



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die neuere Plastik

Kuhn, Alfred

München, 1921

7. Das neue Raumgefühl

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

## D A S N E U E R A U M G E F Ü H L

Das letzte Kapitel der neueren Plastik ist beherrscht vom Erlebnis des Raumes. Das mag seltsam scheinen, und es könnte eingewendet werden, Plastik sei zu allen Zeiten eine Angelegenheit der Raumbewältigung gewesen. Deshalb ist es vielleicht nötig, etwas näher an das Problem heranzutreten.

Der Raum, den der Mensch um sich schafft, ist der unbedingt gültige Maßstab seines Lebensgefühles, ist die Projektion seines Ichs nach außen. Engstübig, winkelig, mit korkzieherähnlichen Treppen, da und dort aus der festen Masse des Gemäuers herausbrechenden Fenstern ist das gotische Haus. Es birgt in schützendem Dunkel die verängstigte Seele des von Seuchen und Kriegen, von Pfaffen und Teufeln, von Päpsten und Königen, von Rittern und Fürsten bedrängten Menschen. Schwer lastet ein riesiges Dach auf den Wänden, hinter deren Schutz er Kleinodien wahrt, auf denen leuchtend des Kamines Flamme spielt, wenn abends er dem Getriebe der sündigen Welt entronnen, heiter schön geschriebene Legendarien durchblättert. In riesige Räume hinaufreichend, in Höhen emporschießend, in denen die entfesselte Seele sich dem Lichte der Gaden vermählend, eins werden kann mit ihrem Gotte, so ist das Haus, das der mittelalterliche Mensch seiner Befreiung baut. Selbst winzig klein und sich als klein empfindend, als ein Wurm vor Gott, eines Schneckenhauses nur bedürftig für des irdischen Leibes Schutz, türmt er der ewigen Seele Räume, daß sie schweifen könne im Grenzenlosen, aller weltlichen Bindung ledig sich im Übersinnlichen verliere. Alles macht die Bewegung ins Unendliche mit, alles flieht nach oben. Zwei Elemente nur kennt der gotische Kirchenbau, die schwarzwimmelnde Masse der Gläubigen, allein als ein Kollektives denkbar, als Fläche, ausgebreitet über dem Boden der Kirche, und seitlich die parallelen Vertikalen in rasender Bewegung unaufhaltsam nach oben eilend, die Seelen aus den Leibern der Andächtigen reißend und mit sich emporführend. Kein Platz ist da für den einzelnen Menschen. Darf er es wagen, sich frei zu bewegen, aufzutreten gegenüber jenen überirdischen Mächten, darf er sich behaupten wollen als Persönlichkeit unter all den in Hingabe und Verzückerung hinschwindenden Herzen? Nirgends ist

ein Punkt, ihm eine Möglichkeit zu bieten. In der Mitte der Kirche lösen die rechts und links aufsteigenden Gewalten ihn hoffnungslos auf, an den Pfeilern wird er aufgesogen, ist nichts neben ihrer Riesenhaftigkeit, im Schutz der Kapellen nimmt mild das Dämmer ihn auf und entwaffnet seinen Hochmut. Nur droben an dem Altar amtiert einsam der Priester, aber nur droben vor den breiten Folien des dreifach sich öffnenden Schreines, Teil eines Bildes, ist ihm die Möglichkeit eigener Existenz gegeben, nur an jener Stelle, die für ihn geschaffen und für die er vorgesehen. Verläßt er sie, steigt er die Stufen herab zur Gemeinde der Laien, so verschluckt ihn der Raum wie die anderen, und er ist nichts mehr denn ein Sandkorn vor Gott.

Die Plastik ist das formgewordene Körpergefühl des Menschen. Der seinen Leib verneinende, nie sich als machtvoll empfindende gotische Mensch konnte dreidimensionale Freiplastik nicht kennen. Das Gebäude, das er seiner Sehnsucht geschaffen, die Kirche, erlaubte es ihm nicht. An die Pfeiler schützend gelehnt, bildmäßig dem Schnitzaltar eingereiht und dem Tympanon, kollektiv am Portalgewände in lehrender Versammlung, dienen sie demütig ohne eigenes Leben. Sie begrenzen einen gestalteten Raum, der Hauptsache ist, Ausdruck für das unstillbare Streben nach Auflösung der eigenen Persönlichkeit, Entmaterialisierung, Einswerdung mit Christus in der Kontemplation, in der Ekstase.

Grenzenlos ist der gotische Raum, aus der Dualität nordisch-christlicher Weltanschauung geboren. Klar begrenzt ist der antike Raum. Nichts Prinzipielles unterscheidet das Haus des Menschen von dem Haus des Gottes. Größer, mächtiger ist der Gott, größer, mächtiger sein Haus. Beiden gemeinsam ist das Maß. Nicht aus der Menge bucklig sich beugender Häuser im Gewirre enger Gäßchen ein aufschießender Dom, ein riesiges in den Himmel getürmtes Gebilde als die Negation irdischer Gebundenheit, sondern auf weithin leuchtendem Hügel breit lagernd einsam der Tempel. Blockhaft das Haus, ein Würfel mit stark betonten kaum durchbrochenen Wänden, blockhaft der Tempel, blockhaft die Statue des Menschen. Jeder wandelnd im Raume seines steinernen Bezirks, einzeln unter einzelnen. Jedem ist die Freiheit des Ichs in den Grenzen des eigenen Blocks gegeben. Demokratie, Individualismus. Freie Heiterkeit der Glieder, in denen die Gleichmaß suchende Seele immer wieder sich löst. Keine Torsion. Keine Dualität. Erkenntnis

des Ichs, Achtung des Du, der Umgebung, der Dinge im Raume, Tastbarkeit, Plastik. Als ein einfaches, notwendiges, geometrisch-kristallinisches, von Anfang an gegebenes Etwas: der Würfel des antiken Gebäudes. Ein unwahrscheinliches, der Vision sphärenmusikerlauschender Seelen entstiegnes Bild: der gotische Dom. Klar tastbar der antike Würfel; nebelhaft sich auflösend, aus Lichtstrahlen zusammengeflossen, zerbrechlich wie geblasene Glasstäbe das gotische Getümm.

Trotzdem vereint sie eines, der im Magischen gebundene Mensch. Der gotische Mensch flüchtete sich in den Schutz des Kollektiven, des Gemäldes, der antike lebte in der Gebundenheit des Blocks als in seinem Schutze. Auch ihm, dem letzteren, ist die autonome, allseitige Existenz unmöglich. Nur mit einer einzigen Hauptansicht ausgestattet, sucht der Mensch stets Deckung im Rücken. Die individuelle freie Existenz ist ihm nicht gewährt. Ob man buddhistische, ägyptische, griechische oder Renaissanceplastik heranzieht, immer sucht sie, sobald sie Menschen darstellt, Schutz entweder im Kollektiven der Tempelstraßen oder in der Anlehnung an Wände.

Schrankenlos in den Raum hinaufgetürmt kann nur das Überpersönliche, das von aller menschlichen Verbindung Gelöste werden, die Pyramide, der gotische Dom, der Turm. Wird einmal eine menschliche Figur verwandt, wie etwa bei Lederers Bismarckdenkmal, so spricht ausschließlich der überpersönliche Turm, dem der individuelle Bismarck unterworfen wurde. Daher mußte jene Plastik, die es wiederum unternahm, sich abzuwenden von der Einansicht, konsequent dreidimensional bilden wollte, vom menschlichen Vorwurf abgehen. Sie mußte Anschluß suchen an den Pyramiden Ägyptens und den Kathedralen der Gotik.

Die Sehnsucht, in den unendlichen Raum, ins Grenzenlose hineinzutürmen, fehlte den sich klar beschränkenden Griechen, sie fehlte auch der Renaissance. S. Lorenzo in Florenz, welch heitere Diesseitigkeit. Noch einmal in Barock weitete die Seele sich aus, und unter dem Auftrieb ihres Drängens wölbten sich blasengleich Kuppeln aus dem festen Bau heraus, öffneten sich die Decken, daß der trunken schweifende Blick in des Äthers goldenes Blau sich tauche. Schinkel war der letzte von der Manie unaufhaltsamen Türmens Besessene. Wer die Dome kennt, die seine romantische Seele auf der Leinwand und auf dem Papier sich schuf, versteht. Dann kam die Nacht. Keiner im neun-

zehnten Jahrhundert, keiner aus dieser an der Welt mit klammernden Organen hängenden Gesellschaft hat je die Sehnsucht nach dem Unendlichen gespürt, seitdem die letzten Romantiker ins Grab sanken. Wackenroder, Friedrich Schlegel, Schelling, sie wußten zu träumen, aber sie waren tot. Vielleicht Rodin! Seine Seele hatte etwas vom gotischen Durst nach dem unbegrenzten Raume. Dennoch wäre seine Hauptschöpfung, das Höllentor, hätte sie vollendet werden können, ein Produkt der Fläche gewesen. Und wie seltsam, wo immer reformatorische Bewegung einsetzte, immer war sie anthropozentrischer Natur, Marées, Hildebrand, Maillol und wie sie alle heißen, deshalb immer verurteilt, vor dem Problem des unendlichen Raumes halt zu machen.

Hildebrand führte die Plastik zurück zum Gesetz. Er führte sie zurück zur Verbindung mit der Architektur, zum Block der Antike, Hoetger tauchte hinab in die einfache Welt des von allen Qualen individuellen Seins gelösten Ostens. Immer konsequenter dachten andere in diesen Bahnen. Daß das Individuelle des Menschen aufgegeben werden müsse, empfanden sie, die Maillol und Schmidt-Rottluff und Pechstein; trotzdem war die Frage nicht zu lösen, solange auch nur irgendeine Erinnerung an den Menschen erhalten blieb; denn solange war er „Maß der Dinge“ im Sinn der Antike. Die Plastik mußte wieder zum reinen tektonischen Türmen werden, ohne alle Relation zur menschlichen Figur, dann erst war das Problem der schöpferischen Neugestaltung des Raumes wieder aufzunehmen, in dem Sinne, wie es die Erbauer der Pyramiden und der gotischen Dome behandelt hatten.

Eine grundsätzliche Wandlung der Weltanschauung mußte vorausgehen. Der Mensch mußte zweifelnd werden an seiner Gottähnlichkeit, er mußte demütig werden, seine eigene Entthronung bejahend. Die demokratisch-individualistische Lebensdoktrin des neunzehnten Jahrhunderts mußte abwirtschaften. Vorher war ein organisch gewachsenes Streben nach dem unendlichen Raum nicht möglich. Der nordisch-reformatorischem Geiste im England des siebzehnten Jahrhunderts entsprossene Individualismus hatte in der französischen Revolution seinen Sieg und im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts im westlichen und nördlichen Europa seine unangefochtene Herrschaft erreicht. Darwinismus, Kampf ums Dasein, Freihändlertum sind seine gesellschaftlichen Ausdrucksformen, Schwinden des religiösen Bewußt-



57 · *Wilhelm Lehmbruck, Der Denker*



58 · B a r l a c h , F r a u a m S t o c k

*Genehmigung P. Cassirer Verlag, Berlin*

seins, der Philosophie als Weltanschauung, der Synthese als konstitutives Element der Wissenschaft die geistigen. Ende des Jahrhunderts beginnt das Gebäude der souveränen menschlichen Vernunft, das Haus des unabhängigen individualistischen Geistes, zu wanken. Kulturkampf, Sozialistengesetz künden den nahen Umschwung. Neue Propheten stehen auf und predigen mit ahnungsvoller Geste. Ibsen, ganz Kind seines versinkenden Jahrhunderts, ahnt am Schlusse seines Lebens das heraufziehende Neue. Strindberg fühlt es, aber stark westlich orientiert, vollgesogen mit Säften einer alternden Kultur, fehlt ihm, wie Wedekind, die innere Jungfräulichkeit, es ganz zu fassen. Gleich Moses sieht er das Land, ohne es betreten zu können. Ungeheuer wächst neben ihm Tolstoi empor. Er ist der Titane, der dem Jahrhundert Goethes den Krieg verkündet. Dem individualistischen, in der Diesseitigkeit als in seinem unbedingten Reiche feststehenden, und seiner Ergänzungsform, dem ästhetischen Menschen wird der Streit angesagt, dem Menschen, dessen glänzendster Vertreter Goethe ist. Ihm wird der rein ethische gegenübergestellt. Fortschritt und ästhetische Kultur, die Götter des neunzehnten Jahrhunderts, sollen entthront werden. Unzweifelhaft im Tiefsten bestimmend beeindruckt vom Anblick der ungeheuren russischen Ebene, von Weiten ohne Grenzen, von einem Himmelsbogen, der endlos sich wölbt, wuchs aus Tolstoi das Unendlichkeitsbewußtsein der Gotik empor. Wie der gotische Mensch sich nur als Glied der christlichen Gemeinschaft empfand, der Mystiker die Natur nur als Offenbarung des Herrn, wie er den Leib nur wertete als notwendiges Gehäus der unsterblichen Seele, das Leben als Vorhof ewigen Seins unter dem Auge des sich ihm dann in unbeschreiblicher Schöne enthüllenden Gottes, so zertrümmerte der moderne Barbar Tolstoi das von vielhundertjährigen Kulturen geschmückte Haus, strafte den in sonnigem Lichte blühenden Leib, entmannte die fleischliche Brunst, daß von neuem einzig der Geist lebe, lebe in Erwartung baldigen Seins in dem Schöpfer und einzig deshalb. In Anschauung des in urväterlicher Agrar-gemeinschaft lebenden russischen Bauern, des einfachen, herzenseinfältigen Menschen, dessen tief in mütterlichem Boden verwurzelte Existenz innere Gesichte mit übersinnlichen Mächten verbindet, fluchte Tolstoi dem individualistischen europäischen Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, dessen von allen Schauern der Ahnung befreiter Geist klaräugig die Welt



beherrschend überschaute. In den Krämpfen völkermordenden Ringens und den Erschütterungen sozialer Umwälzungen siegte Tolstoi über Goethe.

Der autonome westeuropäische Mensch brach in die Knie. Im Angesichte einer sich zerfleischenden Gesellschaft individualistisch-ästhetisch gerichteter Nationen erkannte er die Unzulänglichkeit der Vernunft. In dem großen Bankerott des Irdischen flüchtete sich die Seele wieder in die Bezirke übersinnlichen Seins. Was Tolstoi gepredigt hatte, vollstreckte die Kunst in instinktiver Notwendigkeit. Vernunft, Körperschmuck, alles wesentliche Teile der voraufgegangenen Übung, fiel ab. Es blieb nur der Ausdruck einer nach Entmaterialisierung, nach Aufgehen in Gott, strebender Sehnsucht.

Im Eingang dieser neuen Kunst steht Lehmbruck. Die Kunst Maillols, Hoetgers, Pechsteins, Rottluffs war eine Flucht in eine einfache Existenz gewesen, ein Suchen nach Steigerung des Körpergefühls in den Kulturen lebensnaher Menschen. Es war keine Flucht der Seele weg vom verachteten Leib. Im Gegenteil, stärker als Maillol den Leib bejahte, war es kaum je geschehen. Sich reinigend vom verwirrenden Gifte westlicher Aktivität, erstrebte die Seele Ruhe in der klaren festen Form exotischen Seins. Deshalb erreichte Maillol die höchste Taktilität, die höchste Plastität der Form. Er, am aller-tiefsten von sämtlichen Plastikern der neuen Zeit, im Diesseitigen begründet, am gesündesten, kraftstrotzendsten von allen, ist der größte. Trotzdem ist er nicht der reinste Ausdruck der Zeit.

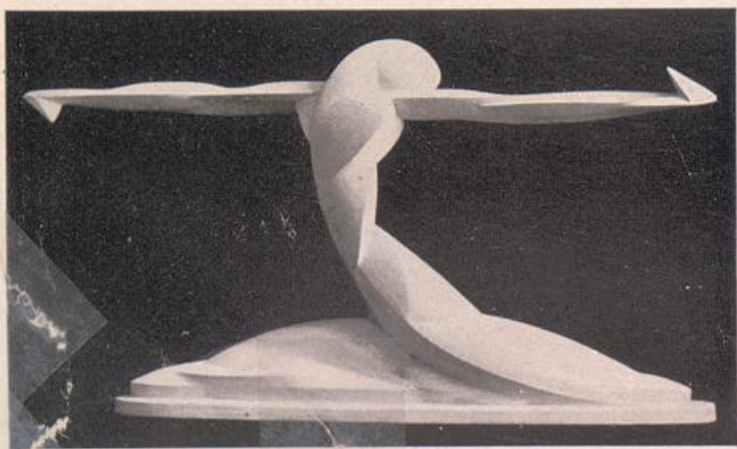
Lehmbruck ist der Beginn der Auflösung der Plastik im Sinne des „Bildhauerischen“, wie Rodin und Bernini die End- und Gipfelpunkte früherer Auflösungsperioden waren, unübertreffliche Ausdrucksformen ihrer Epochen. Wie bei den Gotikern, wie in den ekstatischen Schöpfungen des spanischen Barocks scheint die Gestalt von innerer Gewalt getrieben. Das satte Fleisch ist weggeschmolzen von der Glut immanenten Lebens. Nur der Geist scheint vorhanden. Die äußeren Formen sind eingeschrumpft, wenige Reste zeigen ehemalige Schönheit. Dünn sind die Glieder und knochig, nirgends weich sich wölbende Fülle, glatte runde Tastbarkeit. Im Drange nach oben reckt sich die Form aus, in gotischer Inbrunst strebt die Seele empor, ihr Körpergefäß mit sich hinaufreißend, die Hülle weitend in unaufhaltsamer vertikaler Tendenz. Man kann in der Entwicklung Lehmbrucks erkennen, wie er ausging vom reinen Sein im Lichte, von dem in sich ruhenden Körper.



59. Ernst Barlach, Relief  
Genehmigung P. Cassiret, Berlin



60 · William Wauer, Schlittschuhläufer  
Genehmigung Verlag „Der Sturm“, Berlin.



61 · Oswald Herzog, Genießen

(Weibliche Figur, Paris 1910; Duisburg, Stadtmuseum.) Noch besitzt er klare Proportionen, noch haftet ihm Maß, noch ist der freistehende in sich seiende Leib das *μέτρον πάντων*. Der Mensch regiert. Dann auf einmal schwindet das Maßvolle, die Proportion. In den Raum hinein hebt sich die Gestalt, löst sich auf in Gefühl, schwindet. Nicht mehr ruht sie in sich. Sie weiß sich nicht mehr, lauschend hört sie nur Melodien ewigen Rhythmus im Busen. Ihnen allein hingegeben, hebt sie im Tanz sich empor, entladen vom Ich, befreit vom Zwange des Selbst, Geschöpf nur ewiger göttgeborener Rhythmen.

Der Rhythmus ist es also, der als Prinzip höchsten überpersönlichen Seins die Gestalten Lehmbrucks von der Last individueller Existenz erlöste. Hier liegt die Verbindung mit der Gotik. Wie der Mensch im gotischen Dome unwiderrufflich sein Ich verlieren muß, um aufgenommen in einen unaufhaltsamen Vertikalismus seine Seele in schrankenlose Weiten zu heben, so verläßt der Lehmbrucksche Mensch diese grobe Welt harter Gegensätze, scharfer Antithesen, unbarmherziger Vernünftigkeiten, um allein im Rhythmus als dem stärksten kosmischen Prinzip ein Dasein reinsten Geistigkeit zu führen. Allen Personen, die Lehmbruck geschaffen, eignet jenes Horchen auf ihn. Keine schaut ins Leben, alle lauschen nach innen, wo unendliche Musik sie zu erfüllen scheint. Ganz zart sind diese Menschen, ganz lebensunfähig. Wie hinter Schleiern sehen sie die Welt, als ob in Nebeln von Melodien sie wandelten. Kaum knüpft ein Leib sie noch an diese Existenz. Mit dem größeren Teil ihres Seins schon in den Regionen absoluten Geistes, seliger Klarheit, wächst ihr Ausdruck durch die Gestalten hindurch, alle Körperlichkeit absorbierend. Den Denker hat die Funktion des Denkens spiritualisiert. Er hat keinen Körper mehr. Man sieht den Geist, der denkt. Welch ein Abstand von Rodins gleichnamiger Gestalt, die mit den Muskeln ihres schweren Proletariarkörpers das mühselige Geschäft der Reflexion besorgt. Bei Lehmbruck ist der Geist souverän geworden. Wie er in der Gotik den unbestrittenen Sieg über die Materie davongetragen, daß keine Spannung zu weit, keine Zinne zu hoch, keine Stütze zu schmal mehr ist, daß alles Fleisch aus den Mauern gerissen wird, damit die in tiefstem Blau, Rot und Gelb erstrahlende Klarheit hochstäbiger Fenster herrsche, so ist hier der Denker das Monument des reinen Geistes, dessen Sieg die Eisner, Landauer,

Toller und Liebknecht zu erringen hofften, in einer Welt sich blühender fetter Bäuche. Lehmbruck ist gerade so das Opfer dieses unversöhnlichen Gegensatzes geworden wie die Genannten. Im März 1919 hat er sich vergiftet. Er gehörte zu den hervorragendsten Vertretern nordischen Geistes. Sein Streben nach Spiritualisierung verbindet ihn mit dem erlauchten Geschlecht germanischer Künstler, von dem im Laufe dieses Buches mehrfach gesprochen worden ist. Lehmbruck hat zweifellos mit seinem Fleisch gerungen. Seine gezeichneten und radierten weiblichen Akte lassen dies ahnen. Ein Mann, der die weiche Rundung einer weiblichen Brust, den schwellenden Bogen eines Schenkels so empfinden konnte, besaß nicht die Stephan-Georgesche Disposition eines Minne.

Der in den unmeßbaren Raum sich ergießende Rhythmus des Geistes wurde von nun an Hauptelement der Plastik. Bei Lehmbruck ist dies unverhüllt auch dem weniger genau Schauenden erkennbar. Der Geist, völlig entmaterialisiert, sucht einzugehen in den großen Rhythmus ewiger Sphärenmusik. Willenlos gibt der einzelne sich auf, durch keine körperliche Bindung dieser Welt derber Erscheinungen verknüpft. Kaum ein Schritt noch trennt ihn vom jenseitigen Leben, wo körperlose Gestalten liebend den Bruder umfassen.

Ins Unendliche hinausstrebend, nur in einem Grenzenlosen vorstellbar sind die Gestalten Ernst Barlachs. Vergleicht man eine Schöpfung Hildebrands oder auch Maillols mit einer Barlachschen, so wird dieses Grundsätzliche erst klar. Jede Figur Hildebrands ruht in ihrem Block, ihr Sein ist begrenzt in ihm, gebändigt lebt sie in seinem Bezirke. Antikisches Maß als das Wunschbild der germanischen Seele. Bei Maillol lebt die Figur sich selbst genügend in sich, erwärmt von der eigenen sanften Wärme, die ihren blühenden Leib belebt. Diesseitig, heiter, problemlos strebt sie nie aus dem eigenen Ich hinaus. In südlich tiefem Grün müssen diese Frauenkörper ruhen, umglänzt von dem Blau eines wolkenlosen Himmels. Wie anders die Gestalten Barlachs. Ihr Hintergrund ist das Grau nordischer Seelenbedrängnis. Kein Baum, kein Blatt ist ihnen als Folie denkbar. Einsam wandeln sie durch unendliche Weiten. Nur die unabsehbare Horizontale der Ferne paßt zu ihnen. Sie ruhen nicht in sich, nicht im Block, nicht in den Grenzen, die äußere Mächte ihnen gezogen. Immer streben sie aus ihnen hinaus. Über-

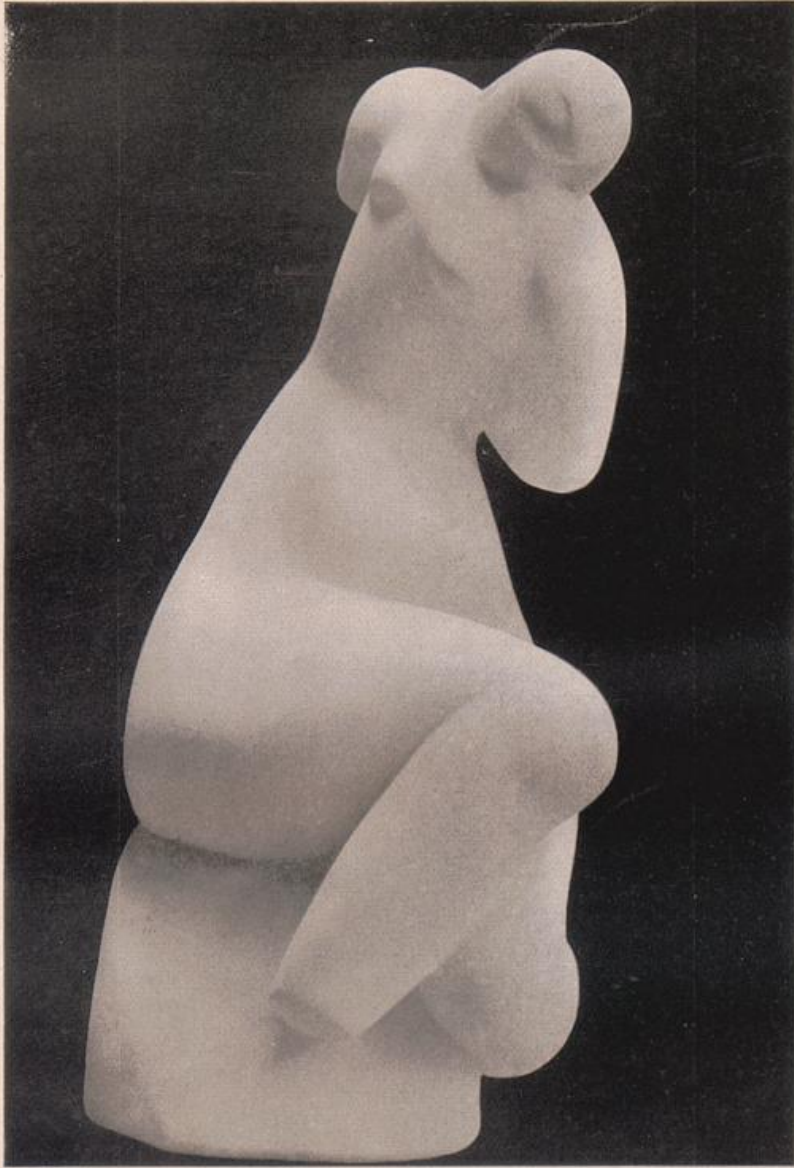


Ernst Barlach: *Der Einsame*

blickt man die Gestalten, die Barlach geschaffen, so fällt es auf, daß trotz ihrer Massigkeit, trotz ihrer Blockhaftigkeit keine zentral ausponderiert ist. Fast überall ist das Gewicht aus ihr herausgelegt. Fast alle Gestalten neigen sich von ihrem Zentrum weg. Suchend, strebend, biegen sie den Körper nach vorwärts in den Raum hinein, dessen Unendlichkeit sie witternd zu spüren scheinen. Aus diesem für die Generation der voraufgegangenen Zeit gänzlich unbekanntem Bewußtsein der entsetzlichen Einsamkeit im unendlichen Raum sind auch die Szenarien der Barlachschen Dramen geschaffen, die der Künstler dann selbst graphisch wiedergegeben hat. Grenzenlose Flächen, auf denen Menschen wie verloren schwanken, ganz groß in den Verhältnissen, doch aber wie erdrückt von der Stille der mitleidlosen Weite. In Barlach zeigt sich ganz besonders eindrucksvoll der Einfluß des russischen Geistes auf die neuere Kunst. 1906 war der Künstler in Rußland. Dort hat er seine entscheidenden Erlebnisse gehabt. Vor dieser Zeit liegen seltsame Jugendarbeiten, die aber trotz ihrer äußeren Verschiedenheit das Unruhvolle

des Barlachschen Geistes beweisen. Seit Rußland findet diese nordische Seele ihre Form. Sie findet sie nicht gleich Hildebrand oder Hoetger in einer anderen gegensätzlichen Existenz, in der Produktivität des Gegenspieles, auch nicht wie Minne oder Lehmbruck in reiner Spiritualisierung, in der rhythmischen Auflösung im Sinne der alten nordischen Ornamentalkunst, sie findet ihre Form in der Beseelung massigster Irdischkeit. „Ich sah das Volk und sah die Plastik, um die ich mich vergebens gequält hatte,“ schrieb mir einmal Barlach. Diese Menschen erdenhaftigster Schwere, stark wie Tiere, weich wie Kinder, grausam wie Wilde, leidenschaftlich wie Hirsche in der Brunst, maßlos in der Freude wie im Schmerz, nah dem Verbrechen wie der Zerknirschung, bereit zum Opfertod wie zum Henkersdienst, aber im Grunde fern aller Tat, lebend in ahnungsvollem Brüten, in dessen Tiefen im Brodeln uralter Vorstellungen weltenfernste Visionen sich spiegeln, diese Menschen waren es, die Barlach gesehen. Aller Zufälligkeit begeben, schienen sie ihm Bilder der Menschen schlechthin. Alle sind einsam. Monomanisch wandern sie dahin, besessen von einer Idee, die sie treibt, mit geschlossenem nach innen gewandtem Gesicht, eingehüllt in einen sie hart begrenzenden Kontur. Durch die ganze russische Literatur ziehen diese Typen. Es ist seltsam, England kennt sie auch, aber bezeichnenderweise ist der spleenige Engländer immer eine irgendwie komische Figur, da seine Sonderlichkeit spielerisch, kokett erscheint, während der russische Monomane stets mit dem Wesen des Urhaften, oft Barbarischen, meist Tragischen behaftet ist.

Sind einmal mehrere Figuren zu Gruppen zusammengebunden, so lebt jede einzelne ihr verkapseltes Sein neben der anderen. Man blickt sich nie an, nie lächelt man sich zu, kein verstehendes Wort wandert durch die Reihe. Schweremütig sitzen Mädchen zusammen und singen, aber sie singen nicht gemeinsam; den Rücken der anderen zugekehrt, singt jede sich selbst, für sich, nach einer anderen Richtung. Oft sind vereint schlafende Menschen dargestellt, wohl in eine einzige Masse zusammengeschlossen, doch aber in sich isoliert. Wenn der Schlaf die Seele löst, entflieht sie der irdischen Bindung und verrät in scheußlichen Verbrechen jene, mit denen wir in häuslicher Gemeinschaft die Tage friedlich verbringen. Immer ist diese seelische Isolierung auf den Plastiken schlafender Menschen zu sehen, die Barlach dargestellt. Aber bei der Darstellung der Isoliertheit des Menschen, die wir als Hauptvorwurf dieser



62 · *Alexandre Archipenko, Weibliche Figur*

*Phot. Roseman, Paris*





63 · *Alexandre Archipenko, Vasen*  
*Genehmigung Kiepenheuer Verlag, Potsdam*

Kunst erkannt haben, ist nie der individuelle Mensch gemeint. Die klassische Kunst stellte die Tragik der hochgezüchteten Individualität dar. In seinem Victor Hugo und seinem Balzac ist Rodin gefolgt. Aber wie Tolstoi gegen Goethe aufstand, so steht Barlach gegen den Individualbegriff des neunzehnten Jahrhunderts auf. Barlachs Gestalten sind die Feinde der individualistischen Kultur. Sie sind überpersönlich, übernational, überkonfessionell. Ihr Leid ist das Leid des Menschen schlechthin. Ihre Schmerzen sind die Schmerzen der rauhen Wirklichkeit: Hunger, Frost, Alter, Armut. Ich muß an jene Geschichte denken, die Strindberg irgendwo erzählt, von der stummen Zwiesprache zwischen dem Kunsthistoriker, der in Notre Dame das Problem der gotischen Ordnung ergründet, und dem Gemüseverkäufer, der erschöpft in die kühle Halle tritt. Er weiß nichts von den Sorgen des Kunsthistorikers, aber auch er hat ein Problem gelöst, das, sein Leben bisher erhalten zu haben. Mit solchen Aufgaben sind die Menschen Barlachs beschäftigt, Aufgaben, die sie bis in ihre mystische Tiefe erleben. Der Leib ist so ganz beseelte Form, daß in seinem Erlebnis auch der Geist erlebt wird. Der Dualismus Lehmbrucks fehlt. Dies ist wohl auch die gewaltigste künstlerische Tat Barlachs. Die Menschen sind bei ihm ganz tastbare runde Form, just das Gegenteil von Lehmbruck, dennoch ist diese Form so sublimiert, daß sie der realen Tastbarkeit schon wieder entzogen scheint. Bezeichnend dafür sind die schwebenden Gestalten, die der Künstler geschaffen, Leiber von massiger Wucht und Kubik, denen trotzdem das immaterielle Schweben in der Luft geglaubt wird. Die Bewegung im Innern seiner Menschen sucht nicht wie bei Lehmbruck nach außen Erlösung, die Form dehnend, sondern sie scheint nach innen sich zusammenzudrängen und in stärkster Intensivierung die Kapsel des Leibes zu erfüllen. Dieser Leib hält alles zusammen. Ihn zu überwinden, ist der primitiven Seele nicht möglich. Erfüllt von religiösen Trieben, von der Unrast des Herzens, von Visionen und Gesichten, wird er selbst gehetzt, Ahasverusgleich über die Fläche der Erde getrieben, gebogen vom Sturm, gekrümmt vom Hunger, und noch im Schlaf verfolgt von unversöhnlichen Mächten.

So ist die Negation der Ruhe bei Lehmbruck und Barlach das Grundgefühl, tief verankert in einer im Metaphysischen sich suchenden Seele. Der romantischen Sehnsucht nach dem reinen Sein, die bei Schmidt-Rottluff und

Pechstein im Symbol höchster Vereinfachung ihre Erlösung erstrebt, wird hier die ewige Pilgerschaft gegenübergestellt. Sie ist charakteristisch für einen großen Teil der neueren Plastik germanischen Ursprungs. Bezeichnend ist es dabei, daß Marmor überhaupt nicht mehr in Frage kommt. Dieses Material der Schwere und Ruhe, das für die Hildebrand, Maillol, Engelmann und Hoetger von so großer Bedeutung war, konnte Menschen nichts bieten, die in der Hingabe an eine im grenzenlosen Drange schweifende Seele ihr Geschick erblickten, die den Rhythmus selbst in tastbare Form zu bringen sich mühen, den Rhythmus, der in dem Raum hinaufstrebend, eins zu werden sich sehnt mit dem Rhythmus des singenden Alls.

Wir haben vom Beginn unserer Betrachtungen an jeweils in der Betonung des dynamisch-rhythmischen Elements der Plastik die Auswirkung einer transzendentalistischen Lebensanschauung gesehen. Wir sprachen davon beim Barock, wir exemplifizierten an der Gotik, wir bemerkten bei Rodin einen guten Teil solcher Einstellung. Diese Betonung des rhythmischen Elementes verbindet sechs Plastiker, wie sehr sie auch unter sich in ihren Absichten verschieden sind: Hermann Obrist, Karl Herrmann, Oswald Herzog, William Wauer, Alexandre Archipenko und Rudolf Belling.

William Wauer reduziert geschickt die Figur auf Linien und Flächen (Rudolf Blümner hat ihn geistvoll einen „Flächensetzer“ genannt). Hatte Garbe die Flächen kantig zusammenstoßen lassen, um größere Herbigkeit zu erreichen, und durch intensivere Schatten die Dreidimensionalität der Einzelform wirksamer hervortreten zu lassen, so vereinfacht aus einem anderen Grunde Wauer die menschliche Gestalt auf kubistische Weise, indem er sie aus rite vier Flächen zusammensetzt. Ihn gelüstet es wohl, sie, übergeführt in ein rein rhythmisches Gebilde, aus abstrakten Flächenkombinationen neu aufzubauen. Wauers Arbeiten sind Produkte einer leichten Hand und eines frischen Humors und sollen mit demselben Vergnügen genossen werden, das sie ihrem Verfertiger bereitet haben. Von großer Kunst muß man aber nicht reden.

Von ungleich wesentlicherer Bedeutung ist Alexandre Archipenko. Er vereinigt in sich die kräftigen Instinkte und jene gewisse innere Zartheit des geborenen Russen mit der kühlen Kultiviertheit des Parisers, verbunden durch eine Sensibilität und ein erotisches Wissen von der schönen weiblichen Form,



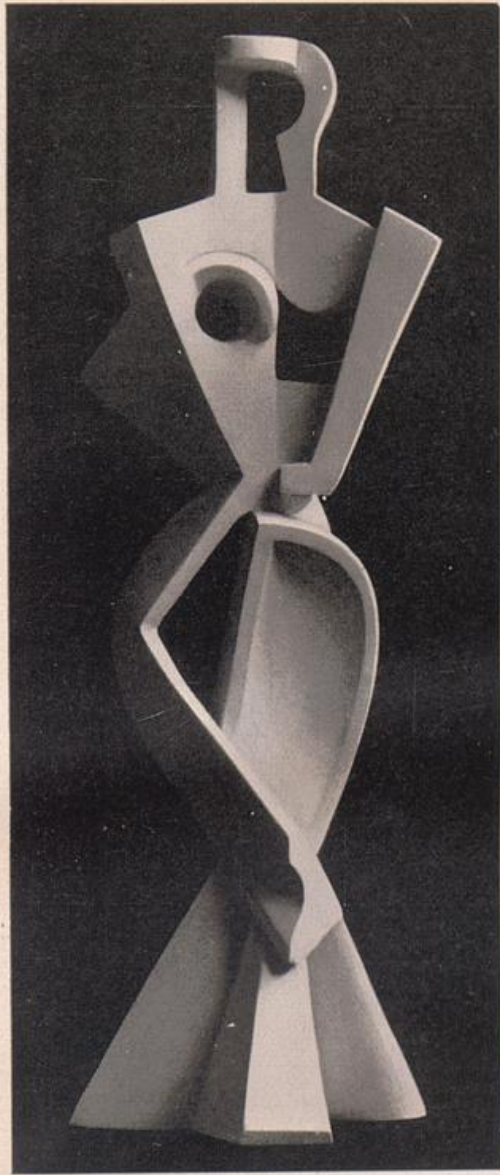
Alexandre Archipenko: Frauen

die ihn neben die großen Vertreter der französischen Kultur stellen. Wirkte sich in Maillol die bildhauerische Komponente der neueren Plastik aus, in ihrer höchsten Form, so stellt sich die dynamisch-rhythmische in ihrer künstlerischsten in Archipenko dar.

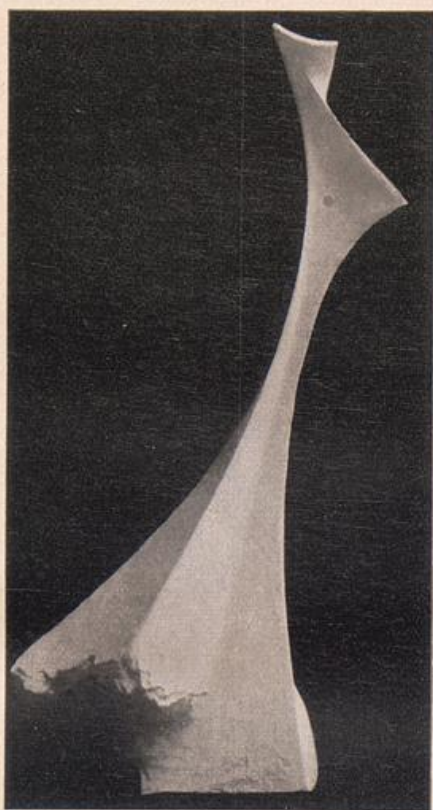
Die Entwicklung Archipenkos ist paradigmatisch. Er selbst erzählt, wie er im Louvre studiert und auf einmal davongelaufen sei. Dem traditionslosen Barbarentum seiner Jugend widerstand es, sich eine Kultur aufpfropfen zu lassen, an der er innerlich keinen Anteil hatte. Er wollte seinen eigenen Stil finden, einen Stil, der Ausdruck seiner Zeit sei. Das war in jenen Jahren nach der Jahrhundertwende, als man auch in Berlin in der jungen Sezession den neuen Stil suchte. Archipenko, noch ganz grübelnder Russe, forschte nach seinem Wesen. Er stellte nacheinander Menschen in verschiedenen Stilen dar, auf ägyptisch, gotisch, griechisch. Es sind solche Arbeiten erhalten,

und sie zeigen, mit welcher überraschender Einfühlungssicherheit dieser Mann begabt ist. Sie wirken wie Fälschungen und könnten in manchem Museum als Erzeugnisse vergangener Jahrhunderte unentdeckt stehen. Aus diesem Tasten heben sich nach und nach persönliche Noten heraus. Sie sind ganz echt und ganz erdig. Russisch ist diese Musik. Breite, sinnliche Massen zusammengeballt, riesige saftgeschwellte Formen, deren Rhythmus dumpf im eigenen Zentrum kreist, oder auch ekstatisch aufgeschleuderte Körper, die zentrifugal ins Weite geworfen werden. Körper zu zweien und dreien, in klebriger Brunst zusammenkriechend, angezogen und abgestoßen voneinander im Tanze sich suchend. Schon hier zeigt sich eine charakteristische Eigenart der Archipenkischen Kunst. Sie ist durchaus metaphysisch. Der Rhythmus ist Selbstzweck. Der Mensch ist nicht das Maß der Dinge. Er ruht nicht klaräugig in sich, sondern, ausgeliefert seinem Dämon, kreist er blindtrunken im Weiten. Diese Kunst ist nicht nur durchaus unantikisch, sie sucht auch nicht das Antikische wie es die der Fiori und Hoetger tat. Sie ist barbarisch. Sie ist hemmungslos. Sie weiß nur von den gewaltigen Leidenschaften, deren starkes Dröhnen durch die Gestalten klingt, von unabsehbaren Räumen, in die sie hineinragen. Alles Individuelle ist weggefallen. Nur Leiber sind die Menschen und nicht einmal diese. Überpersönliche Energien reißen die Form auseinander, recken die Körper, setzen Gliedern ein Ende, steigern Glieder in symbolischer Lust. Alles, aber auch alles wird dem Rhythmus unterworfen. So türmen sich diese frühen Werke aus dem eigenen Schwergewicht heraus, in die Luft hinein, traurige, heroische, brünstige oder ausgelassen heitere Melodien einer Seele voller Musik.

Aus dieser ersten Epoche, ich möchte sie die barbarische nennen, entwickelt sich eine lyrische. Schon in der erstern kamen zarte, gotische Formen vor, schmale Körper, von keuscher Verhaltung, sich in inniger Empfindung drehend. Diese Note wird jetzt stärker. Die weibliche Form gewinnt an Süße. Hatte Archipenko schon früher der Einbeziehung der Luftzwischenräume in die künstlerische Kalkulation wesentliche Bedeutung beigelegt, besonders sichtbar in den Gruppen *Der Tanz*, *Zwei Körper*, *Komposition aus zwei Figuren*, so wendet er diesem Problem nunmehr seine ganze Aufmerksamkeit zu. Das Barbarentum kam dem außerhalb aller westeuropäischen Kultur stehenden Südrussen zu Hilfe. Dieses, zusammen mit einer sich



64 · *Alexandre Archipenko, Weibliche Figur*  
*Genehmigung Kiepenheuer Verlag, Potsdam*



65 · Hermann Obrist, *Bewegung* — 66 · Karl Herrmann, *Bewegung*

ständig steigenden Raffinierung der Form, schaffen nun seltsame rein rhythmische Gebilde von erotischem Duft. Die französische Kultur scheint Besitz von diesem wilden Mann genommen zu haben. Sie zähmte ihn mit den feinen Schenkelchen und den schmalen Händen der Pariserinnen. War der Rhythmus früher reißend, konvulsivisch gewesen, so wird er jetzt gedämpft, wie das unterdrückte Lachen einer eleganten Frau oder das Rascheln eines sich über der Hüfte spannenden Rockes. Manchmal scheint die erotische Linie Zweck geworden zu sein. Da gibt es einen ganz flachen, ganz unkubischen weiblichen Körper mit messerscharfen Seitenrändern. Nur eine Brust ist vorhanden. Die Linie wie die Modellierung des Leibes sind von unerhörter Kultur der Sinnlichkeit, Zeugen, wie stark der französische Einfluß gewesen ist. Es gibt Vasen, die weibliche Formelemente aufweisen, von einem bis aufs höchste gesteigerten Raffinement der Linie.

Wie unverlierbar dieses erotische Element in Archipenkos Werk ist, so schiebt sich nach und nach das Problem der Luftmodellierung als präponderierend in den Vordergrund. Ein Kopf wird ausgelassen. Die leere Höhlung spricht lebhaft mit. Ein Bein wird konkav gegeben. Es ist nicht minder fühlbar. Aus abstrakten Teilen, die manchmal entfernte Erinnerung an menschliche Formen erwecken, werden nun abstrakte Formen komponiert. Immer mit viel Geschmack, doch immer kühler werdend. Die Kunst wird eine kühle Angelegenheit. Das abstrakte Element droht die Herrschaft an sich zu reißen. Ein ästhetisches Wählen unter Formen, ihre Kombination, ihre Vertauschung, daserspähnen neuer Möglichkeiten, das Forschen auf unbetretenen Wegen, dies alles mit wissenschaftlicher Klarheit aufgegriffen, tritt an die Stelle der sinnlichen Ekstase der Frühzeit. Die Skulptomalerei, eine Verbindung von Malerei und Relief, die die Möglichkeit gewährt, unter jeder Verkürzung von links und rechts ein formal vollendetes Bild zu haben, das sich je nach Stellung des Beschauers wandelt, gehört in dieses Gebiet der entdeckermäßigen Erschließung neuer Bahnen. Auch hier entstehen Produkte von seltenem Reiz. Mit hoher Meisterschaft beherrscht Archipenko sein Handwerk und mit untrüglichem Geschmack. Das sinnliche Element fehlt nicht, zu tief ist es in dem Wesen dieses Russen begründet, aber die Leidenschaft ist verschwunden. Vielleicht soll man dies gar nicht als Vorwurf aussprechen, liegt es im Zuge der allgemeinen Entwicklung! Will doch der



Suprematismus nichts anderes als das charaktervolle Bekenntnis zur Ratio, die nun einmal mit dem europäischen Menschen verbunden ist, mag er sich's auch wegdisputieren wollen. Möglicherweise muß nach soviel falschem Expressionismus, soviel verlogener Ekstase, das Nurverstandesmäßige wieder betont werden, das zweifellos der Mentalität des heutigen Menschen mehr entspricht, als die gottseligen Schreie und die menschheitsumfassenden Gebärden. Daß gerade der Russe Archipenko diesen Weg ging, ist ungemein bezeichnend für das Widerspruchsvolle, das Polare der russischen Natur, von dem schon gesprochen wurde.

Rein auf Rhythmus ist die Kunst Oswald Herzogs und Karl Herrmanns gestellt. Energien stoßen aktiv in den Raum hinein, als ob die Erde sich geöffnet habe und Rhythmus den trägen Stoff in Bewegung gesetzt. Beiden Künstlern gelingen ab und zu reizvolle Werke, doch liegt ihnen die Gefahr der Sterilisierung und der Manier nicht fern. Herrmann, dessen einfachste Gebilde seine besten sind, gerät leicht in komplizierte Tüfteleien, Herzog wird oft weichlich und sentimental. Das Schönste, was letzterer geschaffen, ist sein „Genießen“, eine abstrakte, weiblichen Formen angenäherte Figur, die ganz sich fühlend, im All sich zu verströmen scheint. Beiden Künstlern könnte die energische Hinwendung zur Architektur neue Entwicklungsmöglichkeiten geben.

Hier liegt das Verdienst Hermann Obrists. Wohl hatten auch Archipenko, Herrmann und Herzog die menschliche Gestalt als Selbstzweck verlassen. Archipenko hatte sie nach rein rhythmisch-ästhetischen Gesichtspunkten neu aufgebaut, Herzog hatte sich ihrer nur ganz zufällig bedient und im überpersönlichen Rhythmus das große kosmische Prinzip erkannt. Herrmann hatte die letzte Konsequenz hieraus gezogen, aber eigentlich nur er hatte dabei das wesentliche Problem der Dreidimensionalität intensiver bearbeitet. Archipenkos Figuren sind so einansichtig wie die Hildebrands. Ein nicht übersehbarer Zug zieht ihn zur Zeichnung und zum Relief. Herzogs Arbeiten kennen fast durchweg nur eine Hauptansicht, trotzdem sie die menschliche Figur verlassen. Herrmann allein erfaßte das neue Problem, nämlich allseitige Plastiken zu schaffen, die eine zentrale Aufstellung fordern, so gut wie eine Pyramide oder eine Säule. Seine Produkte sind wirklich aus einem Gefühl für Rundheit geschaffen, wenn auch durchaus noch als Versuche zu nehmen.



Rudolf Belling: Zeichnung zur Plastik „Die Geste Freiheit“

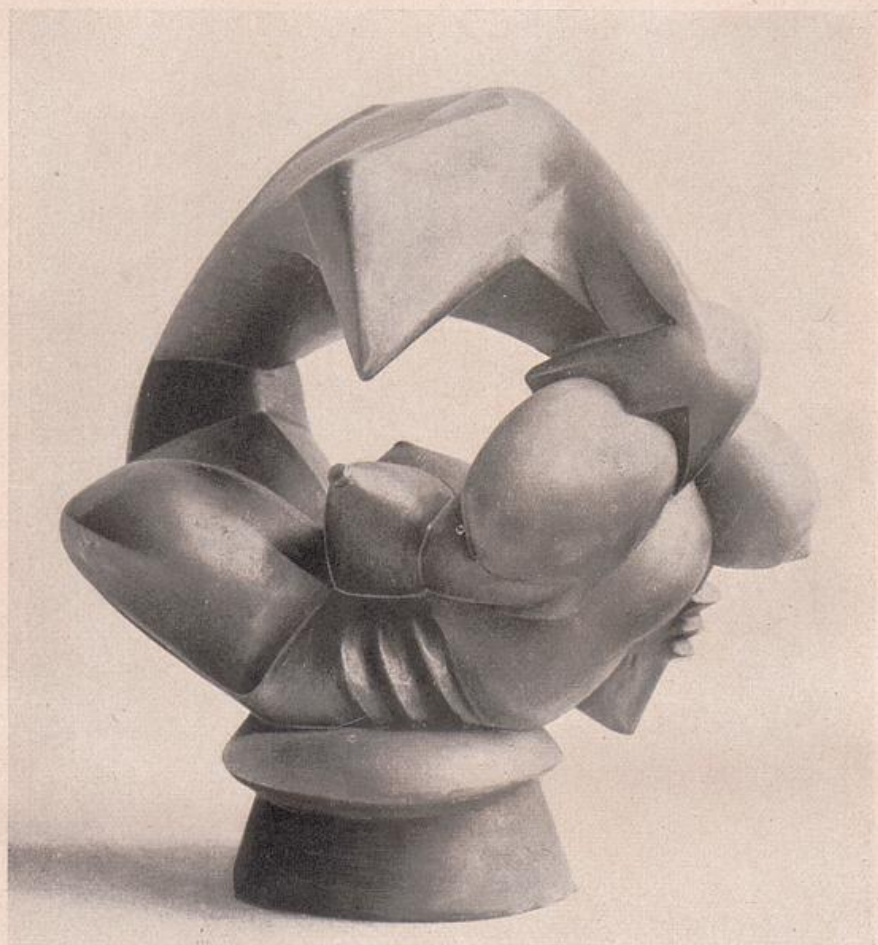
Schon vor dem Krieg hat Hermann Obrist diesen Weg betreten, ja er nahm von ihm aus eine Straße, die ihn allein nicht in den Sack führen konnte, er strebte zur Architektur. Vielleicht mit etwas zuviel kunstgewerblichem Klein-kram, Schnörkelwesen, gewissen Jugendstilerinnerungen, aber in klarer Erkenntnis, daß nur in Anschluß an den bewußten Raumwillen der Erbauer der Pyramiden und Dome neue Möglichkeiten zu erreichen sind.

Dies ist der Punkt, an dem Belling anknüpfte. Rudolf Belling ist 1886 in Berlin geboren. Unsentimental, wirklichkeitsklar, unbedenklich sich Aufmerksamkeit erzwingend, die Enge des Ateliers verlassend, um draußen mitten im Getriebe des täglichen Lebens in das Räderwerk der Geschehnisse ein-

zugreifen, den unverbrauchten Schichten des einfachen Volkes entstammend, heraufgedient vom Handwerker, alles ihm Nötige sich spielend assimilierend, menschengewordener Rhythmus, geladen mit Energien bis zum Platzen, voller Einfälle, jeden Augenblick bereit, den Erdball aus dem Gleichgewicht zu heben, fände er den archimedischen Punkt. Rudolf Belling hat tatsächlich das ganz bewußt zuwege gebracht, was anderen wohl ab und zu gelang, nämlich dreidimensionale Plastik zu schaffen. Dieses sein unbestreitbares Verdienst soll ihm hier gebucht werden.

Der Künstler begann als rhythmischer Bewegungsplastiker. In diesem verstandesklugen Menschen steckt unzweifelhaft ein germanischer Metaphysiker. Nichts ist ihm ferner als antikes Maß, reines Sein, ruhige Kontemplation. Frühe Skizzen zeigen in den Raum hinausgeschleuderte Gestalten, Gruppen von Verwundeten (1915), in den momentanen grotesken Stellungen von Menschen, die der Luftdruck einer explodierenden Granate um sich selbst dreht. Eine Tänzerin (1916) von rokokohaftem Übergrazie beweist, wie eng gotische Torsion mit der musikalischen Bewegtheit des Dixhuitième zusammenhängt. Die ganz auf Rhythmus gestellte Figur kündigt den Weg zum Späteren. Dasselbe Jahr sieht Versuche mit Kombinationen von Figuren, Kräfteballungen und Kräfteämpfe darstellend. Dabei wird der erste sichtbare Schritt getan, der Einzelfigur ihren Wert zu nehmen und damit ihre Allseitigkeit möglich zu machen. Dieses Problem wird unablässig durch mehrere Jahre verfolgt. Überall kann man es aufzeigen, wie Belling nach Mitteln suchte, über die Ein- und Zweiansichtigkeit hinauszugelangen. Immer von neuem werden Menschen zusammengeschlossen, mit Vorliebe im Kampf, erotisch oder im Tanz. Solche Urphänomene liegen dem Künstler am meisten. Eine zielsichere Reduktion der Formen setzt sich dabei durch. Das Individuum wird allein Gefäß von Rhythmen. Dazu braucht es keine naturalistische Erscheinung, geschweige denn Individualität. Kubistische Verlockungen werden überwunden. Mehr reizt die vergnügte Spielerei Dadas, unkonventionelle, wirklich amüsante Gebilde zu schaffen, die ihre eigenen Gesetze haben, frei von sentimentalen oder historischen Bezügen. Immer aber bleibt das untrügliche rhythmische Gefühl Wegweiser auf dem tastenden Wege durch allerlei Versuche.

Dann auf einmal 1919 in einem Brunnenentwurf, dessen Ausführung in



67 · Rudolf Belling, Erotik



68 . R u d o l f B e l l i n g , D r e i k l a n g

Beton, Glas und farbigen Mosaiken gedacht ist, ist die erste Etappe eines positiv Errungenen erreicht. Kräfte, die aus einem Bassin auf und nieder steigen. Eine Art Najadentanz ohne Najaden. Was ist hier neu? Dieser Brunnen ist allseitig! Vergleichen wir ihn oder besser noch den drei Jahre später erbauten aus dem Scala-Restaurant in Berlin mit dem Hildebrandschen. Bei Hildebrand reine Flächenentwicklung vor einer grünen Buschwand, eine einzige wohlerwogene Ansicht. Hier Ansichten ohne Zahl, bewußte Zentralität. Dort Ruhe, hier Bewegung. Dort die Wasserstrahlen in die Komposition als Vertikalen hineingenommen, hier als unablässig im Kreise schwingende Diagonale verwandt. Damit nicht genug. Neu ist die ganz bewußte Mitmodellierung der Luft. Wir sahen, wie Archipenko dies ebenfalls getan, ein Unternehmen, das einer großen Anzahl von Bewegungsplastikern nicht fremd ist. Aber bei Archipenko, wie auch bei den einansichtigen, statischen Plastikern (den „Bildhauern“) unterstützt der sorgfältig erwogene Zwischenraum zwischen den materialfesten Teilen nur das betreffende einansichtige Bild. Hier gibt jede Verschiebung einen neuen durchaus organischen Anblick. Ohne zu übertreiben, darf man sagen: Bellings Plastiken haben tausend Ansichten. Sie sind rund. Das Raumgefühl wird produktiv. Die Plastik wird nicht nur als raumverdrängend von außen erlebt, sondern wie die Architektur raumumschließend von innen. Stark stellt sich dies im Dreiklang dar, drei rhythmisch zusammengestimmte Töne, deren Intervalle musikalisch mitgedichtet sind.

Hatte Belling 1920 in seiner Erotik einen Beweis seiner außerordentlich starken sinnlich-unmittelbaren Kraft gegeben und gezeigt, daß er in der Lage war, im Raum isoliert Gefühle in komprimiertester Form zu gestalten, so durfte er im selben Jahr einmal die für seine Plastiken notwendigen Räume selbst schaffen. In den Restaurants des Scala-Palastes ist dies geschehen. Diese Räume, in denen getanzt wird, bleiben nicht neutral bei all dem, was sich in ihnen abspielt, sie sind aktiv, ja ihre rhythmische Beflügelung will selbst den zwischen ihren Wänden befindlichen Menschen beeinflussen. Wie wir ganz allgemein bei der dynamischen Plastik gesehen haben, die wir als besten Ausdruck des heutigen Menschen bezeichneten, daß nämlich alles statische Material, so Marmor, Stein, verlassen ist zugunsten von Stoffen, die unbegrenzte Möglichkeiten zulassen, so ist diese ganze Architektur aus Rabitz ge-

schaffen, ein Stoff, dessen Fähigkeiten denen des Flügelrosses gleich sind. Gerade hier liegt bei Belling der Hauptpunkt. Er negiert alle Gesetzlichkeit, die nicht eine rhythmisch-immanente ist. Hildebrand und Belling die stärksten Antipoden.

Belling ist unzweifelhaft der prägnanteste Ausdruck einer Komponente der heutigen Kultur, die im Gegensatz zur romantisch-klassizistischen der Hoetger, Fiori, Pechstein die aktivste Bejahung dieses Lebens darstellt, fern allen exotischen Träumereien, allem retrospektiven Schauen, fern aller Sehnsucht nach dem Anderssein, dem reinen wunschlosen Sein.