

Peter Anselm Riedl **Das Werk des Bildhauers
und Plastikers Herbert Peters**

Versuch einer Übersicht

I

- 17 Säge man ein Werk wie den *Harpyientorso WV 17* aus Peters' frühen Jahren unvermittelt
212 neben der mehr als drei Jahrzehnte jüngeren *Sandsteinstele WV 212*, man würde das Unterscheidende zweifellos sehr viel stärker empfinden als das Verbindende. Die nach einem Tonmodell in Englischem Zement gegossene Figur von 1962 ruft Körperlichkeit als eine Art schemenhafter Erinnerung auf: Die dünnen Beine, die schrundige Hüftpartie und der zerklüftete Leib sind eher als plastische Restformen zu deuten denn als Kerne für potentielle Massenlagerung. Ganz anders die aus Quarzit gehauene Stele von 1993: Im Prinzip ein verwundenes Prisma, dessen unregelmäßiger Querschnitt sich mit dem Ansteigen kontinuierlich verändert, spiegelt sie eine auf blockhafte Strenge, das heißt auf Volumenbetonung und Umrißfestigung, zielende Auffassung wider. Die Differenzen sind mithin beträchtlich – und doch läßt sich eine Gemeinsamkeit benennen, die vielleicht am besten mit dem Begriff des *Organischen* zu charakterisieren ist. In beiden Werken macht sich Belebtheit geltend, das eine Mal als eine von zehrenden Kräften bedrohte Figürlichkeit, das andere Mal als gegengewichtsichernde Partnerin des Geometrischen und Konstruktiven. Andererseits ist schon in der formal freieren frühen Arbeit eine Neigung zur Achsenbindung und damit zur Tektonisierung spürbar, während die Kompaktheit der späten Skulptur durch die Torsion und eine horizontale Fuge verhalten, aber unmißverständlich gelockert wird. Im Offenen kündigt sich das Beherrschte an, im Geschlossenen wirken Energien der Verformung und der Teilung.

Was der Vergleich zweier zeitlich weit auseinander liegender Werke ahnen läßt, wird zur Gewißheit, wenn man Peters' Œuvre überschaute: Eine Entwicklung von großer Folgerichtigkeit wird erkennbar, eine Entwicklung, die in übergreifende stilgeschichtliche Prozesse eingebunden ist und dabei in jedem Moment das Signum des Persönlichen trägt. So groß die Spanne seiner bildnerischen Möglichkeiten ist – Peters läßt dem bloß Experimentellen ebensowenig Raum wie dem Modischen. Hinter jeder Lösung steht er mit der Autorität dessen, der lieber Verzicht übt, als sich zu Zugeständnissen zu bequemen.

- Aus den frühen und mittleren fünfziger Jahren sind einige Arbeiten erhalten, die den Weg der Stilfindung dokumentieren. Das Vorbild des Münchener Lehrers Toni Stadler schimmert im *Stehenden Jüngling WV 1* von 1950, in der *Stehenden WV 2* von 1951, dem
1, 2 *Weiblichen Torso WV 4* von 1953 und dem *Sitzenden WV 6* von 1954 in unterschiedlichem
4, 6 Maße durch, doch mutet bei Peters die Mischung aus sensualistischer Fülle und tektonischer Bedingtheit um Spuren herber an als bei Stadler. Sehr durch den Lehrer geprägt sind
3 die nur durch Photographien belegten, subtil modellierten Porträtköpfe *WV 3* von 1952 und
5 *WV 5* von 1953. Als einzige Zeugnisse dieser Werkattung sind sie Beweis dafür, daß Peters an der Erfassung des Individuellen nur beiläufig interessiert war. Wichtiger waren ihm schon in der Lernphase Formprobleme, die mehr mit bildnerischem Inventionsvermögen als mit der Beschreibung naturgegebener Eigenarten zu tun haben.

- 6 Bereits beim *Sitzenden WV 6* macht sich die Tendenz bemerkbar, anatomische Proportionen und Formverläufe umzudeuten. Die Vorderseite des Rumpfes ist gemuldet, wie man das etwa von Henry Moores fast zeitgleicher Gruppe *King and Queen* her kennt, die

gestreckten Arme stützen sich auf überdimensionierte Beine. Noch weiter entfernt sich der Körperbau des *Stehenden WV 7* und des *Stehenden Jünglings WV 8* von 1955 von gewohnten Verhältnissen; die Zurücknahme der Rumpfmasse, die Längung der Köpfe und die asymmetrische Ausbildung der Extremitäten treiben expressive Verformung bis in die Nähe des Punktes, an dem Mimesis in eigensinnige Setzung umschlägt. In der *Stehenden Figur WV 9* von 1956 und der *Stehenden WV 10* von 1958 ist dieser Punkt noch nicht erreicht, wohl aber in der *Stehenden WV 11* von 1959. Aus deren schweren Füßen ragen dünne Beine auf, die sich in der Schenkelpartie verdicken und einen massigen Rumpf mit aktionslos hängenden Armen stützen; der Hals wächst in die Höhe, um ein kleines, kaum mehr einem menschlichen Kopf ähnliches Element zu entsenden. Der Guß in Englischem Zement bewahrt alle Rauheiten der Modellierung. Daß das Bizarre der Körperbildung und das Krude der Machart den in diesen Jahren dominierenden Richtungen des Informel und der Art brut verpflichtet sind, ist offensichtlich. Peters hat – und man muß hinzufügen: wie etliche andere deutschen Plastiker seiner Generation – Gestaltung endgültig als Mittel zur Widerlegung tradierter Normen entdeckt. Dabei löst er sich weder völlig vom Formmuster des menschlichen Körpers, noch läßt er sich von der neuen Freiheit zur Anarchie verleiten. Unter der bewegten Oberfläche seiner Figur empfindet man ein stabilisierendes Gerüst, und die Zurücknahme der realistischen Werte trägt sogar zur Hervorhebung des latent Konstruktiven bei.

Wenn die 1960 modellierte Figur *WV 12 Harpyie* heißt, dann wird, so darf man vermuten, die Namengebung der Formung gefolgt sein. Denn morphologisch ist die *Harpyie* der *Stehenden* von 1959 durchaus verwandt, nur ist die Beinpartie mit den dünnen Unterschenkeln und den ausladenden Oberschenkeln jetzt so prononciert gebildet, daß sich leicht die Erinnerung an die frauenköpfigen Vogelungeheuer der griechischen Sage einstellt. Auch die starr abgespreizten Arme scheinen eher mit archaischen Sturmdämonen vereinbar als mit menschlicher Gestalt. Der klumpige Kopf freilich zeigt unmißverständlich, daß sich das Allusive nicht dem Willen zur Vergegenwärtigung mythischer Figuren, sondern der Abkehr von herkömmlichen ästhetischen Erwartungen verdankt. Ein neuer gestalterischer Zugriff öffnet unerwartete gedankliche Horizonte, doch das Inhaltliche bleibt ein Nebenaspekt des Formalen.

II

In den sechziger Jahren entfaltet Peters das, was in Figuren wie der *Stehenden WV 11* und der *Harpyie WV 12* angelegt ist. Es sind hauptsächlich vertikal entwickelte Arbeiten, in denen Form als etwas grundsätzlich Offenes und Verwandlungsbereites in Erscheinung tritt. Bei der *Kleinen Harpyie WV 13* von 1961 ist die Körpermasse bis an die Schwelle des Amorphen zerlegt und zerschundet, bei der *Harpyie WV 14* aus demselben Jahr dagegen an eine strenge Lotachse zurückgebunden. Solche Bindung löst sich in der *Tänzerische Position* betitelten Figur *WV 15*, ebenfalls von 1961, im Hüft- und Schulter-Arm-Bereich zu einer ausgreifenden, wenn auch weiter an das Standmotiv gekoppelten Bewegung. Im *Torso WV 16* von 1961 und im eingangs kommentierten *Großen Harpyientorso WV 17* aus dem folgenden Jahr ist der Körperzusammenhang so weit gestört, daß nur noch einzelne Motive die als solche allein im Kontext lesbar sind – auf anatomische Formationen verweisen. Andere Figuren, wie der *Stehende Jüngling WV 19* und die *Stehende WV 21*, beide von 1962, kommen, obwohl eigenwillig proportioniert und unruhig modelliert, der Wirklichkeit um Grade näher. Das gilt auch für drei Arbeiten, welche die Phalanx der Standfiguren durchbrechen: die *Hockende WV 22* von 1962 und ihre Kleinvarianten *WV 22/I* und *WV 23* von 1963. Mit ihren dicht an den Körper gezogenen Beinen fügen sich die Gestalten allerdings ihrerseits in einen die Höhenrichtung betonenden Umriß.

24–30 Vertikalität und Axialität bestimmen die Anlage fast aller zwischen 1962 und 1966 entstan-
32–46 dener Arbeiten. Es geht um etwa zwei Dutzend souverän geformter Gebilde (*WV 24–30*
und *32–46*), welche Titel wie *Torso*, *Daphne*, *Nike*, *Equilibris*, *Schmaler Schatten*, *Schwe-
rer Schatten*, *Ombroso*, *Molloy*, *Screwed* und *Stele* tragen und klein bis höchstens mittel-
groß dimensioniert sind. Die Benennungen deuten an, was die Formen lehren: daß asso-
ziationsfördernde Offenheit mehr zählt als figurative Bestimmtheit. Geformt sind die
Stücke aus Ton, als Gußmaterial hat Bronze den bisher – aus ökonomischen Gründen, aber
nicht *nur* aus diesen – bevorzugten Englischen Zement abgelöst. Der lebendige Modellier-
gestus und die Stofflichkeit des Metalls spielen überzeugend zusammen.

Einige der Arbeiten haben einen figurativen Kern, der sich dem Blick rasch erschließt.
25 Der *Torso WV 25* enthält Partien, die man mit Brust, Schultern und Kopf identifiziert, und
28 in der dynamischen Drehung der *Nike WV 28* klingt das Bewegungsmotiv der berühmten
24 hellenistischen Skulptur an. Die *Bronze WV 24* ist, so verrät das spitz angewinkelte Bein-
22 paar, von der *Hockenden WV 22* und deren Abkömmlingen abgeleitet; ihre *Titellosigkeit*
belegt aber eindringlich genug, daß es nicht mehr um die Wiedererkennbarkeit von Ver-
trautem geht, sondern um die Sprachkraft von Formen, die, ob dem Fundus der Wirklich-
keit entlehnt oder frei ersonnen, Zusammenhänge neuer Art begründen. Und weil das so
ist, kommt jeder analytische Versuch schnell an seine Grenzen. Man kann Analogien ermit-
teln und Anmutungen beschreiben – mehr als Näherungswerte erreicht man nicht.

Insgesamt läßt sich an der genannten Werkgruppe neben der Orientierung an einer
lotrechten oder leicht geneigten Achse ein quasi organisches Bauprinzip beobachten: Man
hat den Eindruck von Gewachsenem oder im Wachsen Begriffenem, von sich Entfaltendem
oder in einer Hülle Bergung Suchendem. Der vegetabilische Charakter ist in den
26, 27, 43 Arbeiten *WV 26* und *WV 27* mit ihren kelchartig aufschießenden Blattbündeln und *WV 43*
mit seinem gelockert-voluminösen Kopfstück so ausgeprägt, daß die Titel *Daphne I*,
Daphne II und *Kleiner Baum* eine mehr bestätigende als suggerierende Funktion haben.
29, 36 Die Bezeichnungen *Equilibris I* und *Equilibris II* für die Bronzen *WV 29* und *WV 36* sowie
35, 40 *Screwed I* und *Screwed II* für die Bronzen *WV 35* und *WV 40* beziehen sich auf die jeweils
spezifischen Form- und Massenverhältnisse, also auf das Widerspiel von Ballungen und
Einziehungen, gelenkähnlichen Knotungen und stengelartigen Straffungen, spiraligen Ein-
schnürungen und scholligen Verdichtungen. Andere Titel wieder antworten poetisch auf
Figurationen, die einen weiten Assoziationsraum eröffnen; gemeint sind die Arbeiten
32, 37, 39, 42, 47 *WV 32*, *WV 37*, *WV 39*, *WV 42* und *WV 47*, die allesamt *Schatten*-Titel tragen, oder die
33, 34 Bronzen *WV 33* und *WV 34*, die nach Samuel Becketts abstruser *Molloy*-Figur getauft sind.
Was immer die Bronzen und ihre Titel ins Gedächtnis rufen mögen: Sie entziehen sich
semantischer Festlegung, sind offen für die Betrachterphantasie, die auf das Formen-
angebot mit eigenen Zuweisungen reagieren kann und soll.

Gemeinsam ist den Bronzen die spontane plastische Behandlung. Man spürt das Pro-
zessuale des Gestaltungsvorgangs, kann nachvollziehen, wie beim Modell die Tonklumpen
auf- und aneinandergesetzt, in sich gegliedert, geraut und geglättet wurden. Der Bronze-
guß hält gewissermaßen den finalen Augenblick der Werkgenese fest. Daß komplizierte
technische Zwischenstufen – nämlich Abformungen in Silikonkautschuk und Wachs – not-
wendig waren, sieht man den Metallgüssen nicht an. Im übrigen taugt der (ohnehin pro-
blematische) Informel-Begriff nur dann zur Kennzeichnung des für die Bronzen eigentüm-
lichen Stils, wenn man mit ihm ein bestimmtes Prinzip der *Formsetzung* verbindet und
nicht etwa die Vorstellung des *Formverzichts*. Es ist nicht nur die sich in der Vertikalität
ausdrückende verkappte Tektonik, die sich als Formqualität der frühen Bronzen Peters'
anführen läßt; nicht weniger ist es die innere Rhythmik, welche in gleichem Maße der
gestalterischen Ratio wie der Unmittelbarkeit bildnerischen Handelns entspringt.

Inmitten der Liste der frühen Bronzen ist mit der Nummer 31 des Werkverzeichnisses und dem Datum 1964 die erste öffentliche Arbeit Peters' angesiedelt: die Brunnenanlage im Hof des Chemischen Instituts der Universität München. Sie ist auch das erste Werk, dem der Künstler seine seit der frühen Jugend erworbenen und sonst nur in den Grabsteinen *WV 18* und *WV 20* bekundeten Fähigkeiten als Steinbildhauer zugute kommen lassen konnte. Zentrales Element ist eine erhöht in einem Becken lagernde mächtige Platte aus Auer Kalkstein, deren unregelmäßiges Rund oben und an den Rändern so zerfurcht ist, als habe das in den Vertiefungen fließende Wasser selbst das Parzellierungswerk vollbracht. Bei näherer Prüfung erweist sich das irreguläre Muster der Platte gleich der Gesamtkonstellation der – insgesamt vier steinerne Elemente umfassenden – Gruppe als Ergebnis genauer Überlegung. Kunst greift der Natur unter die Arme und zieht sich zugleich in die Mimikry des Naturhaften zurück.

Diesem Brunnen im Ansatz verwandt sind die Brunnensteine *WV 48* von 1966 in der Pienzenauerstraße in München und der Brunnenstein *WV 52* von 1967 in der Klinik der Landesversicherungsanstalt in Höhenried. Wieder hat Peters schweren Kalksteinblöcken Formen abgewonnen, die sich, ohne daß man ihnen die natürliche Entstehung zutraute, in das Konzept einer mit der Natur solidarischen Kunst fügen. Der größere der Brunnensteine in der Pienzenauerstraße erinnert mit seiner gemuldeten Oberseite und seinen Ausfingern an eine Hand oder an das fleischige Blatt einer exotischen Pflanze. Der Stein in Höhenried läßt an erodierte Kalk- oder Salzablagerungen denken. Beide Male bleibt die Artefakteigenschaft stille Gewinnerin im Spiel der Assoziationen und vergleichenden Erkundungen.

III

Es mag mit der steinbildhauerischen Arbeit zusammenhängen, daß sich bei Peters um 1967/68 ein Wandel der Auffassung anbahnt: Die Neigung zu organischer Mannigfaltigkeit wird von der Tendenz zur klärenden Verdichtung abgelöst, das Stereometrische wird wichtig. Daß sich das vor allem in monumentalen öffentlichen Werken aus Stein manifestiert, kann nicht überraschen. Unübersehbar und seit etwa 1972 dominant ist die neue Gestimmtheit aber auch in modellierten Arbeiten. Einer Phase existentieller Erregung folgt die Zeit eines zunehmend strengen und zuweilen meditativen Umgangs mit den bildnerischen Mitteln.

Aus dem Geiste der Geometrie entwickelt ist die – 1969 aus Oberpfälzer Granit gehauene – *Dreitellige Skulptur WV 56* vor dem Münchener Postamt 3 in der Arnulfstraße. Sie besticht durch die Entschiedenheit, mit der die wuchtigen Blöcke ineinandergreifen, ohne ihren Eigencharakter aufzugeben. Planflächen herrschen vor, doch die gekrümmte Stirn des am höchsten situierten Steines meldet energisch ihr Recht an. Aufräumung mit dem Spitzisen sichert den Flächen ein Bild, das Ruhe mit Belebtheit vereint. Ähnlich behandelt sind die Granitblöcke des ebenfalls 1969 entstandenen *Gedenksteins Hauptsynagoge* in der Herzog-Max-Straße in München, *WV 57*. Wieder geht die Wirkung von Massen aus, deren kubische Schwere durch die verhaltene Krümmung des geböschten Elements eher bekräftigt als gemildert wird. Übereck in den Winkel des Steingefüges eingetieft ist das Feld mit der Kommemorationsinschrift und dem stilisierten Bild des siebenarmigen Leuchters.

Eine etwas jüngere öffentliche Arbeit, das *Forum der Post-Lehrwerkstätten* in München von 1972, *WV 65*, verbindet die Eigenschaften eines Skulpturenensembles mit denen eines praktisch nutzbaren Environments. Auf von innen nach außen hochgestuftem Terrain sind gekrümmte Wandstücke und annähernd würfelförmige Blöcke zu einer Gruppe geordnet, die im Grundriß einer sechsarmigen Spiralgalaxie ähnelt. Die komplexe Geome-

trie eines dynamischen Gebildes ist auf die Verhältnisse einer statischen Konfiguration übertragen, deren Bestandteile aus dem Reichtum des Ganzen dadurch Gewinn ziehen, daß sich ihre Typenhaftigkeit im differenzierten räumlichen Zusammenhang verliert.

Bei der *Granitsteinbank in Memoriam Christian Altgraf Salm* im Park von Schloß Dyck in Jüchen von 1974, *WV 70*, sind skulpturale und funktionale Form identisch. Was die massive, sich über Achtelkreisbogen erhebende und mit geschweiften Außenwangen ausgestattete Verweilstätte zur Gedenkstätte macht, sind – mehr noch als die in feierlichen Lettern gehaltene Dorsalinschrift – die Mächtigkeit und die besondere Position in der Parklandschaft. Zwei Jahre später entstanden ist die nach regulärem Schema aus Granitelementen dreierlei Typs kombinierte *Brunnenanlage der Frankona-Rückversicherungs A.G.* in der Münchener Maria-Theresia-Straße, *WV 72*. Im Wechsel schließen sich fünf Formstücke mit einer inneren halbzyklindrischen Ausladung und fünf kleinere Platten zu einer Beckenwandung, der außen in geringerer Höhe ein Ring aus fünfzehn gleichdimensionierten Segmenten angegliedert ist. Dem ornamentalen Reiz dieses Bauplans hält die vom Material und der klaren Faktur getragene Stattlichkeit die Waage.

Geometrisierende Klarheit zeichnet auch den 1972 gemeißelten *Grabstein für Rita Maier-Leibnitz* auf dem Friedhof in Garching bei München, *WV 66*, aus. Aber die symmetrische Komposition aus einem mittleren Hochquader, zwei flankierenden Blöcken, deren Kanten zum Mittelstück hin gerundet sind, und einem deckenden Block mit dem Querschnitt eines gestelzten Rundbogens läßt, so schlüssig sie als abstraktes Gefüge sein mag, auch an ein Formproblem denken, das Peters in dieser Zeit zu beschäftigen begann und das ihn bis heute nicht mehr losgelassen hat: das Problem, für die menschliche Brust-Schulter-Partie ein bildnerisches Äquivalent zu finden, das den anatomischen Sachverhalt verdichtet und zugleich variantenreiche Artikulation möglich macht.

Das leitet zurück zum plastischen Schaffen in der auf die Phase der frühen Bronzen folgenden Zeit. Schon aus den Jahren 1966 und 1967 gibt es Zeugnisse für eine Beruhigung des Modelés und eine Komprimierung der Massen. In dem für die Rosenthal-Reihe geformten Porzellanrelief *Ombroso WV 47* von 1966 geht das Signal der Festigung noch mehr von der Fläche aus, in die von oben und unten nervöse Figurationen eingreifen. Im großformatigen *Bronzerelief WV 55* in der Technischen Universität München von 1968 haben der Grund und die Binnenformen eine Konsistenz gewonnen, die sie zu gleichwertigen Partnern eines spannungsvollen Miteinanders macht. In der Bronze *Hekate WV 49* von 1966 und dem gestaltverwandten *Torso I WV 50* von 1967 kommt es zur Bildung sphäroider Segmentmassen, noch ausgeprägter im *Torso II WV 51* von 1967, im *Bozzetto WV 53* und in der Bronze *o.T. WV 54*. Vor allem das letztgenannte Werk mit seinen gelenkartig verklammerten, wölbungsreichen Komponenten ist von einer im plastischen Œuvre bis dahin unbekanntem Wucht. Ein architekturbezogenes Werk von 1970, die über drei Meter hohe *Dreiteilige Plastik WV 59* im Postamt Traunreuth, zielt dagegen eher auf Relativierung der Schwerewirkung. Aber die zwischen Boden und Decke vermittelnden, an exotische Gewächse erinnernden Bronzeelemente haben scharfe Konturen, bestimmte Formverläufe und ruhige Oberflächen. Das gilt um so mehr von der – als ein abstrakterer Abkömmling aufzufassenden – *Cortenstahlplastik WV 71* in den Postlehrwerkstätten Wolkersdorf, die eigentlich keine Plastik ist, sondern Ergebnis eines Konstruktionsvorganges.

Mit dem *Torso WV 60* setzt 1969/70 eine interessante Periode der Neuinterpretation des menschlichen Körpers ein. Schon die Machart – Gips, partiell mit Nessel überzogen und mit Graphitstift übergangen – verrät das Unorthodoxe des Ansatzes. Nicht minder tut das die Formulierung, denn die anatomischen Formen sind derart stilisiert, daß sich eine Mittellage zwischen Wirklichkeitsabbreviatur und geometrisierendem Gegenvorschlag zur Wirklichkeit herstellt. Die Schulterzone in getöntem Gips ist ein linear abgegrenztes, bogi-

ges Gebilde, das den Hals völlig negiert, Rumpf und Arme, mit Nessel bezogen, sind radikal vereinfacht. Was eine mittlere Vertikalkerbe an Regelmäßigkeit des Aufbaus erwarten läßt, wird nur bedingt eingelöst: Tatsächlich sind die Körperhälften unterschiedlich ausgebildet, und die Graphiteintragungen unterstreichen die Asymmetrie, indem sie die Andeutung eines Rippenmusters rechts durch eine Art Schrägbandage konterkarieren.

Im Sinne skulpturaler Geometrie ist die vom *Torso WV 60* repräsentierte Idee im erwähnten *Grabstein für Rita Maier-Leibnitz WV 66* zu Ende gedacht. Auf dem Felde der Plastik geht Peters zunächst andere Wege. Die mit Hilfe von Holz, Textil, Blech, Schnur und Papier realisierte *titellose Arbeit WV 58* von 1969/70 scheint morphologisch auf einen taillierten oder gegürteten Rumpf anzuspielen; auf jeden Fall bleibt sie räumlich stark der Vertikalität verpflichtet, während eine Gruppe anderer Werke gerade solche Achsenbindung zu lockern sucht und dabei gleichsam in den Sog der Mimesis gerät. Die *Hockende WV 61* von 1971/72 reduziert eine Sitzfigur auf den leicht gedrehten Rumpf mit dem steil hochgestellten linken Bein, dem zu einer Masse verschmelzenden vorgewinkelten rechten Bein und dem schwächtigen rechten Oberarm; der *Torso stark räumlich WV 62* von 1972 setzt den Akzent auf das weit vorgestellte rechte Bein und mißt dem Körper die Rolle eines statischen Widerlagers zu. Klassische Reminiszenzen sind in der Haltung der *Kleinen Knienden WV 63* von 1972 spüren, wenn auch die Proportionen einen schrofferen Ton anschlagen.

Der *Torso WV 64* von 1972 bietet ein summarisch modelliertes Bruststück mit inaktiv hängendem rechtem Oberarm und im Ellenbogen vorgewinkelten linken Arm. Eng schmiegen sich die wulstigen Extremitäten an den Rumpf, unbesorgt um anatomische Treue, aber erfüllt von einer organischen Kraft, die das Lakonische der Sachinformationen mehr als wettmacht. Auf verblüffende Weise ist der *Torso kauern WV 68* von 1972/73 aus zwei jeweils doppelt gebogenen Strängen gewonnen: In der Mitte finden sich zwei Wulste zum Rumpf zusammen, nach der Gesäßkehre stoßen die Oberschenkel bis zu den Kniebögen vor, ganz außen bilden die fußlosen Unterschenkel ein weiteres Formpaar. Was nach Formel klingt, ist in Wahrheit eine geistreiche plastische Invention.

IV

Zwei Motive sind es vor allem, die Peters nach der Orientierungsphase der ausgehenden sechziger und frühen siebziger Jahre mit geradezu cézannescher Beharrlichkeit abwandelt: die stehenden Gestalt und der auf Höhe der Gürtellinie oder der Hüften beschnittene Rumpf. Beide sind fast immer in Ruhe gezeigt und, wenn überhaupt, mit fragmentierten Gliedern ausgestattet. Nur einmal ist in der frühen Phase der Kopf mitmodelliert und, eben wegen des Ausnahmecharakters, sogar zum titelgebenden Element geworden – ich denke an die (in Wirklichkeit einen Rumpftorso mit rundlichem Haupt wiedergebende) Bronze *Kopf WV 73* von 1974. Bezieht man die extrem abstrahierenden Lösungen ein, lassen sich der Gruppe der Rumpftorsi fast achtzig Arbeiten und der Gruppe der hier verallgemeinernd *Stelen* genannten stehenden Figuren mindestens dreißig Arbeiten zuordnen. Da es Übergangsformen gibt und außerdem mehrteilige Werke, die formal der einen oder der anderen Gruppe verwandt sind, ist eine genauere Quantifizierung kaum möglich. Deren Sinn kann es ohnedies nur sein, den dominanten Anteil bestimmter Werktypen an Peters' Œuvre zu verdeutlichen und dadurch gegenwärtig zu machen, wie sehr den Künstler die Aufgabe der Annäherung an eine Perfektion fesselt, die schon um der Inganghaltung des schöpferischen Prozesses willen Utopie bleiben muß. Annäherung enthält unter solcher Prämisse neben Momenten des Vorwärtsschreitens immer auch Momente der Rückbesinnung und des bewußten Innehaltens. So lassen sich wohl Tendenzen in Peters' Entwicklung benennen, nicht aber einfache Verlaufsmuster extrapolieren.

76 Es ist packend, den Weg zu verfolgen, der von einem Werk wie dem *Torso WV 76*
von 1975 mit seinem gelängten Rumpf und dem die Schultern und Oberarme zusammen-
fassenden Bekrönungsbogen zu einer Arbeit wie der alle Formen an eine Art Körperstamm
83 bindenden *Großen Stehenden WV 83* aus demselben Jahr führt, und weiter zu der
1976/77 modellierten, in der vertikalen Sammlung noch entschiedeneren kolossalen *Bron-*
86 *zestele WV 86* in der Münchener Technischen Universität in Weihenstephan. Ein unregel-
mäßiges Raster von Kerblinien, das an die Bandagestruktur einiger vorher entstandener
Arbeiten erinnert, überzieht bei dieser Figur die Oberfläche wie ein der Aussage »Straf-
fung« aufmoduliertes Bekräftigungssignal. Schultern und Hüften sind sparsam markiert,
die Oberschenkel durch eine Furche voneinander geschieden.

Bei den Brusttorso finden sich neben Arbeiten, die das armlose Körperfragment als
durch äußere Kräfte versehrte oder gefesselte Masse begreifen – genannt seien der *Flache*
75, 78, 84 *Torso WV 75* und der *Torso gedrungen WV 78* von 1975 sowie *Ombra WV 84* von 1976 –,
Arbeiten, die dieses Fragment auf die inhärente Stereometrie zurückzuführen suchen, wie
81 der *Torso blockhaft WV 81* von 1975. Die Variante mit Armen präsentiert sich in *Ombra*
88, 92 *WV 88* und im *Torso III WV 92* von 1977 als Zustand zwischen Amorphität und zaghafter
90, 91 Formreifung, im *Torso I WV 90* und im *Torso II WV 91*, beide von 1977, als Zustand, in dem
Rumpf und Arme in tektonischer, aber dennoch von geometrischer Glätte freien Bestimm-
theit nebeneinander aufwachsen. Alle diese Arbeiten sind, obwohl ihrem Ursprung nach
plastisch, in ihrem Habitus mehr oder minder skulptural, und es ist nur folgerichtig, daß die
Themen Stele und Brusttorso bald auch den Steinbildhauer Peters beschäftigten.

Den Anfang macht 1977 eine öffentliche Arbeit monumentalen Ausmaßes für die
95, 95/1–3 Universität Regensburg: *Zwei Impala Stelen WV 95*. Die *Bozzetti WV 95/1–3* aus dem Jahr
davor sind modelliert, allerdings mit Blick auf die skulpturale Ausführung in Impala-Granit.
Die Stelen, beide über fünf Meter hoch und in ihrer Position auf dem Regensburger Cam-
pus aufeinander bezogen, komprimieren das, was sich in den obengenannten Arbeiten
ankündigt, zu Formen, für die sich zunächst ein geometrisches Vokabular anbietet: steilen
Prismen mit eingezogenen Mittelpartien, das eine mit oberen Ansätzen, die an hängende
Arme denken lassen, das andere mit weniger markanten, auf einem Drittel der Höhe begin-
nenden Ausbuchtungen. Geometrie hat indessen eine andere Funktion als bei den älteren
großformatigen Steinskulpturen: Sie ist nicht mehr die beherrschende Größe, sondern
Partnerin eines gegensinnigen, organischem Verständnis entspringenden Prinzips. Kurva-
turen und Schwellungen, Symmetrieabweichungen und Verschleifungen brechen die
Regelmäßigkeit der stereometrischen Form und sichern den Stelen den Charakter geheim-
nisvoll animierter Zeichen.

Ein weiteres, den Achsenbezug komplizierendes Mittel der Belebung, die Torsion,
116 kommt in der mannshohen *Steinstele WV 116* aus Quarzit von 1980 zur Anwendung,
115 ebenso im *Projekt für vier Granitskulpturen WV 115* für die Bundeswehrverwaltung in
123 München aus dem gleichen Jahr. Machtvoll eingesetzt ist es in der *Granitstele WV 123* für
die Universität Bayreuth von 1981; der fast sechs Meter hohe Granitschaft mit unregel-
mäßigem und sich mit dem Ansteigen ständig veränderndem Polygonalquerschnitt bietet
auf Grund der Verwindung ein Bild gestraffter Eleganz. Durch eine Art Entasis gemildert ist
129 solche Strenge in der, ebenfalls 1981 gemeißelten, *Sandsteinstele WV 129* aus Quarzit, zu
monumentaler Grazie gesteigert – wenn dieses Paradoxon erlaubt ist – in der zehneinhalb
139 Meter hohen *Monolithischen Granitstele WV 139* vor dem Münchener Fernmeldeamt 2
von 1982/83.

160 Wäre der 1984 eingereichte Entwurf *WV 160* für eine Skulptur vor der Deutschen
Schule in Rom verwirklicht worden, so würde sich ein schwach kurviertes und tordiertes
Kalksteinprisma dank geringer Tiefenausdehnung und leichter Schrägstellung als *Stein-*

segel präsentieren. Unausgeführt geblieben wie das römische Projekt ist auch der Bozzetto für *Zwei monolithische Steinsegel WV 194* vor der Kongreß- und Konzerthalle Weiden von 1991. Mehrere andere Steinvariationen auf das Thema des verwundenen Mehrkantprismas hat Peters für private Auftraggeber oder als freie Arbeiten geschaffen; genannt seien der *Grabstein für P. Dobler WV 169* von 1988 (Bozzetto von 1986), die *Sandsteinstele WV 193* von 1991 und die eingangs erwähnte, horizontal gefugte *Sandsteinstele WV 212* von 1993. 194
169
193
212

Auch zu plastischen Abwandlungen hat das Motiv angeregt. Bei der *Bronzestele WV 152* vor dem Schwabinger Krankenhaus verbünden sich ein quadratprismatischer Granitsockel und ein schlanker, nach oben leicht anschwellender und um knapp neunzig Grad verdrehter Bronzeschaft zu einer ungemein eleganten Gesamterscheinung. Ganz anders wirken die *Stele WV 147* von 1983 und die *Kleine Stele WV 201* von 1992; ihre größere Gedrungenheit und zurückhaltendere Torsion finden im Eisen das angemessene Gußmaterial. 152
147, 201

V

Die steinernen Brusttorsi lassen allesamt eine Tendenz zur starken Verknappung der Formen und Hervorkehrung der Materialeigenschaften erkennen. Die frühen Exemplare, der *Steintorso I WV 103* und der *Steintorso II WV 104* von 1979, bieten zwei Spielarten des Motivs: einmal die des im Aufriß etwa quadratischen Rumpfblocks mit einem durch Furchen abgesetzten, annähernd symmetrischen Armpaar, das andere Mal die der vorne abgeplatteten, einseitig stumpfwinklig abgefasten und im Schulterbereich gerundeten Brustmasse ohne Arme. Lapidar ist in beiden Fällen die Wirkung, aber der geringe Gehalt an Abbildhaftigkeit und Belebtheit genügt, um die Steine mit anthropogener Energie aufzuladen. Was ihre Oberflächenbeschaffenheit angeht, sind die Torsi dem Bossenzustand näher als dem, was selbst körniges Material an Glättungsmöglichkeiten bietet. Die Werkzeugspuren sind überall sichtbar; stellenweise bilden sie Strukturen mit gleichsam graphischem Eigenwert aus, so daß man in der Meißelführung auch die Hand des passionierten Zeichners zu spüren glaubt. 103, 104

Eine Serie steinerner Torsi aus dem Jahr 1980 erweitert und differenziert den Formenfundus. Der *Große Steintorso I WV 117* und der *Sandsteintorso II WV 119* wandeln den Typus des armlosen Brustblocks ab, der *Große Steintorso II WV 121* besitzt eine schwache Armmarkierung; beim *Sandsteintorso I WV 118* ist der linke Arm prononciert abgesetzt, und beim schlanken *Kleinen Kalkstein WV 120* sind beide Arme als Teilmassen artikuliert. Die unterschiedlichen Lösungen sind keineswegs Resultate eines suchenden Durchdeklinierens. Jede hat vielmehr ihre eigene Logik und Stimmigkeit – und damit ihre eigene ästhetische Identität. Es ist erstaunlich, wie Peters Ähnliches so mit Individualmerkmalen anzureichern weiß, daß es seine Gattung gültig vertritt und dabei unverwechselbar bleibt. 117, 119
121
118
120

Auch die später entstandenen Steintorsi bezeugen dieses Faktum. Der *Kalksteintorso WV 130* von 1981 kommt mit seiner Form und Streckung dem Stelentypus nahe, der *Steintorso WV 137* von 1982 gibt, zeitgleichen Bronzetorsi ähnlich, einen taillierten Rumpf mit blockig angegliedertem rechten Arm. Der *kleine Stein WV 186* von 1990 faßt einen formverwandten Rumpf mit den Armen facettierend zur Einheit zusammen, und der *titellose Torso WV 196* aus dem folgenden Jahr transponiert diese Lösung ins gotisch Gelängte. Der *Helle Stein WV 181* von 1989 schließlich verdichtet die Formen zu einem prismatisch strengen und doch subtil anmutenden Block. 130
137
186
196
181

Viele der plastischen Brusttorsi nähern sich, wie erwähnt, im Modus der Abstraktion, in der Geschlossenheit der Form und selbst in der Behandlung der Außenhaut den skulp-

108, 110, 141

tierten Torsi an. Die Eigentümlichkeit der Oberfläche hat ihren Grund in einer sehr persönlichen Technik: Der Ton ist weniger durch ein Modellieren in herkömmlichem Sinne in Form gebracht als durch ein Drücken, Pressen oder Anschlagen mit Hilfe eines Brettes – also auf eine Weise, die so etwas wie eine Gegenwehr des Materials provoziert und einen entsprechend spannungsvollen Habitus herbeiführt. Man sehe sich daraufhin etwa den *Torso IV WV 108* und den *Torso VI WV 110* von 1979 oder den *Torso II WV 141* von 1983 an! Aber auch die vom Gußmaterial Bronze besonders unterstützte Chance, Formen zu glätten und weiche Übergänge zu bilden, ist genutzt, so im *Kleinen Torso WV 122* von 1980 und im *Torso WV 183* von 1989. In der Regel sind beide Möglichkeiten in einem der jeweiligen Formabsicht gemäßen Verhältnis kombiniert. Die Ausdruckseigenart der Torsi läßt sich kaum in Worte fassen, zumal sich in einem Stück gegensätzliche Momente treffen können. Die Skala reicht von streng bis sensibel, harnischhaft bis anfechtbar, kompakt bis zart.

207

Der *Torso WV 207* von 1993 beispielsweise ist massig in seiner Gesamterscheinung, aber durch Schrägstellung leicht destabilisiert; die Arme fügen sich annähernd in das Parallelogramm des Außenumrisses, doch die Schrägen der Taillen- und Hüftlinie bringen andere Richtungen ins Spiel; der Aufbau ist klar, aber fast alle Konturen sind gekrümmt, fast alle Flächen gewölbt; und die Außenhaut, im ganzen kohärent, ist durchsetzt mit Stellen, die als Signa des Modellierprozesses und zugleich als Zeichen der Verwundbarkeit gedeutet werden können. Die Einheit des Werkes wird also von Disparatem gestiftet, und eben dies macht es zum glaubwürdigen Gegenentwurf zur lebendigen Wirklichkeit.

151

Eine Gruppe für sich stellen unter den Torsi die betont asymmetrischen Stücke dar, wie sie Peters besonders in den Jahren 1983 und 1984 geschaffen hat. Exemplarisch sei auf die zweite Variante des *Bozzettos für Gasteig WV 151* von 1983 hingewiesen, ein Gebilde, das Brust-, Bauch- und Oberschenkelpartie sowie den rechten Arm umfaßt und auf den ersten Blick als organisch empfunden werden kann. Doch die Fusion unterliegt, genau besehen, bildnerischem Kalkül – sie achtet den Eigenanspruch der plastischen Massen und begreift Nahtstellen mehr noch als Zäsuren denn als Übergänge. In dieser Hinsicht gehen zwei zeitlich und formal verschwisterte Arbeiten, der *titellose Torso WV 148* und der *Große Torso WV 149*, allerdings insofern weiter, als bei ihnen die verschiedenen Regionen durch kantige Abfasungen und lineare Kerben separiert sind. Auf der anderen Seite bietet die erste Variante des *Bozzettos für Gasteig WV 150* ein über die zweite Variante hinausgehendes Maß an organoider Vereinheitlichung – und wohl auch an mimetischem Gehalt –, so daß sich an den vier im Kern ähnlichen Arbeiten ein breites Spektrum plastischer Gestaltungsweisen ablesen läßt.

159/1

159

Vom Typus der formal komplexen Torsi ist ein anderer Typus abgeleitet, der zum ersten Mal im *Bozzetto Dreiteilig WV 159/1* von 1984 und der auf diesem basierenden *Dreiteiligen Granitskulptur WV 159* vor der Polizeidirektion in Ingolstadt begegnet: die mehrteilige Plastik beziehungsweise Skulptur. Den Terminus »Torso« benutzt Peters interessanterweise für die kompositen Stücke nie; immer beschränken sich die Titel auf die Nennung der Anzahl der Teile, wie »Dreiteilig« oder »Dreiteilige Skulptur«. Gleichwohl ist offensichtlich, daß der Formkeim der meisten zwei- und dreiteiligen Arbeiten in den Torsi liegt. Ob die Idee der Mehrteiligkeit in der Absicht wurzelt, einen Brusttorso in große Dimensionen zu übersetzen, und in der Folgeüberlegung, ihn dann sinnvollerweise mehrteilig anzulegen, mag offenbleiben. Jedenfalls ist die über drei Meter hohe Ingolstädter Skulptur auf stringente Weise aus drei Steinen gefügt, die an die Elemente Brust, Hüfte und Arm bei den Torsi erinnern. Die Teile sind entschieden geometrisiert: die Kanten sind gratig, die Flächen homogen, die Kurvaturen zurückhaltend. Es herrscht der Eindruck autarker Bestimmtheit.

Das ist beim *Bozzetto WV 159/1* und bei den seit 1985 modellierten mehrteiligen Arbeiten, die alle klein- oder höchstens mittelformatig sind, anders. Ihre Formen sind gerundeter, ihre Oberflächen unruhiger. In *Dreiteilig I WV 163* und *Dreiteilig II WV 164* von 1985 sowie *Dreiteilig I WV 167* und *Dreiteilig II WV 168* von 1986 kommt es auf Grund von Schrägstellung, verdrehter Zuordnung von Brust- und Hüftelement sowie Überhang des Brustelements zu Destabilisierungseffekten, die indessen die Festigkeit der Komposite nicht wirklich gefährden. In *Dreiteilig WV 180* und im *Bozzetto Faholo WV 182* von 1989, in den Arbeiten *WV 189*, *WV 190* und *WV 191* von 1990, in *Zweiteilig WV 202* von 1992 und in *Zweiteilig WV 220* von 1995 sind aus den noch mit den Regionen der Torsi verknüpfbaren Teilen Komponenten geworden, die man allgemein als paraorganische Massen verstehen kann. Deren Aufeinanderbezogenheit verweist genauso frei auf den menschlichen Körper, wie es die Weise der Lagerung tut. Der Assoziationsweg führt mithin über bestimmte Eigenschaften, nicht über direkte morphologische Pfade. In der 1991/92 geschaffenen *Dreiteiligen Steinskulptur WV 198* am Thalhauser Graben in Freising-Weihenstephan ist dieses freie Kompositionsmuster auf ein großdimensioniertes Werk übertragen; und wieder ist die Geometrisierung mit den physischen Abmessungen gewachsen, auch wenn sie sich der Schärfe der Ingolstädter Skulptur verschließt.

159/1
163, 164
167, 168
180, 182
189, 190, 191, 202
220
198

Man kann von mehrteiligen Skulpturen und Plastiken nicht reden, ohne an Henry Moore zu denken. Aber anders als Moore, der die Intervalle und Hohlräume zwischen den Teilen gleichsam als Negativmassen aktiviert, sucht Peters in der Mehrteiligkeit hauptsächlich die Verbundqualitäten. Fern liegt dem Künstler auch die Idee der Wandelbarkeit durch Veränderung der Teilekonstellation. In der Tat sind bei den kleinen kompositen Arbeiten die Auflager- und Berührungsstellen so gekennzeichnet, daß für Fehlpositionierungen so gut wie kein Raum bleibt; die großen Steinskulpturen sind ohnedies unverrückbar.

Das komposite Werk der hier erörterten Art ist eine Ganzheit komplexer Natur, nicht ein Ensemble für sich bestandsfähiger Teile; seine Räumlichkeit ist vor allem eine Funktion von Massen, die sich morphogenetisch von einer übergreifenden Form herleiten.

VI

Doch es gibt bei Peters noch eine ganz andere Art von formaler Komplexität und räumlicher Wirkkraft! Sie tritt namentlich in einer Reihe öffentlicher Arbeiten in Erscheinung, die mit den Stelen und Torsi konzeptionell allenfalls mittelbar zu tun haben und die auch nur bedingt dem geometrischen Ansatz der frühen Steinskulpturen folgen. Mit Mehrteiligkeit hat es dort, wo es sie bei diesen Arbeiten gibt, eine eigene Bewandnis.

Für den Campus der Universität Augsburg hat Peters 1978 vier Steinskulpturen gestaltet, die im Werkverzeichnis unter der Nummer 99 geführt sind. Die eine, *Stele* genannt, läßt sich mit dem gestreckten *Torso II WV 106* von 1979 vergleichen, die zweite ist ein Brunnenstein von dreieinhalb Meter Durchmesser. Die beiden anderen, etwas über drei und etwas über vier Meter lang, bilden ein Paar liegender Blöcke, die ein Stadium zwischen Rohform und stereometrischer Geklärltheit repräsentieren, eine Art Urgeometrie, die doch sichtlich eine vom Menschen auferlegte ist. Das Nebeneinander wird zum Diskurs der Entsprechungen und Abweichungen von Größen, Flächenverläufen und Kantenrichtungen – ein Diskurs, an dem die Natur nicht nur als Umraum, sondern auch als Mitgestalterin der chthonischen Formen teilhat. – An Urtümlichkeit wäre diese Paarung noch von der Dreiergruppierung *Lagernde Steine WV 114* übertroffen worden, die Peters im selben Jahr als skulpturale Brücke über den Thalhauser Graben in Weihenstephan konzipiert hat. Im späteren Œuvre kommen grobgeformte Steine nicht mehr vor.

99
106
114

Das Konzept des stummen Wechselgesprächs unterschiedlich geformter Steinelemente wird indessen in mehreren Arbeiten weiterentfaltet. Der aufrechte Granitkörper

- 132 der 1981 gestalteten Gruppe *Zwei Steine WV 132* im Kurpark von Bad Steben erinnert noch entfernt an die Brusttorsi. Primär wird er aber dank der Präzision seiner Kanten- und Flächenausbildung als ein stereometrischer Körper erfahren, der inmitten eines Weges selbstsicher die Aufgabe eines Staulements erfüllt, während der unweit davon am Wegesrand liegende, ebenfalls exakt zugerichtete zweite Block als – durchaus kraftvoller – Passivpartner wirkt.
- 155 Der *Liegende Steinriegel* und das *Stehende Steinsegel WV 155*, 1984, führen im abgesenkten Dreiviertelrund des Hofes der Zoologischen Staatssammlung in München einen Dialog, der sich auf Differenzen der stereometrischen Form und der Lagerung gründet. Wichtiger noch als das Motiv des Zwiegesprächs ist die gemeinsam ausgeübte Störfunktion innerhalb des Zirkels: Der Riegel, ein langgestrecktes Gebilde mit inversem Querschnitt (auf der einen Seite hoch-, auf der anderen Seite breitrechteckig), spannt sich in Sehnenrichtung, das Segel stößt aus einer Böschung heraus in anderer Richtung vor; beide widersetzen sich der zentrierenden Kraft der Architektur – und nehmen doch an ihr Maß, weil sich ihre Hauptachsen, denkt man sie sich verlängert, in einem Punkt schneiden, der auf der Kreislinie der Hofwandung liegt.
- Fünf Elemente aus Roggensteiner Granit prägen das *Forum mit Baumsetzung* der
- 162 Universität Bamberg, *WV 162*, von 1985, wobei das Bodenrelief, die Pflasterung und der Bewuchs berechnete Teile des Ambientes (das nach dem ersten Entwurf mit einem Segel teilüberdacht werden sollte) darstellen. Einer der Steine des Bamberger Forums ist ein unregelmäßiger Vielflächner, und eben diese Form findet sich bei Solitären wieder, die dank ihrer stereometrischen Struktur energievoll auf ihre jeweilige Umgebung ausstrahlen. Der
- 131, 161 kolossale *Stein WV 131* von 1981 an der Innpromenade in Passau, das *Prisma WV 161* von
- 199 1984 in der Therese-Giehse-Allee in München-Neuperlach und das *Steinprisma WV 199* von 1992 auf dem Gelände der Technischen Universität in München-Garching sind solche Monolithe. Mag man die Form des ersten noch als letzte, die figurative Vergangenheit abstreifende Reduktionsstufe eines Torsos verstehen, so sind die beiden anderen assoziationsverweigernde stereometrische Körper, die freilich zugleich irreguläre Körper sind.
- Es ist eigenartig, aber sehr wohl aus der Entwicklung des Künstlers heraus verständlich, wie sich in Peters' jüngeren Steinarbeiten Geometrie und Regelversagung, absolute Form und Verweis aufs Figürliche begegnen. Den im Rahmen eines Wettbewerbs für das Heinrich-Heine-Gymnasium in München-Neuperlach 1986 entstandenen *Bozzetto für*
- 166 *eine dreiteilige Skulptur WV 166* kann man als so etwas wie das lapidare Zerfallsprodukt
- 172 eines Brustfragments von der Art des *Torsos WV 172* von 1987 auffassen (der seinerseits die Tendenz zur geometrisierenden Zerlegung und zum Kippen erkennen läßt); im Bozzetto gelangen die Formen zu einer neuen Identität, die sich jenseits von Wiedererkennbarkeit, aber auch jenseits von geometrischer Simplität behauptet.
- 173 Stereometrische Form ist in einem Werk wie der *Dreigeteilten Granitsäule WV 173* von 1987/88 im Münchener Landesentschädigungsamt nur partiell anwesend, denn durch die Kombination eines Säulenschafts mit zwei Teilstücken einer schräggetrennten Halbsäule wird die rundkonische Grundform so übertönt, daß die wasserführende Furche auf der Oberseite der drei Elemente als zwanglose Zutat empfunden wird. Die drei lagernden Rundsäulen, wie sie der *Entwurf für eine Platzgestaltung* an der Altenhofstraße in München,
- 178 *WV 178*, von 1988 vorsieht, sind wohl als solche intakt, aber durch die Art der Platzierung als Elemente ausgewiesen, die dem ungebundenen Formwillen verfügbar sind.
- Die meisten der in den letzten Jahren entstandenen Werke mit mehreren Komponenten leben vom Spannungsverhältnis unterschiedlicher und geometrisch nicht eindeutig definierbarer Teile. Das gilt für die – leider Entwurf geliebene – *Dreiteilige Granitskulptur*
- 176 *WV 176* auf dem Altmühlseegelände bei Gunzenhausen, die *Dreiteilige Granitskulptur*

WV 179 von 1989 in einer Hangmulde zwischen der Universitätsklinik und der Universität Regensburg, die Zweiergruppe *Steinprisma und Steinriegel WV 185* von 1990 auf dem Areal der Münchener Technischen Universität an der Hess-Straße, das weiträumige Ensemble *Drei Steinwände WV 192* von 1990 im Innenhof der Oberfinanzdirektion in München und die Gruppe *Steinpaar WV 218* im Garten der Münchener Augenklinik Herzog Carl Theodor – ausnahmslos Werke, die schon im Hinblick auf die Art ihrer Integration in die Landschafts- und Architekturumgebung ausführliche Analysen verdienen. Es gilt aber auch für modellierte Zweiergruppen, wie den in Bronze gegossenen und dann verzintten *Dialog WV 177* von 1988/89 im Treppenhaus des Fernmeldeamtes Rosenheim, das Bronze-Wandobjekt *Equilibris WV 205* von 1993 und das *titellose* Bodenobjekt *WV 209* aus demselben Jahr, das als Vorläufer des *Steinpaars WV 218* zu betrachten ist.

Labilität war an mehreren Werken Peters' als offenkundig kalkulierte Folge des Formkonzepts zu beobachten. Bei einigen Arbeiten aus jüngster Zeit ist sie zum Hauptwirkungsfaktor geworden. So bei der – durch Perforationsteilung aus einem einzigen Quader gewonnenen – *Zweiteiligen Granitskulptur WV 174* von 1988 im Hof des Münchener Karls-gymnasiums, deren mit der gekrümmten Unterseite schmalgratig auf dem Boden ruhendes Element vom niedrigeren Ende des im Aufriß beilförmigen zweiten Elements, das sich seinerseits mit einer Spitze seiner »Schneidenseite« auf der Erde abstützt, beschwert wird. Die Konstellation mutet denkbar instabil an, auch wenn man weiß, daß ihr das Gewicht der Steine verlässliche Dauer verleihen wird.

Bei den *Zwei monolithischen Granitpfeilern WV 200* von 1991/92 vor dem Münchener Landratsamt ergibt sich der Eindruck der Labilität aus dem Faktum, daß sich die eine der über sieben Meter hohen, schlanken Stelen oben mit ihrer Breitseite an die Schmal-seite der lotrecht stehenden zweiten Stele lehnt; bei der Granitskulptur *Dreiteilig WV 203* von 1992/93 vor dem Straßenbauamt Weilheim aus dem Umstand, daß sich eine mit der Krümmung auf dem Boden stehende, sektorenförmige Platte und zwei schiebend dage-gengelehnte Blöcke in einer prekären Ruheposition halten.

Kritischer ist das Gegeneinander bei dem 1992/93 auf einem alten Feldweg am Roth-see errichteten *Steintor WV 204*. Die Komposition ist im Grunde genommen einfach: Ein mächtiges, winkelhakenförmiges Granitstück ragt mit seinem längeren Schenkel schräg aus dem Boden; es müßte kippen, könnte sich sein kurzer Schenkel nicht auf einer wand-förmigen Platte abstützen; Winkel und Wand sind im übrigen aus einer rechteckigen Platte geschnitten, die mit diesen Maßen im Steinbruch vorgefunden wurde. So leicht das gesagt ist, so schwer läßt es sich zur angemessenen Beschreibung des optisch Wahrnehmbaren und der mit der Wahrnehmung verbundenen Gefühle sublimieren. Es sind die Größen- und Massenverhältnisse, die Richtungsverschiedenheiten, die Gegensätze von breiten und schmalen Flächen, scharfen und abgefasten Kanten, parallelen und divergierenden Verläu-fen, die den Reichtum des Werkes ausmachen. Obwohl das (auf einer Seite gespitzte, auf der anderen bruchrauh belassene) Granitmaterial durch seine evidente Schwere und seine schöne Zeichnung an der Wirkung einen nicht geringen Anteil hat – Hauptausdrucksträger ist die Form. Sie läßt die sonderbare Ambivalenz entstehen, die diesem Tor eignet: Es lädt zum Durchschreiten ein und zeigt zugleich an, daß Stabilität keine selbstverständliche Bedingung ist, sondern eine glücklich herbeigeführte Konstellation, die aus sich heraus bedroht bleibt.

Auch eine andere, 1993 aufgestellte Großskulptur, der *Dreiklang WV 208* vor der Kongreß- und Konzerthalle in Bamberg, basiert auf dem Prinzip des kritischen Gleich-gewichts. Ein sektorenförmiges und zwei balkenförmige Elemente aus Balmoral-Granit – alle rein in der Erscheinung, aber kompliziert im Zuschnitt – sind so gelagert, daß sich ein Zustand ergibt, der jeden Augenblick verloren gehen kann wie ein in sich zusammen-

brechender Akkord (in Wirklichkeit ist den baupolizeilichen Vorschriften natürlich Genüge getan, indem die Teile an den Berührungsstellen unsichtbar verdübelt sind). Die Mächtigkeit und die Position der Formen scheinen sich zu widersprechen und bedingen einander doch, denn ein Kräfteausgleich solcher Art ist nur mit großen Massen zu erreichen. Dennoch ist das – wenschon bloß virtuell – Transitorische ein wesentliches, auf die Grundeigenschaft der Musik verweisendes Charakteristikum der Komposition.

Das Gegenteil des Transitorischen, das unverrückbar Feste und Dauerhafte, prägt, 197 prima vista, das Bild des aus drei riesigen Granitquadern gefügten *Brunnensteins WV 197* vor der Kongreß- und Konzerthalle in Weiden (1991/92). Aber auch hier ist ein Zeitmoment im Spiel, denn die flachen Mulden auf der Oberseite der Blöcke geben sich als Folgen einer steten Arbeit des Wassers aus, das in kleinen Fontänen aus Schlitzen hochschießt und auf die Steine zurückfällt. Das Transitorische der Wasserbewegung straft das Dauerhaftigkeitsversprechen des Steins Lügen, indem es, so lehrt der Anschein und so würde es langfristig geschehen, Spuren im harten Material hinterläßt.

Eine andere Vorstellung – nämlich die der Teilung und anschließenden Einbringung der Teile in einen Zusammenhang, der so etwas wie ein aufgefächerter Nachhall der Ursprungsordnung ist – steht hinter der 1993 entworfenen und 1994/95 ausgeführten 213 *Brunnenanlage WV 213* im Innenhof der Postgirobank in Leipzig. In einem kreisrunden Flachbecken liegen, die Wasserfläche nur wenig überragend, drei gegeneinander verschobene Segmente einer Rundplatte; drei Segmente einer zweiten Platte sitzen, durch die niedrige Brunneneinfassung miteinander verklammert, hochkant in den verlängerten Schnittachsen der Binnenplatte. Erneut ist das, was bei flüchtiger Beobachtung für einfach gehalten werden mag, in Wahrheit verwickelt, denn weder Teilung noch Anordnung folgen einer durchschaubaren Regel – was dem dekorativen Reiz des Ganzen keinen Abbruch tut.

72 Der Weg vom ornamentalisierenden Brunnen *WV 72* in der Münchener Maria-Theresia-Straße zum Leipziger Werk ist allerdings weit. Gleichwohl ist die Idee der sich radial von einer lotrechten Mittelachse aus entfaltenden, mehrteiligen Brunnenskulptur nicht aus Peters' Formenkanon verschwunden: In zwei – leider unausgeführt bleibenden – Wettbewerbsentwürfen für Granitbrunnen in Bad Füssen und Marktoberdorf, dem *Bozzetto WV 214* von 1994 und dem *Bozzetto WV 219* von 1995, kommt sie in aller Klarheit zu 214, 219 neuen Ehren.

216 An ein älteres Werk knüpft im übrigen auch der *Grabstein für Emil Hönninger WV 216* an: Das Monument von 1994 radikalisiert den Formgedanken des *Grabsteins für Rita* 66 *Maier-Leibniz WV 66* von 1972, indem es die Rundungen noch weiter zurücknimmt und den Akzent stärker auf das Blockhafte als auf das Komposite setzt. Und eben der Eindruck blockhafter Strenge ist es, der eine andere neue Arbeit mit einer frühen verbindet, nämlich 215 den 1994 entstandenen *Bozzetto WV 215* für ein granitenes Gedächtnismal auf dem Bam- 57 berger Synagogenplatz mit dem Gedenkstein *Hauptsynagoge WV 57* von 1969. Die jüngere Lösung mit ihren rhythmisch zur Wand verkeilten steilproportionierten Elementen ist dem Münchener Monument an Ausdrucksernst und Geschlossenheit ebenbürtig, wenn nicht überlegen.

Nachzutragen ist, daß die großformatigen Steinskulpturen Peters' – und das gilt für die älteren wie für die neueren – nur zum Teil Produkte der eigenen Hand und überhaupt von Handarbeit sind. Das Material wurde unter Zuhilfenahme von Maschinen überwiegend dort zugerichtet, wo es gebrochen oder als Importware gelagert wurde. Der Künstler, der im Steinbruch genauso zu Hause ist wie im Atelier, blieb und bleibt immer Herr der Ausführung, indem er genaue Modelle und Werkzeichnungen liefert, die Gesteinsauswahl besorgt und den Entstehungsprozeß mit kritischem Blick überwacht.

VII

Peters hat sich – dies ist das Fazit des Dargelegten – mit den Jahren eine immer reichere Ausdrucksskala und ständig wachsende Freiheiten in der Nutzung der Mittel erarbeitet. Die Strukturierung der vorgetragenen Gedanken nach den Gesichtspunkten Typus und Technik mag verschleiert haben, daß gerade im letzten Jahrzehnt die Mannigfaltigkeit ein erstaunliches Maß erreicht hat. Werke wie das *Steintor WV 204*, der *Torso WV 207*, das titellose zweiteilige Bodenobjekt *WV 209*, die *Sandsteinstele WV 212* und das Modell für den Leipziger Brunnen *WV 213*, um Beispiele aus einem einzigen Jahr, 1993, zu zitieren, stehen nebeneinander – also modellierte und skulptierte, restfigurative und absolute, kompakte und vielgliedrige, Festigkeit verbürgende und Labilität suggerierende Arbeiten. In allen steckt ein vitaler Kern, der sich gegen Formdisziplin behauptet, ja der Formdisziplin überhaupt erst sinnvoll macht. Mit minimalistischer Reduktion hat Peters nichts im Sinn, eher mit brancusianischer Verdichtung.

204, 207
209, 212
213

In gewisser Weise gelten für Peters generationstypische Merkmale: Er geht von der Münchener figürlichen Tradition in der Spielart Toni Stadlers aus, nimmt Anregungen von seiten der Avantgarde auf, partizipiert an der Entfaltung des Informel, wendet sich einer formbetonenden Haltung zu, erkundet das Feld zwischen anthropomorphisierender und geometrisierender Abstraktion, setzt sich mit Fragen der environmentorientierten Bildnerie auseinander und stellt sich dem Problem einer Kunst, die physische Befindlichkeiten wie Labilität oder Transitorik zum Thema macht.

Das wäre die eine, die Aktualität und die stilistische Vernetzung von Peters' Schaffen bekräftigende Seite. Von ihr auf Konformität zu schließen, wäre ganz falsch. Denn die Entwicklung des Künstlers hat im ganzen so sehr ihre Logik, wie sie in ihren Abzweigungen gerechtfertigt und fruchtbar erscheint. Es ist der nicht anerziehbare Urinstinkt für das Belebte in der bildnerischen Form, der aus allen Arbeiten Peters' spricht und der dem Gesamtwerk die innere Kohärenz sichert – und damit den festen Ort im Ranggefüge der Gegenwartskunst.