



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die neuere Plastik

**Kuhn, Alfred**

**München, 1921**

4. Neuklassizismus

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

## N E U K L A S S I Z I S M U S

Im Jahre 1884, in einer Zeit, als in Deutschland und Frankreich das Neubarock in voller Blüte stand, im selben Jahre, als Rodin seine Bürger von Calais begann, stellte Adolf Hildebrand bei Gurlitt in Berlin einen nackten Mann aus, der heute in der Nationalgalerie zu sehen ist. Ein lebensgroßer Jüngling, das linke Bein leicht vorgesetzt, doch ohne Knickung. Der Kopf ist wenig nach links geneigt, der rechte Arm hängt frei herab, wobei die Hand, ihrem natürlichen Trieb folgend, sich leicht krümmt. Der linke Arm ist auf die Hüfte gestützt, das Haar in zusammennehmender Technik nur angedeutet. Ruhige Existenz wie die Plastik eines Thorwaldsen. Im Gesicht sind alle tiefen Einkerbungen vermieden. Die Arbeit des Lichtes ist fast ausgeschaltet. Die Augen sind als farblose Äpfel gegeben. Beim Körper ist die Proportion deutlich gegliedert, nicht ohne gewisse Erinnerungen an die griechische Skulptur phidiasischen Stiles in der Behandlung der Inskriptionen und der Leistenkurve. Von jeder weitgehenden Muskelmodellierarbeit ist Abstand genommen. Die Silhouette ist klar und einfach. Der Beschauer wird vor die Figur gezwungen. Von hier aus kann er sie ganz überschauen. Jedes Glied ist für ihn sichtbar, Überschneidungen gibt es nicht, ja selbst Verkürzungen sind wie bei den Händen auf das Unumgängliche reduziert.

Bringt man den Eindruck auf eine Formel, so sagt man unwillkürlich: Klassizismus; denn was sich hier darstellt, ist genau denselben Tendenzen erwachsen, denen jene eines Goethe, Humboldt, Niebuhr, Thorwaldsen und Rauch ihre Entstehung verdanken. Wiederum sind es dieselben sozialen Kreise, aus deren Schoß die neue Bewegung hervorgeht. Gehobenes Bürgertum, Professorenöhne, Gelehrte, die in Italien ihr zerquältes Nordländertum vergessen wollen. Anselm Feuerbach, der Freiburger Archäologensohn und einsiedlerische Geistesaristokrat, Hans von Marées aus altem in Deutschland ansässig gewordenem Hugenottengeschlecht, mütterlicherseits durch jüdisches Blut kompliziert (eine Parallele zu Philipp Veit und Wilhelm Schadow), Dr. Konrad Fiedler, ein begüterter Gelehrter, und Adolf Hildebrand, ein Marburger Professorensohn. Dies die Gruppe, die den Neuklassizismus gebar.

Alles mehr oder minder lebensferne Menschen von geringer Animalität, hypersensibel und verstandesmäßig stark belastet. Es war der rationalisierende Geist, das abstrakte nordische Grüblertum, das in Italien nach Klarheit der Form rang und den Kampf gegen den Realismus der unteren Schicht Schadow-Chodowieckischer Tradition, das hohle Neubarock der großstädtischen Talmikultur und den Illusionismus jener von heißer Sinnlichkeit Durchglühten aufnahm, die zu verstehen ihrer kühlen Geistigkeit versagt war. Wie die Feuerbach, Marées und Fiedler den Courbet, Manet und Zola gegenüberstehen, als die Vertreter des klassisch-germanischen Bildungsideals gegen die Verfechter der in ihrer Erscheinung und Auswirkung als solcher schlechthin grandiosen Natur, der sich anzuvertrauen höchstes Glück zu nennen sei, so steht Hildebrand Rodin gegenüber. Nicht als Reaktion; denn ihre Entwicklung läuft gleichzeitig. Beide sind Vertreter polarer Gegensätze. Hic ratio, hic sensus!

Vergleicht man beide, so kann man nicht zögern, Rodin als dem überragend Größeren die Palme zuzuerkennen. Dennoch war Hildebrand derjenige, der die Gesundung der Plastik einleitete. Dennoch ist Hildebrand derjenige, der zuerst den Wunsch der jungen Generation ausgesprochen: das Streben nach Gesetzmäßigkeit. „Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz einmündet, das heißt, alle individuelle Naturauffassung, wodurch der Kunst ein neuer Naturinhalt zugeführt wird, hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmäßigen erfaßt, eine neue Variation des Grundthemas darstellt. Die subjektive Willkür, das Geistreichtum, die persönliche Caprice, sind immer nur ein Zeichen, daß das künstlerische Schaffen seinen natürlichen gesunden Instinkt verloren hat.“

Rodins Figuren sind beziehungslos in den Raum geworfene Gebilde. Hildebrand hat den Zusammenhang mit der Architektur von neuem angebahnt. In seinem nackten Mann, im Kugelspieler, im Marsyas, überall da, wo ausgesprochen antike Erinnerungen stark sprechen, ist die Figur jeweils im Raum isoliert, manifestiert sich vornehmlich jenes typisch bürgerlich-klassizistische Element des Individualismus, das bei der Thorwaldsen-Rauch-Generation so deutlich ist. Jede Figur wandelt in ihrem eigenen, ihr anhaftenden Bezirke. Ihr Raum ist der Block, der sie ideell immer noch umschließt. In seinem

Wittelsbacher Brunnen zu München und im Straßburger Brunnen auf dem Broglieplatz, theoretisch in seiner Schrift vom Problem der Form, aber tritt auf einmal ein neues Element hervor, ein Element, das kaum in dieser Stärke zu vermuten gewesen wäre. Hildebrand fordert die Verarbeitung des dreidimensionalen Komplexes als Flächenbild, „Fernbild“ genannt, denn erst dieses gäbe einen reinen Gesichtsausdruck. Er erstrebt die Überführung der tastbaren Kubik in den rein optischen Eindruck des Flächenbildes. Das Gefühl, woraus diese Tendenz erwachsen ist, nennt Hildebrand selbst „das Quälende des Kubischen“. „Solange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung, erst wenn sie als eine Fläche wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, das heißt eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.“ Dies ist ein germanisch-gotisches Gefühl, kein klassisches. Wenn Hildebrand den Beschauer in die Entfernung treibt, damit er den Bewegungsakt des von Form zu Form gleitenden abtastenden Sehens überwinde, wozu das nahe, sich vor dem Gegenstand befindende Auge gezwungen ist, um dann von dort aus scharf sich einstellend mit einem einzigen Blick das Ganze zu umfassen, so schöpft er aus dem Borne echt mittelalterlichen Gefühls. Tympanon, Portalgewände und Schnitzaltar, sie alle waren einzig unter solchen Gesichtspunkten geschaffen. Ihrer plastischen Einzelexistenz und Einzel-funktion entkleidet, sind die Figuren nebeneinander geordnet, um einem Gemälde gleich malerische Dienste zu tun. Gebilde im Sinne von abzutastenden Objekten sind sie nicht. Plastisches Formen, das heißt Schaffen aus einem in Daumen und Zeigefinger liegenden Instinkt, aus einer Erotik der Fingerspitzen, aus einem Drang nach Rundheiten, Festigkeiten, solches hat der Nordländer nie gekannt. Der Orientale besitzt diese taktile Sensualität im höchsten Maße, der Romane in gewissem Grade auch, dem Germanen fehlt sie unbedingt. Wie typisch ist der Anblick der deutschen Renaissance. Wie mühte man sich um diese romanische taktile Sinnlichkeit, wie fein, glatt und rund drechselte man die Buchstatuettlein, wie stürzten sich die großen deutschen Erzgießer in all die mythologischen Nacktheiten hinein. Und doch! wie unruhig die Flächen, wie gebrechlich die Glieder, wie malerisch die Finger, die Locken, die Gelenke. Welche Freude dann, wenn endlich einmal ein Gewand am Platze ist. Da erst lebt der Bildner sich aus in den

krausen Fältelungen, den Brüchen und Knitterungen, den sich rollenden Säumen und den neckischen Umschlägen der spitzen Zipfelchen. Aber steht eine Holzskulptur im Schrein, eine Brunnenstatue im Zusammenhang der Komposition, wie glänzt das Ganze. Ein Leuchten geht von diesem Orchester aus. Orgelgleich brausen die Motive durcheinander, um sich in der Seele des in wortloser Kontemplation versunkenen Beschauers zu göttlicher Harmonie zu vermählen. Germanisch-christlicher Geist scheucht zurück in die Distanz des Gesichtsbildes, alle jene erotisch-sensuellen Gefühle des Ab tastens, und sei es auch nur mit dem Auge, wehrend. Nicht umsonst ist die Kunst des Mittelalters, und besonders die nordische, eine entsinnlichte, und hat der aus den Kämpfen der Reformation hervorgegangene nordisch-evangelische Geist in immer klarerer Abstraktion seine Vollendung erstrebt.

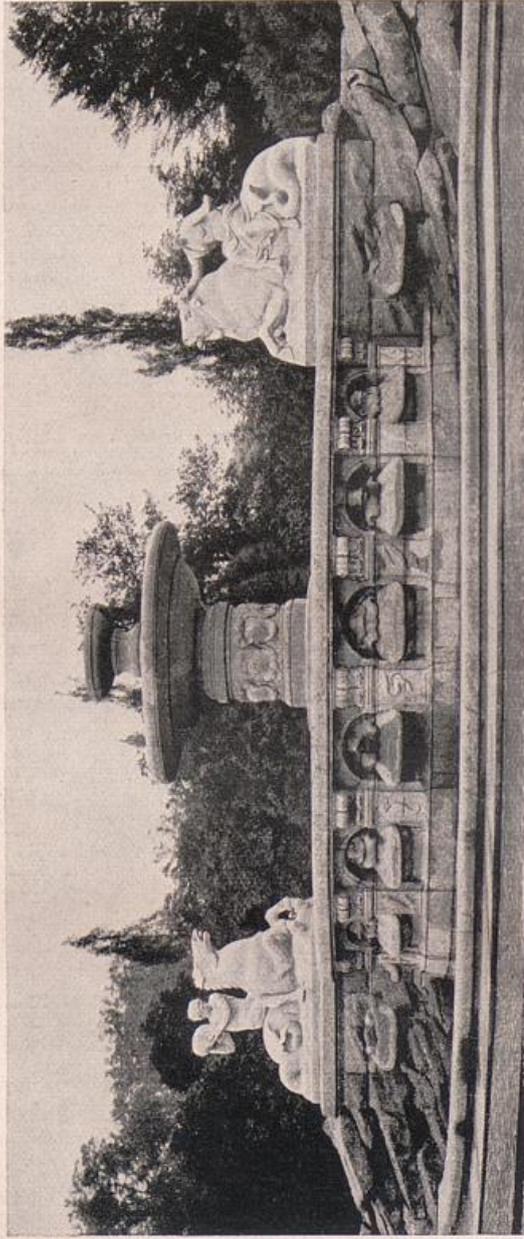
So vereinigt sich in Hildebrand romanische Formenbändigung, Sehnsucht nach der Absolutheit der Ausdrucksgestaltung mit den uralten germanisch-gotischen Erbschaften der im Grunde malerisch, visionär, entsinnlichten Seele. Unteilhaftig jener das Dasein durchwogenden, höchste Schöpferkraft vermittelnden Sinnlichkeit eines Rude, eines Carpeaux, eines Rodin, unteilhaftig des lebenspendenden Eros der Griechen, doch aber angezogen von jenem reinen Glanz seligen Seins, zeugte Hildebrand mit der Antike einen Euphorion, kaum ähnlich dem der klassischen Walpurgisnacht, aber einen echten Bruder jenes, den Peter Cornelius in den Fresken für die Glyptothek rund fünfzig Jahre früher der Welt gegeben hatte.

Das Verdienst Hildebrands ist außerordentlich. Aus einem an klassischen Abmessungen geschulten Formempfinden, unterstützt von einem kühlen Gelehrtengeist, der Selbstrechenschaft rationaler Art als unabweisbares Bedürfnis empfindet, goß er den Kunstgeist der eigenen Rasse in neue Formen. Sein Instinkt war hier so sicher, wie nur der eines Mannes ist, der reinblütig Urväterstimmen im eigenen Innern ertönen hört. Deshalb sind Hildebrands Werke unvergänglich. Der Wittelsbacher Brunnen ist etwas schlechthin Dauerndes. Vor fast einem Menschenalter enthüllt (1895), hat ihm keine neue Kunst etwas anhaben können. Bevor wir uns jedoch ihm zuwenden, muß das Hildebrandsche Relief kurz besprochen werden.

In seinem oben genannten Buch hat sich der Künstler eingehend über seine Flachbildtheorie geäußert. „Die Figur lebt sozusagen in einer



25 · *A d o l f v o n H i l d e b r a n d, L e d a*



26 · Adolf von Hildebrand, Wittelsbacher Brunnen

Phot. F. Bruckmann A. G., München

Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß, und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, das heißt, sich kenntlich zu machen.“ Damit ist der Anschluß an Thorwaldsen wieder erreicht, die unabweisbare Forderung des Reliefs von der Entwicklung in der Fläche ist wieder aufgestellt. Hildebrand denkt sich „zwei parallele, stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaß in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen.“ „Ihre äußersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Flächen dar.“ „Bei all den Abstufungen vom Flachrelief bis zum Hoch-, d. h. eigentlich Tiefrelief, handelt es sich in erster Linie darum, daß die eigentliche Wirkung der Fläche zum starken Ausdruck kommt. Mit anderen Worten, es müssen so viele Höhenpunkte der Darstellung in einer Fläche liegen, daß sie den Eindruck der Fläche hervorrufen. Tritt einzelnes aus dieser Gesamtfläche bemerkbar heraus, so erscheint es vor der eigentlichen Distanzschicht unseres Sehfeldes und ist von der allgemeinen Tiefenbewegung ausgeschlossen; es streckt sich, von dem Gesamteindruck losgelöst, uns entgegen.“ Dies alles hätte Thorwaldsen auch gesagt haben können. In einem Punkte jedoch unterscheidet sich die Hildebrandsche Theorie von der seinen, nämlich in der Bewertung der Grundfläche. „Nicht die Grundfläche des Reliefs soll als Hauptfläche wirken, sondern die vordere Fläche, in der sich die Höhen der Figuren treffen.“ Damit ist über das Relief eines Begas ebenso der Stab gebrochen wie über das eines Ghiberti am Baptisterium oder über das eines Schadow oder eines Barockmeisters. Bei ihnen allen ist das Prinzip der Entwicklung in der Fläche ebensowenig gewahrt, wie jenes der in einer Ebene liegenden höchsten Punkte der Vorderfläche. Die lange Reihe der Hildebrandschen Reliefs zeigt musterhafte Gegenbeispiele. Meist ist die Grundfläche ganz einfach gehalten. Alle illusionistischen Perspektiven, alle malerischen Andeutungen von Menschen und Pflanzen im Hintergrund, wie bei Begas oder Eberlein, fehlen durchaus. Ähnlich wie bei Thorwaldsen, nach dem Vorbild der Antike, wohl aber auch unter quattrecentistischen Einflüssen (es wäre etwa an Donatellos Verkündigungstabernakel in Santa Croce und an bestimmte Werke des Luca und Andrea della Robbia

zu denken) ist die Figur einzig in der Fläche entwickelt. Es wird Wert darauf gelegt, sie in allen Funktionen zu zeigen, den Kopf im Profil, den Körper wie bei den Ägyptern in Frontalansicht gedreht. Dadurch werden Verkürzungen vermieden. Werden mehrere Figuren auf einer Darstellung vereinigt, so ist das Bestreben spürbar, sie als reine Existenzen zu geben, ganz wie es Marées tat, sie möglichst auf ihr rhythmisches Lineament zu reduzieren, ohne eigentlich kubische Werte. Von Überschneidungen wird Abstand genommen. Der Duktus der Figuren klingt zusammen als Musik glücklichen gemeinschaftlichen Seins. Immer wird die Basis wohl betont, auf der die Gestalten leben. Der nach oben gezogene illusionistische Boden, so beliebt bei Ghiberti, auf dem die ganze Szene nach vorne zu rutschen scheint, wird peinlichst vermieden. Deutlich wird immer wieder, besonders an den Rändern, das Niveau der Vorderfläche angegeben. Musterhaft sind die Figuren kompositionell zusammengeschlossen. Allerneueste Bestrebungen sind vorgeahnt in der Entsprechung der Teile, der rein rhythmischen Behandlung der menschlichen Figur, der Vereinfachung, ja der Reduktion der Form im Sinne einer Monumentalisierung und in der energischen Ablehnung des Realismus.

Beim Wittelsbacher Brunnen hat Hildebrand seine Relieftheorie auch auf die Freiplastik angewandt. Sie gipfelt in der Forderung von der mindestens einen Ansicht, in der die Figur sich als einheitliches Flächenbild darzustellen habe, in der ihr „ganzer materieller Formbestand sich zur sehbaren Form umbildet,“ und in der, „analog dem Bilde oder Relief, die ganze plastische Natur der Figur sich als einheitlicher Flächeneindruck darstellt und zusammenfaßt.“ Weiter hat er aber hier seine Forderung von der Unterordnung der Plastik unter die Architektur künstlerisch dartun können, eine Tat von höchster didaktischer Wirkung. Hildebrand ist hier der stärkste Antipode Rodins. Stellte dieser seine Figuren beziehungslos in den Raum, ohne die leiseste Relation zur Architektur, so sind Hildebrands Gruppen überhaupt nur im Zusammenhang mit dieser denkbar. Die Plastik entsagt ihrer Autonomie, um als Stück eines Ganzen wieder zum Teil der Architektur zu werden. Es gemahnt an die Portalgewände und an den Schnitzaltar, wie Hildebrand sich auf eine breite, dunkle Baum- und Buschwand zurückzieht, vor deren einfarbigem neutralen Hintergrund er seine Komposition entwickelt. Gewiß, an die alte deutsche Brunnen-tradition knüpfte er dabei nicht an. Die kannte

eine solche Aufstellung nicht, noch eine bewußt einansichtige Durchführung. Meist in der Mitte oder in einer Ecke des Marktes stand der Brunnen als ausgesprochen kubisches Produkt. Der schöne Brunnen in Nürnberg, der Ulmer Fischkasten sind die berühmtesten Beispiele. Daß gar der deutsche Barockbrunnenbau an dergleichen nicht dachte, ist selbstverständlich. Der Augsburger Augustusbrunnen und der Münchener Wittelsbacher Brunnen in der Residenz, zentral stehend und allseitig entwickelt, beweisen dies. Richtig aber ist es, daß jene figurale Allseitigkeit nirgends überzeugend gelöst ist. Immer hat die Hauptfigur im Grunde nur eine Ansicht, der die rechte Folie zu geben man sich nicht entschließen konnte. Altargewöhnung und Zweckwille divergierten immer irgendwie. Die Italiener haben, wenn sie einmal so etwas machten, es besser verstanden. Einen echten Rundbrunnen, vollseitig wie die Fontana delle Tartarughe in Rom oder wie der Brunnen auf der Piazza Madonna in Loretto gibt es in Deutschland nicht. Im Grunde jedoch ist Italien die Heimat des an die Architektur angelehnten Frontalbrunnens. Hildebrand hat vielleicht an große römische Beispiele gedacht, etwa an den Neptunsbrunnen auf der Piazza del Popolo in Rom, vielleicht sogar an die Fontana di Trevi, als er sich entschieden vom Zentralbrunnen abwandte und seine Stellung vor einer festen Rückwand bezog; sicher jedoch wurde er auch von Gefühlen geleitet, wie wir sie eingangs angedeutet haben. Im Aufbau spricht Rom stärker. Das gleichschenklige Dreieck der Hochrenaissance wird gewählt, dessen Höhe den Brunnenständer senkrecht durchschneidet. Die beiden Seitenfiguren, ein auf einem Flußpferd reitender Mann, der einen Felsblock schleudert, wohl ein Symbol auf die feindliche Naturkraft des Wassers, und eine auf einem fischleibigen Stier sitzende Frau, eine Schale in der Linken, die freundliche Macht des Wassers darstellend, sind wiederum jeweils als Dreiecke komponiert, und zwar diesmal als rechteckige, indem die Basis der Gruppe und eine auf diese in Parallele zu dem vom Bassin abstürzenden Wasser gefällte Linie einen Winkel von neunzig Grad bilden. Die drei parallelen Vertikalen, also die durch den Hauptwasserstrahl, den Brunnenständer gehende, nebst den beiden ideellen eben aufgezeigten sind die einzigen der Komposition. Sie genügen völlig, um das Ganze aufrechtzuhalten. Daneben sprechen nur noch Horizontale. Sie geben dem Brunnen das Wohlige, Beruhigende. Vier mächtige Vertreter sind es. Der Rand des Bassins,

schmal und weit ausholend, die Mauer des mittleren Bassins, ziemlich hoch, mehrfach durch Pilaster gegliedert, geschmückt mit wasserspeienden Masken, aus deren Münder je zwei Schenkel eines Dreiecks bildende Strahlen entspringen, die das Empfinden des Lagernden erhöhen, dann das große obere Bassin, breit von fließenden Wassermassen übergossen, und das kleine, obere Bassin, in das der aus der Mitte sich erhebende Strahl zurückfließt. Vermittelt wird zwischen diesen spärlichen Vertikalen und bevorzugten Horizontalen durch die beiden Schenkel des Gesamtdreiecks, wovon eingangs gesprochen worden ist. Sie sind über die Figuren dem Boden zu hinausgezogen und vereinigen sich mit der Basis zu kompakten Stein- und Felsenmassen, römische Barockerinnerungen, hier sehr glücklich verwandt. Die Figuren selbst sind schöne geschlossene Arbeiten und überaus bezeichnend für Hildebrand. Sie bilden Musterbeispiele für seine Relieftheorie. Hatte er gefordert, daß bei einem Relief das Gegenständliche sich als eine Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß ordne, so übertrug er diese Anschauung auch auf die Rundfigur, worin wir ihm nicht wohl folgen können, eine Anschauung jedoch, die bei der reliefmäßigen Anordnung der Wittelsbacher Brunnenarchitektur ganz wohl angebracht war, besonders da Hildebrand es sich angelegen sein ließ, die Großheit der Form möglichst zu betonen und alles auf die einfachsten Flächen zu reduzieren, ganz wie wir es beim Relief gesehen haben. „Alle plastische Einzelform muß sich in einer größeren Form einigen, alle Einzelbewegungen einen Teil einer größeren Gesamtbewegung ausmachen, so daß zuletzt der ganze Formenreichtum einer Figur in einen einfachsten Flächengang eingeordnet vor uns steht.“ Dies hat Hildebrand restlos erfüllt; in klarer Silhouette, reliefmäßig in der Breite entwickelt, alle Funktionen mühelos ablesbar, selbst aus bedeutender Entfernung, grandios in der Simplifikation der Form, bis ins kleinste ausgewogen in der Entsprechung der Bewegung, stellen die Figuren andererseits doch nur Teile der Gesamtarchitektur dar, schlechterdings nicht isoliert denkbar. Sie sind jeweils aus einem für Hildebrand bezeichnenden Gefühl für den Block gearbeitet, der eine jede als idealer Raum noch zu umschließen scheint. Dabei aber kühl. Keine der Zeugungsleidenschaft der knetenden Hand entstammenden Leiber, sondern der scharfen Kalkulation des im Block das Relief erspähenden Bildhauers.

Hildebrands Raumbegriff ist durchaus im Block gebunden. Oder in einer



27 · *Max Klinger, Wilhelm Wundt*

*Phot. E. A. Seemann, Leipzig*



28 · *Max Klinger, Beethoven*

*Phot. E. A. Seemann, Leipzig*

übergeordneten Architektur. Vom Raum, den die Plastik nach innen begrenzt, oder vom Raum als Produkt der Plastik überhaupt, von einem ungeheuren Raum, in den hineinzutürmen höchste Wonne erscheint, wußte er nichts. In diesem Sinne kann die jüngste Generation ihn nicht mehr zu den Ihrigen zählen. Seine Bedeutung liegt im wesentlichen in der Reinigung der Plastik von malerischen Elementen, in der erneuten Betonung des Gesetzmäßigen und in der eigenen Mäßigung. Was er schuf, ist unbedingt gut und richtig. Seine Natur riß ihn nicht fort zu Werken, die über seine Kraft gingen. Sie blieb in den Bezirken des Vernünftigen. So ist Hildebrand der Lehrer einer großen Schule geworden, deren klare Vernünftigkeit den Beifall der gebildeten Kreise errungen hat. Es wiederholt sich die Situation der Rauchgeneration. Wieder ist es das kultivierte, im Grunde verstandesmäßig nach der Antike hin orientierte Bürgertum, das sich zu dieser aufregungslosen Kunst bekennt. Während die unteren Schichten und die aus ihnen heraufgestiegenen nouveaux riches sich für die frappante realistische Kunst in der Art eines Maison oder für die realistischen Barockarbeiten der Eberleinschule begeisterten, war es die Klasse der akademisch Gebildeten, insonderheit jener Kreis, der die Goethetradition in Deutschland aufrechtzuhalten glaubte, der Hildebrand und seine Nachfolger aufs Schild erhob. Unter ihnen sind Arthur Volkmann, Richard Engelmann, Rudolf Bosselt, Paul Peterich, Louis Tuaillon, Hermann Hahn, Franz Stuck, Georg Wrba, Richard Zutt zu nennen. Sie alle verbindet das Streben nach der großen Form und die Anlehnung an die Architektur. Daneben spielt bei ihnen die Antike immer eine besondere Rolle.

Volkmann hat Marées nahegestanden und ist nach dessen Tod in Rom geblieben. Ruhiges Sein, einfachste Stellung, völlige Gelöstheit der Figur bei ausgesprochen reliefmäßiger Anordnung ist ihm eigen. Trotzdem ist die erfolgreiche Hinaushebung über den Natureindruck nicht erreicht. Detailrealismus und Kolorierung geben den Figuren oft etwas peinlich Panoptikumartiges, das sie ungünstig von denen Hildebrands unterscheidet.

Richard Engelmann ist hier glücklicher gewesen. Mehrfach hat er das Problem der Eingliederung einer Statue in die Landschaft gestellt bekommen, und hat es immer befriedigend gelöst. Am bekanntesten ist der Stadtbrunnen in Görlitz, eine weibliche Figur am Rande eines Bassins gelagert, straff

komponiert, ideell im Raume ihres Blocks lebend, dabei durchaus im Zusammenhang mit der Landschaft empfunden. Der hinter ihr aufsteigende Rasen bildet die neutrale Folie, von der ihr ruhiger Rhythmus sich abhebt. Ähnliche hingestreckte, in sich ruhende, meist schlummernde Gestalten hat der Künstler mehrere gebildet. Die Massigkeit und Rundheit ihrer Formempfindung verbindet sie mit Bestrebungen der jüngeren Generation. Die Art, wie die Auseinandersetzung mit der rohen Steinmasse des Blocks vorgenommen wird, befriedigt nicht immer.

Als Erzbildner sind Hermann Hahn, Franz Stuck und Louis Tuillon hervorgetreten. Das Flüssige des Metalls, das Glatte der Fläche haben sie mit sicherem Gefühl empfunden. Meist haben wohl auch sie in ihren Werken, besonders in den großdimensionalen, die für die Marmorskulptur geforderte Ruhe erstrebt, nicht ohne jedoch auch gelegentlich alle Möglichkeiten des Metalls auszunützen. Von Stucks Amazone oder Wrbas Diana auf der Hirschkuh war der Schritt zum Kunstgewerbe nicht sehr groß, den Ignatius Taschner und Theo von Goosen erfolgreich getan haben. Immerhin sind diese kleinen Salonbronzen in ihrer einfachen Gliederung, ihren sicher gelegten Flächen, in der feinfühligsten Epidermisbehandlung die Boten einer neuen Zeit gewesen, wenn man bedenkt, daß es die Jahrhundertwende war, als sie mitten unter süßlichem Kitsch auftauchten.

Ein neues Problem stellte Max Klinger. In ihm kämpfte das klassisch-germanische Bildungsideal, die professorale Tendenz, mit einem vollsaftigen heißen Temperament. So wird er immer wieder ins Barock zurückgeworfen. Im Grund ist es eigentlich nicht die Antike eines Thorwaldsen oder eines Hildebrand, die er suchte, nicht das reine Sein im Lichte, die Stille seligen Schauens, weit eher die eines Böcklin, die heitere, sinnenfrohe Welt der Satyren und Nymphen, der Bacchanalien oder auch die von tragischen Schicksalen geladene Atmosphäre Nietzsches. Klinger steht als Künstlerindividualität Rodin weit näher als Hildebrand. Am ehesten ist er mit Richard Wagner zu vergleichen. Sein Wollen ist maßlos wie seine Phantasie, faustisch gelüstet es ihn, alle Leidenschaften in der eigenen Brust zu erleben, Ekstase, Rausch, Vision überfluten sein Schaffen, sprengen immer von neuem die Bande, die der klassische Zügelung erstrebende Künstler ihm anzulegen wünscht. So mündet er immer wieder im Barock. Was ist seine Liebe für

den farbigen Marmor, für die polylithe Symphonie, für die Verwendung edler Metalle, Elfenbein, Edelsteine am plastischen Kunstwerk anders als Barockempfinden? Wagners Gesamtkunstwerk steht genau auf der gleichen Linie, und wenn der Archäologe Georg Treu in den achtziger Jahren für die polychrome Plastik eintrat und ihre Berechtigung historisch nachwies, so ist damit nur gesagt, daß auch die Wissenschaft sich dem Geist der eigenen Epoche nicht entziehen kann. Begas, Wagner, Böcklin, Klinger gehören zusammen. Sie sind der Ausdruck der deutschen Erscheinungsform des Neubarocks. Daß Wagners produzierende Tätigkeit früher fällt, kommt nicht in Betracht. Das Jahrhundertende sah seinen höchsten Ruhm.

Klinger ist im Grunde ein malerischer Plastiker. Nicht nur in seinen späten Portraits der Wilhelm-Wundt-Büste und dem Karl-Lamprecht-Kopf, die ganz auf Rodinsche visuelle Mittel gestellt sind, nicht nur durch die Verwendung der Farbe auf den Bildwerken, wodurch von vornherein besonders an das Auge appelliert wird, er ist es überall, in der Art seiner Silhouette, im illusionistischen Aufbau der Gruppen, in der Verwendung der Draperie, in der Licht- und Schattenmodellierung der Oberfläche. Er erstrebt die einfache Bewegung, wie in der Amphitrite der Nationalgalerie (1899), der Salome des Leipziger Museums (1894), und liebt doch wieder die interessante Drehung, wie in der Badenden des Leipziger Museums und in der Kauernenden (1898) in Wiener Privatbesitz, er sympathisiert mit der klaren Ansicht, wie in der oben genannten Berliner Figur, der Salome und der Cassandra (1895), und schafft dann doch wieder ein Werk wie das Drama, bei dem der Beschauer wirklich „um das Denkmal herumgetrieben“ wird, Leiber von hohem sinnlichen Reiz, aber gänzlich wirr, wie im Spasma rasender Konzeption zusammengeworfen. In seinem Brahmsdenkmal ist der Künstler durchaus abhängig vom Balzac Rodins. Aber welcher qualitative Unterschied. Man möchte als Parallele Böcklin und Munch daneben halten. Malt Munch eine gespenstische Landschaft, so spürt man die Unholde und Geister, die überall hinter den Bäumen versteckt sind, Böcklin malt sie mit hinein. Ebenso hier. Bei Rodin wird der Eindruck des in der Ekstase innerer Gesichte Lebenden einzig durch den Kopf erreicht, der aus der ungegliederten Masse des Gewandes nach oben heraus stößt. Klinger übernimmt das Gewand in seiner kompakten Fülle, aber er setzt darauf einen säuberlich ausgemeißelten Kopf

und bringt nun die Gestalten der Brahmsschen Vision in corpore neben dem Denkmal an. Sie ranken sich an ihm empor und flüstern dem Komponisten die Melodien zu.

Dieselbe Neubarockisierung ist auch im Beethoven (1902) zu spüren. Beethoven selbst als Erscheinung grandios. Das Grenzenlose, Ungebändigte, Titanenhafte des in der Wut des Schaffensprozesses Ringenden lag Klingers verwandter Seele. Wie der Schleier einer Luftschicht liegt es über dem Antlitz des mit blindem, nach innen gekehrtem Auge Schauenden. Ungemein geschlossen in der Gesamtwirkung, ganz auf Symmetrie gearbeitet, der nackte Oberkörper aus schneeweißem Syramarmor. Die Hände zu Fäusten geballt auf dem übergeschlagenen Knie. Über dem Oberkörper liegt ein Gewand aus gelbbraunem, streifigem Tiroler Onyx. Der Musiker sitzt auf einem in verlorener Form gegossenen vergoldeten Thronsessel, der seinerseits auf einem Felsen aus dunkelbraunvioletter Marmor ruht. Ein Adler kauert zu seinen Füßen. Er ist aus schwarzem, weißgeädertem Pyrenäenmarmor. Auf der Innenseite der Lehne sind Engelsköpfe in Elfenbein angebracht, ihre Flügel mit Achaten, Jaspis und Opalen auf Goldfolie inkrustiert. Die Seiten und der äußere Rücken des Sessels sind mit Reliefdarstellungen geschmückt. Auf dem Rücken Johannes vom Kreuz hereilend, die aus der Muschel ersteigende Venus vertreibend, links und rechts auf den Stuhlwangen der Sündenfall. Auf dem oberen Rand mit der Lehne fünf liegende menschliche Leiber, „Geschöpfe des Prometheus“. Eine Menge Symbolik, über die es eine ganze Literatur gibt, auf die jedoch einzugehen nicht unsere Aufgabe ist. Die Silhouette des Sessels ist stark geschwungen und in ihrer Stabilität aufgelöst, die Reliefs malerisch in Begasscher Art behandelt.

Soll man das Ganze werten, und es fordert unbedingt zur Stellungnahme auf, so darf man wohl sagen, daß es sich hier um eine wahrhaft geniale Geschmacklosigkeit handelt, eine Geschmacklosigkeit, die nur durch das Zusammentreffen von Faktoren möglich war, wie sie in dem Genie eines Klinger, der malerischen Einstellung seiner Zeit, dem Jugendstil im Kunstgewerbe, der Großmannssucht einer zu schnell reich gewordenen Nation, der ornamentalen Geschwätzigkeit des Graphikers und der Tendenz zum dimensional Riesenhaften liegt, die für einen Teil der neudeutschen Kunst bezeichnend ist. Das Ganze ist nicht zusammen empfunden. Es ist zusammengedacht. Um den

Kern des unzweifelhaft groß gesehenen, von innen heraus plastisch gebauten Beethovenkörpers ist die grelle Polyphonie allzu laut angeschlagener Dissonanzen gelegt, die die klare Führung des Grundmotivs beeinträchtigen. Das Orchester der vielfarbigen, einander überschreienden Metalle und Marmorarten hat nichts zu tun mit der Neunten Sinfonie, die Klinger vorgeschwebt haben mag. Dort erhebt sich aus dem Chaos entfesselter Leidenschaften, der Gigantomachie wütender Bässe, dem orgiastischen Taumel von Streichern und Bläsern nach der tiefen Resignation des dritten Satzes am Ende die Seele zur reinen Anschauung göttlicher Verklärung. Vielleicht hat Klinger in dem weißen Marmorkörper etwas Ähnliches erstrebt, erreicht hat er es nicht. Beethoven weitete die Form wohl aus, doch er zerschlug sie nicht, nein in der Stabilierung einer neuen und doch gewachsenen Form ist er der Vater der heutigen Musik geworden. Dies kann von Klinger nicht gesagt werden. Elkan ausgenommen, der bei aller Anlehnung an Klinger doch Vereinfachung sucht, hat Klinger keinen wesentlichen Nachfolger gehabt. Die Jungen von heute lehnen das allzu Effektvolle seiner Schöpfungen ab.