



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Die moderne Kunstbewegung

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1925

3. Bildnerei

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80752](#)



Abb. 214 Zeichnung von Fidus (Aus Spohr, Fidus)

künstlerische (nicht etwa das gedankliche) Motiv das ausschlaggebende Moment bildet. E. M. Lilien (geb. 1874) hat sich durch seine Buchillustrationen (Juda, Lieder des Ghetto, Gesänge von Gabriele d'Annunzio, die Bücher der Bibel) einen Namen gemacht.

Hugo Höppener, mit dem Beinamen *Fidus* (geb. 1868 in Lübeck, Schüler des Griechen Gysis und des Vorkämpfers des Vegetarientums Diefenbach in München, tätig in Berlin), offenbart in seinen Zierleisten und sonstigen Zeichnungen eine ausgeprägt bildkünstlerische Einbildungskraft, die sich in ebenso reizvollen wie mannigfältigen Bewegungen seiner nackten menschlichen Gestalten ausspricht. Seine Auffassung ist zart und liebenswürdig, kindlich und keusch. Die Knaben-Jünglinge und Kleinmädchen-Jungfrauen, die er zeichnet, geben sich wie die Menschen des Paradieses vor dem Sündenfall. Dabei steckt ein tiefes Naturgefühl in Fidus' Akten. Seine Sachen entbehren allerdings der Kraft männlicher Auffassung, wie figürlicher Plastik und räumlicher Vertiefung, es ist eben eine lyrische, sanft silhouettierende, eine Schattenrißkunst von anmutig beschwingtem Rhythmus (Abb. 214).

3. Bildnerei

Die Bildnerei entwickelte in moderner Zeit alle Errungenschaften, die sie sich auf der vorigen Stilstufe zu eigen gemacht hatte (vgl. Teil I, S. 323), organisch weiter und wurde außerdem von der gesamten Kunst- und Kulturbewegung wirksam beeinflußt. Sie hält und hält an Polychromie und Polylythie fest, das heißt an vielfarbiger Tönung von Stein, Gips und Holz, sowie an der Zusammensetzung verschiedenfarbiger, verschiedenartiger Materialien, wie Bronze, Elfenbein und Marmor, zur Charakterisierung verschiedener Stoffe, wie Fleisch und Gewand. Dabei wurde entweder auf eine durchaus naturalistische Wiedergabe der natürlichen Färbung bis in alle Einzelheiten hinein abgezielt oder aber — und das war bei weitem häufiger der Fall — die Formengebung wurde nur durch eine leise und zart andeutende Tönung unterstützt und gehoben. Neben

der farbigen Bildnerei verschiedenster Schattierungen blieb aber auch die einfache Plastik in Holz, Stein und namentlich in Bronze zu Recht bestehen. Gleichviel ob so oder so, die stoffliche Charakteristik erreichte jetzt allgemein eine Höhe der Vollendung wie nie zuvor. Auf gleicher Höhe stand die durchweg vortreffliche Modellierung des Nackten und die individuell tief eindringende Porträtscharakteristik. Doch mit alledem begnügte man sich noch nicht. In der Bildnerei machte sich schließlich die moderne Kunst- und Kulturbewegung ebenso geltend wie in der Malerei. Dort wie hier erzwang sich jetzt der gemeine Mann das ihm so lange vorenthaltene Bürgerrecht in der Kunst, ohne daß der Künstler über ihn zu witzeln oder gar ihn zu idealisieren wagte. Im Bildwerk wie im Bild wurde der Arbeiter bei seiner Arbeit in würdig ernster Auffassung dargestellt. Ein unerbittlicher Naturalismus, wie ihn die Welt kaum jemals gesehen hatte, trat in der Bildnerei wie in der Malerei hervor. Und gelegentlich nahm dieser Naturalismus die Form des Impressionismus an. Der Bildhauer suchte die Welt nicht nach ihrer Wesenheit zu erfassen, sondern die flüchtigen Augenblickseindrücke, die er von den Formen erhaschte, im Ton festzuhalten. Indessen ist es in der Eigenart der Plastik begründet, daß ihr nach dieser Richtung hin viel engere Schranken sind.

Wie sich ferner in der Malerei neben der naturalistischen eine symbolistische und eine dekorative Richtung geltend machte, so bildeten sich auch in der Bildnerei neben der schlicht naturalistischen eine dekorative und eine stilisierende oder gar heroisierende Auffassung. Jene mündete bei der Kleinplastik, diese bei der Monumentalkunst, die sich beide großer Beliebtheit erfreuen. Die Stilisierung äußerte sich wie schließlich zu allen Zeiten in einer Vereinfachung und zugleich in einer Steigerung, im Weglassen des Nebensächlichen und Zufälligen, sowie in dem dafür um so entschiedeneren Herausarbeiten des Hauptsächlichen, Bleibenden und Bedeutenden. Sie äußerte sich recht bezeichnend in der Wiedergabe der plastisch so schwer zu bezwingenden, weil kleinlichen und vielfältigen modernen Kleidung, besonders aber in einer ganz eigenen, äußerst geschmackvollen Übersetzung des menschlichen Haars in fließende Wellenlinien. Darin klang auch das Präraffaelitentum wieder an. Diese allgemein übliche Stilisierung des Haars konnte geradezu eine Zeitlang als ein Kennzeichen moderner Bildnerei angesehen werden. Die Heroisierung erstreckte sich auf die verschiedenartigsten Vorwürfe. Der Deutsche Klinger hat Beethoven, der Franzose Rodin die Bürger von Calais, der Belgier Meunier hat den modernen Bergarbeiter heroisiert. Besonders glücklich äußerte sich die heroisierende Richtung in der Denkmalsplastik. Das ausgesprochen moderne Denkmal hat drei grundverschiedene Typen aufzuweisen. Entweder wurde die zu ehrende Persönlichkeit in vollendetem Schlichtheit der Natur und des Lebens — nicht auf hohem Postament, sondern auf ganz niedrigem Sockel, fast zu ebener Erde aufgestellt (Daudetdenkmal in den Champs Elysées zu Paris), oder der Künstler heroisierte das Porträt (Klingers Beethoven, Rodins Victor Hugo) oder endlich er versuchte, die Wesenheit und den Lebensinhalt seines Helden in einem architektonisch-plastischen Gebilde zu verkörpern, an dem er nur nebenbei, etwa in Reliefs, vom äußeren Aussehen und von den Lebensereignissen des Gefeierten erzählt. Von letzterer Art ist z. B. das Darmstädter Goethedenkmal von dem Bildhauer Ludwig Habich und dem Baumeister Adolf Zeller, ist vor allem Theodor Fischers Bismarckturm am Starnberger See, nächst dem Hamburger Bismarckdenkmal vielleicht das würdigste Monument, das wir unserem deutschen Nationalhelden errichtet haben.

Frankreich

Die moderne französische Bildnerei beruht in erster und letzter Linie auf einer alles überragenden Persönlichkeit. *Auguste Rodin*¹⁴⁴⁾ (1840—1917), geboren

in Paris, gilt als der bedeutendste moderne Bildhauer. Das aber ist das Große an Rodin, daß er aus seiner Kunst Möglichkeiten herausgeschöpft hat, an die vor ihm niemand gedacht hatte. Rodin ist in seiner Art allumfassend. Er bot seinen Geist willig allen Einflüssen dar, die seine Begabung fördern konnten, bildkünstlerischen und solchen der Dichtung. Er ließ sich durch Froissards Chronik anregen wie durch Dantes Göttliche Komödie. (Die Bürger von Calais und Die Pforten der Hölle.) Indessen bedürfen seine Schöpfungen weder erläuternder Unterschrift noch gelehrter Auslegung, vielmehr sind die außerbildkünstlerischen Anregungen stets in bildkünstlerischen Ausdruck umgesetzt. Oder vielmehr waren es vorzugsweise rein künstlerische Probleme, die ihn zu seinen Schöpfungen angeregt haben, denen er dann nachher auch je ein psychologisches Thema unterzulegen pflegte. Bezeichnend dafür war seine Art zu studieren und zu skizzieren. Er befahl dem Modell, sich ungezwungen zu regen und zu bewegen. Fiel ihm dann eine Stellung auf, so ließ er das Modell innehalten und zeichnete mit fliegender Hast, bisweilen mit zwei, drei Zügen eine ganze Gestalt umreißend, fast ohne aufs Papier zu sehen. Da seine Zeichnungen nichts anderes sind als solch hastige stenographische Niederschriften vor der Natur, die Frauengestalten von einheitlich gelbrötlichem Fleischton und braunschwarzer Haarfarbe, so ist niemals irgend etwas Gestaltetes darin. Das Bewegungsmotiv wirkt ursprünglich packend, die gegenständliche Deutung kam erst nachträglich hinzu. Ebenso entstandene kleine plastische Skizzen bevölkerten, in Gips gegossen, zu Hunderten seine Schränke¹⁴⁵). Rodin hat an die Gotik und an die Antike angeknüpft, Phidias wie Michelangelo studiert, überhaupt die verschiedensten, in früheren Zeiten eingeschlagenen Richtungen der Bildnerei aufgenommen und weitergeführt. „Ist aber nicht aller Rätsel Lösung dies eine, daß unsere Zeit nicht den Anlaß der früheren empfindet, die äußersten Konsequenzen zu vermeiden?“¹⁴⁶) Dabei ist Rodin immer er selbst, immer Rodin geblieben. In ihm vereinigte sich romantische Empfindung mit strenger Klassizität, impressionistisch-malerische Auffassung mit ausgesprochen plastischer Durchbildung. Nichts kennzeichnet ihn so sehr wie die Fülle des Lebens, des seelischen wie des körperlichen Gehalts, die er seinen Gestalten zu verleihen vermag. Rodin war ein Schöpfer, der wie wenige seinen Geschöpfen lebendigen Odem einbläst. Er hat in der Natur Stellungen, Bewegungen und Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt, wie sie vor ihm noch keines Menschen Auge je wahrgenommen. Und in der rücksichtslosen Wiedergabe seiner Entdeckungen schrak er vor nichts zurück, vor keiner herkömmlichen Schönheitsschanke. Um an irgend einem Körper irgend eine Bewegung festzuhalten, sah er sich oft gezwungen, den Körper im übrigen in einer Lage wiederzugeben, die allem Gewohnten schnurstracks zuwiderläuft. Aber als tapferer Künstler zog Rodin stets die äußersten Konsequenzen aus seinen ursprünglichen plastischen Absichten. Ein großartiges Pathos klingt uns aus allen seinen Schöpfungen entgegen. Wenn wir ihm recht verstehen, hat Rodin in seinen frei erfundenen Gestalten und Gruppen einer unendlichen Sehnsucht Ausdruck verliehen, suchte er alles Sehnen und Verlangen des menschlichen Herzens in den Stein zu bannen. Daraus erklärt sich die äußerste Anspannung aller Muskeln und Sehnen seiner Gestalten, daraus das eigenartig Gespannte, ja Krampfige, welches der Mehrzahl seiner Schöpfungen eigen ist. Lebendigste Bewegung, die oft in nervöse Überbeweglichkeit auszuhören droht! — Um seine Gestalten in der heftigsten Bewegung des Leibes und der Seele darzustellen, hat er mit Vorliebe die Hauptachse einer Figur oder einer Gruppe nicht in die Lotrechte oder Wagrechte, sondern in die Diagonale gelegt (Victor Hugo-Denkmal, Verzweiflung), dazu die Umrisse aufs wildeste ausgezackt und fast alle ruhigen Flächen durch einen ununterbrochenen Wechsel von Hebungen und Senkungen ersetzt (der Mann mit der zerbrochenen

Nase). Es kann auch nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß Rodin alle anderen französischen und unter französischer Geistesherrschaft stehenden Bildhauer um mehr denn Haupteslänge überragt — den bedeutenden Belgier Meunier sicherlich nicht ausgenommen. Bei Meunier wirkt die Bewegung in aller Augenblicklichkeit wie erstarrt, Rodin vermochte wirkliche, gleitende, fließende Bewegung darzustellen. Meuniers Gestalten wirken wie vom Momentapparat festgehalten, Rodin gibt gleichsam das Vorher und das Nachher mit, er gibt das Wesentliche, das Ganze der Erscheinung und der Bewegung. Dabei zeichnet er sich durch wundervolle Modellierung des Kopfes wie des Körpers aus, das Gewand behandelt er meist nebenhin, ganz impressionistisch, andererseits pflegt er auch den Sockel in das Gesamtgefüge seiner Schöpfungen organisch mit einzubeziehen. Rodin selbst bezeichnet die Natur, die Mathematik und den Geschmack als die drei Grundlagen seiner Kunst. „Wer sich für stärker als die Natur hält und sich einbildet, sie verschönern zu können, wird immer nur daneben künsteln... Ich vermag jetzt die Natur zu bewundern und finde sie so vollkommen, daß, wenn mich der liebe Gott fragte, was daran zu ändern ist, ich ihm antworten würde, daß alles vollkommen sei und man an nichts rühren dürfe.“ — — — „Der Geschmack ist alles... Es ist mir oft passiert, mit meiner Wissenschaft nicht weiter zu kommen. Ich mußte sie aufgeben und ließ durch meinen Instinkt die Dinge in Ordnung bringen, bei denen die Überlegung nicht ausreichte... Es gibt also keine festen Regeln, der Geschmack ist das höchste Gesetz, er ist der Kompaß der Welt. Und doch muß es auch in der Kunst absolute Gesetze geben, da sie in der Natur sind... Was ist der leitende Gedanke meiner Arbeiten und was liebt man an ihnen? — Es ist der Angelpunkt der Kunst selbst: das Gleichgewicht, das heißt das Gegenspiel der Körpermasse, das die Bewegung hervorruft. Das ist der springende Punkt in der Kunst, mag es auch jenen nicht passen, die die Kunst als etwas von der ‚brutalen Wirklichkeit‘ Verschiedenes auflassen... Komme Einer und rühme mir meine Symbolik, meine Kraft des Ausdrucks: ich weiß, das einzige Wichtige sind die Flächen, gebt sie von allen Seiten richtig wieder, die Bewegung kommt, verschiebt die Massen und schafft ein neues Gleichgewicht. Der menschliche Körper ist wie ein schreitender Tempel; so wie der Tempel hat er einen Mittelpunkt, um den herum sich die Körpervolumen verteilen und ordnen. Hat man das begriffen, so weiß man alles. Es ist einfach, aber sehen muß man's. Der Akademismus will es nicht sehen. Anstatt sich darüber Rechenschaft zu geben, daß darin der Schlüssel meiner Methode liegt, nennen mich die Leute einen Poeten... Man sagt, daß meine Skulptur die eines Exaltierten ist. Ich leugne

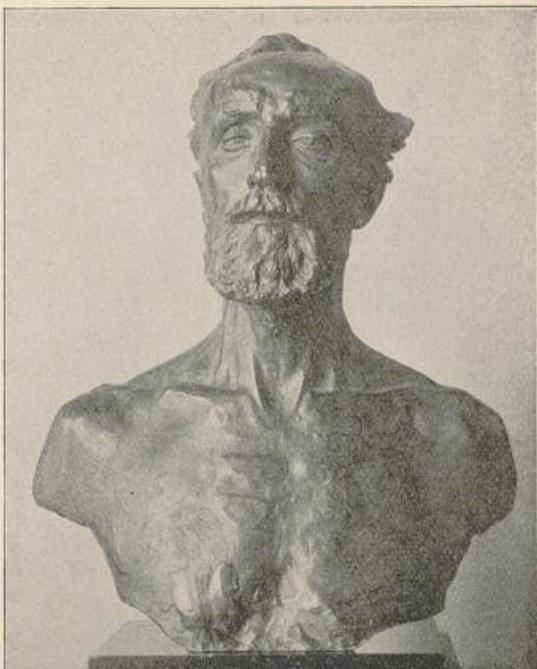


Abb. 215 Bronzebüste des Bildhauers Dalou von Auguste Rodin
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 216 Büste Rocheforts Bronze von Auguste Rodin

großen Masse, sondern gerade von den Pariser Intellektuellen, um so mehr, als er sich mit diesen, namentlich mit seinem einstigen Freunde Emile Zola, politisch als Antidreyfusard verfeindete. Auf der anderen Seite hat er unbedingte Verehrer (Meier-Graefe), die seine Werke schlechthin über alles stellen und nur gerade Michelangelo noch für bedeutend genug halten, um ihn mit ihrem Helden zu vergleichen. Rodins außerordentliches Können, die Unermeßlichkeit seiner künstlerischen Begabung, die Tiefgründigkeit seines geistigen Wesens sind über allen Zweifel erhaben. Der Beschauer von schlichter Empfindung hat freilich bisweilen Mühe, sich in diese Grenzenlosigkeit im Wollen und Wagen, in dieses Hinwegsetzen über jedes Maß und Ziel, in dieses Hinwegrasen über alle Schranken, mit einem Wort: in diese ganze Rodinsche Kunst hineinzufinden, die eben als ein Ergebnis der aufs äußerste verfeinerten und nuancierten, um nicht zu sagen: hyperraffinierten Kultur der modernen Kunsthauptstadt Paris aufzufassen und zu verstehen ist.

Wie wird die Ansicht der nachlebenden Geschlechter, wie wird das Urteil der Geschichte über diesen merkwürdigen Mann lauten? — Strzygowski hat es gewagt und er hat es nicht ohne Grund gewagt, Rodin in seiner Eigenschaft als „Denkmalbaukünstler“ scharf anzugreifen. In der Tat, so wundervoll Rodins Gestalten im einzelnen sind, im statischen Gleichgewicht, in Technik, Stoffbehandlung und Empfindung — wenn er sie zu Gruppen zusammengestellt hat (Bürger von Calais), so ergeben sie keinen einheitlichen Augen- und Sinneseindruck und dement-

nicht, daß viel Gewaltsames in ihr enthalten ist, aber diese Überspannung kommt nicht aus mir, die ist vielmehr in der Natur selbst, wenn diese in Bewegung ist. Das Werk Gottes ist seiner Natur nach übertrieben, ich bin nichts als wahr. Mein Temperament ist auch nicht überhitzt, sondern gelassen; ich bin auch kein Träumer, sondern ein Mathematiker, und wenn meine Arbeit gut ist, so ist sie es darum, weil sie geometrisch ist... Wenn man der Natur folgt, findet man alles... Es handelt sich nicht darum ‚Neues‘ zu erschaffen; ‚erschaffen, erfinden‘ sind überflüssige Worte. Die Erleuchtung kommt nur Jenem, der mit Auge und Verstand wahrnimmt. In dem, was uns umgibt, ist alles enthalten. Alles ist in der Natur gegeben, es ist eine ewige ununterbrochene Bewegung in ihr. Ein weiblicher Körper, ein Berg, ein Pferd sind in der Konzeption ein und dasselbe und nach den gleichen Prinzipien aufgebaut.“

Rodin hat zeit seines Lebens viel Anfeindung und Zurücksetzung erfahren müssen. Nicht nur von der

sprechend keine volle Befriedigung für unsere Be trachtung, wie dies z. B. bei den Denkmälern Adolf Hildebrands oder dem unvergleichlichen Bismarckdenkmal von Schaudt und Lederer der Fall ist. Andererseits ist es Tatsache, daß, wenn man einmal von Rodins Phantasieschöpfungen absieht und sich nur an seine Bildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten hält, uns ein Leben daraus entgegenleuchtet, wie es in der gesamten Porträtplastik unerhört ist. Zeuge dessen sei die vortreffliche Bronzefüste Rocheforts, in der dieser temperamentvolle, leidenschaftliche Politiker ausgezeichnet charakterisiert ist (Abb. 216). Man beachte den Unterschied zwischen dem eingehend, wenn auch in seiner Art impressionistisch modellierten Kopf und dem völlig impressionistisch in großen Massen angelegten Gewand und Haar. Der hoch emporstrebende hahnenkammartige Schopf kennzeichnet vortrefflich den Kampf- und Streithahn und verleiht in Gemeinschaft mit dem kurzen Spitzbart, in dem alle Linien nach unten spitz zulaufen, dem ganzen Gesicht einen beinahe grotesk wirkenden Ausdruck. Unter der hochgewölbten Stirn blicken feurige Augen aus tiefen Höhlen. Unter der breiten Nase ein dichter Schnurrbart über dem Munde, aus dem so viel zorn- und haßerfüllte Worte hervorsprudelten. In grundverschiedener Weise äußert sich sodann das Genie Rodins in der Frauenbüste (Abb. 217). Es ist eine Marmorarbeit. Aus rauhem Stein, aus dem unten ein paar Blumen dekorativ ausgehauen sind, die zugleich das Gegengewicht zu dem seitlich geneigten Kopf bilden, — und in köstlichem Gegensatz zu dem rauen Stein hebt sich das weiche, schwellende Fleisch der Frauenbüste heraus. Das Antlitz, dessen Ausdruck gerade durch die Neigung des Hauptes wesentlich mit verstärkt wird, kündet mit den halbgeschlossenen Augen, den fein geschwungenen Wangen und den leicht geöffneten Lippen von Freud und Leid, von Genuß und von einer gewissen Müdigkeit. Von tiefstem Gefühl, von einer sanften Träumerei ohnegleichen erfüllt, zieht es den Besucher mit magischer Gewalt an und reizt ihn zu dem Versuch, diese komplizierte Frauenseele zu ergründen. Von den zahlreichen Zwei- figuren-Gruppen Rodins, die aus Mann und Weib zusammengesetzt sind, geben wir die unter dem Namen „Kuß“ berühmte (Abb. 218). Sie gehört zu den inhaltlich und formal zahmsten Rodins. Es handelt sich bei dem „Kuß“ um eine Grup-



Abb. 217 Frauenbüste Marmor von Auguste Rodin
Paris, Luxembourg

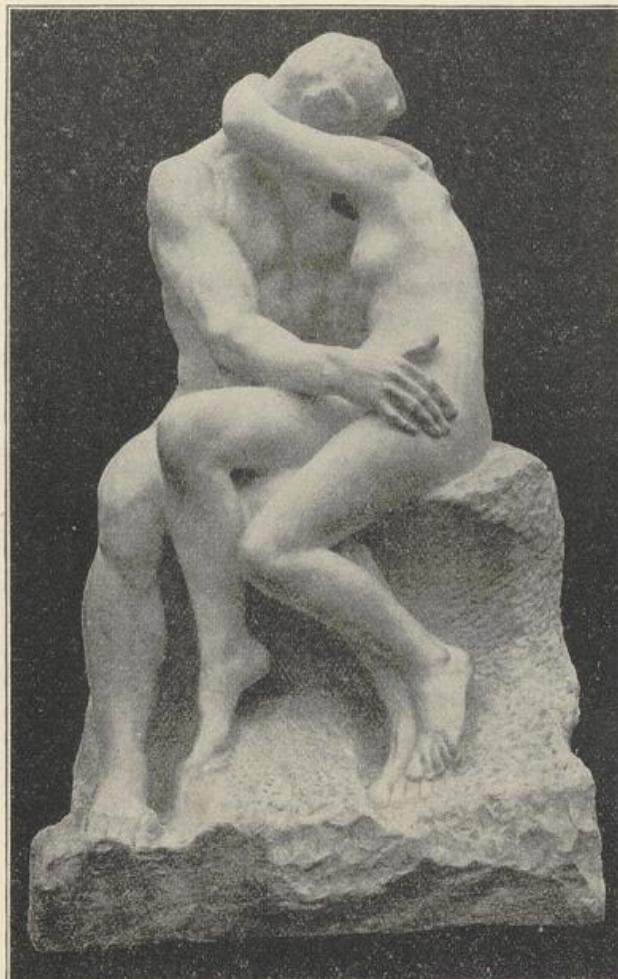


Abb. 218 Der Kuß Marmor von Auguste Rodin
(Zu Seite 267)

pierung zweier menschlicher Gestalten, die in heftigster Bewegung dargestellt sind, zu einem in den Linien und in den Massen wohl zusammen geschlossenen Kunstwerk. Die beiden sitzen, von aller Menschheit geschieden, einsam auf einsamem Felsen im Weltenraum. Mit dem Felsen sind ihre Füße gleichsam verwachsen. Mensch und Natur gehören zusammen. Der Mensch ist nur ein Teil der Natur. — Die Gesamtgruppe stellt sich zwar, von vorn betrachtet, wie sie unsere Abbildung zeigt, als eine Pyramide dar, aber die für Rodin so bezeichnende Schräglinie kehrt bald in den Armen, bald in den Schenkeln viele Male wieder. Dieser Diagonalenreichtum bewirkt ein Herüber und Hinüber, welches das gegenseitige Nacheinanderverlangen der beiden wunderbar zum Ausdruck bringt. Und damit kommen wir zum Hauptvorzug des Rodinschen Werkes, es ist das einzigartige zuckende

Leben, das seelische wie das körperliche, dieses glückselige gegenseitige Sich hingeben und Inempfangnehmen, welches wir an dieser Gruppe bewundern, dazu die herrliche Marmorbehandlung, die vortreffliche Anatomie und die ausgezeichnete stoffliche Charakteristik der kräftigen männlichen wie der weichen weiblichen Formen. Bei der überwiegenden Mehrzahl der Zweifiguren-Gruppen Rodins ist die Zusammengruppierung ungleich überraschender, die Silhouette wilder und zerrissener, die Auffassung ungleich leidenschaftlicher, stürmischer, gespannter, krampfhafter. Um uns nicht in Wiederholung von Zweifiguren-Gruppen zu ergehen, veranschaulichen wir diese Manier des Künstlers an einer Einzelgestalt, der „Verzweiflung“. Ein junges Weib von edlem Wuchs und straffgespannter Haut über schwelendem Fleisch kauert am Boden, den rechten Fuß fest aufgestemmt, während sie über dem erhobenen linken Fuß ihre Hände krampfhaft zusammenflicht und ihr Antlitz zwischen den Oberarmen verbirgt, fürwahr ein Bildwerk voll reichen plastischen Gehalts, fürwahr eine ebenso eigenartige wie erschöpfende Verkörperung des Begriffs der „Verzweiflung“! (Abb. 219.)

Rodin besitzt gerade auch in Deutschland eine große Anzahl begeisterter Bewunderer und glühender Verehrer. Und sie haben vollauf recht, ihn zu bewundern. Aber Eines sollten sie darüber nicht vergessen. Rodin hat sich zeit seines Lebens als Vollblutfranzose gefühlt. Er hat sein über alles geliebtes Vaterland, Boden, Erde, Luft, Natur, alte Städte, Kunst und Menschentum als eine innere, fest zusammengeschlossene und in sich begründete Einheit empfunden. Herrlich ist sein Hymnus auf die französischen Kathedralen und in ihre Bewunderung klingt immer wieder die Bewunderung des französischen Weibes, der französischen Jungfrau herein. Gerade aus diesem innigen Verwachsensein mit dem heimatlichen Boden erklärt sich recht eigentlich die überragende Bedeutung des urfranzösischen Künstlers Rodin. Auch deutsche Kunst und deutsche Kultur können nur im Zusammenhang mit deutscher Geschichte, deutscher Sage, mit deutschen Wiesen und deutschen Wäldern, mit deutschem Volkstum und deutscher Innigkeit uns erblühen. Richard Wagner ist des ein gewaltiger Zeuge. Nie und nimmer kann die Nachahmung und Herübernahme fremden Wesens uns zu wahrhaft großer Kunst verhelfen.

Die impressionistische Richtung Rodins fand bei Einheimischen wie Ausländern Anklang, so bei dem Russen Fürst *Paul Troubetzkoy* (geb. 1866), dem Norweger *Gustav Vigeland* (geb. 1869), dem Schöpfer einer merkwürdig eindrucksvollen Gruppe „Der Tanz“, namentlich aber bei dem in Paris lebenden Italiener *Medardo Rosso*, für dessen Eingebungen der spröde Stein nicht geschaffen zu sein scheint, der seine Augenblickseindrücke nur in flüssigem Wachs festzuhalten vermochte und höchstens die so erhaltenen Impressionen („impression de boulevard“, „impression d’omnibus“) nachträglich in Erz goß.

* * *

Nichts spricht mehr für den Tiefstand der letztverflossenen Kultур-epochen, als der durchschnittliche Zustand unserer Friedhöfe. In der Hinsicht haben wir nur zuviel Ursache, uns sowohl vor früheren Zeitaltern der christlich-germanischen Ära — Zeitaltern, auf die wir gemeinhin verächtlich herabzusehen pflegen, — als auch vor der griechisch-römischen und ganz besonders vor der ägyptischen Kultur zu schämen. In welcher Stadt, in welchem Land auch immer wir einen Friedhof betreten: die Ausstattung der Grä-

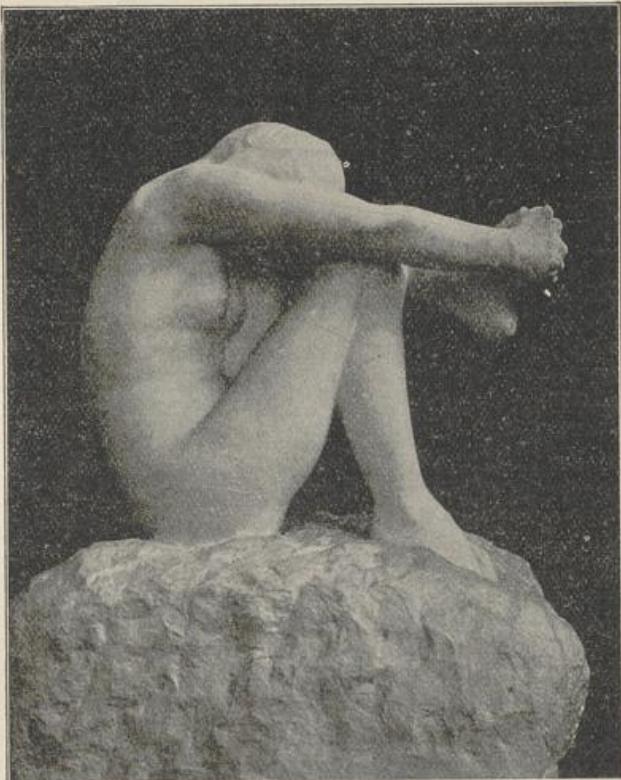


Abb. 219 Die Verzweiflung Marmor von Auguste Rodin

ber, welche der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehören, spricht jedem feineren künstlerischen Empfinden Hohn. Der Fabrikgeschmack und die Dutzendware machen sich gerade an diesen Orten der Weihe in besonders verletzender Aufdringlichkeit breit! — Und nur der natürliche Baum- und Blumenschmuck, dazu im Sommer Blütenduft und Vogelsang mildern den ästhetisch beleidigenden Eindruck der Gottesäcker jener Zivilisations-Epoche. Da trat nun Bartholomé auf, neben Rodin, wenn auch in gemessenem Abstand von diesem Größten, vielleicht der bedeutendste französische Bildhauer der modernen Kunstmovement (Abb. 220).

Albert Bartholomé (1848—1922) hatte sich ursprünglich der Rechtsgelehrsamkeit gewidmet. Mit 24 Jahren ging er zur Kunst über. Der Tod seiner geliebten Frau wandelte den Neununddreißigjährigen aus einem Maler in einen Bildhauer um. Er wollte selbst der Gattin das Grabmal meißeln. Nun erging er sich in plastischen Schöpfungen, darunter einem ausdrucksvoollen Christus am Kreuz, die alle auf den Tod Bezug nehmen. Allmählich, im Laufe der Jahre, schlossen sich ihm alle seine dahin zielenden gedanklichen und formalen Vorstellungen zu dem einzigartigen „Monument aux Morts“¹⁴⁷⁾ zusammen, das nach sechsjähriger Arbeit 1895 im Modell vollendet war, im Abguß die Besucher der Pariser Weltausstellung 1900 entzückte, von der Stadt Paris bereits vorher für das Massengrab der Namenlosen auf dem Père Lachaise bestellt und vom Künstler zu diesem Zweck in Kalkstein ausgeführt worden war. Am Allerheiligenstag (1. November) des Jahres 1899 war das Werk auf jenem berühmten Friedhof enthüllt worden, dessen Hauptallee es großartig abschließt. Das Grabmal bildet eine schlichte, glatte Wand mit zurücktretenden, etwas niedrigeren Flügeln (Abb. 220). Die Wand ist durch ein Gesims in ein oberes und ein unteres Stockwerk gegliedert. An dieser Wand entlang schleichen sich Greisin, Mann, Weib und Kind mit allen Zeichen des Widerstrebens und dennoch wie von einer unwiderstehlichen Macht getrieben — der Mitte, der Todespforte zu. Die Todespforte ist ein uraltes, bis auf die Ägypter zurückgehendes Motiv, das z. B. auch Canova in seinem Christianendenkmal in Wien (Teil I, Abb. 26) verwandt hat. Wie bei Canova, so heben sich auch bei Bartholomé die menschlichen Gestalten helleuchtend vom Grabesdunkel ab; wie dort, so schreiten sie auch hier in die tiefe Nacht des Todes hinein, Mann und Weib an die Wände der Pforte eng angeschmiegt. Die Frau legt ihre Rechte mit weit ausgestrecktem Arm auf die Schulter des Mannes — der beherrschenden Wagrechten des Gesamtwerkes entsprechend. Diese Gebärde, das Armausstrecken, das Kopfniegen und überhaupt die ganze Bewegung des Weibes ist von ausgespürter Schönheit. Unterhalb der Todespforte gewahren wir die lang ausgestreckten Körper von Mann und Weib und quer über ihre Leiber gelegt mit verdecktem Antlitz beider Kind. Die Unterkörper des Elternpaars sind schon im Todesschlaf erstarrt, in den Köpfen aber und in dem Händeaufeinanderlegen ist ihr Zusammengehörigkeitsgefühl wie ihre gegenseitige Liebe rührend zum Ausdruck gebracht. Ein kniender Engel oder ein Genius — ein Engel von ausgeprägt weiblichen Formen — hat mit flügelartig ausgebreiteten Armen die über der toten Familie lastende Grabplatte erhoben und gewahrt durch dieses Symbol der unvermeidbaren Hoffnungsbedürftigkeit der Menschheit unbegrenzte Möglichkeiten. Auf der Grabplatte hat der Künstler die Inschrift eingeritzt: „Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre de la mort une lumière resplendit“ („Auf diejenigen, welche das Land des Todesschattens bewohnten, ist ein Licht gefallen“).

Ist Bartholomé auch nicht so genial wie Rodin, verfügt er auch nicht über dieses höchstenentwickelte plastische Leben in seinen Gestalten, so sind seine Werke durch edles Maßhalten und eine schöne Ausgeglichenheit geadelt. Er hat die Körper seiner männlichen, weiblichen und kindlichen Gestalten am Totendenkmal zwar mit einem bis in alle Konsequenzen verfolgten Naturalismus mo-

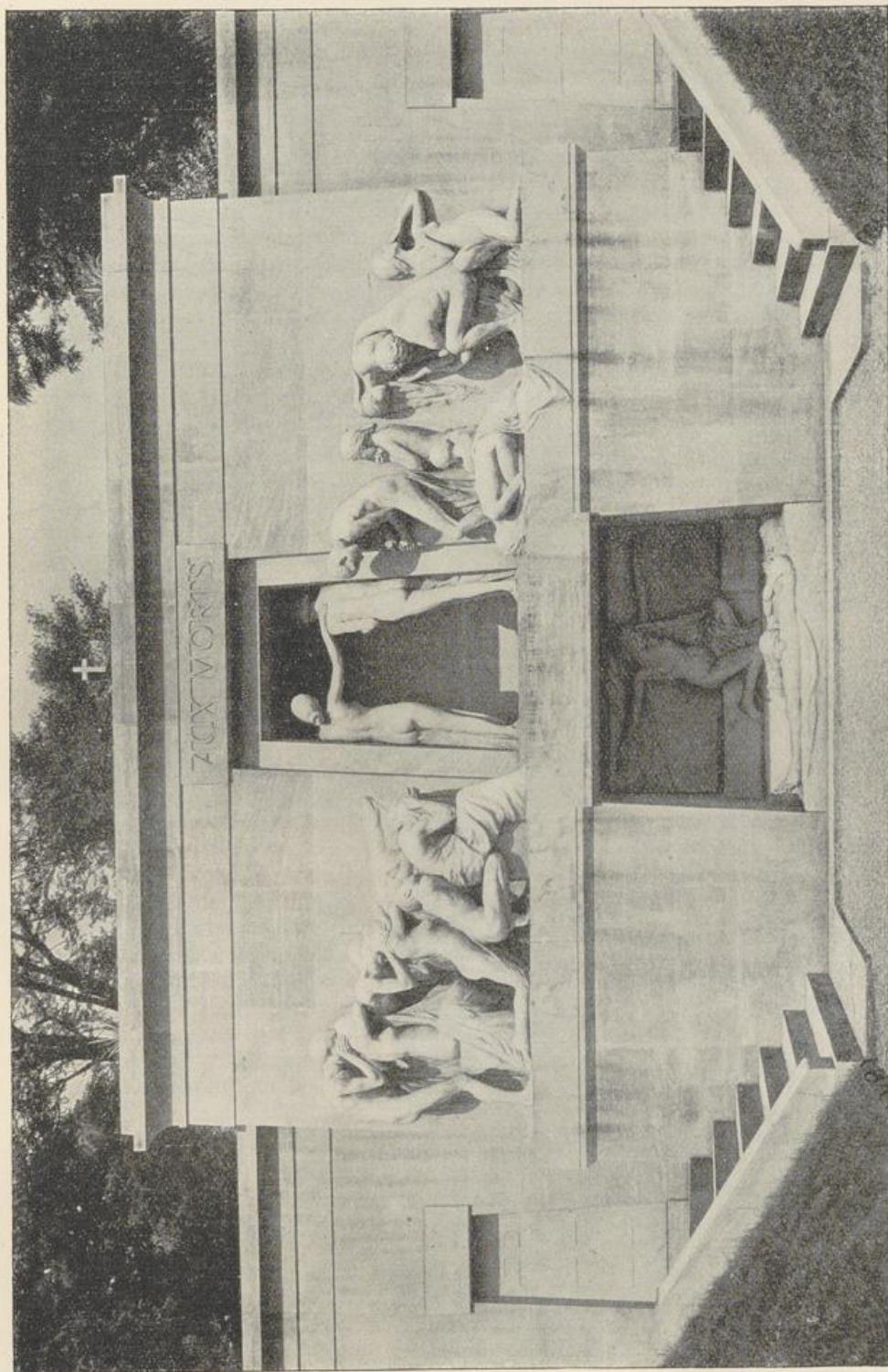


Abb. 220 Monument aux Morts von Albert Bartholomé auf dem Friedhof Père Lachaise zu Paris

delliert, aber in Haltung und Bewegung, in Haarbehandlung und Gewandfältelung, in der Anordnung des Ganzen und aller einzelnen Teile, in den Gestaltengruppen und in den architektonischen Linien einen hohen Stil offenbart. Bartholomé hat aber auch der künstlerischen Kultur seiner Zeit mit diesem Denkmal einen großen und unschätzbarsten Dienst erwiesen.¹⁴⁸⁾

Neben und nach Rodin und Bartholomé sind von modernen französischen Bildhauern hauptsächlich zu erwähnen der Medailleur und hervorragende Impressionist in der Plastik *Alexandre Charpentier*, der Polylithist *Théodore Rivière* und der Kleinplastiker *Agathon Léonard*, der für die Biskuits der Porzellanmanufaktur von Sèvres Entwürfe zu liefern pflegte. Seine Tänzerinnen haben auf der Pariser Weltausstellung 1900 allgemeines Entzücken hervorgerufen und sind auch — immer innerhalb der Grenzen eines an sich geringwertigen Kunstzweiges betrachtet — von äußerster Anmut erfüllt.

Die übrigen Länder außer Deutschland

Nächst den Franzosen Rodin und Bartholomé erfreut sich der Belgier *Constantin Meunier* (geb. 1831, gest. 1905)¹⁴⁹⁾ der weitesten europäischen Berühmtheit, weil er dem erst im 19. Jahrhundert aufgetauchten neuen großen Gedanken, dem sozialen Gedanken, mit den Mitteln der Bildnerei einen zwingenden und geradezu monumentalen Ausdruck verliehen hat. Meunier hat den Arbeiter in die Plastik eingeführt, den modernen Arbeiter in der Gestalt des belgischen Bergmanns mit allen seinen zufälligen Eigentümlichkeiten (Abb. 221). Diese belgischen Bergleute, die meist nur mit Hose und derben Schuhen, höchstens noch mit einem Hemd bekleidet sind und allenfalls eine Kappe oder einen kleinen runden Hut tragen, bieten mit ihren stahlharten, durchgearbeiteten Körpern dem Bildhauer unbegrenzte Möglichkeiten zu scharfen Silhouetten, zu immer neuen, ausgesprochen plastischen Haltungs- und Bewegungsmotiven dar. Mit Zolaschem Naturalismus hat Meunier den belgischen Kohlenarbeiter dargestellt, ihn dabei aber doch ins Typische gesteigert und ohne irgendwelche äußerlich hinzugefügten verschönernden, idealisierenden Zutaten, gleichsam von innen heraus monumentalisiert (vgl. die Deckel-Vignette unseres Buches). *Ein Held der Arbeit steht*



Abb. 221 Arbeiterfigur von Constantin Meunier



Abb. 222 Der Kuß von Stefan Sinding

er vor uns. So großartig Meunier dieser Wurf gelang, so hat er seine künstlerischen Kräfte im wesentlichen aufgezehrt. Wenigstens erscheint uns Meunier einseitig neben dem unendlich mannigfaltigen Rodin, fast tendenziös neben jenem durch und durch freien großen Künstler. Trotz und in all ihrer scheinbaren Beweglichkeit wirken seine Gestalten dennoch starr neben Rodins Gestalten, die ganz Fluß, Leben und wahrhafte Bewegung sind. Auch war Meunier wohl in der Einzelfigur groß, aber er vermochte seine Figuren nicht zur Gruppe zu binden. Man sieht es seinen Gruppen an, daß sie als solche zusammengestellt sind, nicht auf einem einheitlichen großen inneren Schauen, einem gleichzeitigen künstlerischen Erleben beruhen. — Neben Meunier seien als belgische Bildhauer der Moderne ferner genannt *Charles van der Stappen*; *Dillens*, der Nachfolger *Paul de Vignes*; *Pierre Braecke* und *Jef Lambeaux* (1852—1908).

Unter den Norwegern hat sich *Stefan Sinding* (1846—1922) bedeutendes Ansehen erworben. Sehr schön wirkt seine Gruppe der beiden sich umschlungen haltenden und küsselfenden Menschen. Es ist lehrreich, diese Gruppe mit der Rodinschen zu vergleichen (Abb. 222 mit Abb. 218). Bei Rodin wachsen die Gestalten aus dem Stein heraus, Sinding scheidet reinlich zwischen Sockelplatte und Figuren. Dort sitzen die beiden Menschen auf einem Felsen, hier kauern sie

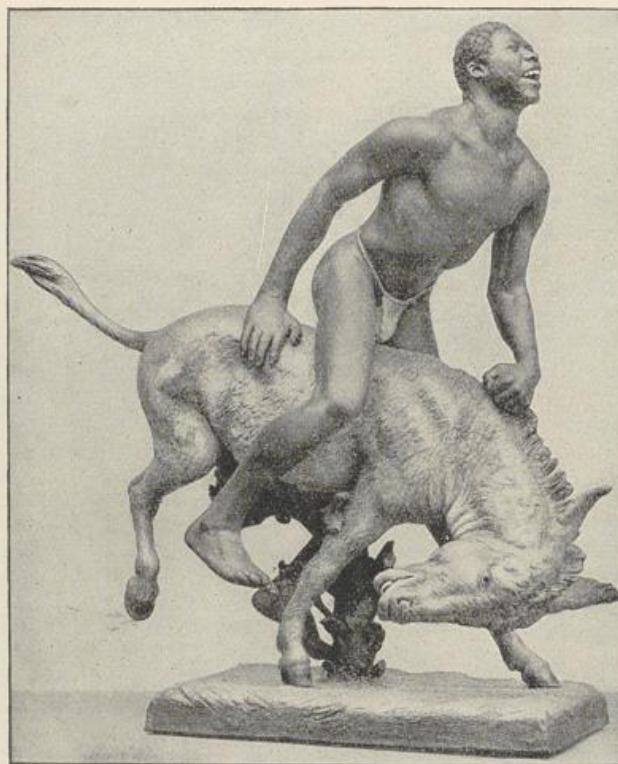


Abb. 223 Terrakotta von Rudolf Maison

am Boden. Rodin gibt ausschließlich die unbändige Naturkraft wieder, die den Mann zum Weibe, das Weib zum Manne reißt. Der Norweger legt ein gut Teil germanischer Innigkeit in seine Geschöpfe hinein, denen man es ansieht, daß sie sich wirklich von Herzen liebhaben. Bei Rodin überwiegen die Diagonalen, Sinding schließt alle Linien und Massen in einem wundervollen und weichen Gesamtumriß zusammen. Bei Rodin ist jeder Muskel und jede Sehne von zuckendem Leben erfüllt, Sinding weidet sich an weich fließenden Formen. Überhaupt stilisiert Rodin ins Harte, Eckige, Unebene, Kantige, Magere, wenn auch von lebendiger Kraft und heißer Leidenschaft erfüllte, Sinding freut

sich am Weichen, Vollen, Üppigen, Geschwungenen, Gerundeten, Fließenden. Dieser grundlegende Unterschied zieht sich vom Sockel bis zu der charakteristisch verschiedenen Haarbehandlung hindurch. — Daß der Norweger auch andere Töne anzuschlagen vermag, beweisen seine „Witwe“, seine „Barbarenmutter, die den toten Sohn trägt“, und das aus verschiedenfarbigen Rohstoffen hergestellte Kunstwerk „Walküre“.

Unter den russischen Bildhauern hat neben dem bereits oben genannten Impressionisten Fürst Paul Troubetzkoy (geb. 1866), der auf Kunstausstellungen durch seine prächtigen Reiter, Gespanne und sonstigen Kleinplastiken aus dem Volks- wie aus dem Gesellschaftsleben von vortrefflicher stofflicher Charakteristik aufzufallen pflegte, der aber auch u. a. je eine Büste des großen modernen italienischen Malers Giovanni Segantini, in Berlin (vgl. S. 65), und des russischen Grafen Leo Tolstoi, in Leipzig, geschaffen hat, Markus Antokolsky (1842—1902) die europäische Aufmerksamkeit mit seinen Monumentalskulpturen erregt, deren Gegenstände bald aus dem Christentum und der Antike, bald auch aus der russischen Geschichte geschöpft sind.

Deutschland¹⁵⁰⁾

In der modernen deutschen Bildnerei lassen sich verschiedene Strömungen und Richtungen erkennen, die nach oder neben einander entstanden sind, neben einander herliefen, sich gegenseitig durchkreuzten, förderten oder befriedeten und teilweise einander ablösten. Alle Richtungen münden schließlich in das Verlangen nach Stil aus.

Zuerst entstand der platte Naturalismus, der sich natürlich bei seiner inneren Unhaltbarkeit und Unmöglichkeit auch am ehesten und schnellsten zu Tode lief. Als verhältnismäßig bedeutendster Vertreter dieser Richtung sei hier der Münchener Bildhauer *Rudolf Maison* (geb. 1854 in Regensburg, gest. 1904 in München) genannt. Maison war der entschiedenste Polychromist. In der Bemalung seiner naturalistischen Negerfiguren (Abb. 223) folgte er der Wirklichkeit bis in alle Einzelheiten hinein, wobei das klug gewählte bescheidene Format auf den sonst gar zu panoptikumartigen Eindruck günstig und mildernd einwirkt. Die Freude an der Kleinplastik hatte Maison mit dem Berliner Künstler *Hermann Hosäus* wie mit dem Dresdener *Peter Pöppelmann* gemein. Maison erwies sich aber auch Werken bedeutenden Umfangs gewachsen. Von ihm röhrt der Brunnen vor dem Bahnhof in Fürth, von ihm röhren aber auch die beiden prächtigen Ritter an der Rückseite des Deutschen Reichstagsgebäudes zu Berlin her, der gotische und der Renaissanceritter. Dagegen scheiterte Maison an der Aufgabe, die ihm die Kaiserin Friedrich gestellt hatte, ein Reiterstandbild ihres Gemahls in doppelter Lebensgröße zu modellieren. Der Kaiser in Kürassieruniform, auf einem hochbeinigen stattlichen Kommandeurpferd, den Marschallstab in der Rechten auf den Schenkel gestemmt, steht in Bronze vor dem Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Das Denkmal macht trotz seines bedeutenden Umfanges einen äußerst kleinlichen Eindruck. Maison ist damit über den engherzigsten Naturalismus nicht hinausgekommen.

Gegen Werke solcher Art setzte eine kräftige Bewegung ein, die sich in Stilisierungen mannigfaltiger Art äußerte. Schon der aus dem Naturalismus geborene Impressionismus bedeutet ihm gegenüber Feindschaft und Fortschritt. Die impressionistische Manier in der deutschen Plastik wird z. B. charakteristisch von dem Wiener Künstler *Franz Barwig* (geb. 1868) vertreten.¹⁵¹⁾ Dieser kultiviert eine eigenartige Technik, bei der die großen Flächen in scharfen Graten an-



Abb. 224 Tigerweibchen Holzplastik von Franz Barwig
(Zu Seite 276)

einander stoßen, und lenkt besonders mit seinen Holzplastiken die Aufmerksamkeit auf sich, da er es versteht, mittels jener Manier das Wesentliche der Bewegung, der Formengebung und des Charakters der Tiere mit erstaunlich frischer Auffassung wiederzugeben (Abb. 224). Der eigentliche universale Träger der impressionistischen Bewegung aber ist Rodin. Sein weltumspannender Geist übte ungeheuren Einfluß aus. Wenn sich ihm selbst eine so ganz anders geartete und nach unserer Überzeugung in ihrer Art ebenso hohe Begabung wie Max Klinger nicht entziehen konnte, vielmehr nach alter deutscher Sitte das Gute überall hernahm und so im Brahmsdenkmal wie im Lamprechtporträt (neben original Klingerischen Zügen) das Genie Rodins widerspiegelt, kann es nicht wundernehmen, wenn sich andere Deutsche mit Haut und Haaren dem Franzosen verschrieben.

Neben der durch Rodin am bedeutendsten verkörperten, ausgesprochen neuartigen Richtung hat sich naturgemäß gerade in der Bildnerei die Antike siegreich behauptet. Um 1800 hat sie die Plastik beherrscht, und um 1900 kann man ihr Wehen überall verspüren, nur, wie es uns gegenwärtig wenigstens bedenken will, in einer feineren, mehr vergeistigten, aufs Innere zielenden und vom Äußerlichen absehenden, vor allem aber zeitgemäßer abgewandelten Nuance. Für Deutschland verkörpert sich diese Richtung in dem bedeutenden Bildhauer *Adolf Hildebrand*, dem Schüler des großen Anregers Hans von Marées. In ihm ist Marées' Lehre gleichsam Fleisch und Blut geworden.

Adolf Hildebrand und Max Klinger sind die beiden großen Gewalten innerhalb der modernen deutschen Bildnerei.

Der letztere ist bereits oben (S. 236) als Griffelkünstler, Maler und Bildhauer gewürdigt worden. Es erübrigt hier noch, von seinem Gegensatz zu Hildebrand zu sprechen. Beide stehen — *cum grano salis* verstanden — in einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie die Nazarener und Deutschromantiker vor

fast hundert Jahren. Das heißt: in Klinger suchte sich deutscher Geist aus sich heraus zu entfalten, in Hildebrand unter Anschluß an die unvergängliche Schönheit der Antike. In Klinger lebte der ungezügeltste Individualisierungstrieb des Germanen, Hildebrand strebte nach antiker Abgeklärtheit und Konzentration. In dem Bildhauer Klinger machte sich immer und immer wieder der echt germanische Malergeist Luft, Hildebrand vermochte sich wie ein Griech oder Römer in der Form erschöpfend auszusprechen. Klingers Werke wollen zumeist mit den Augen abgetastet werden, Hildebrand setzte seinen

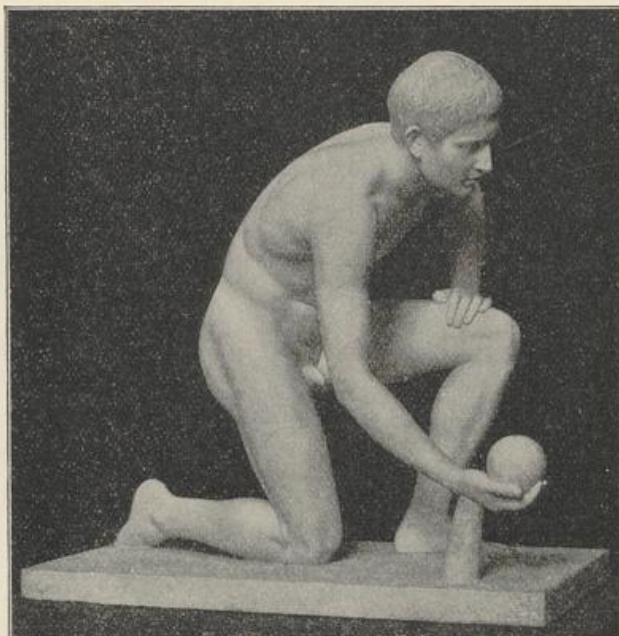


Abb. 225 Jüngling mit der Kugel Marmor von Adolf Hildebrand
(Zu Seite 279)

höchsten Stolz darein, daß sich seine Figuren als einheitliche Bildeindrücke dem Beschauer darbieten. Adolf Hildebrand¹⁵² (1847 bis 1921) wurde zu Marburg als Sohn des Professors der Nationalökonomie Bruno Hildebrand geboren und wuchs in der Schweiz auf. Dort konnte er, sich selbst überlassen und ohne durch den Anblick allzuvieler und allzu bedeutender Kunstwerke zerstreut und von seinem eigenen Wesen abgelenkt zu werden, in aller Ruhe das allmähliche Ausreifen seiner natürlichen Begabung erleben. Schon als Kind studierte er den menschlichen Körper nach sich selbst. Seine eigentliche künstlerische Ausbildung empfing er als Schüler Krelings in Nürnberg und Zumbuschs in München. Aber die entscheidenden Anregungen erhielt er erst in Rom, wohin er mit seinem Münchener Lehrer Zumbusch im Jahre 1867 zum erstenmal gekommen war. Seit 1873 war er in Florenz, die letzten Jahrzehnte

seines Lebens aber hauptsächlich in München tätig, wo er auch gestorben ist. In gewissem Sinne ist der Bildhauer Hildebrand als eine Parallel-Erscheinung zu den großen „Deutschrömern“ der Malerei Böcklin, Feuerbach und Marées aufzufassen. Von Marées empfing er die entscheidenden Anregungen fürs Leben. Er hat gleichsam ausgeführt und vermocht, was jener erstrebte, ersehnt, erdacht und errechnet hatte. In dem großen Auf und Ab der Kunstgeschichte aber bedeutet Hildebrand gegenüber dem malerischen Barock des Begas, gegenüber dessen Entartung in Genre und platte Naturwirklichkeit, gegenüber dessen stürmischer Bewegungsseligkeit Stille, Ruhe, wahrhaft plastische Gesetzmäßigkeit, mit einem Worte: Stil, ähnlich wie gegenüber dem Barock des 16., 17., 18. Jahrhunderts die Klassizisten vom Beginne des Neunzehnten. Aber Hildebrand stellte nicht etwa eine äußerliche Nachahmung des Klassizismus dar. Er gab mehr und er gab Besseres. Er war kein Klassizist, sondern wahrhaft ein Klassiker. Die ursprüngliche Schöpferkraft des Genies war ihm vielleicht versagt, dazu war er denn doch zu herb und zu kühl, zu berechnend, aber er war ein Talent allerersten Ranges.

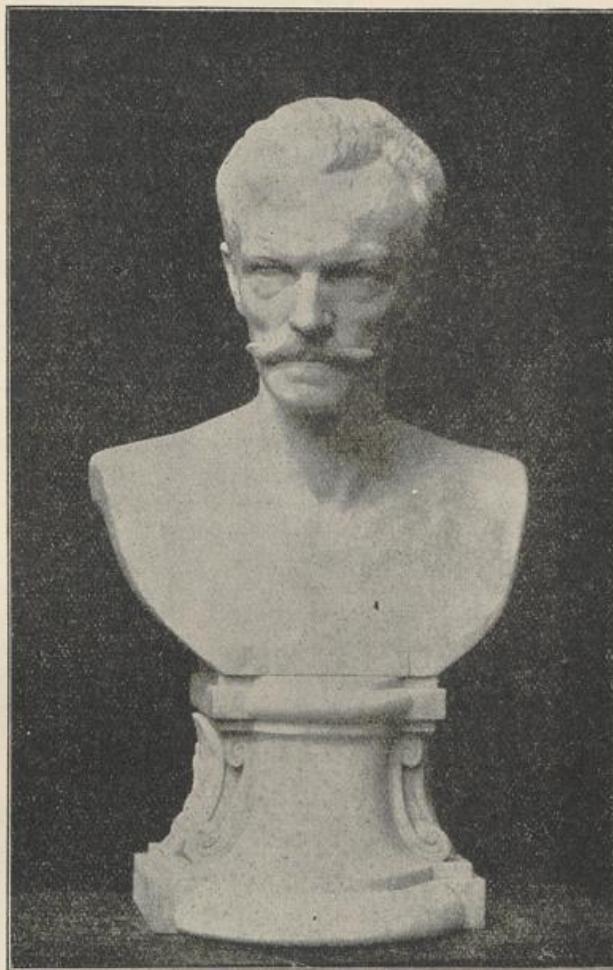


Abb. 226 Marmorbüste des Herzogs Karl Theodor in Bayern
von Adolf Hildebrand
(Zu Seite 28)



Abb. 227 Bismarckmedaille
von Adolf Hildebrand
(Zu Seite 282)

Von deutschen Bildhauern des 19. Jahrhunderts darf nur der wahrhaft geniale Schadow höher als Hildebrand gewertet werden. Adolf Hildebrand ging wie jeder kerngesunde Künstler von der Natur aus. Aber die Eindrücke, die er von der Natur empfing, klärte er zum Stil ab. In der Natur erkannte er die natürliche Schönheit von Mensch und Tier, lernte er sie als Bewegungsmechanismen, als organische Gewächse erkennen und verstehen. Daher stehen Tier und Mensch in seinen Werken fest und sicher auf ihren Füßen, vermögen sich natürlich und wie selbstverständlich zu bewegen, und der stoffliche Charakter ihrer Oberfläche ist in lebendiger Fleischlichkeit wiedergegeben. Wie einerseits von der Natur, so ging Hildebrand andererseits vom Stoff, vom Material und von der Technik aus. Er betont das wahrhaft Plastische in der Plastik, ihre dreidimensionale Wesenheit, das der Plastik mit der Architektur Gemeinsame. Seine Kunst zeichnet sich durch eine hohe architektonische Schönheit aus. Überhaupt gelangte er von der Natur und von den natürlichen Bedingungen des Handwerks aus zu einer neuen Schönheit. Die Schönheit seiner Kunst ist wahrhaftig aus der Wahrheit geboren. Er ging vom Block aus und grub von der Oberfläche des Blocks Schicht für Schicht in die räumliche Tiefe hinein. Daher der überzeugend kubische Eindruck seiner Gebilde. So verfuhr er auch im Relief. Seine Reliefs sind nicht auf eine Fläche äußerlich aufgesetzte Dekorationen, vielmehr von einer Oberfläche schichtweise vertiefte Gebilde. Darauf beruht seine innere stilistische Verwandtschaft mit der Antike. Der Künstler war kein oberflächlicher Nachahmer der Antike, sondern ein feinfühliger und höchstbegabter Schüler der Alten. Auch von der Frührenaissance fühlte er sich mannigfach angeregt und in seinem Schaffen bestärkt und ohne italienische Frührenaissance sind gar manche seiner Bildnisbüsten nicht denkbar (Abb. 228). Hildebrand hat selbst sein ästhetisches Glaubensbekenntnis in einer schwer lesbaren und dennoch viel gelesenen Schrift: „Das Problem der Form“ niedergelegt. Wie der Maler danach streben muß, daß seine Gemälde plastisch, dreidimensional gleich den Körpern im Raum wirken, so muß die Absicht des Bildhauers darauf gerichtet sein, daß der Beschafter, von welchem Standpunkt er auch immer sein Bildwerk betrachten möge, eine geschlossene, flächige, zweidimensionale Bildvorstellung erhält. Einer Haupt-



Abb. 228 Kinder-Doppelbüste (Terrakotta)
von Adolf Hildebrand
(Zu Seite 278 und 281)

ansicht sind die Nebenansichten unterzuordnen. Hildebrand sieht sich nicht etwa nach einem geeigneten Marmor für fertige Gips- oder Tonmodelle um, sondern er schaut und haut wie Michelangelo seine Gestalten aus dem Stein heraus. Bei ihm ist alles Klarheit, Schärfe, Genauigkeit, Ernst, Ruhe, schlichtes Dasein in voller Kraft, mit einem Wort: Form. Hildebrand will die geläuterten Formvorstellungen des Bildhauers durch seine Werke dem Beschauer vermitteln. Gleich Marées geht er so sehr in der Form auf und verzichtet er so vollkommen auf alles Gedankliche, Dichterische, Gefühlsmäßige, daß sich z. B. für seinen nackten Mann in der Berliner Nationalgalerie keine bessere Bezeichnung als „Männliche Figur“ finden ließ.¹⁵³⁾ Wir widmen diesem neben Klinger bedeutendsten deutschen Bildhauer seiner Zeit eine ausnehmend große Anzahl von Abbildungen, um seine mannigfaltige Begabung nach ihren verschiedenen Seiten hin wie auch seine verschiedenartige Behandlung der verschiedenen Materialien zu veranschaulichen. Bei der Erfindung und Ausführung der Marmorfigur „Der Jüngling mit der Kugel“ ist der Bildhauer offenbar ganz in der reinen und klaren Formenwiedergabe des menschlich-männlichen Körpers aufgegangen und hat diesen in reicher, aber ruhiger Bewegung gegeben, wobei die Seitenansicht einen besonders schönen und wohltönenden Zusammenklang aller Linien und Bewegungsmotive ergab (Abb. 225). Der Jüngling hat sich aufs rechte Knie niedergelassen und den linken Fuß aufgesetzt, er hat sich mit der Linken auf den linken Oberschenkel dicht oberhalb des Knies gestützt, er legt sich weit vor und ist im Begriff, die Kugel zu schleudern. So ist die rechte Seite gesenkt, die linke gehoben, und wir gewahren jeden Körperteil in anderer, immer aber leicht gespannter Haltung. Der ganze Körper ist straff, sehnig, muskulös, keineswegs aber sind die Muskeln übertrieben, noch machen sie sich unangenehm bemerkbar. Dem Körper entspricht das leicht gewellte, kurz gehaltene, fest anliegende Haar, wie das scharfgeschnittene Gesicht voll gesammelter Kraft. Eine geistige Individualität herauszuarbeiten, lag dem Künstler in diesem Falle natürlich durchaus fern. Wie er im höchsten Sinne



Abb. 229 Der Wittelsbacher Brunnen von Adolf Hildebrand auf dem Maximiliansplatz zu München
(Zu Seite 282)

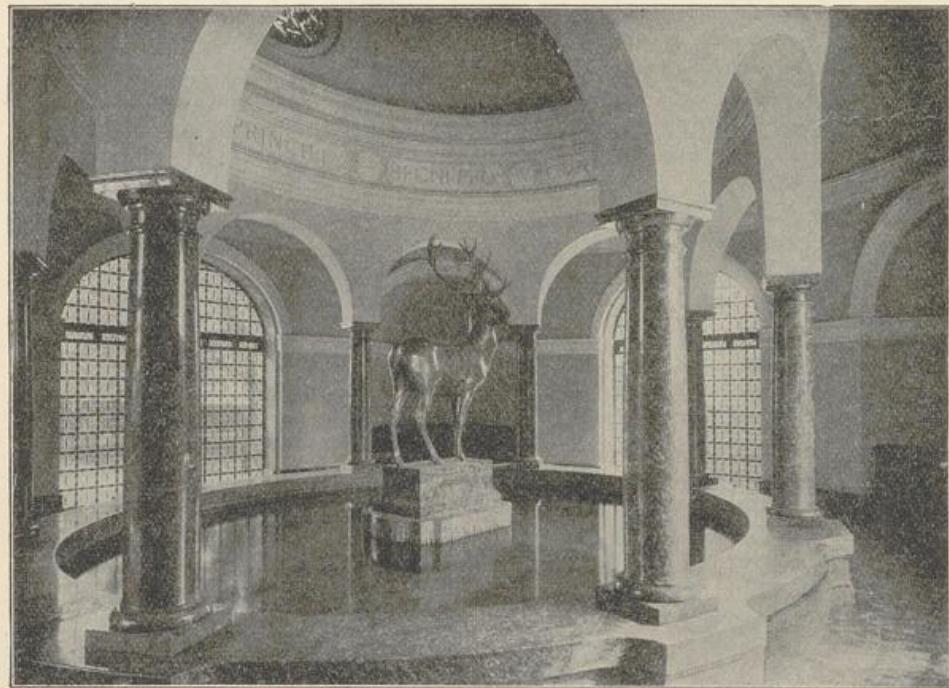


Abb. 230 Der Hubertusbrunnen in München von Adolf Hildebrand



Abb. 231 Der Hubertusbrunnen in München von Adolf Hildebrand
(Zu Seite 283)

auch dieses ver-
mochte, beweist
eine stattliche An-
zahl von Bildnis-
büsten, wozu dem
Künstler, ähnlich
wie Lenbach, haupt-
sächlich berühmte
und bedeutende
Männer oder auch
Frauen von star-
kem und ausge-
prägtem Innenleben
gesessen ha-
ben, wie Bismarck
und General Beyer,
Böcklin und der
Philologe Theodor
Heyse, Helmholtz
und Werner Sie-
mens, Hillebrand
und Joachim, Kla-
ra Schumann und
Frau Fiedler. In
diesen Büsten hat
Hildebrand eine
tiefe Lebenswahr-
heit, ja eine spre-
chende Bildnisähn-
lichkeit erreicht.

Dabei sind sie unter sich wieder sehr verschieden. Die Bronzestatue des Generals Beyer in der Berliner Nationalgalerie enthält z. B. ein Höchstmaß des zufällig Porträthaften in Bart und Haar, sehr charakteristisch in der Nase und in der Ver-
schiedenheit der beiden Gesichtshälften, sowie in der naturalistischen Wiedergabe der Augensterne. Dem gegenüber tritt an dem Marmorhaupt des Philologen Theodor Heyse derselben Sammlung die antikisierende Auffassung stark hervor. Die Augen sind glatt, ohne Andeutung der Augensterne gegeben, das Haar im Empire-Geschmack gehalten und selbst der Schnurrbart erscheint stilisiert. Ganz herrlich ist die gleichfalls in Berlin befindliche Böcklin-Bronze: wie ungezwungen dieser alemannische Charakterkopf ins Antike und Römische, dieser Romantiker ins Klassische umgewandelt ist, wie sich mit einer geradezu verblüffenden Naturwahrheit ein Höchstmaß von dekorativer Schönheit verbindet, in die dieser kraftvolle Schädelbau, diese derben Formen und sprechenden Gesichtszüge, diese zahllosen Altersrunzeln nebst dieser Fülle von Bart- und Haupthaar umgegossen sind. Wir bringen hier die bei aller Einfachheit der äußeren Aufmachung vortrefflich charakterisierte Bildnisbüste in Marmor des Herzogs Karl Theodor in Bayern, der unter den Fürsten Europas durch seine menschenfreundliche Tätigkeit als Augenarzt schier einzig dastand (Abb. 226). Mit der Kinder-Doppelbüste, die Hildebrand ohne Zweifel nicht ohne Hinblick auf die florentinische Frührenaissance erfand und wobei er der Terrakotta genau Rechnung trug, sie ganz anders als den Marmor behandelte (Haarbehandlung!), hat er eine in den Linien wundervoll zusammengehende Gruppe geschaffen, im Ausdruck aber die Seelenstimmung



Abb. 232 Grablegung Hochrelief in Marmor von Theodor Georgii
Grabkirche des Fürsten Henckel von Donnersmarck in Neudeck
(Zu Seite 285)

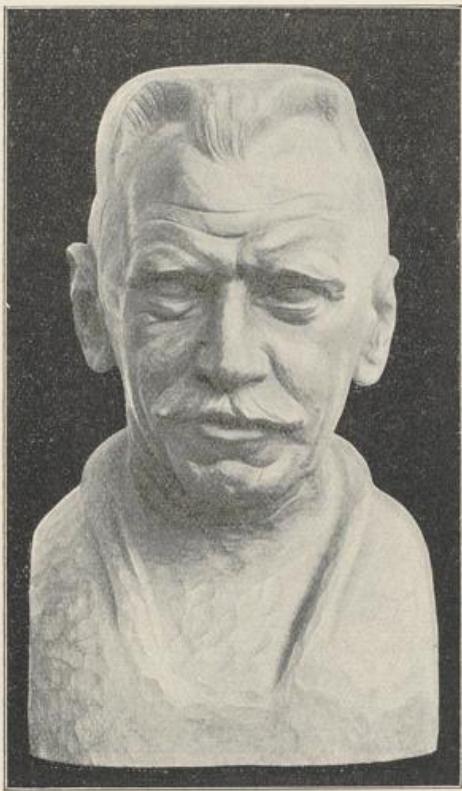


Abb. 233. Bildnis des Baumeisters Emanuel Seidl
Büste aus Holz von Fritz Behn
(Zu Seite 284 und 285)

und der Hubertusbrunnen in München, der Rheinbrunnen in Straßburg und das Brahmsdenkmal in Meiningen. Der Wittelsbacher Brunnen auf dem Maximiliansplatz zu München ist durchaus der Stelle angepaßt, auf die er zu stehen kommen sollte (Abb. 229). Den Platz charakterisiert eine so bedeutende Breitenausdehnung, daß ihr gegenüber die Höhe der benachbarten Häuser nicht aufkommen kann. Dementsprechend hat Hildebrand dem Brunnen hauptsächlich Breitenausdehnung verliehen. Mit der Rückseite lehnt er sich unmittelbar an die gärtnerischen Anlagen an, deren freundliches Grün einen lebensvollen Hintergrund für den Brunnen ergibt und seine drei lotrechten Hauptglieder kräftig zusammenschließt: den eigentlichen, im oberen Stockwerk allein wasserspendenden, in mehrere Schalen abgestuften Brunnen, die Jungfrau mit der Schale auf dem Wassertier, welche die wohltätige Wirkung des Wassers symbolisiert, und den steinschleudernden Jüngling auf dem Wasserroß, der das Wasser als feindliche Macht verkörpert. Nach vorn und unten faßt dann ein Brunnenrand das Ganze zusammen, unterhalb dessen das Wasser aus vielen Mäulern und Schalen fließt. Dazwischen, lediglich als schmückende Einzelheiten über die Untermauer verstreut, allerlei Wassergetier von entzückender Frische der Lebensbeobachtung. Bewundernswert ist die Einordnung des ganzen Brunnens in die gesamte Umgebung. Bewundernswert (namentlich im Gegensatz zu Begas) die Einordnung aller Teile in das künstlerische Ganze. Bewundernswert der feinfühlig abgestufte Übergang vom unbehaubten Stein zu denjenigen Teilen, die Menschen- und Tiervorbildern genau nach-

des Kindesalters feinfühlig getroffen (Abb. 228). In Anbetracht des besonderen künstlerischen Ideals des Bildhauers Hildebrand, dem es vor allem darauf ankam, daß seine plastischen Werke einen geschlossenen Gesichtseindruck gleich einer Fläche erzielen, lag es nahe, daß er sich auf dem Gebiete des Reliefs und der Medaille betätigte. So besitzen wir von ihm eine Bismarckmedaille (Abb. 227), eine der künstlerisch wertvollsten Schöpfungen, die der Person des großen Kanzlers gelten. Wie scharf, klar und knapp, dabei dennoch groß und bedeutend sind hier die einzelnen Gesichtsformen behandelt! — Wie glücklich ist der Kopf mit Helm und Kragen in das gegebene Rund der Medaille hineingezwungen! — Wie geschickt sind die einzelnen Teile der an sich künstlerisch so schwer zu bewältigenden spröden Uniform und des Helmes zu besonderen Wirkungen verwertet! — Endlich, schaut uns Bismarck nicht aus dieser kleinen Medaille lebensvoller und bedeutender entgegen als aus so manchem großmächtigen Gemälde oder Denkmal?! —

Was Hildebrand hinwiederum in vielgliedrigen Anlagen zu leisten vermochte, beweisen der Wittelsbacher-

gebildet sind. Gerade an den beiden Reitern und ihren Tieren kann man die besondere Arbeitsweise des Bildhauers, das Heraushauen der Gestalten aus dem Stein, genau kennen lernen. Die Jungfrau mit der Schale ist vielleicht in der Bewegung nicht ganz glücklich auf den, an sich vorzüglich behandelten, Stier gesetzt, dagegen bildet der Jüngling mit seinem Wasserroß eine in Linie und Bewegung, Aufbau und Ausdruck vollendete Gruppe.— Ein ganz herrliches Werk, eine der schönsten und edelsten Zierden, die die Stadt München in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts erhalten hat, ist so-

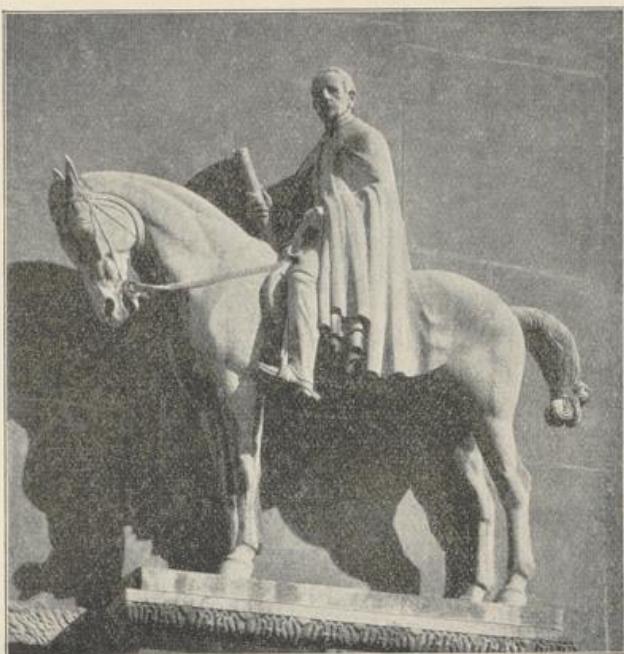


Abb. 234 Moltkedenkmal in Bremen von Hermann Hahn
(Zu Seite 285)



Abb. 235 Kriegerdenkmal in Eichstätt
von Heinrich Waderé
(Zu Seite 285)

dann der Hubertusbrunnen vor dem Neuen Nationalmuseum (Abb. 230 und 231). Den vorzüglich modellierten Hirsch¹⁵⁴), der in seiner eleganten, sicheren, geradezu majestatischen Haltung mit der leichten Kopf- und Halswendung wahrhaft imponiert, umgibt eine wundervolle, in einfach bedeutende Baumassen, in große Licht- und Schattengegensätze lebendig gegliederte Halle, die im Inneren von acht dorischen Säulen getragen wird, mit einer großen Mittelkuppel sowie vier kleineren Nebenkuppeln eingedeckt ist, während obenauf ein prächtiger, von dem Meister eigenhändig modellierter Jäger mit einem Hirschkopf in den Händen kauert, in dem alle Linien münden und der da oben wirkt wie der Punkt auf dem I.

In diesem Zusammenhang sei auch der „Nornenbrunnen“ von Hubert Netzer auf dem Lenbachplatz in München erwähnt, bei dem die drei wahrhaft statuarisch gedachten, unbeweglichen Frauen gestalten sich mit dem in ewiger Hast herabströmenden Wasser zu einer wundervollen Gesamtwirkung vereinigen.

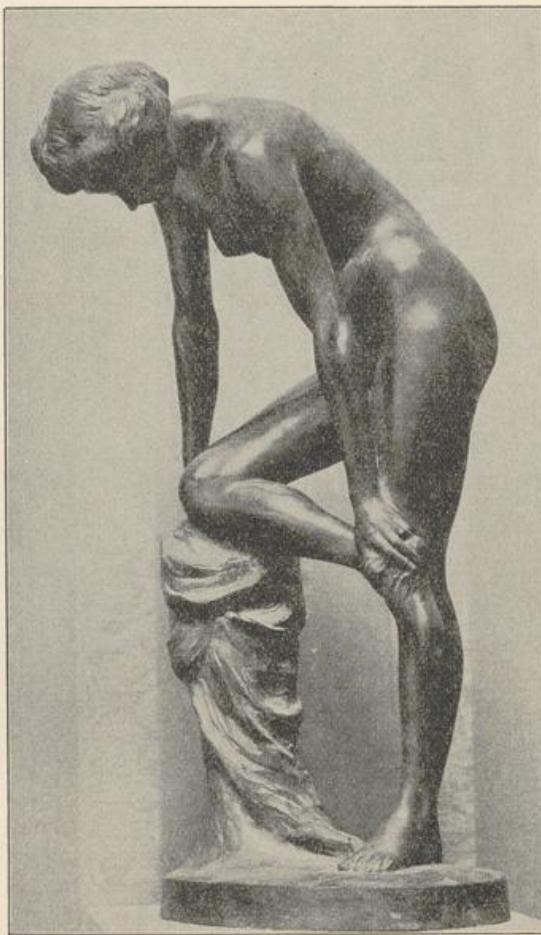


Abb. 236 Beim Auskleiden Bronze von Fritz Klimsch
(Zu Seite 286)

Hildebrands auf tiefem Nachdenken begründete, an der Antike und der Renaissance gebildete, edle und strenge Auffassung von der Plastik beherrschte im großen ganzen die moderne Münchener Produktion. Unter seinem wesentlich mitbestimmenden Einfluß haben sich in München zu tüchtigen Künstlern entwickelt der Münchener Akademie-Professor *Hermann Hahn* (geboren 1868 in Kloster Veilsdorf, Sachsen-Meiningen), *Joseph Floßmann* (1862—1914), Schöpfer der „Barbarenmutter“ in der Glyptothek, — tätig bei der bildnerischen Ausschmückung des Nationalmuseums, der Universität und der Max-Joseph-Brücke zu München, des Theodor-Fischer-Schen Bismarckturmes am Starnberger See und des Messelschen Kaufhauses Wertheim in Berlin, *Hugo Kaufmann*, geb. 1868 (jetzt in Berlin), *Georg Wrba* (geb. 1872 in München) (zurzeit Dresden) und der Schöpfer zierlicher Bronze-Statuetten von wahrhaft adligem Geschmack *Theodor von Gosen* (geb. 1873 in Augsburg, Professor an der Kunst-Akademie in Breslau), *Theodor Georgii*, *Cipri Adolf Bermann* (geb. in Vöhrenbach in Baden), u. A. *Fritz Behn* (geb. 1878 in Kl. Grabow i. M.) zeichnet sich durch seine Büsten in Bronze und Marmor aus (Abb. 233). Desgleichen *Erwin Kurz*. *Bernhard Bleekers* (geb. 1881 in Münster in Westfalen) männliche Porträtbüste aus Marmor auf der Münchener Sezessionsausstellung 1912 kam in der äußeren Aufmachung dem Klassizismus von vor hundert Jahren sehr nahe, wenn auch die moderne Arbeit ihm gegenüber das stärkere Lebensgefühl voraus hat. *Hans Schwegerle* schien mit seinen reizvollen Statuetten „Adam und Eva“ mit den berühmten, einst Albrecht Dürer selber, jetzt Konrad Meit zugeschriebenen Holzschnitzereien der deutschen Renaissance in einen idealen Wettschritt treten zu wollen. Auf dem Ausstellungsgelände der Stadt München, das überhaupt von guter Plastik belebt ist, zeichnen sich *Carl Eppinghaus* durch seine „Phantasie“, *Ulfert Janssen* (geb. 1878 in Bilawie, Schlesien, Professor für Modellieren an der Technischen Hochschule in Stuttgart) durch seine prächtigen Steinböcke und *Joseph Wackerle* (geb. 1880 in Partenkirchen, gebildet in München und Rom, 1907—10 künstlerischer Leiter der Porzellanmanufaktur Nymphenburg, dann in Berlin, seit 1917 Professor an der Kunsterwerbeschule in München) durch seine humorvollen Porzellanfiguren¹⁵⁵) aus. Von letzterem röhren auch die tragenden Figuren in der Aula des einzigen schönen

Behn (geb. 1878 in Kl. Grabow i. M.) zeichnet sich durch seine Büsten in Bronze und Marmor aus (Abb. 233). Desgleichen *Erwin Kurz*. *Bernhard Bleekers* (geb. 1881 in Münster in Westfalen) männliche Porträtbüste aus Marmor auf der Münchener Sezessionsausstellung 1912 kam in der äußeren Aufmachung dem Klassizismus von vor hundert Jahren sehr nahe, wenn auch die moderne Arbeit ihm gegenüber das stärkere Lebensgefühl voraus hat. *Hans Schwegerle* schien mit seinen reizvollen Statuetten „Adam und Eva“ mit den berühmten, einst Albrecht Dürer selber, jetzt Konrad Meit zugeschriebenen Holzschnitzereien der deutschen Renaissance in einen idealen Wettschritt treten zu wollen. Auf dem Ausstellungsgelände der Stadt München, das überhaupt von guter Plastik belebt ist, zeichnen sich *Carl Eppinghaus* durch seine „Phantasie“, *Ulfert Janssen* (geb. 1878 in Bilawie, Schlesien, Professor für Modellieren an der Technischen Hochschule in Stuttgart) durch seine prächtigen Steinböcke und *Joseph Wackerle* (geb. 1880 in Partenkirchen, gebildet in München und Rom, 1907—10 künstlerischer Leiter der Porzellanmanufaktur Nymphenburg, dann in Berlin, seit 1917 Professor an der Kunsterwerbeschule in München) durch seine humorvollen Porzellanfiguren¹⁵⁵) aus. Von letzterem röhren auch die tragenden Figuren in der Aula des einzigen schönen

Münchener Universitätsgebäudes her. Wir geben von der Münchener Produktion im Sinne und im Geiste Hildebrands drei charakteristische Proben, die eine für das Bildnis, die andere für die mehrfigurige Komposition, zugleich gewissermaßen für die historisch-religiöse Kunst, die dritte für das Reiterdenkmal (Abb. 232, 233 und 234).

Für Eichstätt hat *Heinrich Waderé* (geb. 1865 in Kolmar im Elsaß) ein selten schönes, würdiges und monumentales Kriegerdenkmal geschaffen, das im Jahre 1911 enthüllt wurde: einen Löwen mit der linken Pranke auf einer Kugel, hoch droben auf romanisierender Säule, die sich ihrerseits auf gewaltigem quadratischem Sockel erhebt (Abb. 235). Ein Denkmal, das sich vor der schlicht großzügigen gotischen Schranne zwischen zwei mächtigen Eichen angesichts des romanisch-gotischen Domes sehr glücklich ausnimmt und geradezu ein Musterbeispiel dafür bildet, wie der moderne Künstler gewachsener alter künstlerischer Kultur Rechnung tragen soll und kann, ohne seine eigene Zeit zu verleugnen.

Indessen erstreckte sich der unmittelbare Maréeseinfluß nicht auf Hildebrand und seine Schule allein, vielmehr hatte sich auch *Artur Volkmann* (geb. 1851) in Rom dem Maréeskreise angeschlossen und hat seine Kunst an Marées orientiert. Er ist Leipziger von Geburt, hat in Dresden bei Hähnel, in Berlin und in Frankfurt studiert, aber auch erst in Rom die entscheidenden Anregungen empfangen. Er hat sich noch ungleich inniger als Hildebrand an den großen Anreger Marées



Abb. 237 Die Amazone von Arthur Volkmann
Dresden, Albertinum
(Zu Seite 286)

angeschlossen, ja verschiedene Erfindungen des Malers geradezu in Bildnerei ausgeführt. Aber die römischen, antiken und Marées-Einflüsse haben bei ihm, seiner anderen Geistesart entsprechend, eine nicht un wesentlich andere Wirkung ausgeübt. Hildebrand war herb, streng, durch und durch männlich. Volkmann gab sich ungleich weicher und malerischer. Während Hildebrand Athleten meißelte, modellierte Volkmann je einen Eros und einen Orpheus, während Hildebrand den männlichen Körper als Modell bevorzugte, hat sich Volkmann auch von dem weichen Reiz des Weibes künstlerisch in hohem Maße anregen lassen (Abb. 237). Während Hildebrand Bronze und naturfarbener Marmor am meisten lag, hat Volkmann, wohl nicht unbeeinflußt von des Albertinum-Direktors Georg Treu im Jahre 1884 erschienener Schrift: „Sollen wir unsere Statuen bemalen? —“, geradezu in Polychromie geschwelt. Und man fühlt, wie diese reiche Farbigkeit seinem Wesen ebenso gemäß ist, wie es Hildebrands anderer Art die herbe Ursprünglichkeit des Steins und der Bronze war. Während Hildebrand nach absoluter Formenschönheit strebte und dementsprechend schlechthin einen „nackten Mann“ meißelte, hat Volkmann dem Inhaltlichen in seiner Kunst einen nicht geringen Raum vergönnt und, wie gesagt, einen Orpheus und, sehr charakteristisch, einen Eros geschaffen. Bisweilen hat er auch das burleske Genre gestreift (Silen auf einem Esel) oder ist er gar ob seiner Farbenfreudigkeit in fast allzugroße Erdennähe geraten, insgesamt aber steht auch er als ein großer, edler und wahrhaft plastisch gesinnter Künstler da.

Von Berliner Künstlern ist in diesem Zusammenhang der hochbegabte, vom Radierer zum Bildhauer gewordene *Ernst Moritz Geyger* (geb. 1861 in Berlin, nachmals Professor an der Kunstakademie in Dresden, seit 1900 in Florenz, 1918 nach Berlin zurückberufen) wiederum aufzuführen, der Fein- und Kleinmeister, der aber auch lebensgroße Statuen geschaffen hat, und der wohl von Begas aus gegangene und von den Franzosen beeinflußte *Fritz Klimsch*, dessen schöne Bronzefigur „Beim Auskleiden“ (Abb. 236) man als würdiges weibliches Gegenstück mit dem „Jüngling mit der Kugel“ von Hildebrand

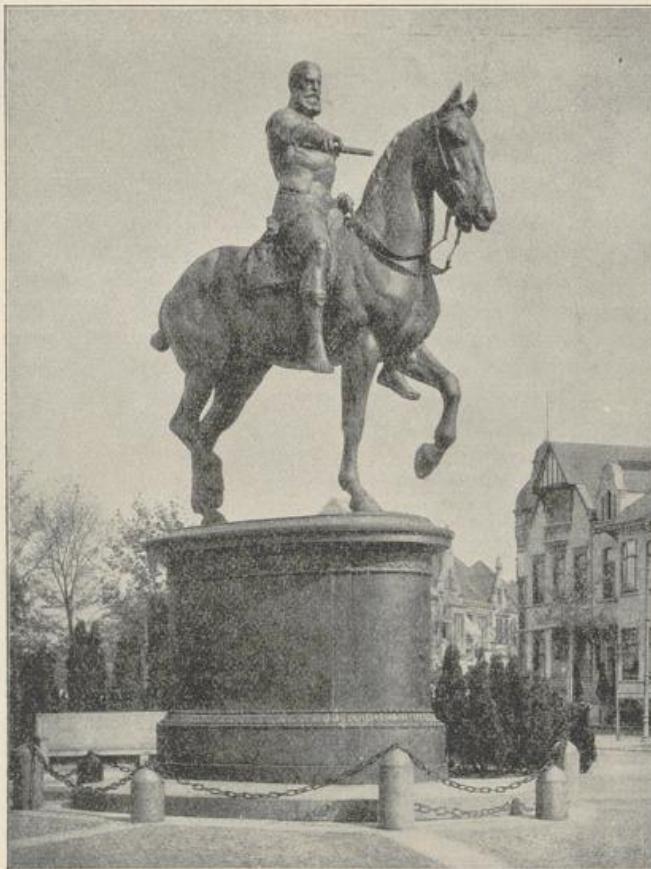


Abb. 238 Kaiser Friedrich-Denkmal in Bremen von Louis Tuaillon
(Nach Photogravüre Franz Leuwer, Bremen)

vergleichen möge (Abb. 225). Auch der Holzbildhauer *Max Kruse* (geb. 1854) wird gelegentlich mit Hildebrand in Parallele gesetzt.¹⁵⁶⁾ Der offenbar von Hildebrand und Marées beeinflußte *Louis Tuailon* (1862 bis 1919), geboren zu Berlin, auf den ein achtzehnjähriger Aufenthalt in Rom die entscheidende Wirkung ausgeübt haben dürfte und dessen bronzenen Amazone zwischen dem Neuen Museum und der Nationalgalerie zu Berlin durch ihre erstaunliche Lebenswahrheit und zugleich edelste Schönheit allgemeines Aufsehen erregt, hat im schärfsten Gegensatz zu *Maison* sein Denkmal des Kaisers Friedrich für Bremen ins Heroische und Monumentale stilisiert, von der Zeittracht ganz abgesehen, ja sogar in den Äußerlichkeiten der Bekleidung und des Pferdegeschirrs auf das 17. Jahrhundert und die Antike zurückgegriffen, offenbar weil ihm diese seiner heroischen Auffassung mehr entgegenzukommen schienen.

Aber nicht deswegen, vielmehr trotzdem hat nach unserer Meinung *Tuailon* seine ungeheure Wirkung erzielt: Mann und Roß gehen in den Linien und Massen zu einer herrlich harmonischen Gruppe zusammen, Mann und Roß verraten eine überaus kräftige und lebendige Formenschauung. Dabei erweckt das Bildnis des Kaisers Friedrich den überzeugenden Eindruck vollendet Porträthähnlichkeit. Unsere Abbildung gibt wohl einen Begriff von all diesen Vorzügen, nur ist sie leider so aufgenommen, daß die Hinterfüße zusammenzulaufen scheinen, während sich in Wirklichkeit alle Formen klar und bestimmt gegeneinander absetzen (Abb. 238). Wir nehmen keinen Anstand, zu erklären, daß seit den Tagen des großen Andreas Schlüter auf deutschem Boden kein Reiterdenkmal von so hoher künstlerischer Bedeutung entstanden ist. Und derselbe *Tuailon* hat in überlebensgroßem Maßstab eine Reiterstatue Wilhelms II. für die Kölner Rheinbrücke geschaffen, die den Kaiser in der Tracht seiner Zeit, unter dem Flügelhelm der Garde du Corps darstellt — mit genauerster Wiedergabe nicht nur aller Einzelheiten der Uniform, wie des Sattel- und Zaumzeugs, sondern auch der prachtvoll edlen Haltung, der vortrefflich studierten Anatomie und der richtigen Schrittbewegung des Pferdes. In der Schrittbewegung stimmt das Pferd bei aller sonstigen Verschiedenheit mit dem berühmten Gattamelata-Denkmal von Donatello überein (vgl. Lübke-Semrau, Band III Abb. 129). Diese Kaiser Wilhelm-Statue, von der sich eine Replik, eine grün patinierte Bronzestatuette in der Berliner Nationalgalerie befindet (Abb. 239), hält nun dem antik aufgefaßten Kaiser Friedrich-Denkmal vollkommen die Wage, ja sie geht gerade deswegen noch darüber hinaus, weil jetzt, wie in



Abb. 239 Bronzestatuette Kaiser Wilhelm II. von Louis Tuailon
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 240 Löwe vor der Nationalgalerie von August Gaul

den guten alten Zeiten der Antike, des Mittelalters und der Renaissance, die Kunst aus dem wirklichen Leben herausgeholt ist. Die Kunst — denn wie sich hier Naturwahrheit, Lebensfülle, Bewegungsdrang mit feinstem Stilgefühl verbinden, wie die Massen verteilt und der Aufbau des Gesamtwerks rhythmisch abgewogen und durchgegliedert ist, beweist, daß Tuaillon sich von der Amazone über das Kaiser Friedrich-Denkmal zu der Kaiser Wilhelm-Statue ständig und sicher weiter entwickelt hat. Empfing man bei der Amazone trotz all ihrer sonstigen Vorzüge den peinlichen Eindruck, daß Roß und Reiterin nicht zwingend zusammengehören, weder im poetischen, noch im formalen Sinn, mochte beim Kaiser Friedrich immer noch in etwas der äußerlich zeitfremde Aufputz stören, so ist jetzt schlechthin die Vollkommenheit selber erreicht.

Wahre Wunder an lebensvoller Wiedergabe der Tiere, z. B. der Gänse oder auch der Ziegen (Abb. 241), vollbrachte der Berliner Bildhauer *August Gaul* (1869—1921), geboren in Großauheim bei Hanau, ein Begas-Schüler, der an dessen Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin das Beste, die Löwen, modelliert hat. Der kostliche Bärenbrunnen in der Außenfläche des Wertheimschen Geschäftshauses am Leipziger Platz röhrt auch von ihm her. Sein Entenbrunnen in der Hardenbergstraße zu Charlottenburg aber ist im besten Sinne des Wortes bei Alt und Jung volkstümlich geworden.¹⁵⁷⁾ Man darf Gaul wohl mit Recht den bedeutendsten modernen Tierbildhauer Deutschlands nennen. Im Gegensatz zu dem Franzosen Barye, der in seinen prächtigen Kleinbronzen die Tiere in leidenschaftlich gewaltsamer Bewegung wiederzugeben liebte, gab sie Gaul im Zustand mäßiger Bewegung oder gar in völliger Ruhe. Er ging von der Natur aus, erkannte den

konstruktiven Aufbau der Tiere, wie er auch die ihnen natürliche Schönheit voll empfand, so vermochte er sowohl ihre organische Form treffsicher wiederzugeben, wie auch den Charakter der Oberfläche in stofflich überzeugender und ornamental reizvoller Art nachzubilden und auszugestalten. Aus der gründlichen Versenkung in ihre Wesenheit aber ergab sich ihm die richtige Auffassung ihres Seelenlebens gleichsam wie von selbst, ohne daß er je aufdringlich und unsachlich wurde. So entstand auch ihm die Schönheit seiner Kunst aus der Wahrheit, Natur ward zur Form, zum Stil geläutert. Denn bei allem verblüffenden Wirklichkeitssinn war auch Gaul eine hohe Kompositionsbegabung eigen. Man hat seinen herrlichen stehenden Löwen der Berliner Nationalgalerie mit dem mittelalterlichen Braunschweiger Löwen (Lübke-Semrau Bd. II, Abb. 403), andererseits mit den babylonischen Löwen (Bd. I, Abb. 104) verglichen. Nicht zu Unrecht. Der erste Vergleich aber ist noch durchschlagender als der zweite. Schon daß die Babylonier schreitend dargestellt sind, während der Gaulsche wie der Braunschweiger Löwe in voller Monumentalität ruhig dastehend aufgefaßt ist. Vergleicht man wieder die beiden letzteren miteinander, so erkennt man, um wie viel eingehender die Naturbeobachtung, um wie viel reicher die Nuancierung des Umrisses und die Binnenmodellierung des Modernen, während er an die Dynamik oder sagen wir es auf gut Deutsch: an die Schneid der wahrhaft klassischen alten Bronzefigur denn doch nicht ganz heranreicht.

Eine wiederum völlig andere Art, mit der Plastik stilvolle Wirkungen zu erreichen, vollzieht sich im Zusammenhang mit der Baukunst und läuft entweder auf deren Schmuck hinaus, wobei die Bildnerei die Rolle der Dienenden spielt, oder im Gegenteil auf eine heroische Monumentalplastik, wofür die Baukunst nur Hintergrund, Umgebung oder Sockel bildet. Endlich verbinden sich Bildnerei und Baukunst bisweilen zu organischen Einheiten, und dann entstehen, wie einst in den klassischen Zeiten der Kunst, hervorragende Werke von bleibendem Werte. Die erstgenannte dekorativ verwandte Plastik ist vielfach und in guten Beispielen



Abb. 241 Ziegen, Bronze von August Gaul
Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. II. 6. Aufl.

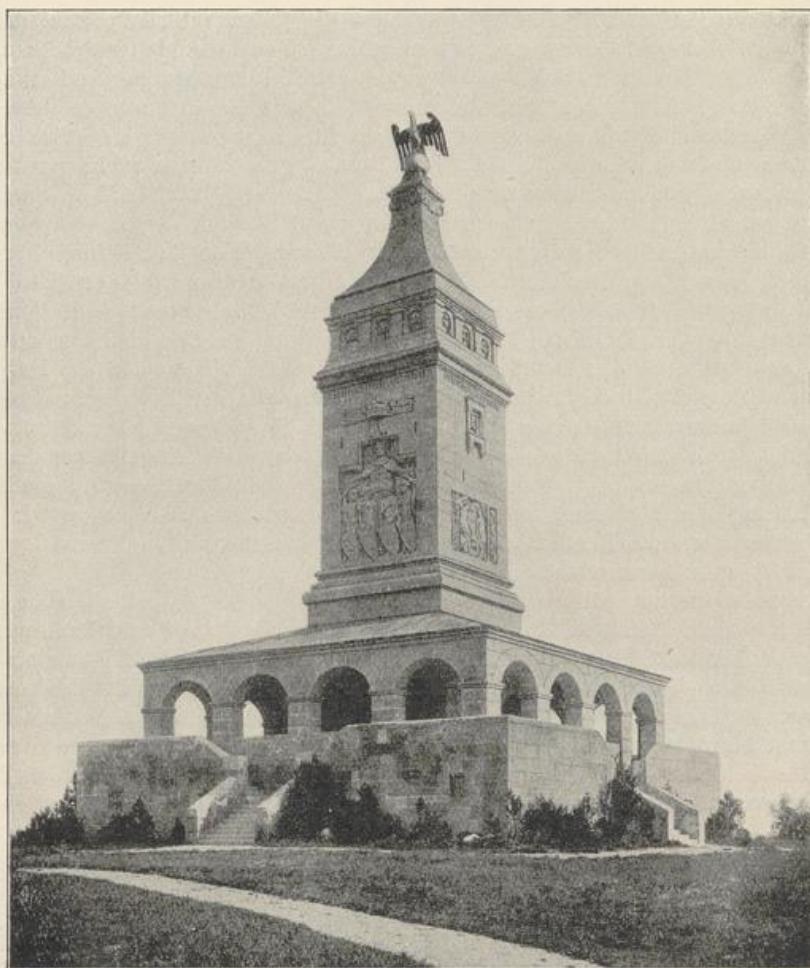


Abb. 242 Der Bismarckturm am Starnberger See von Theodor Fischer

in München vertreten, wobei sich die Barock- und Rokokoüberlieferung günstig und glücklich bemerkbar macht. Als beliebiges Beispiel unter vielen sei der plastische Schmuck der Schauseite des katholischen Kasinos an der Barerstraße genannt. Mit besonderem Geschick verstand der Baumeister *Theodor Fischer* (geb. 1862 in Schweinfurt), die Plastik als flächenbelebenden Schmuck seinen Bauten einzugliedern, man betrachte daraufhin das Schulgebäude an der Luisenstraße in München. Aber am bedeutendsten offenbart sich seine Kunst nach dieser wie wohl überhaupt nach jeder Richtung an seinem Bismarckturm (Abb. 242). Die vielen Bismarcktürme und Bismarckdenkmäler, die allüberall in unserem Vaterlande errichtet wurden, haben wenigstens zu einigen hervorragenden künstlerischen Leistungen geführt, so im äußersten Norden und im äußersten Süden unseres Vaterlandes, bei Hamburg und bei München. Bei der Schöpfung seines Bismarckturmes am Starnberger See verzichtete *Theodor Fischer* von allem Anfang an darauf, das Denkmal in einer Wiedergabe der leiblichen Erscheinung des Helden gipfeln zu lassen. Statt dessen wagte er kühn den Versuch, dessen Wesen und den Inhalt seines Lebens in architektonischer Formensprache zu veranschaulichen, zu der

Reliefplastik teils allegorischer, teils schlicht erzählender Art ergänzend hinzutritt. Fischer hat dabei gelegentlich auch einem gesunden Humor im Sinne der alten deutschen Meister Ausdruck verliehen. Diese Reliefplastik ist nun so frei und ungezwungen wie Grabsteine und Epitaphien über eine alte Kirchenmauer und dabei mit feinstem Gefühl für dekorative Wirkung über das baukünstlerische Denkmal verteilt. Dieses selbst ist in durchaus modernem, das heißt in einem in die alten Stilbegriffe nicht einzuschachtelnden und von dem begabten Künstler vollkommen frei erfundenen Stile erbaut, wohl aber ward es, wie alle Fischerschen Werke, vom Geist des Romanismus wesentlich beeinflußt (Abb. 242). Der Ernst, die Schwere, die Wucht, aber auch der freischwebende Rhythmus des romanischen Stils kehren in Fischers Schaffen wieder. Am Bismarckturm hat er auch den romanischen Rundbogen verwandt, den er aber weiter und breiter spannte, als es diesem Stil ursprünglich eigen ist. Auf einem mächtigen, quadratischen Unterbau erhebt sich der Bismarckturm, zu dem vier Treppen hinaufführen, die je in der Mitte der vier Seiten angebracht sind. Der Unterbau ist mit einem Dach versehen, das außen von Arkaden getragen wird. Aus der Mitte des Daches wächst der eigentliche Turm empor und läuft in einen schlanken Helm aus, den der deutsche Reichsadler krönt. Das ganze Denkmal wirkt ernst und ergreifend, zugleich aber auch befreindend an den lieblichen Ufern des oberbayerischen Vorgebirgsees. Es unterscheidet sich durch seine strengere Form und seine dunklere Naturfarbe bedeutsam von den freundlichen, schneeweißgestrichenen Kirchtürmen, die sonst am Seeufer emporragen, und kann gleichsam als ein Wahrzeichen dafür gelten, daß seither auch jene bisher unter kirchlicher Leitung behaglich für sich dahinlebenden Lande in das ernstere und schwerere gemeinsame deutsche Leben einbezogen wurden. — Im Vorbeigehen sei noch erwähnt, daß Theodor Fischer für die Universitätsstadt Erlangen, an der sein großer Schweinfurter Landsmann Rückert dient Professor für orientalische Sprachen war, den reizvollen Entwurf für das Rückertbrünlein geschaffen hat (vgl. die Schlußvignette).

Noch ungleich größer und bedeutender als der Bismarckturm am Starnberger See wirkt das Hamburger Bismarckdenkmal, das in der heroisierten und monumentalisierten Gestalt des Helden selbst gipfelt, der wie ein alter nieder-sächsischer Roland mit dem mächtigen Reichsschwert in beiden Händen aufgefaßt ist (Abb. 243). Während die berühmtesten von den 26 Rolandsäulen, die sich größtenteils im deutschen Nordosten erheben, der gotische Roland aus dem Jahre 1412 vorm Rathaus in Bremen 5,8 Meter mißt, reckt sich der moderne Riese bis zu beinahe 15 Metern in die Höhe. Dabei steht er auf gewaltigem Sockel und das ganze Denkmal bekrönt wiederum einen Hügel. So übt dieses „Denkmal“ im wahrsten Sinne des Wortes eine schier überwältigende, eine „großkünstlerische“ Wirkung, auch eine bedeutende Fernwirkung aus. Indessen sind es durchaus nicht die gewaltigen Abmessungen allein, welche die Größe der Erscheinung bedingen, vielmehr wirkt auch das Gesamtwerk wie der Bismarck, für sich allein aufgenommen, je in der kleinsten Abbildung groß. Das liegt schon an der in sich geschlossenen Massenwirkung, so daß nirgends der blaue Himmel hindurchscheinen kann. Das ganze Denkmal ist ferner (wie sich schon aus der Abbildung ergibt) so angelegt, daß alle seine Teile und Glieder dazu dienen, die Gestalt des Helden um so wirksamer hervortreten zu lassen. Schon die unendlich vielen Stufen mit ihrem reichen Licht- und Schattenspiel erwecken die Vorstellung von der gewaltigen Höhe, auf der der Fürst steht. Die Gliederung in Lotrechte und Wagsrechte ist überaus glücklich, so zwar, daß erstere überwiegen. Von der ausgedehnten Breitenanlage der unteren Treppen bildet der Mittelbau einen sehr glücklichen Übergang zu der schmalen Hochfigur des Helden. Der ganze Bismarck bildet eine einzige Vertikale und der Kopf wirkt wie eine ge-

ruhsam abschließende Steinkugel auf gewaltig hochragendem Steinpfosten. Dabei hat der Künstler schier das Wunder fertig gebracht, in dieser nichts weniger als realistischen, vielmehr durchaus stilisierten Statue die Vorstellung der deutschen Nation von unserm einzigen Otto von Bismarck überzeugend und hinreißend zu verbildlichen. — Es herrscht nun Streit darüber, wer als der eigentliche geistige Urheber des Hamburger Bismarckdenkmals anzusehen ist, und es ist uns leider trotz dahin zielender Bemühungen nicht gelungen, das Material zusammenzutragen, das ein vollkommen objektives, geschichtlich abschließendes Urteil ermöglichte. Tatsache ist, daß der Baumeister *Emil Schaudt* den künstlerisch hochbedeutenden architektonischen Aufbau und der Berliner Bildhauer *Hugo Lederer* (geb. 1871 in Mähren, einst Schüler Schillings in Dresden) die grandiose Figur geschaffen hat. Der dem ganzen zugrunde liegende Gedanke ist aber älter als die Entwürfe der Schaudt und Lederer. Bei einer Feier, die ein Verein dem Fürsten Bismarck gegeben, wurde vor seinen Augen aus einem Hünengrab im Sachsenwalde ein Bismarck-Roland ausgegraben. Jedenfalls sind hier Baukunst und Bildnerei eine ideale Verbindung miteinander eingegangen, wobei aber der Bildnerei das letzte und entscheidende Wort zusteht, in der eben die monumentale Wirkung des Gesamtkunstwerkes gipfelt. Es ist merkwürdig und sicherlich kein Zufall, vielmehr von tief innerer Bedeutung, daß die deutsche Bildnerei modernen Stils in einem Werk gipfelt, das nicht bloß Augen- und Sinnengenuß für ästhetische Feinschmecker bildet, vielmehr einen großen nationalen Inhalt umschließt. Es steht da wie ein einziger steingewordener Mahn- und Weckruf für unsere irregeleitete deutsche Gegenwart. Das ganze Denkmal wirkt wie eine bildkünstlerische Übertragung jenes herrlichen Ausrufs von unserm größten Dichter-Tonkünstler Richard Wagner:

„Für deutsches Land das deutsche Schwert!“ —

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Hamburger Bismarck muß das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig betrachtet werden, weil auch hier ein großer nationaler Gedanke nach bildkünstlerischer Verkörperung rang, weil auch hier die Wirkung in der Masse, in der gegliederten Masse gesucht wurde, weil auch hier Bildnerei und Baukunst zu einem einheitlichen Gesamteindruck zusammenhalfen (Abb. 244 und 245). Aber das unterscheidet beide Denkmäler (den in ihnen niedergelegten Absichten entsprechend) von vorherein, daß in Leipzig die Architektur vorherrscht und die Plastik ihr bei aller Eigenbedeutung im letzten Grunde doch nur dienend zugesellt ist. Die Wirkung ist hier durchaus in der Wucht gesucht: ein ganz gewaltiger Steinblock! — Etwas urtümlich Nibelungenhaftes! — Gleichsam eine Verbildlichung aller zusammengeschweißten Kraft deutschen Volksstums und deutscher Wehrhaftigkeit. Wo ist je Ähnliches in deutscher Kunst angestrebt und versucht worden? — Man muß bis auf das Grabmal Theoderichs in Ravenna zurückgehen, um überhaupt auf ein an Wucht und Wirkung vergleichbares Bauwerk zu stoßen. Hier wie dort jeweils eine Hauptgliederung in einen vieleckig gestalteten Unterbau, einen runden Oberbau und eine Art abschließender Kuppel. Jeweils scharfe Ecken und Kanten und gewaltig zusammenschließende Rundbogen. Sonst freilich lauter Unterschiede. Schon daß in Leipzig Plastik einzbezogen ist. Das Völkerschlachtdenkmal ist ein Werk des in Düsseldorf geborenen Baumeisters *Bruno Schmitz* (1856—1916), den wir schon im ersten Teil unserer Darstellung als Schöpfer dreier großer Kaiser-Wilhelm-Denkmäler am Kyffhäuser, über der Porta Westfalica und am Deutschen Eck bei Koblenz gerühmt haben. Den Auftrag zum Völkerschlachtdenkmal erhielt er 1895 und erst 1913, ein Jahr vorm Ausbruch des Weltkrieges wurde es enthüllt. Schmitz hatte sich zur plastischen Mitarbeit an seinem Werk den geeigneten jungen Bildhauer, wahrhaft einen Architektur-Bildhauer *Franz Metzner* (1870—1919) zu gewinnen gewußt,



Abb. 243 Bismarckdenkmal bei Hamburg von Emil Schaudt und Hugo Lederer
(Nach Phot. Koppmann & Co., Hamburg)

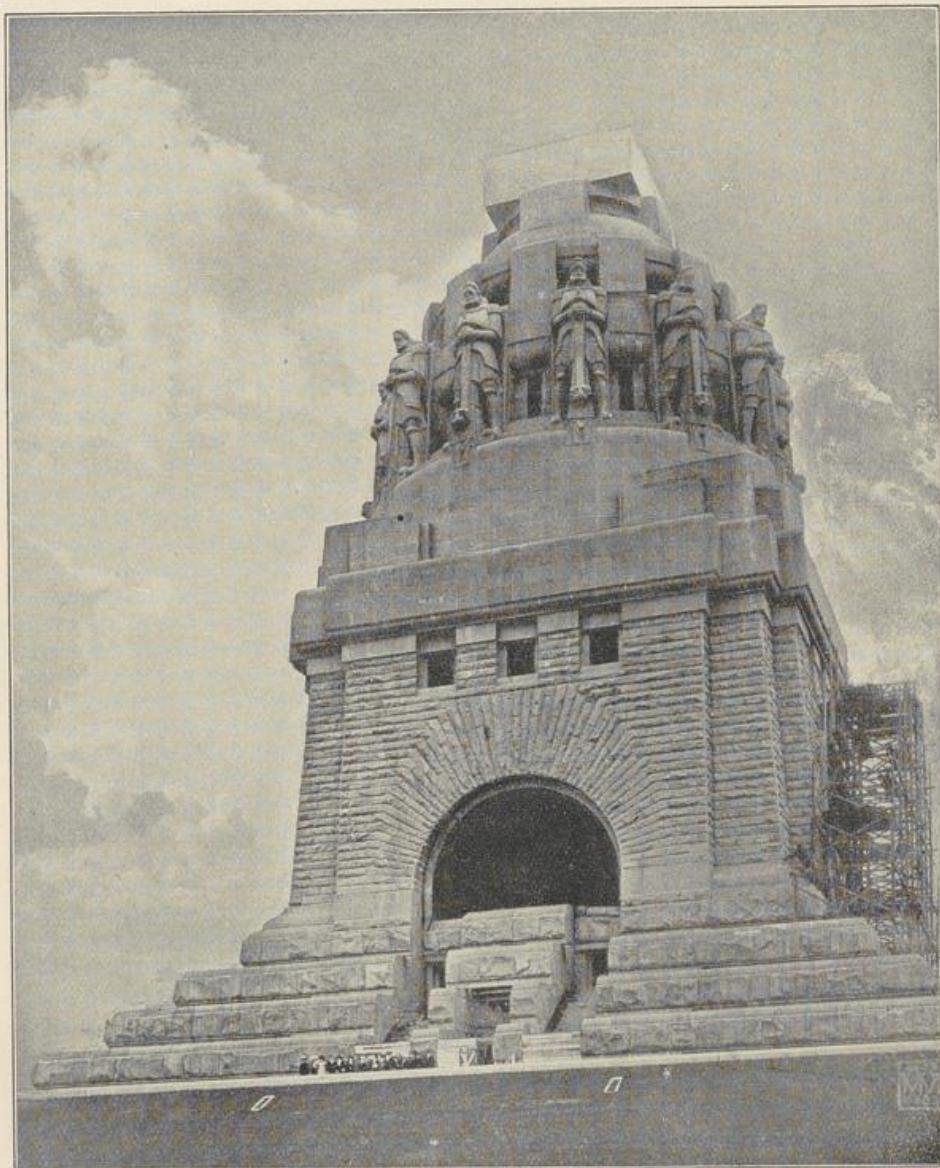


Abb. 244 Das Völkerschlachtdenkmal zu Leipzig von Bruno Schmitz, Plastik von Franz Metzner

der in Böhmen geboren, damals aber bereits an der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin tätig war. Als ein stattlicher Mann mit glühenden Augen¹⁵⁸⁾ wird er in seinen reifen Jahren geschildert. Und stark und glühend ist auch der Eindruck seiner Kunst. Stark und von einem glühenden inneren Leben erfüllt sind die Hünens, die Riesen, die Urgermanen, die er geschaffen. Sie sprengen alle Fesseln der Überlieferung, ein Riesengeschlecht für sich, ungeschlacht in ihrer Erscheinung und in ihren Bewegungen, gleichsam aber auch in ihrem Seelenleben Symbole übermenschlicher Kräfte und Tätigkeiten. Der Klassizität, wie man sie gemeinhin versteht, stehen diese Gestalten gänzlich fern, auch von französischem Einfluß

blieben sie unberührt, überhaupt von der lateinischen Kultur, nur daß etwa Michelangelo bei ihnen Pate gestanden. Sie dehnen sich, sie recken sich, sie winden sich, sie legen den Kopf auf die Schulter, bei all ihrer Kolossalität erweisen sie sich aber doch von einer ungeheuren Beweglichkeit erfüllt. Insofern hat vielleicht die Tätigkeit an der Porzellan-Manufaktur, die man als einen Zwang und eine Qual für das nach so ganz anderen Zielen strebende Talent Metzners bezeichnet hat, gerade ausgezeichnete Früchte getragen. Metzner war Architekturbildhauer und er hat das Glück gehabt, daß seine architektonisch empfundenen, nach Anschluß an Wände und nach Eingliederung in Räume verlangenden Gestalten auch in und an wirklichen Bauten Unterkunft fanden. So durfte er einen Nibelungenbrunnen für Prag schaffen, eine Aufgabe, die ihm gewiß wie keine zweite entsprechend war, so ein Hindenburg-Denkmal, so ist er für das Lichtspielhaus am Nollendorfplatz in Berlin mit dem Architekten Oskar Kaufmann zusammen tätig gewesen, so hat er vor allem am Völkerschlachtdenkmal mitgewirkt. Hier füllt seine Granitfiguren von Kriegern und Wächtern paarweise den Bau im Inneren, während sie, von fern an Lederers Bismarck erinnernd, den oberen Rundbau von außen im Kranz umschließen. Man hat aus diesen Helden neben titanischem Trotz und sittlicher Stärke einen Klang von Trauer, stummer Klage und Sehnsucht heraushören wollen. Das Denkmal ist ein Jahr vorm Ausbruch des Weltkrieges vollendet worden. Dürfte man da von einem unbewußten Symbol des trotz aller titanenhaften Anstrengungen dennoch unterliegenden alten Reiches und einer glühenden Sehnsucht nach einem neu auferstehenden herrlichen Großdeutschland phantasieren? — Franz Metzner und Bruno Schmitz war es noch einmal vergönnt, zusammenzuwirken. Jetzt handelte es sich aber nur um eine Auf-



Abb. 245 Pfeilerrelief vom Völkerschlachtdenkmal von Franz Metzner

gabe niedrigeren Ranges. Sie schufen das Speisehaus Rheingold in Berlin. Verfasser gesteht, in diesem überreich aufgemachten Massenbetriebs-Ausschank keine reine Freude empfunden zu haben. Ungleich vornehmer und anheimelnder wirkte da doch das streng im modernen Stil ausgestaltete und durchgeführte, leider seit Jahren bereits wieder geschlossene Weinhaus Trarbach in Berlin.

Als ein schönes Beispiel moderner, mehr dekorativer deutscher Bildnerei in Verbindung mit der Baukunst mag das stolze, in Stein gehauene Menschenpaar von *Ludwig Habich* (geb. 1872) genannt sein, das vor dem Ernst-Ludwig-Haus von Olbrich in Darmstadt steht. Unsere Abbildung (Abb. 246) gibt nur ein Stück des langgestreckten Gebäudes wieder. Aber auch vor dem ganzen, verhältnismäßig weit ausgedehnten und dabei niedrigen Hause kommen die beiden riesenhaften Gestalten kräftig zur Geltung. Sie führen wohl ein selbständiges Eigenleben, tragen aber wesentlich dazu bei, die Wirkung der Eingangspforte zu verstärken. Die Gestalten sind Türhüter, wehren nach außen, weisen nach innen und steigern durch ihre Körper- und Blickwendung die zusammenschließende Kraft des mächtig sich wölbenden Türbogens. Hinter ihnen erhebt sich das Haus, daher sind sie durchaus auf Vorderansicht gearbeitet und rückwärtig mit dem Stein verwachsen. Der Mann ist eine gewaltige Erscheinung von fest zusammengefaßter Kraft, und wenn auch nur ein Nach Fahr, so doch ein würdiger Sproß aus dem Geschlecht des Michelangeloschen David. Die Frau ein stolzes, hoheitsvolles Weib von königlichem Anstand, der die üppigen Haarmassen wie die unendlich vielen Gewandfalten in schönen Wellenlinien über die herrlichen Glieder herabrieseln. Habich hat auch sonst kostliche Arbeiten geliefert, höchst reizvolle Bronzestatuetten hessischer Fürsten, einen Flötenbläser, eine Brunnenfigur, einen vorzüglich beobachteten, auf der Seite liegenden Hund (Setter) u. a. Von dem Darmstädter Goethedenkmal ist schon (auf S. 263) die Rede gewesen.

Während in Darmstadt eine lockere Verbindung zwischen Baukunst und Bildnerei besteht, während Theodor Fischer geschmackvoll schmückende Reliefplastik über seine Denkmäler willkürlich verstreut, stellt allein der Hamburger Bismarck eine organische Einheit zu annähernd gleichen Rechten und Pflichten zwischen den beiden Schwesternkünsten dar, dagegen dient beim Völkerschlachtdenkmal die Plastik der Architektur, während der Hildebrandsche Hubertusbrunnen ein klassisches Beispiel dafür bildet, wie der stilvolle Eindruck einer Plastik durch eine im wesentlichen dienende, in diesem Fall einrahmende Architektur gehoben werden kann. Freilich ist bei diesen Vergleichen auch nicht außer acht zu lassen, daß es sich je um verschiedene Aufgaben handelt.

Inzwischen hatte sich gegen die klassizistische Richtung Hildebrandscher Observanz, wie im Jahrhundert vorher gegen den damaligen Klassizismus in der Romantik, bereits wieder ein Rückschlag geltend gemacht — nicht nur in der Klingschen Bildnerei, sondern auch ganz unabhängig davon und zwar in den Kreisen jüngerer Künstler. Und auch diesmal umfaßte dieser Rückschlag wenigstens wieder romantische Tendenzen. Bei aller Vortrefflichkeit in der formalen Abrundung machte sich eben in der Hildebrandschen antikisierenden Kunstrichtung Münchens bisweilen ein gewisser Mangel an Wärme, an innerem, seelischem Erleben geltend, fehlt ja doch schon den großen Begründern der Schule, den Marées wie Hildebrand, bei all ihren sonstigen Vorzügen — die deutsche Innigkeit. Auf diesen Mangel in der Maréesschen Begabung hatte seinerzeit schon Arnold Böcklin mit treffenden Worten hingewiesen. Und nun lief die Hildebrandschule Gefahr, zu viel auf den Lehrmeister statt in die Natur zu schauen, sich einer äußerlich glatten Formenkunst hinzugeben, statt ihre Gebilde von innen heraus zu beseelen. Wie über Hildebrand hinaus gegangen werden konnte, haben



Abb. 246 Mittelteil des Ernst-Ludwig-Hauses zu Darmstadt von Joseph M. Olbrich
Steinfiguren von Ludwig Habich

wir oben an Metzner gesehen, der seinerseits bereits dem (später im Zusammenhang zu behandelnden) Expressionismus zustrebte.

Nun sollte man meinen, das nächstliegende Korrektiv gegen die erkältende Wirkung übermäßiger klassizistischer Einflüsse müßte für deutsche Künstler allemal in dem Anschluß an die seelenvollen und dabei technisch so gediegenen altdeutschen Meister liegen. Hatte sich schon Theodor Fischer willig dem überwältigenden ernsten und schweren Rhythmus des romanischen Stiles hingegeben, so schloß sich sein fränkischer Landsmann *Ignatius Taschner* (1871—1913) an die altdeutschen Meister der Dürerzeit an, wobei er sich allerdings mehr von ihrer Technik, ihrem Naturgefühl und dem auch bei ihnen gelegentlich hervorblitzenden schalkhaften Humor als gerade von ihrer seelenvollen Auffassung beeinflussen ließ. Taschner wurde in Kissingen geboren. Er war Schüler der Münchener Akademie, Lehrer an der Kunstschule in Breslau, später aber in Wien und in Berlin tätig. In Mitterndorf bei Dachau ist er gestorben. Ein würdiger Nachfahr der deutschen Spätgotiker erwies sich dieser humorvolle, handwerklich tüchtige, dekorativ feine, von tiefer Naturempfindung erfüllte Künstler allen Sätteln gerecht¹⁵⁹⁾. Von seinem köstlichen holzgeschnitten „Wanderer“, der uns unmittelbar an Hermann Hesses „Knulp“ erinnert, ist man im Zweifel, ob man die an den Altdeutschen von der Art Tilmann Riemenschneiders geschulte Mache (Hände, Fältelung!) oder den kecken Griff ins volle Menschenleben mehr bewundern soll, mit dem er den armen,



Abb. 247 Der Wanderer, Holzplastik von Ignatius Taschner
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)

gen war, wie sie nicht selten in altbayerisch-österreichischen Landen anzutreffen ist. Ein urgermanischer Mensch, durch und durch bodenständig. Die Familie läßt sich als „Lederer“-Familie bis aufs 16. Jahrhundert zurückverfolgen, und in dieser Familie hielt sich stets ein gewisses Familienbewußtsein lebendig, wovon sich auch der Künstler tief durchdrungen fühlte. Schon der Vater war in seiner Art ein origineller Mensch gewesen, ein rechtlicher Kaufmann und weit und breit hochgeachteter Bürger und Ehrenbürger seiner Vaterstadt, einsilbig, streng, hart gegen sich und seine Kinder, dabei bildungsdurstig und philosophischen Problemen auf seine Weise nachsinnend, in seiner Jugend ein Wanderer durch Tirol und durch die Schweiz, bis nach Paris und London, der über alle seine Reisen sorgfältig Tagebuch geführt und Stahlstiche der durchwanderten Städte eingeklebt hatte. Max Heilmaier wurde in Isen bei Wasserburg am Inn, südöstlich München, als siebtes von dreizehn Kindern geboren. Das Talent zur bildenden Kunst äußerte sich früh. Schon der zehnjährige Bub zeichnete seines Vaters Haus ab. Von seinem 12. Lebensjahre ab aber hat er sich bis zu seinem verhältnismäßig früh erfolgten Tode in seinem Beruf ununterbrochen weitergebildet, getreu dem Goetheschen Ausspruch, den er selbst einmal angezogen hat: „Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird. Eines recht wissen und ausüben, gibt höhere Bildung, als Halbheit im Hundertfältigen.“ Damals, mit 12 Jahren hatte ihn sein Vater nach München als Lehrling in die Jakob Bradl'sche Bildhauerwerkstatt gebracht, wo er auch noch als Geselle beim jungen Jakob Bradl verblieb. Des letzteren Gesichtszüge, von Humor und Originalität erfüllt, werden jedem Besucher der Münchener Staatsgalerie nach Sambergers

zerlumpten, abgemagerten Handwerksburschen, dem dabei der Schalk im Nacken sitzt, mit vollendet Naturtreue dargestellt und dabei doch zweifellos in die Sphäre des bildkünstlerischen Stils erhoben hat (Abb. 247).

Endlich sei in diesem Zusammenhang *Max Heilmaier* (1869—1923) genannt, vielleicht der bedeutendste Vertreter einer aus starker deutscher Überlieferung hervorgegangenen Richtung innerhalb der Plastik des letztverflossenen Menschenalters, auf den daher etwas näher eingegangen werden soll. Er bildete das plastische Gegenstück zu seinem jüngeren Freunde, dem Graphiker und Maler Rudolf Schiestl. Georg Lill hat Heilmaier eine liebevoll eingehende Sonderdarstellung gewidmet.¹⁶⁰⁾ Heilmaier war ein untersetzter rötlichblonder Mann mit klarblickenden hellblauen Augen und von zusammengefaßter Kraft, dem eine natürliche, bäuerlich-aristokratische Vornehmheit ei-

lebensprühendem Bildnis aus dem Jahre 1907 zum Greifen deutlich vor Augen stehen. Dieser bildkünstlerischen Darstellung entspricht aufs Haar eine solche aus der Feder seines Schülers Max Heilmaier.¹⁶¹⁾ Jener Bradl junior war in der Tat ein fröhlicher grundgütiger Mensch, ein echter Münchener, der weder auf Ruhm, noch weniger auf Erwerb erpicht war, vielmehr glücklich und sorglos wie ein Kind in den Tag hineinlebte und dessen größte Freude darin bestand, andere lachen und glücklich zu machen. Freilich fehlte es ihm wohl auch an Willen und Kraft, seine reichen Gaben auf einen Punkt zu sammeln. Vielmehr war er zugleich Bildhauer, Maler, Musiker, vor allem aber Vortragskünstler und Schauspieler. Dieser mimischen Veranlagung verdankte er wohl auch seine fabelhafte Einfühlungsfähigkeit in die verschiedensten Stile der Vergangenheit:

„Romanisch, gotisch, Renaissance
„dös is mir alles oans.“

Wir Kunsttheoretiker pflegen die Künstler nach ihrer mehr oder weniger großen neuschöpferischen Originalität zu bewerten. Und wir tun recht daran, wie dies gerade wieder am Anfang des nächsten Kapitels grundsätzlich auseinandersetzt werden soll. Allein wir vergessen in unserer berufsmäßigen Grundsätzlichkeit bisweilen denn doch zu sehr, daß es in der Kunst nicht nur auf originelle Schöpferkraft, sondern auch auf Naturwahrheit wie auf den Adel und Wohlklang der Verhältnisse ankommt. Stellt man sich aber einmal auf den Standpunkt des Eklektikers und Stilnachahmers, so war dieser Bradl in seiner Art ein Tausendkünstler. Jedenfalls hat er seinen Schülern, wie Heilmaier, Wrba und anderen nachmals tüchtigen Bildhauern, gründliches und manigfaches handwerkliches Können und eine vollendete Beherrschung des Materials beigebracht. Diesem seinem verehrten Lehrer ist Heilmaier lebenslänglich dankbar geblieben. Er hat wenige Jahre vor seinem Tode in beredten Worten den Vorzug der Ausbildung in einer Werkstatt gegenüber der Erziehung an Kunstschulen, vor allem in Anbetracht der natürlichen Auslese der Schüler und der beglückenden Zweckarbeit, klar herausgestellt und sich so mit den modernsten Kunsterziehungsbestrebungen getroffen. Mit 22 Jahren kam Max Heilmaier seinerzeit auf die Akademie zu Professor Sirius Eberle, wo Wrba und Ignatius Taschner mit ihm zusammen studierten. Gleichzeitig hatte er sich allsonntäglich an den Schätzen des Bayerischen National-Museums weitergebildet und nächtlich in seiner Dachkammer, wie der arme Poet Meister Spitzwegs, trotz Frost und Kohlenmangel in die Dichtkunst mit wahren Heißhunger versenkt. Heilmaier gehörte zu denjenigen, die nicht unter Schulzwang, sondern aus tief innerem Verlangen ihren Goethe und ihren Schiller, aber auch Shakespeare, Calderon und antike Schriftsteller geradezu andächtig gelesen haben. Endlich bildete er sich auf Reisen weiter, die er durch die Schweiz, nach Paris, Orleans, Marseille, ja bis tief nach Spanien hinein unternahm. Dabei reiste der bis an sein Lebensende erstaunlich Bedürfnislose sozusagen ohne Geld in der Tasche, aber wenn es nötig war, zog der gelehrige Schüler Bradls sein Flageolett hervor und spielte zum Tanze auf.

Im Jahre 1895 erhielt er für seinen tanzenden Faun und seine Bronzefigur „Faun mit Bock“ die Medaille der Akademie, um dieselbe Zeit auf ein Konkurrenz-Ausschreiben des Stadtmagistrats München zugleich mit zwei Studienkameraden Heinrich Däll und Georg Pezold den Auftrag, an der von Joseph Bühlmann errichteten Friedenssäule, die den Abschluß der Prinzregentenstraße bildet, den plastischen Schmuck auszuführen. Im Jahr 1903 schuf er die Statue des Prometheus an Theodor Fischers Bogenhausener Brücke. Später ist Heilmaier hauptsächlich für Kirchen tätig gewesen, für evangelische wie für katholische, er hat Heiligenstatuen, Orgelemporen- und Kanzelschmuck, Kapitelle und Evangelisten-Symbole, Grabmäler und Grabplatten geschaffen. Am Ende seines Lebens hat er

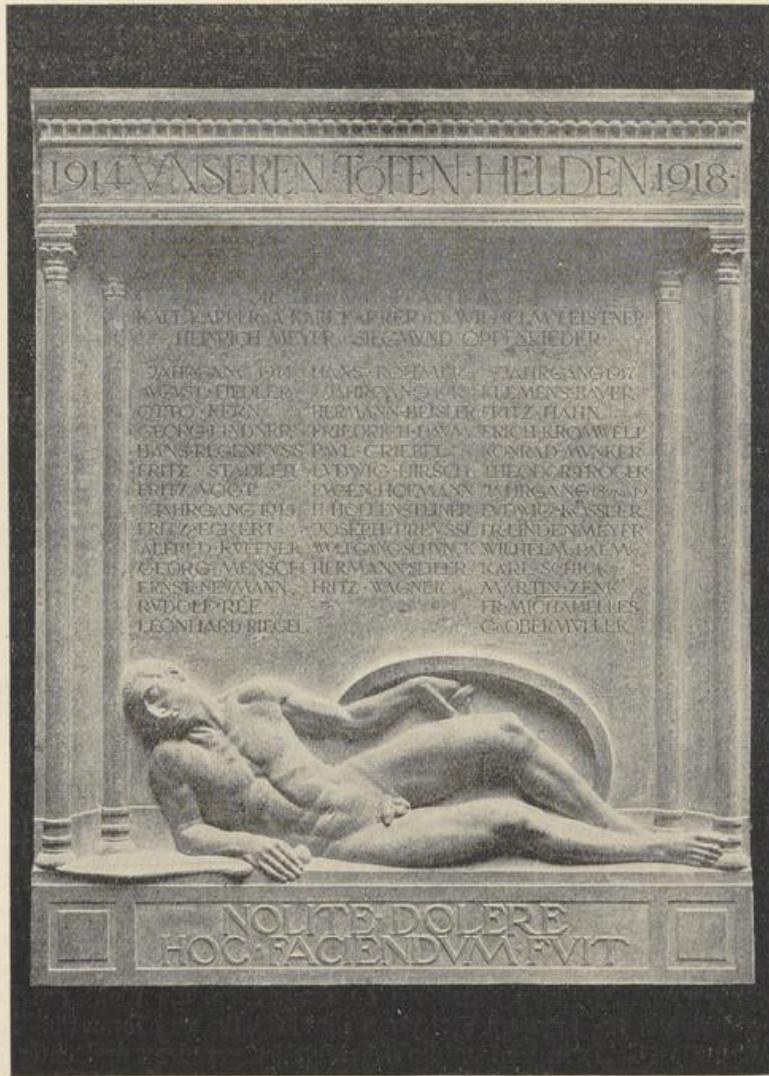


Abb. 248 Kriegserinnerungstafel des Melanchthongymnasiums in Nürnberg
von Max Heilmayer

schön gestaltete und tief empfundene Beiträge, praktisch wie auch theoretisch, zur Lösung der Kriegerdenkmalsfrage geliefert (Kriegserinnerungstafel des Gymnasiums Fürth, des Melanchthongymnasiums Nürnberg (Abb. 248), der Burschenschaft Germania in Erlangen, Kriegerdenkmal vor dem befestigten Friedhof nächst der von Platen besungenen uralten Linde von Effeltrich bei Erlangen usw.). Daneben ergötzte und erfrischte er sich an profanen Stoffen wie Gebirgsziege, Allgäuer Füllen, „Mariandl auf dem Steinbock“ (wie er überhaupt nicht müde wurde, dieses sein einziges Kind immer wieder zu modellieren), Lautenschläger, Bärenbrunnen, zahlreichen Porträtmedaillen und an äußerst liebenswürdigen und lebhaften Kinder-Allegorien von Feuer, Wasser, Luft und Erde, Krieg und Frieden, als Schlüßsteinen an der Sprengstoff-Fabrik Nürnberg (Abb. 249). Sein Ruhm

war in die Weite gedrungen, er erhielt Aufträge von Meran bis nach Charlottenburg bei Berlin. Im Jahre 1907 war er an die Kunstgewerbeschule in Nürnberg als Professor für figürliches Modellieren berufen worden. Aber der in der reinen und scharfen Luft südlich der Donau aufgewachsene Oberbayer hat sich niemals in dem weichen Klima Frankens, seine ausgesprochene Künstlernatur niemals in der modernen Industriestadt völlig eingewöhnen können. Dagegen gab gerade ihm Alt-Nürnberg mit seinem schier einzigen Reichtum an gewachsener altdeutscher Kunst eine Fülle neuer Anregungen. Der Bradlschüler Heilmair hatte ursprünglich auch als Eklektiker begonnen. Allein sehr bald bildete er sich seinen eigenen Stil im Ausschluß an die altdeutschen Meister von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert. Man könnte daher auch ihn einen Stilnachahmer schelten. Täte man aber recht daran? — Ich bitte, wie viel fremdländische und weltenferne Einflüsse von den modernen Franzosen, Engländern und Russen über Altspanien und die Antike, Altbabylon und Ägypten bis zur Negerplastik empfängt die deutsche Kunst der Gegenwart, und eine gefällige Kritik weiß die unbedingte und gleichsam gesetzmäßige Notwendigkeit aller dieser Einflüsse in beredten Worten zu beweisen und die hohe Modernität der also beeinflußten Arbeiten in den höchsten Tönen zu preisen. Soll es da einem deutschen Bildhauer grundsätzlich verwehrt sein, Ausschluß an seine künstlerischen Ahnen, an sein eigen Fleisch und Blut zu suchen?! — Dabei war Heilmair nichts weniger als ein äußerlicher Stilnachahmer, vielmehr ging er von der Natur aus — man betrachte daraufhin nur seine Bildnisse wie seine liebreizenden und ursprünglich empfundenen Kinderkörperchen! —, aber er fand gerade bei den Altdeutschen die Naturwahrheit, nach der er strebte, so ausgeprägt vor, wie sonst nie und nirgends in der Welt, damit zugleich aber aufs innigste gepaart einen starken edlen und ausdrucksvoollen Stil. Oder anders gesagt: Heilmair lernte an den Altdeutschen, wie man haarscharfe Naturbeobachtung in Stil umgießen kann. Er stand also zu der altdeutschen Kunst in einem ähnlichen Verhältnis wie Hildebrand und die Künstler seiner Richtung zur Antike. Man muß mit Heilmair durch altdeutsche Städte gewandert sein, um ermessen zu können, mit welch tiefinnerlicher Anteilnahme er altdeutscher Kunst gegenüberstand und welch wahrhaftige Herzensfreude ihm ihr Anblick bereitete. Niemals aber studierte er bloß mit Auge und Sinn, sondern stets mit Stift und Notizbuch in den Händen. So speicherte er mit den Jahren ein ungeheures Studienmaterial auf und studierte wie ein wandernder Geselle der Dürerzeit. In ihm schien geradezu ein altdeutscher Künstler wieder auf die Welt gekommen zu sein. Seine Werke sind ebenso „gekonnt“, ebenso naturwahr, ebenso materialgerecht, gleichviel ob er in Holz, Stein oder



Abb. 249 „Luft“ Steinrelief von Max Heilmair
Schlußstein an der Sprengstoff-Fabrik Nürnberg



Abb. 250 Die Evangelisten Matthäus und Markus Holzfiguren von Max Heilmaier

Er arbeitete, eben so fleißig, sorgfältig und liebevoll durchgeführt, ebenso harmonisch in der Linienführung, in der Formbehandlung, in der Licht- und Schattenverteilung, ebenso empfunden der Architektur eingegliedert; ebenso fest stehen seine Figuren auf den Füßen, ebenso ausdrucksvoll sind seine schönen, geruhig lastenden, fest zugreifenden oder geschickt hantierenden Hände, ebenso ausdrucksvoll seine ernsten, würdigen und individuell belebten Gesichter. Gerade an den reich nüanzierten Gesichtern wird man immer wieder den Künstler unserer Zeit erkennen. Und in der Tat, zu seinen Heiligenfiguren hat ihm bald ein hoher Geistlicher, bald ein armer Spitaler, bald sein eigener alter Vater Modell gesessen. Wie in der Kunst, so besaß Heilmaier auch in seiner Lebensführung eine gewisse innere Verwandtschaft mit den kernigen altdeutschen Handwerksmeistern: Nichts genialisch Verschwommenes, nichts Rauschgift benebeltes! — Sondern ein besonnener, pünktlicher, aber von innerer Gemütswärme beseelter Meister, der seine Hantierung bis in die feinsten „Vorteile“ der Werkzeughandhabung und Materialbehandlung verstand und diese Kunst, die ihm einst Jakob Bradl übertrug, an seine Gesellen



Abb. 251 Die Evangelisten Lukas und Johannes Holzfiguren von Max Heilmayer

und Lehrlinge weiterzugeben unermüdlich bedacht war, dabei ein lehrhaft und doch auch wieder humorvoll plaudernder, ausgezeichneter Gesellschafter, ein vorzüglicher Familienvater, ein unermüdlich strebender Mensch und ein Mann von schlichter, echter Religiosität.

Als man nach dem November-Umsturz von 1918 aus dem Krieg und aus fernen Landen wieder heimgekehrt war, Treu und Glauben entschwunden, dafür Geldgier, Genussucht und Schamlosigkeit sich aufblähen sah, stumpf und dumpf dahinlebte und schier an dem eigenen Volk, aus dem man selbst hervorgegangen, irre zu werden Gefahr lief, die innerlich hohlen Experimente aber, die uns vielfach von Ausstellungswänden umso anspruchsvoller angrinsten, je fragwürdiger sie waren, da bildete die Bekanntschaft mit der Heilmaierschen Kunst, vermittelt durch die vier holzgeschnitzten Evangelisten für die Kirche in Bechhofen bei Ansbach, vielleicht sein reifstes und bedeutendstes Werk, geradezu einen Lichtstrahl in dem Dunkel rings umher (Abb. 250 und 251). Anderen ist es vielleicht vor anderen, ebenso echt deutschen Werken ähnlich ergangen. Man wende nicht ein, daß

dies gar nicht hierher gehöre und daß Politik mit Kunst nichts zu tun habe. Freilich man kann die Geschichte der Kunst lediglich als eine Entwicklung des Sehens betrachten. Aber zu tiefst gefaßt, hängt die Kunst eines Volkes mit dessen ganzem Wesen und Schicksal in fest geschlossener, innerer Einheit zusammen. Ein Volk nun, aus dessen tiefem Schacht eine solche Innigkeit, Sittlichkeit, Kraft und Schönheit hervorsprudeln, wie sie sich z. B. in der Kunst Heilmayers offenbaren, ein Volk, das so unauflöslich mit seiner besten Vergangenheit zusammenhängt, ein Volk, das aus den tiefsten Wurzeln seines Volkstums immer neu gespeist wird, ist noch nicht untergangsreif, sondern wird sich aus dem Taumel und der Unwahrhaftigkeit der Gegenwart zu neuer Ehrlichkeit aufraffen, sich seiner eigenen Kräfte wieder bewußt werden und zu neuer Herrlichkeit emporsteigen.



Abb. 252 Landhaus von Francis Hooper, London

4. Kunstgewerbe und Baukunst¹⁶²⁾

Baukunst und Kunsthandwerk sollen im Rahmen dieses Kapitels zusammen besprochen werden, weil sie in der Tat aufs engste und innigste zusammenhängen. Gegenüber den „freien“ bildenden Künsten, der Bildnerei, der Malerei und der Griffelkunst läßt sich die Baukunst mit dem Kunsthandwerk zusammen als „angewandte“ Kunst begreifen. Die moderne Baukunst hat neben praktischen und eigenartigen Grundriß- und Aufrißlösungen (Abb. 252) hohen Wert auf zweckmäßige und schöne Innenausstattung gelegt, das Kunsthandwerk auf entsprechende Ausstattung gleichgestimmter Innenräume hingearbeitet. Erzeugnisse modernen Kunsthandwerkes kommen erst in einem modernen Wohnraum zur vollen Geltung, wie man sich ein modernes Zimmer nur mit modernen Möbeln und mit modernen Kunstwerken ausgestattet vorstellen kann. Ein Defregger in einem Rahmen von Renaissanceprofilierung macht in der Tat in einem neuzeitlichen Raum keine