

Das 19. Jahrhundert und sein Erbe

Die große Zeit der deutschen Plastik mit ihren Gipfelpunkten im 11., 13. und 15. Jahrhundert war etwa die Zeit von den Bronzetüren des Domes zu Hildesheim (1015) bis zur Werkstatt von Peter Vischer, als die Kaiser und Könige, die Fürsten und die geistlichen Herren der Kirchen und Klöster in den großen öffentlichen Aufträgen wetteiferten und noch einmal, als am Ende des 17. und am Beginn des 18. Jahrhunderts die Plastik, von der Architektur befeuert, eine Wiedergeburt erlebte. Sie war wie jede andere Äußerung des Lebens und der Kunst vom Meister bis zum kleinsten Gesellen getragen von jener auf transzendente Hintergrund erwachsenen geschlossenen Welt des menschlichen Daseins, die am Ende des 18. Jahrhunderts neuen Mächten Platz machte und in jene Auflösung geriet, auf die sich Goethes Worte an Zelter beziehen, daß er und einige mit ihm zu den letzten einer Zeit gehören, die sobald nicht wiederkehrt.

Das bürgerliche 19. Jahrhundert war ein Jahrhundert der Malerei. Auch der Beginn des Jahrhunderts, als der Klassizismus das Malerische noch im Hintergrund hielt, war nur mittelbar eine Zeit des plastischen, körperhaften Sehens. Zwar sammelten die Gebildeten geschnittene Steine, Kupferstiche nach Statuen und sogar Gipsabgüsse, aber das graphische, nicht das plastische Empfinden war dabei ausschlaggebend, und die Künstler, die sich zur Antike hinwandten, erlebten diese nicht unmittelbar, sondern meist auf dem Umweg über Zeichnungen und Kupferstiche.

Das Bildungsmoment, jener große humanistisch-aristokratische Gesinnungszug des Bürgertums, der von Winckelmann und Lessing über Goethe und Humboldt sich durch das Jahrhundert zieht, beherrschte die Bildhauerei. Bei der kühlen Glätte von Thorwaldsen ist er unverkennbar; bei Schadow ist dieser idealistische Zug mit des Künstlers Herkunft aus einem vitalen Handwerkerstand, seinem inneren Zusammenhang mit dem vorangegangenen volkstümlichen deutschen Barock und seinem ursprünglichen Blick für die Wirklichkeit eine glückliche Ehe eingegangen, so daß sein Werk weit aus dem Jahrhundert hervorragt. Bei Christian Rauch tritt dieser Zug noch einmal deutlich hervor, zugleich verbunden mit Draperien einer nicht unpathetischen Gebärdensprache und realistischen Details, die auf die spätere Auflösung ins Malerische und damit auf die Endphase hinweisen. Rauchs Friedrichsdenkmal für Berlin im Jahre 1851 war das letzte Werk bildhauerischer Tradition, das in Deutschland auf lange Zeit hinaus geschaffen worden ist. Das Illusionistische, wie es wohl in der Plastik des Barock auftaucht, wie es aber seinem Wesen nach ganz zur Malerei gehört, spielte nunmehr eine entscheidende Rolle.

Noch im 18. Jahrhundert war die Kunst Ausdruck eines geschlossenen, nämlich des christlich-abendländischen Weltgefühls. Von Permosers Göttinnen bis zum Rocaille-Ornament eines Stuhles herrscht der gleiche Atem mit seinem transzendenten Wehen. Erst als das übergeordnete Gesetz verblaßte, trat an die Stelle der Form, die Chiffre der Transzendenz gewesen war, der Glaube an eine objektive, meßbare Wirklichkeit und damit die Imitation der Natur. Dabei muß bemerkt

werden, wie der Plastik — eben durch die Eigenart ihres Handwerks — auch bei der naturalistischen Wiedergabe Grenzen gesetzt sind, die auch im 19. Jahrhundert kaum überschritten wurden. Denn so unsicher der Kunstverstand der Öffentlichkeit oft sein mag, eine Figur aus dem Panoptikum wird niemand für ein Kunstwerk halten.

Diese malerische und zugleich naturalistische Auflösung erfolgte mit Reinhold Begas. Seine kraftvolle Begabung, sein ursprüngliches Temperament, das nicht über den Umweg der Bildung ans Werk ging, eine Erscheinung also, wie sie das Jahrhundert unter den Bildhauern noch nicht gesehen hatte, brachte zunächst einen frischen, herzhaften Wind, der die in akademischer, kühler Routine erstarrte Rauchs- schule wegblies. Aber das virtuose Können verwilderte zu einem überdimensionalen oder malerisch aufgelösten Gebilde, dessen Detail immer von neuem ein erstaunlich routiniertes Können zeigte, das jedoch als Ganzes zerfiel, weil es statt von einer großen inneren Vorstellung und geistigen Haltung nur getragen wurde vom Willen zur Repräsentation.

Auch das Schaffen der Bildhauer von Schadow bis Begas war vom öffentlichen Auftrag bestimmt gewesen. Nicht mehr die Kirche, sondern der Staat war der Auftraggeber geworden. Neben den Gestalten der griechischen Mythologie galt es vor allem, Denkmäler der Monarchen, der Generäle, der Staatsmänner, der Dichter zu schaffen. Wenn es dabei auch darum ging, die überpersönliche Rolle der Dargestellten sichtbar zu machen, so war das Überpersönliche eben eine Rolle und auf die porträthafte Wiedergabe des Individuellen, Einmaligen der betreffenden Persönlichkeiten kam es an. Es sind die Spätzeiten der Plastik, in denen das Bildnis hervortritt. Erst mit Amenophis IV., mit dem Verfall der griechischen Kunst, mit der römischen Kaiserzeit, rückt der Bildniskopf, die Porträtstatue, das Denkmal mit den individuellen Zügen, in den Vordergrund. Auch die Renaissance ist hier zu nennen, wenn auch nicht ihr größter Bildhauer, Donatello, der noch ganz eine geistige, überpersönliche Weltsicht in Stein und in Bronzen von nicht wieder erreichter Formgebung Gestalt werden ließ. Während die eigentliche Zielrichtung der Bildhauerei auf das Typische, das Überpersönliche geht, tritt in solchen Zeiten eine rückläufige Bewegung ein, die zum Individuellen hinführt und die Plastik gleichzeitig aus ihrem architektonischen Bezug herauslöst, so daß sie schließlich von nichts mehr getragen wird, was als große Gemeinsamkeit, aus der allein ja nur das Typische erwachsen kann, ihren eigentlichen Lebensboden abgibt.

Das Erbe der Antike hat die europäische Kunst seit ihrem Anfang bestimmt. Bei einem Volk wie dem deutschen, wo das Schweifende, Unausgestaltete, als tief empfunden wird, das nach Nietzsche die Wolken liebt, das Ungewisse, sich Verschiebende, Wachsende jeder Art, weil es sich selbst nicht als abgeschlossenes Sein, sondern als ein sich Entwickelndes, Werdendes empfindet, scheint — wie die Geschichte unserer Kunst lehrt — die Begegnung mit den Mittelmeerkulturen und ihrem naiven, ursprünglichen Verhältnis zur Form und Gestalt zuweilen nötig zu sein, um

das schweifende Gefühl mit seiner musikalischen Wurzel zur Kristallisation zu führen. So strömen, über ein Jahrtausend hinweggesehen, unaufhörlich fremde Formprinzipien in die deutsche Kunst ein, und es war ihr Schicksal und ihre Größe, sie von dem reichen Wesensbesitz unseres Volkes her einzuschmelzen und umzuformen und gelegentlich das, was die Anderen begonnen hatten, recht eigentlich zu Ende zu führen zu jenen wunderbaren, schöpferischen Leistungen, mit denen die deutsche Kunst in gewissen Zeiten die führende Stimme in dem großen abendländischen Konzert ergriff.

Es stehen am Anfang der Bildhauerei unserer Zeit drei Namen, von denen der eine als der Vorläufer, die beiden anderen als die großen Anreger für die Künstler angeführt werden müssen, die eine Wiedergeburt der Plastik herbeiführten. Es sind Adolf von Hildebrand, Auguste Rodin und Aristide Maillol.

Zwar könnte es scheinen, als wenn auch Adolf von Hildebrand, dieser Sohn eines Marburger Gelehrten, zunächst nur die große deutsche Bildungslinie von Winckelmann über Goethe, Humboldt zu Rauch fortsetzt, zumal wir eine Persönlichkeit des starken Intellekts, der dogmatischen Doktrin und des Wissens vor uns haben. Aber das Erlebnis der Antike war Hildebrand nicht nur auf dem Umweg über die klassische Bildung zuteil geworden, sondern es kam auch aus der Anschauung selbst, aus der Begegnung mit dem sicheren plastischen Gefühl des Südens, das er, vor allem in Rom, forschend, erkennend und mit großer Sicht in die Tiefe dringend als ein echter Bildhauer aufnahm. Gemeinsam mit Hans von Marées und mit dem Mäzen und Kunstschriftsteller Konrad Fiedler (die Bedeutung dieser außerordentlichen und noblen Persönlichkeit für die deutsche Kunst ist gar nicht hoch genug einzuschätzen) hat er in kluger einführender Weise die Gestaltungsprinzipien der Bildhauerkunst erkannt. Er war der erste, der in Werk und Lehre versuchte, die ewigen Gesetze des bildhauerischen Schaffens wieder ins Bewußtsein zu rufen.

Die tiefe innere Problematik, die für die deutschen Künstler so charakteristisch ist, lag für Hildebrand ganz in den Fragen der Form. Als glänzender Theoretiker und als ein Mann von hohem kritischen Kunstverstand, den er mit großer Strenge auch gegen sich selbst übte, schrieb er sein Buch „Das Problem der Form“ (1893). Die bestimmte Verengung der Doktrin, die dogmatische Einseitigkeit seiner Theorie waren es gerade, die Hildebrands Lehre ihre erstaunliche Durchschlagskraft gaben. In einer Zeit der Verwilderung wurden mit wissenschaftlicher Schärfe die Grundlagen des bildhauerischen Schaffens herausgestellt: „Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeingültiges Gesetz einmündet, das heißt, alle individuelle Naturauffassung, wodurch der Kunst ein neuer Naturinhalt zugeführt wird, hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmäßigen erfaßt, eine neue Variation des Grundthemas darstellt.“ Die Forderung, daß die der Natur entnommene Form erst durch ihre „architektonische Verarbeitung zum vollen Kunstwerk wird“, war ein neuer Ton in dieser Zeit. Die Plastik wurde wieder in Beziehung mit dem Raum gebracht, d. h. sie wurde der Architektur untergeordnet. Mit scharfer Kritik wurde

das Illusionistische von Canova bis Begas als malerisch, unplastisch abgelehnt. Die klare Kontur der Plastik, der scharfe silhouettenhafte Umriss statt der Überschneidungen, das Hildebrandsche „Fernbild“ wiesen der Bildhauerei ihren Weg. Vor allem aber wurde die Plastik in ihrem Wesen als etwas Tastbares erfaßt und statt des malerischen Oberflächenreizes forderte Hildebrand die strenge Gliederung der plastischen Einzelform in die klar überschaubare große Gesamtform, wobei er entscheidend Gültiges, das gerade in unseren Tagen wieder fruchtbar wird, über die Steinbildhauerei und das handwerkliche und künstlerische Vorgehen festlegte.

Hildebrand war, wie es nicht anders zu erwarten ist, ein Sohn des 19. Jahrhunderts. Seine vielen Bildnisbüsten legen Zeugnis davon ab. Zugleich aber steht er vor der Schwelle der neuen Zeit. Sein Wittelsbacher Brunnen in München ist ein bedeutendes Bildhauerwerk traditioneller Bindung, ein städtebauliches plastisches Monument, dessen Reinheit der Form in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht seinesgleichen findet. Rom und das gleichschenklige Dreieck der Hochrenaissance haben hier Pate gestanden, weniger die griechische Plastik, auf die Hildebrand als Theoretiker und dann auch in kleineren Reliefs zuletzt hinielte und die den heute Lebenden deutlicher als Ziel vor Augen steht. Ein Mann mit offenen Augen und einem unendlich fein entwickelten Kunstverstand, verbindet das 19. und 20. Jahrhundert. Sein bestes künstlerisches Wesen war nicht eine leidenschaftliche Lebenskraft, die im schöpferischen Sturm dem Stein die Gestalt entriß und den Raum umformte, sondern die vornehme Gesinnung, die leise, kühle, vernunftmäßige Überlegung, die disziplinierte Phantasie, ein Wissen, das im tiefen Sinne Bildung und damit wieder Instinkt geworden war.

Eine große Anzahl von Bildhauern sind Hildebrand teils als Schüler, teils aus eigenem Antrieb gefolgt. Manche von ihnen sind ins Kunstgewerbliche, andere in akademische Glätte und ganz in jenen Eklektizismus geraten, von dem Hildebrands Schaffen nie recht frei gewesen ist. Die Begegnung mit ihm und Marées war für Louis Tuailon das entscheidende Erlebnis und seine in Rom 1885 geschaffene „Amazone zu Pferd“, die heute vor der Nationalgalerie steht, zeichnet sich noch für unser Empfinden aus durch die edle Ruhe ihrer Form, durch die zarte Schlichtheit, die sie von den Bildwerken der damaligen Zeit unterscheidet. Tuailon gab das Empfangene an August Gaul weiter. Gauls erstaunliches Talent, bereits auffallend in einem Löwen, den er für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal von Begas geschaffen hat, fand in Rom den Weg zur klaren einfachen Form und zur handwerklichen Beherrschung des Materials. Die ganze Entwicklung des Künstlers kann man von diesem barocken Löwen zu jenem ablesen, der heute gleichfalls vor der Nationalgalerie steht. Das Vitale lag August Gaul noch weniger als Hildebrand. Wie er aber in seinen Tierplastiken die Naturbeobachtung übersetzte in eine plastische, strenge Formensprache von innerer Spannung und schöner Ausgeglichenheit, das gab wiederum den Jüngeren Anregungen, die bis in unsere Tage gewirkt haben. Deutlicher ist die Wirkung von Hildebrand in München abzulesen. Es sind weniger die unmittelbaren Schüler hier zu nennen als vielmehr das Weiterwirken seines Geistes

auf die heute schaffenden Künstler, ja es scheint fast, als nähme die Wirkung Hildebrands eher zu als ab.

Gebührt Adolf von Hildebrand als dem Reiniger der deutschen Plastik in diesem Buch über die Bildhauer der Gegenwart ein besonderer Platz und war eine Blickrichtung der ersten neuen Künstlergeneration Rom und Griechenland, so war die andere Blickrichtung Paris, und zwar keineswegs die französische Plastik im allgemeinen (die nicht immer einen guten Einfluß ausgeübt hatte), sondern Werk und Persönlichkeit zweier Bildhauer, von denen bedeutende Impulse ausgingen: Auguste Rodin und Aristide Maillol.

Die beste Wirkung Hildebrands war mehr noch als seinem Werk seiner Lehre und seinem menschlichen Beispiel zu danken. Die beiden französischen Künstler wirkten ganz von ihrem plastischen Schaffen her, mag Rodin auch als überlegener Geist und Maillol als eine schlichte bäuerlich-patriarchalische Persönlichkeit ihren persönlichen Einfluß auf die jungen deutschen Bildhauer geübt haben. Rodin (geboren 1840) gehört ganz dem 19. Jahrhundert an, ja man kann sagen, daß seine Plastik der vollendetste bildhauerische Ausdruck einer malerischen Epoche gewesen ist, der nur eine geniale Persönlichkeit von ursprünglicher Kraft ein solches Lebenswerk abgewinnen konnte. Aus einer Zeit der Neuentdeckung des Lichts, der malerischen Auflösung, zieht er — und hier liegt sein originaler schöpferischer Zug — mit großer Folgerichtigkeit den Schluß: „Skulptur ist die Kunst der Buckel und Höhlungen, die Kunst, die Formen im Spiel von Licht und Schatten darzustellen.“ Deutlich erkennt man hier wie bei Begas die Stimme des Barock, der bald heimlich, bald sichtbar ausbrechend, das 19. Jahrhundert durchzieht, nur daß Rodin die theatrale Geste von Begas durch die umfassende Tiefe einer inneren Schau überwand und daß er damit eine eigene, nur ihm zugehörige Form schuf. Die Steinfiguren Rodins sind Übertragungen aus dem Tonmodell. Aus dem Prozeß der Auftragung der Modelliermasse entwickelte der Künstler eine ausdrucksvoll bewegte Oberfläche. Die Zufälligkeiten ließ er stehen, so daß man von diesen Plastiken eine individuelle Handschrift ablesen kann wie von den Werken der impressionistischen Maler. Es ist einer jener fast tragischen Widersprüche in der Geschichte der Kunst, daß dieser Bildhauer, der in seinem Werk so sehr die Bedeutung des direkten Arbeitens aus dem Stein verkannte, in seinem Buch über die Kathedralen Frankreichs mit flammender Empörung sich äußerte, wie durch die Restaurier- und Kopierarbeit hier die erhabensten Denkmäler des Landes „entehrt und geschändet“ würden. Rodins Werk ist eine Endphase. Für einen Künstler, der das Wort geprägt hatte, „der menschliche Körper ist ein wogender Tempel“, war das Tastbare der Plastik so gleichgültig wie die Statik, die beide bestimmend für die großen Werke der Bildhauerkunst sind. Der Bewegungsvorgang und das Malerische, nicht das plastische Empfinden siegte in seinem Werk, und es ist ein einmaliger Geniefall, daß von seinen aus dem Augenblick geborenen Impressionen bis zu seinem visionären Balzac-Denkmal immer wieder Werke entstanden, von denen ein großer tragischer Zug ausgeht, weil man spürt, wie sie einem dem plastischen Wesen feindlichen Prinzip abgerungen worden sind.

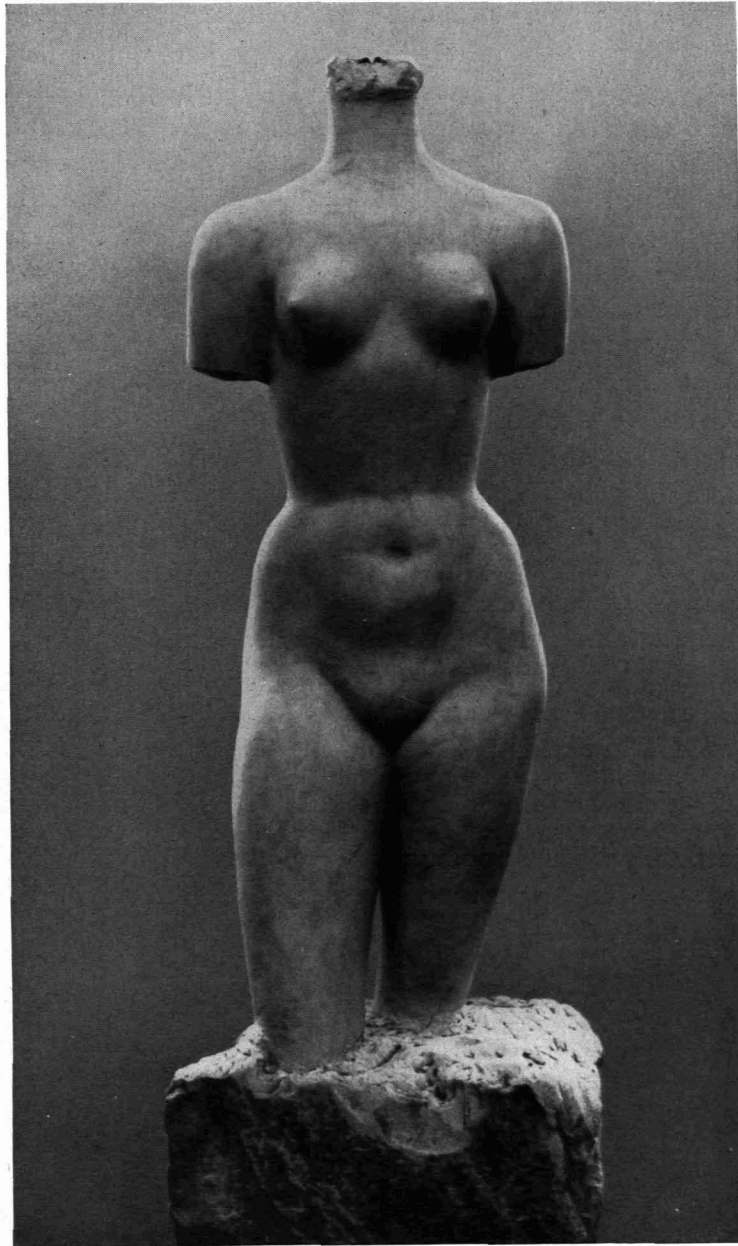
Es ist die geniale Persönlichkeit, aus dem Menschen wie aus dem Werk sprechend, die die junge deutsche Bildhauergeneration anzog. Albiker war in Rodins Werkstatt tätig und diese Begegnung ist lange Zeit für sein Schaffen entscheidend gewesen, das ursprünglich sich bewußt gegen Hildebrand stellte. Kolbe als Schüler Tuillons in Rom und damit eigentlich aus dem Hildebrandkreis hervorgegangen, hat Rodin zeitweilig große Anregungen zu verdanken. Ernesto de Fiori, Edwin Scharff, Renée Sintenis und andere sind, obwohl sie anderen Zielen nachstreben, ohne Rodin nicht zu denken, und vielleicht war es gerade dieser Bildhauer mit seinem dichterisch-malerischen Urtrieb, der die jungen Deutschen ansprach und dessen schöpferische Lebendigkeit dazu beigetragen hat, daß die klassizistische Entwicklung (wenn man vereinfachend den großen durch die Antike bestimmten Zug von Schadow bis Hildebrand so bezeichnen will) nicht ins Kunstgewerbliche oder — wie ein halbes Jahrhundert früher — in akademische Trockenheit absinken sollte.

Der zweite und in seinen Auswirkungen heute noch wirksamere Anreger ist Maillol. Wie Hildebrand der Gegenstoß auf Begas war, so war dies Maillol auf Rodin. Wie jener durch den Maler Marées entscheidende Anregungen empfing, so Maillol durch den Maler Gauguin. Man kann hier erkennen, wie das malerische Sehen um die Jahrhundertwende allmählich ins Plastische hinübergleitet, und wir werden bei der älteren Generation der Bildhauer der Gegenwart erleben, daß die Künstler zunächst als Maler begonnen haben, um sich bald ganz der Bildhauerei zuzuwenden. Der Südfranzose Maillol (geb. 1861), jünger als Rodin und Hildebrand, ist kein Theoretiker wie letzterer, kein Problematiker mit dichterischer Wurzel wie sein Landsmann. Er trägt das Erbe der Antike im Blut und kraftvoll erwuchs ihm aus seiner bäuerlichen mediterranen Herkunft das ruhige Sein des menschlichen Körpers. Worum Hildebrand rang und was er sich in der Erkenntnis erkämpfte, daß es darauf ankommt, die Plastik aus der Herrschaft der Malerei zu erlösen, daß es gälte, die strenge Statik, die tastbare Körperlichkeit, die klare übersichtliche Kontur und Gliederung wieder herzustellen, wie sie der besten griechischen Plastik eigen war, das fiel — soweit man es wagen kann, dies gegenüber dem künstlerischen Schaffensprozeß auszusprechen — Maillol in den Schoß. Seine mächtigen, derben, gesunden Frauenkörper, von denen ein erdhafter, mütterlicher Zug ausgeht, Fruchtbarkeit, Heiterkeit und ein selbstverständliches vegetatives Sein, scheinen ein Göttergeschenk der Natur. Maillol führte die Plastik zu ihrem inneren Wesen und zu ihrem Gesetz dank der Fülle einer durchaus naiv schaffenden schöpferischen Persönlichkeit. Er kam von der Töpferei zur Plastik. Von diesem ursprünglichen Handwerk hat er den Sinn für die Rundform abgeleitet wie für die klare Silhouette wie für die tastbare sinnliche Gestalt. Maillol ist vor allem Bronzeplastiker. Seine Steinbildwerke sind von fremder Hand nach seinen Tonmodellen geschaffen. Sein Werk steht am Anfang der Plastik unserer Zeit.

Wenn wir neben Maillol Hildebrand mit seiner kühlen, dünnblütigeren Plastik nennen, die auf ein von der Antike abgeleitetes Stil wollen hinweist, ja wenn wir die Meinung aussprechen, daß Hildebrands Wirkung als Lehrer der Bildhauer weit-

tragender ist, so hat dies seinen besonderen Grund. Bei Maillol steht und ruht die Plastik losgelöst aus allen architektonischen Bezügen ganz in sich und nur die einmalige elementare Kraft ihres Schöpfers erlaubt es, daß sie sich zuweilen im Freien behauptet. Hildebrand aber tat in seiner Erkenntnis und auch — bei aller akademischen Bedingtheit — in seinem Wittelsbacher Brunnen einen Schritt in die weitere Zukunft. Er wußte wie Maillol, daß es für die Bildhauer auf das körperliche, das räumliche Sehen ankam, und er zog den notwendigen Schluß daraus, sich zugleich mit dem die Plastik umgebenden Raum auseinanderzusetzen. Er wollte die Plastik aus ihrer Losgelöstheit befreien, er erkannte, wie lebenswichtig für ihre weitere Entwicklung die Beziehung zum Raum ist, der sie umgibt, und so erstrebte er ihre Einordnung in die architektonische städtebauliche Planung, wie er sie etwa bei seinem Projekt des Kaiser-Wilhelm-Denkmal (das dann Begas zur Ausführung bekam) als forumartige Verbreiterung der Charlottenburger Chaussee höchst weit-sichtig skizzierte. Hildebrand hatte für die Bildhauerkunst zwei Aufgaben erkannt, von denen Maillol der Erfüller der einen war. Diese hieß, und gewiß war sie nach einer Zeit der verwilderten Architekturplastik die dringlichste: Besinnung der Plastik auf sich selbst. Die deutschen Bildhauer haben sich bis heute mit dieser Aufgabe beschäftigt. Die zweite Aufgabe, die Unterordnung unter ein architektonisches Gesetz, wurde dann nach dem ersten großen Krieg in Angriff genommen in einer Entwicklung, in der wir uns noch mittendrin befinden.

Rodin, Hildebrand, Maillol sind aus dem Schaffen der zeitlich auf sie folgenden Bildhauer nicht wegzudenken, auch nicht aus dem Werk zweier deutscher Plastiker, die einen völlig eigenen und anders gearteten Weg beschritten: Lehmbruck und Barlach. Verfolgt man diesen Weg zu seinem Ursprung zurück, so wird man vom Jugendstil aus, dessen lebensvoller Wert heute allmählich wieder erkannt wird, eine verwehte Spur rückwärts erkennen, auf der dann die spätmittelalterlichen Plastiken auftauchen, eine geheime, unterirdisch laufende gotische Linie, deren Ursprung sich im Dämmer der germanischen Linien- und Bandornamentik verliert. Es ist eine Welt, die wohl durch die Formensprache der Antike und ihr Erlebnis des menschlichen Körpers hindurchgegangen ist, die aber im Grunde ihres Wesens von einem schweifenden musikalischen Gefühl bestimmt wird, das sich als unendliche Linie, als Sprache der Gebärde, kurz aus dem Wesen des Rhythmischen äußert. Lehmbruck und Barlach sind wie Rodin in Frankreich Sondererscheinungen und jeder steht wiederum dem anderen in Wesen und Werk völlig fern. Ist bei dem einen das Rhythmische ganz in Linien, die immer steiler aufstreben und in Kurven von einem wehmütigen lyrischen Klang zu finden, so spricht das Rhythmische bei Barlach aus den schweren hölzernen Raumkörpern mit ihrem starken inneren Bewegungsvorgang und ihrer horizontalen Gliederung. Wilhelm Lehmbruck (1881—1919) hat sich von seiner Herkunft aus der Schule Hildebrands und von dem ihn außerordentlich ergreifenden Werk Maillols, das einige seiner schönsten Schöpfungen bewirkt hat, allmählich immer mehr losgelöst. War auch sein ganzes Lebenswerk in seiner



Wilhelm Lehmbruck: Weiblicher Torso, Marmor, 1918

schönen träumerisch-gedanklichen Sinnggebung und der stillen feierlichen Strenge dem Geist der Deutsch-Römer verwandt, so führte ihn — erschüttert von der Vorahnung und vom Kriege selbst — eine transzendente Sehnsucht, wie ihr einst die Gotik den höchsten Ausdruck verliehen hat, zu einer Sprengung der klassischen

Maße zugunsten einer geysirhaft aufsteigenden Vertikale. Wie der menschliche Körper sein Fleisch verlor, so büßte er auch viel von seiner plastischen Körperlichkeit zugunsten einer linearen zeichnerischen Kontur ein. Es ist vor allem Knetplastik aus dem Ton, was so entstand und was bereits bei seinem ersten Erscheinen vor der Öffentlichkeit Widerspruch erregte. Es ist das Werk eines einsamen Grüblers und Suchenden. Ein Zug leiser stiller Trauer liegt über diesen Plastiken und wiederum ein Hauch echter Tragik. Mit 38 Jahren schied Lehmbruck aus dem Leben und einer Zeit der Wirrsal und Sehnsucht, die ihm nicht die öffentlichen Aufträge geben konnte, deren er gerade für seine Entwicklung bedurft hätte. Eine seiner letzten Arbeiten zeigt auf wunderbare Weise noch in der bewußt konstruierten geometrischen Form, welche neuen Möglichkeiten von ihm hätten erschlossen werden können (Abb. S. 21). Es war der Stein und die Arbeit des Meißels, die ihn auf einen Weg führten, wo er sich mit den besten Kräften unserer Gegenwart wieder berührt. Diese Marmorgestalt ist ein Torso wie sein Werk.

War Lehmbruck Sohn eines Duisburger Bergmanns, dessen Eltern und Vorfahren Bauern gewesen waren, so kommt Ernst Barlach (1869—1938) als Sohn eines Landarztes von der Unterelbe und als Enkel eines holsteinischen Pastors ganz aus einer ländlichen niederdeutschen Welt. „Die wirkliche Natur, in der die Formen werden, ist nicht die um, sondern die in uns: das Blut — nicht die Erscheinungswelt“ sagt Wilhelm Pinder in seinem Werk über die Plastik des 15. Jahrhunderts. So ist es auch zu verstehen, daß in Barlachs Werk aus Urväterzeiten her ein altes, dem Osten zu geöffnetes Bluterbe zum Durchbruch kommt. Der äußere Anlaß war eine Reise nach Rußland. Bis dahin hatte der junge Bildhauer, innerlich unberührt von einem Pariser Aufenthalt, sich modellierend um das klassische Vorbild seiner Zeit bemüht, ohne daß dieses, wie er später erzählte, etwas mit ihm zu tun haben wollte. Der 36jährige fand in dem Erlebnis Rußland und seinen Bauern und Bäuerinnen, Bettlern und Betern die Gestalt, die dann einen großen Teil seines Bildhauerwerkes bestimmte. Die ursprüngliche Beziehung und Zielrichtung zur Transzendenz gibt seinen Arbeiten, bei denen neben der Gebärde das Gewand der starke seelische Ausdrucksträger ist, eine sichtbare Verwandtschaft mit den spätmittelalterlichen Holzbildwerken von Lübeck und den Ostseegebieten. Es lebt dabei etwas von jenem ewigen gotischen Zug auf, wie er vom Meister Bertram bis zu dem Belgier George Minne hier immer wieder sichtbar wird und stellt sein Schaffen in einer Zeit, die bewußt oder unbewußt die schöne Diesseitigkeit der Antike zum Vorbild nimmt, auf einen einsamen Platz. In diesem Werk mit seiner religiösen dichterischen Wurzel verbindet sich die Wirklichkeit mit dem Traum, das Schwebende mit dem Lastenden, die dichte gegenständliche Nähe mit der Vision, eine längst verschüttete Dämonie taucht auf und äußert sich mit feierlichem Pathos oder mit unterirdischem Gelächter, als wären die Heiligen und Chimären in verwandelter neuer Gestalt von den Domen wieder herniedergestiegen. Es geht eine starke geistige Dramatik von diesen wie von einem mythischen Wind umwehten Holzskulpturen aus, die oft in einer Gegenüberstellung zweier Gestalten das Dialogische deutlich betonen und deren großes



Ernst Barlach: Lesender Klosterschüler, Holz, 1931

Thema lautet: Der Mensch im Schicksal. Wiederum ist es wie bei Rodin ein Geniefall, daß ein Bildhauer, der geradezu das Dichterische in der bildenden Kunst rehabilitierte, der das dramatisch Bewegte des menschlichen Seins zwischen dem Gestern und dem Morgen als ein Flutendes, Vorübergehendes empfand, Werke schuf, die

einmalige große bildhauerische Verdichtungen einer überpersönlichen Vorstellung sind. Was Barlach dazu ermächtigt hat, ist nicht zuletzt seine Arbeit aus dem Holzblock. Er fertigte dabei häufig vorher Tonmodelle an, die später zuweilen in Bronze gegossen wurden, ging aber auch hier bereits von einer plastischen Vorstellung aus, die dem Material des Holzes und seiner Arbeitsweise entsprach. Wie die meisten Holzbildhauer der Gotik schälte er die Gestalten aus dem Relief heraus, d. h. er arbeitete von der Vorderseite in die Tiefe und ließ die Rückseite weniger beachtet, so daß viele seiner Skulpturen wie aus dem Schrein eines Altars herausgetreten zu sein scheinen und die Wand im Rücken erfordern (Abb. S. 23). So sehr sich der Weg Barlachs vom Erlebnis bis zur Gestaltwerdung von den übrigen Plastikern der neuen Zeit unterscheidet, so sehr muß er auch auf das Werk eines einsamen Bildhauers und Dichters beschränkt bleiben und wie ein fremder Findlingsblock in einer Zeit stehen, die anderen Zielen nachstrebt. Was in unserem Buch über die lebenden Bildhauer eine eingehende Erwähnung Ernst Barlachs besonders erfordert, ist die Tatsache, daß er als erster das Holz, jenen bildhauerischen Werkstoff der mittelalterlichen deutschen Plastik wieder zum Kunstausdruck erhoben hat, eine Tat, der auch die Bildhauer der Gegenwart vieles verdanken.