



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die neuere Plastik

Kuhn, Alfred

München, 1921

5. Auf der Suche nach dem neuen Stil

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

AUF DER SUCHE NACH DEM NEUEN STIL

Wir befinden uns in Berlin in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. Soeben, 1899, ist die Sezession eröffnet worden. Im Katalog der Plastiken liest man die Namen Hildebrand, Dasio, Hermann Hahn, Franz Stuck, Ignatius Taschner, Hugo Kaufmann, August Kraus, Fritz Klimsch und August Gaul. Ein Jahr später treten Wrba, Tuailon, Meunier, Minne, Rodin, Lederer, Josef Floßmann hinzu. Daneben arbeitete schon seit 1894 Franz Metzner in Berlin. 1904 taucht neben Albiker und Hoetger der Name Georg Kolbe auf. Dies sind die Jungen. Die Keime der gesamten neueren Entwicklung liegen bei ihnen. Vielleicht nicht immer deutlich erkennbar, ist alles in nuce schon dort vorhanden. Begasschule, Hildebrandvorbild und Rodin kämpfen den Kampf. Die Auseinandersetzung mit dem Barock ist das Zeichen der Zeit, sei es im Sinne Rodins, in der Richtung auf eine Sublimierung der Form, sei es im Sinne Hildebrands in der Richtung auf ihre Monumentalisierung. Hermann Hahn, Dasio, Hugo Kaufmann, Franz Stuck, Ignatius Taschner sind reine Hildebrandianer. Über sie wurde schon gesprochen. Auch August Kraus wandelte in ihren Bahnen. Selbst Begasschüler, hat er ernsthaft um die Reinigung seiner Formanschauung gerungen. Die Bronze ist das ihm gemäße Material, aber er beutet es nicht aus in der Art seines Lehrers Begas, sondern er erstrebt auch in ihm bei mäßiger Naturalistik ruhige, ausgewogene Stellungen von einer gewissen Klassizität der Empfindung.

In ähnlichem Sinne ging die Entwicklung August Gauls vor sich, der zuerst durch seine Löwen am Begasschen Kaiser-Wilhelm-Denkmal Aufsehen erregt hatte, dann durch den reinigenden Einfluß des römischen Marées-Kreises geschritten war. Die Einfachheit und Plastizität der Form, ihre Taktilität und die hervorragende handwerkliche Durchbildung jedes einzelnen Stückes sicherten ihm vom ersten Augenblick an den Beifall weiter Kreise. Die gefälligen Sujets taten das Ihrige. Eine gewisse Kunstgewerblichkeit im besten Sinne haftet den Stücken immer an und verbindet sie mit den Produkten der Münchener Schule, über die sie jedoch weit hinausragen. Es ist weniger das

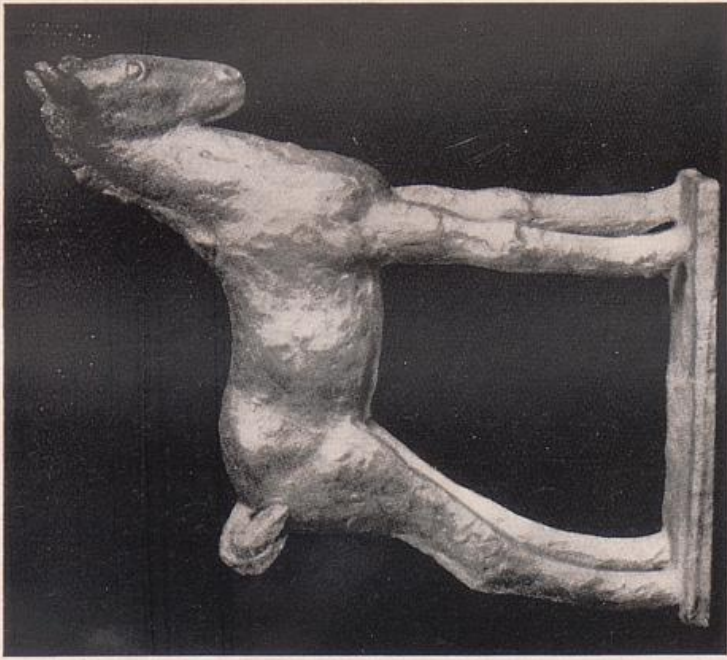
Psychische des Gegenstandes, als die formale und handwerklich-manuelle Verarbeitung, die Gaul interessieren. Er steht dem Tier als vernünftiger Mensch gegenüber. Keinen Augenblick verläßt er diesen Standpunkt. Mit liebenswürdiger Bonhomie beobachtet er es, wenn auch unironisch. Aber er bleibt immer hoch über ihm stehen als ein denkender Mann. Daher wohl die leichte Verständlichkeit seiner Schöpfungen bei den Gebildeten, die sonst der Qualität nicht so rasch geneigt sind. Was Gauls Kunst jedoch fehlt, ist die Wärme des sich liebenden Neigens zum Tier und die Ehrfurcht vor dessen unerforschlicher Welt, Dinge, die die Schöpfungen von Renée Sintenis auszeichnen. Aber diese letzteren liegen immerhin wohl fünfzehn Jahre später und gehören einer ganz veränderten Einstellung an, über die hier noch nicht zu sprechen ist. Gaul ist, so seltsam es klingen mag, ganz Hildebrandianer im Sinne einer rationalistischen, unmetaphysischen Stellung zum Objekt.

Im ganz allgemeinen kann man für jene Zeit den Einfluß des Hildebrandischen Geistes gar nicht hoch genug veranschlagen. Sein Formproblem ist die „Bibel des Bildhauers“, sich in sie zu vertiefen erste Forderung. Seine Wirksamkeit ist jedoch in vielen Fällen erst aus zweiter Hand zu verstehen, nämlich durch das Medium jener liebenswürdigen Münchener Künstler, besonders durch Franz Stuck, dessen Ornamentik vorzügliches Aufsehen erregte. „Er“, so erzählte mir einmal Hugo Lederer, „war uns die Brücke zu Hildebrand.“

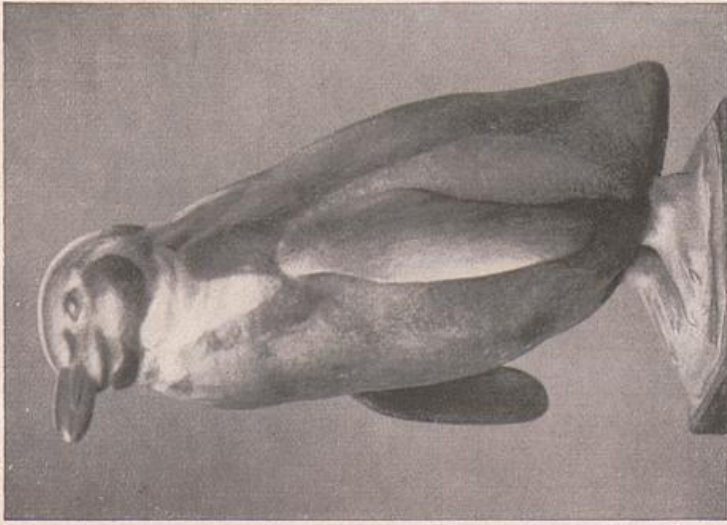
Daneben wirkte der Impressionismus. Fritz Klimsch war gerade 1899 mit einer Damenstatuette vertreten, von der völlig malerischen Ansicht, den stark belebten Flächen, der zufälligen Situation, wie sie in den Bestrebungen der zeitgenössischen Malerei lagen. Aber auch davon tendierte er weg, und zwar wiederum in der Richtung auf Hildebrand, unter dem deutlichen Einfluß von Stuck. Das Kubische festigte sich, das Statische nahm zu. Stark erinnert die Behandlung des Steins an Hildebrandsche Vorbilder. Wie eine Figur in der Fläche entwickelt wird, der Block betont, dem Gewand seine illusionistische Materialität genommen und ihm ein symbolisches Gegenbild im Stein geschaffen. In der späteren Produktion sind auch folgerichtig Einflüsse Maillols zu spüren. Aber die kühle Begrifflichkeit Hildebrands lag der fröhlichen, sinnlich empfindenden Natur Klimschs nicht. Eine nervöse, malerische, sensitive Note bricht immer wieder bei ihm durch und stellt zweifellos

sein besseres, eigenes Ich dar. Es werden da ganz feine Reize der Oberfläche erreicht und eine süße Musik des Konturs, die sich recht merklich von den unnahbar hoheitsvollen Führungen Hildebrands unterscheidet.

Stark wirkte auch Meunier. Mit zehn Nummern ist er 1900 auf der Sezession vertreten. Kein Plastiker hatte ihrer mehr. Hildebrand nur sieben. Er verband Realistik der äußeren Aufmachung, unpathetische Sujets mit einer Monumentalität der Form und einer Plastizität im einzelnen, die erregten. Gewiß, man sah Millet hinter ihm stehen, aber Millet war tot und Meunier lebte. Die Grundstimmung der Zeit war sozialen Themata zugeneigt. Meunier war aktuell. Er stand weit entfernt von Hildebrand. Gewisse Gruppen spielten ihn gegen jenen aus. Es genügt, ein Relief zu besehen, um dies sofort zu begreifen. Vor einer illusionistischen Fläche mit landschaftlichen Andeutungen vorgelegte Figuren, oft weit herausfallend, ein Getreidefeld, Gewitterwolken, lodernde Flammen plastisch dargestellt. Es ist kaum nötig, mehr zu sagen. Trotzdem ist Meunier Plastiker. Er imitiert nicht realistisch, er setzt den Eindruck in plastische Sprache um. Nie wird versucht, das Weiche, Stofflich-Charakteristische eines Hemdes, eines Schurzfeldes zu geben, immer wird ihm eine adäquate plastische Gegenform geschaffen. Es wird tastbar gemacht. Das Licht arbeitet, doch nicht eigenmächtig. Es wird auf die hellen Buckel gezwungen und unterstreicht die runde Form. Das Flüssige der Bronze kommt zu Hilfe. Die Weite ihrer Möglichkeiten erlaubte vieles, was Hildebrand sich im Stein versagte. Meunier beschäftigte lebhaft die junge Generation. Die über das Individuelle hinausgehobene Typik seiner Figuren, das unter Schurzfeld, Arbeiterhose versteckte Klassische, das Imposante der Gesichtsbildung, kurz die Adellung des Arbeiters taten das Nötige. Die Generation der Käthe Kollwitz, Liebermann, Hauptmann, Sudermann, Max Kretzer, Johannes Schlaf, Arno Holz mußte dafür sich entflammen. Dazu kam, daß in diesem Belgier zwei Rasselemente wirksam waren, die in ihrer Vereinigung in Deutschland seltsam faszinierten. Das germanische Element sorgte für die Herausarbeitung des Charakteristischen, für die malerische Durchfurchung des Gegenstandes, für die philosophische Begründung in einer sittlichen Idee und für die sentimentale Note. Das Romanische stellte das heroische Pathos, wenn auch teilweise erborgt von Millet, aber doch rassemäßig echt, die Steigerung des Nur-



29 · Renée Sintenis, Füllen
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin



30 · August Gaul, Pinguine
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin



31 · *Constantin Meunier, Arbeiter*

charakteristischen ins Klassische, wie überhaupt für den ganzen antiken Apparat, der unter den Bergmannskleidern immer sichtbar wird. Nur wenn man sich dies klar macht, kann man begreifen, daß diese im Grunde doch verlogene Kunst, deren Verlogenheit man erst richtig faßt, wenn man Blätter von Käthe Kollwitz daneben hält, auf die Gebildeten einen solchen Eindruck machen konnte. Der Arbeiter, der neue Gott der Zeit, war idealisiert. Man brauchte sich nicht um seine soziale Lage zu betrüben, man bekam keine Anklagen in Gestalt unangenehm naturgetreuer Realistika zu sehen, sondern man erblickte den durch die Arbeit gefürsteten Heroen. Auf einmal schien eine Synthese gefunden. Ein neuer Rauchtypus! Hatte jener dem gebildeten Bürgertum die bequeme Vereinigung von Realismus der Alltagserscheinung mit dem Pathos antiker Klassizität geboten, so offerierte sie jetzt Meunier für den neuen Stand, der sich anschickte, das Erbe des dritten Standes anzutreten. Das Proletariat, sofern es überhaupt Kunst besah, fühlte sich geschmeichelt, das Bürgertum behielt seine Ruhe und seinen gesundheitsfördernden Mittagsschlaf. So tritt die Situation vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts genau in derselben Art im Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts auf, und zwar durchaus im Sinne der Klassensuccession. Aber es zeigt sich uns Heutigen, wie schlecht diese Kunst war, trotz tüchtiger Technik, daß gerade aus ihr, die 1900 triumphierte, kein einziges fruchtbares Samenkorn sich entfaltet hat, auf das auch nur eine der Spielarten unserer heutigen Kunst zurückgeführt werden könnte.

Weit zeugungskräftiger war immerhin das Begas-Barock. Hugo Lederer wuchs aus ihm empor. Aus Znaim in Südmähren stammend, Sohn eines Dekorationsmalers, ausgestattet mit den tüchtigen handwerklichen Kenntnissen einer Fachschule der Tonindustrie, kam der Zwanzigjährige 1890 zu Schilling nach Dresden. Aus seinem Geist heraus entstand in diesem Jahr eine Allegorie auf den Krieg in der Görlitzer Ruhmeshalle. Michelangeleskes Barock, innerlich dem Künstler immer gemäß, lebte sich hier hemmungslos in den Originalformen aus. Riesige, sich windende Athletenleiber, forcierte Bewegungen, Bühnendonner, eine Personifikation des Krieges mit unvermeidlichem Schwert, einem Mantel, der aufgewirbelt ihr ums Haupt weht, mitten im Schwunge festgefroren scheint, und daneben seine Verwandtschaft mit den Produkten des Jugendstils nicht verleugnen kann. Dabei jedoch schon

im Gesicht jene Verbreiterung der Formen, die an Späteres denken läßt, und in der Aufteilung der Figuren im Raume jene Symmetrie, die gänzlich unbarock, das Bismarckdenkmal verkündet.

Zur selben Zeit arbeitet Franz Metzner ganz im Jugendstil, verknotet spielerisch menschliche Leiber, legt sie katzenleich wohligh gestreckt um Tintenschalen, Kerzenträger, rankt sie an Handspiegeln empor, das Haar in weichem Flusse auflösend und dem Material vermählend. Wie Lederer kommt er vom Handwerk her, wie er aus slawischen Gegenden, aus Wescherau in Böhmen, wenn er auch sein Deutschtum immer betont hat. Nach mannigfachen Schicksalen bei einem Grabbildhauer in der Heimat, dann in Leipzig, taucht er 1894 in Berlin auf, arbeitet für die Porzellanmanufaktur, macht Ziervasen mit sich auflösenden Rändern, aus denen Köpfe herauswachsen, daneben Sitzfiguren, weich hingegossene Gestalten von dem fließenden Lineament des Jugendstiles. Kantige, steile, präraffaelitische Typen, hyperstilisiert, mit bandmäßig zusammengefaßten Haarsträhnen wechseln mit betont realistischen. Schon aber zeigen sich jene breiten, heftig aneinanderstoßenden Flächen, die den späteren Metzner auszeichnen.

Auch auf ihn wirkt Hildebrand. Seltsam ist es zu beobachten, wie das Formenklärungsprinzip des großen Münchener von Lederer und Metzner verarbeitet wird. In Lederer, dem Barockmenschen, lebt untilgbar die Liebe zur riesenhaften Form. Kaum kann er diese ungeheuren Leiber bändigen, die ihm immer wieder unter seiner Hand entstehen. Sie winden sich mit ihren strotzenden Schenkeln, ihre Muskeln sind zum Bersten gespannt, ihre Brüste blähen sich. Die Rosse knirschen im Gebiß, sie sind kaum zu halten. Alles ist riesenhaft, alle Leidenschaften scheinen hier versammelt und in Form gezwungen. Aber es ist hohl. Hinter diesen Spannungen steht nicht die adäquate Kraft, sondern nur die Liebe zur Kraft. Aus dem eigenen Wunschbild heraus sind diese Geschöpfe geschaffen, aus der Sehnsucht nach dem Anderssein, nicht als echte Söhne den eigenen Lenden entflossen. Der Vergleich mit Michelangelo drängt sich überall auf, immer sehr zum Schaden Lederers. Die michelangeleske Form ist da, aber sie ist psychisch nicht ausgefüllt. Lederer hat später gestrebt, sein Barock im Sinne Hildebrands zu dämpfen. Was er hier sofort annimmt, ist das Prinzip der Einsicht, die Symmetrie zum Zweck monumentaler Steigerung. Schon im

„Schicksal“ (Hamburger Privatbesitz, 1891) ist diese Symmetrie vorhanden, im Entwurf zum Weimarer Lisztendenkmal (1900), verbunden mit einer durch und durch barocken Anhäufung von Menschenleibern bei stark bewegtem Postamentaufbau. Im Breslauer Fechterbrunnen in der Universität (1901/04) lebt sich das Barocke im Sockel aus, der weibliche Riesenleiber von mächtigen geschwellten Formen und stark bewegtem Kontur zeigt, während die Figur des Fechters in ruhiger, einansichtiger Hildebrandscher Stellung erscheint. Trotz einer immer wieder erkennbaren Liebe zur bewegten Form, zur Plastizität im Sinne von Rundheiten, erzieht sich Lederer zur beruhigten Form, unzweifelhaft unter dem wachsenden Einfluß von Hildebrand. Der erste Entwurf zum Kruppdenkmal, sogar das wesentlich schwächere, später ausgeführte zweite Modell zeigen dies. Die Formen werden flächenhaft verbreitert, zusammengeschlossen in blockhafter Empfindung. Den einzelnen Figuren wird die Eigenexistenz verkürzt. Sie werden in die Masse des Gesamtvolumens hineingebunden und sind nur Elemente des architektonischen Grundgedankens. Lederer zwingt sich zur Ruhe, bändigt seine Kraft, verwehrt ihr das Schweifen ins Ungeheure und, indem er haushält mit ihr, steigt die Intensität seines Erlebnisses, das Kunstwerk gewinnt an Echtheit.

Der Bismarck vom Hamburger Hafen stellt die nächste Etappe dar. Er schließt sich folgerichtig dem ersten Entwurf des Essener Kruppdenkmals an. Am Sockel die Schwertträger bilden die Brücke vom alten Lederer her zum neuen. Wieder jene Riesenleiber, wieder das Aufgebot allzu muskulöser Ringkämpfer, von Kraftprotzen ohne innere Beseelung, von Posen ohne Notwendigkeit, kurz von Existenzen, deren Leben künstlerisch berechtigungslos ist, da die Formen nicht von innen nach außen entstanden, als zwingendes Produkt der psychischen Voraussetzungen, sondern von außen her aufgeschichtet. Anders der Bismarck (1905). Hier ist alle barocke Kraft in ein einfaches Vertikalschema zusammengedrängt. Das Ganze ist architektonisiert. Die grauen Granitquadern sprechen stark und geben den Rhythmus an. Das Eigenleben der Figur hat aufgehört. Es unterliegt dem Gesetz des Steines. Der Stein diktiert. Das ist ein Hildebrandsches Prinzip, das hier in unvergleichlicher Weise wirksam geworden ist. So schafft die Quaderhaftigkeit dem Bismarck die Form. Nichts, das nicht ihr unterworfen wird. Auf diese Weise entsteht die oft bewunderte Monumentalität des Werkes. Ungemein

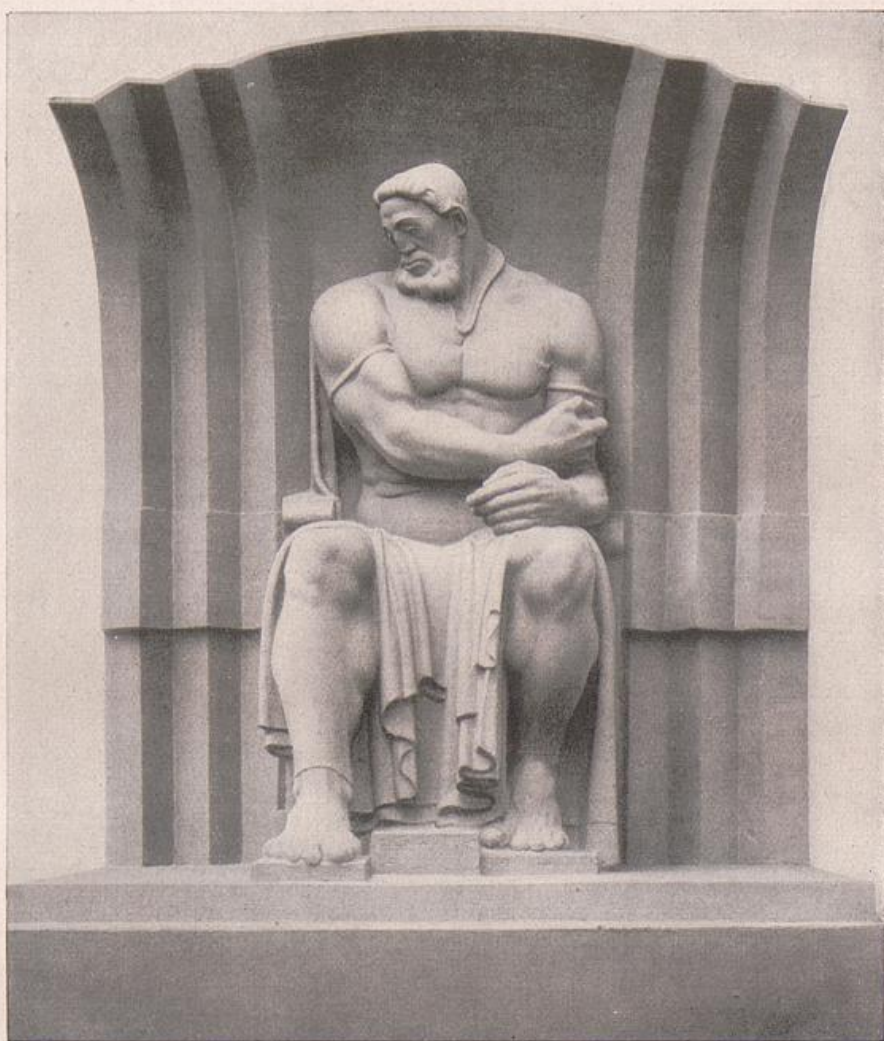
glücklich trafen alle Vorbedingungen hier zusammen. Die Liebe zum Cyklopischen, die Verehrung des Heroischen von seiten der besonderen Prädisposition des Künstlers, die Aufnahme des Einansichtsgedankens, der Symmetrie, wie Hildebrand sie lehrte, und die Erfassung des Charakters des Steines als eines künstlerisch produktiven. Aus dem Bismarck der Realität oder der klirrenden kriegerischen Aktion, wie die Begasschule ihn liebte, ist der Bismarck der Idee geworden. Eine abstrakte Form, ein Symbol für ihn wurde gefunden, aber nicht irgendwie erdacht, sondern aus dem Stein selbst erwachsen. Daher die seltene Einheit dieses Kunstwerks. Das Denkmal ist Kubik sans phrase, es atmet jene Ewigkeitsdauer, die ein Steinmonument haben muß. Hier paßt das Wort unserer Einleitung: Aus der Welt organischer Vergänglichkeit ist dieser Bismarck eingegangen in die Welt anorganischer Unvergänglichkeit, in die Gesellschaft der Felsen und Berge, deren Existenz unendliche Generationenreihen überdauert.

Hierüber ist Lederer nicht mehr hinausgekommen. Aber es ist auch gar nicht nötig. Dieser Wurf war ein Leben wert. Betrachtet man die zarten Kinderköpfchen aus rotorangefarbener Wachsmasse, die der Künstler unlängst geschaffen, so erkennt man, daß der im Grunde weichen Natur des Österreicherers die Megalomanie wesensfremd ist, zu der eine seltsame Sehnsucht ihn immer von neuem hinzieht.

Diese Megalomanie hat auch Metzner erfaßt. Bei ihm wurde der Konflikt tragisch. Von Natur aus weniger barock angelegt als Lederer, neigte er von Anfang an dazu, die menschliche Gestalt ornamental aufzulösen. Bei Lederer ist überall viel individuelles Leben der Figur eigen; oft aufgebläht, aber unleugbar kenntlich. Seine Leiber werden von irgendwelchen Kämpfen und Leidenschaften durchschüttelt und wehren sich gegen die Bändigung im Formalen. Vorstufen übrigens zum Bismarck, der sich selbst Gesetz ist. Bei Metzner wird dem Eigenleben der Figur keinerlei Zugeständnis gemacht, es wird ornamental vergewaltigt. Hier erscheint die urgermanische Abkunft des Künstlers unzweifelhaft glaubhaft. Die Linie vom nordischen Tier- und Bandornament, das die Geschöpfe als willenlose Bestandteile der Ornamentik einordnete, sie stilisierte, deformierte, jeden Selbstlebens entkleidete, über den Jugendstil, dem genau dasselbe Grundgefühl eigen ist, und den Metzner, wie wir gesehen haben, jahrelang mit bemerkenswerter Produktivität vertrat,



32 · *H u g o L e d e r e r , B i s m a r c k d e n k m a l*



33 · Franz Metzner, Krieger vom Völkerschlachtdenkmal

Mit Genehmigung von Alexander Koch Verlag, Darmstadt



34 · *F r a n z M e t z n e r, K a u e r n d e*
Genehmigung A. Koch Verlag, Darmstadt



35 · *Franz Metzner, Schwangere*

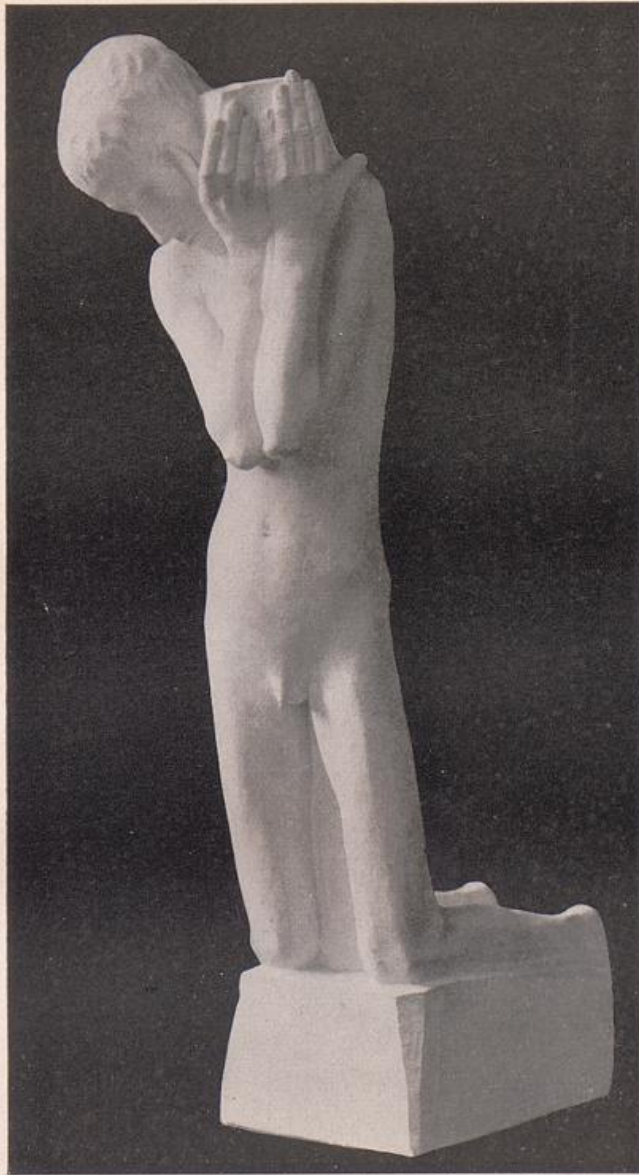
zu dem Stil der Rheingoldskulptur (1907) ist deutlich. Sie sind nur Ornamente. Ihre Bewegungen sind keine Kämpfe um ihre vitale Existenz, wie bei Lederer, sie sind nur rhythmisch. Metzner möchte den Kampf mit dem Schicksal für sie deutlich machen, doch es gelingt ihm nicht. Wo ein Glied dem Rahmen nicht eingezwungen werden kann, wird es abgehackt. Kugelige Schädel werden platt geschlagen, das Runde wird eckig, das Eckige rund. Einen Kampf zwischen Figur und Bildner gibt es nicht, das grandioseste Schauspiel, das die Plastik bieten kann, bei Michelangelo sinnverwirrend, bei Lederer mindestens sehnd erstrebt, bei Metzner nicht vorhanden. Der ornamentale Wille regiert. Die Figuren werden vergewaltigt. Gemeinsam mit jenen Lederers haben sie das unechte Kraftmeiertum, die Riesenmäßigkeit ihrer Bildungen, Produkte jener seltsamen Mischung von Begasbarock, Hildebrandmonumentalität und Jugendstil.

Vergleicht man Hildebrand mit Metzner, so fällt recht eigentlich erst auf, wieviel südliche Heiterkeit ersterer doch aus seiner Sehnsucht geboren hat. Gewiß, die Gestalten sind kühl, aber es sind in olympische Reinheit hinaufgehobene, sich in seliger Gelöstheit entfaltende Leiber. Bei Metzner sind sie nicht minder kühl, nicht minder der Spekulation und mathematischen Berechnung erwachsen, aber sie enthalten noch alle Schlacken ihrer nordischen Zeugung. Ungelöst, psychisch gebunden, Sklaven einer unerbittlichen Macht, unfähig, über ihre Existenz zu bestimmen, verhetzt, ewig lebend unter dem Druck zwanghafter Vorstellung, spannen diese Männer und Frauen umsonst ihre Muskeln, ihre Fessel ist das nordische Ornament, das sie kettet.

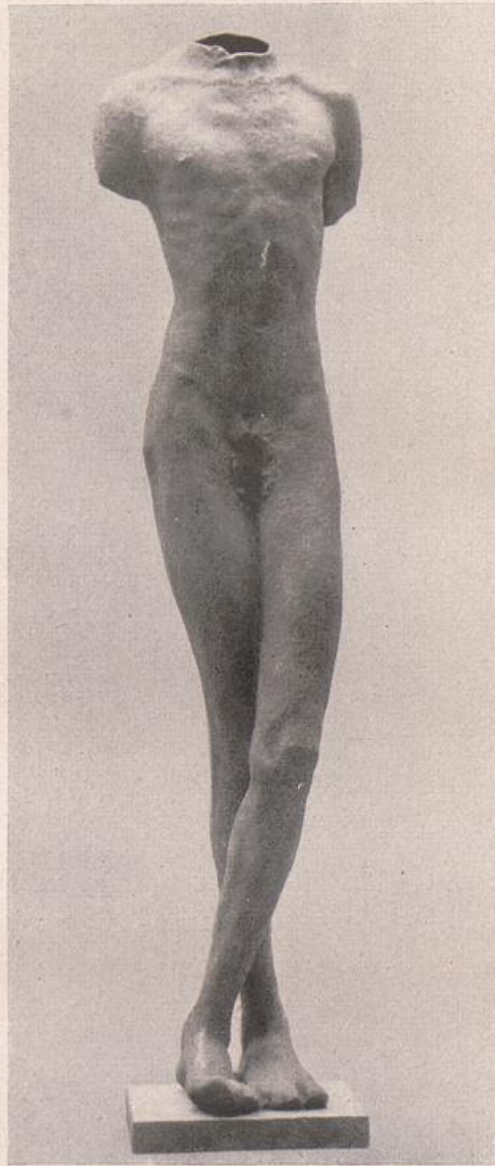
Vergleicht man Metzner mit Rodin, so wird das Spekulative seiner geistigen Organisation noch klarer. Die Sinnlichkeit, die sich bei dem Franzosen eine, wenn auch nicht plastisch absolute, so doch adäquate Form schafft, so daß ihre Existenz als etwas Freudiges, Schönes empfunden wird, diese Sinnlichkeit scheint bei Metzner durch den Druck innerer Zweifel, durch die Unrast furchtbarer Gesichte, durch den Zwang zur begrifflichen Formulierung vergiftet. Metzner war eine im Grunde heiße, sinnliche und deshalb auch plastische Natur. Man muß nur einmal seine kleinen Tonmodelle und seine Zeichnungen im Metznerhaus in Zehlendorf betrachtet haben, um dies als undiskutierbare Gewißheit mit sich fortzunehmen. Wie empfand er die Rundheiten der Körper, welche Erdennähe haben diese rein vegetativ zusammen-

geballten Massen, die nichts sein wollen als Geschöpfe, wie windet sich das Leben selbst in diesen Torsen, die nicht nur äußerlich an die Tonskizzen Michelangelos erinnern. Aber zwischen diesem Metzner und dem der großen Monumente klafft der Riß. Eine Sucht zur Abstraktion erfaßt ihn dann. Indem die Leidenschaft auf die Höhe einer pathetischen Absolutheit als eine gereinigte hinaufgehoben werden soll, verliert sie den Saft ihrer natürlichen Herkunft, wird kalt, deklamatorisch.

In Metzner stellt sich uns ein germanisches Schicksal dar, wie es die deutsche Kunstgeschichte mehrfach gesehen hat. Diese kennt die bewußte Entsinnlichung unter dem Einfluß religiöser Vorstellung, weiter unter dem falsch verstandenen Vorbild der Antike. Hier tritt der Fall auf, daß eine quellende, reiche Unmittelbarkeit einer alten Sehnsucht nach dem Überindividuellen geopfert wird, das die megalomane Zeit im Riesenhaften sah. Um das auszudrücken, wonach die grandiose Künstlerseele Metzners rang, dieses Einsamen, der gepeinigt von der Mania des Schaffenmüssens, mit nach innen gewendetem Blick, rast- und ruhelos sein Dasein durchstürmte, hätte es einer anderen Visionskraft bedurft, als sie ihm gegeben war. Ähnlich wie Lederer besaß er in riesigem Maße nur die Sehnsucht nach der Kraft, nicht die Kraft selbst. Deshalb sind seine zyklischen Gestalten hohl. Immer soll man die Augen wieder auf Michelangelo wenden, dessen Erlebnisart in ihrem Grundakkord dieselbe ist wie die Metzners, um den letzteren richtig beurteilen zu können. Erschreckend tief fällt er dann herab. Am Leipziger Völkerschlachtdenkmal, das er im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts zusammen mit Bruno Schmitz schuf, wurde ihm eine Aufgabe, wie Lederer sie am Bismarckdenkmal erhielt, und wie Michelangelo sie im Juliusgrab empfangen hatte. Seit undenklichen Zeiten war einem Bildhauer eine ähnliche nicht gestellt worden. Metzner hat völlig versagt. Dimensional riesenhafte Gestalten mit gewaltiger Muskulatur, aber ohne inneres Leben. Unzweifelhaft steckt Urmenschliches in diesen Bildern, brüten diese Riesen maßlose Träume, bändigt diese Leidenschaften ein Schicksalswille von antiker Unerbittlichkeit, aber gerade weil man die Richtung erkennt, in der die Absicht des Bildhauers strebte, und auf der anderen Seite das ungewöhnliche Ausmaß der Form sich aufdrängt, kann man an der völligen Unzulänglichkeit des Erreichten nicht vorübersehen. Das Los Metzners ist tragisch, tragisch,



36 · *George Minne, Reliquienträger*



37 · *Georg Kolbe, Negertorso*

wie man es auch betrachtet. Ein ornamental angelegter Germane, mit plastischen Neigungen, dem die größte bildhauerische Aufgabe seiner Zeit gestellt wurde, ein von dunkeln Visionen Gehetzter, der seine Sinnlichkeit bezwang zugunsten einer abstrakten Form, die auszufüllen ihm an Kraft gebrach, ein im Grunde feiner Plastiker mit überdurchschnittlicher Sensibilität, den die Megalomanie des wilhelminischen Deutschland ins Cyklopische trieb. Und wie jene zarten Kinderköpfe, von denen wir bei Lederer gesprochen haben, das echtste Sein jenes Mannes uns enthüllten, so steht als letztes Opus des mitten aus seinem Leben weggerafften Metzner die etwa ein Meter hohe Gestalt einer schwangeren Frau, so fein, so einfach, so ganz ohne Rhetorik, ohne ornamentale Vergewaltigung, ohne forcierte Monumentalität, daß eine Geschlossenheit der Wirkung erreicht ist, wie sie der Künstler in seinen Riesenwerken nie besessen. Einmal durfte die Seele dieses Mannes in Ruhe sich ausleben. Hier erkennt man, welchen Künstler Deutschland hätte besitzen können.

Der geschickte Mestrovic hat sich dann des Formenrepertoires Metzners bemächtigt und es unter vorsichtiger Zugabe frühgriechischer Elemente zu einem neoslavischen Stil verarbeitet. Andere haben seine sehr reizvolle ornamentalisierte Kleinplastik übernommen, wie sie am Nollendorf-Cines in Berlin und am dortigen Volkstheater zu sehen ist. Diese betriebsamen Leute haben sie durch ein paar äußerliche Accente verändert und pikanter gemacht. Es ist jedoch angebracht, gelegentlich darauf hinzuweisen, wo eigentlich die Quelle dieser Kunst lag.

Stellte sich in Metzner der Typus eines deutschen Bildhauers dar, der seine Sinnlichkeit bezwang, um zur überindividuellen Form zu gelangen, so bietet sich in Minne ein anderer, dem die überindividuelle entsinnlichte Form notwendig und organisch dem Rhythmus des eigenen Blutes entstieg.

Im Jahre 1900 erschien ein Bildwerk dieses Belgiers, Knabe mit dem Weinschlauch (Marmor), auf der Sezession. Ein breitbeinig überaus mageres Bürschlein, das scharf in der Hüfte sich zur Seite biegend, aus einem antiken Weinsack eine Flüssigkeit entleert, deren sich verbreiternde herabstürzende Masse in ihrer steingewordenen Form die dritte Stütze bildet, durch die die enggedrängte Rumpf- und Schulterpartie des Knaben gehalten wird. Ungemein dürftige, knochige Formen, realistisch und doch wieder mehr, zusammen-

gehalten von einer Stilisierung im Sinne einfacher Bewegung, einfacher Richtung. Plastik ohne Tastbarkeit, Plastik als gestaltete primitive Funktion. Man sprach von Neugotik. Man erfuhr, daß es sich um den 1867 in Gent geborenen Sohn eines Architekten handelte, einen Schüler Charles van der Stappens, der vor einigen Jahren mit seltsamen Schöpfungen an die belgische Öffentlichkeit getreten, besonders durch die Komposition eines Brunnens leidenschaftliche Meinungsverschiedenheiten erregt hatte. Man erfuhr weiter, daß dieser Brunnen soeben durch das eifrige Wirken Meier-Gräfes auf der Wiener Sezession ausgestellt worden sei und eine nicht minder heftige Opposition erfahren habe. 1902 erschienen neue Bildwerke, der Maurer (damals Schnitzer genannt, Holz), die Badende und die Auferstehung. Irgendwie doch auch verankert im Jugendstil, im Präraffaelitismus, begann der Künstler jetzt besser begriffen zu werden. Mindestens war die Gegenbewegung gegen das Barock klar. Von hier aus waren Freunde zu gewinnen. In der Badenden war etwas Verwandtschaft mit Rodin spürbar. Sie wuchs wie die Geschöpfe des Franzosen aus dem Stein heraus. Gesicht und Haar waren noch illusionistisch behandelt, der Kontur nervös sich bewegend, die Oberfläche unruhig im Wechsel von Licht und Schatten schwimmend. Aber es zeigte sich doch ein von Rodin sehr verschiedenes Element. Dieser Badenden fehlte alle jene kosende Erotik, die den Geschöpfen Rodins eigen ist, eckig stößt ein Ellenbogen nach außen, dünn sind Arme und Beine, die Brüste kaum angedeutet. Eine höchst sensitive Form, doch keine sensuelle Form. Ein ekstatisch angelegter Mensch, der über die tastbare, ihn in ihrer rohen, blutvollen Körperlichkeit bedrängende Welt hinausstrebte, stellte sich dar. Eine neue Form schien sich zu bilden, folgerichtig aus dem Streben einer bestimmten Künstlergruppe herausgewachsen. Jugendstil und nordische Entsinnlichung waren grob ausgedrückt die Hauptfaktoren; Auflehnung gegen Barock und Neuklassizität Hildebrandscher Richtung unterstützten.

In den nächsten Jahren kamen weitere Werke. Da waren Jünglinge, schlank und kerzengleich aus ihren Postamenten emporsteigend, die sich im Schauer ihres Seinsbewußtwerdens in sich zusammenziehen, Knaben, die jung noch, schwere Lasten des Weltwissens zu tragen scheinen, Mütter, deren Seelenbänder reißen, da auf ihrem Schoß das Sterbende kraftlos sich neigt, eine Nonne, deren Kopf, eingebettet in die sich öffnende Blume ihres Hände-

paars, in nie noch erlebtem Schmerz nach innen schaut, ein trauerndes Weib mit zwei Kindern auf den Knien, ein einziger Block und nur aus Leid gebildet. Dann sah man auch den Brunnen, den Osthaus in Hagen erworben hatte, fünf Knaben, oder besser eine Knabenfigur in fünffacher Wiederholung um ein Bassin kniend. Ganz keusch und schlank von jenem Gemeinschaftsgeist und jener leisen Trauer, die um Stephan Georges Gedichte weht. Das war keine Neugotik. Das Dynamische, Jubelnde, das Rauschhafte, was der Gotik eigen ist, fehlt durchaus. Alle diese Figuren sind in der Ruhe dargestellt. Langsam sind sie emporgestiegen, nicht geschnellt wie in der Gotik, sie halten inne, der Geist verläßt die Bewegung, schweift vom Körper weg, erlebt das Schmerzvolle des Seinmüssens, der Körperlichkeit, erkennt die unlösliche Tragik der männerzeugten, muttergeborenen Existenz, und schauernd hüllen die Arme den entblößten Körper ein.

Nichts ist lehrreicher, als die Seinsskulptur Hildebrands und die Minnes gegeneinanderzuhalten. Bei Hildebrand das Bestreben, aus dem Druck nordischer Belastung, wenn auch Kraft des Willens, Kraft der rationalen Erkenntnis, zum seligen Sein antiker Gelöstheit zu gelangen, bei Minne die Ergebung in das germanische Schicksal, das als ein unabänderlich hinzunehmendes gebildet wird, dessen tiefste Erfüllung sich eine schlechthin absolute Form schafft. Selten ist Entsinnlichung unrationaler erreicht worden. Die Gestalten Minnes sind nicht klug. Sie wissen nicht durch die Gabe ihres Verstandes, sie wissen allein durch die Intensität ihrer seelischen Erlebniskraft. Sie sind unsinnlich, nicht weil sie das Leben als böse erkannt haben, wie Tolstoj, wie die Asketen der frühchristlichen Gemeinden, sondern sie sind zu subtil organisiert, sie sind zu fein, zu schwach. Sie sind aus dem Geschlechte des Malte Laurids Brigge, der bezeichnenderweise in denselben Jahren geschrieben wurde. Sie sind wie Blumen, deren nahes Welken ihr zartes Blühen verschönt.

Minne hat vielfach gewirkt, besonders in Wien im Kreis der Sezession, aber es war nur die Form, die man annahm, nicht der Geist. Ihn, den letzteren, verwandelten diese müden und allzu wissenden Ästhetiker in einen Fin-de-siècle-Stil, wohl geeignet, den brokatenen Schöpfungen Hugos von Hofmannsthal ein Gleichnis zu sein, doch im eigentlichen meilenweit vom Geiste George Minnes entfernt.

Neben jenen vielfältigen Äußerungen einer starken Antipathie gegen die Barockkunst der Begasgeneration, wie sie sowohl in den neuklassischen Bestrebungen der Hildebrandschule, den Realistica Meuniers und der nazarenischen Kunst Minnes sich darstellte, knüpfte ein ganz kleiner Kreis bei Rodin an, um gleich ihm durch Sublimierung des Barocks zu dessen Überwindung zu gelangen. Vielleicht wäre hier auch Hoetger zu nennen, der in den ersten Jahren des Jahrhunderts überraschend realistisch-illusionistische Köpfe von höchst belebter, ja fast zerrissener Oberfläche ausstellte, deren geistige Herkunft aus dem Geschlechte der Carpeaux-Rodin nicht zweifelhaft ist. Da aber die Bedeutung dieses Künstlers bei anderen späteren Werken liegt, kann über diese frühen Schöpfungen hinweggegangen werden.

Anders Georg Kolbe. Maler seiner Herkunft nach, kam er in Paris unter den Einfluß Rodins. Damals, 1904, begannen seine plastischen Anfänge. Diese ganze Art hat etwas Harmonisches, Heiteres. Die Entwicklung ist wie selbstverständlich. Man hat das Gefühl von etwas durchaus Zwanglosem. Bei Hildebrand muß man immer von der aus einer geradezu ethischen Erkenntnis geborenen Reaktion sprechen, von einem kategorischen Imperativ, der ihn leitet, bei Lederer und Metzner herrscht die Megalomanie als ein innerer Krampf, bei Kolbe fehlen diese Elemente, fehlt die Produktivität des Gegenspiels. Sein Emporblühen ist wie das einer sich aus dem Kern ihres Wesens entfaltenden Pflanze. Der malerische Sinn dieses Mannes wies ihn zu Rodin. Weiche, graziöse Bewegungen, fließende Konturen, in farbigem Spiel von Licht und Schatten lebende Oberflächen zogen ihn an. Wie Figuren sich von innerer Musik bewegt im Tanze drehen, wie Sehnsucht sie emporzieht, Freude sie sich öffnen läßt, wie Lebenshingabe sie dehnt, wie sie auf das eigene Blut horchend dastehen und nach innen lauschen, diese Begründung menschlichen Seins im Musikalischrhythmischen zieht durch Kolbes gesamte Plastik. Dieses Gefühl für das Rhythmische verbindet ihn mit Rodin. Es verbindet ihn auch mit jenem eine feine Sensibilität, die ihn befähigt, auf ganz leise Reize zu reagieren, die ihn die Welt der Erscheinungen als eine lebenswerte empfinden läßt, als eine solche, die dem bereiten, heiteren Geiste unendliche Freuden zu spenden imstande ist. Was ihn jedoch von Rodin unterscheidet, ist die Abwesenheit aller tragischen Konflikte. Die maßlosen Spannungen, die sich von dämonischem Willen gebunden in den



Karl Albiker: Zwei Mädchen

Werken des Franzosen ballen, fehlen hier. In tiefe urgründliche Leidenschaften steigt Kolbe nicht hinab. Freundlich scheint die Sonne über seinen Geschöpfen wie über den schönsten Bildern Claude Monets. Was ihn materiell von Rodin unterscheidet, ist ein ausgesprochener Sinn für taktile Plastizität, der sich in ihm immer erhalten hat. Bei Rodin verliert er sich bald und weicht einem Streben nach impressionistisch-illusionistischer Auflösung, einer Überführung der dreidimensionalen in rein visuelle Werte, Dinge, notwendig erwachsen aus dem Trieb ins Metaphysische, jenseits der tastbaren Welt Liegende. Bei Kolbe, dessen Diesseitigkeit unverändert bleibt, wenn auch zur feinsten Harmonie abgestimmt, wächst der Sinn für das Kubische. Zuerst ist es die bewegte Epidermis, die ihn interessiert, auf der dem Licht ein wohlberechnetes Leben zugewiesen wird. Keine zerrissenen Flächen, keine Krater, aber hüpfende Buckelchen, über die die streichelnde Hand gerne hingleitet. Magere Formen sind beliebt, bei denen das Gerüst durchföhlbar ist. Immer fast ist Bronze das Material, in dem gedacht wird. Daneben geht die Liebe zum bewegten Umriß. Nach und nach, wohl durch fremde Ein-

flüsse, suchte Kolbe auch die ruhige Figur, einfache stehende Mädchen von exotischem Typ. Damit verbindet sich ein Streben nach der vollen Form. Das Bewegte des Konturs wird gedämpft, die Oberfläche wird vereinfacht, die Masse geschlossen. Kolbe unterlag hier einer allgemeinen Entwicklung, deren Träger er jedoch nicht mehr war. Ein so persönlicher Rhythmiker, so voller Mozartscher Melodik wie er, konnte hier wohl beseelte, feine Werke schaffen, doch keine, mit denen er an die Spitze einer ganzen Gruppe getreten war, wie er es etwa mit der Tänzerin in der Nationalgalerie getan hatte.

Schwer einzuordnen ist der Badener Karl Albiker. Er empfindet sich als Antipoden Hildebrands. Plastik ist für ihn „in die Materie eingefangene, das ist materialisierte Bewegung.“ Trotzdem hat er nichts mit dem transzendenten Illusionismus Rodins oder des Barocks zu tun. Seine Kunst ist weder eine organische, noch eine aktive. Der Wille, die Materie in der Form zu bändigen, so wesentlich für die Hildebrandsche Seelenverfassung, ist auch bei Albiker unverkennbar. Form ist für ihn „entmaterialisiertes Material“, plastische Kunst ist „Überwindung materieller Schwere“, wie er selbst in einem theoretischen Aufsatz es ausgesprochen (Das Problem der Plastik und das Material des Bildhauers, Deutsche Kunst und Dekoration 1919). Durch die Gesetzmäßigkeit des Formalen wird der Bewegung Dauer verliehen. Dies zeigen fast alle Werke des Künstlers. Überall läuft der Rhythmus, der durch die Figuren geht, in sie zurück. Nie schießt eine Gewalt hinaus, irgendwo das Unendliche, Unkontrollierbare suchend. Auch in der Bewegung wird antikisches Maß des in sich ruhenden, heiteren Menschen erstrebt. Mit Kolbe hat der auf den ersten Blick so ähnliche Albiker gar nichts zu tun. Die sensuelle Nervosität jenes hat mit ihm keine Berührung. Vielmehr, trotz der großen Verschiedenheit, mit Maillol. Bezeichnenderweise findet sich unter den wenig bekannten Studien und Entwürfen, die dem Verfasser durch Zufall zu Gesicht gekommen sind, eine Reihe jener geschlossenen, schwer lastenden, ruhenden Körper, wie sie der Südfranzose gebildet hat. Hier scheint ein Fingerzeig. Bändigung der unruhvollen germanischen Seele im Maßvollen reinen Seins, so oft und immer wieder von uns als tiefste Sehnsucht des germanischen Künstlers aufgezeigt, ist auch hier letzter Sinn des Schaffens.

Anknüpfend daran, könnte man davon sprechen, wie verschieden die Einzelnen dies Problem angegriffen, wie bei dem Einen die klassische Maskerade



38 · *Georg Kolbe, Tänzerin*



39 · *Karl Albiker, Giulietta*



40 · *Aristide Maillol, Kauernde*



41 · *Aristide Maillol, Relief*

genügte, der Andere sich selbst völlig aufgab, um in eine ferne Welt letheschlüpfend unterzutauchen, wie ein Dritter in der ruhenden reinen Seinsform das erlösende Prinzip fand. Albiker bleibt ganz bei sich. Der Trieb zur Bewegung ist ihm der Urtrieb seiner Rasse. Die Ruhe ist ihm das Wunschbild einer anderen glücklicheren Gewachsenheit. Vorsichtig, um ja das eigene Ich nicht zu verfälschen, greift er hinüber, ob er nicht die eigene Unruhe zu bändigen vermöchte, das sich hinzuerwerben, was jenen von gnädigen Göttern geschenkt ward.

Läßt man noch einmal jene Jungen Revue passieren, die im Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in der Berliner Sezession sich zusammenfanden, so erkennt man deutlich die Grundlagen der neuesten Entwicklung. Bewegung und Ruhe sind die beiden Pole, zwischen denen sie liegt. Von Rodin über Kolbe-Albiker zieht die Straße zu Herzog, Hermann, Belling und Archipenko. Hinter Hildebrand emporsteigend, erhebt sich die größte Bildhauergestalt des zwanzigsten Jahrhunderts, Aristide Maillol. Als er aufstand, kamen alle jene gelaufen, die in Hildebrand ihre Erlösung gesucht hatten und saßen nieder zu seinen Füßen. Hildebrand war der Weckruf, Maillol die Tat.