



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die neuere Plastik

Kuhn, Alfred

München, 1921

6. Die grosse Form

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47333](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47333)

D I E G R O S S E F O R M

Maillol war für die Generation nach 1900 das große Erlebnis. Ich sage, er war es; denn schon ist die Zeit weiter geeilt und die jüngste Entwicklung drängt von ihm weg. Aber für jene Menschen, die das hohle Neubarock eines Begas, den genialen aber gänzlich unplastischen Illusionismus Rodins, den kalten Intellektualismus Hildebrands erlebt hatten, bedeutete dieser Franzose Unendliches. In ihm stellte sich höchste Plastizität der Form dar, vereint mit saftigster Sinnlichkeit, das Ganze umweht vom Geiste klassischen reinen Seins. Er vereinigte also Rodins vitale Kraft mit Hildebrands strenger Form, und zwar nicht als Produkt eines romantisch rückwärts gerichteten Willens, sondern Kraft des Blutes, das in den Adern dieses Südfranzosen rollte. Die heitere Antike stand in ihm auf. Wie sie im Italien des Mittelalters nie gestorben war und in Nicolo Pisano ganz selbstverständlich durch krauses Gestrüpp in mildem Glanze hervortrat, so lebte sie in Frankreich durch all die Jahrhunderte unberührt von wechselnden Tagesstilen.

Frankreich ist die Erbin der Antike. Dieses Land ist nicht nur die älteste und liebste Tochter der römischen Kirche, es ist das schönste Kind des klassischen Geistes. Nicht das ganze Frankreich. Man muß dort durchaus den Norden und den Süden unterscheiden, die eine kluge Politik zu einer Einheit zusammenzuschweißen imstande war. Im Norden ganz wie in Deutschland die staatsbildende Kraft. Von der Isle de France ging sie aus. Im Norden der faustische Wille, die Bewegung, der transzendente Drang. Im Norden die gotischen Kathedralen, die gotische Skulptur, die Blüte der mittelalterlichen Miniaturmalerei. Ein einziges großes Kulturgebiet über den Kanal hinweg. Im Süden die mediterrane Kultur griechischer Pflanzung, unberührt blühend neben der eilenden Entwicklung des Nordens. Viele Jahrzehnte sitzen Päpste in Avignon und knüpfen die Bande mit dem romanischen Italien klassischer Geburt noch fester.

In den Zeiten des gewaltigen Aufstiegs bis zum Tode Ludwigs XI., bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, herrschte politisch der Norden. Im gleichen Schritt die Gotik und der staatsschöpferische Gedanke. Dann auf

einmal ist Frankreich saturiert, in sich gefestigt. Karl VIII. kann sich nach außen wenden; sofort blickt er nach dem Süden, nach Italien, symbolhaft für die romanische Psyche. Der mediterrane Süden tritt stärker hervor. Der germanische Norden, von romantischer Sehnsucht erfaßt, sucht dort seine Ergänzung. Wie den langentbehrten Gatten nimmt Frankreich die Renaissance in seinen Schoß auf. Nicht eine Episode bedeutet sie für die Nation, wie für die deutsche, sondern die Erfüllung ihrer Bestimmung. Ihre höchste Blüte liegt in dieser Zeit. Eine Anverwandlung klassischen Geistes beginnt, die in Corneille und Racine ihre monumentale Ausprägung erhält, in der Stiftung der Akademie durch Richelieu. Hier fand der französische Geist sich selbst, um sich nie wieder zu verlieren. Darin liegt der fundamentale Unterschied deutscher und französischer Klassizität, daß dort diese aus einer Einsicht in den eigenen Mangel, aus der Sehnsucht nach dem Andersein romantisch erlebt wird, immer irgendwie wehmütig schmerzvoll durchzittert (man denke an Hölderlin und Goethe), hier sie jedoch als ein Anknüpfen an Altwohlbekanntes, Imbluteligendes empfunden wird. Die vielbesungene *vieille gaieté française* fühlt sich einer Mutter mit der antiken Heiterkeit, der Serenität eines Horaz. Nicht nur in Poussin, in Claude Lorrain, in Cézanne ist die Heiterkeit, das schöne Maßvolle antiker Lebenshaltung, selbst bei Manet, bei Monet, Sisley ist sie unverkennbar. Nie haben Deutsche das ruhige Atmen der sonnendurchglänzten Luft, die in unendliches Licht getauchte blumenbesäte Wiese an den Ufern eines ruhig fließenden Flusses dargestellt, wie es die Franzosen getan haben, nämlich ohne jede Sentimentalität, ohne jene leise Trauer romantischer Abkunft, die sich in Thomas Taunuslandschaften so ergreifend offenbart. Die unmystische, durch und durch diesseitige Einfachheit der Beziehung zur Natur ist ebensowohl antik wie französisch, im Gegensatz zum problemgeladenen Dualismus mittelalterlich-nordischer Art.

So unmystisch, unmetaphysisch, durch und durch diesseitig ist die Kunst des Südfranzosen Maillol, so antikisch in dem ausgeführten Sinn.

Maillol ist 1861 in Banyulx in Roussillon geboren. Werke von Gauguin wiesen den Cabanelschüler zurück auf seine blutmäßige Bestimmung. Teppiche waren es, in denen er zuerst sein neues Weltgefühl ausgesprochen, Frauen in friedlicher Koexistenz in einer ornamental-stilisierten Landschaft

vereinigt, die an die alter französische Miniaturen erinnert. Ist jedoch bei Gauguin das Motiv der romantisch gefärbten Kulturflucht unverkennbar, so fehlt dieses bei dem Bildhauer durchaus.

Maillol liebt die Saftigkeit, die strotzende Fülle der guten Natur, wie sie ihm das gesegnete Land seiner Heimat bot. Er hat außerordentliche Verwandtschaft mit Renoir. Ganz wie jener sah er die Welt von Anfang an in einer festen Form. Renoir empfand die Natur in rosigem, duftenden Fleisch, glänzend vergoldet, wie die mit Tausenden von kleinen flimmernden Härchen bedeckte Haut einer Blondin. Saftgeschwellt fühlte er Mensch und Land. Einmal hat Renoir eine Plastik geschaffen, in seinem Alter, da war es eine herrliche, üppige Frau, auf säulenhaften Schenkeln stehend, deren in weichem Fett zärtlich umhüllter Leib an die in rosa, blauen und violetten Tönen schimmernden Baumgruppen seiner Bilder gemahnt. Ganz so sind die Plastiken Maillols. Mächtige Frauenkörper, schwer wie tragender Ackerboden, stolz und selbstverständlich wie antike Götter, mit den runden Gliedern absoluten Seins. Da gibt es Frauenfiguren mit den redenden Namen: Flora, Pomona, Quelle, Heiterkeit, deren Bezeichnungen sprächen, fühlte man nicht beim Anblick ihrer mächtigen, reinen, nackten Körper den warmen Hauch ihrer guten Mütterlichkeit. Nichts ist lehrreicher, als ein Vergleich mit Hildebrand. Im Grunde wollen beide dasselbe. Beide lösen die Plastik aus den Händen der lockenden Kupplerin Malerei, sie wird wieder keusch, klar, ruhig, statisch; willig nimmt sie die wohlthätigen Fesseln des Blocks wieder an. Beide lieben das Relief, die rhythmische Ordnung menschlicher Körper in einer bewußt empfundenen Fläche. Aber dennoch, welcher Unterschied! Was bei Hildebrand aus mühevoller Kalkulation geboren wird, entsteht pflanzenhaft notwendig unter den lachend knetenden, türmenden Händen Maillols. Was bei Hildebrand der Siegespreis im Kampfe der zerquälten germanischen Seele um ihre Klärung in der beruhigten Form sich darstellt, ist bei Maillol die Frucht, die eine gütige Natur ihrem Lieblingssohne in den Schoß wirft. Dies ist das Wesentliche und Hervorzuhebende in der Kunst Aristide Maillols, daß sie durch und durch naiv ist, unintellektuell, derb, gesund, unromantisch, wie der, der sie geschaffen.

Es ist manchmal darüber gesprochen worden, wie seltsam es sei, daß Maillol, dieser größte lebende französische Bildhauer, vielleicht im eigent-



Aristide Maillol: Kauernde

lichen Verstand des Wortes der größte lebende Bildhauer überhaupt, in seinem Vaterlande kaum bekannt ist und dort ein Bourdelle den großen Ruhm genießt, daß er jedoch gerade in Deutschland eine große Gemeinde gefunden, daß es wenige Kunstverständige hier gibt, die sein überragendes Genie nicht anerkennen. Ist nach dem Ausgeführten die Antwort wirklich noch so schwer? In einem sein klassisches Erbe ruhig genießenden Lande konnte Maillol keine Erschütterungen auslösen. Rodin konnte es. Sein transzendentaler Illusionismus, seine aus mystischen Wolken auftauchenden nebulösen Gebilde, die ein ruheloser Drang durch die Räume reißt, der nie rastende Kampf einer von gigantischen Spannungen geladenen Psyche, lösten stärkste Parteinahme aus. Das nordischgotische und das romanischklassische Element standen sich im modernen Frankreich jäh gegenüber. Anders Maillol. Für die einen war er selbstverständlich, für die anderen eine angenehme Lösung letzter irgendwo noch

steckender Dualismen. Nicht so in Deutschland. Hier wirkte er wie ein Messias. Hildebrand schien nur Johannes. Er hatte den Willen gehabt, ihm waren die Augen geöffnet worden, zu sehen, aber ihm fehlte die Gottessohnschaft. Maillol besaß sie. Er breitete vor den staunenden Söhnen des Nordens das aus, was sie nur in sehnsuchtsvollen Wunschträumen der Jugend geschaut. Reines Sein, gedankenbefreites, zweifelgelöstes, qualentrücktes Leben unter dem ewig blauen Himmel Homers, Animalität, selige Hingabe an die Sinne, ohne Scham, ohne Reue, ohne Krampf.

Aber waren diese blondbärtigen Dichter und Denker imstande, ihn sich anzuverwandeln? War überhaupt ein Euphorion möglich? Was Thorwaldsen mißglückt, Rauch, Hildebrand nur auf rein nordische Art gelöst, eine Vermählung antiken glücklichen Seins mit germanischer Vergeistigung herbeizuführen, war dieses Problem seiner ganzen Art nach lösbar? Was Thorwaldsen, Rauch und Hildebrand hervorgebracht, war die Entsinnlichung der Materie, war klassische Mäßigung, war Hoheit der Haltung, war eine in höchster geistiger Klärung ruhende Heiterkeit, war eine durch feinste Züchtung des Verstandes bewerkstelligte Ordnung der Erscheinungswelt in faßbare Form. Hat Maillols Kunst irgend etwas damit zu tun? Was ihn unterschied von jenen, war eben die Leugnung jener rationalen Voraussetzungen zum Eingang in die Heiterkeit reinen Seins. Ihm, dem Sohne der Pomona, schenkte sich die Natur als angestammtes Erbe. Aus dem Boden, dem er erwachsen, sproßte ihm schwesterlich Nahrung zu. Nicht brauchte er eines erfinderischen Geistes, die Herrschaft über die Natur zu erlangen, sie als Meister meisternd zu Diensten sich zu beugen. Wie die Mutter dem Sohne fraglos gibt, so gab diese gute Mutter Natur ihrem echtsten Sohne ohne Zwang, ohne Streit, übermäßig, verschwenderisch, unerschöpflich, wie ihr Besitz, um was er sie nicht einmal bat. Er nahm es selbstverständlich, wie das Kind nimmt vom Tisch der Eltern; denn es war ja sein, war sein, da er es gar nicht erwarb!

Hier liegt das Geheimnis Maillols. Er erwarb nie, was er besitzt. Er ist ohne Dualismus, ohne Kampf, ohne Hemmung — ungermanisch. Darum gibt es schlechterdings keinen Künstler in Deutschland, der ihm wirklich gliche, wie sehr er auch für viele die höchste plastische Offenbarung geblieben ist.

Zwei Künstler stehen ihm innerlich nahe: Hermann Haller und Ernesto



42 · *A u g u s t e R e n o i r, V e n u s*

G e n e h m i g u n g B. C a s s i r e r V e r l a g, B e r l i n



43 · Hermann Haller, Mädchen

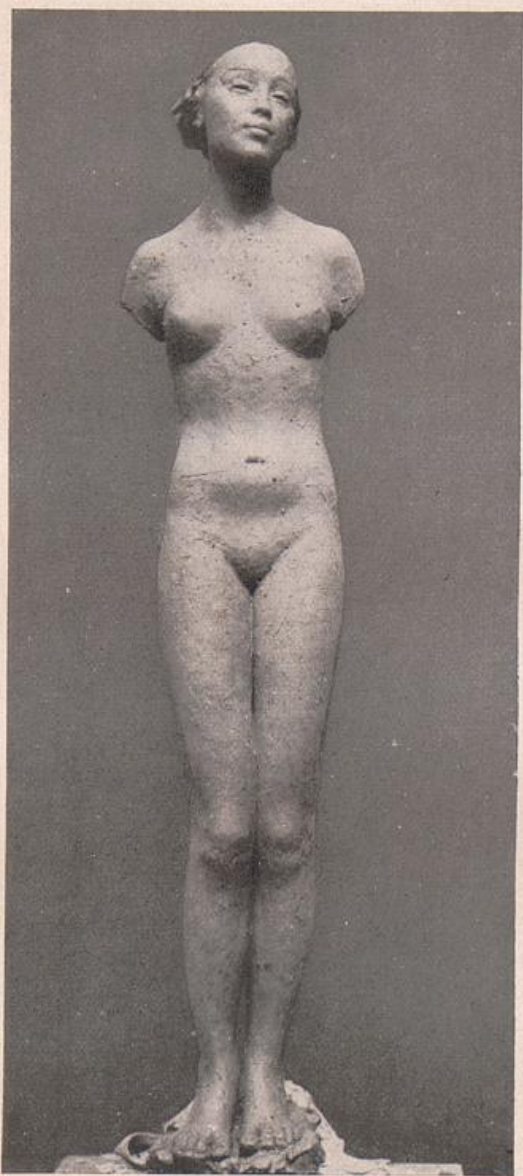
de Fiori. Hermann Haller ist Schweizer, derb, saftig, in seiner Naturnähe mit Maillol verwandt. Was beide unterscheidet, ist nichts Prinzipielles, mehr ein Graduelles. Beiden ist die sinnlich quellende Natur der Born ihrer Kraft. Maillol ist dumpfer, heißbrodeliger, animalischer, er erinnert an die sonnenüberglühten Landstraßen seiner Heimat, über die der Brunstschrei eines weidenden Stieres rollt. Maillols Gestalten sind mit Vorliebe eng zusammengeschlossen. Ihre Glieder sind in den engsten Raum zusammengedrängt, sie sitzen oft, kauern im Dämmer ihres Blutes, auf uralte Melodien lauschend, die aus endlosen Generationenreihen her in ihnen tönen. Haller ist innerlich leichter. Auch seine Gestalten wurzeln im gütigen Erdreich. Es gibt Figuren von ihm aus seiner früheren Zeit, die eben aus dem Schlaf urhafter Existenz zu erwachen scheinen, volle rundschenkelige Frauen, stehend mit an den Körper gepreßten Armen, mit festen Brüsten und den einfachen großen Gesichtszügen von Geschöpfen, denen die Natur einzige Lehrerin ist. Gewiß, die psychische Note ist feiner. Wo bei Maillol die Tendenz zur Kubik sich in der Zusammenpressung sphärischer Form ausdrückt, primitive, mächtige Akkorde entstehen, hüpf selbst bei einer ganz bewußt simplifizierten Stellung bei Haller die Linie in lachenden Kadenz herab. Dennoch ist die innere Verwandtschaft mit Maillol da, in der Liebe zur lebenden Kubik, zum tastbaren Fleisch, in der unintellektuellen Stellung zum Menschen, gegenüber der rationalabstrahierenden, formsteigernden, naturverneinenden Kubik anderer Künstler. In diesem Schweizer vereint sich die gesunde Derbheit seiner Rasse mit der hohen Kultur eines Volkes von bedeutender historischer Vergangenheit. So entsteht bei Haller ein Barock von schlagender Überzeugungskraft. Will man sich die Hohlheit eines Begas-Eberlein-Barock so recht vor Augen führen, so braucht man nur Hallersche Figuren anzusehen. Sie sind gewachsenes Barock, entstanden aus der Verbindung blutvollster Sinnlichkeit mit der Sensibilität eines Abkömmlings alten Geschlechtes. Meist handelt es sich um Gestalten in Bewegung, im Tanz, im schwingenden Schreiten. Der Kopf ist immer sehr klein, mit Vorliebe verkürzt. Der Körper spricht als Körper. Ein blühendes Stück Fleisch, voller Hebungen und Senkungen, atmend in der Wollust des Lichtes, Wärme und Leben ausströmend. Der Kontur ist Musik. Aller Ausdruck ist in ihn gelegt. Rhythmus ist der Grundcharakter dieser Kunst. Zwei Linien laufen nebeneinander her, der

Trieb zur bewegten und der Trieb zur beruhigten Form. Sie sind keinem Dualismus entstanden, keinem Drang einer schwer ringenden Seele nach Erlösung, sondern sie ruhen in einem heiteren Geiste, dessen Polarität in ihnen sich schaut und auswirkt. In den letzten Jahren ist Haller immer zarter geworden. Seine Gestalten verloren an Massigkeit, ohne an Gesundheit einzubüßen. Es sind jetzt schlanke Mädchen, die bevorzugt werden, von der stillen Fröhlichkeit romanischer Menschen, dastehend in voller Frontalität, in reiner Existenz, anbetend sich erhebend, dem Lichte sich entgegentragend, mit geschlossenen Augen im Schauer überweltlicher Träume webend, wie der Künstler sie früher schon dargestellt.

So offenbart Hallers Werk bei klar erkennbarer Entwicklung doch die Einheitlichkeit eines ungeteilten Geistes, der mit Maillol im Urgrund verwandt ist und in dem Mangel jeglicher Sentimentalität.

Manches verbindet Ernesto de Fiori mit beiden. Die Entwicklung dieses Mannes ist in mehr als in einem Punkte bemerkenswert. Sohn zweier Rassen, eines romanischen Vaters und einer germanischen Mutter, erlebte er in der eigenen Brust den Kampf entgegengesetzter Prinzipien. Zwei Welten streiten offenbar in ihm. Die germanische und die romanische. Transzendentaler Drang über das eigene Ich hinaus, Auflösung des Leibes in reinem Gefühl, Überwältigung des Leibes durch Bändigung in abstrakter Form, und auf der anderen Seite Bejahung des Körpers, als das Maß der Dinge, Hingabe an ihn in wunschlosem Sein im Lichte.

Die ekstatische Zeit der Jugendjahre, der Sturm und Drang, findet den Künstler offen für alle jene Mächte, die aus dem germanischen Erbteil in ihm emporstiegen. Aus jenen Jahren um 1911 oder 1912 gibt es einen Jüngling, dessen über den Kopf nach hinten hinausgeworfene Arme in den Raum stoßen, mit einer Aufgabe des Ichs, die an Rodins *appel suprême* erinnert. Ganz dünn, unsinnlich sind die Glieder. Wohl ist das Kubische klar, die zylindrische Rundung bewußt, trotzdem ist alles der Bewegung untergeordnet, die durchaus unstatisch vom eigenen Schwerpunkt wegführt in ein Wesenloses hinein, dort sich einem Ersehnten zu vereinigen. Aus dem gleichen Grundempfinden heraus ist der Leidende (1911/12) geschaffen, ein Jüngling, ganz entkörperlicht, der, die Hände angepreßt, aus sich selbst sich herauszuwinden strebt, von einem Transzendentalismus, der durchaus mit Recht

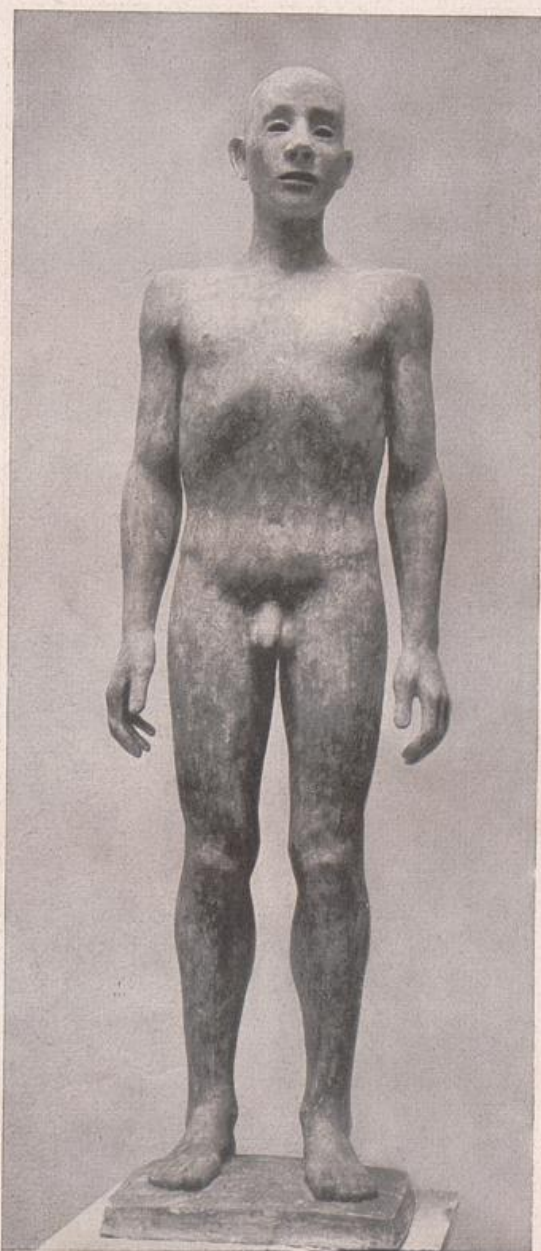


44 · Hermann Haller, Mädchen



45 · *Ernesto de Fiori, Tänzer*

Genehmigung von Fritz Gurlitt Verlag, Berlin.



46 · *Ernesto de Fiori, Stehender Mann*

Genehmigung von Fritz Gurlitt Verlag, Berlin



47 · Bernhard Hoetger, Mädchentorso

gotisch genannt werden kann, sofern man eine bestimmte psychische Haltung darunter versteht. Auch hier ein zur Seite geneigter Kopf, der die nach oben drängende Bewegung in die Diagonale herausleitet, in demselben Wesenlosen sich verströmend, das bei dem Jüngling mit gestreckten Armen auffiel. Die in jenen Jahren auftretenden primitivistischen, ägyptisierenden Gestalten zeigen das Bestreben, sich von einem Überwuchern des Gefühls zu befreien. Der Anastasius (1912), eine einfache Frontalfigur mit angepreßten Armen, breit ausladenden Schultern, walzenförmigem Oberkörper und ganz vereinfachtem Gliederbau mag als Beispiel gelten. Fiori suchte einen festen Punkt, die in Ekstasen sich aufreibende Seele verlangte nach Klärung. Rationalistisch, voluntaristisch griff er nach Ägypten. Der Kubismus kam zur Hilfe. Durch den Neuaufbau des Körpers aus in sich geschlossenen, wohl erkennbaren Massen sollte die Befreiung von der ekstatischen Produktion herbeigeführt werden. Hatte Fiori beim Anastasius die Figur als Gesamterscheinung in hohem Maße vereinfacht, so unternahm er es nunmehr, auch ihre Einzelheiten zu reduzieren, und zwar nach kubistischem Rezept. Doch seltsam, es gelang ihm nicht. Das sinnlich-romanische Element war zu stark. Eine Mischung entstand, die etwas überaus Reizvolles hat. Die Ursula (1912) und der Tänzer (1914) sind die charakteristischen Arbeiten. Starkes Gefühl, das sich in der korkzieherischen Drehung der Ursula und noch mehr in der intensiven inneren Bewegung des sich mit seinem ganzen Ich emporhebenden Tänzers ausspricht, eine Sublimierung des Vertikaldranges der ersten Arbeiten, weiter kubistische Formreduktionen und drittens eine Sensualität des Fleisches, die immer wieder die kühle Formalistik des voluntaristischen Schemas zu sprengen scheint. Diese Produkte sind die Zeugen des Kampfes. Der nordische Gefühlsüberschwang sollte mittels nordischer entsinnlichender Begrifflichkeit überwunden werden. Romanische Diesseitigkeit schob sich dazwischen. Was entstand, sind Gestalten voll innerer Bewegung, gefühlsträchtig wie je, voller Torsion, dabei sinnlich in weicher Fülle bei kubisch-straffer Form, oft im einzelnen sogar kubistiziert.

Es war klar, daß die Entwicklung Fioris wegführte von aller Begrifflichkeit, daß auch das rein ekstatische Element bei dem Reiferwerdenden an Macht einbüßen würde. In dem Maße, wie der Künstler sich dem Höhepunkte seines Lebens näherte, wo Selbstbejahung und freudige Tätigkeit die großen Ge-

schenke darstellen, die ein Schaffender aus der Hand der Gottheit empfängt, mußte er den Leib schlechthin bejahen und somit seinem eigenen romanischen Bluteil die Herrschaft überlassen.

Der „Mann“ (1917) ist der Beweis, nicht minder die kleine Gipsfigur „Badende“ vom gleichen Jahr. Wie eine Venus, die ins Meer schreitend das Gewand fallen läßt, so steht das Mädchen da, ganz gerade und einfach in sinnlicher Fülle mit den halbgeschlossenen Augen des Sichselbstfühlers. Nicht anders der Mann. Ruhige Existenz. Er steht in sich seiend auf beiden Beinen. Der Kopf ist gerade nach vorne gerichtet, die Arme hängen herab, der Thorax ist luftgefüllt. Wie dieser Mann als Mann schlechthin wirkt, als voraussetzungsloser Mann, als Primitiver, ohne Archaisierung, so scheint es, als habe Fiori in ihm sich hier ganz zum eigenen Selbst gefunden. Als er diesen Körper schuf, schwiegen alle Kämpfe in ihm. Innerlich nackt, wie er aus Gottes Arm gekommen, sprach er zu sich: ich bin ich, und das ist gut. Deshalb ist diese Gestalt die beste, die Fiori gebildet, denn sie ist ohne Krampf. Sie ist ganz echt, als sei sie ohne Zutun der Hände aus ihm emporgestiegen. Aller kubistische Voluntarismus, alle exotische Primitivität ist weggeblieben, doch sind die Formen knapp und plastisch. Obwohl Bronze, hat die Gestalt das Blockgefühl guter Marmorwerke. Sie ist statisch. Sie atmet Dauer.

Die Erkenntnisse, die Fiori gehabt haben mag, als er diesen Mann schuf, haben ihn nicht mehr verlassen, wenn auch in den folgenden Jahren nordische Elemente wieder in seiner Kunst hervortreten. Rationale Formalistik bleibt endgültig fern. Aber gotische Sensibilität, Verfeinerung der Form durch Gefühl, Tendenzen zur Auflösung des Körpers in Rhythmus, transzendentaler Vertikaldrang, Entsinnlichung, diese Elemente kommen immer wieder durch und beweisen, zusammen mit den weichen Frauenkörpern, die in seligen Träumen dahinschreiten, die Zwiespältigkeit dieses Blutes, das immer wieder eine neue Form der Synthese suchen muß.

Einfach und selbstverständlich fand Maillol die große Form. So oft der innere Ruf ihn treibt, greift Haller zu ihr, als Sinn seines Lebens fand sie Fiori. Schwer hat Bernhard Hoetger um sie gekämpft. Noch immer ringt er mit ihr. Er faßt sie, sie gibt sich ihm, aber schon wieder läßt er sie fahren, zweifelnd, ob hier letzter Sinn, fortstürzend, sie in neuer Offenbarung zu

umarmen. Der 1874 geborene Westfale begann nach mancherlei Wanderfahrten durch Handwerkertum und Fabrik um die Jahrhundertwende in Paris im Schatten Rodins. Impressionistische, in Funktion und Oberfläche stark bewegte Arbeiten bezeichnen diese Zeit. Straßentypen mit bewegtem Kontur und ausgesprochener Tendenz zur Diagonalität. Momentaneität ist die Losung. Dann kommt die Abkehr von dem malerischen Stilprinzip Rodins. Nach der *Fécondité*, einer ganz auf Licht und Schatten gearbeiteten weiblichen Büste, auf deren weichen Brüsten die Reflexe lüstern spielen, erscheint eine herbe Mädchenmaske in Bronze im Herbstsalon. Es ist, als habe irgendein tiefes Erlebnis den Künstler in den Grundfesten erschüttert. Alles ist einfach geworden. Hier, wie in dem marmornen Mädchenkopfe, wie in den beiden Elberfelder Torsen von 1905 stellt sich ein neues Frauenideal in der Seele Hoetgers dar. An die Stelle der molligen Grisette ist die keusche, machtvolle Hoheit der reinen Jungfrau getreten. Verschllossen, ein Geheimnis sich selbst wie der Welt, ruhig im eigenen Sein verharrend, gleich einer seltenen Pflanze dem Licht entgegenblühend. Als ob mitten im leichtsinnigen Treiben einer Großstadt in Hoetger die Sehnsucht nach Reinheit aufgestiegen sei, mitten im Gehaste des Tages der Gedanke an ein Ausruhen des Geistes im Ewigen. Diese Bildwerke sind Hoetgers Damaskus. So ungemein stark muß das Erlebnis gewesen sein, daß die Form sich von selbst fand. Schon in den Bronzwerken werden die Flächen breiter, dem Lichte das freie Spiel wehrend. Im Marmor, der jetzt zuerst angegriffen wird, bietet sich das ideale Material zur Wiedergabe des neuen Erlebnisses wie zwingend dar. Höchste Ruhe, höchste Einfachheit, höchster Glanz, sie zu vereinen, um das milde Leuchten erdenentrückter Heiligkeit zu geben, scheint die Absicht gewesen, einen Gegenbeweis zu schaffen gegen Rodin. Nicht im Äußerlichformalen. Der ist unverkennbar: bei Rodin Auflösung des Blocks in nebelhafte Gebilde, Negation der Statik, Negation des harten Steincharakters, bei Hoetger Betonung des Blocks, der Unbeweglichkeit des Steins, der Eigengesetzlichkeit des Materials. Auch einen geistigen. In Rodin stellt sich die dynamische Objektivation jener besonderen romanischen Transzendentalität dar, die in der Barockkunst der Gegenreformation von Italien bis Spanien ihre gewaltigste Auswirkung gefunden. Gespeist von nordisch-gotischen Elementen, aber umgebildet von lebensnahen, sinnenfrohen Nationen, projiziert das

Barock die ach so schwer zu entbehrenden Reize dieser Welt in die jenseitige hinüber. So beschaffen ist auch die Sinnlichkeit Rodins. Seine Gestalten haben diese Welt der Erscheinungen verlassen und schweben in Regionen, die unsere Gesetze der Schwere und Bindung nicht kennen. So ist seine Kunst durchaus unirdisch, wie die Arbeiten der großen Bildhauer in den Kirchen des achtzehnten Jahrhunderts. Aber genau wie jene, sind sie durch und durch sinnlich, von jener unverbrämten Sexualität, die naheliegende Gedanken nicht verwehrt. Dem setzte Hoetger eine neue Transzendenz gegenüber. Seine nordische Seele, abgestoßen von dieser Präponderanz des Sexuellen, unlöslich mit romanischer Kunst verbunden, mußte auf einmal wieder die Entsinnlichung suchen, oder besser, ihre Sublimierung. Der Schritt, den er tat, war der Schritt vom Barock zum Klassizismus. Was die Winckelmann und Genossen getan, das zu tun fühlte Hoetger sich getrieben. Aber tat dies Maillol nicht auch in jenen Jahren? Schuf er nicht auch gegen Rodin ein Beispiel? Bildete er nicht auch ruhige große Massen, gab er nicht auch Statik, Kubik, Dauer? Gerade hier wird der prinzipielle Gegensatz zwischen Maillol und Hoetger klar, der ein blutmäßiger ist. Maillol setzte der Ekstase, der atemlosen Dynamik des Barocks, dem illusionistischen Taumel Rodins die erdennahe saftige Sinnlichkeit antiken Seins entgegen, von dem er selbst nur ein Teil war. Maillol besann sich nur auf sich selbst. Er blickte zum Himmel auf, der glühend sich über ihm wölbte, auf das Gelb der Kornfelder und die fleischigen Hüften der Mädchen, die ruhig schreitend über die weißen, staubigen Straßen seines Landes kamen, und er war klassisch. Für Hoetger war die Antike das Gefilde reineren, geistigeren Lebens. Seine nordische Seele empfand noch genau so wie die seiner Ahnen im zwölften oder dreizehnten Jahrhundert die schmerzvolle Dualität zwischen Geist und Körper, die Maillol fremd ist. Deshalb konnte für Hoetger die Bejahung der Antike nicht gleichbedeutend sein mit der Bejahung des Leibes schlechthin, sondern mit seiner Vergeistigung. So schuf er große Formen, in denen alle Leidenschaft vom Geiste gebändigt ruht. Nicht in der Ekstase des Barocks, im brünstigen Sichverlieren, im Taumel der Hingabe, wo Erotik und Religiosität verschwimmen, findet Hoetger seine Gottheit, sondern in der demütigen Anschauung jener Gestalten, deren Gesetz das Gesetz des Ewigen ist, das als ein ethisches sie unverlierbar regiert. Nicht also naiv durch das



48 . B e r n h a r d H o e i g e r , R e l i e f



49 · B e r n h a r d H o e t g e r, S e n t M' a h e s a
G e n e h m i g u n g K l i n k h a r d t u. B i e r m a n n V e r l a g, L e i p z i g

Blut, wie Maillol, vollzieht Hoetger seine Vermählung mit der Natur, sondern durch das Gesetz. Darin ist er in eminentem Maße ein Vertreter unserer Tage. Das Gesetz, das geistige Prinzip, der reine Geist, dies sind Worte, die mit leuchtenden Buchstaben über dem Tore der Zeit geschrieben stehen. Daß dies Absolute ungetrübt sich darstelle, immer einfacher, schlackenloser erblickt werde, ist das Streben Hoetgers. So verstehen wir auch die Art seiner Technik. In steigendem Maße wird die Figur ihres Individuellen entkleidet, ins Typische, Absolute hinaufgehoben. Die Haare werden ornamental charakterisiert, ein Torso wird auf seiner Schnittfläche ornamentiert. Immer runder, einfacher werden die Formen, kubisch als Symbole, aber unsinnlich. Die Kubik Maillols ist durchflossen von rotem Blut, die Schenkel seiner Frauen werden sich in heißem Krampf im Schatten eines Ernteabends über Männerkörpern zusammenschließen, die Hoetgerschen Mädchen knien dumpf betend auf einem Vogel, ganz schwerer Körper, der hinaus will über sich zu Gott; mit gekreuzten Beinen hocken sie am Boden, und bieten ihr Haar einem Überirdischen dar, mit ausgebreiteten Armen stehen sie, das Auge in den Himmel gerichtet, voll keuscher Nacktheit, still träumend der Gottheit nahe. Es ist kein billiger Exotismus, der Hoetgers Menschen mit jenen Asiens verbindet. Dort fand der Künstler, was ihm die rationalistische, individualistische Antike nicht bieten konnte, die Gemeinschaft der im Geiste vereinten gläubigen Menschen. Das Naturgöttertum der Antike konnte Hoetger nicht genügen. Die tiefsinnigen, symbolgeladenen Kulte des fernen Ostens befriedigten solches Bedürfnis in höherem Maße. Sie boten von neuem, was zuletzt das Mittelalter geboten, die Regulierung des gesamten Lebens durch die Religion. Es ist offenbar, daß Hoetgers Geist immer wieder nach diesen Provinzen zurückkehrt. Ob er in die romanische Kunst hinabtaucht, in die asiatische, ja sogar zur Negerplastik sich wendet, immer scheint es mir, als ob es das Rätselvolle des Religiösen sei, das ihn anzieht, diesen Germanen mit dem faustischen Drang, der rastlos getrieben von vielerlei Leidenschaften, immer wieder Ruhe in der Einheit der Seele mit Gott sich erfleht.

Die Produktion Hoetgers ist qualitativ ungleichmäßig. Schwere Entgleisungen fehlen nicht, wie etwa das Revolutionsdenkmal und andere ziemlich gleichzeitig entstandene Arbeiten. Auch ist der Stil des Bildhauers immer

neuen Wandlungen unterworfen. Dynamische Momente brechen wieder und wieder durch, wenn soeben die Form sich beruhigt zu haben scheint. Es ist falsch, hier von Unsicherheit oder mangelnder Persönlichkeit zu sprechen. Diese rastlose Wandlung ist wohl das Typischste an dieser nordischen Künstlerpersönlichkeit, der es unmöglich ist, je sich beruhigt auf ein Faulbett zu legen. Was konstant bleibt in der Produktion Hoetgers, ist der Wille zur tastbaren Kubik, zur Reduktion der Form auf einfachste Prägung. Er ist für ihn in demselben Maße A und O seiner Kunst, wie der Wille zum Block. Dabei ist aber seine Plastik genau so einansichtig wie die Hildebrands.

Hoetger unterscheidet scharf zwischen dem Plastiker und dem Bildhauer. „Der Plastiker hat den Rhythmus der Form, Masse und Raum, der Bildhauer hat noch dazu das Blockgefühl, die Weltbegrenzung und die Einordnung“ (Schöpferische Konfession, Erich Reiß Verlag). Hoetger fühlt sich durchaus als Bildhauer und mit Recht. Er steht hier in der Reihe Hildebrand, Maillol. Der Block ist für ihn die wohltätige Fessel, das freiwillige Joch, das er aufnimmt mit demselben religiösen Gefühl, mit dem der Ritter den Backenstreich empfing, mit dem die Glieder religiöser Orden ihre Pflichten auf sich laden, mit dem überhaupt jedes Mitglied der Gemeinschaft in den es beglückenden Zwang sich einfügt. „Die Bildhauerei als Kunst ist monumental, dient höherem Zweck, wird Träger eines Gefühls, ist Kulträger. Die Plastik als Kunst ist rhythmisch, ist offene Leidenschaft, ist Tanz eines Gefühls, nie Kulträger und nie monumental.“ Denn Bildhauerei ist für Hoetger Blockgefühl, Statik, Dauer, ist Selbstbegrenzung, Bändigung, Demut, ist Aufnehmen einer Fessel, wie die Schlegel und Novalis die wohltätigen Fesseln der mittelalterlichen Kirche für sich ersehnten.

Es ist nach diesem klar, daß die Persönlichkeit Hoetgers sich nicht in der einzelnen Freifigur genügen konnte, der immer das Wesen des Individualismus anhaftet. Ihn mußte es zur Schöpfung von Gebilden drängen, die Symbole einer religiös empfundenen Gemeinschaftsbewegung darstellen sollten. So ist die Mathildenhöhe in Darmstadt zu verstehen, so die Entwürfe der Bahlsenschen Kakesfabrik in Hannover. Wie Hoetger die Einzelfigur ihres individuellen Lebens entkleidete, alles Individualcharakteristische aus ihren Zügen löschte, so löste er auch die Statue als solche aus ihrer Einzelexistenz, um sie in die Bindung der Gemeinschaft hinabzudrücken, so schuf



Milly Steger: Frau

er eine Stadt der Arbeit, deren Gemeinschaftsgeist erst statuarische Monumente erzeugen mußte. Die Modelle der durch die Umwälzung nicht mehr ausgeführten Kakesfabrik sind nicht gut; trotzdem mußte dieses Projekt erwähnt werden; denn es zeigt am klarsten, wohin der Zug dieser faustischen Natur weist.

Hoetger ist der letzte Vertreter des reinen bildhauerischen Gedankens in der Gegenwart. Milly Steger kam davon her. Sie begann ganz unter Maillols Einfluß. Kauernde, in sich zusammengeschobene, schwer lastende weibliche

Gestalten, Reliefs, auf denen die massigen Glieder von Riesinnen ein traumhaftes Leben führen, ruhige Standfiguren von exotischem Charakter, erfüllt von der einfachen Hoheit primitiven Seins. Alles in Stein gedacht, oder, wenn in Bronze, dann trotzdem zentral belastet, im eigenen Schwerpunkt ruhend. Dann macht die Künstlerin sich frei, und nun führt ihre Entwicklung ab von Maillol, von Hoetgers Weg sich trennend, mit dem sie mancherlei Geistiges verband. Das Dynamische gewinnt die Oberhand. Die reine Vertikalität der Figuren wird ersetzt durch ihre Anlage in der Diagonalen. An die Stelle der geballten dumpfen Masse tritt deren Auflösung in ein Spiel vielerlei Kräfte. Das innere Leben der Figur in dynamisch-rhythmischen Formen auszudrücken, wird jetzt die Aufgabe. Leicht schweben Mädchen in federndem Tanz dahin, sie schwingen wie die Saiten eines Instruments, sie klingen zusammen zu zweit, einen Augenblick ein harmonisches Ganze bildend, um sich im nächsten Augenblick wieder voneinander zu lösen. So groß wie bei den Männern, die wir betrachtet haben, ist der Dualismus nicht in der Seele dieser Frau, trotzdem aber kann man auch hier nebeneinander immer den Zug zur Hingabe an die Sinne wechseln sehen mit asketischen Perioden, in denen knappste, fast entsinnlichte Form erstrebt wird, Heilung der Seele in einer Existenz reinen Geistes.

Diese höchst sensible, in bestem Sinne weibliche Kunst, mußte den Stein verlassen und sich ganz dem Material anvertrauen, das sich langsam als das Hauptausdrucksmittel der letzten Entwicklung der neueren Plastik herausgebildet hat, dem Kunststein, einer nach dem Tonmodell gegossenen, sich steinhaft verfestigenden Masse. Die Gefahr ist zweifellos sehr groß, in einem solchen dirnenhaften Stoff hemmungslos alles zu wagen, andererseits drängt die von ungeheuren Kämpfen geschüttelte Generation in so hohem Maße nach immer neuen Entladungen, sucht sich eine Zeit, die Niedagewesenes erlebt, auch wieder Niedagewesenes zu bilden, daß ein Material sich schlechterdings aufdrängen mußte, das alle diese unbegrenzten Möglichkeiten darbot.

In Hoetgers Bahnen wandeln Antes und Scheibe. Ersterer befangener, letzterer in tieferer Erfassung des kubischen Problems. Ruhiges in sich gekehrtes Leben, in knapper, höchst tastbarer Form, von einer beseelten Hand gebildet.

Eigenwilliger ist die Entwicklung Emy Roeders. Ursprünglich von einer



50 • *Milly Steger, Jephtas Tochter*



51 · E m y R ö d e r, S c h w a n g e r e



52 · E d w i n S c h a r f f , M a n n



53 · *Herbert Garbe, Gruppe des Todes I*

etwas äußerlichen Hoetgermanier ausgehend, zwang sie sich noch einmal zum phrasenlosen Erleben der tastbaren Form. In dieser Zeit erlangte sie einen hohen Grad von sensueller Taktilität. Persönliche Erlebnisse führten dann einen Umschwung herbei. Die Form vergeistigte sich. An die Stelle der unmittelbaren tastbaren Kubik trat ihre symbolische Erfassung. Die Gestalt wird der Welt sinnlicher Körperlichkeit entrückt und in die Sphäre übersinnlicher Geistigkeit hinaufgehoben. Die hohe Entwicklungsfähigkeit dieser Frau, in der alle guten Eigenschaften ihres Geschlechts künstlerisch produktiv geworden sind, schuf hier die Gestalt der Schwangeren, in der das tiefste Erlebnis eines Weibes Gestalt gewonnen hat. Mit weitgeöffneten Augen blickt diese werdende Mutter nach innen. Alles weiche Füllige, alles reizvoll Rundliche ist der Herbigkeit der neuen Menschwerdung gewichen. Alles scheint eingeschrumpft, damit das Neue wachse. Schützend legen sich die Hände vor den Dom des Leibes, der einen Heiland trägt. Hier ist jede Art grobsinnlicher Tastbarkeit weggefallen. Reduziert auf die Zylinderform, auf die kürzeste Ausdrucksmöglichkeit des Kubischen, wehrt die Gestalt die zudringlich tastende Hand ab. Sie schafft einen undurchschreitbaren Raum um sich, der sie schützend umgibt. Hier in dieser Figur schon löst sich Emy Roeder von Maillolschen und auch von Hoetgerschen Grundprinzipien. Spätere Arbeiten zeigen sie den Schwerpunkt aus dem Zentrum der Figur hinaus verlegend, raumdurstig immer stärker ins Transzendente wachsend.

Sehr ähnlich ist die äußere Entwicklung Edwin Scharffs. Auch er kam von einer stark erdenhaft empfundenen Kubik. Maillolsche schwerschenkliche Weiber in dumpfem Sitzen oder in breitbeinigem Stehen stammen aus den Jahren vor dem Kriege.

Dann steigt die immer schon vorhandene Tendenz zur Bändigung der Form. Aber es ist ein prinzipieller Unterschied fühlbar zwischen Scharff und Roeder. Nicht das innere Erlebnis, der in tiefem Gefühl geschaute Gegenstand, schuf die neue Form, sondern der rationale Wille, die vielfältige verwirrende, die zerfließende Natur sich zu unterwerfen. Hier tritt wieder der Moment ein, der schon im Laufe dieser Ausführungen berührt worden ist, nämlich das Bedürfnis des modernen Menschen, durch das Gesetz, durch die Zahl, seine Vermählung mit der Natur herbeizuführen. Scharff sieht die menschliche Gestalt als ein Bündel zusammen- und auseinanderstrebender

Energien. Diese Kräftebündel, geschlossen zu Paaren, eine Einheit suchend, oder auch einzeln in sich gebändigt, stellt er dar. Ein kühler Geist ist am Werke, der unbekümmert um Sentiments den Rätseln des Körpers als denen eines Mechanischen zu Leibe geht. Nie jedoch sucht eine Gestalt sehnsüchtig die unendlichen Weiten des Raumes.

Herbert Garbe hat große Ähnlichkeit mit Edwin Scharff. Er ist wohl weicher als jener, kommt von graziösen Rokokogebilden her, aber er teilt mit ihm die stark verstandesmäßige Einstellung. Sie führt ihn zu einer Begrifflichkeit, in der die Figur sich aus scharfgekanteten Flächen aufbaut, gepreßt in einfache, wenn auch meist einansichtige und reliefmäßige Kompositionsschemata. Garbe sucht zweifellos die strenge plastische Form, er sucht sie in herber Abstraktion, die dem Hedonismus keine Zugeständnisse macht, er strebt, schneidende Dynamik in des Gesetzes Maß zu binden. Aber bei aller Ernsthaftigkeit des Wollens fehlt dieser Kunst die Tiefe des Erlebnisses. Das Dynamische dieser Werke scheint nicht das Produkt psychischer Spannungen, sondern das Resultat kühler Experimente. Wie für Scharff der Mensch ein Rechenexempel ist, so auch für Garbe. Immer von neuem werden zwei Gestalten exemplarisch kombiniert. Auf diese Weise entstehen oft sehr interessante Arbeiten, die die nicht geringen Fähigkeiten dieses Künstlers zeigen, doch aber keine, von denen man empfindet, sie seien, aus der Fülle innerer Gesichte herausgeschleudert, so und nicht anders möglich.

Schwer ist die neuere Kunst mit diesen rational-experimentellen Gewichten belastet. Besonders deutlich zeigen sich diese, wenn es versucht wird, die im Körper selbst wütenden Energien als über diesen hinauswirkend darzustellen. Sicher liegt dem etwas Richtiges zugrunde. Es handelt sich hier um Erfahrungen ganz tiefer Art, die geeignet sind, in die stahlblauen Welten des Metaphysischen hineinzuführen, aber die Art, wie diese wiederum anschaulich gemacht worden sind, müssen unumwunden als rationalistische Experimente bezeichnet werden. Es wird hier nicht geleugnet, daß ein Kopf wie jener, den Picasso schon vor 1909 gemacht hat, ein Ereignis bedeutet, da hier wieder einmal ein Gedanke bis zu Ende gedacht worden ist. Aber gerade dieses scheint mir seine Schwäche. Hier zeugt die intellektualistische Komponente dieses hochbegabten Spaniolen gegen ihn. Kunst hat mit Denken nichts zu tun. Wo nicht das Erlebnis selbst produktiv geworden, sondern das Problem



Edwin Scharff: Reiterin

losgelöst gerollt wird, entsteht eine Dialektik als Selbstzweck, die in der bildenden Kunst nicht minder unerquicklich ist, wie in der Diskussion.

Otto Freundlich war in Gefahr, hier stecken zu bleiben, doch fand er den Weg zur neuen Synthese in einer gesteigerten festen Kubik.

Diese ist letzten Endes auch der Sinn der plastischen Werke Max Pechsteins und Schmidt-Rottluffs. Die Kunst der Primitiven hat hier Pate gestanden. Es wird dies auch nicht geleugnet. Die romantische Sehnsucht des modernen Menschen nach der kultur- und konfliktlosen Einfachheit exotischen Lebens, seit Rousseau, Seume und Defoe immer wieder Thema der Literatur, seit Gauguin erst recht aktuell geworden, verbindet sich hier mit der Einsicht in die unüberbietbare Plastizität jener einer völlig homogenen Lebensanschauung erwachsenen Gebilde. In gleichmäßigem starken Druck weiten die Energien die Form. Nicht stoßen sie übereinander vor wie bei

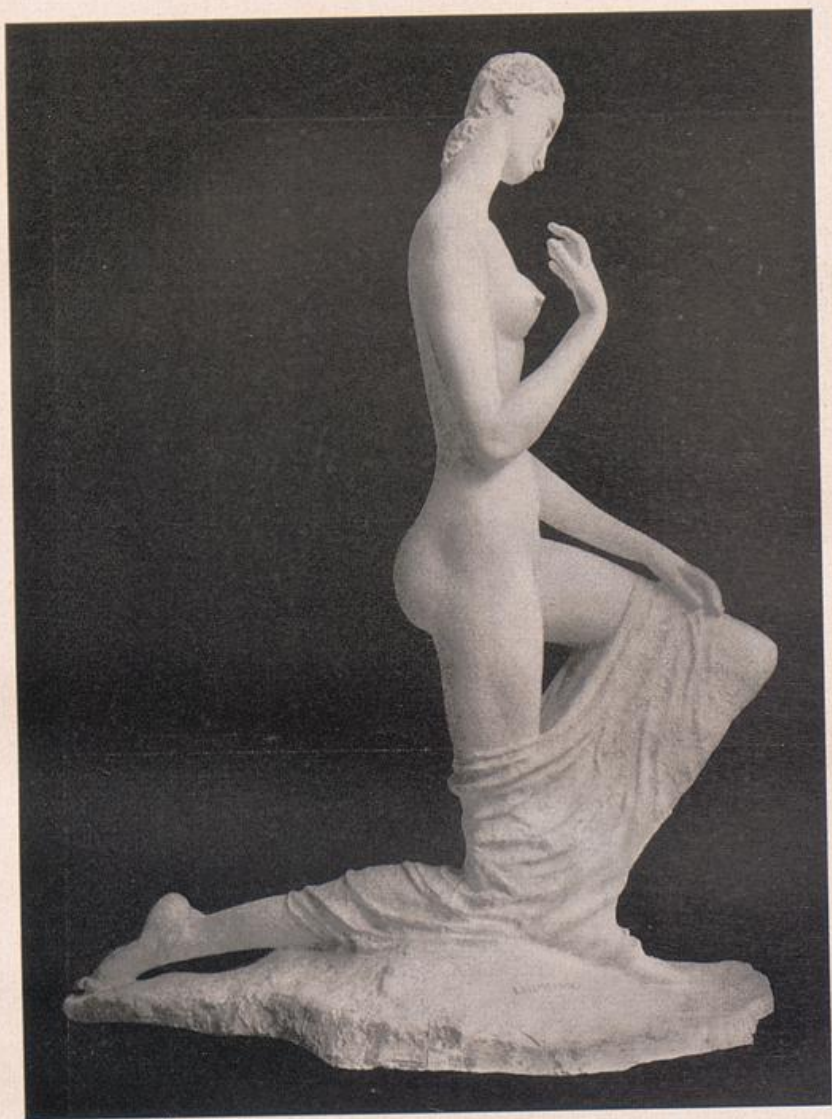
Picasso und ähnlich Gerichteten, sondern die gesetzmäßige Grundform bleibt immer quasi symbolhaft erhalten. Nicht ohne Grund ist Holz das Material. Hier wird dem harten Stoff schwer jedes Stück abgerungen. Eine Art jenes Bildhauerischen, jenes Blockgefühls, das hier Stammgefühl ist, lebt wieder auf, von dem bei Hildebrand, Maillol und Hoetger gesprochen worden ist, und nicht mit Unrecht. Der Geist der Plastiken Schmidt-Rottluffs und Pechsteins ist genau so romantisch-klassizistisch wie jener der Genannten; denn auch sie suchen Halt im Wunschbilde reinen Seins. Mit dem ekstatischen Geiste der Gotik, des Barocks, Lehmbrucks, Barlachs, Hermanns hat er nichts zu tun.



55 · Karl Schmidt-Rottluff, Kopf



54 · Max Pechstein, Kauernde



56 · *W i l h e l m L e h m b r u c k, K n i e n d e*

Genehmigung P. Cassirer Verlag, Berlin