

# Theo Vos

„Ornamentlosigkeit ist ein Zeichen geistiger Kraft.“<sup>1</sup>

## Theo Vos und die Materialästhetik im beginnenden 20. Jahrhundert

von Andrea Müller-Fincker M.A.

„Sie drehen sich, recken sich, krümmen sich und zwingen den Raum damit, seine Starre abzuschütteln [...].“<sup>2</sup> Die stilisierten Tanzstudien des niederländischen Bildhauers Theo Vos gehören zu den Schlüsselwerken des sogenannten „neuen“ Stils der 1920er-Jahre in der Kleinplastik.



Die Formensprache der Zwischenkriegsjahre übt bis heute eine gleichermaßen große Faszination auf Kunstschaffende und Designer sowie Sammler und Wissenschaftler aus. Dabei wirken vor allem die Ausdrucksformen in ihren stilisiert-expressiven Tendenzen als auch mit ihren funktionalistischen Ansätzen bis in die heutige Zeit. In einer ökonomisch und sozial extrem instabilen Periode der Um- und Aufbrüche innerhalb großer ideologischer Spannungsfelder verabschiedet sich die künstlerische Avantgarde entschieden von allem historistischen Zierat. Das Material zeigt sich. Die Form drückt das Essenziellste aus.

### DER BILDHAUER THOMAS ANDREAS (THEO) VOS

Ein Künstler, dessen plastisches Œuvre gänzlich dieser neuen, konsequent abstrahierten Stilistik – dem Finden des Wesentlichsten in einer ornamentlosen Form – verpflichtet ist, ist der niederländische Bildhauer Thomas Andreas (Theo) Vos. Am 4. April 1887, als Sohn des Zimmermanns Andreas Jacobus Vos (1848-?) und der Alida Heidelberg (1859-1917), in Groningen geboren, wächst Vos ebendort zusammen mit seinen beiden älteren Brüdern, Johannes Geert (1883-1937) und Lambertus Johannes (1885-1964) auf. Die 1888 geborene Schwester Anna Catharina verstirbt bereits im Säuglingsalter. Im September 1894 kommt es zur Scheidung der elterlichen Ehe. Während seine Brüder als Schneider und Maler zeitlebens in Groningen tätig bleiben, wird Vos in verschiedenen europäischen Städten, wie Paris, Köln und London, freischaffend wirken. Seine akademische Ausbildung beginnt der Künstler dabei an der Academie Minerva

*Porträt Theo Vos*

© RKD – Netherlands Institute for Art History  
RKDimages (0000167652)

in Groningen. Ab 1911 schließt sich ein zweijähriges Studium an der Académie des Beaux-Arts in Brüssel bei Ch. Rousseau an. Am 22. Mai 1912 heiratet der Bildhauer die 1884 in Leeuwarden geborene Adriaantje van Noord in Den Haag. Im Folgejahr kommt Ludolpke Thomas, als erstes und einziges Kind, in Brüssel zur Welt. Im Februar 1928 wird die Ehe in Den Haag geschieden. Ab Ende der 1920er-Jahre werden die Niederlande dann wieder zum Lebensmittelpunkt: bis 1934 Haarlemmerliede en Spaarnwoude, das nachfolgende Jahrzehnt Amsterdam und schließlich Haarlem, wo Vos ab 1944 bis zu seinem Tode am 6. Mai 1948 wohnhaft ist.<sup>3</sup>

**„HIER IST NICHT SEIN, HIER BILDET SICH WERDEN.“<sup>4</sup>**

Im Jahr 1924 stellt Vos 23 Plastiken in einer großen Werkschau, als Doppelausstellung mit dem Maler Piet van Wijngaardt (1873-1964), im Amsterdamer Stedelijk Museum aus. Der deutsche Kunsthistoriker Friedrich Markus Huebner (1886-1964), der ab 1919 in den Niederlanden ansässig ist, beschreibt im Vorwort der zu-



gehörigen Begleitpublikation, was die Vos'sche Ausdrucksplastik der 1920er-Jahre in ihrem Kern charakterisiert: „Betrachtet seine Tänzerinnen, seine Bittenden mit emporgestreckten Armen, seine Madonnen: der Mund dieser Figuren ist stumm, aber nicht stumm ist die Materie, aus der sie gemacht sind. Ihr Standpunkt ist fest, ein Sockel aus Stein oder Metal hält die Füße an Ort und Stelle. Aber nicht fest ist der Körperschwung der Gestalten. [...] halten seine Figuren, an denen so viele Aktionswellen zerren, sodass sich ihrer manchmal ein kreiselnder Schwindel zu bemächtigen scheint, sich lächelnden Wiegens aufrecht.“<sup>5</sup> Dabei positionieren sich die Tänzerinnen aktiv im Raum, greifen förmlich durch die unterschiedlichen Richtungen innerhalb ihrer Körper über die Grenzen des Materials hinaus. Die Figuren, die sowohl profane als auch religiöse Sujets und Tierdarstellungen behandeln („Madonna“, „Mönchsgeier“, „Lebensfreude“, „Märchen“ u.a.) prägen eine starke Kontur und oftmals eine geschlossene Komposition. Sie reflektieren Einflüsse altägyptischer Kunst sowie den Symbolismus des Jan Theodorus Toorop (1858-1928). Die Rezipienten der Ausstellung adeln Vos zu einem der begabtesten der jüngeren Bildhauer, dessen ausdrucksstarke Kompositionen sich zu einem selbstverständlichen Ganzen zusammenfügen und von Schönheit und Erhabenheit beseelt seien. Mehrfach beschickt der Bildhauer Ausstellungen im Stedelijk Museum, dem bedeutendsten Museum für moderne und zeitgenössische Kunst sowie angewandte Kunst und Design der Niederlande. Auf der ebendort im Jahr 1922 stattfindenden Schau der Niederländischen Bildhauervereinigung (Nederlandse Kring van Beeld-



*Stehende, Bronze, braun patiniert, Marmorsockel, H 51 cm*

© Koller Auktionen, Auktion 187, Los 1127

*Links: Giraffe, Bronze, braun patiniert, sign. „Th. Vos“, Marmorsockel, H 32,5 cm*

© Vanderkindere Auctioneer, Auktion 24.02.2021, Los 492

houwers), deren Mitglied Vos ist, präsentieren sich Büsten, Tänzerinnen sowie Bauplastiken aus Bronze, Blau-stein und Euville-Kalkstein. Als Mitglied der „Unabhängigen“ (De Onafhankelijken) zeigt der Bildhauer im Rahmen der 26. Ausstellung der Vereinigung neben der Elite der französischen Avantgarde – darunter Georges Braque (1882-1963), Robert Delaunay (1885-1941) sowie Pablo Picasso (1881-1973) – das Gipsmodell „Wording“.<sup>6</sup> Auch seine Tierplastik stellt in ihrer weichen Modellierung und abstrahierten Formidee das Wesentliche heraus.

1 Loos, Adolf, Ornament und Verbrechen, 1908, in: Ruf, Oliver (Hrsg.), Ornament und Verbrechen. Adolf Loos: die Schriften zur Architektur und Gestaltung, av Edition, Stuttgart 2019, S. 17

2 Huebner, Friedrich Markus, Th. A. Vos, Muzikalishe Plastik, in: Tentoonstelling Th. A. Vos en Piet van Wijngaardt Stedelijk Museum, Amsterdam, 5. Januari-31 Januari 1924

3 Scheen, Pieter A., Lexicon Nederlandse Beeldende Kunstenaars 1750-1950, M-Z, Kunsthandel Pieter A. Scheen N.V., 's-Gravenhage 1970, S. 537; Jacobs, P.M.J., Beeldend Nederland: biografisch handboek, L-Z, Jacobs, Tilburg 1993, S. 566; <https://www.allegroningers.nl/zoeken-op-naam/persons?ss=%7B%22q%22:%22thomas%20andreas%20vos%22%7D>

4 Huebner, Friedrich Markus, Th. A. Vos, Muzikalishe Plastik, in: Tentoonstelling Th. A. Vos en Piet van Wijngaardt Stedelijk Museum, Amsterdam, 5. Januari-31 Januari 1924

5 Ebenda

6 De Onafhankelijken, 26ste tentoonstelling met moderne Franschen, 1925, Nr. 244a



Tafel 17 aus einem Verkaufsprospekt „Kunstporzellan Lorenz Hutschenreuther A.-G. Selb/Bayerische Ostmark“

© Privatbesitz

Links: Stempelmarke mit Entwurferbezeichnung Lorenz Hutschenreuther, Selb, Abteilung für Kunst

## DIE GRENZE DESSEN, WAS PORZELLANPLASTIK LEISTEN DURFTE

Dem deutschen Publikum werden Vos' Arbeiten vor allem durch die Übersetzung seiner Entwürfe in den Werkstoff Porzellan bekannt. „Zweifellos war für Hutschenreuther mit der Ausformung stilistisch so eigenwilliger Modelle ein gewisses Risiko verbunden, stellten sie doch vermutlich die Grenze dessen dar, was Porzellanplastik im so genannten „neuen“ Stil der zwanziger Jahre leisten durfte, ohne die Akzeptanz der an konventionellere Entwürfe gewöhnten Kundschaft einzubüßen“<sup>7</sup>, befindet Ellen Mey in ihrer Monografie zu den Objekten der Kunstabteilung der Porzellanfabrik Lorenz Hutschenreuther in Selb. Zwischen 1926 und 1928 liefert Vos für das

Unternehmen zehn Entwürfe, die teilweise in bis zu vier Verkleinerungen bis etwa 1940 aufgelegt werden (Modellnummern 492-500, 582, 1164 plus Verkleinerungen). Vorge stellt auf der Leipziger Herbst- und Frühjahrsmesse 1925/26 präsentieren sich die Figuren alle in der gleichen, streng stilisierten Formauffassung, behandeln jedoch verschiedene Sujets. Mindestens zwei der bekannten Tanzstudien (Modellnummern 494, 495) schuf Vos nach Vorlage der deutschen Ausdruckstänzerin Gertrud Leistikow (1885-1948), die in den 1920er- und 1930er-Jahren mehrere Tanzschulen in den Niederlanden unterhält. Die großen Flächen werden dabei durch eng

kannelierte Akzentuierungen durchbrochen, die sich an den auslaufenden Partien, wie etwa Haar oder Draperie, zeigen und die Hutschenreuther teilweise mit einer feinen Goldstaffierung unterstützt. „Vollkommen neuen Formcharakter tragen die Tanzfiguren des holländischen Bildhauers Th. A. Voß, der weitab von jeder Konzession an den Publikumsgeschmack in strengen rhythmischen Flächen und Linien reine Bewegungsmotive in plastischer Form ausspricht. [...] rücken diese figuralen Linienkompositionen weit ab in das Gebiet völlig abstrakter, fast gedanklicher Gebilde.“<sup>8</sup> Und gehören damit zu den wenigen Entwürfen, die Siepens 1926 formulierten Anspruch an die künstlerische Porzellanplastik als Ausdruck „kultureller Formwerdung“<sup>9</sup> durch Darstellung seelischer Bewegung erfüllen. Hier zeigt sich der Moment seelischer Bewegung, festgehalten im Moment körperlicher Aktion – formverdichtet und raumbherrschend. Auch die „Tänzerin mit Lyra“ sowie die religiösen Darstellungen „Madonna“ und „Christus am Kreuz“ reihen sich formal in die abstrahierte Formensprache ein. Eine ruhigere und geschlossener Komposition lässt sich für die Figuren „Tänzerin mit Draperie“ sowie „Mutter mit Kind“ konstatieren, denen in ihren Ausführungen mit kobaltblau glasierter sowie ornamental goldstaffierter Draperie auch eine nahbarere Aura erwächst. Dass sich Hutschenreuther 1932/33 und 1936 dazu entschließt, die Figuren in mehrfachen Verkleinerungen aufzulegen, und nicht nur in der üblichen einfachen, dürfte einem aussichtsreichen Absatz bei vermutlich hohem Exportanteil geschuldet gewesen sein.<sup>10</sup> Zumeist gänzlich unstaffiert oder

<sup>7</sup> Mey, Ellen, Im Zeichen des Löwen. Porzellan aus Künstlerhand. Die Kunstabteilung Lorenz Hutschenreuther, Selb, 1918-1945, Schriften und Kataloge des Deutschen Porzellanmuseums (DPM), Band 97, hrsg. von Wilhelm Siemen, Hohenberg an der Eger 2009, S. 237 f

<sup>8</sup> Schertel, Wilhelm, 1926, zitiert nach: Mey, Ellen, Im Zeichen des Löwen. Porzellan aus Künstlerhand. Die Kunstabteilung Lorenz Hutschenreuther, Selb, 1918-1945, Schriften und Kataloge des Deutschen Porzellanmuseums (DPM), Band 97, hrsg. von Wilhelm Siemen, Hohenberg an der Eger 2009, S. 238

<sup>9</sup> Siepens, Bernhard, Eine Wende in der Porzellanplastik?, in: Kunst und Kunstgewerbe. Blätter zur Förderung deutscher Wertarbeit, hrsg. von Mathias Kammerbauer, Nürnberg 1926, 6. Jg., Nr. 12, S. 249

<sup>10</sup> Mey, Ellen, Im Zeichen des Löwen. Porzellan aus Künstlerhand. Die Kunstabteilung Lorenz Hutschenreuther, Selb, 1918-1945, Schriften und Kataloge des Deutschen Porzellanmuseums (DPM), Band 97, hrsg. von Wilhelm Siemen, Hohenberg an der Eger 2009, S. 238 ff



*Christus am Kreuz, Modelleinführung 1926, Mdnr. 500, Lorenz Hutschenreuther, Selb, Abt. für Kunst, Hartporzellan, glasiert*

© Porzellanikon – Staatliches Museum für Porzellan in Selb & Hohenberg a. d. Eger, Scan aus Modellbuch der Kunstabteilung Lorenz Hutschenreuther



*Links: Tänzerin, Modelleinführung 1926, Mdnr. 494, Lorenz Hutschenreuther, Selb, Abt. für Kunst, Hartporzellan, glasiert*

© Vendu Rotterdam B.V., Auktion 17. 12/2018, Los 1126



*Tänzerin, Modelleinführung 1926, Mdnr. 492, Lorenz Hutschenreuther, Selb, Abt. für Kunst, Hartporzellan, glasiert*

© Yves Siebers Auktionen GmbH, Stuttgart



*Tänzerin, Modelleinführung 1926, Mdnr. 495, Lorenz Hutschenreuther, Selb, Abt. für Kunst, Hartporzellan, glasiert, part. goldstaffiert*

© Porzellanikon – Staatliches Museum für Porzellan in Selb & Hohenberg a. d. Eger, Foto: Helmut Groh



*Rechts: Tänzerin mit Lyra, Modelleinführung 1926, Mdnr. 493, Lorenz Hutschenreuther, Selb, Abt. für Kunst, Hartporzellan, glasiert*

*Tänzerin mit Draperie, Modelleinführung 1926, Mdnr. 497, Lorenz Hutschenreuther, Selb, Abt. für Kunst, Hartporzellan, glasiert*

Beide Abb.: © Botterweg Auctions Amsterdam Auktion 02.04.2017, Los 287 und Los 25



*Madonna, Modelleinführung 1926, Mdnr. 499, Lorenz Hutschenreuther, Selb, Abt. für Kunst, Hartporzellan, glasiert*

© Collection Passage Arts



*Tänzerin, Bronze, dunkelbraun patiniert, sign. „Th. A. Vos“, bez. „F. D. P.“, H 35 cm*

© Kunstauktionshaus Schloss Ahlden  
Auktion 09.05.2015, Los 598

*Oben: Mutter mit Kind, Modelleinführung 1927, Mdnr. 582, Lorenz Huttschenreuther, Selb, Abteilung für Kunst, Hartporzellan, glasiert*

© Auktionshaus Mehls, Foto: Falk Blum, Auktion 88  
Los 2434

lediglich mit reduzierter Goldhöhnung folgen die Ausführungen der Entwürfe dem im beginnenden 20. Jahrhundert vorherrschenden Leitprinzip des materialgerechten Schaffens. Der Entwurf der Tänzerin unter Modellnummer 494 wird um 1925 zudem von der Gießerei De Kroon in Haarlem in Bronze ausgeführt. Auch in der Bronzegießerei De Plastik in Bloemendaal lässt Vos Modelle umsetzen.<sup>11</sup> Der expressive Ausdruck lebt durch das Material und emanzipiert sich gleichzeitig von diesem, indem ein Entwurf Übertrag in unterschiedliche Werkstoffe findet. Eine um 1900 ebenfalls gängige Arbeitsweise freischaffender Bildhauer, die dem Credo „Form folgt Material“ entgegensteht.

#### DIE MATERIALÄSTHETISCHE DEBATTE UM 1900

Unter den Begriffen Materialgerechtigkeit oder Materialgerechtigkeit, deren Verwendung laut Monika Wagner erstmals in „Deutsche Bauhütte“ 1902 nachweisbar ist, versteht die Kunsttheorie, bezogen auf Architektur sowie angewandte Künste, eine dem Material gerechte Verarbeitung und Verwendung. Das eingesetzte Material soll als solches zu erkennen sein. Die Begriffe entstammen einem Konzept gegen die neuen Universalstoffe der Moderne (wie Kunststoff oder Zementguss), wenden sich gegen Surrogate, Imitationen und Vortäuschung. Wie Wagner in ihrem Aufsatz von 2003 weiter ausführt, dienen sie ferner in der ästhetischen Debatte als „[...] Kampfbegriffe gegen die historistischen Dekorwucherungen.“<sup>12</sup> Der Ruf nach der Form ohne Ornament wird im beginnenden 20. Jahrhundert zum

Credo. Einem Bauwerk ist der Ausdruck seiner Funktion bereits inhärent. Nicht nur Adolf Loos bestärkt in seinem Essay „Ornament und Verbrechen“ die gänzliche Abkehr von jeglicher Ornamentik und degradiert eben jene zu vergeudetem Material.<sup>13</sup> Auch in den verwandten, zweckgebundenen Disziplinen des Kunsthandwerks kommt es zur Etablierung dieser Leitidee.

Indes vollzieht sich bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ein grundlegender Wandel in der Materialbewertung. Das idealistische System, wie Günter Bandmann es in einem Aufsatz aus dem Jahr 1971 bezeichnet, in dem das Werk das Material überwindet, die Idee aller Dinge in vollkommenem Zustand stofflos ist, reicht vom Aristotelischen Hylemorphismus bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Das Material bleibt dem Werk vollkommen untergeordnet.<sup>14</sup> Der Architekt und Kunsttheoretiker Gottfried Semper (1803-1879) eignet dann erstmals um 1850 dem Material eine besondere Bedeutung zu, rechnet dieses zu den stilbildenden Faktoren. Jedoch bleibt das Material dabei der Idee dienbar.<sup>15</sup> Das von Bandmann als materialistisch bezeichnete, ästhetische System, in dem das Material die Form beherrscht und der Künstler den elementaren Charakter des Materials durch angemessene Bearbeitung erwecken soll, entfaltet sich in der Materialästhetik ab 1900. Wie etwa Konrad Lange in seiner Abhandlung „Schön und praktisch“ (1908) ausführt, handele es sich um eine wechselseitige Beeinflussung zwischen Künstler und Material, in der der Charakter des Materials durch die Formgebung veranschaulicht wird, die zuerst nur durch den

11 Eliëns, Titus M., Groot, Marjan, Leidelmeijer, Frans (Hrsg.), *Avant-Garde Design. Dutch Decorative Arts 1880-1940*, Philip Wilson, 2003, S. 242 f

12 Wagner, Monika, „Materialgerechtigkeit“. Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: ICOMOS-Tagung: Historische Architekturoberflächen, Kalk-Putz-Farbe, hrsg. von Michael Petzet und Jürgen Pursche, München 2003, S. 135-138

13 Loos, Adolf, *Ornament und Verbrechen*, 1908, in: Ruf, Oliver (Hrsg.), *Ornament und Verbrechen. Adolf Loos: die Schriften zur Architektur und Gestaltung*, av Edition, Stuttgart 2019, S. 14

14 Bandmann, Günter, *Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, in: Koopmann, Helmut, Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1971, S. 129-157

15 Hensel, Thomas, Schröter, Jens, *Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 57|1, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2012, S. 5-18

Zweck und die Materialbeschaffenheit bestimmt ist und schließlich durch die Bearbeitung schön wird.<sup>16</sup> Henry van de Velde proklamiert schließlich in „Vom Neuen Stil“ (1907): „Du sollst diese Formen und Konstruktionen dem wesentlichen Gebrauch des Materials, das du anwendest, anpassen und unterordnen.“<sup>17</sup> Diese kunsttheoretischen Überlegungen finden praktischen Niederschlag im Bauhaus oder den Werkbünden. Nun stellt Bandmann jedoch auch völlig zurecht fest, dass es einige Beispiele gibt, die diesem Credo widersprechen. Neben Vos lassen auch Bildhauer wie etwa Ernst Barlach (1870-1938) oder Gerhard Schliepstein (1886-1963) denselben Entwurf in unterschiedlichen Materialien – wie Bronze, Porzellan oder Holz – ausführen. Deren stilisierte Formentwürfe entsprechen in ihrer Großflächigkeit einem im prozessualen Übertrag zum fertigen Werk materialgerechten Modellgedanken.

### **PORZELLAN – EIN WERKSTOFF ZWISCHEN MARKTGEBUNDENHEIT UND MATERIALGERECHTIGKEIT**

Max Adolf Pfeiffer (1875-1957), der unter anderem den Schwarzburger Werkstätten sowie der Porzellanmanufaktur Meissen als Direktor vorsteht, führt in seinem Aufsatz „Porzellantechnik“ (1912) zu den Grundlagen einer materialgerechten Formgebung und Ausführung Folgendes aus: das Finden der großen Form, das Vermeiden alles Ungewollten, die geschlossene Komposition sowie einen qualitätvollen Scherben mit glänzender Glasur.<sup>18</sup> Weiterhin be-

tont der Beitrag „Wege und Ziele der neuen Porzellankunst“ (1926) von Max Schneider: „Nur aus der Materialerkenntnis heraus kann Porzellankunst richtig verstanden werden, denn sie ist durchaus werkstofflich gebunden. Der die Porzellanform schaffende Künstler muß daher die Vorgänge im Brennofen kennen, um materialgerecht arbeiten zu können.“<sup>19</sup> Die künstlerischen Leiter der Porzellanmanufakturen und -fabriken folgen damit dem vorherrschenden, materialistischen Ansinnen nach der schmucklosen Form, sind jedoch andererseits durch die Marktgebundenheit des Werkstoffes auch bestrebt, die Modellankäufe für ihre eigens eingerichteten Kunstabteilungen wirksam anzupreisen. Diese Ambivalenz thematisiert auch der Kunstkritiker Otto Pelka (1875-1943), der in den 1920er-Jahren als genauer Beobachter der keramischen Industrie fungiert, und stellt in seiner Rezension zur Leipziger Herbstmesse 1926 exemplarisch die Porzellanfabrik Philipp Rosenthal in die Kritik. Diese preise ihre unstaffierten Porzellane über Gebühr an und würde damit lediglich ökonomische Strategien offenlegen, die jedoch nicht mit einer stilistischen Genese oder materialgerechtem Schaffen verwechselt werden dürften.<sup>20</sup> Dementgegen hält C. F. Reinhold in seinem Beitrag „Neue Porzellane der Berliner Staatlichen Manufaktur“ (1924) fest, dass der Scherben als Träger Priorität genieße und der Staffierung lediglich eine dienende Funktion obliege: „Denn die Malerei ist in der Keramik eine dienende Kunst; der Träger, der Scherben, ist die Hauptsache; seine Form erst gibt

dem Malwerk Sinn und Ziel. Die schimmernde Weiße, der spiegelnde Glanz des Porzellans müssen zuerst und vor allem zu ihrem Recht kommen. Nur dann können wir von materialgerechtem Arbeiten sprechen.“<sup>21</sup> Indes unterstreicht Pelka, dass die unbemalte Porzellanplastik bloß unfertige Ware sei, die aus ökonomisch-konjunkturellen Gründen angepriesen werde. Er führt aus: „Die Mittel, mit denen solche Firmen neue Porzellanmoden machen, richten sich nach der jeweiligen Konjunktur, haben aber mit der künstlerischen Entwicklung, die sich sonst vollzieht, nur sehr äußerliche Zusammenhänge und mit ihr nur so viel zu tun, als die für den jeweiligen Absatz günstigen Dekore und Formen zusammengesucht und als das Non plus ultra aller Porzellankunst hingestellt werden [...]“<sup>22</sup> Das Problem eines marktgebundenen Werkstoffes erkennt auch Adolf von Hildebrand, der in seinen Überlegungen zum Problem der Form (1901) zu bedenken gibt, dass „[...] die technische Entwicklung und die Fabrikarbeit der heutigen Zeit dazu geführt hat, das Gefühl für die Art des Entstehens überhaupt zu schwächen und das Produkt nur an sich, nicht aber als Ausdruck und Niederschlag einer bestimmten geistigen Tätigkeit aufzufassen.“<sup>23</sup>

Die Erneuerung der figürlichen Porzellanplastik findet durch die Etablierung von Kunstabteilungen sowie das Heranziehen zeitgenössischer, freischaffender Bildhauer, die Tantiemen für die Weißausführungen ihrer Entwürfe erhalten, statt. Zunehmend dürfen die Plastiken signiert werden. Die stark abstrahierte,

16 Lange, Konrad von, Schön und praktisch. Eine Einführung in die Ästhetik der angewandten Künste, Esslingen 1908

17 Velde, Henry van de, Vom Neuen Stil, Insel Verlag, Leipzig 1907, S. 27, Nachdruck Leopold Classic Library 2021

18 Pfeiffer, Max Adolf, Porzellantechnik, 1912, in: Woeckel, Gerhard P., Die Tierplastik der Nymphenburger Porzellan-Manufaktur, Deutscher Kunstverlag, München/Berlin 1978, S. 321 ff

19 Schneider, Max, Wege und Ziele der neuen Porzellankunst, in: Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen, hrsg. von Adolph Donath, 1926, 8. Jg., 1./2. Juniheft, S. 411 f

20 Pelka, Otto, Weiße Wochen in der Porzellankunst, in: Sprechsaal. Zeitschrift für die Keramischen, Glas- und verwandten Industrien, Müller & Schmidt, Coburg 1926, 59. Jg., Nr. 42, S. 701-702

21 Reinhold, C. F., Neue Porzellane der Berliner Staatlichen Manufaktur, in: Die Kachel- und Töpferkunst. Monatshefte für die keramische Kunst, 1924, 3. Jg., Heft 2, S. 13-18

22 Pelka, Otto, Weiße Wochen in der Porzellankunst, in: Sprechsaal. Zeitschrift für die Keramischen, Glas- und verwandten Industrien, Müller & Schmidt, Coburg 1926, 59. Jg., Nr. 42, S. 701-702

23 Hildebrand, Adolf von, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 3. verbesserte Auflage, Heitz & Mündel, Straßburg 1901, S. 11 f



*Jolly Carlton Hotel Amsterdam, ehemals Amsterdam Grand Hotel Centraal*

© Door Brbb, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0

expressionistische Formensprache spiegelt sich dabei etwa ebenso in den Entwürfen von Künstlern wie Fritz Winkler (1894-1964), Well Habicht (1884-1966), Lothar Otto (1893-1970) oder Wilhelm Andreas (1882-1951) wider. Die Kompositionen lassen durch ihre Gestaltung den Übertrag des Modells in wenigen Einzelteilen zu, was einen Aspekt der materialgerechten Form darstellt.

### BAUPLASTIK

Auch das Schaffen als Bauplastiker stellt für viele freischaffende Bildhauer der klassischen Moderne ein ökonomisch einträgliches Tätigkeitsfeld dar. In den 1920er-Jahren ist Vos in Amsterdam tätig. Es entstehen mannigfaltige Wandfiguren für öffentliche und private Bauten. Die oftmals in Kalkstein ausgeführten, figürlichen Entwürfe stellen u.a. Al-

legorien sowie Akte in abstrahierter Formsprache dar. Der Bildhauer arbeitet dabei etwa mit dem niederländischen Architekten Gerrit Jan Rutgers (1877-1962), einem Vertreter des expressionistischen Bauens der „Amsterdamer Schule“, zusammen. Das zwischen 1925 und 1929 entstandene Grand Hotel Centraal in Amsterdam, realisiert durch G. van Arkel und H. J. Breman, stattet Vos mit mehreren allegorischen Kalksteinskulpturen aus, die den Weltverkehr und die Kontinente darstellen.<sup>24</sup> Der achtstöckige Stahlbetonbau sieht sich mit roten Ziegelsteinen verkleidet.

1934 gestaltet Vos das Porträt des Glasers Jan Schouten für den Eingang der Van-der-Vorm-Kapelle der Sint-Janskerk-Kirche in Gouda. Im selben Jahr liefert er figürliche, keramische Entwürfe für die Koninklijke Hollandsche Pijpen- en Aardewerkfabriek Goedewaagen in Gouda. Seine „Stehende Aphrodite“ zeigt bei immer noch deutlicher Stilisierung bereits weichere, harmonischere Körperproportionen. Um 1935 entsteht unter anderem ein „Kranich“ für die Zuid Holland Plateelbakkerij in Gouda, der etwa rot oder schwarz glasiert Umsetzung findet. Im Oktober 1938 tritt der Bildhauer in die Künstlervereinigung „Arti et Amicitiae“ ein, wobei Hildo Krop und C.A. Smout als Bürgen fungieren. Bis 1941 folgen Teilnahmen an mehreren Ausstellungen, die Vos u.a. mit den Allegorien „Sommer“ (Bronze) und „Frühling“, einem Kamel sowie Büsten und Aktdarstellungen beschickt.

Vos' expressionistische Ausdrucksplastik zählt bis heute zu den gesuchten Raritäten auf dem Kunst- und Antiquitätenmarkt. Die noch ausstehende, wissenschaftliche Aufarbeitung des plastischen Gesamtwerkes des Bildhauers könnte beispielsweise als fruchtbare Grundlage zur Darstellung der Paradigmen einer Künstlervita um 1900 dienen. Das RKD – Nether-



*Kranich, Zuid Holland Plateelbakkerij, Gouda, Keramik, glasiert*

© Botterweg Auctions Amsterdam, Auktion 31.10.2021, Los 37

*Oben: Stehende Aphrodite, Koninklijke Hollandsche Pijpen- en Aardewerkfabriek Goedewaagen, Gouda, Keramik, glasiert*

© Sammlung Museum Gouda, Foto: Tom Haartsen

lands Institute for Art History in Den Haag – hält hierfür vielfältige Recherchemöglichkeiten bereit. |

<sup>24</sup> Koopmans, Ype, Muurvast & gebeild. Beeldhouwkunst in de bouw 1840–1940, Rotterdam 1997, S. 129