatur und Ältere deutsche Literatur und Sprache Abschlußprüfung zum Magister Artium (M.A.) Thema der Magisterarbeit: Das Skulpturenprojekt »Skulptur im TAL« des Bildhauers Erwin Wortelkamp
Juli 1994	erste Kontakte zu Ursula Bobek
ab Okt. 1994	Beginn mit dem Werkverzeichnis der Plastiken Karl Bobeks Doktorand an der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der Universität Karlsruhe Betreuer: Prof. Dr. Wolfgang Hartmann † Prof. Dr. Norbert Schneider (ab 01.06.1999)
12. Juli 2000	Promotion an der Universität Karlsruhe

Tätigkeiten

1993–1994	Freier Mitarbeiter der Galerie Philomene Magers, Bonn/ Köln
Aug.–Dez. 1994	Teilzeitangestellter des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft (BMBW)
Jan. 1995–Dez. 1996	Freier Mitarbeiter des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie (BMBF)
seit Mai 1997	Freier Mitarbeiter der Galerie von Tempelhoff, Karlsruhe
seit Aug. 1998	Angestellter der R+V Allgemeine Versicherung AG, Filialdirektionen Karlsruhe und Stuttgart