

Das Figurenproblem im Werk von Hans Joachim Albrecht von Peter Anselm Riedl

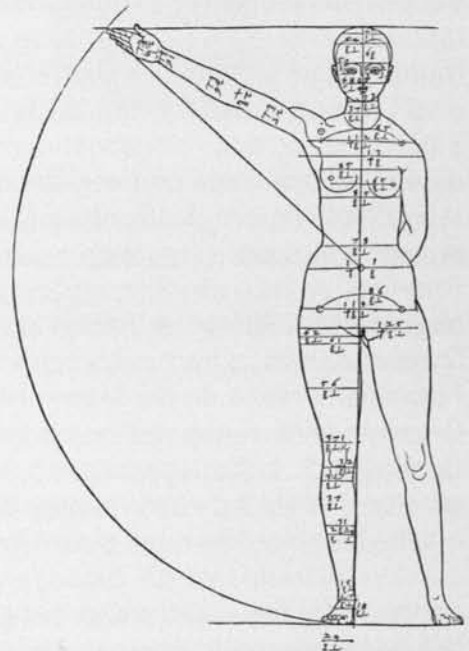
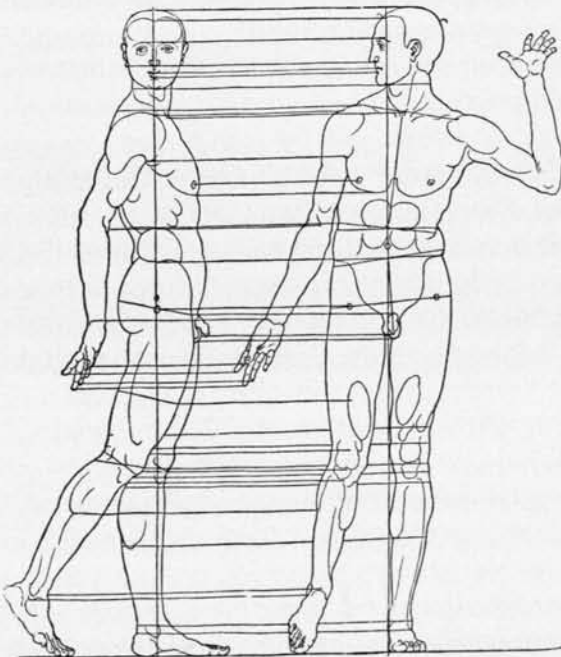
„Darum ist von nōtten das man recht künstlich messen lern / wer das wol kan der macht wunderperlich ding / Dann die menschlich gestalt kan nit mit richtscheyten oder zirkelen umbzogen werden / aber von puncten zu puncten werde die gezogen wie forgemelt / und ausserhalb rechter maß werde keiner nichts guts machen.“ *

Was Albrecht Dürer in diesen Sätzen zusammenfaßt und was er in seiner Schrift „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ ausführlich darlegt, ist die Überzeugung, daß menschliche Gestalt nicht mit dem Instrumentarium der einfachen Geometrie erfaßbar sei, wohl aber durch Erkundung möglichst vieler für ihren Aufbau charakteristischer Maße. (Abb. 1) Durch Mittelung der an unterschiedlichen Individuen gewonnenen Werte lassen sich demnach zahlreiche Punkte bestimmen,

die ihrerseits eine Art Normumriß determinieren (wobei der Meister in Wort und Bild nach Geschlecht, Typus und Altersstufe ordnet und sogar verschiedene Bewegungszustände berücksichtigt). Nach dem Vorbild italienischer Maler und Theoretiker der Renaissance und mit ausdrücklichem Verweis auf die Antike ist Dürer um eine Idealität bemüht, die der Kunst einen Vorsprung vor der dem Zufall offenen Natur verschafft.

Solches Bestreben wird man von einem Gestalter unserer Zeit nicht erwarten. Die Kunstrevolution am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts hat mit normativen Vorstellungen und traditionsgeheiligten Idealen aufgeräumt. Je mehr das Prinzip der Naturnachahmung in die Krise geriet, desto mehr ging die Neigung zur Kanonisierung des menschlichen Körpers verloren. Doch damit war der Gedanke der

1 Zwei Illustrationen aus Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528



Verknüpfung von Messung und künstlerischer Formung nicht aus der Welt. Unter den Bedingungen der nachmimetischen Ära kamen mathematisch-geometrische Absichten neu zur Entfaltung. Ihre Ziele - wie Proportionierung, Schematisierung, Strukturierung oder Variation - brauchten keineswegs von vorgegebener Wirklichkeit aus verfolgt werden, sondern waren im Grenzfall frei definierbar. Anders als auf der expressiven Gegenseite war bildnerische Ratio allerdings immer angesagt, zumindest als gewichtige Partnerin der Intuition.

Befragt man Hans Joachim Albrechts „Schrittfolgen aus 6 Körperprofilen“ von 1974/75 (Kat.Nr. 53) auf ihren Gehalt an systematischen Momenten, so stößt man auf so etwas wie eine Steigerungskette rationalisierenden Eingreifens in die Natur. Schon die Aussage, es handele sich um „Elemente für zeichnerische Konstruktionen“, die „aus der Seitenansicht eines schreitenden Menschen entwickelt“ wurden, macht auf eine Spannung zwischen Wirklichkeitsabhängigkeit und Interpretationsfreiheit aufmerksam: Basis ist die menschliche Anatomie, Primärergebnis sind Formen, in denen kennzeichnende Eigenschaften des Ausgangsmusters auf einen kombinations- und verwandlungs-tauglichen Nenner gebracht sind. In mehreren Permutationsvorgängen, deren Rahmen ein (von den Körperproportionen abgeleitetes) Raster ist, finden sich die linearen Kürzel zu immer komplexeren Fügungen vereint. In der letzten der vier Gruppen gehen „aus der Durchdringung der Profile [...] Überlagerungen hervor, die als Hin- und Herschreiten zweier Körper erscheinen, vor allem bei einem hochliegenden Schnittpunkt der beiden durchgehenden Umrisse. Wird dieser Schnittpunkt tief angelegt, stellt sich eher die Vorstel-

lung eines einzigen, sich umwendenden Körpers ein. So wirkt die letzte Lösung dieser Gruppe wie eine Schraubung.“ Voraussetzung der Bildersequenz ist eine doppelte Überzeugung: daß sich aus dreidimensionaler organischer Form planimetrische Abstraktionen herausfiltern lassen; und daß aus diesen Abkürzungen Neuformulierungen entstehen können, die das Ausgangsmaterial eigensinnig auslegen oder umdeuten. Die erste Überzeugung erinnert durchaus an das, was einem Piero della Francesca oder Albrecht Dürer wichtig war, die zweite ist ohne den seit dem Kubismus vollzogenen Paradigmenwechsel nicht denkbar. Allerdings führt Abstraktion im Sinne Albrechts nur bedingt zur Abkehr von der Realität: In der neugestifteten bildnerischen Wirklichkeit bleibt Natur in dem Maße erhalten, in dem morphologische und dynamische Eigenarten des menschlichen Körpers und mit ihnen intuitive und emotionale Züge die Gestaltqualitäten des Kunstproduktes mitbestimmen. Dies gilt zumal dann, wenn sich aus den flächigen Abstraktionen neue Körperhaftigkeit formiert. Schon in den frühen plastischen Arbeiten Albrechts sind die Keime für eine Auffassung angelegt, wie sie sich in den „Schrittfolgen“ mit aller Klarheit bekundet. Die „Kleine seitlich Liegende“ von 1964 und die „Große seitlich Liegende“ von 1965 (Kat.Nr. 1) verbinden auf überraschende Weise organische und stereometrische Momente. Daß die Figuren modelliert sind, wird an manchen wellig-weichen Partien sichtbar; das Gußmaterial Beton und die Blockigkeit der Gesamterscheinung reden eine herbere Sprache. Als wären die Körper durch Projektion ihrer Hauptumrisse auf Flächen gewonnen, die in ihrem Verlauf dem jeweils orthogonal zugeordneten Profil folgen,

stellen sie sich als kompakte Fügungen aus gebauchten, bogig eingezogenen oder geraden Strängen mit grundsätzlich rechteckigem Querschnitt dar. Sparsame Binneneintragungen betonen die Massigkeit mehr, als daß sie sie auflockerten. Das angewandte Strukturierungsprinzip hat seine historischen Wurzeln im Kubismus eines Laurens, Lipchitz oder Zadkine; es meidet die reduktive Entschiedenheit der gleichzeitigen Steinarbeiten Fritz Wotrubas oder der Holzfiguren Anton Hillers, indem es die Stereometrie gleichsam mit Expansionskräften auflädt. Bei der „Knienden mit erhobenen Armen“ von 1965 mit ihrer reichen artikulierten Brust- und Kopfzone macht sich das als eine geradezu sensualistische Note bemerkbar. Knapper, gedrängter und darum besonders materialgemäß wirkt der aus Blaubank-Muschelkalk gehauene „Seitlich liegende Torso“ von 1966. In der im selben Jahr gearbeiteten Muschelkalkskulptur „Großer stehender Torso über Eck“ (Kat.Nr. 2) ist das Problem der Verbindung unterschiedlicher Körperprofile ausdrücklicher exponiert als in den Liegefiguren. Dem Versuch, aus vier Ansichten ein Volumen zu formen, anstatt einem Volumen vier Ansichten zu entlocken - so etwa könnte man den Ansatz Albrechts vereinfachend beschreiben - fehlt noch die Entschiedenheit, nicht aber der systematische Kern. Es ist offensichtlich, daß den Umrissen zeichnerische Modellerforschungen vorausgegangen sein müssen. Überall kommt es zum Zusammentreffen markant konturierter, wenn auch in sich plastisch differenzierter Formen. Auffallend sind zudem die scharfe Beschneidung der Figur im Unterschenkel- und im Schulterbereich sowie die Höhenrhythmisierung durch Horizontalakzente. Insgesamt gibt sich das Stereo-

metrische noch als Funktion des Figürlichen.

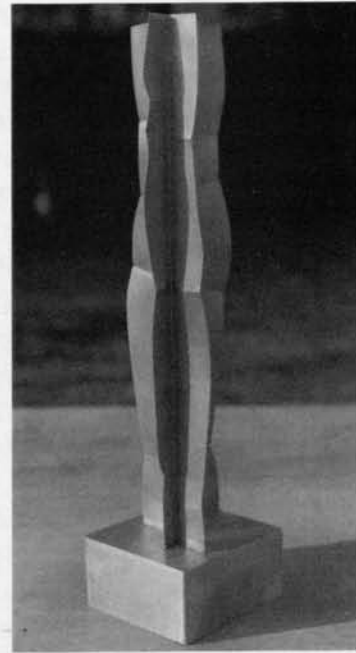
Dieses Verhältnis kompliziert sich in den Arbeiten der Folgezeit. Immer mehr wird das dem menschlichen Körper abgeschautete Profil zum gestalterischen Leitwert, auch und gerade für die plastisch-räumliche Invention. Zeichnend und formend wird die Entfaltung einer Figur aus ihren exemplarischen Ansichten erprobt. In



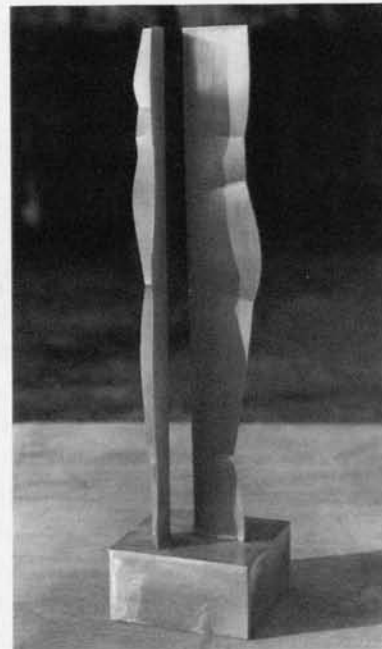
2 Abwicklung, 1967/72 (Kat.Nr. 5)

Reliefs wie „Abwicklung“ von 1967/72 (Abb. 2) oder „Dreiklang“ von 1968 finden sich bandartige Körperextrakte zu Reihungen verschmolzen, denen Umrißlinien und Querzäsuren in Verein mit einer flachrundenden Modellierung ein ebenso präzises wie subtiles Gepräge geben. Das Mimetische tritt absichtsvoll zurück. Dagegen meldet es sich im mehrfarbigen Holzrelief „Beugung“ derart gestrafft und auf prägnante Umriß- und Binnenlinien hin stilisiert, daß die Abbildungseigenschaften geometrisch gebunden bleiben. Eine be-

sondere Rolle fällt den drei Schnittebenen zu, markieren sie doch gewissermaßen die Grenze zwischen natürlich Vorgegebenem und abstrakt Geplantem. Auf eine noch augenfälliger Weise sind Schnittebenen in „Profile im Winkel“ von 1969 (Abb. 3 und 4) bildnerisch aktiviert. Vier Körperprofile aus Blech sind zum Flächenskelett eines virtuellen Volumens vereint, das sich gegenüber einem menschlichen Torso allerdings beträchtliche Freiheiten erlaubt. Der Eindruck des im Planimetrischen Verankerten bleibt bestimmend und damit ein Zug, der an frühe konstruktivistische Arbeiten, etwa von Naum Gabo, erinnert. Für eine tecto-nische Anmutung, wie sie die Dünn-gliedrigkeit des Gebildes kaum erwarten läßt, sorgt die starke Vertikaltendenz. Das gegensätzliche Prinzip, nämlich die Nutzung von Profilscheiben als Außenwände aufragender Hohlkörper, liegt der „Beweglichen figürlichen Doppelform“ von 1970 zugrunde. Die jeweils zu einer geraden Kante hin verebbende, durch Biegen und Knicken des Bleches erreichte Oberflächenbewegung verschafft den Stelen eine mit der inhärenten Geometrie wetteifernde und durch die Veränderbarkeit der Zuordnung noch erhöhte Lebendigkeit. Als anthropomorph empfindet man die Körper vor allem dank dieser Lebendigkeit und dank des lotrechten Stehens. Die in den Konturen versammelten Abbildungsqualitäten wollen eher nachdenkend erschlossen sein; der sinnlichen Präsenz der Formen tut das keinen Abbruch. Im übrigen kann der äußere Habitus bis zu einem gewissen Grade den konstruktiven Charakter vergessen lassen: Grundsätzlich könnte es sich um plastisch geformte oder durch Abtragung aus Blöcken gewonnene Massen handeln. Die besondere bildnerische Idee wird



3 und 4 Profile im Winkel, 1969 (Zinkblech, H. 53 cm)



denn auch mit unterschiedlichen Techniken und Materialien weiterverfolgt. Ausgangsgröße ist in jedem Falle ein durchdacht bemessenes Körperprofil oder eine Serie solcher Profile, die Ausführung umfaßt dreidimensionale Entfaltung, Definition von Segmenten (was stets Bestimmung des Verhältnisses von organischen und geometrischen Anteilen bedeutet), Entscheidung für Kompakt- oder Kompositaufbau, Solitär- oder Gruppenwirkung. Das Problem „Figur“ stellt sich vollends in jenem ambivalenten Sinne, den schon die Umgangssprache kennt, indem sie mit dem Begriff einerseits die Darstellung der menschlichen Gestalt und andererseits die geometrische Formation bezeichnet. Statt der Offensichtlichkeit, wie sie die Mimesis fordert, oder der Assoziationsfeindlichkeit der puren Abstraktion herrscht die kunstvolle Dreiecksbalance von Körperzitat, Geometrie und erfundener Form, die zwischen beiden vermittelt. Die Vielfalt der Lösungen ist erstaunlich. In der (von einer ersten geschnitzten Fassung vorbereiteten) Holzskulptur „Großer zweiteiliger stehender Torso“ von 1970 (Kat.Nr. 6) kontrastieren weiche Partien mit Ebenen, deren Umrisse die anatomienahen Schwingungen ebenso widerspiegeln wie die Härte der Schnitte. In der monumentalen „Figürlichen Doppelform“, von der eine Holz- und Bronzefassung von 1971 (Kat.Nr. 7) und ein Aluminiumguß von 1971/72 existieren, ist das Spiel sanfter Aufwerfungen und energischer Kehlungen an die Strenge hochaufwachsender, in einprägsamem Takt aus Elementen unterschiedlicher Höhe gefügter Pfeiler gebunden. Mit kinetischer Kraft sind die aus Profilen schreitender Körper entwickelten Arbeiten ange-reichert, namentlich dann, wenn gegen-

sinnige Bewegungen anklingen. Die Steinskulptur „Entgegentreten“ von 1971 (Kat.Nr. 8) beeindruckt durch das spannungsvolle Bündnis elastisch-schwellender und linear-einschnürenden Formen. Bleibt es in diesem Werk bei einer leichten Drehung in der Vertikalachse, so ist bei der Weichholzskulptur „Gegenlauf (Nike)“ von 1973 (Kat.Nr. 9) die Torsion zum eigentlichen Thema geworden. Andere Werke gründen auf den Strategien der gegenseitigen Verschiebung von Profilen, der seriellen Wiederholung von Profilen in festen oder variablen Verbänden und der Projektion von Profilen auf Prismen oder Zylinder. Einige Beispiele mögen den Erfindungsradius Albrechts belegen. Die Gruppe „Drei verschobene Profile auf einem Rasterfeld“ von 1973 zeigt rhythmisch aufsteigende Körper in einer vom Schema der Bodenplatte regulierten Anordnung, der „Ablauf aus 5 Körperprofilen I“, ebenfalls von 1973, bringt drehbar montierte Elemente in räumlichen Austausch. Eine durch Umklappen veränderbare Sequenz bietet der „Ablauf aus 5 Körperprofilen III“ (Kat.Nr. 10); er ruft Marcel Duchamps „Akt, eine Treppe hinabsteigend“, futuristische Bewegungsauffächerungen und Oskar Schlemmers Treppenbilder ins Gedächtnis und wahrt dabei seinen eigenen Ton. Wieder anders ist das Prinzip der Zuordnung und Verschränkung von Profilplatten in Arbeiten wie „Gegenläufiger Rhythmus aus 6 Körperprofilen“ von 1975 und „Fächerung aus 5 Körperprofilen“ von 1979 genutzt. Nicht minder geistvoll ist das Torsionsmotiv ausgedeutet. Schon die zweifarbige Holzskulptur „Schraubung um einen stehenden Körper“ von 1973 enthält den Kern dessen, was in späteren Werken vielfältig elaboriert ist - in der Steinskulptur

„Spur eines Läufers“ von 1979 etwa, der Holzskulptur „Spur eines Schreitenden“ von 1980 oder dem granitenen „Bein-Kreuz“ von 1982. Körperumrisse konstituieren durch ihre spiralförmige Entfaltung ein dreidimensionales Gebilde oder schreiben sich einer stereometrisch einfacheren Form, diese umstimmend, ein. So oder so zeichnet sich das Ergebnis durch Dynamik aus, eine Dynamik, die von relativer Verhältnismäßigkeit bis zum schneidenden Raumgestus der Holzskulptur „Aufsteigende Profile (Wirbel)“ von 1982 (Kat.Nr. 16) reichen kann. Eine imaginäre Vertikalachse hält stets die Bewegungen zusammen, Fugen, die an die Gelenkstellen des menschlichen Körpers erinnern, bürgen für horizontale Gegenmomente und Strukturierung des Höhenzuges. Das Anthropomorphe ist mitunter mehr als Anlaß spürbar denn als Eigenschaft beschreibbar. Doch es behält, was nicht zuletzt der Blick auf die den Skulpturen und Plastiken vorausgehenden Entwurfszeichnungen lehrt, auch dort seine begründende Funktion, wo es in einer autonomiewürdigen Form aufgeht. Wenn der Begriff der „Abstraktion“ Transformierung des Naturvorbildes in Richtung des Absoluten - aber unter Meidung der Verabsolutierung selbst - meint, dann löst Albrecht diese Definition aufs bemerkenswerteste ein. Sein historisches Wissen und sein intellektuelles Potential, wie sie aus vielen theoretischen Arbeiten sprechen, sind der bildnerischen Phantasie nicht im Wege, sondern schaffen ihr jenen Rückhalt der Mensurabilität, den auf direktere Weise auch das einzelne Werk belegt.

Welche vom menschlichen Körper abgeleitete Formenvielfalt in ein Gebilde eingehen kann, das auf den ersten Blick in sich geschlossen wirkt, beweist die aus vier

gleichen, aber in fortlaufender Drehung gereihten Güssen bestehende Gruppe „Spur eines Schreitenden“ von 1981. Beim steinernen Dreierensemble „Stehen zu Gehen“ von 1980-84 vermitteln die unterschiedlich dimensionierten und behauenen, jedoch der gleichen Formenfamilie zugehörigen Elemente mit unwillkürlicher Wucht den vom Titel verheißenen antinomischen Eindruck. In den beiden Fassungen von „Doppelrhythmus eines Schreitenden“ von 1977/78 (Kat.Nr. 12) endlich erscheinen statische und dynamische Werte in eine Art monumentalen Ausgleichs gebracht.

Alle die zuletzt genannten Arbeiten folgen der menschlichen Gestalt in der (die Rückkoppelung ans Stereometrische begünstigenden) Grundhaltung aufrechten Stehens oder Schreitens. Es ist kein Zufall, daß sich, als Albrecht auf andere Körperpositionen zurückkam, zunächst der Gehalt an mimetischer Mitteilbarkeit erhöhte. Die Steinskulptur „Liegende“ von 1980-84 setzt eine mit angezogenem Bein auf dem Rücken liegende Frauengestalt in ein Kompositum aus scharfkonturierten und von klaren Wölbflächen begrenzten Teilen um, das bei aller Strenge etwas von der Lässigkeit der Haltung in sich aufgenommen hat. Mehr Distanz zum Naturvorbild wahrt die „Hockende“, eine Muschelkalkskulptur aus der gleichen Periode, die den vierfach segmentierten Körper von Stufen getragen zeigt; die Wangen der Teile sind sparsamer behandelt als die den Profilbewegungen antwortenden Seiten, was auch für das formal sehr viel knappere „Diagramm einer Hockenden“ von 1983 gilt. Die „Hockende, konzentriert“, ebenfalls von 1983 (Kat.Nr. 19), ist hingegen um eine gleichmäßigere plastische Artikulation der sehr kompakten und dem Abbildhaften entrückten Masse bemüht.

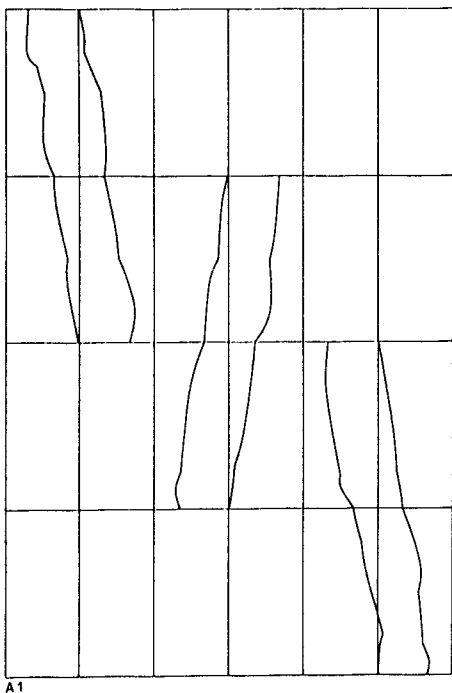
Der nächste, fast zwingende Schritt lässt sich, an die Entwicklung der aufrechten Figuren in den siebziger Jahren erinnernd, wieder als Gewinnung von Komplexität auf der Grundlage großer Dichte begreifen. Haltungsbedingte Abweichungen von der Körpersymmetrie, wie Drehungen, Seitenneigungen und Verschränkungen, werden in einer Skulpturenserie untersucht, die den Torso hockender oder kauender Frauen thematisiert. Der spezielle Ansatz bringt mehrfach eine Anhebung der mimetischen Werte mit sich, etwa wenn bei der „Hockenden, sich zurückstreckend“ von 1985 Einzelpartien hervortreten oder wenn sich, wie bei der „Hockenden mit gestütztem Kopf“ aus dem gleichen Jahr eine körpergestische Wirkung einstellt. Die plastische Form wird solcher Ausdrücklichkeiten Herr und sucht Differenzierung auf einer möglichst allgemeinen Ebene. Auch für die Torsi behält das System der Körperprofile seine Bedeutung, doch sind die verwickelten räumlichen Verhältnisse im bewegten Rumpf-Kopf-Bereich schwieriger zu bewältigen als der Kontur des Rückens oder der Beine einer aufrechten Figur. Einige Arbeiten bieten ein wahres Facettenspiel der Formen, wobei Krümmungen und Verwindungen stereometrische Regelmäßigkeit abwehren. Die Steinskulptur „Hockende, gedreht“ von 1987 (Kat.Nr. 21) markiert wohl die Grenze zwischen einer systematischen und einer intuitiv-sensualistischen Auffassung von plastischer Gestaltung. Albrecht hat diese Grenze nicht überschritten. Er ist in den letzten Jahren vielmehr einen Weg der Abwandlung neuer Positionen unter Nutzung einer früher erschlossenen Methode gegangen. Gemeint ist die Methode der Erzeugung virtueller Räumlichkeit mit Hilfe rein flächiger

Elemente, also das, was sich bereits in (ihrerseits dem Konstruktivismus verpflichteten) Werken wie „Profile im Winkel“ von 1969 (Abb. 3 und 4) verwirklicht findet. Das alte Verfahren hat allerdings eine gründliche Revision erlebt, denn Konturierung und Verbindung der Stahlplatten sind gewissermaßen unter die für die Torsi geltenden Grundbedingungen gestellt. Die Folge sind Umrißbildungen und Raumkonstellationen, deren Kompliziertheit die karge Technizität des Materials Lügen straft. Titel wie „Hockende, sich durchdringend“ (Kat.Nr. 22), „Hockende mit übergeschlagenem Bein“ oder „Hockende, das Paar“ weisen nicht nur auf die Neigung zur Auseinandersetzung mit forcierten Körperhaltungen, sondern auch auf die einigen Arbeiten eigene Doppelsinnigkeit. Was von den Stelen als Gegenläufigkeit von Bewegungen oder semantische Mehrwertigkeit von Formen vertraut ist, kommt in den stählernen Torsi nicht minder fesselnd zum Tragen. Dazu bleibt ihnen jene Stimmigkeit erhalten, die klarem Kalkül und empfindlichem Proportionssinn entspringt, auch wenn der prüfende Nachvollzug schwererfallen mag als bei vielen aufrechten Figuren. Die „Hockende, quersitzend“ von 1993 (Kat.Nr. 30) entwickelt nach Albrechts Aussage ihre „verschobenen Symmetrien aus einem quadratischen Grundmaß, das als Maßeinheit in der Plinthe (Standfläche) enthalten ist“. Man braucht das nicht bewußt wahrzunehmen und wird das Werk gleichwohl als in sich schlüssiges Gebilde erfahren. Den Torsi folgten Köpfe. Die weitere Verengung des Ausschnitts, die zugleich eine Konzentration auf den individuellsten Körperteil bedeutet, war und ist keineswegs mit einer Milderung des Abstraktionsgrades verbunden. Im Gegenteil, die

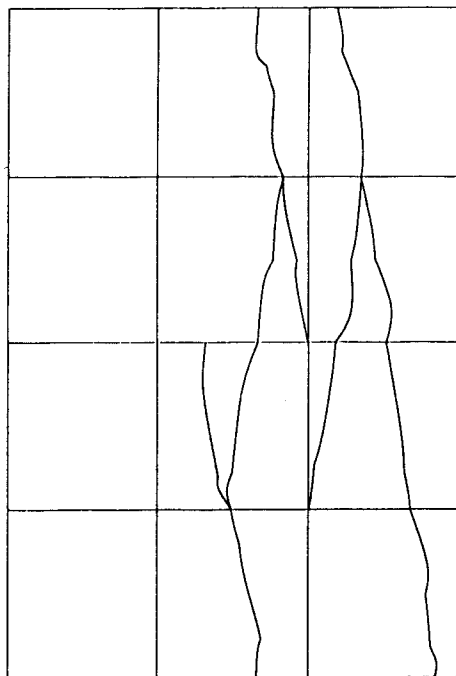
Kompositionen aus stählernen Platten machen sich in dieser Hinsicht alles das zunutze, was in den Torsi erreicht ist, und gehen zum Teil noch darüber hinaus. Auf einer weit vom Mimetischen entfernten Ebene werden physische Sachverhalte wie Neigung und Drehung, aber auch psychische Reaktionen wie Teilnahme, Abwendung, Versenkung und Erstarrung, bildnerisch fruchtbar gemacht. Gerade die große Distanz zur Formenwelt der Wirklichkeit schafft die Basis für eine Expressivität, an der Konstruktionsvermögen, Imagination und Wissen um die Realität teilhaben. Daß auch bei den Köpfen im Konstruktiven das Proportionsbewußte steckt, bedarf kaum der Erwähnung. Die menschliche Gestalt ist bis heute ohne Zweifel Albrechts eigentliches Paradigma geblieben, nur waren seine Antworten auf die Naturwirklichkeit immer eine Parteinahme für die zur Selbstbindung durch das Maß fähige Freiheit des

Formwillens. Das „Figurenproblem“ war und ist für den Künstler stets ein Problem der Aufrufbarkeit geometrisch faßbarer Eigenschaften des menschlichen Körpers, aber auch ein Problem des Brückenschlags zwischen Organischem und Geometrischem überhaupt. Die für die Kunst unseres Jahrhunderts so wichtigen Fragen der inneren Strukturierung eines dreidimensionalen Gebildes und der Beziehung eines solchen Gebildes zum umgebenden Raum gewinnen bei Albrecht - man darf es fast wörtlich nehmen! - besondere Konturenschärfe, weil das anthropomorphe Profil eine Art Schnittstelle zwischen Natur und Geometrie bildet. Daß dieses Faktum den Gestaltungsspielraum eher vergrößert als einengt, geht auf die Rechnung der bildnerischen Phantasie.

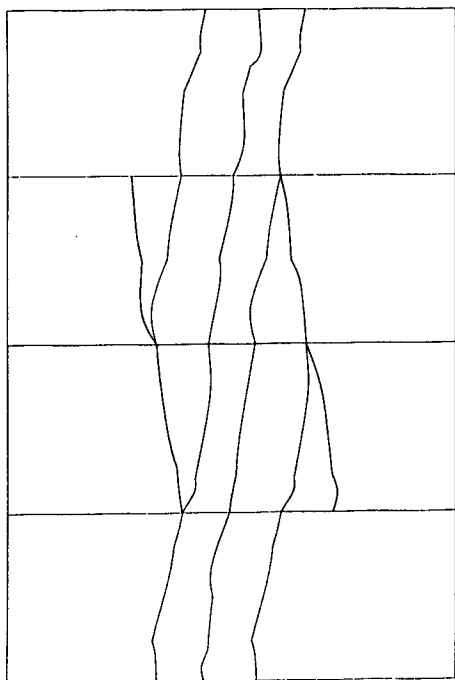
* Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528 (Faksimile herausgegeben und kommentiert von Max Steck, Dietikon-Zürich 1969); Zitat aus dem Schlußabschnitt des Dritten Buches der nicht paginierten Erstausgabe.



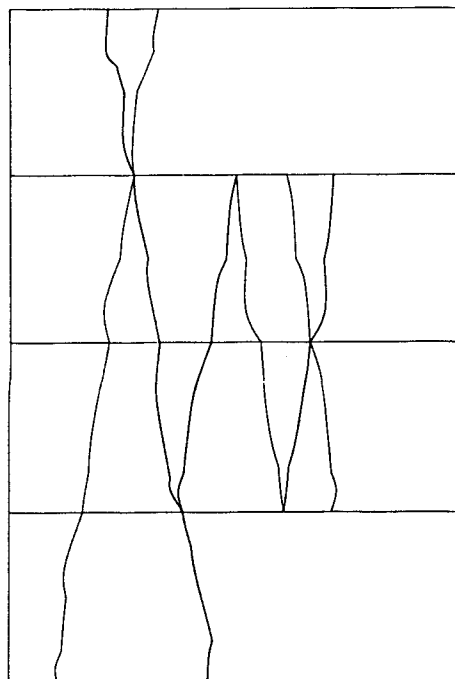
A1



B1

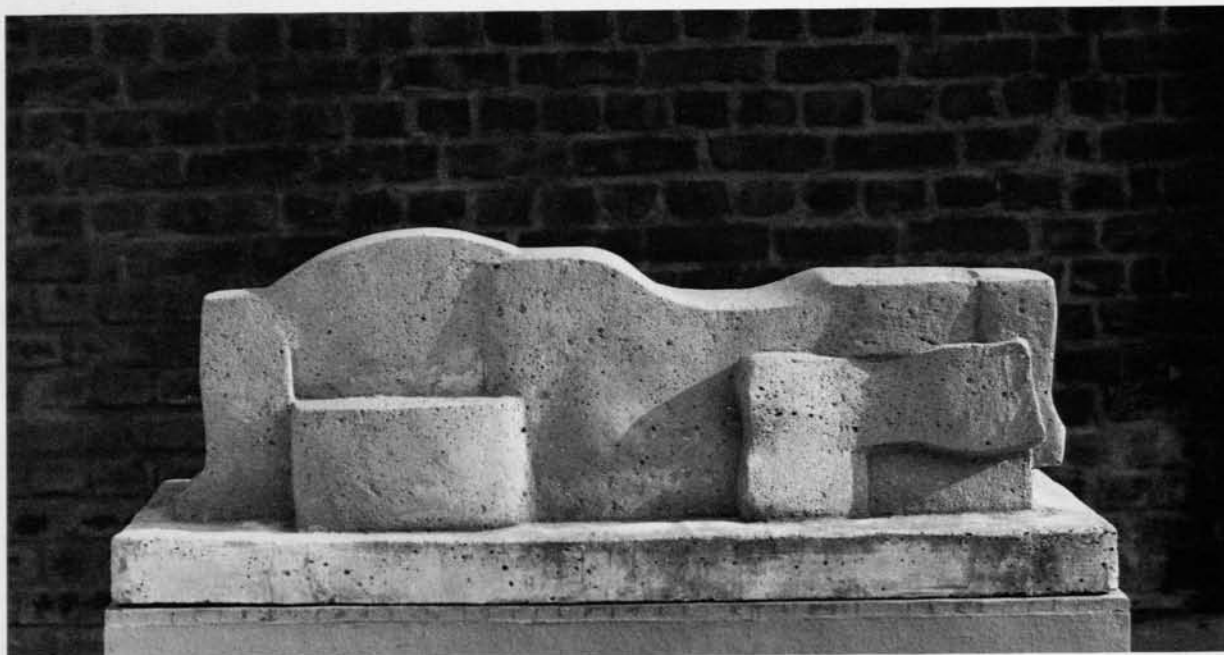


C1



D2

3 Vier konstruktive Varianten aus „Schrittfolgen aus 6 Körperprofilen“.
1974-75 (Kat.Nr. 53)



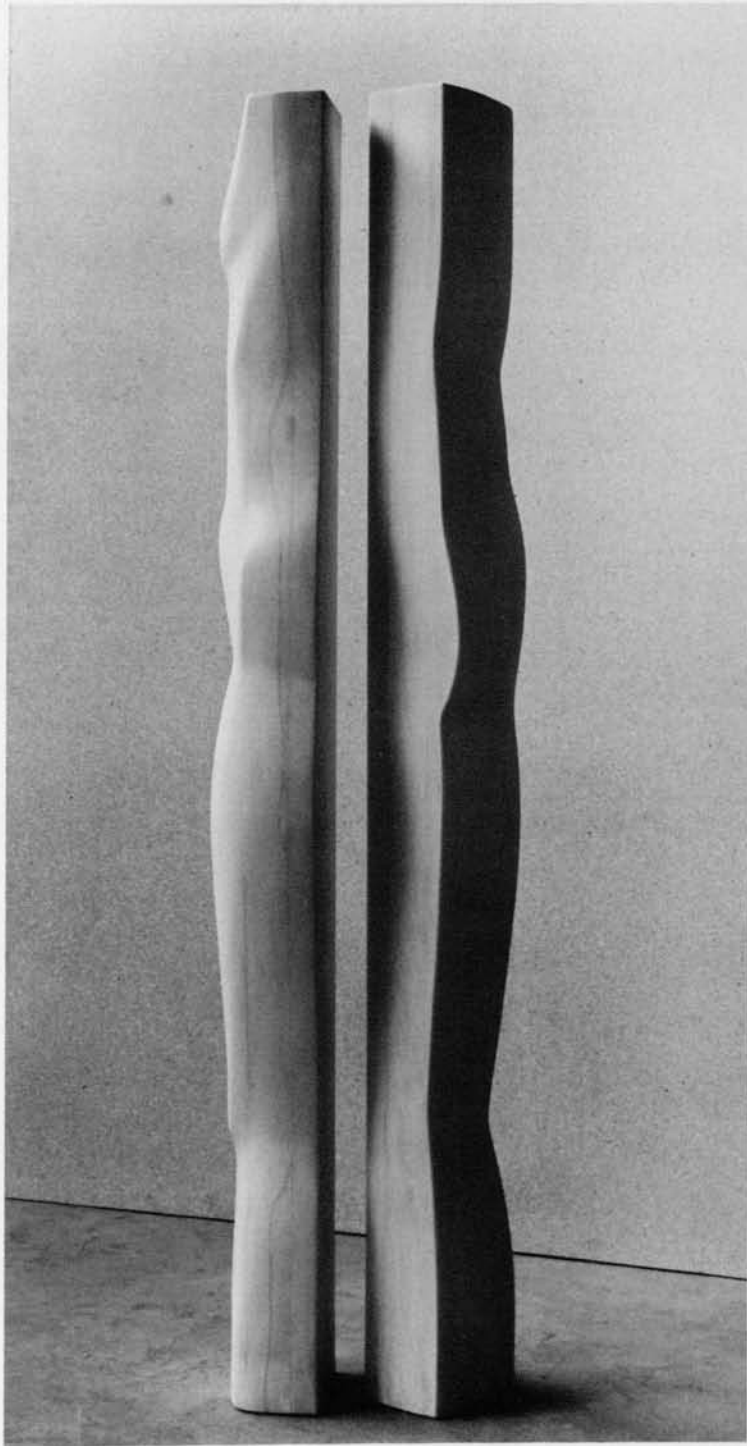
Große seitlich Liegende. 1965 (Kat.Nr. 1)

Liegende auf einer Bank. 1965 (Kat.Nr. 34)

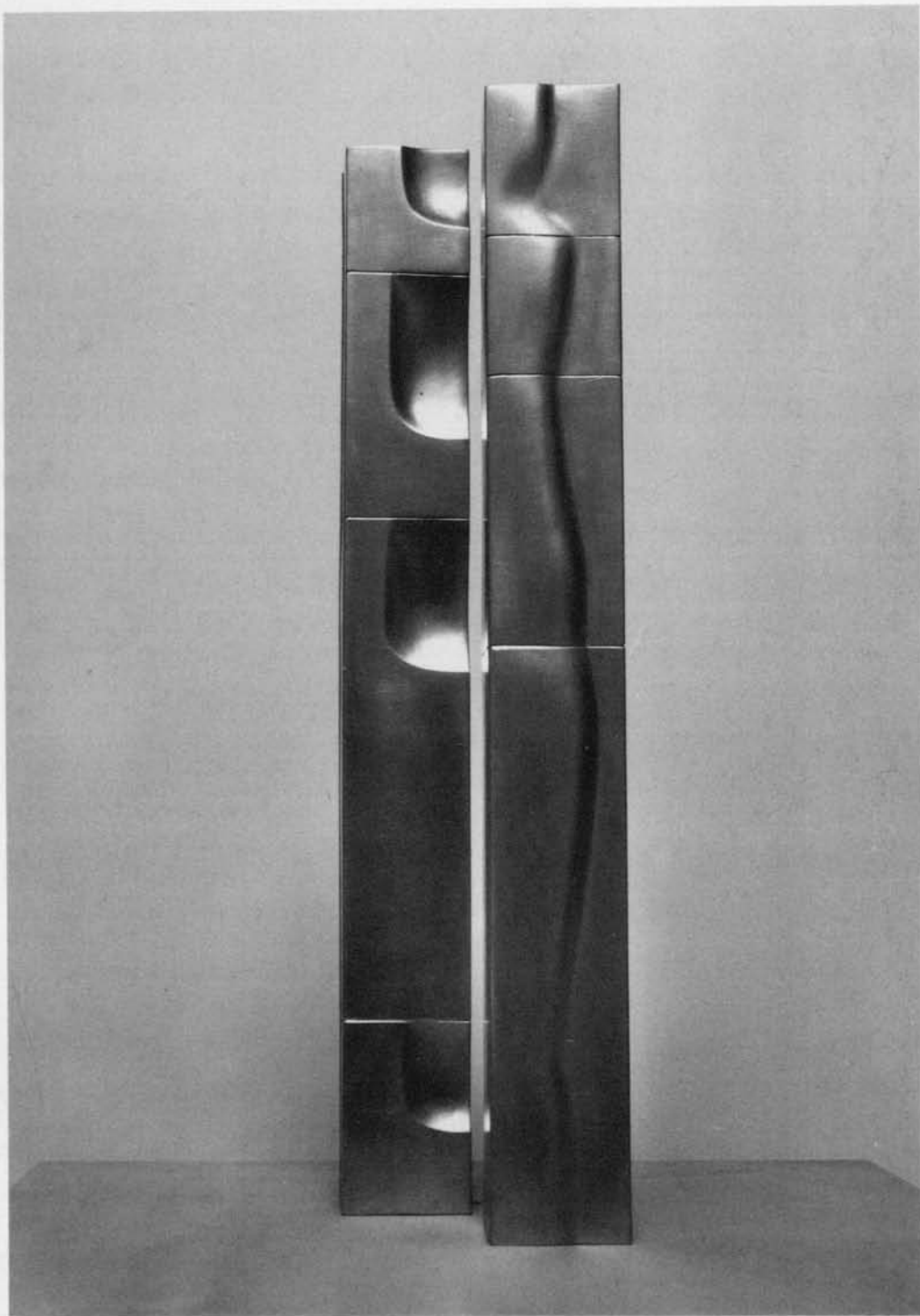




Großer stehender Torso über Eck. 1966
(Kat.Nr. 2)



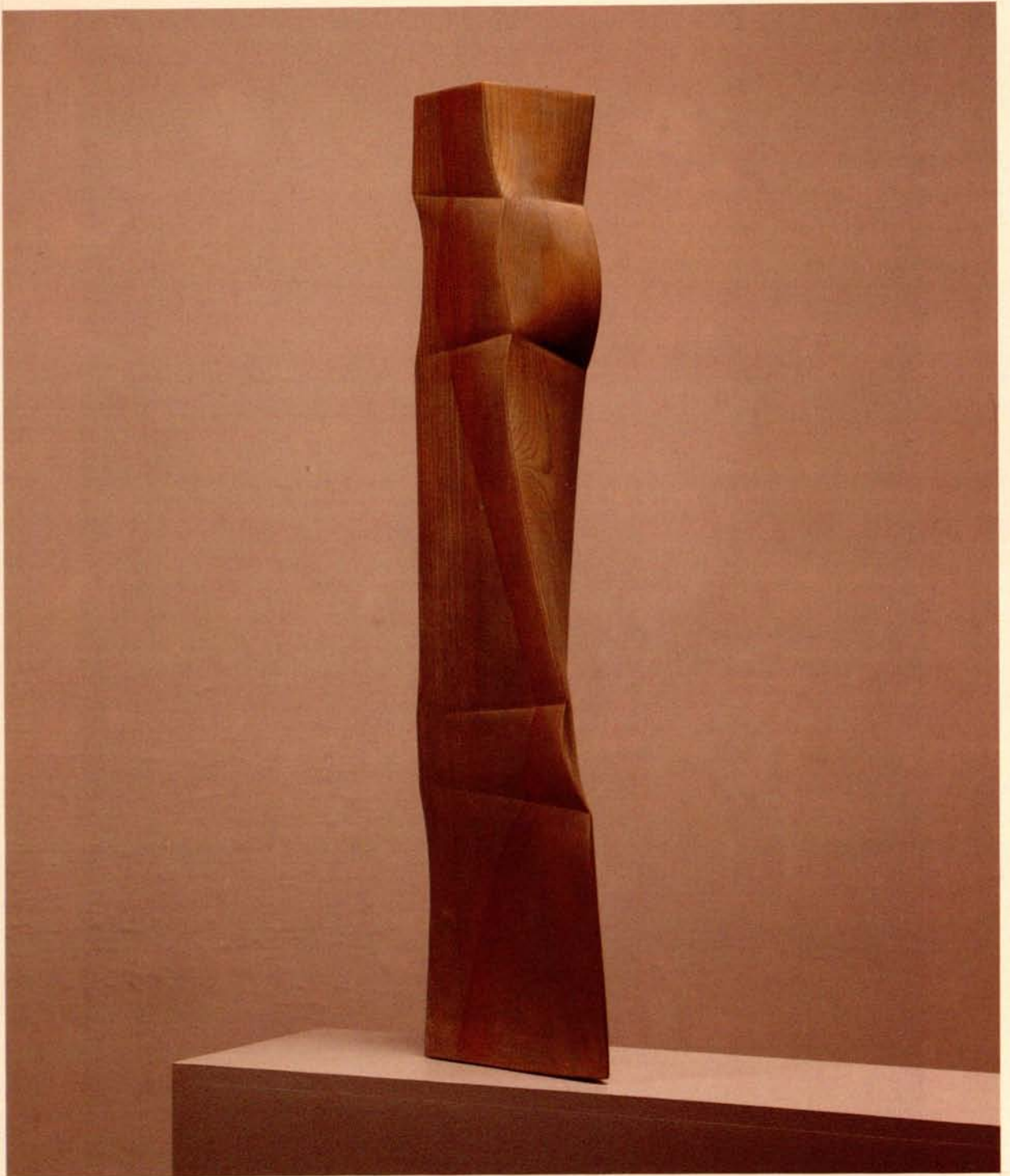
Großer zweiteiliger stehender Torso. 1970
(Kat.Nr. 6)



Figürliche Doppelform. 1971 (Kat.Nr. 7)



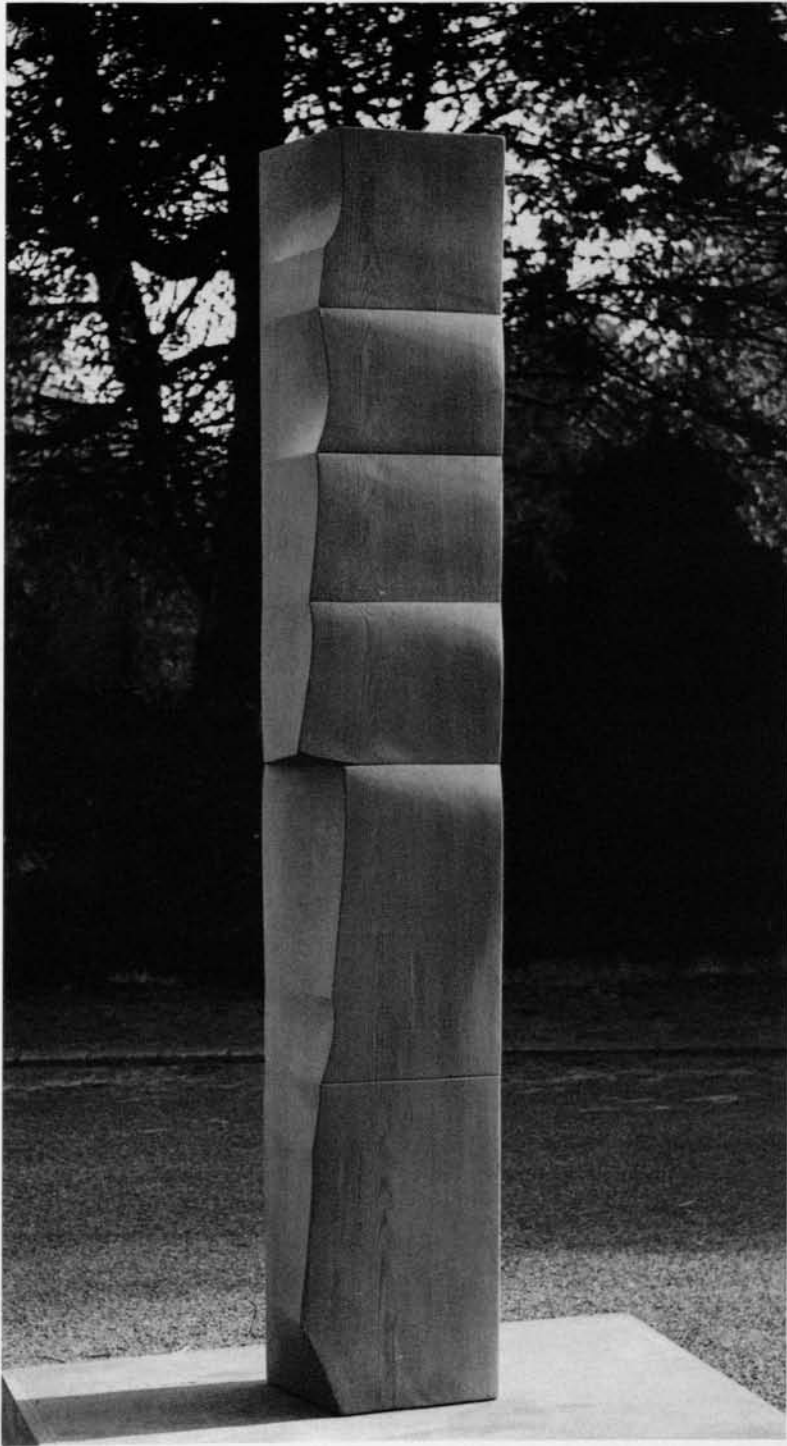
Entgegentreten. 1971 (Kat.Nr. 8)



Gegenlauf (Nike). 1973 (Kat.Nr. 9)



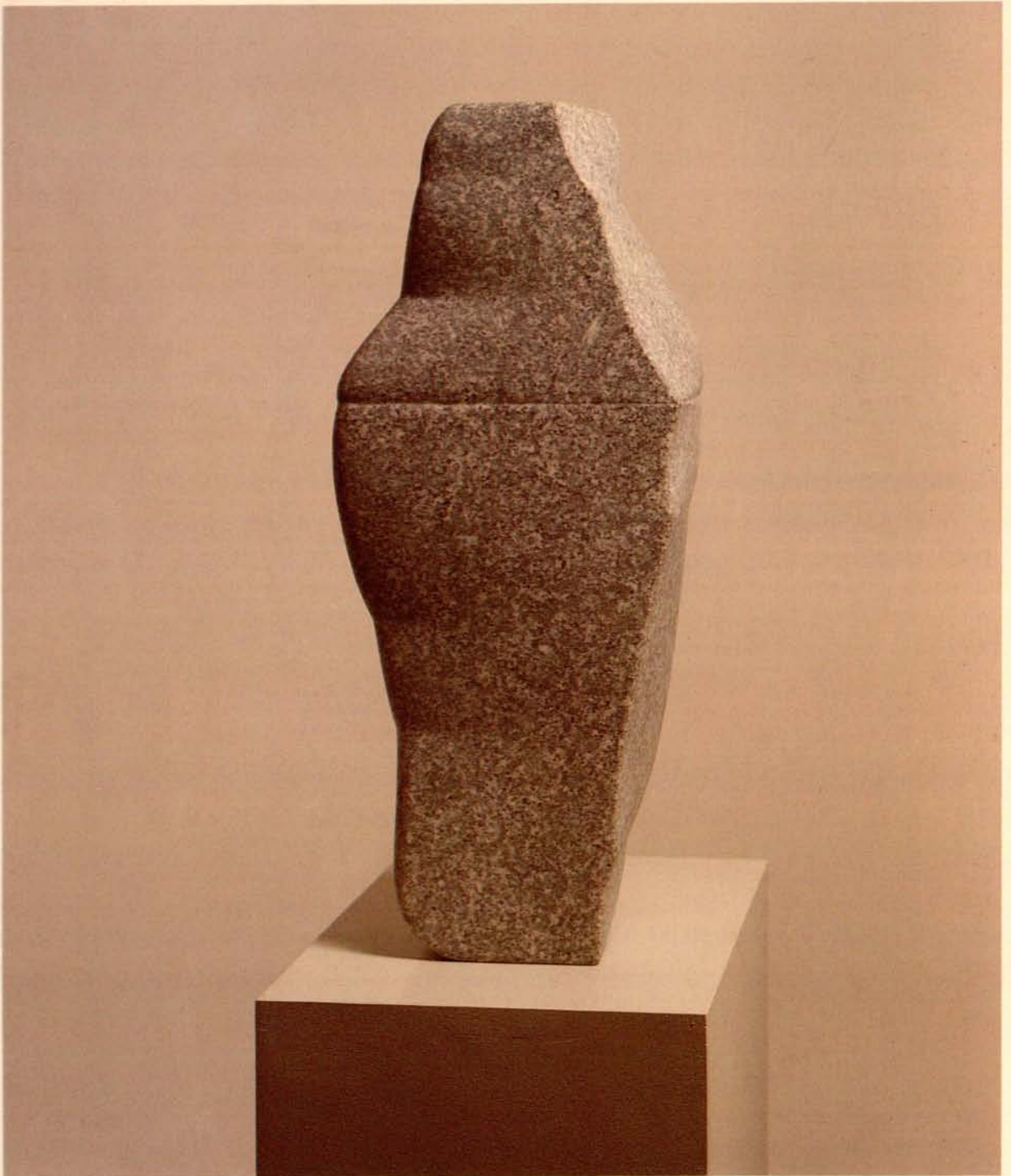
Ablauf aus 5 Körperprofilen III. 1973
(Kat.Nr. 10)



Doppelrhythmus eines Schreitenden.
1977 (Kat.Nr. 12)



Aufsteigende Profile (Wirbel). 1982
(Kat.Nr. 16)



Hockende, konzentriert. 1983 (Kat.Nr. 19)



Hockende, gedreht. 1987 (Kat.Nr. 21)



Hockende, sich durchdringend. 1987
(Kat.Nr. 22)



Hockende, quersitzend. 1993 (Kat.Nr. 30)