



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Moderne Plastik

Radenberg, Wilhelm

Düsseldorf [u.a.], 1912

Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76222](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76222)

EINLEITUNG

Niemals ist soviel Unruhe in der Welt gewesen, wie in unserer Zeit. Zumal wir Deutschen sind unter dem Druck der Hunderttausende, um die sich unser Volk Jahr für Jahr vermehrt, in eine Hast, in einen Lebensstrudel geraten, daß mancher die stillen Zeiten unserer Großväter zurücksehnen mag, in denen der einzelne unter dem Schutze alter Ordnungen sein Leben behaglicher führen konnte. Mehr als die Hälfte unseres Volkes wohnt in Städten, ein Fünftel etwa in Großstädten. Da stürmen täglich so viele, stets wechselnde Eindrücke auf den Menschen ein, eine derart verwirrende Mannigfaltigkeit von Menschen und Dingen umgibt ihn, daß er sich nichts mehr wünscht, als ab und an auf einer Insel der Ruhe zu landen. Alles Einfache und Ruhige muß in solcher Zeit geliebt werden. So werden denn auch die Häuser, in denen wir leben, die Möbel, die uns umgeben, stets schlichter und einfacher; die Schnörkeleien, mit denen sich unsere Väter nicht genug tun konnten, erscheinen uns unerträglich.

Es konnte nicht ausbleiben, daß in solcher Zeit die Plastik, die in ihren guten Werken recht eigentlich eine Kunst des Festen, Bleibenden ist, wieder größere Bedeutung erlangte.

Freilich hat es uns niemals an Plastik gefehlt. Der Wunsch, die großen Kriegtaten unserer Väter, unsere Herrscher und großen Männer zu verherrlichen, und der aufkommende Reichtum haben dazu geführt, daß die Plätze und Parks unserer Städte mit Denkmälern ohne Zahl angefüllt worden sind. Diese Denkmäler haben aber zum allergrößten Teil nicht die Ruhe, vielmehr nur das Chaos vermehrt. Die Auftraggeber forderten vom Künstler der Regel nach nur, daß er den Dargestellten naturgetreu wiedergeben müsse; der Künstler, dem meist die Fähigkeit monumentaler Gestaltung gebrach, suchte den Mangel

durch allerlei Schneiderkünste und durch ein gewaltiges Pathos oder durch süßliche Sentimentalitäten zu ersetzen.

Italien, das schon unserm Dürer zur Klarheit und Größe verholfen hat, sollte auch jetzt die Befreiung bringen. Der Maler Hans von Marées, der die Hälfte seines Lebens in Italien verbrachte, fand in diesem Lande, in dem sich die großen Linien der Landschaft und alle Dinge in ihr klar vom reinen Himmel abheben, in dem allenthalben die schönen, wohlgeordneten Werke alter Kunst sich dem Auge darstellen, die große Form, um die er in der Heimat vergeblich gerungen hatte. Er wurde dann der Lehrer einer ganzen Generation von Bildhauern. Hildebrand, Volkmann, Tuailon und Riedisser haben die entscheidenden Anregungen von ihm erhalten, durch Hildebrand hat er dann noch auf eine große Schar jüngerer Künstler gewirkt.

Was nun erstrebt wurde, hat Hildebrand in seiner 1893 zum erstenmal erschienenen Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ ausgesprochen, nachdem er mehr als zehn Jahre zuvor in der männlichen Figur aus der Nationalgalerie (S. 1) gezeigt hatte, was man wollte:

Durch bloße Nachahmung der Natur wird noch kein Kunstwerk. Der unendlich mannigfaltige Stoff, den das Leben bietet, wird erst dadurch, daß er vom Künstler zu einem klaren Bilde aufgebaut wird, in den Bereich der Kunst erhoben. Was wir im täglichen Leben um uns haben, nehmen wir nicht bloß mit den Augen wahr, alle Sinne sind bei der Erfassung der Gegenstände beteiligt, und da viele Dinge sich wiederholen, so genügt meist ein kleiner Anhaltspunkt, damit wir wissen, was um uns ist. Der bildende Künstler aber soll die Dinge sichtbar machen, so daß das ruhige Auge allein die ganze Fülle der

Dinge erfassen kann, ohne daß die anderen Sinne aufgeboten werden müßten. Ist eine Figur so gemacht, das jede Ansicht nur ein unvollständiges Bild gibt, das erst durch die anderen Ansichten ergänzt und erklärt wird, so müssen wir uns aus den vielen Gesichtseindrücken, die wir, um das Werk kreisend, in uns aufnehmen, das Bild des Ganzen in unserm Gehirn zusammensetzen, wir haben dann das Ganze niemals rein gesehen, und haben wiederum wie im täglichen Leben ein Wissen um das Ding statt einer klaren Gesichtsvorstellung gewonnen.

Hildebrand fordert daher, daß alle plastischen Werke als klare Fernbilder gestaltet werden müssen. Betrachten wir nämlich ein wohlgeordnetes plastisches Werk aus der Ferne, so sehen wir tatsächlich nur eine Fläche, in der die verschiedenen Grade der Helligkeit, die Überschneidungen und Verkürzungen, das Nähere und das Fernere des Körpers, also seine Tiefenausdehnung, dem Auge ohne weiteres darbieten, so daß ein reiner in sich geschlossener Gesichtseindruck erzeugt wird. Bei der ganz nahen Betrachtung eines plastischen Werkes hingegen, gewinnen wir eine Vorstellung des Ganzen nur dadurch, daß wir die Augen über alle Flächen hingleiten lassen, die Form gewissermaßen abtasten. Die Vorstellung des Ganzen entsteht dann dadurch, daß wir die Summe der Einzeleindrücke in unseren Kopf miteinander in Verbindung setzen und dadurch die ganze Form nicht als Gesichtsvorstellung, vielmehr als ein Gedankending gewinnen. Das Fernbild „nimmt dem Kubischen das Quälende“, das alles Unklare, Unsichere für uns hat.

Hildebrand gibt in seiner Schrift auch an, durch welche Mittel dem Fernbild Klarheit verliehen werden kann. Gewisse Hauptrichtungen, die Wagerechte als die Richtung des Bodens, auf dem wir stehen, und die Senkrechte, als die Richtung unserer eignen Gestalt, müssen im Flächenbild womöglich irgendwie angedeutet sein, damit alle gebogenen Linien an diesen Hauptrichtungen wie an einem festen Gerüste Halt gewinnen. Die Tiefenvorstellung geht aber dadurch in die allgemeine Gesichtsvorstellung ohne Schwierigkeit ein, daß alle Teile sich in einer einheitlichen Raumschicht nach vorwärts und rückwärts ausdehnen, wohingegen ein weitvor-

springendes oder zurückfliehendes Glied die Einheit der Gesichtsvorstellung stört und zerreißt. Im Relief der alten Griechen sind alle diese Forderungen aufs schönste erfüllt, in ihm sind alle Körper hinter eine einheitliche ideale Vorderfläche gebannt, die dadurch sichtbar wird, daß die Körper mit möglichst vielen Teilen ihrer Oberfläche an diese, beim fertigen Werke tatsächlich nicht mehr vorhandene, Vorderfläche heranreichen, ohne sie je zu überschneiden, nach der Tiefe aber werden die Körper durch die einheitliche Grundfläche des Reliefs begrenzt, die dem stets vorwärtsdrängenden Blicke eine bestimmte Schranke setzt und, dadurch den wohlthuenden Eindruck einer einheitlichen, in sich geschlossenen Gesichtsvorstellung hervorruft.

Nun hat es die Natur so eingerichtet, daß dem Künstler, der nach der Weise der alten Griechen und Michelangelos mit eigener Hand dem Steine die Form abgewinnt, die schöne, wohlgeordnete Klarheit der Form ohne weiteres zufällt.

Die Sucht, in möglichst kurzer Zeit möglichst viel zu schaffen, und der Wunsch, die harte Steinarbeit nicht selbst tun zu müssen, hat unsere meisten Künstler dazu verführt, nach einem kleineren Hilfsmodell ein Modell in der Größe des fertigen Werkes dadurch zu gewinnen, daß ein eisernes Gerüst, das die Hauptrichtungen des Werkes zeigt, mit Ton oder einem anderen schmiegsamen Stoff umkleidet wird. Die Übertragung des Modells in Stein besorgt dann ein geschickter Marmorarbeiter mit Hilfe der Punktiermaschine, nur darauf bedacht, das Stoffliche des Werkes, die Oberfläche der Körper und die Art der Gewandung, alles Dinge, die für den Wert des Kunstwerkes von ganz untergeordneter Bedeutung sind, mit größter Naturtreue nachzubilden, ohne für die klare Gestaltung des ganzen Werkes zu einem einheitlichen Gesichtsbilde irgendeinen Sinn zu haben.

Gewinnt dagegen der Künstler nach einem kleinen Hilfsmodell dem Steinblock die Form eigenhändig ab, so zwingt ihn schon der Gang seiner Arbeit dazu, stets auf die Dinge bedacht zu sein, die zur klaren Gestaltung des Werkes führen. Er wird auf die Hauptfläche des Steines, die eben sein muß, damit sie ihm nicht schon als ein Geformtes, sein eigenes Bild

störend, entgegentritt, die Umrisse seiner Figur zunächst aufzeichnen, dann wird er sie Schicht um Schicht von der umgebenden Steinmasse freimachen, stets auf die einheitliche, in sich geschlossene Gestaltung des Werkes in einer Fläche bedacht. Da er ein einmal weggehauenes Stück des Steines nicht mehr anfügen kann, so muß das Werk mit solcher Klarheit vor seinem inneren Auge stehen, daß er genau weiß, welche Punkte der Oberfläche in jede Flächenschicht fallen. Er wird auch nicht einen besonderen Teil des Werkes, etwa einen Kopf, schon voll herausarbeiten, während alles andere noch im Steine steckt, da auf diese Weise Löcher entstehen würden, die das Meißeln außerordentlich erschweren. Der Bildhauer geht daher beim eigenhändigen Heraushauen aus dem Stein auch bei der freistehenden Figur so vor, als wolle er ein Relief gewinnen. Die Folge ist, daß das fertige Werk von einer Seite, der Hauptschauseite, gesehen, jedenfalls zu einem einheitlichen Gesichtsbilde geordnet ist; erzeugt es auch von anderen Seiten gesehen noch klare Gesichtsvorstellungen, so ist das eine willkommene Zugabe, auf die der Künstler dadurch hinarbeiten kann, daß er bei fortschreitender Arbeit stets auch das Profil der Figur beachtet.

Mit alle dem ist nicht gesagt, daß Meister, denen eine besonders klare Formvorstellung eigen ist, nicht auch ohne eigenhändige Steinarbeit Werke von klarer Gestaltung gewinnen könnten; das zeigen deutlich die Werke von Bosselt (S. 44 u. 45) und Engelmann (S. 76 u. 77), die die eigene Steinarbeit verschmähen. Bei den Bronzwerken endlich ist diese Art der Formgewinnung gar nicht möglich. Aber auch sie können, wenn sie das Beglückende eines echten Kunstwerkes haben sollen, die klare Gestaltung zu einer einheitlichen Gesichtsvorstellung nicht entbehren.

Ob dies erreicht ist, zeigt mit untrüglicher Sicherheit die Photographie, da sie ja nur ein Flächenbild des Werkes geben kann.

Man könnte glauben, daß die Plastik, die das Gesetz klarer Gestaltung erfüllt, eine sehr eintönige Sache sein müsse. Tatsächlich haben denn auch einige Münchener Künstler von mittlerer Begabung unter dem falsch verstandenen Einflusse Hildebrands, Werke geschaffen, denen man nichts vorwerfen kann, als daß sie leer und langweilig sind. Wer wie diese Künst-

ler von der wohlgeordneten Form ausgeht, und diese Form nach dem geringen Grad seiner Kräfte nur notdürftig mit Leben füllt, kann freilich nichts Lebendiges erzeugen. Ein echter Künstler wird dagegen den umgekehrten Weg machen und ein frisch geschautes Stück Natur, oder das in ihm waltende starke Lebensgefühl in die Gesetze der Form bannen.

Dabei ist es ihm auch nicht versagt, sich des Kunstmittels der Farbe zu bedienen. Von den Zeiten der Assyrer und Ägypter bis in die Renaissance hinein ist ein großer Teil der Plastik stets farbig gewesen. Michelangelo, dessen mit einer unheimlichen Gewalt gestalteten Werke die Farbe allerdings nicht ertragen mochten, hat dann das allenthalben befolgte Beispiel farbloser Plastik gegeben. Erst in unserer Zeit gelang die Befreiung von der Zwangsvorstellung, Plastik dürfe nicht farbig sein. Natürlich darf farbigte Plastik nicht auf eine bloße Nachahmung der Natur hinauslaufen. Die Farbe muß, wie alles andere, der Gestaltung des Werkes dienen. Der Künstler mag nur immer durch starke Farbgegensätze seinem Werke etwas Festliches, Feierliches geben, wie Elkan bei seiner „Persephone“ (S. 41) getan hat, oder durch zarte Tönung etwas Zartes, Liebliches, wie Peterich bei seiner Gruppe „Mutter und Kind“ (S. 35), wenn nur durch Buntheit die geschlossene Einheit des Werkes nicht zerrissen wird. —

Wer den Band durchblättert, wird manches Werk finden, dessen Schönheit ihm nicht ohne weiteres aufgeht. Er soll aber bedenken, was Schopenhauer einmal vom Kunstwerk gesagt hat, daß es die Art großer Herren habe, bei denen wir auch warten müssen, bis sie uns ansprechen. Er soll ferner bedenken, daß der echte Künstler sein Werk stets so gestaltet, wie er es gestalten will, und daß ein Werk von ungewohnter Einfachheit, Strenge oder Eckigkeit nicht mangelndem Können seine Form verdankt, vielmehr dem Willen, die geschmeidigeren Formen des Lebendigen zu vermeiden, um das Werk den Zufälligkeiten des Lebens zu entrücken, und es in ein Reich der Notwendigkeit zu erheben. Wissen wir doch heute, daß auch die Werke assyrischer und ägyptischer Kunst nicht deshalb starre, womöglich geradlinige Formen erhalten haben, weil diese Völker nicht wie die Griechen hätten formen und

meißeln können, vielmehr deshalb, weil sie nicht, wie dieses glückliche Volk, allem Lebendigen mit heiterem Vertrauen begegneten. Ihnen war die Welt noch ein unerforschtes Chaos, das sie mit Grauen umgab. Sie bildeten daher die Dinge, die sie liebten, um sie dem wilden Strom des Lebens zu entreißen und ihnen Dauer und Ewigkeit zu verleihen, in den mathematisch strengen Formen der unorganischen Natur, die nie wechseln und dem Zufall nicht unterworfen sind. — —

Zum Schlusse mögen noch einige Bemerkungen über die Medaillenkunst folgen, die nach langem Daniederliegen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu neuem Leben erwacht ist:

In den besten Zeiten griechischer Kunst war jede Münze ein kleines Kunstwerk. Das wurde anders, als die nüchternen Römer Münzen zu prägen begannen. Die Münze erhielt mehr und mehr die gleichgültige, sich stets wiederholende Form, die wir von unseren Münzen kennen.

Erst im 15. Jahrhundert, und zwar zuerst in Italien, erhielten Metallstücke wieder eine künstlerische Gestaltung, freilich nicht die eigentlichen Münzen, die durch die Hände des Volkes liefen, vielmehr die größeren münzähnlichen Stücke, die der unersättliche Ruhmsinn der Fürsten und Herren jener Zeit zur Verewigung seines Daseins und Wirkens vom Künstler forderte.

Vittore Pisano (1380—1451) war der erste, der mit seinen gegossenen Schaumünzen dieser Forderung Genüge tat. Seine Köpfe sind mit solcher Klarheit und Kraft gestaltet, die symbolischen Darstellungen, mit denen er die Rückseiten seiner Medaillen zu schmücken liebte, sind so einfach und treffend, daß kein späterer Künstler die Werke dieses ersten Meisters der Kunst je übertroffen hat.

Pisano fand in Italien viele Nachfolger. In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts kam die Kunst auch nach Deutschland. Hier gewannen die Künstler die Modelle ihrer Medaillen, im Gegensatz zu den Italienern, die die Modelle in Wachs zu formen pflegten, meist mit Meißel oder Schnitzmesser aus Stein oder Holz, infolgedessen erhielten ihre Werke etwas Kantiges und ein Gefüge von derber Kraft.

Im Zeitalter des Barock verkam die Medaille dann nach und nach, bis sie end-

lich zu einem kalten, nüchternen Metallstück entartete, das unserer Münze an Leblosgigkeit nichts nachgab.

Ponscarne war der erste, der mit seiner Medaille auf Joseph Naudet vom Jahre 1867 wieder ein Kunstwerk schuf. Diese Medaille hatte nicht mehr den beengenden, hohen Rand der Medaillen jener Zeit, auch nicht mehr den damals allgemein üblichen spiegelglatten, die Bildeinheit völlig zerstörenden Grund, der Kopf war vielmehr sanft aus dem matten Grunde herausmodelliert und stand frei und groß in der Fläche, dazu war auch die schöne Umschrift vom Künstler selbst gestaltet.

Ponscarne fand bald viele Nachfolger. Die Chaplain, Roty, Charpentier, Peter, Yencesse und viele andere brachten in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts diese Art der Medaille zur höchsten Vollendung. Dabei wurden sie mächtig unterstützt durch die große Vervollkommnung, die in jenen Zeiten die Reduktionsmaschine erfuhr, mit deren Hilfe ein großes Modell mit aller Treue auf jedes Maß verkleinert werden konnte.

Der typische französische Medailleur verfährt folgendermaßen: Nach vielen zeichnerischen und plastischen Vorarbeiten, die dazu dienen, die Richtigkeit jeder Bewegung der darzustellenden Figuren aufs sorgfältigste zu prüfen, verfertigt er in Wachs oder Ton ein Modell von etwa $\frac{1}{2}$ m Durchmesser. Von diesem Modell nimmt er einen Gipsabguß, den er noch einmal ziselierend übergeht. Nach der Gipsform wird ein Abguß in Eisen hergestellt. Die Reduktionsmaschine überträgt dann die Formen des Eisengusses in der für die fertige Medaille beabsichtigten Größe in einen weichen Stahlblock, in diesem Stahlmodell wird endlich die Medaille gegossen, oder es wird nach diesem Modell mit Hilfe der Maschine erst noch ein Modell in härterem Stahl hergestellt, das unzählig viele Male die Medaille ausprägen kann.

Die fertige Medaille wird noch mit allerlei Säuren behandelt, um die gewünschte Patina zu erzielen, auch suchen manche Künstler ihr durch Anwendung des Sandgebläses eine weiche, verschwommene Form zu geben, in der alle Formen wie zu einem Hauch verwischt sind.

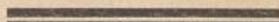
Man sieht, daß auf diese Weise der Techniker und Chemiker bei der Her-

stellung der Medaille nicht weniger beteiligt ist als der Künstler.

Das Ergebnis dieses verwickelten Arbeitsvorganges ist dann meist eine Medaille, die unzählige zarte Einzelzüge zeigt, und der nichts fehlt als die Kraft. Unsere Künstler haben sich zunächst nur in Nachahmungen dieser französischen Medaillen versucht, die besten, vor allen Dingen Hildebrand, Bosselt und Wrba, haben trotz Anwendung der französischen Herstellungsmethode klare, zu großzügiger Einfachheit stilisierte Stücke geschaffen. Unsere besten Medaillen sind aber aus den

Händen der Künstler hervorgegangen, die wie Roemer, Dasio, Elkan, Schwegerle und Hoernlein nach der Art der italienischen und deutschen Renaissancemeister die Modelle ihrer Medaillen in originaler Größe in Wachs geformt, oder in Stein oder Holz, oder sogar in Stahl eingegraben haben. Diese mühsame Arbeit hat ihnen zu der starken, klaren Form der Alten verholfen; und es kann kein Zweifel sein, daß diese kräftigen, lebendigen Stücke uns mehr geben als die feinen französischen Zierlichkeiten.

WILHELM RADENBERG



Diejenigen Bildwerke, bei denen auf nachfolgenden Tafeln keine besonderen Größenverhältnisse angegeben sind, entsprechen in ihrer Größe ungefähr der durchschnittlichen natürlichen Lebensgröße des dargestellten Objektes. Bei den Medaillen und Plaketten gilt, daß alle diejenigen in natürlicher Größe des Originals reproduziert sind, bei denen keine Größenangaben erfolgten.