

## Der Beginn der neuen Plastik

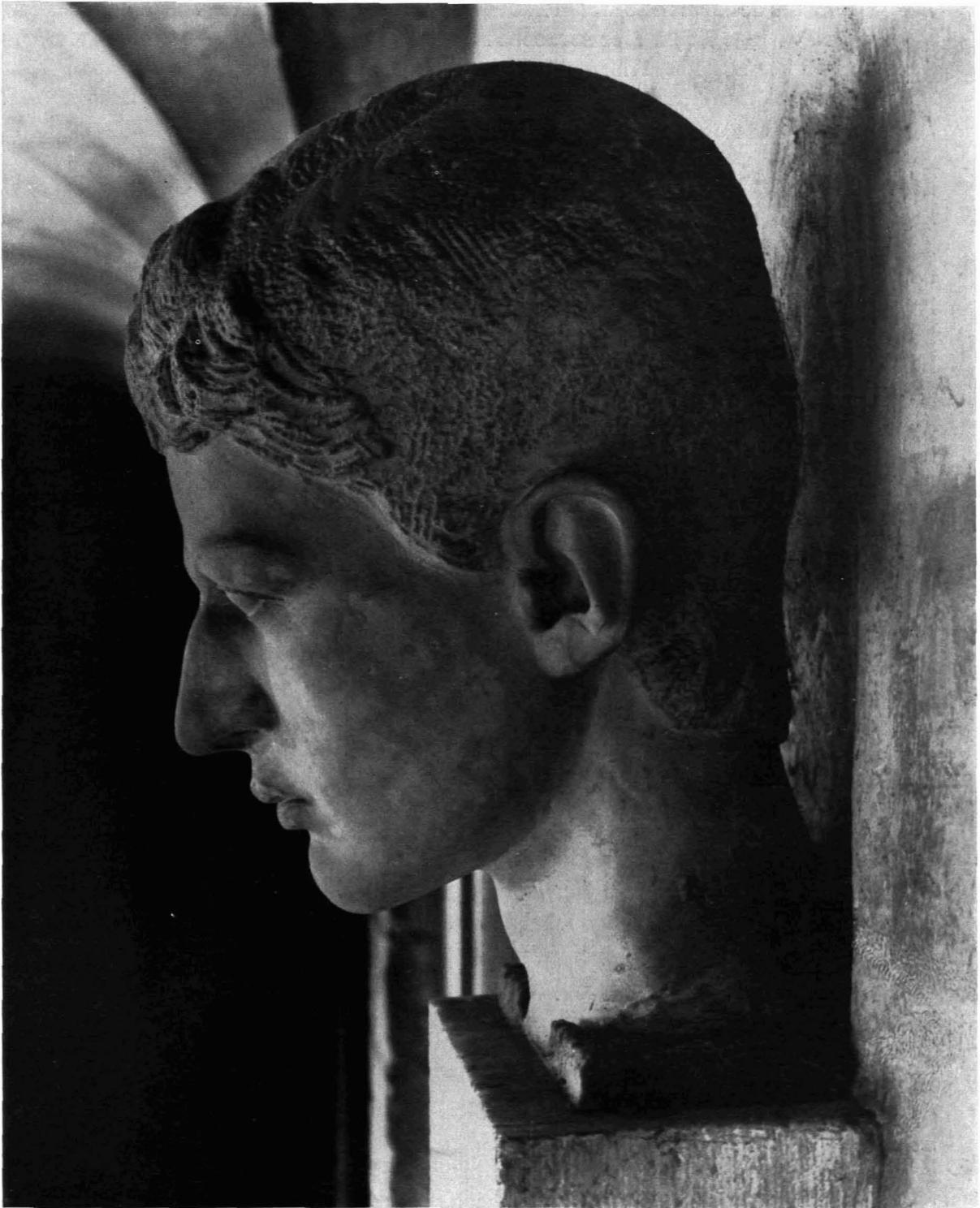
Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts rückte die erste lebende Generation auf den Plan. Ein neuer Sinn für die Plastik war erwacht. Viele, die als Maler begonnen hatten wie Kolbe, Scheibe, Fiori, Scharff u. a. wurden Bildhauer, Maler hingegen wandten sich gelegentlich plastischen Arbeiten zu. Das leere Pathos des Begasschen Barock scharf ablehnend, zugleich sich aber deutlich entfernend von dem Archaismus des Hildebrandkreises, schwebte diesen Bildhauern eine Aufgabe vor Augen, die im vergangenen Jahrhundert zweifellos im Hintergrund gestanden hatte: die Besinnung auf das Seelische. Hier suchten und fanden sie den Weg zu jener inneren Lebendigkeit, zu einem aus ihrer Zeit erwachsenen Körpergefühl, das frei von epigonenhaften Zügen war. Die Wiederentdeckung des menschlichen Körpers in seiner Nacktheit bedeutete für diese Künstler zugleich die Beseelung und der Gefühlsausdruck des menschlichen Körpers. Der öffentliche Auftrag blieb zunächst für die Besten aus. Die Plastik, die sich auf sich selbst besinnen mußte, wurde intim. Es war eine Plastik des Innenraums, nicht als Glied der Architektur und nicht für den freien Himmel geschaffen, sondern für den gedämpften geschlossenen Raum, in dem ihre seelische Sprache vernehmbar werden konnte. Es war vornehmlich Kleinplastik und selbst dort, wo sie größere Formate einnahm, behielt sie diese Sprache der Intimität und verriet die zugrunde liegenden kleinen Maßstäbe. Bronze und gelegentlich Holz als die natürlichen Arbeitsstoffe der Innenplastik wurden bevorzugt. Man arbeitete nach Tonmodellen, die der Improvisation Möglichkeiten boten und auch die Erfassung des vorübergleitenden Augenblicks zuließen. Das Malerische des Licht- und Schattenspiels, der aufgelösten Oberflächen war anfangs immer noch zu finden und die Einheit von Tast- und Sichtbarkeit nicht überall vorhanden. Der seelische Ausdruck aber, jenes geheime individuelle Leben, von dem es für diese Künstler galt, den plastischen, also den typischen Niederschlag zu finden, wurde immer stärker das eigentliche künstlerische Ziel. Mochte er sich in der tänzerischen Nacktheit zeigen wie bei dem frühen Kolbe, in der leisen Trauer, die über Scheibes Gestalten liegt, mochte er noch hinter der sensualistischen Plastik Klimschs als gedämpfte Sehnsucht spürbar sein, mochte er gelegentlich sogar einen religiösen Ausdruck finden, wie er seit den Tagen des Barocks nicht mehr zu erblicken war, er beschäftigte die deutschen Künstler, wie er sie bereits vom Naumburger Meister bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts beschäftigt und die Innenräume der Kirchen mit einem leisen musizierenden Leben erfüllt hatte. Durch die Vorahnung des ersten Krieges wachgerufen, durch den Krieg und die Niederlage selbst zur schweren Erschütterung getrieben und damit bereits gelegentlich bis an den Rand der Auflösung, wie es etwa einzelne Arbeiten Lehmbrucks oder der Heilige Sebastian von Albiker zeigen, zuweilen aufgewühlt in einer Übersteigerung des Ausdrucks und geladen von einem transzendenten Willen wie manche Werke Barlachs und auch Jüngerer — die Formwerdung des seelischen Ausdrucks beherrscht einen großen Teil der Plastik bis in unsere Tage. Die anfangs so gebärdreiche Sprache, das Gesicht, der Blick, die

Bewegung, die Haltung, scheinen von einem Wissen um die Tragik des Daseins erfüllt und ein zartes verschleiertes Gefühl äußert sich als leise verhaltene Lyrik.

Das Schicksal und die Transzendenz haben ihren Niederschlag im Herzen dieser Bildhauer gefunden. Der Mensch ist nicht mehr das Maß aller Dinge, aber der persönliche seelische Ausdruck zeigt, daß dies als zwiespältige Tragik stark empfunden wird. Es ist keine quellende Fülle und naive Kraft, die sich in diesen Plastiken äußert, sondern eher eine leise Schwermut, ein sentimentalisiertes Gefühl, Abschied von einer versinkenden Welt zu nehmen und kein Zufall, daß gerade bei Georg Kolbe, der doch wie kaum ein anderer den in schöner nackter Diesseitigkeit ruhenden Körper gestaltet hat, diese Schwermut wie ein Schleier noch über seinen Athleten gestalten liegt und sie von den Werken der Jüngeren unterscheidet. Die Besinnung der Plastik auf sich selbst, und zwar nicht nur von der kritischen Erkenntnis her wie bei Hildebrand, sondern von der Empfindung, der Anschauung, dem plastischen Gegenwartserlebnis her, war die große Leistung jener Männer, die etwa zwischen 1870 und 1880 geboren sind.

Aber wenn auch die Malerei nach ihrer Lösung aus der architektonischen Bindung, nach ihrer Verselbständigung zum Tafelbild und vor allem als ein rein privates Werk des Künstlers auf die größten schöpferischen Leistungen zurückblicken kann, die Bildhauerei bedarf für ihr Leben des öffentlichen Auftrags. Die vielen Kleinplastiken, die gelegentlich auftretenden lebensgroßen, sie wären vielleicht ganz ins Individuelle, Persönliche und damit in ein der Plastik feindliches Prinzip abgesunken, wenn nicht der öffentliche Auftrag gekommen wäre. Er hieß: das Ehrenmal. Als es nach dem ersten Krieg galt, Denkmäler für die Gefallenen zu schaffen, als es darum ging, für die Taten der deutschen Soldaten Sinnbilder zu errichten, die zum Herzen des ganzen Volkes sprechen, war die große, die öffentliche Aufgabe da. Während sie in Frankreich und England sich weitgehend erschöpfte in naturalistischer Wiedergabe von kriegerischen Vorgängen oder in allegorischen Verherrlichungen eines theatralischen Heroismus, entstanden doch in Deutschland neben anderen eine Reihe von Denkmälern, die ein tiefer Ausdruck des großen Geschehens waren und die zugleich den Künstlern neue Wege eröffneten.

Die bedeutendsten Denkmale des Krieges haben einen großen gemeinsamen Zug. Der deutsche Soldat von 1914—1918, wie er dem Volke als unsichtbare Gestalt vor den geistigen Augen steht, der bei Kriegsausbruch unter das Schicksalsgesetz trat, der seine innere Problematik überwand, ein Kämpfer wurde und sein Leben hingab, ist eine im Fluß der Geschichte einmalige Gestalt. Mochte er wie eine Apotheose des vorangegangenen Jahrhunderts den letzten Vollzug des Bildungsideals vorsterben wie die Jugend von Langemarck, mochte er als schlichter Arbeiter dem Empfinden von Millionen dichterischen Ausdruck verleihen „laß mich gehen, Mutter, laß mich gehen — Deutschland muß leben und wenn wir sterben müssen“, — es ist um ihn die Tragik des Menschen, der sich selbst überwinden mußte und seine Größe lag in seinem Willen zum seelischen Widerstand. Dieser Vorstellung des Volkes von



Ludwig Thormaelen: Gefallenemal im Kreuzgang bei Unser lieben Frauen in Magdeburg, Kalkstein, 1920

der Seele dieses deutschen Soldaten haben die Bildhauer zum Teil auf eine ergreifende Weise Ausdruck gegeben. Der seelische Ausdruck wurde in den Werken von Kolbe, Scheibe, Albiker, Bleeker, Thormaehlen u. a. zur großen Allgemeingültigkeit gesteigert. Stets aber war um ihn der Hauch der Persönlichkeit und selbst der tote Soldat von Bleekers Gefallenendenkmal in München hat in seiner strengen edlen Typisierung jenen persönlichen, privaten Bezug, der im Betrachter das ergreifende Gefühl aufkommen läßt, diesem Jüngling einmal begegnet zu sein. Von der Überpersönlichkeit, die aus allen individuellen Bezügen gelöst ist, wie sie etwa die äginetischen Krieger zeigen, sind die Gestalten, in denen der Weltkrieg seinen ihm gemäßen und damit unvergänglichen Ausdruck gefunden hat, weit entfernt. Es geht ein feiner lyrischer Klang von diesen Plastiken aus, zuweilen der große Ton der heldischen Ballade, stets aber ein ergreifender persönlicher Zug. Das Volk hat dieses Persönliche mit seiner leisen Intimität empfunden und zugleich immer wieder dunkel gespürt, daß hier eine Lücke klafft zu der überpersönlichen Größe des Kriegsgeschehens. So ist es kein Zufall, daß man dann, wenn man das große allgemeingültige Symbol hinstellen wollte, oft zu architektonischen und nicht zu plastischen Gestaltungen griff. Sei es als Plan für das Reichsehnenmal, das erst als Hain Verwirklichung finden sollte und dann zu Tessenows Umbau der alten Wache in Berlin führte, in der nur der feierliche Raum und keinerlei Bildhauerwerk Zeugnis ablegt, sei es als aufragende, schiffskielhafte Säule wie in Laboe oder sei es als eines jener Ehrenmäler, bei denen der Pfeiler oder die Säule und nur nebenbei das angefügte Relief sprechen, — immer wieder wählte man neben dem Werk des Bildhauers das des Baumeisters, weil man weniger in der persönlichen Seelensprache als vielmehr im Raum das überpersönliche Symbol fand.

Hier bereitete sich unbewußt etwas vor, was das Schaffen der Jüngeren heute immer deutlicher bestimmt. Die Transzendenz, die als waltende Macht den Menschen bis ins 18. Jahrhundert hinein umgab, die ihn drängte, drohte, schützte, barg und bewahrte, war bereits im 19. Jahrhundert nicht mehr die Triebkraft. Das 19. Jahrhundert suchte und fand die übergeordnete Welt in des Menschen Brust. Diese Grundhaltung, die das Ich des Menschen als Maß aller Dinge empfindet, wandelt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und sichtlich mit leiser Schwermut. Im zweiten Drittel dieses Jahrhunderts ist sie nirgendwo mehr anzutreffen. Die schon in den zwanziger Jahren auftauchenden Ideal- und Athletengestalten werden häufiger. Es sind nicht nur die öffentlichen Aufträge, die die Bildhauer zu diesen Themen führen. Nicht mehr den seelischen Ausdruck, sondern das überpersönliche Gesetz versucht man zur Darstellung zu bringen. Die Tragik, die Trauer, der persönliche Zug verschwinden, wie die Gebärden und Bewegungen, die davon zeugten. Der seelische wie der geistige Ausdruck haben sich von der Oberfläche zurückgezogen, sie sind nur noch als leise Verhaltenheit spürbar im strengen statischen Aufbau. Je stärker das politische Schicksal des Volkes den einzelnen ergriff, je packender die Dynamik des Geschehens wurde, um so deutlicher scheint

man gerade in der Plastik die unbewegte Ruhe ewigen menschlichen Seins zu suchen. Kein personeller Zug ist mehr sichtbar. Die überpersönliche Bindung ist das Thema, der Mensch unter dem Gesetz. Die besten Kräfte der Zeit suchen dieses Gesetz in der Form. Die jungen Bildhauer kommen nicht mehr von der Malerei her. Rodin liegt fern. Vielleicht noch Maillol, eher das archaische Griechenland und gelegentlich Ägypten sind die großen Vorbilder. Bildhauerei im strengen Wortsinn, das heißt die von außen nach innen gebildet, also aus dem Stein geschlagen wird, ist gelegentlich wieder zu finden. Das Thema, das immer wieder in starker Ähnlichkeit abgewandelt wird, lautet: der nackte Mensch. Aber statt „Die Kniende“, „Die Kauernde“, „Der Liegende“, „Der Stehende“ heißen die Plastiken jetzt häufig „Der Mann“, „Der Jüngling“, „Die Frau“, „Der Ringer“, „Die Schwimmerin“. Der zweite, für die Entwicklung der Plastik so außerordentlich weitwirkende Auftrag war das Reichssportfeld und in noch umfangreicherer Weise die architektonischen Planungen des Großdeutschen Reiches. Mag es sich um die weiter in strenger Selbstkritik und eigenem Auftrag im Atelier schaffenden Künstler handeln, mag es um die bestellten Werke gehen, die sich mühen müssen, Schritt zu halten mit einer aus dem Boden schießenden Architektur, beide tragen bei aller Verschiedenheit ein gemeinsames Zeichen auf der Stirn: den Willen zum Überpersönlichen.

Die großen Vorbilder Griechenlands sind in einer Zeit, in der das künstlerische Schaffen mit einer historischen Bewußtseinshelle belastet ist, nicht ohne Problematik. Wie in der letzten Vergangenheit, wo man sie meist auf dem Umweg über die Renaissance erlebte, führen sie leicht zu jenem Eklektizismus, der sich damit begnügt, durch äußere Nachahmung des großen Beispiels zu wirken, der sich mit glänzender Routine eine Form aneignet, die der griechische Bildhauer errungen und gewonnen hatte. Von hier ist der Weg nicht weit zur Kopie und der leisen Abwandlung des Äußerlichsten, wie sie bereits in der römischen Kunst zu finden sind.

Uns Deutschen kann daher gerade heute als ein Vorbild im wahrhaft geistigen Sinne die klassische Skulptur der späten Stauferzeit, wie sie etwa in den Domen von Straßburg, Naumburg und — für das bildhauerische Schaffen der Gegenwart am reinsten — von Bamberg, zu uns spricht, dienen. Wie hier das Erbe der Antike vom Geiste her eingeschmolzen ist in eine ureigene deutsche Gestalt und wie diese Gestalt einen Gipfelpunkt des bildhauerischen Schaffens unseres Volkes darstellt, ist von berufener Seite in letzter Zeit verschiedentlich dargestellt worden. Hier ist Plastik klar und logisch von der Einzelform zur Gesamtform gegliedert. Hier sind durch die Verteilung der Massen, durch die tastbare klare Körperlichkeit, durch den aufgeschlossenen Sinn für Eigenart und Behandlung des Materials auch die äußerlichen Gesetze des bildhauerischen Schaffens auf eine vollendete Weise erfüllt. Aber kann man von „äußerlichen Gesetzen“ reden und sprechen nicht gerade diese von jenem leeren akademischen Vorgehen, das sich mit der Imitation zugunsten eines



Georg Kolbe: Stehende Frau, Bronze, 1915

nur dekorativen Schmuckbedürfnisses begnügt? Sind die Formgesetze zu trennen von der geistigen und seelischen Kraft, die diese Skulpturen schuf? Ist hier nicht jeder Meißelschlag Ausdruck einer inneren Vorstellung, nämlich von jener letzten großen ritterlichen Welt deutscher Prägung! Ist hier nicht Handwerk gleichzusetzen mit einer bestimmten geistigen Haltung, die weder an der Nachahmung der Natur noch an der Nachahmung der Formen anderer Genüge findet, sondern mit höchstem handwerklichen Verantwortungsgefühl sich die eigene Form schafft, die nicht eine geschmackliche Ausstattung dieser Dome ist, sondern die einmalig das Volk, die Rasse, die Kultur dieser Zeit selbst zur Sichtbarkeit erhebt! Weit ab von glatter Gefälligkeit, herb und streng noch in der Seelensprache des Naumburgers, monumental nicht im Format, sondern durch die Sicht des Meisters, der die Einzelform groß sah und erlebte, können sie vom Wesen her Vorbild für die deutsche Gegenwart sein, die die Idee vom Reich und von der völkischen Wiedergeburt auf ihre siegreichen Fahnen geschrieben hat, und die ein neues Gefühl für den menschlichen Körper wie für den Raum und seine Dynamik auf den verschiedensten Lebensgebieten täglich erweist.