



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Die moderne Kunstbewegung

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1925

Deutschland (Kolbe, Hoetger, Lehmbruck, Barlach, Scharff, Belling, Oswald Herzog)

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



Abb. 329 Mommsenstatuette von Walter Lobach
Berlin, Nationalgalerie

lerei zu bezeichnen. Auch die Skulpturmalerei verdankt ihren Ursprung Archipenko. Es ist dies eine Verbindung von Relief und Malerei, die die Möglichkeit gibt, unter jeder Verkürzung von rechts oder links ein zwar wechselndes, aber formal vollendetes Bild zu haben. Auf viele junge Künstler hat Archipenko lange großen Einfluß ausgeübt. Heute jedoch verfolgt die Plastik andere Ziele, strebt nach Geschlossenheit, Einfachheit, Klarheit im Ausdruck. Zugleich sucht man wieder aus Eigenem zu schöpfen und löst sich damit nicht nur von artfremden Vorbildern, sondern vor allem aus der gefährlichen und schmachvollen Sklaverei fremder Geistigkeit.

Wie weit sich die expressionistische Plastik dieser Art vom Naturalismus entfernt hat, zeigt ein kurzer Blick auf die kleine Mommsenstatuette von *Walter Lobach* (Berlin, Nationalgalerie). Auch dieser Künstler wollte die Geistigkeit, das Wesen des greisen Gelehrten ausdrücken, aber er bedient sich naturalistischer Mittel. Diese Kleinplastik wird jedem etwas geben können, und sei es nur durch die Freude an der feinen Behandlung des Stofflichen, an der Liebenswürdigkeit der Detaildarstellung.

Mehrere expressionistische Plastiker haben sogar ihren Anfang im Naturalismus genommen, so *Georg Kolbe* (geb. 1879), der lange unter Rodins Einfluß gestanden ist. Er wollte ursprünglich Maler werden. Erst mit 21 Jahren schwenkte er zur Plastik um, eignete sich in dreijährigem, eifrigem Studium in Rom als Autodidakt die Grundlagen der Bildhauerei an und bildete an den Meisterwerken der Vergangenheit, vor allem der Antike, sein Formgefühl. Bei dem anschließenden Aufenthalt in Paris geriet er unter den Einfluß Rodins und man erkennt deutlich, wie sein an der Antike geschultes, plastisches Empfinden damit in Zwie-

Tanzgruppen beginnen ihn zu interessieren, an denen er ohne Rücksicht auf Naturmöglichkeit das Gesetz ihres Baues und den Rhythmus ihrer Funktion zu verdeutlichen sucht. Bald jedoch tritt die reine Abstraktion in den Vordergrund. Nach außen runde Formen werden dachrinnenartig nach innen gewölbt, der Kopf wird weggelassen oder von einer durchbrochenen verbogenen Scheibe ersetzt, aus abstrakten Teilen werden scheinbar willkürlich abstrakte Formen zusammengesetzt, nur selten klingen noch entfernte Erinnerungen an menschliche Formen auf (weibliche Figur, 1920). Es ist ein scheinbar ziel- und sinnloses Spielen mit allem, was Form heißt, aber wenn man die wirklich ausgezeichneten weiblichen Aktstudien des Künstlers kennt, wird man doch davon Abstand nehmen, sein Streben als Spie-

spalt kommt. Eine Frucht jener Jahre ist eine Mädchenstatuette (1904). Zu bedeutenden Schöpfungen fehlte es ihm damals noch an Technik, doch zeigt schon dieses kleine Werk reiche Achsenverschiebung und einen starken Rhythmus im Steigen und Fallen der Linien, dabei ist es summarisch in der Detailbehandlung. An Rodin lernte Kolbe das, was ihm Rom nicht hatte geben können, die lebendige Funktion des menschlichen Körpers. Doch ging ihm beim Weiterarbeiten in der Richtung nach Belebung der Modellierung die römische Sicherheit der Formbehandlung langsam verloren (Ringende Kinder) und er wurde in der Erkenntnis dieser Gefahr strenger in der Plastik (Kauernde Japanerin 1911). Hier ist die Bruchstelle, von der ab Kolbe zum Expressionisten wird, doch hat er

auch als solcher nie ganz Rodin und seinen Einfluß vergessen. Das Selbstverständliche, Lebensvolle, das Überzeugend-Naturwahre, das Organische in seinen Gestalten, besonders in seinen Tanzfiguren, stammt aus jener Zeit. Nun trat zum ersten Male auch das Tanzmotiv auf, das in Kolbes Schaffen eine so große Rolle spielt und an das sich bisher noch kein expressionistischer Plastiker gewagt hatte. Lebenswahr, aber modellfern, von innerer Musik bewegt, wie eine in selbstverständlicher Zwanglosigkeit emporblühende Pflanze, so steht die Figur einer 1912 geschaffenen Tänzerin vor uns und offenbart ein an sich bewegungsfrohes Temperament in strenger, rhythmischer Sprache (Abb. 330). Diese Besetzung im Rhythmus kennzeichnet Kolbes gesamte Plastik. Die expressionistische Formstilisierung nimmt wohl langsam zu, doch hüttet er sich vor reiner Abstraktion; indem er sich keiner grundsätzlichen Arbeitsweise hingibt, prüft er alles und behält das Beste. In gleicher Weise streng konstruktiv im Aufbau wie malerisch in der Oberfläche vereinigt Kolbe Elemente von Maillol wie von Rodin, von Hildebrand, Tuauillon und etwas, das an Indien erinnert. Seine Gruppen sind meisterhafte Rundplastiken ohne Gewaltsamkeit und tote Ansichten. Es lebt in ihnen etwas vom Geiste der modernen rhythmischen Gymnastik. Erdenschwere und starke Eindringlichkeit, die kein Ausweichen gestattet, fehlt ihnen, aber ohne irgendwie Zugeständnisse zu machen, sind es moderne Salonwerke im allerbesten Sinne. Die Werke der letzten



Abb. 330 Tänzerin von Georg Kolbe

Jahre lassen eine stark kubische Behandlung erkennen und erinnern entfernt an Barlach, doch sind sie harmonischer, heiterer und freudiger. — In einer Zeit, in der die künstlerische Behandlung der Form sehr schwankend ist, bietet das Bildnis durch seine Naturbeziehungen dem Bildhauer noch am meisten Sicherheit. So hat auch Kolbe eine Reihe von Porträtköpfen geschaffen (Fürstin Lichnovsky 1911, van de Velde 1912, Mädchenkopf 1915), die, sehr stark in ihrer Charakteristik und, wie die meisten Werke Kolbes, in Bronze gedacht, zu den besten ihrer Zeit gehören.

Bernhard Hoetger wurde 1874 in Hörde in Westfalen geboren. Die handwerkliche Grundlage der Bildhauerei eignete er sich in vierjähriger Lehrzeit in einer Steinmetzenwerkstatt in Detmold an, dann ging er als Geselle auf die Wanderschaft. Mit 20 Jahren begann er ein eifriges künstlerisches Studium, das ihn zum Besuch der Akademie in Düsseldorf führte. 1900 erlag er beim Besuch der Jahrhundertausstellung in Paris dem Zauber der Kunst Rodins, von dem er sich erst nach einigen Jahren nach einer durch bitte Not bewirkten Krankheit befreite. Damit hatte er auch mit dem Impressionismus gebrochen und sich auf sein Deutschtum besonnen. Die eminente Begabung Hoetgers zeigte sich bereits, als er noch im Geiste des Impressionismus schuf, in einem wundervollen weiblichen Bronzетorso (Abb. 331). Das Abgehackte der Arme und namentlich der Beine ist freilich befremdlich. Klingers Marmorfigur Amphitrite z. B. wirkt trotz der fehlenden Arme in sich geschlossen, während man hier den grausigen Eindruck des Verstümmelten beim besten Willen nicht überwinden kann, vielleicht gerade wegen der prächtig lebensvollen Wiedergabe der vorhandenen Formen. Das Nie-Zufriedene, das Ringen mit immer neuen Problemen, ein Zeichen des deutschen Menschen, hat auch Hoetgers Leben erfüllt und ihn davor bewahrt, seine Kunst nach Brot zu stellen. In seiner Pariser Zeit erhielt er günstige Kritiken, Kunstmäuse aller Art besuchten ihn, Julius Meyer-Graefe, damals Leiter von „la maison moderne“, erwarb seine Arbeiten zu Reproduktion und Verlag, Rodin lud ihn zu einer gemeinsamen Ausstellung ein, es wäre ihm leicht gewesen, die Konjunktur auszunutzen. Aber er wandte sich dem Expressionismus zu und verlor damit immer mehr Boden in Frankreich. Schließlich kehrte er wieder nach Westfalen zurück, vollgesogen von allem Besten, was die Kunst Frankreichs seit der romanischen Epoche aufzuweisen hatte. Nun setzte eine längere, unproduktive Periode ein, während der er in kunstgewerblicher Tätigkeit (Möbelbau-, Schnitz-, Holzbildhauer-, Treibarbeiten) sich auf seine früheren handwerklichen Kenntnisse besann. Dazwischen führten ihn Aufträge durch Deutschland, nach Frankreich und Italien. In Florenz, unter dem Eindruck der frühen Italiener, machte er die ersten Vorarbeiten für die architektonisch streng stilisierte Reliefwand im Platanenhain in Darmstadt im Auftrag des Großherzogs von Hessen. Diese Bildwerke geben ein herrliches Zeugnis für die außerordentlich starke Empfindung für Rhythmus, die alle Werke des Künstlers widerspiegeln. In der Strenge der Architektonik, der Komposition zeigt sich wohl noch eine Nachwirkung seiner Beschäftigung mit kunstgewerblichen Problemen, gleichwohl ist diese Gruppe wie sämtliche Werke Hoetgers von allem Kunstgewerbe weit entfernt. Bereits in Paris hatte Hoetger starke Eindrücke von Maillol erfahren und seit seiner Rückkehr trat das Problem der reinen materialgerechten Form immer mehr in den Vordergrund. Eine zielbewußte Stilisierung setzte ein, die den Zweck hatte, die Vorstellung zu verdeutlichen, die in dem Künstler von dem Wesen des Dargestellten lebte. Als bestes Werk erscheint hier die Büste der Frau Dülberg. Diese Stilisierung kann sich verstärken zur reinen kubischen Abstraktion, durch die manche seiner Werke etwas Ägyptisch-Monumentales erhalten, z. B. das Revolutionsdenkmal in Bremen. Trotz dieser neuen Einstellung wurde aber Hoetger nicht zum Nachfolger Maillols,

sondern entsprechend seinem deutschen Wesen liegt der Nachdruck in seinen Werken auf dem Inhaltlichen. So hat er im Gegensatz zu Maillol gerade das Hauptgewicht seiner Gestalten auf die Behandlung der Köpfe gelegt und viele Porträtbüsten geschaffen. Mit eigener Kraft fand er seinen Weg und gelangte aus starker plastischer Empfindung zu strenger tektonischer Geschlossenheit und neuer Schönheit.

Wilhelm Lehmbruck (1881—1919) aus Meiderich bei Duisburg, war also Nachbar des Westfalen Hoetger.²¹⁴⁾ Er hat ein paar Jahre später als dieser und ein Jahrzehnt später als Barlach das Licht der Welt erblickt und sich dem allmählichen Zunehmen des Expressionismus entsprechend weiter von der Natur entfernt. 1895—1909 besuchte er die Kunstgewerbeschule und Akademie in Düsseldorf und bildete sich dann bis 1914 in Paris weiter. Hernach war er teils in Berlin, teils in Zürich tätig. Auch er hat eine Kunst, gleichsam von innen nach außen gepflegt, sein Gefühl in lebensgroßen Statuen, deren er etwa 30 bis 40 geschaffen, verkörpert. Er war ganz und gar Plastiker. Er stellte den unbekleideten menschlichen Körper, gleichviel ob Mann oder Weib, in den einfach natürlichen Stellungen des Stehens, Kniens, Emporsteigens, Schreitens, Sich-wendens dar und wußte diesen Stellungen neue, bisher noch nicht beobachtete Motive abzugewinnen, so daß seine Statuen immer überraschend und neuartig wirken. Lehmbruck war wie Hoetger, wie Vigeland, wie Minne ein „gotischer Mensch“, und nichts ist bezeichnender für seine Gestalten, als daß sie in die Höhe gezogen sind, daß die Extremitäten, ebenso wie der Hals im Verhältnis zur Körperbreite unzweifelhaft zu lang geraten sind. Nicht aus Unvermögen, denn Lehmbruck war zweifellos ein großer Künstler, sondern aus Absicht. Diese seltsame Absicht gibt Lehmbrucks Kunst ihr besonderes Gepräge. Und nun verbindet sich mit diesem gotisierenden, ja die alte gewachsene Gotik noch weit übertrumpfenden Zug eine Übereinstimmung mit der Lieblichkeit der Renaissance. Ich fühle mich vor Lehmbrucks Werken bisweilen an die rätselhafte Flora-Büste erinnert, die mit Leonardo in Zusammenhang gebracht wird. Nach Maier-Graefe soll Lehmbruck, der in Düsseldorf erzogen wurde, Reisen nach Italien, Holland und England unternahm und seine künstlerische Bildung durch mehrfachen Aufenthalt in Paris abschloß, von dem in gewissem Sinne klassischen Maillol ausgegangen sein. Neben Lehmbruck wirkt Maillol — das Kronprinzen-Palais in Berlin ermöglicht bequeme Gelegenheit, sie zu vergleichen — ruhig, gemäßigt und vornehm. Mit seinem absichtlichen Stilisieren in falscher Proportionalität, wobei die weibliche Büste sehr stark hervortritt, begegnet Lehmbruck auch wieder urtüm-



Abb. 331 Weiblicher Torso, Bronze
von Bernhard Hoetger

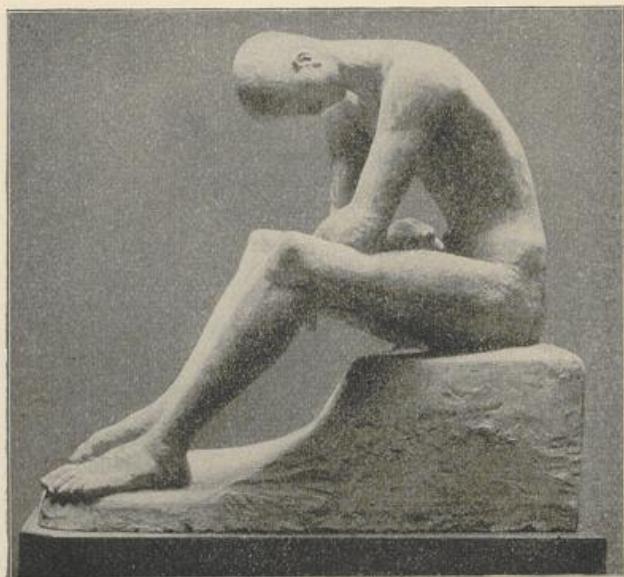


Abb. 332 Sitzender Jüngling von Wilhelm Lehmbruck
Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M.

heit und Ruhe der Empfindung, ja sogar einen nicht geringen Grad von formaler Schönheit erkennen lassen. Vor allem aber war Lehmbruck Expressionist, Ausdruckskünstler, und es glückte ihm, auszudrücken, was er ausdrücken wollte, sei es die angespannte Tätigkeit des Denkens, das Verhältnis von Mutter und Kind, die besondere Wesenheit des asketisch schwärmerischen Wüstenpredigers Johannes. So ist es Lehmbruck in jungen Jahren gelungen, in die deutschen Museen Eingang zu finden und auf seine Zeitgenossen einen großen Eindruck zu machen²¹⁵⁾. Wie wohl das Urteil der Nachwelt über ihn lauten wird? — Wenn die Gedanken und Empfindungen, die uns jetzt im Banne halten, wieder anderen und neuen gewichen sein werden. Lehmbrucks Kunst besitzt viele Tugenden und Vorzüge, aber eines läßt sie vermissen und das ist nicht das Geringste: die schlichte Natürlichkeit und die ohne weiteres jeden Besucher fortreibende Selbstverständlichkeit (Abb. 332).

Der Holsteiner *Ernst Barlach*²¹⁶⁾ (geb. 1870) ist in der Nähe Hamburgs aufgewachsen, hat die Hamburger Gewerbeschule besucht, darauf die Werkstatt des tüchtigen Bildhauers Robert Diez (I. Teil, S. 339) in Dresden, der dort die „Deutsche Renaissance“ eingeführt hatte, und endlich die Akademie Julian in Paris. In Paris erfuhr er Einflüsse des größten französischen Bildhauers neuerer Zeit Auguste Rodin, aber auch des Malers Jean François Millet. Mit Millet besitzt er überhaupt eine gewisse Wahlverwandtschaft, im Wesen, aber auch sogar im Stil. Das heißt, Barlach hat sich einen durchaus eigenen Stil herausgebildet, der seine Werke leicht von allen anderen unterscheidet. Dieser Stil ist Ausdruck eines Innenlebens, seines tief innerlichen Lebens und Strebens, Wünschens und Bangens, Träumens und Trauerns. Barlach ist Dichter und Bildschnitzer, und sein Stil ist ebenso durch sein Dichten, wie durch den Werkstoff des Holzes und den kubischen Blockcharakter der Skulptur bestimmt. Barlach hat auch Zeichnungen und Steindrucke geliefert, in Stein gemeißelt und sich sogar als Porzellanbildner versucht. Aber er steht vor unserer Phantasie als materialgerechter Holzschnitzer, als Schöpfer von Holzreliefs und Holzstatuen. Unter dem Einfluß einer vorherr-

licher Kunst des fernen Ostens. Also verschiedene Eindrücke und Einflüsse vereinigen sich in der merkwürdigen Kunst dieses Mannes, sind aber zu innerer Einheit zusammengeschlossen und zu einer neuen Sonderart verarbeitet. Diese Kunst entbehrt nicht der Anmut. Das Sonderbarste ist, daß Lehmbruck bei grundsätzlichem Verstoßen gegen die natürlichen Proportionen des menschlichen Körpers sich ein neues, eigenes, besonderes Proportionsgesetz geschaffen zu haben scheint, so daß seine Gestalten wieder eine ganz bestimmte Ausgeglichenheit und Ruhe der Empfindung, ja sogar einen nicht geringen Grad von formaler Schönheit erkennen lassen. Vor allem aber war Lehmbruck Expressionist, Ausdruckskünstler, und es glückte ihm, auszudrücken, was er ausdrücken wollte, sei es die angespannte Tätigkeit des Denkens, das Verhältnis von Mutter und Kind, die besondere Wesenheit des asketisch schwärmerischen Wüstenpredigers Johannes. So ist es Lehmbruck in jungen Jahren gelungen, in die deutschen Museen Eingang zu finden und auf seine Zeitgenossen einen großen Eindruck zu machen²¹⁵⁾. Wie wohl das Urteil der Nachwelt über ihn lauten wird? — Wenn die Gedanken und Empfindungen, die uns jetzt im Banne halten, wieder anderen und neuen gewichen sein werden. Lehmbrucks Kunst besitzt viele Tugenden und Vorzüge, aber eines läßt sie vermissen und das ist nicht das Geringste: die schlichte Natürlichkeit und die ohne weiteres jeden Besucher fortreibende Selbstverständlichkeit (Abb. 332).

Der Holsteiner *Ernst Barlach*²¹⁶⁾ (geb. 1870) ist in der Nähe Hamburgs aufgewachsen, hat die Hamburger Gewerbeschule besucht, darauf die Werkstatt des tüchtigen Bildhauers Robert Diez (I. Teil, S. 339) in Dresden, der dort die „Deutsche Renaissance“ eingeführt hatte, und endlich die Akademie Julian in Paris. In Paris erfuhr er Einflüsse des größten französischen Bildhauers neuerer Zeit Auguste Rodin, aber auch des Malers Jean François Millet. Mit Millet besitzt er überhaupt eine gewisse Wahlverwandtschaft, im Wesen, aber auch sogar im Stil. Das heißt, Barlach hat sich einen durchaus eigenen Stil herausgebildet, der seine Werke leicht von allen anderen unterscheidet. Dieser Stil ist Ausdruck eines Innenlebens, seines tief innerlichen Lebens und Strebens, Wünschens und Bangens, Träumens und Trauerns. Barlach ist Dichter und Bildschnitzer, und sein Stil ist ebenso durch sein Dichten, wie durch den Werkstoff des Holzes und den kubischen Blockcharakter der Skulptur bestimmt. Barlach hat auch Zeichnungen und Steindrucke geliefert, in Stein gemeißelt und sich sogar als Porzellanbildner versucht. Aber er steht vor unserer Phantasie als materialgerechter Holzschnitzer, als Schöpfer von Holzreliefs und Holzstatuen. Unter dem Einfluß einer vorherr-

schenden Zeitströmung und der Lektüre Dostojewskis hat sich sein Dichten und Sehnen auf Rußland geworfen. Barlach ist selbst in Rußland gewesen und hat dort russisches Bauernleben beobachtet. Es gibt ein geflügeltes Wort von der breiten russischen Natur. Barlachs Kunst ist Dostojewski, ist Rußland, ist die breite russische Natur, obgleich er sich auf ein Mittelmaß im Format beschränkt. Meine deutschbaltischen Freunde bezeichneten mir im Kriegsjahr 1918, als ich unter ihnen lebte, den Russen als halb Kind, halb Tier. Die Barlach'schen Menschen sind auch halb tierhaft, halb kindhaft urtümlich. Die Weite und die Öde Rußlands, seine tiefe, tiefe Traurigkeit spiegelt sich in Barlachs Werken wider: große Flächen, wenig Linien. Die Formen eigenständlich verquollen und doch wieder zusammengeballt, man spürt kein Knochengerüst, und doch geht eine ungeheure Kraft von den Barlach'schen Figuren aus, sie sind mit Dynamik geladen. Barlach ist nichts weniger als Klassiker. Von der lateinischen Kultur, von der erhabenen Schönheit der Antike wurde er nicht berührt. Einige nennen ihn Roman-

tiker. Jedenfalls nur im Sinne der Sehnsucht. Denn sein Formenstil ist durchaus ungotisch. Nicht hoch und steil und schlank in die Höhe strebend, vielmehr gedrückt und gedrängt und zusammengeballt. Sein Stil erinnert in gewisser Hinsicht an den urtümlichen Naturalismus in der deutschen Tafelmalerei, ehe sich der Einfluß des Genfer Altars und der Brüder van Eyck geltend machte, an Witz und Multscher (Lübke-Semrau, Bd. III), andererseits aber auch und aus demselben Grunde an die Stilstufe der italienischen Malerei vor dem Auftreten des Masaccio, also an Giotto. Sterndeuter, Wüstenprediger, Vision, Die Verlassenen, Hunger, Russische Bettlerin, Kopf einer Tartarin, Kinderbegräbnis in Rußland — so lauten die charakteristischen Titel seiner Werke. Seine Kunst ist wahr und ernst, von einem tief religiösen Grundzug durchströmt, und niemand wird ihr seine Achtung und



Abb. 333 Mann im Sturm von Ernst Barlach
(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)



Abb. 334 Büste Heinrich Wölfflin von Edwin Scharff
(Aus der Darmstädter Kunstschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“)

Der geborene Porträtiert der Gegenwart ist *Edwin Scharff* (geb. 1887 in Neu-Ulm). Im Jahre 1902 besuchte er in München die Kunstgewerbeschule unter Dasio, dann die Akademie unter Hackl und Herterich. Es folgten anschließend Studienreisen nach Italien (1908), Spanien (1907/08) und Paris (1912/13). Seit dem Kriegsbeginn lebt der Künstler in München. Hier wurde er zum erstenmal durch die Münchner Sommerausstellung 1917 dem breiteren Publikum bekannt und zwar durch die Büste der Schauspielerin A. Mewes (München, Staatsgalerie), die unstreitig die beste Leistung der ganzen Ausstellung bildete. In diesem Werk wie in allen der damaligen Epoche drückt sich ein der ägyptischen Kunst verwandter Geist der Stilisierung aus. In gratiger Kantung begegnen sich die glatten Flächen, die Haarwellen sind mitunter gleich einer Schneewächte hingefegt. Die von höchst persönlicher Lebendigkeit erfüllten Formen erscheinen pikant und kostbar. Das plastische Formgesetz sitzt bei Scharff in den Fingerspitzen. Trotzdem kann man ihn auf keinen Fall einen Artisten nennen²¹⁷), denn obgleich er die Form bis zum äußersten meistert, ja oft eine gewisse Freude an dieser Meisterschaft darlegt, so

Anteilnahme versagen können. Aber auch niemand, der selbst im deutschen Wesen wurzelt, wird es ohne Bedauern mitansehen, daß sich ein ursprünglich deutscher Künstler so im russischen Wesen verankert hat. Es ist einfach nicht wahr, was man uns heute vielfach einreden will, daß Rußland und Deutschland gleichgestimmt, daß beide „faustische“ Nationen seien. Rußland ist nicht faustisch. Goethes deutsches Faustgedicht beginnt mit Lob und Preis der Tat; „Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat“ und mündet in eine Verherrlichung tätiger Arbeit aus. Rußland ist passiv, beschaulich, orientalisch. Wer nur einmal im Kriege die Grenze von Deutschland nach Rußland überschritten, hat es mit Schaudern erlebt. Die vorwiegende Stimmung in Rußland ist die der Traurigkeit. Diese Stimmung hat Ernst Barlach mit seinen Werken in geradezu genialer Weise verkörpert. Es handelt sich gleichsam immer um ein vergebliches Sich-anstemmen und Anrennen gegen ein unausweichliches, unbarmherziges Schicksal oder um ein dumpfes Dahinbrüten und Sich-dareinergeben (Abb. 333).

ist sie ihm doch letzten Endes nur Mittel zum Zweck, den letzten Ausdruck der Persönlichkeit wiederzugeben. Von der Büste Heinrich Manns (1920) sagt man nicht mit Unrecht, daß alles in ihr ist, die „Göttinnen“ und das „Schlaraffenland“. Am deutlichsten wird diese psychologische Differenzierung in der Wölfflinbüste der Ausstellung der Münchner Neuen Sezession 1924 (Abb. 334). Während früher die ganze Fläche ohne eigentlichen Brennpunkt im Dienst des Ausdruckes stand, so konzentriert sich dieser hier auf einzelne besonders markante Stellen, auf Auge und Mund, die zugleich ganz summarisch auf ihren einfachsten plastischen Ausdruck gebracht sind. Ihnen dienen alle übrigen Formen, sogar das plastisch wunderbare Ohr, ohne dabei ihr eigenes Leben aufzugeben: An der ganzen Büste gibt es keine tote Stelle, alles atmet gewaltige, überlegene Geistigkeit und Kultur. Diese Wölfflinbüste bildet den Höhepunkt in dem bisherigen Schaffen des Künstlers; ein Darüberhinaus erscheint unmöglich.

Neue Probleme in der expressionistischen Plastik hat in den letzten Jahren Rudolf Belling aufgerollt. Sehr rasch überwand seine Neigung zum Geometrisierenden und Gegenstandslosem alle Naturnähe in seinen Werken, denn während frühere Werke von ihm (Boxer, Menschen 1918) noch gliederpuppenartige Bildung zeigten und auch in ihrer Benennung noch an die Welt des Konkreten erinnerten, so ist die Plastik „Dreiklang“ 1919 bereits völlig abstrakt und läßt keinen Gedanken an organische Bildung mehr aufkommen (Abb. 335). Zugleich zeigt sie aber mit großer Deutlichkeit das neue Wollen des Künstlers. Belling sieht in dem „Einfangen der Luft“ das Raumproblem der modernen Skulptur.²¹⁸⁾ Anders als die Früheren geht er dem Problem der Dreidimensionalität zu Leibe, im abstrakten Gebilde, im „Dreiklang“ will er dieses Problem selbst gestalten. Dreiklang ist für ihn Raum- und Formbegriff; im „Dreiklang“ sollen wir gleichsam die Dreidimensionalität der Plastik selbst plastisch wieder erleben. Das Streben der Künstler läuft also parallel zur raumschaffenden Baukunst, seine Phantasie verleitet ihn zu Konstruktionen, die entfernte Erinnerungen an den Russen Archipenko wachrufen.

Sucht man durch Einfühlung dem Gehalt solcher Werke nahezukommen, so kann man wohl auf gewisse verkörperte Gefühle stoßen, doch wird man feststellen, daß wir dem früher gerade vom Expressionismus bekämpften Standpunkt: l'art pour l'art,



Abb. 335 Dreiklang von Rudolf Belling 1919
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 336 Das „Ich“ von Oswald Herzog

wenn auch in anderer Weise, wieder bedenklich nahe gekommen sind. Noch stärker tritt dies hervor bei *Oswald Herzog*, der zugleich mit Belling eine Gruppe: „Traum, sentimental“ ausstellte, nachdem er schon 1919 auf der Berliner Ausstellung für unbekannte Architekten (in Neumanns graph. Kabinett) von sich reden gemacht hatte. In gleicher Weise wie als Maler (vgl. S. 394) schafft er auch als Bildhauer nach naturalistischen Anfängen (Ekstase 1914) völlig abstrakt, ja er ist der Vertreter einer „absoluten Plastik“. Ohne Personifikation, ohne Allegorie sucht er mit rein aus sich geschöpften absoluten Formen Allgemeingefühle in seinen Werken zu gestalten, die jedoch dem Außenstehenden unverständlich bleiben müssen (Abb. 336).

Damit ist auch die Bildnerei wie die Malerei an dem Endpunkt einer überaus reichen und mannigfaltigen Entwicklung angekommen. Ein Darüberhinaus ist schlechterdings unmöglich.

Die Baukunst

Ihren auch der breiten Masse vernehmlichsten Ausdruck findet jede Kultur in der Baukunst. Hier zeigt sich auch in den letzten Jahrzehnten der grundlegende Neuaufbau des ganzen kulturellen Lebens am deutlichsten, denn durch die zweckhafte Erdgebundenheit werden hier dem Formwillen viel bestimmtere Grenzen gezogen als auf anderen Kunstgebieten. Wohl hat sich in der Baukunst die Wirrnis der Zeit ebenso ausgesprochen wie anderswo, doch hat in ihr der Gesundungsprozeß am kräftigsten und zielsichersten eingesetzt. Ihren ersten Sieg mußte die neueste Baukunst naturgemäß auf dem Gebiet des Industriebaues erringen, denn hier war sie durch den Mangel an historischen Vorbildern ganz auf eigene Füße gestellt. Auch drängte die hier häufige Forderung von früher nie erdachten Dimensionen zu einer neuen Einstellung. Das Ziel, das man nun klar kannte, war, die Bauformen als unmittelbaren physischen Ausdruck der Funktion des Gebäudes erscheinen zu lassen. Am ersten hat dieses Ziel natürlich Amerika erreicht, wo die Baumeister am wenigsten durch historische Wissenschaft zu ästhetischem Formalismus verleitet wurden (bekannte Namen sind hier Richardson und Sullivan). Bald aber versuchte man auch in Europa den konkreten Gegebenheiten des neuen Lebens- und Geschäftsstils ihren sinngemäßen architektonischen Ausdruck zu verleihen. Die mystische Weihestimmung des Religiösen, den gewaltigen Rhythmus der modernen Arbeit verkörpern diese Bauten und oft glaubt man in diesen wuchtig sich auftürmenden Schöpfungen etwas vom Geiste der Gotik zu verspüren. Man glaube ja nicht, diese genialen Ingenieurwerke seien