

„BEGEGNUNG“ – PLEINAIR FÜR FIGÜRLICHE PLASTIK 2019
„SPOTKANIE“ – PLENER RZEŻBY FIGURATYWNEJ 2019



„BEGEGNUNG“ – PLEINAIR FÜR FIGÜRLICHE PLASTIK 2019
„SPOTKANIE“ – PLENER RZEŻBY FIGURATYWNEJ 2019

INHALTSVERZEICHNIS/ SPIS TREŚCI



Gustav Seitz
Mutter und Braut
1960, Bronze

Matka i narieczona
1960, brąz

VORWORT (DARIUS MÜLLER)	6
PRZEDMOWA (DARIUS MÜLLER)	8
BEGEGNUNG ALS PRINZIP (THILO BILLMEIER)	10
SPOTKANIE JAKO ZASADA. (THILO BILLMEIER)	20
SARAH HILLEBRECHT	30
IZABELA JADACH	32
MARIUSZ KOSIBA	34
JAN-PETER MANZ	36
MARTYNA PAJAŁ	38
ULF PÜSCHEL	40
INIA STEINBACH	42
GUSTAV-SEITZ-PREIS 2019 (WOLFGANG VAN GULIK)	
NAGRODA GUSTAVA SEITZA 2019 (WOLFGANG VAN GULIK)	44

VORWORT/PRZEDMOWA

VORWORT

Zweck der Gustav Seitz Stiftung ist laut Satzung unter anderem „die Förderung der bildenden Kunst insgesamt, wobei insbesondere begabte Bildhauer unterstützt werden sollen. Dies geschieht dadurch, dass die Stiftung einen Gustav-Seitz-Preis an begabte Bildhauer beziehungsweise Bildhauerinnen figürlicher Plastik vergibt (...)“.

Diesem Anspruch folgend wurden sieben zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler aus Deutschland und Polen vom 15.-28. Juli 2019 nach Trebnitz eingeladen, um die Auseinandersetzung heutiger künstlerischer Perspektiven mit dem Werk Gustav Seitz' zu beleben. Das zweiwöchige Pleinair unter dem Motto „Begegnung“, das mit der Verleihung des Gustav-Seitz-Preises zu Ende ging, war eine besonders anschauliche Art und Weise künstlerischen Schaffens. AnwohnerInnen und BesucherInnen konnten den KünstlerInnen auf dem Schloss-Campus bei der Arbeit „über die Schulter schauen“ und mit ihnen in einen Dialog über Gustav Seitz und die figürliche Gegenwartskunst treten. Zudem öffneten die Künstlerinnen und Künstler ihre Werkstätten über fünfzig deutschen und polnischen Kindern und Jugendlichen des *Internationalen Workcamps*, welches zeitgleich in direkter Nachbarschaft des Museums im Schloss Trebnitz stattfand. Bei einem „Artist Talk“ stellten sich die Künstlerinnen vor. Dabei entwickelte sich ein lebendiges Gespräch über die unterschiedlichen Formsprachen der aktuellen figürlichen Plastik. Der Kunsthistoriker und Philosoph Thilo Billmeyer bot dem Publikum und den Künstlerinnen und Künstlern neue Sichtweisen auf Gustav Seitz und sein Werk. Die Verschriftlichung dieses bemerkenswerten Vortrages finden Sie in diesem Katalog.

Zur Vernissage des Pleinairs am 28. Juli erschienen über 100 Gäste aus Deutschland und Polen, die neugierig waren auf die Ergebnisse der Neuinterpretationen von Figürlichkeit. Sie wurden nicht enttäuscht.

Izabela Jadach nutzt „Pflaster“ aus Ton, die den Körper-Abdruck aufnehmen. Der entstehende Hohlraum im Inneren der Form, das Negativ, wird mit Gips gefüllt und dann zusammengesetzt. Ihre in Trebnitz entstandene Arbeit heißt „Rebekka“ und stellt eine weibliche Figur in Bewegung dar, nicht unbeeindruckt von Seitz' bewegten weiblichen Skulp-

turen. Dabei haben ihre Objekte eher eine zunächst statische Anmutung, geben die Bewegung glaubwürdig wieder, wie die Künstlerin beschreibt.

Für Ulf Püschel spielte Seitz sehr früh eine wichtige Rolle - schon in den 80er Jahren beeindruckte ihn der Geschlagene Catcher nachhaltig. Die Trebnitzer Arbeit des Künstlers stellt zwei ähnliche, aber nicht identische Holz-Figuren dar. Sie stehen sich gegenüber, begegnen sich. Die Gesichter werden durch feindselig wirkende Masken aus Blei verdeckt. Handelt es sich dabei um zwei archaische Krieger kurz vor dem Kampf, eine Kunst-Performance oder doch um eine nicht glücklich machende Begegnung mit sich selbst vor einem Spiegel?

Sarah Hillebrecht ist dem Material Holz sehr verbunden, mit dessen Hilfe sie der Welt etwas sagen möchte, am liebsten über das „jetzt und heute“. Aber Sarah Hillebrecht beschränkt sich nicht nur aufs Holz, sie benutzt unterschiedliche Materialien und ist auch im Bereich Performance aktiv. So veranstaltet sie auch schon mal friesische Teezeremonien im bergigen Süden des Landes und kommt dabei mit den Menschen ins Gespräch, denn: „Es gibt nichts Interessanteres als den Menschen“, meint Sarah Hillebrecht. Die in Trebnitz aufgestellte Arbeit ist eine Begegnung mit der „Lauschenden“ von Gustav Seitz. Die Neuinterpretation des Kunstwerks schließt jedoch ihre Augen und hört intensiv in sich hinein – eine Meditation, eine harmonische Momentaufnahme vor der schönen Schlosskulisse.

In Inia Steinbachs Oeuvre existiert eine Arbeit, die einen Garderobenständer mit einer Jacke und zwei Händen daran zeigt. Die beiden Hände als einziges körperliches Element dieser Skulptur sollen die Körperlosigkeit der digitalen Welt darstellen. Ist diese „körperlose“ Skulptur figürlich? Eine interessante Frage, die Auslöser dafür war, Frau Steinbach zu dem Pleinair für figürliche Plastik einzuladen. Ihre Trebnitzer Arbeit nimmt Bezug auf Europa, die Internationalisierung und die Antike, indem sechs gut gelaunte Buchstabenfiguren „Eureka“ rufen – das überlieferte „Heureka“ des Archimedes.

Martyna Pająk beweist, dass man mit der Figürlichkeit auch spielen kann. So bestand die Magisterarbeit der Künstlerin aus

weiblichen Formen, die man in unterschiedlicher Reihenfolge aufeinander stecken konnte. Dabei spielt auch die Haptik eine wichtige Rolle und manche Arbeiten dürfen, sollen explizit berührt werden. Dieser Umgang mit Körperlichkeit kann auch an die späten Arbeiten von Gustav Seitz erinnern, wo weibliche und männliche Primärgeschlechtsmerkmale in den „Idolen“ zu einer neuen Körperlichkeit zusammengeführt wurden. Auch das hier hergestellte Werk macht den weiblichen Körper zum Thema, eine Holz-Stele, an einen Torso erinnernd, die äußerlich einen zarten Frauenkörper andeutet und von Innen eine schwarze, abgebrannte Struktur freilegt und zur Schau stellt.

Die Arbeit von Dr. Mariusz Kosiba bezieht sich auf die Eva von Seitz, obwohl ursprünglich etwas Anderes geplant war. Aber die Begegnung mit der großen Stehenden im Gustav Seitz Museum ließ Kosiba offenbar keine andere Wahl. So erblickte hier das Licht dieser Welt eine neue Eva, aus Gips und ungebranntem Ton, eine feingliedrige weibliche Figur mit einem androgynen Gesicht und von tiefen Furchen und Brüchen gestalteter Oberfläche. Sind das nur die ästhetisch schönen Vergänglichkeitszeugnisse oder gar Spuren der Vertreibung aus dem Paradies?

Für Jan-Peter Manz zählt das Intensivst-Erlebnis zur Hauptquelle der Inspiration: die Vaterschaft und die Geburt des eigenen Kindes, aber auch der Wutbürger in der Öffentlichkeit finden sich in seinen Arbeiten wieder. Aus einem 300 kg schweren Sandsteinblock ist eine Boxkampfzene entstanden. Eine gewalttätige Begegnung, die oft fasziniert und gleichzeitig Abwehr, ja Ekel hervorruft. Eine solche Ambivalenz ist in diese Arbeit selbst eingemeißelt, indem sich der Betrachter fragt, ob die beiden Gegner sich gerade gegenseitig stützen, einen Kopfstoß verpassen oder den kurzen Umarmungsmoment genießen.

Sieben inspirierende Werke, sieben Künstlerinnen und Künstler, mehrere Hundert jüngere und ältere Besucherinnen und Besucher, die Gelegenheit bekamen, exzellenter Kunst und ihren Schöpfern näher zu kommen, sich mit den Werken zu beschäftigen und damit ein Stück ländlichen Raums zu erleben, wo Hochkultur nicht fremdelt.

Dafür danken wir dem Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft, das dieses Symposium mit der finanziellen Förderung im Rahmen des Programms „LandKULTUR – Kultur und Teilhabe in ländlichen Räumen“ erst ermöglicht hat. Für die engagierte Gesamtkoordination des Pleinairs und dieses Katalogs danken wir Rebekka Uhlig ganz herzlich. Das Gustav Seitz Museum trägt im Namen den Zusatz „Zentrum

für Kunst- und Kulturpädagogik“. Besonders mit den Begleitveranstaltungen des Pleinairs 2019 haben wir diesem Namenszusatz Rechnung getragen und konstatieren: Die figürliche Plastik lebt und überrascht!

Darius Müller

Für den Vorstand der Gustav Seitz Stiftung

PRZEDMOWA

Celem Fundacji Gustava Seitz, zgodnie z jej statutem, jest między innymi „promowanie wszystkich sztuk pięknych, ze szczególnym uwzględnieniem wspierania utalentowanych rzeźbiarzy. Fundacja realizuje ten cel przyznając Nagrodę im. Gustava Seitz utalentowanym rzeźbiarzom bądź rzeźbiarkom zajmującym się rzeźbą figuratywną (...)”.

Zgodnie z tym zamysłem w dniach od 15 do 28 lipca 2019 roku zaproszono do Trebnitz siedmioro współczesnych artystek i artystów z Polski i Niemiec, by ożywić dyskusję na temat aktualnych perspektyw artystycznych odnoszących się do twórczości Gustava Seitz. Dwutygodniowy plener pod hasłem „spotkanie” zakończony przyznaniem nagrody Gustava Seitz stanowił szczególnie obrazowy i zrozumiały sposób na zaprezentowanie twórczości artystycznej. Mieszkańcy i goście mogli „spojrzeć przez ramię” artystom pracującym w kampusie zamkowym i podjąć z nimi dialog na temat Gustava Seitz oraz współczesnej sztuki figuratywnej. Ponadto artyści otworzyli swe pracownie dla ponad pięćdziesięciorga polskich i niemieckich dzieci i młodzieży z międzynarodowego obozu letniego, który odbywał się w tym samym czasie w bezpośrednim sąsiedztwie muzeum w zamku w Trebnitz. Artyści prezentowali się także podczas „rozmowy z artystami”. Rozwinęła się przy tym ożywiona dyskusja na temat różnych języków formalnych obecnej rzeźby figuratywnej. Historyk sztuki i filozof Thilo Billmeyer zaproponował publiczności i artystom nowe sposoby postrzegania Gustava Seitz i jego twórczości. Pisemną wersję tego niezwykłego wykładu znajdują Państwo w naszym katalogu.

W wernisażu pleneru 28 lipca uczestniczyło ponad 100 gości z Polski i Niemiec ciekawych wyników reinterpretacji figuratywności. Nie rozczarowali się.

Izabela Jadach wykorzystuje „plasty” gliny, aby wykonywać z nich odciski ciała. Powstała w ten sposób pusta przestrzeń wewnątrz formy, negatyw, wypełnia gipsem, a następnie łączy poszczególne części. Praca powstała w Trebnitz nosi tytuł „Rebekka” i przedstawia kobiecą postać

w ruchu, przy czym widoczne jest, że rzeźba powstała również w pewnym sensie pod wrażeniem rzeźb kobiecych Seitza, będących jakby w poruszeniu. Przy tym jak mówi sama artystka, tworzone przez nią obiekty początkowo sprawiają co prawda wrażenie raczej statyczne, jednak wiarygodnie odtwarzają ruch.

Dla Ulfa Püschela Seitz już wcześniej - bo w latach 80. XX wieku - odegrał bardzo ważną rolę. Głębokie wrażenie zrobił na nim „Pokonany zapaśnik”. Powstałe w Trebnitz dzieło artysty przedstawia dwie podobne, lecz nie identyczne postacie z drewna. Stoją naprzeciwko siebie, spotykając się. Ich twarze zakryte są ołowianymi maskami, robiącymi wrażenie wrogich. Czy są to dwaj archaiczni wojownicy na krótko przed walką, czy performance artystyczny, czy też może spotkanie z samym sobą przed lustrem, które nas nie uszczęśliwia?

Sarah Hillebrecht jest bardzo związana z drewnem jako tworzywem, przy jego pomocy pragnie powiedzieć coś światu, najlepiej o „tu i teraz”. Ale artystka nie ogranicza się tylko do drewna. Używa różnych materiałów i działa również w dziedzinie performance’u. Organizuje także fryzyjskie ceremonie picia herbaty w górach na południu kraju, podejmując przy tym rozmowę z różnymi ludźmi, ponieważ, jak mówi Sarah Hillebrecht: „Nie ma nic ciekawszego niż ludzie”. Stworzona w Trebnitz praca jest spotkaniem ze „Słuchającą” Gustava Seitza. Ta nowa interpretacja rzeźby zamyka oczy i intensywnie wsłuchuje się w samą siebie. To medytacja, harmonijne ujęcie chwili, z kulisą pięknego zamku w tle.

W twórczości Inii Steinbach znaleźć można pracę przedstawiającą wieszak na garderobę z kurtką i dwiema rękoma. Ręce jako jedyny cielesny element tej rzeźby mają reprezentować bezcielesność świata cyfrowego. Czy ta „bezcielesna” rzeźba jest figuratywna? Ta ciekawa kwestia stała się powodem, dla którego Inię Steinbach zaproszono na plener rzeźby figuratywnej. Jej praca z Trebnitz odnosi się do Europy, internacjonalizacji i starożytności, z sześcioma wesołymi postaciami z liter, nazwanymi „Eureką” i odnoszącymi się do „Heureka” Archimedesesa.

Martyna Pająk udowadnia, że figuratywnością można się również bawić. I tak praca magisterska artystki składała się z form kobiecych, które można było układać w różnej kolejności. Ważną rolę odgrywa u niej również dotyk - niektóre jej prace można czy nawet należy dotknąć. Takie podejście do cielesności może również przypominać późne prace Gustava Seitza, który pierwotne cechy płciowe kobiet i mężczyzn połączył w „Idolach” w nową cielesność. Również w przypadku tego wykonanego w trakcie pleneru dzieła tematem jest

ciało kobiety - drewniana stela przypominająca tors, która z zewnątrz sugeruje delikatne ciało kobiety a od wewnątrz eksponuje i prezentuje czarną, wypaloną strukturę.

Z kolei praca dr. Mariusza Kosiby odnosi się do „Ewy” Gustava Seitza, choć pierwotnie twórca planował coś innego. Ale spotkanie z wysoką „Stojącą” w Muzeum Gustava Seitza nie pozostawiło Kosibie najwyraźniej innego wyboru. Tak więc światło dzienne ujrzała tu nowa Ewa, wykonana z gipsu i nie-wypalanej gliny, drobna postać kobieca o androginicznym obliczu i powierzchni ukształtowanej przez głębokie bruzdy i pęknięcia. Czy są to tylko estetycznie piękne świadectwa przemijania, czy może wręcz ślady wypędzenia z raju?

Dla Jana-Petera Manza jedno z głównych źródeł inspiracji stanowią najbardziej intensywne doświadczenia osobiste: w jego pracach odzwierciedlenie znajdują ojcostwo i narodziny własnego dziecka, jak również występujący w dyskursie publicznym tzw. „oburzony obywatel”. Z bloku z piaskowca o wadze 300 kg powstała scena walki bokserskiej. Jest to spotkanie pełne przemocy, które często fascynuje, a jednocześnie wywołuje niechęć, a nawet obrzydzenie. W tej pracy wykuta jest taka właśnie ambiwalencja, ponieważ widz zadaje sobie pytanie, czy obaj przeciwnicy akurat się nawzajem wspierają, czy może zadają sobie cios w głowę, czy też cieszą się krótką chwilą klinczu.

Siedem inspirujących prac siedmiorga artystów i artystek, kilkuset młodszych i starszych gości, którzy mieli okazję poznać doskonałą sztukę i jej twórców, zbliżyć się do ich prac i doświadczyć przestrzeni wiejskiej, której kultura wysoka nie jest obca.

Dziękujemy za to Federalnemu Ministerstwu Wyżywienia i Rolnictwa, które umożliwiło przeprowadzenie sympozjum dzięki wsparciu finansowemu z programu „LandKULTUR - kultura i partycypacja na obszarach wiejskich”.

Jesteśmy bardzo wdzięczni Rebecce Uhlig za zaangażowanie i całościową koordynację pleneru oraz niniejszego katalogu.

Muzeum Gustava Seitza nosi w nazwie dodatek "Zentrum für Kunst- und Kulturpädagogik" („Centrum pedagogiki sztuki i kultury”). Temu dodatkowi nadaliśmy odpowiednią rangę zwłaszcza poprzez imprezy towarzyszące plenerowi 2019 i stwierdzamy z całym przekonaniem: Rzeźba figuratywna jest nadal żywa i zaskakująca!

Dariusz Müller
w imieniu Zarządu Fundacji Gustava Seitza

BEGEGNUNG ALS PRINZIP

ZU GUSTAV SEITZ' PLASTISCHEM DENKEN



Gustav Seitz
Große Stele
1968, Gips

Wielka stela
1968, gips

Thilo Billmeier

Gustav Seitz' Werk kann kunsthistorisch heute vielleicht aus zwei Gründen besonders interessieren: zum einen konzentrieren sich bei Seitz noch einmal, vielleicht überhaupt zum letzten Mal die Grundideen des avancierten deutschen Klassizismus in der Plastik. Zum andern entfaltet sich Seitz' Werk in einer Folge intensiver Auseinandersetzungen mit anderen plastischen Positionen. Seitz war, kurz gesagt, reiner Klassizist und gleichzeitig offen für alles, was ihm in der zeitgenössischen Plastik als wichtig oder interessant vorkam. Ich möchte im Folgenden zunächst einige der gedanklichen Grundstrukturen skizzieren, von denen her sich Seitz' Plastik verstehen lässt. Dann soll die Entwicklung des Seitz'schen Werkes so nachgezeichnet werden, dass dabei skizzenhaft auch Seitz' Gesprächsoffenheit als Haltung, als Prinzip Begegnung verständlich wird. Zum Schluss werde ich einen Vorschlag zur Einordnung eines Motivs machen, das bei Seitz dem idealistischen Gedankenzusammenhang zwar entspringt, aber auch eigentümlich quer zu ihm steht.

Die kunsthistorische Forschung hebt am Werk Gustav Seitz' – bei einer großen Fülle von Stilmitteln und -wandlungen – durchgängig die innere Einheit und *organische* Entwicklung hervor. Die lebensgroße *Eva* aus dem Jahr 1947 und die ebenfalls großformatige, einen Meter zehn messende *Große Stele* von 1967/68 können als Eckpunkte dieser Entwicklung gelesen werden. Der Kontrast der Figuren lädt dazu ein, Identitäten und Differenzen herauszuarbeiten. Deutlich wird dabei: Seitz begreift Plastik durchgängig „als Körper“¹, den Körper als menschlichen Körper und er begreift den menschlichen Körper im weitesten Sinne „animistisch“², das heißt als lebendig bestimmt. Tatsächlich ist Seitz' Kunst, wie man hier nur hinzufügen kann, im Zentrum Aktplastik und genauer steht für sie in besonderer Weise der *weibliche* Akt im Vordergrund. Im Vergleich lässt sich die Auffassung des Frauenkörpers im Falle der *Eva* als *naturnah*, im Falle der *Stele* als eher *zeichenhaft* bezeichnen. Der Vergleich zeigt aber auch, dass die Naturnähe der frühen Plastik sich mit einer forciert *analytischen* Formgebung verbindet, während die Zeichenhaftigkeit der späten Arbeit, z.B. am *Bauch*, mit einer deutlich organischen Artikulation der Formen zusammengeht. Diese wechselseitige Durchdringung von Form und Organizität verdankt sich nun direkt dem stilistischen

Ansatz, sozusagen dem grundbegrifflichen Fundament der Seitz'schen Plastik. Denn die deutsche klassizistische Skulptur der Moderne erkennt als Grundkategorien genau zwei Begriffe an: „Natur“ und „Form“. „Natur“ meint dabei zunächst das Modell, das der Künstler als Ausgangspunkt figuraler Gestaltung vor Augen hat. „Form“ bedeutet nicht allein Geformtheit überhaupt, sondern meint die „Gesetzmäßigkeit“, die der analytische Blick des Bildhauers in der Natur erkennen und durch eine „architektonische“ Gestaltung freilegen und verdeutlichen soll.³ Selbstredend ist das Verhältnis von Natur und Form ein dialektisches, denn die Gesetze, auf die die Natur zu bringen ist, sollen ihr ja selbst entnommen werden; und umgekehrt soll die Natur es sein, die dem Gesetzmäßigen seine Starre nehmen, es beatmen oder be-seelen soll. Diese Dialektik erfährt nun in zwei Schritten eine besondere Prägung. Da die herausgestellten Gesetze die Gesetze der Natur selbst sein sollen, vollzieht sich Plastik in Produktion und Rezeption erstens als *Erkenntnisbewegung*. In diesem Sinne hat das Kunstwerk keine Idee, sondern es legt eine Idee frei oder, noch zugespitzter und mit Konrad Fiedler formuliert, „es ist selbst eine Idee.“⁴ Außerdem: Wenn in unserem Kontext von Natur und Gesetz die Rede ist, ist mitbe-hauptet, dass *alle* Realität *natürlich* und das heißt lebendig ist oder lebendig sein soll.⁵ Die Besonderheit der mit der Plastik verbundenen Erkenntnisbewegung besteht deshalb im Vergleich mit anderen Formen des Erkennens darin, dass sie in sich selbst verlebendigend, das heißt *schöpferisch* ist. Die als konkrete Gestalt erfahrbar gewordene Einheit von Form und Natur beschreibt also eigentlich gar keine symbolische Struktur („Idee“), sondern sie bedeutet eine Wahrnehmungs- und Lebensfunktion, die der vom Kunstwerk bewegte Betrachter an ihm oder besser: mit ihm zusammen, kommotiv realisieren kann.⁶ Das ist der Grund dafür, dass in der Deutschen Philosophie von Herder an Plastik überhaupt nur begeistert wahrgenommen und beschrieben werden kann.⁷ Für Gustav Seitz' eigenes Verständnis von Skulptur ist diese Vorstellung: Plastik ist eine notwendige Angelegenheit der Liebe, von zentraler Bedeutung.⁸

Eine weitere Bestimmung des Denkens, das sich an den Begriffen Natur und Form festmacht, muss noch hervorgehoben werden. Sie ist wichtig, weil am Ende von ihr her die innere Problematik des Werkes von Gustav Seitz verständlich werden kann. Bisher haben wir das Verhältnis von Natur



Gustav Seitz
Große Lauschende
1968, Bronze

Wielka słuchająca
1968, brąz

und Form gewissermaßen nach der Seite ihres in der Skulptur angestrebten Ausgleichs betrachtet. Dass dieser Ausgleich, die Konkretion des nur Besonderen und des nur Allgemeinen immer erst herzustellen ist, heißt aber auch, dass er überall *noch nicht wirklich* ist. Skulptur ist deshalb, wo sie überhaupt mit der Realität zu tun hat, im idealistischen Verständnis *kritisch*. Dieser Aspekt der Kritik meint ursprünglich direkt Zeitkritik, er zielt auf „die Negativität der bestehenden Welt“.⁹ Nach dem Tod Hegels, der die Dimension des Negativen für jede Form von Leben und Entwicklung stark gemacht hatte, hat man in der Opposition von *Leben* als Fluss und *Form* als Starrheit geradezu die innere Tragik der Realität selbst erkennen wollen. Dies war möglich, weil man Leben nun nicht mehr allein vom Erkennen her bestimmt hat, sondern von Trieb und Willen her. Was das Leben als Wollen will, ist es selbst, aber um sich selbst wollen zu können, bedarf es eines Bildes, einer Form, einer festen Gestalt, in die das Leben einfließen und in der es sich wiederfinden kann. Findet das Leben – im Kunstwerk, aber auch im politischen oder wissenschaftlichen „Werk“ – eine solche Gestalt, so blickt es sich selbst aber nur noch als *fait accompli* entgegen, erstarrt in seiner eigenen Vollendung.¹⁰ Für das schöpferische Gestalten ist es entsprechend wichtig, ein Werk zu wollen; ist das Werk jedoch fertiggestellt, endet mit ihm auch der schöpferische Impuls, das schöpferische Bewusstsein „versinkt“ wieder.¹¹ Das geschaffene Werk wird für den Künstler in der Folge entweder gleichgültig werden, oder aber er wird niemals ein Werk fertig stellen können. Künstler wie Cézanne, Morandi, Giacometti oder Opalka haben diese Bewegung als Bewegung der Moderne in ihrem eigenen Werk realisiert. Auch, wenn wir heute vielleicht die tragische Begründungsform nicht mittragen, die die eigentliche Lebensphilosophie der im Verhältnis von Natur und Form waltenden Negativität gegeben hat, so zeigt dieser Hinweis doch an, dass man von Natur und Form in der Kunst sinnvoll nur sprechen kann, wo man Negativität in irgendeiner Weise festhält.

Werfen wir vor diesem Hintergrund einen erneuten Blick auf Seitz' *Eva*. Form findet sich hier vor allem im gerüsthafte Gebautsein der ganzen Gestalt, der Geschlossenheit ihres Umrisses und in der Vermeidung von Gestik und Mimik, in der Betonung der Symmetrie, in der Gespanntheit ihrer Flächen, der Starrheit der Frontalität und der Geradheit ihres Aufragens. Natur oder Leben kommt der klassizistischen Ideologie zufolge schon in der Entscheidung zum Tragen, einen *weiblichen* Körper zu wählen, ferner in der Betonung von sich rundenden plastischen Volumen, in der Beseeltheit des Blicks, den minimalen Verschiebungen der Symmetrien

und den lebendigen Konkretionen der Oberfläche, die Atmung und sinnliche Fülle bezeichnen. Bei der *Stele* begegnet die Form dagegen primär im Aufragen und der Frontalität der Figur. Und Natur tritt in der Leiblichkeit des Rumpfes, den runden Formen, ihrem Inhalt (Brüste) und ihrer plastischen Intensivierung hervor. Das Aufragen und die Frontalität, die bei beiden Figuren zu verzeichnen sind, beschreiben auch Anmutungscharaktere, die über ihre bloße Formbestimmung hinausgehen: die Frontalität meint zwar auch Eindeutigkeit und Klarheit, die „Fasslichkeit“ der Figur; vor allem aber beschreibt sie auch ein energetisches Moment, ein Stellen – wir als Gegenüber werden von der Figur gestellt. Eine Reihe weiblicher Figuren in Seitz' Werk modifizieren die Direktheit dieses Stellens: deutlich etwa die *Lauschende* (1968) oder die *Junge ruhende Sappho* (1965). Das pfahlartige Geradestehen der *Eva* formuliert einen aktiven Anspruch, ein primäres Errichtet- und Aufgerichtetsein, sowie ein Überstehenhaben, das diesem Anspruch Gewicht verleiht; es formuliert den ersten Einschnitt, die erste Zäsur: die phallische Geste. Nicht anders ist es bei der *Großen Stele*. Durch die energetische Dimension des Stehens wird der Rumpf auch hier zum Phallus (und nun sogar im anatomischen Verstand); die Brüste hängen dagegen, sie hängen einem entgegen und das gerichtete energetische Moment des Entgegenhängens setzt sich als *Aufreißen* der Haut fort. Seitz denkt Plastik also tatsächlich vom Zusammenspiel von „Natur und Form“ her. „Form“ *wiederholt* dabei in sich die beiden Pole der Disjunktion: als schwellende Rundung ist sie naturhaft („weiblich“), als Prinzip des Gebautseins, der Ökonomie der Formen und ihres festen Zusammenhangs im Körperganzen ist sie gesetzhaft bestimmt. Von der *Eva* her und noch an der *Großen Stele* lässt sich ferner ein weiteres Grundmotiv der Seitz'schen Plastik bezeichnen: das Motiv einer plastischen, hier pfahlartig gerichteten, sonst zumeist diagonal raumgreifenden Richtungsenergie.¹² Als drittes Grundmotiv lässt sich neben Form und Energie schließlich vielleicht die Qualität einer Masse einführen, die sich bei der *Eva* vor allem im Vergleich mit ihren Vorlagen zeigt und sich bei der *Stele* in jenem Aufreißen Geltung verschafft, in dem die massiven Formen ihr Inneres freizugeben scheinen. Entscheidend ist dabei zunächst wohl, dass alle drei Verfahrensformen bei Seitz, 1) Rundung und Tektonik, 2) plastische Energieströme und 3) Masse, sich *erstens* auf vielfältige Weise miteinander verflechten, aber auch einzeln herausgegriffen werden können. Und dass sie *zweitens* der skizzierten inhaltlichen Rhetorik von „Form“ und „Natur“ zuzuordnen sind, oder besser gesagt: im Dienste dieser Rhetorik stehen. Für die Momente Rundung und Tektonik ist das nicht eigens hervorzuheben, sie entsprechen Natur und

Form; die Logik der Energieströme bringt zum einen das vitale Moment der Natur zum Ausdruck und versucht zum anderen, die polare Thematik von Natur und Form auf eine umraumhafte Ebene zu übertragen; und das Motiv der „Masse“ ist historisch und auch bei Seitz unmittelbar wohl dem Begriff der Natur zuzuordnen. Dabei scheint das Prinzip „Masse“ in bestimmter Hinsicht das Schema von Natur und Form zu unterlaufen oder aufzubrechen, denn Masse ist das an der Natur, was an sich *keine* Form hat.

Der Klassizismus in der Plastik ist dadurch ausgezeichnet, dass sich in ihm so gut wie alle Inhalte aus den Gesetzen der Form ergeben sollen. „Der Inhalt des Kunstwerks“, heißt es bei Fiedler, „ist nichts anderes als die Gestaltung selbst.“¹³ Dieser ausdrückliche Verzicht auf äußerliche semantische Sprachmittel setzt neue Aspekte von Sensibilität und Kennerchaft frei und im gleichen Zuge voraus. Entscheidend werden in letztgenannter Hinsicht insbesondere Traditionen, das heißt Selbstbezugnahmen innerhalb der Gattung. Die semantische Immanenz wird bei Seitz von der *Eva* her deutlich, die ein manifest inhaltliches Werk, eine Inkunabel der DDR-Plastik, eine Gelenkstelle für die figürliche Plastik an den Grenzen von Vorkriegstradition, Nationalsozialismus und Neubeginn ist. Das Gebaute an ihr – die starke Betonung der äußeren und inneren Form – stellt zunächst den Bezug zu den Idealen der Marées-Hildebrandschule her. Die Entscheidung für den Körper einer Frau ruft in Hinblick auf die Plastik der dreißiger und vierziger Jahre näher die Position Ludwig Kaspers auf, der so gut wie ausschließlich weibliche Akte verfertigt hat. In Hinblick auf den Neuanfang steht der weibliche Körper nach der tradierten Symbolik des Weiblichen als Schöpfen und Bewahren für einen positiven Neubeginn.

Auch stilistisch setzt Seitz, wie ein Vergleich zeigt, bei Ludwig Kasper an. Der aus Österreich stammende Kasper (1893-1945) gehörte in den dreißiger Jahren mit Gerhard Marcks (1889-1981) und dem jüngeren Hermann Blumenthal (1905-1942) zu jenen Berliner Bildhauern, die im Zusammenhang mit der vom Markt geforderten dekorativen Gefälligkeit und im Gegenzug zum monströsen Gigantismus der offiziellen NS-Kunst die Figurenideale des Neuklassizismus aufgegeben haben. Orientierungspunkte haben sie stattdessen in der archaischen und etruskischen, implizit auch der ägyptischen, insgesamt also in der vorklassischen Skulptur gefunden.¹⁴ Kasper, die hierarchischste Gestalt unter den Bildhauern der Ateliergemeinschaft Klosterstraße, hatte in einer kühnen Wendung Anfang der dreißiger Jahre die Nacktheit des archaischen Kuros auf die weibliche Figur übertragen. Die formelhafte Strenge seiner Plastiken, der Verzicht auf raumgreifende Motive in Haltung und Gestik, die Abmilde-

rung psychologischer und ausdrucksstarker Motive: all dies ließ sich während der NS-Zeit als Position der Verhaltenseinheit, der Zurückhaltung und Innerlichkeit wahrnehmen.¹⁵ In diesem Sinne ist die Bezugnahme der Seitz'schen *Eva* auf Kaspers Plastik zu ihrer Entstehungszeit als inhaltliche Entscheidung zu lesen, als Anknüpfung an eine deutsche figürliche Tradition, die durch den Nationalsozialismus (vermeintlich) nicht korumpiert war. Im Vergleich mit Kaspers Statue fällt bei Seitz' Figur eine gewisse Verbreiterung der Proportionen, ein starrer Standmotiv, die steife Regungslosigkeit der Arme sowie eine gewisse Leere im Gesicht auf – Momente, die sich in Richtung auf die sozialistische Konnotation des thematischen Neuanfangs lesen lassen. Seitz' *Eva* ist (im Vergleich mit Kaspers Figur) nicht aristokratisch, nicht bürgerlich, nicht bildungshaft geistig und psychologisch konnotiert – sondern proletarisch und materialistisch im Sinne des „sozialistischen Humanismus.“ Ihr im entsprechenden Sinne ernstes, unbewusstes Staunen wird zu einem Leitmotiv der späteren DDR-Plastik werden. Es soll der entfremdeten Natürlichkeit des sozialistischen Menschen ein Moment von Tiefe, von Trauer und Ernst eintragen, das der Negativität der historischen Realität (Faschismus und Klassenkampf) Rechnung trägt. Ich möchte die Momente der Verbreiterung im Umriss und der Verdunklung im Ausdruck hier ebenfalls als mögliche Bestimmungen von Masse verzeichnen.

Vielleicht, weil ihm die Problematik einer paradigmatisch *intakten* Figur bewusst war (etwa im Vergleich mit Fritz Wotrubas (1907-1975) 1946 entstandener Figur *Stehende, weibliche Kathedrale*), hat Seitz der *Eva* mit der *Schreitenden* 1949 eine Schwesterplastik zur Seite gestellt, die das inhaltliche Moment des Negativen konkreter formuliert. In Raumkonstruktion, Ansichtigkeit, Bewegungskonzeption und Körperbildung (Röhren auf Kanten hin) hat Seitz sich hier – und wieder in einem *inhaltlichen* Rückgriff – auf Lösungen Hermann Blumenthals bezogen, vor allem auf den *Großen Schreitenden* (1936/37).

In der Literatur wird der Gestus beider Figuren als ein freiwilliges Sich-gefangen-geben gelesen, als Bereitschaft zur Übernahme von Schuld. Dieser Inhalt lässt sich leicht auf die allgemeine Thematik einer Bändigung der Natur durch die Form zurückführen und ist von daher auch in Hinblick auf eine entsprechend allgemeine Haltung gedeutet worden: nämlich den Vollzug von ‚Freiheit als Unterwerfung unter selbstgegebene Gesetze‘.¹⁷ Man wird diese Lektüre problematisch finden müssen, weil in ihr das Bedeutungsmoment von Schuld völlig getilgt wird. Womöglich formuliert aber ja auch schon Seitz' Plastik einen problematischen Sinn, und

Gustav Seitz
Geschlagener Catcher
1966, Bronze

Pokonany zapaśnik
1966, brąz



zwar nicht trotz sondern *aufgrund* ihrer stilistischen Grundverfasstheit. Für vergleichbare Konzeptionen, etwa den *Männlichen Akt*, den Richard Scheibe (1879-1964) 1953 in Berlin als Denkmalplastik für die Opfer des 20. Juli 1944 gestaltet hat, wird man das sicher behaupten können. Ich möchte den Vergleich der Blumenthal- und der Seitzplastik an dieser Stelle nur auf einen Punkt lenken: Es scheint, dass Seitz' Figur ihre eigentümliche Bewegtheit im Unterschied zur ebenfalls komplex gehemmten Bewegung des *Schreitenden* durch eine entschiedene Akzentuierung der Bewegung von der Körpermasse, das heißt vom eigentlichen Schwung her gewinnt.

Im Blick auf ein weiteres Hauptwerk Seitz', zugleich die letzte der in der DDR entstandenen Figuren, springt das Prinzip der *Masse* förmlich in die Augen. Es erscheint beim *Kollwitzdenkmal* (1958) als Undurchdringlichkeit des Blockes, der als Formvorgabe der ganzen Konzeption fungiert. Seitz hat die ägyptisierende Formentscheidung, durchaus komplex, aus dem eigenen plastischen Stil der portraitierten Künstlerin übernommen (*Gefallenendenkmal* für Esen-Roggeveid, 1924-32). Die Kollwitzfigur ist raumgestaltende Plastik, sprachmächtiges Denkmal, tiefgründiges Portrait in einem. Ihr Denkmalcharakter kulminiert in einer Auffassung der Künstlerin als Schaffende, die nicht arbeitet, als Mutter, die klagt und in ihrer Klage mahnt, als Sozialistin in der Unumstößlichkeit ihres Anspruchs und als Menschenfreundin, die Raum gibt und Geduld beweist. Von der Kollwitz her erhalten die meisten späteren, allesamt mildernden weiblichen Großplastiken Seitz' ihre Würde, insbesondere die sitzenden Gewandfiguren, und hier an erster Stelle die Gruppe der schmerzentrückten *Mutter und Braut* (1963), aber auch die *Lauschende* und die *Jugendliche Sappho*. Deren Freundlichkeit, ihre liedhafte Heiterkeit erhält ein Widerspiel im Rhythmus der Achsen, dem gelagerten Stehen-Sitzen, dem *Fluss*, den die Masse im Gewand über die Oberfläche der Figur ausbildet. Die poetische Zugewandtheit, vielleicht auch: die problematische Naivität der juvenilen Frauenfiguren geht ursprünglich wohl auf den Einfluss von Gerhard Marcks zurück.¹⁸

Format, Sitzmotiv, denkmalhafter Anspruch führen von der Kollwitz zu Seitz' letztem Hauptwerk, dem *Geschlagenen Catcher* (1963/1966). Als Gesprächspartner bei der Konzeption zeigen sich hier ausdrücklich Henry Moore (1898-1986) sowie der hellenistische *Torso von Belvedere* – von letzterem rührt das kolossale Format, der eminente Anspruch (der *Torso vom Belvedere* ist ja die Attributsfigur der Bildhauerei), sicher auch die Bestimmung einer Masse her, die sich in der überwältigenden und erschreckenden Mas-

sigkeit des *Catchers* so stark zur Geltung bringt. Die Forschung stellt für die große Fassung der Figur mit Kopf als entscheidendes Merkmal das Zusammenspiel von Torso- und Verletzungscharakter heraus. Der Geschlagene, auspowerter Fleischberg, Sinnbild blinder Macht und roher Gewalt, begegnet als deren Opfer wie Vertreter. Aus dieser Dopplung erfährt die frontale Massivität der Figur ihre ganz an der Oberfläche versammelte Tiefe. Stärker als in der Bronze kommt die Suggestivkraft der Masse übrigens bei der *Gipsfassung* zum Tragen, die früher in der Kunsthalle Mannheim als Leihgabe ausgestellt war. In Hinblick auf die Auffassung und Behandlung von Massivität und Oberfläche sollte als mögliche Gesprächspartnerin für Seitz vielleicht auch Germaine Richier (1902-1959) in Erwägung gezogen werden (*L'Orage*, 1947/48).

Der Weg zum Catcher ist durch zwei Entwicklungsentscheidungen Seitz' gebahnt. Die erste lässt sich als Ausbruch aus den überlieferten Kategorien der Ausgewogenheit bezeichnen, er vollzieht sich nach 1960 am weiblichen Akt. Die zweite Entscheidung vollzieht sich parallel dazu als Ausbildung eines bestimmten Standmotivs beim männlichen Akt. Den Ausbruch aus dem Schema der harmonischen Proportion vollzieht Seitz als Intensivierung und Isolierung der runden Einzelform; alles andere, vor allem Extremitäten, wird konsequent zurückgebildet. Der Antagonismus zwischen übersteigter Plastizität und geschrumpfter Konstruktion wird zunächst noch von Kompositionen mit komplex geschlossenen Profilen getragen (*Glückliche Amme*, 1955), führt aber seiner eigenen Dynamik nach zu gleichsam schwebenden Volumen (*Lob der Torheit*, 1960; *Tanzende*, 1960). Inhaltlich wird in dieser Zuspitzung das Motiv diesseitiger Erfülltheit durch die antiklassische Überbetonung femininer Attribute mit einem forciert heiteren Motiv verkoppelt, welches das Schweben der Volumen mit exzentrischen statischen und Bewegungsmotiven verknüpft. In diesem Humorismus liegt der Unterschied zu verwandten plastischen Lösungen, wie sie zeitnah etwa in der britischen Skulptur anzutreffen sind (Kenneth Armitage (1916-2002), *Liegende Figur*, 5. Fassung, 1958/59). Spätestens aus der historischen Distanz heraus wird einen diese Wendung ins Satirische und zugleich Amüsante irritieren. Sie ist keineswegs bei Seitz allein zu beobachten – der frühe Bernhard Heiliger (1915-1995) (*Jäterin*, 1945), Waldemar Grzimek (1918-1984) und andere haben ähnliche „Dickmadams“ gemacht. Es ist mithin der Stil der Zeit, der der figürlichen Plastik aus dem Genrehaften heraus Lebendigkeit sichern soll und diese Annäherung zugleich *als Entlastung vom idealistischen Anspruch* exerziert. Aus der bildungshaften Provinz der deutschen Plastik heraus musste dieser Befreiungsversuch fünfzehn Jahre nach Kriegsende

fast zwangsläufig in manifeste Negativitätsvergessenheit, ins Vorgartenhafte führen. Selbstredend hatte auch dieser Einbruch seinen Vorlauf (vor allem bei Gerhard Marcks). In der Plastik der DDR fand die Rhetorik des Gutgelaunten zudem einen Anhalt beim Ideal des unentfremdeten, natürlichen Menschen. Auf zum Teil höchstem Niveau wurde sie hier auch persifliert (Wieland Förster (geb. 1930), *Stehende auf einem Bein*, 1968-70). (b) Bei der stehenden männlichen Figur findet Seitz schrittweise – und im Gespräch vor allem mit zeitgenössischen italienischen Plastikern wie Marino Marini (1901-1980) (*Kleine Figur*, 1935, Gips) – zu einer Konzeption, die formal durch ein Aufeinandertreffen von Konstruktion (Außengerüst) und Masse (Korpus) gekennzeichnet ist (*Männlicher Torso*, 1963). Der Stehende wird im Umriss als V entworfen, in dessen geöffnete Gabel plastische Masse eingefüllt wird. Die Schrumpfung der Beine kann als Wegschmelzen des Materials, als Stehenbleiben des Gerüsts wahrgenommen werden. Die Arme werden nach hinten genommen oder verschwinden ganz. Der Kopf wird zur vollrunden Form, die gleichwohl die Kantigkeit des Körperumrisses in sich aufnimmt (*Der Schauspieler*, 1960). Das Humorige bezieht die Männerfigur durch den von Blumenthal bezogenen Ausdruck eines scheinbar naiven Nachoben-Blickens. Dadurch wird der gesamte Leib adressiert bzw., im Verhältnis zu seiner Frontalität, umadressiert (*Der Hüter*, 1960). Seitz' im Unterschied zu Marcks und Blumenthal endlich erwachsene Männer – Lehrer, Hüter, Schauspieler, Catcher – reflektieren in großer Variationsbreite die athletischen, die moralischen und politischen Ideale der idealistischen skulpturalen Tradition. Der Gestus von Reflektiertheit kann sich dabei zu Haltungen ausgeprägter Freundlichkeit und anarchischer Zivilität verdichten.

Vermutlich ist Seitz von der am Männerkörper gewonnenen Masse und den eigenartigen Spannungen, die sie zwischen Form und Formlosigkeit, Rand und Zentrum, Oberfläche und Tiefe, Symmetrie und Asymmetrie ausmachen, zu den schwebenden Volumen der großen horizontal gelagerten weiblichen Figuren gekommen. Ihre narbigen Oberflächen scheinen sie stärker in Hinblick auf Strom und Masse als auf Tektonik und Form hin zu akzentuieren (*Flensburger Venus*, 1963; *Große Danae*, 1968). Späte Schwestern von Berninis *Ludovica Albertoni* (1674) lassen sie, die *Flensburger Venus* stärker als die *Danae*, den Ton naiver Heiterkeit hinter sich. Noch die *Danae* war aber für handfeste Skandale gut, nicht nur 1968, sondern auch 2009 wieder.¹⁹

Dass die Erfindung der späten *Stelen* und *Idole* sich in der Begegnung mit anderen künstlerischen Positionen vollzog, liegt quasi auf der Hand. Neben dem eher allgemeinen Rück-

Gustav Seitz
Idol
1968, Bronze

Idol
1968, brąz



bezug auf prähistorische Sprachformen und die antike *Diana von Ephesos* werden in der Seitzforschung als Adressaten unter anderem Hans Arp (1886-1966) und Constantin Brâncuși (1876-1957) diskutiert. Näher zu liegen scheint, wenigstens von der Logik her, jedoch eine innere Verwandtschaft mit manifest surrealistischen Positionen (Louise Bourgeois (1911-2010), *Fillette*, 1968). Das nicht mehr vollendete Reliefprojekt der *Porta d'Amore* legt dabei nahe, die Stelen als Teilprojekte eines übergreifenden Erotismus zu verstehen. Als Stilentscheidung wird dieser Erotismus von der oben problematisierten Bewegung der Erleichterung bestimmt. Mit den abstrakt-rigiden, geistesgeschichtlich mit Ursprungskraft ausgestatteten Idolen und Stelen versucht Seitz die Dürftigkeit einer nur diesseitigen Erfüllung, nur gegenwärtigen Gutgelauntheit zu korrigieren. In diese Richtung lassen sich vermutlich die plastischen Überlegungen lesen, die Seitz zu den Kombinations- und Durchdringungsformen weiblicher und männlicher Prinzipien und Symbole anstellt. Doch Seitz' Versuche, die einmal aus der Amalgamierung mit der Form entlassenen Inhalte durch eine Überführung einzelner Gedankenfiguren in den Bereich des Sexus zu resubstanzialisieren, scheitern. Sie scheitern zum einen daran, dass Seitz im Rahmen einer zeittypischen Hinwendung zum Erotisch-Vitalen einer sozusagen nur privaten Mythologie folgt, zum andern und primär wohl daran, dass auch diesem späten stilistischen Konturierungsversuch in erster Linie die Entlastung anzumerken ist, mit der der Anspruch idealistischer Ernsthaftigkeit und seine traumatische Geburt im Unschuldssdiskurs um 1800 abgestreift wurde.²⁰ Dadurch verschließt sich für Seitz der Zugang zur irritierenden Dunkelheit, die den künstlerischen Diskurs der Sexualität in der bildenden Kunst der Jahrhundertmitte inhaltlich trägt. Auch in der Plastik: Man denke neben Picasso und Luise Bourgeois beispielsweise an so unterschiedliche Positionen wie die von Gaston Lachaise (1882-1935) in den USA oder Vadim Sidur (1924-1986) in Moskau. Unter den figürlichen Bildhauern der klassizistischen Tradition in Deutschland wäre auf der Seite gelungener Lösungen vor allem wohl Rolf Szymanski (1928-2013) anzuführen (*Fräulein in Algier*, 1961), unter Seitz' Altersgenossen und auf der anderen Seite an die ebenfalls späten Erotismen Waldemar Grzimeks und Fritz Cremers (1906-1993) zu erinnern. Wilhelm Loths (1920-1993) *Figur im Würfel* (1964) belegt, dass auch Seitz' erotische Abstraktion in Deutschland nicht ohne Kontext dasteht.

Da die *Idole* und *Stelen* auf gesteigerte Einzelform und phallische Raumdurchdringung setzen, kommt in ihnen das dritte Motiv der Seitz'schen Plastik, das oben vorläufig als Masse eingeführt wurde, kaum zur Geltung – zumindest

nicht so, wie es sich in den männlichen Körpern und im großen *Catchertorso*, in der Gliederschwere der *Eva* und in der eigentümlichen Oberfläche der *Flensburger Venus* meldet. Allerdings hatte ich das Aufplatzen der weiblichen Formen, das bei der *Großen Stele* – „Frauliche Fauna / Nackt wie das Donnern der Tonnen“ (Wisława Szymborska)²¹ – angelegt ist, auch unter die Massecharaktere gezählt. Was also ist Masse im Seitz'schen Sinn?

Die Masse, um die es geht, ist an den menschlichen Körper und seine Erfahrung durch die Plastik gebunden. Seitz kommt zu ihr, von Despiau (1874-1946) *Eva* (1925) her, als innere Homogenität des Gliederzusammenhanges. Diese Bestimmung des Inneren bleibt der Masse insofern anhaften, als Seitz ihren Charakter auch beim männlichen Körper tendenziell an die Stelle unter der Haut liegender Muskulatur oder Knochen setzt. Der von der Masse gedachte Körper ist massiv, struktur- und organlos. Von hierher ließe sich die Masse in Hinblick auf das Schwere und Leichte auslegen, aber das scheint bei Seitz nicht das Entscheidende. Wichtiger ist das Verhältnis von Form und Masse und damit die Bestimmung der Oberfläche. Denn die ungeformte Masse ist das Innere der Form eben bis an ihre Oberfläche. Seitz fügt deshalb Massebestimmungen als kleine, flachgedrückte Kügelchen auf die Haut. Sie ersetzen das *Modelé*, ohne die tatsächliche Modelliertheit von Oberfläche und Form zu behaupten. Wenn wir die moderne Plastik auf ähnliche Charaktere hin durchforsten, stoßen wir früh etwa auf Otto Freundlich (1878-1943) (*Aufstieg*, 1929), zeitgleich mit Seitz etwa auf Wieland Förster (*Kopf der Gelähmten*, 1964/65) sowie auf das Werk des Schweizer Hans Josephssohn (1920-2012). In der jüngeren Kunst können etwa Frank Seidels (geb. 1959) Plastiken aus den 80er Jahren genannt werden; vielleicht lässt sich in jüngster Zeit auch an Arbeiten von Mariusz Kosiba (geb. 1981) denken. Am Tonmodell der Plastik von Freundlich wird ablesbar, wie die Oberfläche sich hier sowohl als tastbare, glatt-rauhe Textur der Form präsentieren wie auch als bloße Grenze des Formlosen, als Inneres der Form zugänglich werden will. Von hierher wird die Unförmigkeit der Masse als Formbarkeit in einen Zusammenhang mit der Formaflösung gebracht, deren Resultat das Unnennbare der Verwesung ist. Dieser Zusammenhang mag bei Seitz eine Rolle spielen. Es sind jedoch andere Bildhauerinnen, die hier zuerst diskutiert werden müssten – die frühe und späte Magdalena Abakonowicz (1930-2017) etwa oder Alina Stapocznikow (1926-1973), Bildhauerinnen also, die die imaginäre Verfassung körperlicher Materialität, Massivität und Interiorität bearbeitet haben. Unter Umständen erfährt die Masse von Seitz her einen spezifischeren Sinn, wenn wir

ihre Gegenwart als Erinnerung nicht nur daran begreifen, dass der Künstler oder die Künstlerin aus totem Stoff lebendige Körper machen kann, sondern eher daran, dass es der Stoff selbst ist, der – quasi lebendig – von sich aus bereit ist, sich immer wieder neu auf das Ereignis des Sinns einzustellen. Diese Tätigkeit, das Sicheinstellen auf das Ereignis des Sinns, nennt man ansonsten Denken.²² Der französische Philosoph Jean-Luc Nancy hat vor nicht allzulanger Zeit und in

durchaus idealistischer Perspektive darauf hingewiesen, dass man nicht erst die Seele, sondern auch schon den Körper als Bewegung lesen kann, als ein Sich-selbst-spüren, An-sich-selbst-rühren oder Sichselbstberühren, das ein konstituierendes Exponiert- und Offensein impliziert.²³ Dass wir Gustav Seitz' Plastik lieben können, mag daran liegen: Sie erinnert uns an ein Denken, das wir selbst sind und an dem wir schon teilnehmen, bevor wir es lernen müssen.

Fußnoten

- 1 Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin 3/1984, S. 53 ff.
- 2 Karlheinz Lüdeking, *Abschied vom Animismus*, in: Georg Kolbe Museum, Berlin (Hrsg.), *Skulptur in Berlin 1968-1988. Zehn Jahre Ankaufoförderung des Senats – Ankäufe im Besitz der Berlinischen Galerie*, Ausst. Kat. Berlin 1988, S. 43-61.
- 3 Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, sechste, vermehrte Auflage, Strassburg 1908, S. VIII-X.
- 4 Konrad Fiedler, *Schriften*, Bd. II, S. 59; hier nach: Ders., *Vom Wesen der Kunst*, zusammengestellt und eingeleitet von Hans Eckstein, München 1942, S. 141.
- 5 Vgl. Hildebrand, *Das Problem der Form*, S. 14 f.
- 6 Vgl. etwa Konrad Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887), in: Ders. *Schriften über Kunst*, mit einem Nachwort von Hans Eckstein, Köln 1977, S. 131-240.
- 7 Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt* (1778), Dresden 1955, S. 34-37 (I, 3). Das Verhältnis von Natur und Form ist in sich selbst übrigens auch schon ein Verhältnis von Natur und Theorie. Ausdrücklich hebt dies Cézanne hervor: „Alles ist, namentlich in der Kunst, Theorie, entwickelt und angewandt im Kontakt mit der Natur“ (Brief an Charles Camoin vom 22.02.1903).
- 8 Vgl. hierzu Jens Kräubig Einführung in das Werk von Gustav Seitz, in: Gustav Seitz: *Liebe zum Leib. Figuren, Reliefs, Köpfe*, Ausst. Kat. Kornwestheim 1991, S. 9-17, S. 9.
- 9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Einleitung (1799/1800) zur sog. Verfassungsschrift, in: Ders., *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 1, S. 457.
- 10 Vgl. Georg Simmel, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911), in: Ders., *Philosophische Kultur*, Frankfurt a. M. o. J. [2008], S. 199-220.
- 11 Fiedler, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, S. 67.
- 12 Vgl. Kräubig, Einführung in das Werk von Gustav Seitz, S. 13.
- 13 Fiedler, *Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, hier nach: *Vom Wesen der Kunst*, S. 140. Vgl. Hildebrand, *Das Problem der Form*, S. XI.
- 14 Hierzu Regina Maria Hillert, 'Höchste Wertschätzung der Antike'. Hermann Blumenthal und Ludwig Kasper im Dialog mit antiken Formtraditionen, in: Josephine Gabler (Hrsg.), *Sterngucker. Hermann Blumenthal und seine Zeit*, Ausst. Kat. Berlin 2006, S. 119-129.
- 15 Hierzu Arie Hartog, Eine saubere Tradition? Überlegungen zur deutschen figürlichen Bildhauerei, in: Penelope Curtis (Hrsg.), *Taking Positions – Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich*, Ausst. Kat. Leeds, Berlin, Bremen 2001/2002, S. 30-41, S. 35.
- 16 Hierzu Arie Hartog, *Völlig waches Selbstbewusstsein. Zu Hermann Blumenthals 'Großem Stehenden'*, in: Gabler (Hrsg.), *Sterngucker*, S. 105-117, S. 114.
- 17 Vgl. Fritz Jacobi, *Plastische Realität zwischen Formenstrenge und Sinnlichkeit. Zum bildhauerischen Schaffen von Gustav Seitz*, in: Akademie der Künste, Nationalgalerie Berlin (Hrsg.), *Gustav Seitz*, Ausst. Kat. Berlin 1986, S. 20-33, S. 24. Hierzu Bernd Schällicke, Der Ausdruck des Selbstverständlichen, in: Gustav Seitz Stiftung, Hamburg (Hrsg.), *Von Liebe und Schmerz. Gustav Seitz – Plastik und Zeichnungen*, Ausst. Kat. Hamburg, Güstrow, Lübeck und Berlin 2006/2007, S. 45-70, S. 46 ff.
- 18 Werner Haftmann, *Gerhard Marcks und der griechische Traum* (1949), in: Ders., *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze*, München 1960, S. 243-246, S. 245.
- 19 Vgl. Reinhard Krause, *Venus, Eva und die Manns. Gustav Seitz – Werke im öffentlichen Raum*, Hamburg 2013, S. 14.
- 20 Mit „Unschuldskurs“ habe ich den Zusammenhang im Auge, der sich in der Skulptur zuerst als Auseinandersetzung Thorvaldsens mit Canova manifestiert (die lebendige Plastik ist unanständig) und später im Verhältnis Ridolfo Schadows zu Thorvaldsen erneut zum Thema wird (die anständige Plastik ist unlebendig). Das Motiv der Unschuld wird dabei als Verknüpfung von Anmut und Unbewusstheit entwickelt, und zwar auch in der Literatur (Kleist, Heine, E.T.A. Hoffmann) nicht von ungefähr in genuin plastischen Begriffen und Kontexten. Ihm liegt die Erfahrung zugrunde, trotz Aufklärung etwas (immer das Entscheidende) „nicht sagen“ zu können, und der Verdacht, der Grund für diese Unmöglichkeit könne in einer verborgenen Schuld liegen.
- 21 Wisława Szymborska, aus: *Rubens' Frauen* (1962), in: Carl Dedecius (Hrsg. und Übersetzer), *Neue polnische Lyrik*, Darmstadt 1959, S. 55.
- 22 Jean-Luc Nancy, *Das Vergessen der Philosophie* (1986), aus dem Französischen von Horst Brühmann, Wien 1987, S. 112.
- 23 Jean-Luc Nancy, *Corpus* (2000), aus dem Französischen von Nils Hodyas und Timo Obergüker, Zürich-Berlin 2014, vgl. S. 131-145.

SPOTKANIE JAKO ZASADA.

GUSTAV SEITZ I JEGO SPOSÓB MYŚLENIA O RZEźBIE.



Gustav Seitz

Ewa

1947, Bronze

Ewa

1947, brąz

Dzieło Gustava Seitzta interesować może dziś zapewne przede wszystkim z dwóch powodów: z jednej strony u Seitzta jeszcze raz, a może w ogóle po raz pierwszy, koncentrują się podstawowe idee zaawansowanego niemieckiego klasycyzmu w rzeźbie. Z drugiej zaś strony dzieło Seitzta rozwijało się w całej serii intensywnych dyskursów z innymi pozycjami rzeźbiarskimi. Krótko mówiąc, Seitz był czystym klasycystą, będąc jednocześnie otwartym na wszystko, co wydawało mu się ważne lub interesujące w rzeźbie współczesnej. W niniejszym tekście chciałbym najpierw naszkicować kilka podstawowych struktur myślowych artysty, które potraktowane jako punkt wyjścia mogą pomóc w zrozumieniu jego rzeźby. Następnie zamierzam zarysować rozwój twórczości Seitzta w taki sposób, by zrozumiała stała się postawa jego otwartości na podjęcie rozmowy, spotkania jako zasady. Na koniec zaproponuję przyporządkowanie jednego z motywów twórczości Seitzta, wynikającego u niego co prawda z myśli idealistycznej, jednocześnie w dziwny sposób do niej nie pasującego.

Badania historyków sztuki akcentują w twórczości Gustava Seitzta – przy jego ogromnej ilości środków stylistycznych i zmian stylów – ciągłość jedności wewnętrznej oraz jej organiczny rozwój. Jako punkty wytyczające ramy jego twórczości potraktować można naturalnej wielkości rzeźbę Ewy z roku 1947 oraz wielkoformatową *Wielką stelę* z lat 1967/68, której wysokość wynosi metr i dziesięć centymetrów. Kontrast pomiędzy tymi rzeźbami skłania do wypracowania z nich cech identycznych oraz różnic. Jedno staje się przy tym jasne: Seitz przez cały czas pojmuje rzeźbę „jako ciało”,¹ ciało zaś jako ciało ludzkie, a ciało ludzkie rozumie w najszerszym tego słowa znaczeniu „animistycznie”,² to znaczy jako żywe. Można tu dodać, że sztuka Seitzta faktycznie w swej istocie jest rzeźbą aktu, a dokładniej mówiąc: najważniejszy jest dla niej akt kobiecy. Porównując obie rzeźby, w przypadku Ewy podejście do kobiecego ciała można by nazwać *bliskim natury*, a w *Steli* raczej *symbolicznym*. Porównanie pokazuje jednak również, że bliskość do natury w przypadku wcześniejszej rzeźby łączy się z narzuconym *analitycznym* nadaniem formy, podczas gdy symboliczność późnej pracy wiąże się z wyraźnie *organiczną* artykulacją form, np. na brzuchu. To wzajemne przenikanie się formy i organiczności jest bezpośrednim wynikiem postawy stylistycznej, niejako tworzącej podstawy pojęciowe rzeźby Seitzta, gdyż klasyczna niemiecka rzeźba okresu modernizmu uznaje jako kategorie dokładnie dwa pojęcia: „naturę” i „formę”. Przez „naturę” rozumie się zazwyczaj model, który artysta ma przed oczyma

jako punkt wyjścia do tworzenia figuratywnego. „Forma” nie oznacza jedynie tego, co jest uformowane w ogóle, lecz rozumiana jest jako „prawidłowość”, którą analityczne spojrzenie rzeźbiarza rozpoznawać ma w naturze, odkrywając ją i objaśniając przez formę „architektoniczną”.³ Oczywiście stosunek między naturą a formą jest dialektyczny, gdyż prawa, do których sprowadzić można naturę, mają być pobierane z niej samej. I odwrotnie: to natura ma odebrać prawidłowościom formy ich sztywność, tchnąć w nie oddech lub duszę. Dialektyka ta kształtuje się teraz w sposób szczególny w dwóch krokach. Ponieważ pokazywane prawidłowości mają być prawami samej natury, rzeźba w produkcji i recepcji dokonuje się po pierwsze jako ruch *poznania*. W tym znaczeniu dzieło sztuki nie posiada idei, tylko odsłania idee lub, formułując to jeszcze jaśniej słowami Konrada Fiedlera „samo jest ideą.”⁴ Ponadto, jeżeli w naszym kontekście mowa jest o naturze i prawie, to zawarte jest w tym również twierdzenie, że *każda* rzeczywistość jest naturalna, to znaczy jest żywa lub *powinna być żywa*.⁵ Dlatego też wyjątkowość związanego z rzeźbą ruchu poznania polega w porównaniu z innymi formami poznania na tym, że sam siebie ożywia, to znaczy jest twórczy. Jedność formy i natury doświadczana jako konkretna postać właściwie nie opisuje więc żadnej struktury symbolicznej („idei”), lecz oznacza funkcję postrzegania i życia, którą poruszony przez dzieło sztuki widz może zrealizować poprzez to dzieło sztuki, albo lepiej: wraz z nim, komotywnie.⁶ Jest to powód, dla którego w filozofii niemieckiej, poczynając od Herdera, rzeźbę w ogóle można było postrzegać i opisywać jedynie z zachwytem.⁷ Zasadnicze znaczenie dla sposobu rozumienia rzeźby przez Gustava Seitzta posiada właśnie wyobrażenie, że rzeźba jest niezbędnym zagadnieniem miłości.⁸

Należy podkreślić jeszcze dalszą definicję refleksji odnoszącej się do pojęć natury i formy. Jest ona ważna, gdyż to wychodząc właśnie od niej można zrozumieć wewnętrzną problematykę dzieła Gustava Seitzta. Dotychczas patrzyliśmy na stosunek natury do formy niejako ze strony ich zamierzonej równowagi w rzeźbie. Fakt, że ową równowagę, konkretyzację tego, co szczególne i co ogólne, należy najpierw stworzyć, oznacza jednak również, że nie wszędzie *jest ona już rzeczywista*. Dlatego też tam, gdzie w ogóle ma do czynienia z rzeczywistością, rzeźba jest w idealistycznym jej rozumieniu krytyczna. Ten aspekt krytyki odnosi się pierwotnie do krytyki jej współczesnej, nakierowany jest na „negatywność istniejącego świata”.⁹ Po śmierci Hegla, który wzmocnił wymiar negatywności dla każdej formy życia i rozwoju, w opozycji życia jako tego, co płynie, i formy jako tego, co zastygłe, próbowano wręcz rozpoznać wewnętrznego tragizm

Gustav Seitz
Die ruhende Sappho
1965, Bronze

Spoczywająca Saffona
1965, brąz



rzeczywistości jako takiej. Było to możliwe, ponieważ życie definiowano teraz nie tylko wychodząc od poznania, ale także od popędu i woli. Tym, czego życie pragnie jako woli, jest ono samo, lecz aby mogło chcieć samego siebie, potrzebuje obrazu, formy, stałej postaci, do której życie może wpłynąć i w której może się odnaleźć. Jeżeli życie znajdzie taką postać – w dziele sztuki, ale również w „dziele” politycznym lub naukowym – to postrzega wtedy samo siebie już tylko jako *fait accompli*, zastygłe we własnej doskonałości.¹⁰ Odpowiednio znacząca dla pracy twórczej jest wobec tego chęć stworzenia dzieła; jednak gdy dzieło jest ukończone, wraz z nim kończy się także impuls twórczy, a kreatywna świadomość ponownie się „zatapia”.¹¹ A wtedy albo stworzone dzieło staje się arcydzieło obojętne, albo też artysta nigdy nie będzie w stanie go ukończyć. Artyści tacy jak Cézanne, Morandi, Giacometti czy Opałka ten właśnie ruch realizowali we własnej twórczości jako ruch modernizmu. Nawet, gdy może nie podzielamy dziś tej tragicznej formy uzasadnienia, nadającej negatywności panującej w stosunku pomiędzy naturą a formą właściwą filozofii życiową, to wskazówka ta pokazuje jednak, że o naturze i formie w sztuce można mówić słusznie tylko tam, gdzie w jakikolwiek sposób utrzymana zostaje negatywność.

Biorąc to wszystko pod uwagę, spójrzmy teraz ponownie na Ewę Seitz. Formę znajdujemy tutaj przede wszystkim w przypominającej rusztowanie budowie całej postaci, w zamknięciu sylwetki i unikaniu gestykulacji oraz mimiki, w podkreśleniu symetrii, w napięciu powierzchni, w usztywnieniu frontalności i prostocie wznoszenia się. Według ideologii klasycystycznej natura lub życie objawiają się już w decyzji wyboru ciała kobiecego, ponadto w podkreśleniu zaokrąglającej się plastycznej objętości, w natchnieniu spojrzenia, w minimalnych przesunięciach symetrii i żywych konkretyzacjach powierzchni, określających oddychanie i zmysłową pełnię. W przeciwieństwie do tego *forma* w przypadku *Steli* wyrażona jest w wyprostowaniu i frontalności postaci. A natura uwydatnia się w cielesności tułowia, krągłych formach, ich treści (piersiach) i ich intensyfikacji plastycznej. Obecne w obu rzeźbach wyprostowanie i frontalność opisują również charakter wrażenia, które sprawiają. Wychodząca poza zwykłe określenie formy frontalność oznacza co prawda również jednoznaczność i przejrzystość, „rozumiałość” postaci, ale przede wszystkim opisuje również moment energetyczny, ustawienie – gdyż postać ustawia również nas, znajdujących się naprzeciwko niej, wobec siebie. Cały szereg postaci kobiecych w dziele Seitz modyfikuje bezpośrednio tego ustawienia: widać to na przykład wyraźnie w *Lauschende/Śluchającej* (1968) lub *Junge ruhende Sappho/Młodej, odpoczywającej Safonie*

(1965). Przypominające słup wyprostowanie Ewy formułuje wymóg aktywności, pierwotne bycie podniesionym i wyprostowanym, oraz fakt, że udało się przeżyć. To nadaje tej postawie wagi, określając pierwszy moment przełomowy, pierwszą cezurę: gest falliczny. Nie inaczej wygląda to w przypadku *Wielkiej steli*. Przez energetyczny wymiar stania również i tutaj tułów staje się fallusem (teraz nawet w rozumieniu anatomicznym): w przeciwieństwie do tego piersi zwisają, zwisając zdają się wychodzić nam naprzeciw, a ukiepunkowany moment energetyczny wychodzącego nam naprzeciw zwisania znajduje swą kontynuację w *rozdarciu* skóry. Widać więc tutaj, że Seitz w swym myśleniu o rzeźbie rzeczywiście wychodzi od współgrania „natury i formy”. „Forma” powtarza w sobie przy tym oba bieguny sumy logicznej: jako nabrzmiałe zaokrąglenie jest naturalna („kobieca”), jako zasada bycia zbudowanym, ekonomii form i jej silnych związków w całym ciele jest ustalona przez prawidłowość. Poczynając od Ewy i jeszcze przy *Wielkiej steli* dałoby się ponadto nazwać kolejny podstawowy motyw rzeźby Seitz: motyw plastycznej energii kierunku, tu ustawionej jak słup, ale zazwyczaj ogarniającej po przekątnej przestrzeń wokół siebie.¹² Jako trzeci podstawowy motyw obok formy i energii wprowadzić można by zapewne jakość masy ukazującej się w Ewie przede wszystkim w porównaniu z jej wzorcami, i ujawniającej się w *Steli* w owym rozdarciu, które wydaje się uwalniać masywne formy jej wnętrza. Decydujące jest przy tym zapewne, że wszystkie trzy formy działania Seitz: 1) zaokrąglenie i tektonika, 2) plastyczne przepływy energii, oraz 3) masa, po pierwsze w różnorodny sposób wchodzą ze sobą w powiązania, ale można je też traktować pojedynczo. I że po drugie należy je podporządkować naszkicowanej powyżej retoryce merytorycznej „formy” i „natury”. Albo mówiąc dokładniej: pozostają one w służbie owej retoryki. Dla momentów zaokrąglenia i tektoniki nie trzeba tego specjalnie podkreślać, gdyż odpowiadają one naturze i formie. Logika przepływów energii wyraża z jednej strony moment witalny natury, a z drugiej próbuje przenieść dwubiegunową tematykę natury i formy na płaszczyznę okołoprzestrzenną; zaś motyw „masy” jest historyczny i należy go u Seitz przyporządkować chyba bezpośrednio pojęciu natury. Zasada „masy” w pewnym względzie wydaje się przy tym podważać lub przełamywać schemat natury i formy, gdyż masa jest w naturze tym, co samo w sobie nie posiada formy.

Klasycyzm w rzeźbie charakteryzuje się tym, że niemal wszystkie jego treści wynikać mają z zasad formy. „Treść dzieła sztuki”, jak pisze Fiedler, „nie jest niczym innym niż samym nadaniem formy”.¹³ Ta stanowcza rezygnacja z zewnętrznych semantycznych środków językowych wyzwala

nowe aspekty wrażliwości i umiejętności, będąc jednocześnie ich warunkiem. Decydujące w tym ostatnim względzie stają się szczególnie tradycje, to znaczy odniesienia do tradycji rzeźbiarskiej. Immanencja semantyczna staje się u Seitz'a wyrażna, gdy wyjdziemy od Ewy, będącej dziełem zawierającym wyraźne treści, inkunabułem rzeźby NRD, czymś w rodzaju połączenia przegubowego rzeźby figuratywnej na granicy pomiędzy tradycją przedwojenną, narodowym socjalizmem i nowym początkiem. Jej bycie „zbudowaną” – silne zaakcentowanie formy zewnętrznej i wewnętrznej – stanowi w pierwszym rzędzie odniesienie do ideałów szkoły Maréesa-Hildebranda. Decyzja podjęta na rzecz ciała kobiety przywołuje w odniesieniu do rzeźby lat trzydziestych i czterdziestych bardziej pozycję Ludwiga Kaspersa, tworzącego niemal wyłącznie akty kobiece. Biorąc pod uwagę nowy początek, ciało kobiety według tradycyjnej symboliki kobiecości stanowiące tworzenie i zachowywanie, oznacza pozytywny nowy początek.

Jak pokazuje to porównanie, Seitz również pod względem stylistycznym wychodzi od Ludwiga Kaspera. Pochodzący z Austrii Kasper (1893-1945) należał w latach trzydziestych wraz z Gerhardem Marcksem (1889-1981) oraz nieco młodszym Hermannem Blumenthałem (1905-1942) do rzeźbiarzy berlińskich, którzy w związku z wymaganą przez rynek dekoratywną grzecznością i w przeciwieństwie do potwornego gigantyzmu oficjalnej sztuki narodowego socjalizmu zrezygnowali z ideałów rzeźby neoklasycystycznej. Zamiast tego znaleźli dla siebie punkty orientacyjne w rzeźbie archaicznej, etruskiej, implikującej również w egipskiej, ogólnie biorąc więc, w rzeźbie preklasycystycznej.¹⁴ Kasper, najbardziej hierarchiczna postać spośród rzeźbiarzy *Ateliergemeinschaft Klosterstrasse* (Wspólnoty Pracowni Klosterstraße), w śmiałym zwrocie na początku lat trzydziestych przeniósł nagość archaicznych kurosów na postać kobiecą. Formalistyczna surowość jego rzeźb, rezygnacja z motywów wchodzących w przestrzeń w pozie i gestach, złagodzenie motywów psychologicznych i odnoszących się do siły wyrazu: to wszystko w okresie nazistowskim można było postrzegać jako pozycję powściągliwości, rezerwy i duchowości.¹⁵ W tym znaczeniu należy odczytywać odniesienia Ewy Seitz'a do rzeźby Kaspara w okresie jej powstawania jako decyzję odnoszącą się do treści, jako nawiązanie do niemieckiej tradycji figuratywnej, (rzekomo) nieskorumpowanej przez narodowy socjalizm.¹⁶ W porównaniu z rzeźbą Kaspara w figurze Seitz'a rzuca się w oczy pewne poszerzenie proporcji, bardziej sztywny motyw stania, zastygła nieruchomość rąk oraz pewna pustka na twarzy – momenty, które odczytać można jako idące w kierunku socjalistycznej konotacji nowego początku. Ewa

Seitz'a nie jest (w porównaniu z rzeźbą Kaspara) arystokratyczna, nie jest mieszczańska, nie posiada konotacji inteligencko-duchowych i psychologicznych, lecz jest proletariacka i materialistyczna w znaczeniu „humanizmu socjalistycznego”. Jej odpowiednio do tego poważne, nieświadome zdziwienie stanie się lejtymotywnym późniejszej rzeźby NRD. Ma ona reprezentować niewyobcowaną naturalność socjalistycznego człowieka w chwili głębokiej refleksji, smutku i powagi, biorąc pod uwagę negatywność rzeczywistości historycznej (faszysmu i walki klasowej). Chciałbym tu również podkreślić poszerzenie sylwetki i zaciemnienie wyrazu jako możliwe wyznaczniki odnoszące się do masy.

Być może dlatego, że zdawał sobie sprawę z problematyki paradygmatycznie nienaruszonej postaci (na przykład w porównaniu z powstałą w 1946 roku rzeźbą Fritza Wotrubasa (1907-1975) *Stehende, weibliche Kathedrale* (Stojąca, kobieca katedra), Seitz dodał do Ewy w 1949 roku siostrzaną rzeźbę, *Schreitende* (Krocząca), formułującą merytoryczny moment negatywności w sposób bardziej konkretny. W konstrukcji przestrzennej, wyeksponowaniu, koncepcji ruchu i cielesności (rurki na kantach) Seitz odniósł się – i to znów sięgając do treści – do rozwiązań Hermanna Blumenthala, przede wszystkim do jego pracy *Großer Schreitender* (Wielkiego kroczącego) (1936/37).

W literaturze gest obu postaci odczytywany jest jako dobrowolne poddanie się uwięzieniu, jako gotowość do przejścia winy. Treść tę można z łatwością wywieść z ogólnej tematyki poskromienia natury przez formę i stąd interpretowano ją odpowiednio pod kątem postawy ogólnej, a mianowicie jako realizację wolności jako poddawania się prawom, które samemu się ustanowiło.¹⁷ Tę interpretację należy jednak uznać za problematyczną, gdyż wymazywany w niej jest całkowicie moment znaczeniowy winy. Ale być może już rzeźba Seitz'a formułuje pewien problematyczny sens, i to nie wbrew, lecz z powodu swej podstawowej stylistycznej struktury wewnętrznej. Można tak z pewnością twierdzić w przypadku koncepcji porównywalnych, jak na przykład *Aktu męskiego*, zaprojektowanego przez Richarda Scheibe (1879-1964) w 1953 roku w Berlinie jako rzeźba dla pomnika ofiar 20 lipca 1944 roku. Chciałbym w tym miejscu nakierować porównanie rzeźby Blumenthala i Seitz'a na jeden punkt: wydaje się, że rzeźba Seitz'a zyskuje swe dziwne poruszenie, w odróżnieniu od także w złożony sposób wyhamowanego ruchu *Kroczącego*, przez zdecydowane zaakcentowanie ruchu wychodzącego z masy ciała, to znaczy z właściwego zamachu.

Jeżeli popatrzymy na kolejne główne dzieło Seitza, będące jednocześnie ostatnią rzeźbą powstałą w NRD, to rzuca się tu wręcz w oczy zasada masy. Pojawia się ona w Pomniku Käthe Kollwitz (1958) jako nieprzenikalność bloku nadającego formę całej koncepcji. Seitz przejął egipską decyzję odnośnie formy, dość złożoną, z własnego stylu rzeźbiarskiego portretowanej artystki (*Pomnik poległych dla Esen-Roggeveld*, 1924-32). Postać Kollwitz jest jednocześnie rzeźbą tworzącą przestrzeń, pomnikiem o potężnym głosie i głębokim portretem. Jej pomnikowy charakter znajduje swój punkt kulminacyjny w przedstawieniu artystki jako twórczyni, która nie pracuje, matki, która oskarża, a skargą napomina, jako socjalistki w niezbitości swych przekonań i jako przyjaciółki ludzi, dającej przestrzeń i okazującej cierpliwość. Poczynając od Käthe Kollwitz, większość późniejszych, łagodniejszych wielkich rzeźb kobiecych Seitza otrzymuje pewną godność – szczególnie zaś siedzące postacie w szatach, a wśród nich na pierwszym miejscu grupa pogrążonej w bólu *Matki i narzeczonej* (1963), ale również *Słuchająca* oraz *Młoda Safona*. Ich życzliwość i harmonijna pogoda ducha znajdują odzwierciedlenie w rytmie osi, ułożeniu stojąco-leżącym, w płynięciu, które tworzy masa w szacie na powierzchni postaci. Poetyckie zwrócenie się do widza, być może też problematyczna naiwność młodych postaci kobiecych, ma swe źródło zapewne we wpływach Gerharda Marcksa.¹⁸

Format, motyw postawy siedzącej i pomnikowe założenie prowadzą od Kollwitz do ostatniego głównego dzieła Seitza, *Geschlagener Catcher* (*Pokonanego zapaśnika*, 1963/1966). Jako partnerzy dyskursu koncepcji rzeźby wyraźnie pojawiają się tutaj Henry Moore (1898-1986) oraz hellenistyczny *Tors Belwederski* – z tego ostatniego rzeźbiarz przejął kolosalny format, nadzwyczajnie ambitne odniesienie (*Tors Belwederski* jest atrybutową figurą rzeźbiarstwa), i z pewnością też zdefiniowanie przez masę, która tak silnie uwypukla się w obezwładniającej i przerażającej masywności *Zapaśnika*. Badania naukowe zajmujące się wielką wersją postaci z głową podkreślają jako decydującą cechę wzajemne oddziaływanie torsu i charakteru obrazu ciała. Pokonaną, wykończoną masę mięsa, symbol ślepej siły i brutalnej przemocy, spotykamy jednocześnie jako jej ofiarę i wyraziciela. Z tej właśnie podwójności całą swą zebraną na powierzchni głębię bierze frontalna masywność postaci. Dużo silniej niż w odlewie z brązu sugestywna siła masy ukazuje się w wersji gipsowej, wystawianej wcześniej jako depozyt w Kunsthalle Mannheim. Biorąc pod uwagę koncepcję i traktowanie masywności i powierzchni, jako możliwą partnerkę do rozmowy dla Seitza należałoby wziąć tu pod uwagę być może również Germaine Richier (1902-1959, *L'Orange*, 1947/48).



Gustav Seitz
Käthe Kollwitz
1958, Bronze

Käthe Kollwitz
1958, brąz

Drogę do *Zapaśnika* utorowały dwie decyzje Seitza dotyczące dalszego własnego rozwoju. Pierwszą nazwać można wyłamaniem się z tradycyjnych kategorii harmonii, a realizuje się ona po 1960 roku w akcie kobiecym. Druga decyzja dokonuje się równolegle do niej jako wytworzenie pewnego motywu postawy stojącej w akcie męskim. Wyłamania się ze schematu proporcji harmonijnej Seitza dokonuje jako intensyfikację i wyizolowanie pojedynczej okrągłej formy; wszystko inne, przede wszystkim kończyny, w sposób konsekwentny zanikają. Antagonizm pomiędzy nadmierną plastycznością a skurczoną konstrukcją pojawia się początkowo w kompozycjach o zamkniętych w sposób złożony profilach (*Glückliche Amme/Szczęśliwa mamka*, 1955), jednak dzięki własnej dynamice prowadzi on do niejako unoszącej się objętości (*Lob der Torheit/Pochwała głupoty* 1960; *Tanzende/Tańcząca*, 1960). Pod względem treści Seitz łączy w tym zaostreniu przez antyklasyczne podkreślenie atrybutów kobiecych motyw spełnienia się na ziemi z pewnym motywem radosnym w sposób wymuszony, szczepiającym unoszenie się objętości z ekscentrycznymi motywami statycznymi i ruchomymi. W tej humorystyczności tkwi różnica w stosunku do pokrewnych rozwiązań plastycznych, które napotkamy w tym samym czasie na przykład w rzeźbie brytyjskiej (Kenneth Armitage (1916-2002), *Postać leżąca*,

5 wersja, 1958/59). Najpóźniej z perspektywy dystansu historycznego ten zwrot ku satyrze i jednocześnie rozbawieniu działa na nas irytująco. Nie obserwujemy go zresztą tylko u Seitz – wczesny Bernhard Heiliger (1915-1995) (*Uäterin/Pielęqca*, 1945), Waldemar Grzimek (1918-1984) i inni tworzyli podobne „grube paniusie”. Jest to w gruncie rzeczy styl tego czasu, mający – wychodząc od gatunkowości – zapewnić rzeźbie figuratywnej żywotność, a jednocześnie praktykując tę postawę jako zwolnienie z ambicji idealistycznej. Wychodząc z wykształconej prowincji rzeźby niemieckiej, ta dokonywana piętnaście lat po zakończeniu wojny próba uwolnienia się musiała niemal nieuchronnie doprowadzić do manifestowanego zapomnienia o negatywności, do stylu przeddomowych ogródków. Oczywiście również i ta zmiana miała swą prehistorię (przede wszystkim u Gerharda Marкса). W rzeźbie NRD retoryka dobrego humoru znajdowała ponadto oparcie w ideale niewyobcowanego, naturalnego człowieka. Drwiono z niej tu również, po części na najwyższym poziomie (Wieland Förster (ur. 1930), *Stehende auf einem Bein/Stojąca na jednej nodze*, 1968-70). W przypadku stojącej postaci męskiej Seitz stopniowo – i przede wszystkim w dyskursie ze współczesnymi mu rzeźbiarzami włoskimi, takimi jak Marino Marini (1901-1980) (*Kleine Figur/Mała figura*, 1935, gips) – znajduje drogę do koncepcji, która formalnie charakteryzuje się spotkaniem konstrukcji (rusztowania zewnętrznego) oraz masy (korpusu) (*Männlicher Torso/Męski tors*, 1963). Stojący zaprojektowany jest jak zarys litery V, której otwarte rozwidlenie napełniane jest masą plastyczną. Zanikanie nóg postrzegać można jako roztopianie się materiału, jako zatrzymanie się rusztowania. Ręce założone są do tyłu lub znikają całkowicie. Głowa staje się formą zupełnie okrągłą, przejmującą jednocześnie kanciastość zarysu ciała (*Der Schauspieler/Aktor*, 1960). Swą humorystyczność postać męska bierze z przejętego od Blumenthala wyrazu pozornie naiwnego patrzenia w górę. Przez to całe ciało staje się odniesieniem lub brakiem odniesienia do swej frontalności (*Der Hüter/Stróż*, 1960). W odróżnieniu od Marc-ksa i Blumenthala dojrzałi wreszcie mężczyźni Seitz – nauczyciele, stróże, aktorzy i zapaśnicy – odzwierciedlają w ogromnej liczbie wariantów atletyczne, moralne i polityczne ideały idealistycznej tradycji rzeźbiarskiej. Gest refleksji może zagęszczać się przy tym w postawie wyjątkowej sympatyczności i anarchicznego ucywilizowania.

Prawdopodobnie Seitz od masy uzyskanej w ciałach męskich oraz od dziwnych napięć powstających między formą a jej brakiem, krawędzią a środkiem, powierzchnią a głębią, symetrią a asymetrią, doszedł do unoszących się objętości wielkich, poziomo ułożonych postaci kobiecych. Ich pokryte

bliznami powierzchnie wydają się bardziej akcentować w nich kontekst przepływu i masy niż tektoniki i formy (*Flensburger Venus/Wenus z Flensburga*, 1963; *Große Danae/Wielka Danae*, 1968). Jako późniejsze siostry Ludovici Albertoni Berniniego (1674) pozostawiają one za sobą ton naiwnej pogody ducha, przy tym *Wenus z Flensburga* silniej niż *Danae*. Ale jeszcze *Danae* wystarczyła, by wywoływać głośne skandale, nie tylko w roku 1968, ale również ponownie w roku 2009.¹⁹

Fakt, że wymyślenie późniejszych steli i idoli odbywało się w spotkaniu z innymi pozycjami artystycznymi, jest właściwie oczywisty. Obok ogólnego zwrotu wstecz do prehistorycznych form językowych i antycznej *Diany z Efezu* w badaniach nad Seitzem dyskutuje się jako o adresatach między innymi o Hansie Arpie (1886-1966) i Constantinie Brâncușim (1876-1957). Bliższe wydaje się jednak, przynajmniej jeśli chodzi o logikę, wewnętrzne pokrewieństwo z pozycjami wyraźnie surrealistycznymi (Louise Bourgeois (1911-2010), *Fillette*, 1968). Niedokończony projekt płaskorzeźby *Porta d'Amore* nasuwa przy tym rozumienie steli jako projektów częściowych wszechogarniającego erotyzmu. Jako decyzja odnosząca się do stylu erotyzm ten wyznaczany jest przez wspomniany wyżej ruch lekkości. W abstrakcyjno-rygorystycznych, wyposażonych w wywodzącą się z historii idei pierwotną siłę idolach i stelach, Seitz próbuje skorygować marność spełnienia jedynie doczesnego, teraźniejszego tylko dobrego nastroju. Idąc w tym kierunku można przypuszczalnie odczytać refleksje rzeźbiarskie, których Seitz dokonuje wobec form kombinacji i wzajemnego przenikania się żeńskich i męskich zasad i symboli. Jednakże próby Seitz, by treściami raz wypuszczonym z amalgamatu formy ponownie nadać znaczenie przez przeniesienie poszczególnych figur myślowych w zakres seksualności, nie udają się. Nie udają się z jednej strony dlatego, że Seitz w ramach typowego dla swych czasów zwrotu w kierunku erotyzmu i witalności podąża poniekąd za prywatną mitologią, z drugiej zaś strony i w przede wszystkim chyba dlatego, że również w tej późnej próbie konturowania stylistycznego w pierwszej linii daje się zauważyć ulgę, z którą pozbył się ambicji idealistycznej powagi i jej traumatycznych narodzin w dyskursie o niewinności na przełomie XVIII i XIX wieku.²⁰ Przez to dla Seitz zamyka się dostęp do irytującej ciemności, będącej podstawą merytoryczną dyskursu artystycznego o seksualności w sztukach plastycznych w połowie XX wieku. Dotyczy to również rzeźby: przywołajmy tu obok Picassa i Luise Bourgeois na przykład tak różne pozycje jak Gastona Lachaise (1882-1935) w Stanach Zjednoczonych czy Vadima Sidura (1924-1986) w Moskwie. Wśród rzeźbiarzy figuratywnych wychodzących z tradycji klasycystycznej w Niemczech

Gustav Seitz
Lob der Torheit
1960, Bronze

Pochwała głupoty
1960, brąz





Gustav Seitz
Entwurf zur großen Danae
1967, Bronze

Projekt wielkiej Danae
1967, brąz

po stronie udanych rozwiązań przypomnieć by należało przede wszystkim chyba Rolfa Szymanskiego (1928-2013) (*Fräulein in Algier/Panna w Algierze*, 1961), a wśród rówieśników Seitz'a i z drugiej strony również późne erotyzmy Waldemara Grzimka i Fritza Cremera (1906-1993). Wilhelm Loths (1920-1993) (*Figur im Würfel/Figura w kostce*, 1964) udowadnia, że również erotyczna abstrakcja Seitz'a nie pozostaje w Niemczech bez kontekstu.

Ponieważ idole i stele stawiają na powiększoną formę pojedynczą i falliczne wnikanie w przestrzeń, niemal niewidoczny jest w nich niemal trzeci motyw rzeźby Seitz'a, wprowadzony powyżej tymczasowo jako masa – przynajmniej nie w taki sposób, w jaki pojawia się ona w ciałach mężczyzn i w wielkim *Torsie zapaśnika*, w ciężkości członków Ewy i dziwnej powierzchni *Wenus z Flensburga*. Aczkolwiek pękanie form kobiecych, posiadające swój załazek już w *Wielkiej steli* – „żeńska fauna, jak łoskot beczek nagie” (Wisława Szymborska),²¹ również zalicza się do charakterów masy. Czym jest więc masa w rozumieniu Seitz'a?

Masa, o którą chodzi, związana jest z ciałem ludzkim i poznawaniem go przez rzeźbę. Seitz dochodzi do niej od Ewy (1925) Despiauxa (1874-1946), jako wewnętrznej jednorodności związanych ze sobą członków ciała. To określenie wnętrza o tyle przywiera do masy, że Seitz również w przypadku ciał męskich umieszcza charakter w miejscu znajdującej się pod skórą masy mięśniowej lub kości. Ciało, w którym wychodzi się od masy, jest masywne, nie posiada struktury i organów. Stąd można by zinterpretować masę pod kątem ciężkości i lekkości, ale nie to wydaje się dla Seitz'a decydujące. Ważniejszy jest stosunek formy do masy, a tym samym określenie powierzchni. Gdyż nieuformowana masa jest wnętrzem formy, aż po jej powierzchnię. Dlatego Seitz dodaje na skórę wyznaczniki masy jako małe, spłaszczone kuleczki. Zastępują one Modelé, nie udając, że są faktycznym modelunkiem powierzchni i formy. Jeżeli przeszukamy nowoczesną rzeźbę pod kątem podobnych charakterów, trafimy na wczesny

przykład Ottona Freundlicha (1878-1943) (*Aufstieg/Wejście*, 1929), w tym samym czasie co Seitz na Wielanda Förstera (*Kopf der Gelähmten/Głowa sparaliżowanej*, 1964/65) oraz na twórczość Szwajcara Hansa Josephssohna (1920-2012). W nowszej sztuce można by wymienić na przykład rzeźby Franka Seidla (ur. 1959) z lat 80. XX wieku; w ostatnim czasie można by zapewne pomyśleć o pracach Mariusza Kosiby (ur. 1981). W glinianym modelu rzeźby Freundlicha czytelne staje się, jak powierzchnia chciałaby się tu zaprezentować zarówno jako dotykowa, gładko-szorstka faktura formy, jak również stać się dostępną jako sama granica braku formy, jako wnętrze formy. Odtąd bezkształtność masy jako formowalność wiąże się z rozpadem formy, której rezultatem jest nienazywalny rozkład. Związek ten może odgrywać pewną rolę u Seitz'a. Należałoby tutaj jednak najpierw podjąć dyskusję o innych artystach – na przykład o wczesnej i późnej Magdalenie Abakanowicz (1930-2017) albo o Alinie Szapocznikow (1926-1973), a więc rzeźbiarkach, które pracowały nad wyimaginowanym stanem cielesnej materialności, masywności i wewnętrzności. W odpowiednich okolicznościach masa Seitz'a otrzymuje bardziej specyficzny sens, jeżeli będziemy pojmować jej obecność jako pamięć nie tylko po tym, że artysta lub artystka z martwego tworzywa mogą tworzyć żywe ciała, lecz raczej pamięć po tym, że to samo tworzywo – niejako żywe – samo z siebie gotowe jest ciągle na nowo nastawiać się na wydarzenie sensu. Tę pracę, to nastawianie się na wydarzenie sensu, zazwyczaj nazywa się myśleniem.²² Francuski filozof Jean-Luc Nancy nie tak dawno temu i to z całkiem idealistycznej perspektywy zwrócił uwagę, że nie tylko dopiero duszę, ale także już ciało można odczytać jako ruch, jako odczuwanie-siebie-samego, jako poruszanie siebie samego lub dotykanie siebie samego, które implikuje konstytuujące bycie eksponowanym i otwartym.²³ Fakt, że możemy kochać rzeźby Gustava Seitz'a, może być spowodowany tym, że przypominają nam one myślenie, którym jesteśmy sami i w którym bierzemy już udział, zanim zmuszeni jesteśmy się go nauczyć.

Notatka

- 1 Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, (Teorie rzeźby w XX wieku)*, Berlin 3/1984, s. 53 i nast.
- 2 Karlheinz Lüdeking, *Abschied vom Animismus (Pożegnanie z animizmem)*, w: Georg Kolbe Museum, Berlin (wyd.), *Skulptur in Berlin 1968-1988. Zehn Jahre Ankaufrförderung des Senats – Ankäufe im Besitz der Berlinischen Galerie, (Rzeźba w Berlinie 1968-1988. Dziesięć lat sponsorowania zakupów przez Senat Berlina – zakupy stanowiące własność Berlinische Galerie)*, katalog wystawy, Berlin 1988, s. 43-61.
- 3 Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst, (Problem formy w sztuce)*, wydanie szóste, uzupełnione, Strassburg 1908, s. VIII-X.
- 4 Konrad Fiedler, *Schriften, (Pisma)*, t. II, s. 59; tu wg tegoż: *Vom Wesen der Kunst (O istocie sztuki)*, zebrane i opatrzone wstępem przez Hansa Ecksteina, München 1942, s. 141.
- 5 Por. Hildebrand, *Das Problem der Form*, s. 14 i nast.
- 6 Por. np. Konrad Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (Początek twórczości artystycznej)*, (1887), w: tenże *Schriften über Kunst (Rozprawy na temat sztuki)*, z posłowiem Hansa Ecksteina, Köln 1977, s. 131-240.
- 7 Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt (Rzeźba. Kilka spostrzeżeń na temat formy i postaci)*, 1778), Dresden 1955, s. 34-37 (I, 3). Stosunek natury i formy sam w sobie jest już zresztą także stosunkiem natury i teorii. Wyraźnie podkreśla to Cézanne: „Wszystko, a szczególnie w sztuce, jest teorią, rozwiniętą i stosowaną w kontakcie z naturą” (list do Charlesa Camoin z dnia 22.02.1903).
- 8 Por. Jens Kräubig *Einführung in das Werk von Gustav Seitz, (Wprowadzenie do twórczości Gustava Seitza)* w: Gustav Seitz: Liebe zum Leib. Figuren, Reliefs, Köpfe (Gustav Seitz: do ciała. Figury, płaskorzeźby, głowy), katalog wystawy, Kornwestheim 1991, s. 9-17, s. 9.
- 9 G. W. F. Hegel, *Einleitung (Wstęp)* (1799/1800) do tzw. *Verfassungsschrift (O konstytucji Rzeszy)*, w: tenże: *Werke (Dzieła)* w 20 tomach, Frankfurt a. M. 1986, t. 1, s. 457.
- 10 Por. Georg Simmel, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur (Pojęcie i tragedia kultury, 1911)*, w: tenże: *Philosophische Kultur (Kultura filozoficzna)*, Frankfurt a. M. b.r. [2008], s. 199-220.
- 11 Fiedler, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, (O ocenie dzieł sztuki)*, s. 67.
- 12 Por. Kräubig, *Einführung in das Werk von Gustav Seitz*, s. 13.
- 13 Fiedler, *Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, tu na podst.: *Vom Wesen der Kunst (O istocie sztuki)*, s. 140. Por. Hildebrand, *Das Problem der Form*, s. XI.
- 14 Patrz: Regina Maria Hillert, *„Höchste Wertschätzung der Antike”. Hermann Blumenthal und Ludwig Kasper im Dialog mit antiken Formtraditionen (Najwyższy szacunek dla starożytności. Hermann Blumenthal i Ludwig Kasper w dialogu z tradycjami formy antycznej)*, w: Josephine Gabler (red.), Sterngucker. Hermann Blumenthal und seine Zeit (Patrzący na gwiazdy. Hermann Blumenthal i jego czasy), katalog wystawy Berlin 2006, s. 119-129.
- 15 Patrz: Arie Hartog, *Eine saubere Tradition? Überlegungen zur deutschen figürlichen Bildhauerei, (Czysta tradycja? Rozważania na temat niemieckiej rzeźby figuratywnej)*, w: Penelope Curtis (red.), *Taking Positions – Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich*, katalog wystawy Leeds, Berlin, Bremen 2001/2002, s. 30-41, s. 35.
- 16 Patrz: Arie Hartog, *Völlig waches Selbstbewusstsein. Zu Hermann Blumenthals „Großem Stehenden”, (Absolutnie rozbudzona samoświadomość. O „Wielkiej stojącej” Hermann Blumenthala)*, w: Gabler (red.), Sterngucker, s. 105-117, s. 114.
- 17 Por. Fritz Jacobi, *Plastische Realität zwischen Formenstrenge und Sinnlichkeit. Zum bildhauerischen Schaffen von Gustav Seitz, (Realność plastyczna pomiędzy surowością formy a zmysłowością. O twórczości rzeźbiarskiej Gustava Seitza)*, w: Akademie der Künste, Nationalgalerie Berlin (red.). Gustav Seitz, katalog wystawy Berlin 1986, s. 20-33, s. 24. Por. B. Schällicke, *Der Ausdruck des Selbstverständlichen (Wyraz tego, co oczywiste)*, w: Gustav Seitz Stiftung, Hamburg (red.), *Von Liebe und Schmerz. Gustav Seitz – Plastik und Zeichnungen (O miłości i bólu. Gustav Seitz, rzeźby i rysunki)*, katalog wystawy, Hamburg, Güstrow, Lübeck i Berlin 2006/2007, s. 45-70, s. 46 i nast.
- 18 Werner Haftmann, *Gerhard Marcks und der griechische Traum (1949), (Gerhard Marcks i grecki sen) (1949)*, w: tenże *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze (Szkicownik. O kulturze współczesnej. Przemówienia i artykuły)*, München 1960, s. 243-246, s. 245.
- 19 Por. Reinhard Krause, *Venus, Eva und die Manns. Gustav Seitz – Werke im öffentlichen Raum, (Wenus, Ewa i Mężczyźni. Dzieła Gustava Seitza w przestrzeni publicznej)*, Hamburg 2013, s. 14.
- 20 Mówiąc o „dyskursie o niewinności” mam na myśli problem manifestujący się w rzeźbie najpierw jako spór między Thorvaldsenem a Canovą (żywa rzeźba jest nieprzyzwoita), który później staje się ponownie tematem dyskursu w stosunku do Ridofo Schadowa do Thorvaldsena (przyzwoita rzeźba nie jest żywa). Motyw niewinności rozwijany jest przy tym jako połączenie piękna i nieświadomości, i to również w literaturze (Kleist, Heine, E.T.A. Hoffmann) nieprzypadkowo w pojęciach i kontekstach pierwotnie rzeźbiarskich. Jego podstawę stanowi doświadczenie, że mimo Oświecenia czegoś (zawsze tego, co decydujące) „nie można powiedzieć”, oraz podejrzenie, że powód tej niemożności mógłby leżeć w ukrytej winie.
- 21 Wisława Szymborska, *Kobiety Rubensa* (1962), w: Wisława Szymborska, *Hundert Gedichte* (wyd. Karl Dedecius, Kraków 2005, s. 156.
- 22 Jean-Luc Nancy, *Das Vergessen der Philosophie/ Zapomnienie filozofii* (1986), z francuskiego przełożył Horst Brühmann, Wien 1987, s. 112.
- 23 Jean-Luc Nancy, *Corpus* (2000), z francuskiego przełożyli Nils Hodyas i Timo Obergüker, Zürich-Berlin 2014, por. s. 131-145.

SARAH HILLEBRECHT



geboren 1971, lebt und arbeitet in Bremen

Als Bildhauerin stelle ich den Menschen mit den zeitgenössischen Bedingungen seiner Existenz in den Vordergrund meines Werkes. Ich arbeite bewusst als Holzbildhauerin mit einer traditionellen Technik und strebe sowohl nach künstlerischem Ausdruck, als auch nach handwerklicher Vervollkommenheit in der Umsetzung. Ich fühle mich als überzeugte Handarbeiterin, als eine lokale Aktivistin in einer globalisierten/technisierten Kunstszene.

Ich arbeite oft figurlich, was in der Kunst seit der Postmoderne als anachronistisch verworfen wird. Aber ich bin überzeugt davon, dass es keine direktere Form der Kommunikation zwischen Kunst und Mensch gibt.

Mein Beitrag zum deutsch – polnischen Pleinair 2019 besteht aus meiner Begegnung und bildhauerischen Auseinandersetzung mit der Skulptur "Lauschende" von Gustav Seitz. Ich habe eine subjektive Neuinterpretation geschaffen, die sich an dem Aufbau und den formalen Lösungen des Vorbildes entlangtastet, um schließlich das Alte mit dem zeitgenössischen Neuen zu kontrastieren und gleichzeitig zu verbinden. In diesem Prozess wird die Figur vom Symbol zum Individuum, sie bekommt Körperformen und eine innere und äußere Haltung.

ur. w 1971 roku, mieszka i pracuje w Bremie.

Jako rzeźbiarka na pierwszym planie w swojej pracy stawiam człowieka i jego współczesne warunki życia. Świadomie rzeźbię w drewnie, wykorzystując tradycyjną technikę, dążąc zarówno do uzyskania ekspresji artystycznej jak i technicznej perfekcji wykonania. Siebie postrzegam jako rzemieślniczkę z przekonania, lokalną aktywistkę zglobalizowanej/stechnicyzowanej sceny artystycznej.

Często pracuję figuratywnie, co w sztuce od czasów postmodernizmu odrzucane jest jako anachroniczne. Ale jestem przekonana, że nie istnieje bardziej bezpośrednia forma komunikacji pomiędzy sztuką a człowiekiem.

Mój wkład w polsko-niemiecki plener 2019 polega na moim własnym spotkaniu z dziełem „Słuchająca” Gustava Seitz’a i podjęciu z nim dialogu rzeźbiarskiego. Stworzyłam jego subiektywną reinterpretację, która w swych poszukiwaniach dotyka kompozycji i rozwiązań formalnych pierwowzoru, ostatecznie tworząc kontrast między tym, co dawne, a tym, co współczesne i nowe, jednocześnie łącząc jedno z drugim. W tym procesie postać z symbolu przeistacza się w jednostkę, uzyskuje formę cielesną oraz postawę wewnętrzną i zewnętrzną.



Ohne Titel
Holz (Eiche)

Bez nazwy
drewno (dąb)

IZABELA JADACH



geboren 1969, lebt und arbeitet in Szczecin/Stettin, Polen

In meinem Schaffen konzentriere ich mich auf die menschliche Figur und insbesondere auf den physischen Raum, den der Körper einnimmt. Bei der Plastik benutze ich Keramiktechniken und das aus der Keramik stammende Konzept der 'Form als Gefäß'. Die sowohl figurativen als auch abstrakten Formen entstehen durch Abdrücke oder Verschiebungen von Körperteilen im nassen Ton. Der Ton gibt die Körperformen und die Hauttextur wider und verformt die Formen. Das Endergebnis ist ein Gipsabguss, der aus dem Tonnegativ hervortritt.

Es kann die Form einer Figur annehmen oder eine räumliche „Zeichnung“ bilden. Durch den direkten Kontakt mit dem menschlichen Körper (oft meinem eigenen) im kreativen Prozess betrachte ich diese Skulpturen als Gedächtnis des Körpers und Gedächtnis des Raumes. Bei ihrer Gestaltung ist für mich das Fehlen der vollkommenen Kontrolle über das Aussehen der endgültigen Form wesentlich, die in der Regel deformiert, rau, weit von einer idealen Vorstellung der menschlichen Figur in der Skulptur entfernt ist.

urodzona w 1969 roku, obecnie mieszka i pracuje w Szczecinie

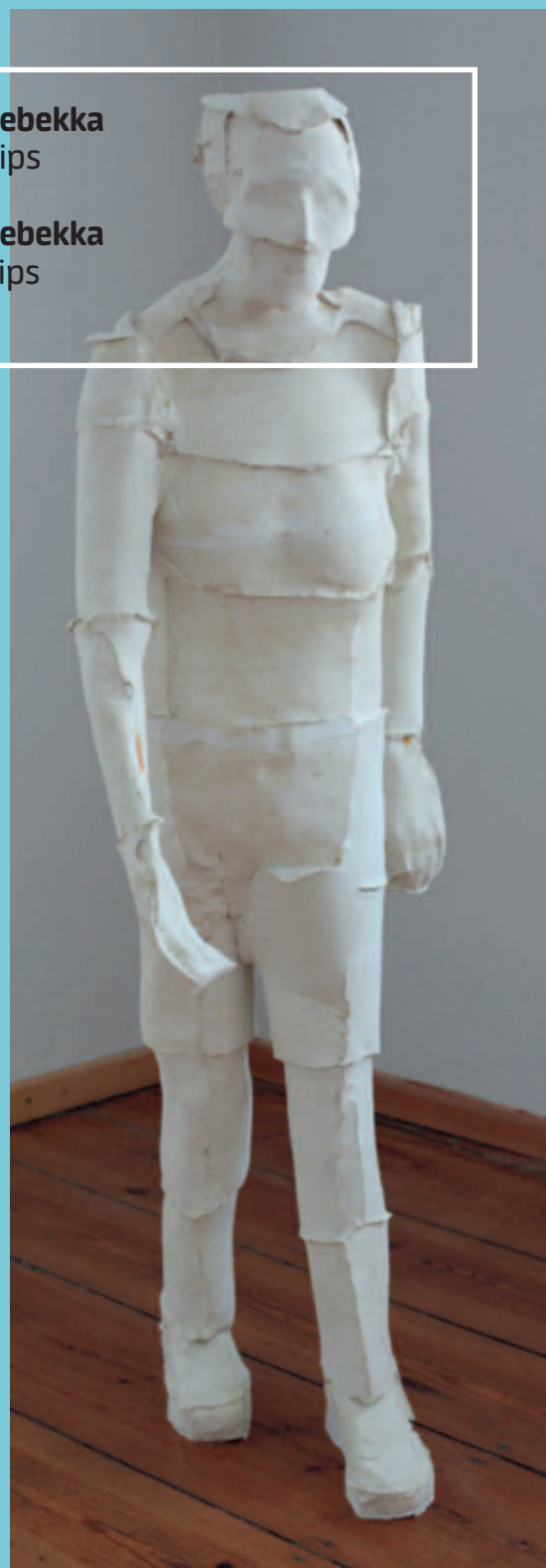
W mojej twórczości skupiam się na postaci ludzkiej, a w szczególności fizycznej przestrzeni, którą zajmuje ciało. W rzeźbie wykorzystuję techniki ceramiczne oraz wywodzącą się z ceramiki koncepcję formy jako naczynia. Formy, które powstają, figuratywne lub abstrakcyjne, tworzone są poprzez odciskanie lub przesuwania części ciała w mokrej glinie. Gлина odwzorowuje kształty ciała oraz fakturę skóry i zniekształca formy. Efekt końcowy jest odlany w gipsie, wyłaniając się z glinianego negatywu.

Może przybrać formę postaci lub stworzyć „rysunek” przestrzenny. Poprzez bezpośredni kontakt z ciałem ludzkim (często własnym) w procesie twórczym rzeźby te traktuję jako pamięć ciała oraz pamięć przestrzeni. W ich tworzeniu istotny jest dla mnie brak pełnej kontroli nad wyglądem ostatecznej formy, która z reguły jest zdeformowana, szorstka, daleka od idealnego wyobrażenia postaci ludzkiej w rzeźbie.



Rebekka
gips

Rebekka
Gips





MARIUSZ KOSIBA

geboren 1981, lebt und arbeitet in Breslau/Wrocław, Polen

Die Quelle meines Schaffens ist die unaufhörliche Faszination durch die Natur, in einem pantheistischem Verständnis als dem Absoluten. In meinen Arbeiten nehme ich zwei Perspektiven ein. Die erste betrifft das Meta-Wesen der Natur, das kompliziert, nicht fassbar und der menschlichen Erkenntnis unzugänglich ist. Die zweite ist die greifbare und reale Schicht der menschlichen Erfahrung. Indem ich diese beiden Perspektiven miteinander verbinde, schaffe ich ein Fallstudium des Menschen und konzentriere mich direkt auf sein individuelles Verhältnis zu der ihn umgebenden Realität, die ausschließlich sein eigenes Gebiet ist.

In diesem Kontext konzentriert sich meine Suche auch auf den phänomenologischen Aspekt. Nahe sind mir die Überlegungen von Karl Jaspers zum Individuum als einem autonomen Ganzen, das zu bewusstem Erfahren und Überschreitung seiner selbst fähig ist. Wenn man das Bild vom Menschen als Kosmos annimmt, den man in sich selbst finden kann, gibt das Anlass zur Suche nach dem Wesen der eigenen Identität. Es ist nämlich nicht möglich, sich selbst zu erfahren, ohne das Wesen eigener Erlebnisse und Erfahrungen zu berühren. In dieser Auffassung werden wir für uns selbst zum Forschungsobjekt.

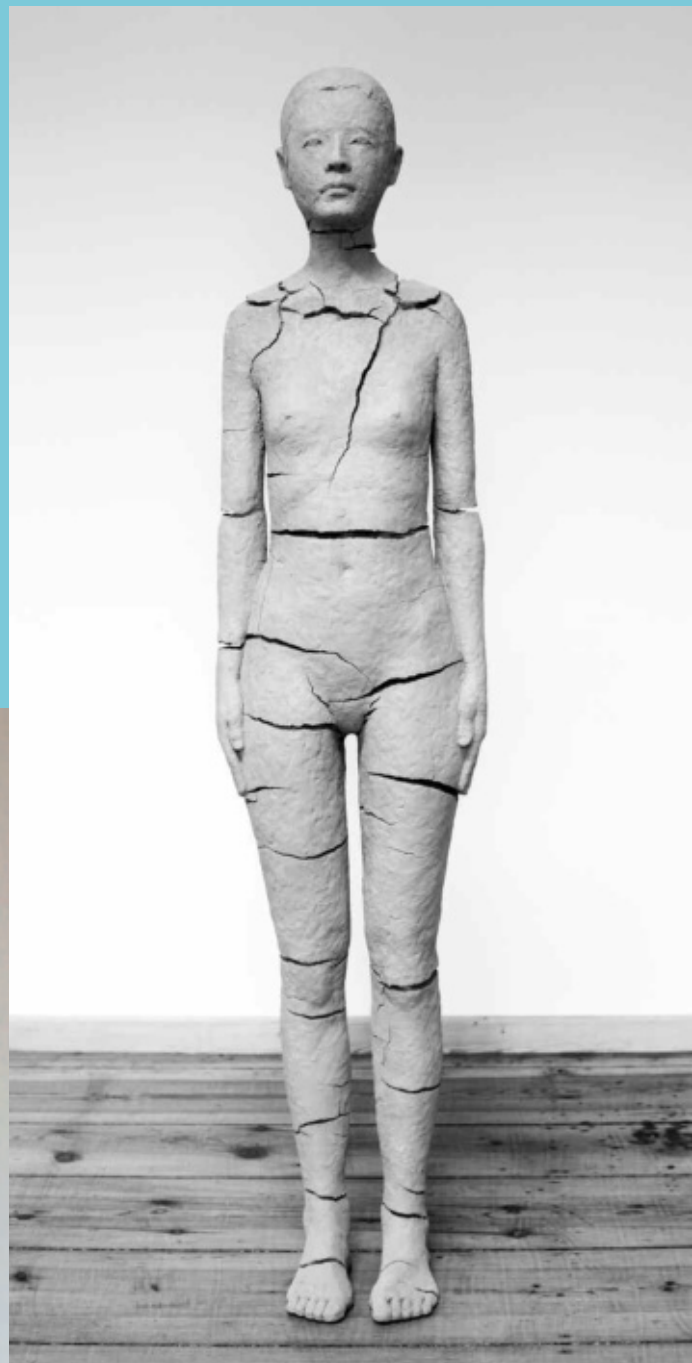
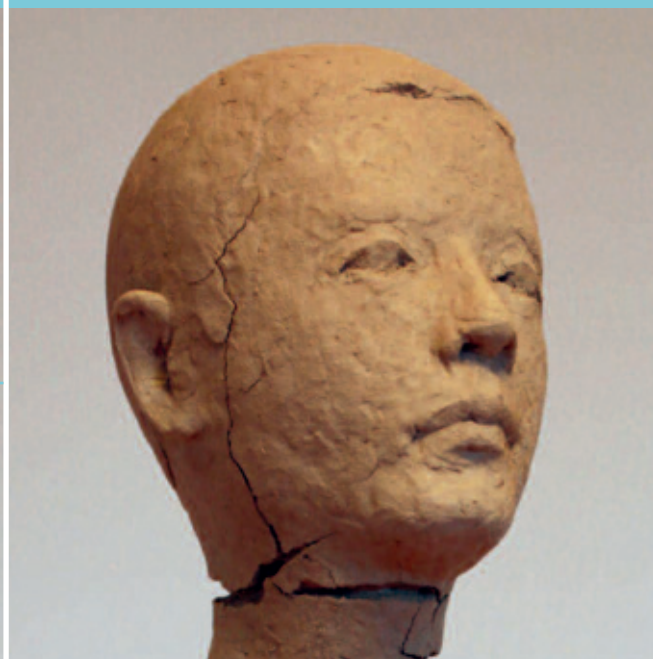
urodzony w 1981 roku, obecnie mieszka i pracuje we Wrocławiu

Źródłem mojej twórczości jest nieustająca fascynacja Naturą, w jej panteistycznym rozumieniu, jako Absolutu. W swoich pracach podejmuję dwie perspektywy. Pierwsza dotyczy meta-istoty Natury, skomplikowanej i nieuchwytniej, niedostępnej ludzkiemu poznaniu. Druga to namacalna i realna warstwa doświadczenia ludzkiego. Łącząc te dwie perspektywy, tworzę studium przypadku Człowieka, skupiając się bezpośrednio na jego indywidualnym stosunku do otaczającej rzeczywistości, będącej wyłącznie jego własnym obszarem.

W tym kontekście, moje poszukiwania twórcze koncentrują się także wokół aspektu fenomenologicznego. Bliskie są mi rozważania Karla Jaspersa nad jednostką jako autonomiczną całością, zdolną do świadomego doświadczania i przekraczania siebie. Przyjęcie obrazu Człowieka jako Kosmosu, który można odnaleźć w sobie, daje asumpt do poszukiwania istoty własnej Tożsamości. Nie sposób bowiem doświadczyć siebie, nie dotykając istoty własnych przeżyć i doświadczeń. W tym ujęciu sami dla siebie stajemy się obiektem badań.

Ewa
glina, metal

Ewa
Lehm, Metall



JAN-PETER MANZ



„Hold“ („Halten“)
Sandstein

„Hold“ („Trzymać“)
piaskowiec





Gustav träumt von Erotik
Kalkstein

Gustav marzy o erotyzmie
wapień



geboren 1975 in Eutin, lebt und arbeitet in Heilbronn

Ich arbeite figürlich. Meine Bildhauerei erwächst aus persönlichen Erlebnissen und Begegnungen. Da, wo sich etwas Gesehenes und Erlebtes einbrennt, beginnt das Werk. Ohne Modelle, meist auch ohne Zeichnung, arbeite ich direkt in das Material. Ich versuche, mit meinem eigenen Körpergefühl als Orientierung, die Energie des Gesehenen ins Werk zu setzen. Meine Sandsteinskulptur „Hold“ zeigt zwei Boxer in gegenseitiger Umklammerung. Hier geht es um die Extremsituation totaler Nähe bei gleichzeitiger ultimativer Fremdheit, die (selbst-)zerstörerische Umarmung zweier Gegner. In der Beschäftigung mit der Person Gustav Seitz und Elementen seines Werks ist in Trebnitz spontan eine zweite Skulptur entstanden: „Gustav träumt von Erotik“. Aus einem im Schlosspark gefundenen Kalkstein geschlagen, zeigt das Portrait den älteren Seitz in Form einer Maske. In ihrer Höhlung ist der Rückenakt einer Frau zu erkennen, die Betrachter über ihre Schulter hinweg anblickend. Mich beschäftigte hier die Frage, ob in Seitz' Werk der Wunsch sichtbar wird, das Sexuelle durch ästhetische Formung zu sublimieren.

ur. w 1975 roku, żyje i pracuje w Heilbronn.

Pracuję figuratywnie. Moje rzeźby wyrastają z osobistych doświadczeń i spotkań. Dzieło zaczyna się tam, gdzie wryje mi się w pamięć coś ujrzanego i doświadczonego. Pracuję bez modeli, przeważnie również bez rysunku, bezpośrednio w danym tworzywie. Próbuję włożyć w dzieło energię tego, co widziałem, jako orientację wykorzystując poczucie własnego ciała. Moja rzeźba z piaskowca pt. „Hold“ przedstawia dwóch bokserów w kłinczu. Chodzi tu o sytuację ekstremalną - absolutną bliskość połączoną z jednoczesną kategorię obcością, o (auto-)destrukcyjny uścisk dwóch przeciwników. Podczas gdy zajmowałem się osobą Gustava Seitza i elementami jego dzieła, w Trebnitz spontanicznie powstała druga rzeźba: „Gustav śni o erotyce” Portret wyrzeźbiony ze znalezionej w parku zamkowym kamienia wapiennego przedstawia Seitza, już w starszym wieku, w formie maski. W jej zagłębieniu rozpoznąć można widziany od tyłu akt kobiety patrzącej przez ramię na widza. Zajmowałem się tutaj kwestią, czy w dziele Seitza widoczne jest życzenie sublimacji tego, co seksualne, przez formę estetyczną.

MARTYNA PAJAŁ



geboren 1991, lebt und arbeitet in Poznań/Posen, Polen

Mich inspiriert der Körper als eine Materie, als eine lebendige, pulsierende Struktur, die unaufhörlichen Veränderungen unterliegt. Während ich die Gestalt der Skulptur konstruiere, synthetisiere ich die Form, um nach der Essenz von Bewegung, Prozess und Zustand zu greifen.

Wichtig ist für mich die Art, wie der Zuschauer Kontakt mit der Skulptur aufnimmt. Ich schaffe oft Objekte, die eine Interaktion mit dem Zuschauer „erwarten“ und voraussetzen. Berührung wird zum Sinn, der das vollständige Kennenlernen der Plastik ermöglicht. In Verbindung mit dieser Annahme hat das Material, mit dem ich arbeite, einen wesentlichen Einfluss darauf, wie die Skulptur rezipiert wird. Bei der Arbeit in Trebnitz suchte ich nach dem Archetypus der weiblichen Form. Ich habe an einer Skulptur gearbeitet, die von der Begegnung des Inneren mit dem Äußeren erzählt.

urodzona w 1991 roku, obecnie mieszka i pracuje w Poznaniu.

Inspiruje mnie ciało jako materia poddawana/poddająca się nieustannym przemianom. Żywa, pulsująca struktura. Konstruuje formę rzeźby, syntetyzuje kształt, aby sięgnąć po esencję ruchu, procesu, stanu.

Ważny jest dla mnie sposób w jaki odbiorca kontaktuje się z rzeźbą. Często tworzę obiekty, które w założeniu „oczekują” na interakcję z oglądającym. To dotyk staje się zmysłem, który umożliwia pełne poznanie rzeźby. W powiązaniu z tym założeniem, istotny wpływ na odbiór pracy ma dla mnie materiał z którym pracuję. Pracując w Trebnitz szukałam archetypu formy kobiecej. Pracowałam nad rzeźbą, która mówi o spotkaniu zewnątrz i wewnątrz.

Stela
drewno (dąb)

Stele
Holz (Eiche)



ULF PÜSCHEL

geboren 1962, seit 1987 freiberuflicher Künstler in Schöneiche und Berlin.

Mich beschäftigen gesellschaftliche Themen. Für die dabei entstandenen Fragestellungen ist die Projektionsfläche vorrangig die menschliche Figur. In meiner Arbeit kommt dabei den Figurengruppen eine ganz besondere Bedeutung zu, denn sie geben mir die Möglichkeit, eine weitere Dimension aufzubauen. Spannung und Dynamik werden innerhalb einer Skulpturengruppe, zu der sich der Betrachter positionieren muss, in ihrer Wirkung intensiviert. So entstehen Gruppen aus zwei oder mehr Figuren, die in irgendeiner Art und Weise miteinander interagieren. Inhaltliche Bezüge sind dabei nicht von einzelnen Momenten her, sondern immer aus dem Zusammenspiel mehrerer Momente heraus zu erfassen.

Die Erscheinung einer Skulptur reicht für mich über die äußere Formgebung hinaus. Von der Auswahl des Materials bis zur Struktur der Oberfläche und deren Farbgebung hat jedes Detail seinen Platz in der Formulierung von Inhalt und Bedeutung. Jede Form kann wahlweise als Ganzes oder aufgelöst gelesen werden. Selbst Spuren von groben Werkzeugen wie der Kettensäge werden so gesetzt, dass sie nur dann sichtbar bleiben, wenn sie dem Inhalt Rechnung tragen. Wenn man so will, besitzen auch die Oberflächen meiner Figuren eine eigene Schriftform. So wird eine Skulptur zu einem Buch, in dem eine Geschichte erzählt wird, nicht als Statement, vielmehr als eine „Boje“ zur Orientierung im Wechsel der gesellschaftlichen Bewegungen.

ur. w 1962 roku, mieszka i pracuje w Schöneiche i Berlinie.

Interesują mnie tematy społeczne. Płaszczyzną projekcyjną dla pojawiających się w związku z tym pytań stanowi dla mnie przede wszystkim postać ludzka. W mojej pracy szczególnego znaczenia nabierają grupy postaci, gdyż dają mi możliwość tworzenia kolejnego wymiaru. W obrębie grupy rzeźb, wobec której odbiorca musi przyjąć własną pozycję, napięcie i dynamika nawzajem wzmacniają swoje oddziaływanie. W ten sposób powstają grupy złożone z dwóch lub więcej postaci, w jakiś sposób wchodzących ze sobą w interakcję. Odniesienia merytoryczne należy przy tym generować wychodząc nie od pojedynczych momentów, lecz zawsze ze współdziałania kilku momentów.

Wrażenie wywoływane przez rzeźbę wykracza dla mnie poza nadaną jej formę zewnętrzną. Każdy szczegół, od doboru materiału aż po strukturę powierzchni i jej kolorystykę, ma swoje miejsce w formułowaniu treści i znaczenia. Każdą formę odczytywać można wedle upodobania jako jedną całość lub coś rozproszonego. Nawet ślady narzędzi z obróbki zgrubnej, takich jak piła łańcuchowa, są pozostawiane w taki sposób, że uwidaczniają się tylko wtedy, gdy są istotne dla treści rzeźby. Można by też powiedzieć, że powierzchnie moich postaci posiadają także własną formę pisemną. W ten sposób rzeźba staje się książką opowiadającą pewną historię, nie będącą komunikatem, lecz raczej „boją”, pomagającą w orientacji przy przemianach ruchów społecznych.





Ein—Weg—Ein

Holz (Linde/Esche) gebrannt
und pigmentiert

Jakaś – Droga – Jedna

drewno (lipa/jesion) wypalone
i pigmentowane



INIA STEINBACH



geboren 1989, lebt und arbeitet in Berlin

In meinen Arbeiten beschäftige ich mich mit sozialen Gefügen und damit, wie die Regeln, nach denen wir leben, unsere Gefühle und unser Denken beeinflussen. Dabei ist die Überwindung von Hindernissen und Normen für mich ein wichtiges Thema. Die Arbeit „Eureka“ (dt. Heureka) beschäftigt sich mit der Wahrnehmung von Kultur- und Wissenschaftsgeschichte als einer, die durch die Zusammenarbeit vieler Menschen und Nationen gewachsen ist. Sie erinnert daran, dass es die einzelne Person als „das Genie“ nicht gibt, denn alles was wir wissen und glauben ist geprägt von einem kollektiven Gedächtnis, das unsere Gegenwart fortlaufend verändert.

Der Legende nach ist Archimedes von Syrakus unbekleidet und laut „Heureka!“ rufend durch die Stadt gelaufen, nachdem er in der Badewanne das nach ihm benannte Archimedische Prinzip entdeckt hatte. Seitdem wird Heureka als freudiger Ausruf nach gelungener Lösung einer schwierigen Aufgabe verwendet und steht auch als Synonym für eine plötzliche Erkenntnis. Eureka besagt also, etwas gefunden zu haben, mit dem wir die Wahrheit feststellen können. Die Arbeit greift also die gegenwärtigen Diskussion um Fake-News auf ... Es muss uns gelingen einen Weg zu finden, zur Wahrheit und zur Authentizität zurückzukehren und diese auch als solche zu erkennen. Und zwar indem wir gemeinsam danach suchen und mit einer großen Portion optimistischen Willens zusammenarbeiten.



ur. w 1989 roku, mieszka i pracuje w Berlinie.

W swoich pracach zajmuję się strukturami społecznymi i tym, jak zasady, według których żyjemy, wpływają na nasze uczucia i sposób myślenia. Ważnym tematem jest dla mnie przy tym pokonywanie przeszkód i odchodzenie od norm. Praca pt. „Eureka“ (niem. Heureka) zajmuje się postrzeganiem historii kultury i nauki jako czegoś, co rozwinęło się dzięki współpracy wielu ludzi i narodów. Przypomina nam, że „geniusz“ nie istnieje jako pojedyncza osoba, ponieważ wszystko, co wiemy i w co wierzymy, kształtowane jest przez pamięć zbiorową, która nieustannie zmienia naszą teraźniejszość.

Według legendy Archimedes z Syrakuz po tym, jak w wannie odkrył nazwane później jego imieniem prawo Archimedes, przebiegł nago przez miasto krzycząc „Eureka!“. Od tego czasu hasło „Eureka“ oznacza radosny okrzyk po skutecznym rozwiązaniu trudnego zadania, a jednocześnie jest ono synonimem nagłego odkrycia. Eureka oznacza zatem, że znaleźliśmy coś, przy pomocy czego możemy ustalić prawdę. Praca podejmuje więc aktualną dyskusję na temat fake newsów.... Musi nam się udać znaleźć sposób na powrót do prawdy i autentyczności oraz ich rozpoznanie. A może nam się to udać, jeżeli będziemy wspólnie poszukiwać i współpracować ze sobą z dużą dozą optymistycznej woli.



Eureka (Heureka)
Stahl



Eureka (Heureka)
stal

GUSTAV-SEITZ-PREIS NAGRODA GUSTAVA SEITZA

2019

Martyna Pająk
Stele | Eiche, 120 cm

Mit dem Thema „Begegnung“, das sich auch in den Werken von Gustav Seitz realisiert, hat die Stiftung als Veranstalter wiederum einen Rahmen gesetzt, den es mit dem Weltverständnis heutiger Künstler auszufüllen galt.

Martyna Pająks Arbeit ist gefertigt aus einem im Trebnitzer Schlosspark gewachsenen Eichenstamm. Sie schafft daraus eine weibliche Form, die in der geschlossenen, nach vorn gerichteten Ansicht eine massige Präsenz besitzt, in die zart und leicht verhüllt ein junger Frauenkörper angedeutet ist. In der Figur sucht Pająk nach einem weiblichen Archetypus – wie sie selbst es beschreibt – und wählt dazu, in einem überraschenden und verstörenden Gegensatz, den Weg einer Entkernung der Figur, fügt mit dem geflammten, rauen Leerraum ihrer Plastik eine weitere Dimension hinzu, die die Schönheit und Zartheit der schmeichlerisch glatt geschliffenen Oberfläche ins Gegenteil verkehrt.

Wie eine nicht zur Heilung fähige, schmerzende Wunde wirkt das aufgerissene, ausgebrannte Innere der Figur bei einer ersten Betrachtung und gibt dabei vielfältigen Assoziationen Raum. Bei näherem Hinsehen schließt sich jedoch dieser Leerraum wie unter einem Mantel, greift damit das verhüllende Moment des jungen Frauenkörpers auf und schließt diese Figur auf überzeugende Weise, macht sie vom zarten Werden bis zum sich auflösenden Vergehen wieder ganz und verleiht ihr damit tatsächlich eine archetypische Dimension.

Der Kunsthistoriker Bernd Schälicke hat bei der Vergabe des Gustav-Seitz-Preises 2014 gesagt: „Der aufklärerische Impetus der humanistischen figürlichen Plastik, in deren Tradition Gustav Seitz steht, ist erneut manifestiert und zwar allein mit bildnerischen Mitteln“ Diese Feststellung trifft uneingeschränkt auf Martyna Pająks wunderbar gelungenes Bildwerk „Stele“ zu, die mit dem Gustav-Seitz-Preis für figürliche Plastik des Jahres 2019 ausgezeichnet worden ist.

Wolfgang van Gulijk, Gustav Seitz Stiftung

Martyna Pająk
Stela | dąb, 120cm

Wybierając na temat przewodni „Spotkanie” – będące również motywem twórczości Gustava Seitza –, Fundacja jako organizator pleneru ustanowiła znów ramy, które należało wypełnić sposobami postrzegania świata przez dzisiejszych artystów.

Praca Martyny Pająk wykonana jest z pnia dębu, który rósł w parku zamku w Trebnitz. Artystka stworzyła z niego formę kobiecą, posiadającą silną prezencję w zamkniętym, skierowanym do przodu ujęciu, w którym delikatnie i w sposób lekko przesłonięty zaznaczone jest ciało młodej kobiety. W samej postaci autorka poszukuje – jak sama to opisuje – kobiecego archetypu. W tym celu wybiera, w zaskakującym i niepokojącym kontraście, rozwiązanie wydrążenia i wypalenia chropowatej, pustej przestrzeni rzeźby, wprowadzając przez to kolejny wymiar, zamieniający piękno i delikatność miłej, gładko wyszlifowanej powierzchni w jej przeciwieństwo.

Na pierwszy rzut oka rozdarte, wypalone wnętrze postaci sprawia wrażenie nieuleczalnej, bolesnej rany, dając przestrzeń dla wielu skojarzeń. Przy bliższym przyjrzeniu się owa pusta przestrzeń zamyka się jednak jakby pod płaszczem, podejmując moment zakrycia młodego ciała kobiety i w sposób przekonujący zamykając postać, znów tworząc całość, od delikatnego stawania się, aż po rozkładające się przemijanie, nadając jej tym samym rzeczywiście wymiar archetypu.

Historyk sztuki Bernd Schälicke podczas wręczania Nagrody Gustava Seitza w 2014 roku powiedział: „Impet oświeceniowy humanistycznej rzeźby figuratywnej, w której to tradycji stoi Gustav Seitz, zmanifestował się tu ponownie, i to przy pomocy wszystkich środków rzeźbiarskich.”

To stwierdzenie pasuje doskonale do cudownie udanej rzeźby Martyny Pająk „Stela”, nagrodzonej Nagrodą Gustava Seitza w dziedzinie rzeźby figuratywnej w roku 2019.

Wolfgang van Gulijk, Fundacja Gustava Seitza

Martyna Pająk
Stela
drewno (dąb)

Stele
Holz (Eiche)



PLEINAIR / PLENER 2019

Der Katalog erscheint anlässlich des Deutsch-polnischen Pleinairs für figürliche Plastik vom 15.–28. Juli 2019.
Katalog ukazuje się z okazji Polsko-Niemieckiego Pleneru Rzeźby Figuratywnej, który odbył się w dniach od 15 do 28 lipca 2019 roku.

Herausgeber/Wydawca

Gustav Seitz Stiftung | Fundacja Gustava Seitz

Texte/Teksty

Thilo Billmeier, Wolfgang van Gulijk, Sarah Hillebrecht, Izabela Jadach, Mariusz Kosiba, Jan-Peter Manz, Darius Müller, Martyna Pająk, Ulf Püschel, Inia Steinbach

Redaktion und Lektorat/Redakcja i korekta

Arkadiusz Dziura, Wolfgang van Gulijk, Helena Reschucha, Rebekka Uhlig

Übersetzung/Tłumaczenie

Agnieszka Grzybkowska

Bildnachweis/Zdjęcia

Wolfgang van Gulijk, Wolfgang Rakitin, Fotoarchiv Gustav Seitz Stiftung, Rebekka Uhlig

Gestaltung/Projekt graficzny

Martina Puchalla

Druck und Herstellung/Druk i realizacja

Wir machen Druck

Katalogkoordination/Koordinacja katalogu

Rebekka Uhlig

© Gustav Seitz Stiftung, Müncheberg OT Trebnitz, 2019

www.gustav-seitz-stiftung.de

In Kooperation mit Schloß Trebnitz Bildungs- und Begegnungszentrum e.V. und dem Internationalen Archiv für Heilpädagogik – Emil E. Kobi Institut
We współpracy ze Stowarzyszeniem Zamek Trebnitz Centrum Edukacji i Spotkań oraz Międzynarodowym Archiwum Pedagogiki Specjalnej – Instytut Emila E. Kobi

Gefördert im Rahmen des Programms „LandKULTUR – Kultur und Teilhabe in ländlichen Räumen“ durch das Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestags.
Dofinansowany z programu „LandKULTUR – Kultura i partycypacja na obszarach wiejskich” przez Federalne Ministerstwo Wyżywienia i Rolnictwa na podstawie uchwały Bundestagu.



