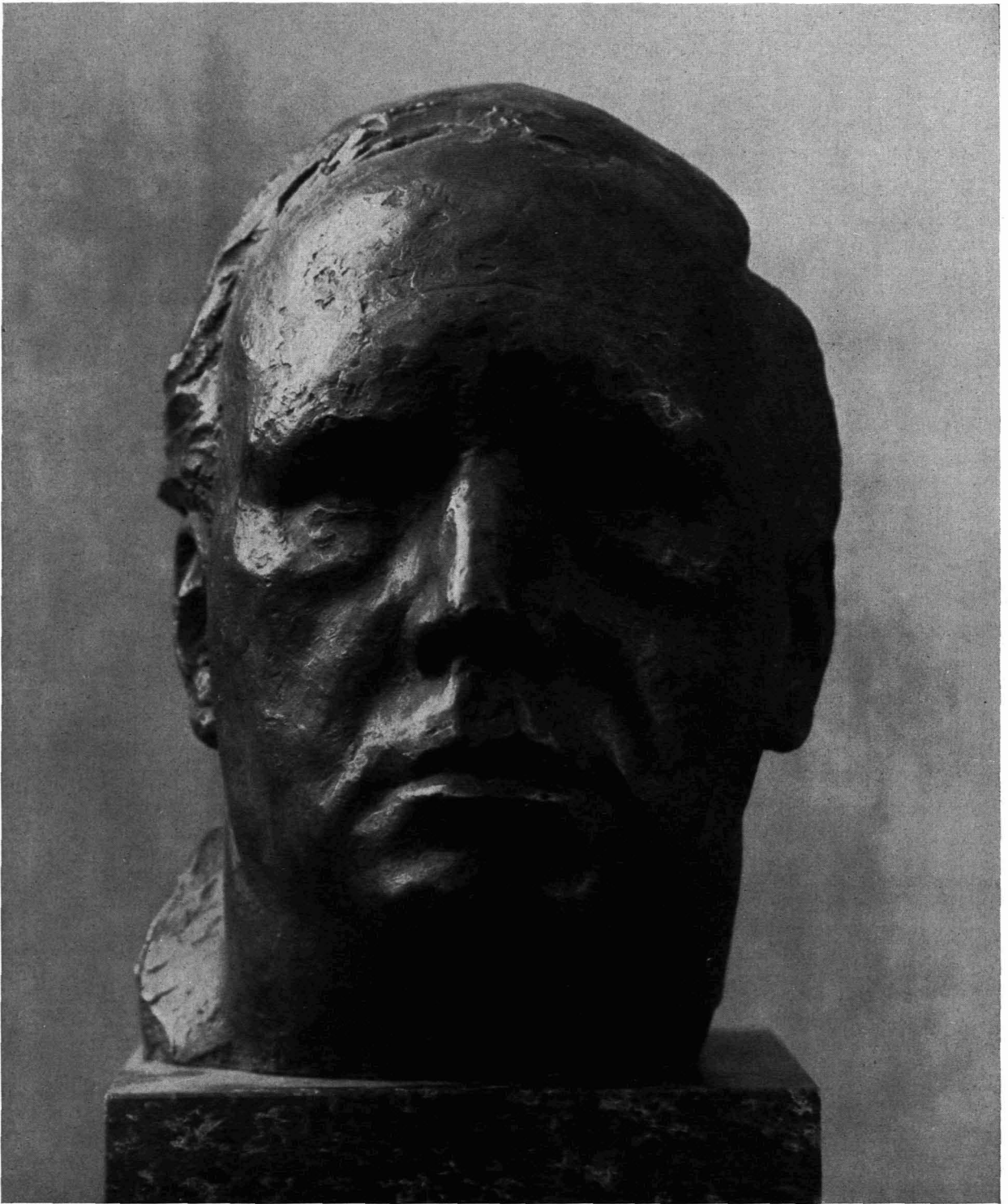


PLASTIKER UND BILDHAUER

Die erste Generation

Werk und Persönlichkeit der lebenden Bildhauer in fest umrissene Gruppen zu ordnen, ergäbe für den Leser ein sinnfälliges Schema. Mit der Wirklichkeit ihres Werkes hätte eine solche Gliederung jedoch nur wenig zu tun, ja, solche Etikettierung zum handlichen Gebrauch kann dem im Fluß und in der Entwicklung befindlichen Schaffen der Lebenden schweres Unrecht tun. Die Gestaltungsprinzipien der Bildhauer sind heute selbst bei den gegensätzlichsten Persönlichkeiten eng verwandt. Goethes Einleitungsworte zu den Propyläen „Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand der bildenden Kunst“ hat für die Plastik immer Gültigkeit gehabt. Für die Bildhauer unserer Zeit bedeutet dies jedoch: der anonyme Mensch. Das Porträtliche ist nur noch in den Bildnisköpfen zu finden. Der historisch überlieferte Schiller auf dem Sockel ist kein Gegenstand der Bildhauerei mehr. Der Beethoven von Klinger, ein Werk der Übergangszeit, zeigte einen sitzenden Genius mit nacktem Oberkörper und dem bekannten Kopf. Das Beethovendenkmal von Kolbe kennt nur den namenlosen Genius und seine Begleiter. Von der Absicht der Darstellung einer historischen Person ist Kolbe gerade so weit entfernt wie etwa Klimsch beim Entwurf für sein Mozartdenkmal und wie jeder andere Bildhauer, der eine solche Arbeit heute in Angriff nehmen würde. Das Schicksal des Volkes, der Krieg und Nachkrieg, die Errichtung des Großdeutschen Reiches, haben den Bildhauern, die stärker als die Maler auf den öffentlichen Auftrag angewiesen sind, ähnliche Impulse gegeben. Der namenlose und vor allem der nackte Mensch ist das Thema, an dem alle diese Künstler mit einer seltenen Einmütigkeit arbeiten, die es späteren Zeiten wohl erlauben mag, rückblickend einen Stil von eigener Geschlossenheit abzulesen. So verbietet sich die endgültige Festlegung des Bildhauers auf eine bestimmte Gruppe von selbst und auch die in diesem Buch vorgenommene Kapiteleinteilung soll nur als Brücke zum Verständnis dienen.

Die älteste Generation der Lebenden, jene Plastiker, die etwa zwischen 1870 und 1880 geboren sind, erlauben am ehesten eine Zusammenfassung. Sie haben den Wandel vom malerischen zum plastischen Sehen in der eigenen Brust erlebt, sie sind zum Teil ursprünglich selbst Maler gewesen, sie sind aus der Begegnung mit Hildebrand und Rom, mit Rodin und Maillol hervorgegangen, mußten sich ihren eigenen Weg zur Entfaltung viel schwerer erkämpfen als die Jüngeren und haben nicht zuletzt aus diesem Grunde auf die Jüngeren einen sehr entscheidenden Einfluß ausgeübt.

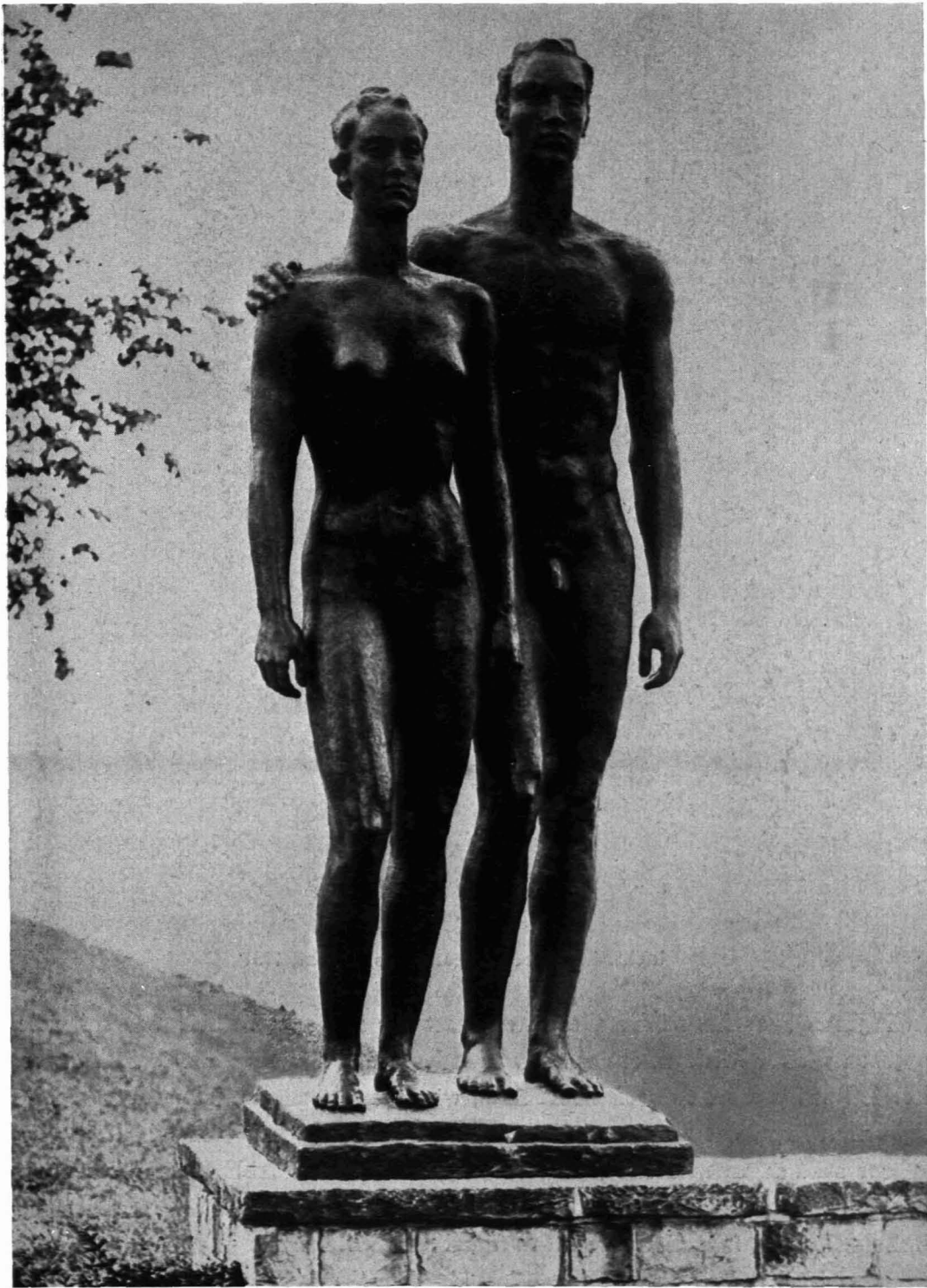


Georg Kolbe: Selbstbildnis, Bronze, 1934

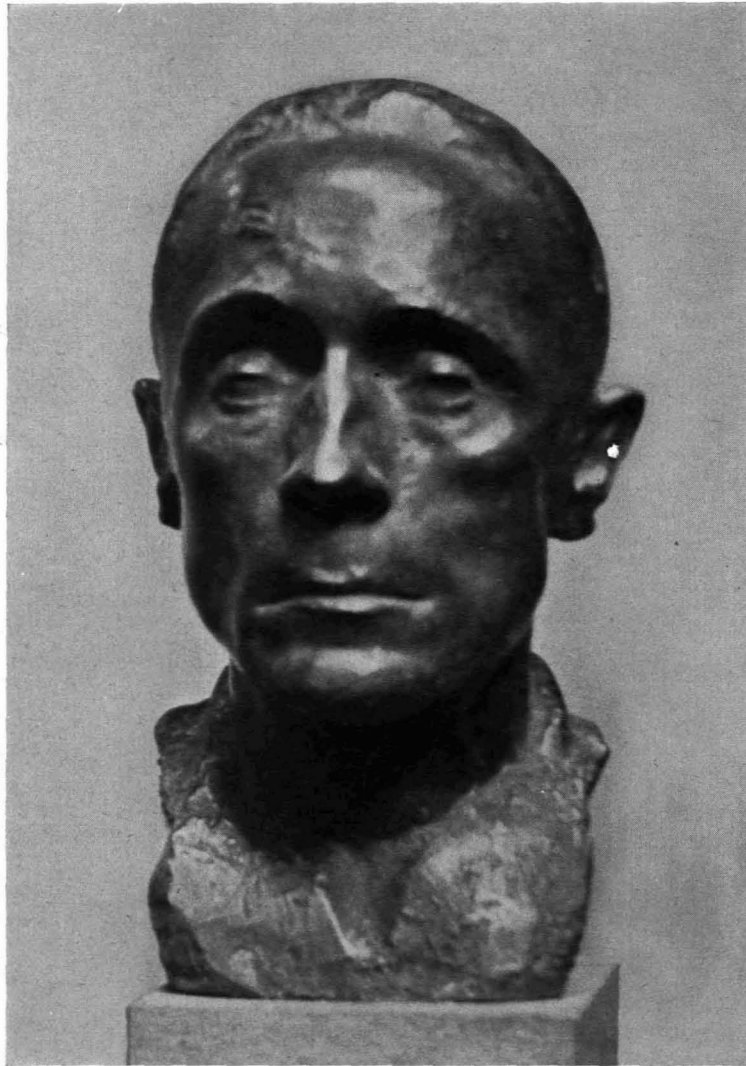


Georg Kolbe: Große Pietà, Bronze, 1930

Vor allem von Georg Kolbe (geb. 1877) ist ein Einfluß auf die deutsche Plastik ausgegangen, wie er von Rodin oder Maillol auch nicht annähernd auf die französischen Künstler geübt worden ist. Der Einfluß seines genialen Werkes beherrscht in Deutschland und über seine Grenzen hinaus breiteste Gebiete des plastischen Schaffens bis heute, wenn sich auch allmählich gerade in unseren Tagen eine Gegenbewegung abzeichnet. Kolbe, und auch dies ist nicht ohne Wirkung auf die Jüngeren gewesen, ist ein Bronzeplastiker, ein Künstler, dessen Schöpfungen meist aus dem Tonmodell entstanden, also geknetet und nicht aus dem Stein gehauen sind. Der außerordentliche Instinkt des echten Künstlers, der unbeirrt und beinahe vegetativ mit einem gefühlsmäßigen Wissen von den Grenzen, die ihm gesetzt sind, seinen Weg geht, hat ihn ein Lebenswerk schaffen lassen, das das vollendete Zeugnis für das Wiedererwachen der deutschen Plastik ist (Abb. S. 30—35). Ein feines sensualistisches Empfinden für den menschlichen Körper, ein angeborener Sinn für Maße, eine zarte, fast frühlingshafte Beseelung liegt über seinen Jünglings- und Frauengestalten, verbunden mit einer wahrnehmbaren Musikalität. Was Kolbe geschaffen hat, ist Kammermusik und wie diese im Grunde für den geschlossenen Raum bestimmt. Zwischen dem Ruhen im statischen Sein und dem Ausdruck der Gebärdensprache schlägt er die Brücke. Die Gebärdensprache wird in der Entwicklung seines Lebenswerkes immer leiser und verhaltener und entströmt ganz der Stille. Die nebeneinandergelagerten Hände, der gestreckte Arm, dessen Gelenk sich um ein Knie schmiegt, das gereckte oder gesenkte Haupt werden die Ausdrucksträger. Nichts von der prallen Körperlichkeit Maillols, nichts von der asketischen Entmaterialisierung Lehmbrucks ist bei Kolbe zu finden, sondern eine zarte Sinnlichkeit und eine leise Sehnsucht von schöner Ausgeglichenheit. Seine Körper und selbst die lässigsten von ihnen sind geladen mit federnder Spannung. Diese federnde Elastizität, die Erfassung des spontanen Augenblicks, gehören zum eigensten Wesenszug dieses Plastikers. Mögen diese nackten Frauen, Jünglinge und Männer knien, hocken, reiten oder stehen, stets verraten sie einen vertikalen Auftrieb, so daß man die Empfindung hat, es könne sich plötzlich das Spielbein straffen, das gehobene Schulterpaar senken, das geneigte Haupt erheben. Dies alles, dazu die kriselige Haut seiner Bronzen, die trotz der Klarheit der Form weniger dazu herausfordern, mit der Hand darüber zu streichen, als vielmehr dem Auge in Licht und Schatten immer neue Überraschungen bieten, der gelegentlich auftretende improvisatorische Zug stellt Kolbes Werk an den Anfang der Zeit des soeben überwundenen malerischen Sehens und damit in die Geburtsstunde der neuen Plastik. Es ist auffallend, wie dieser vertikale Zug, dieser Drang nach oben, der auch von seinen fest auf der Erde ruhens-



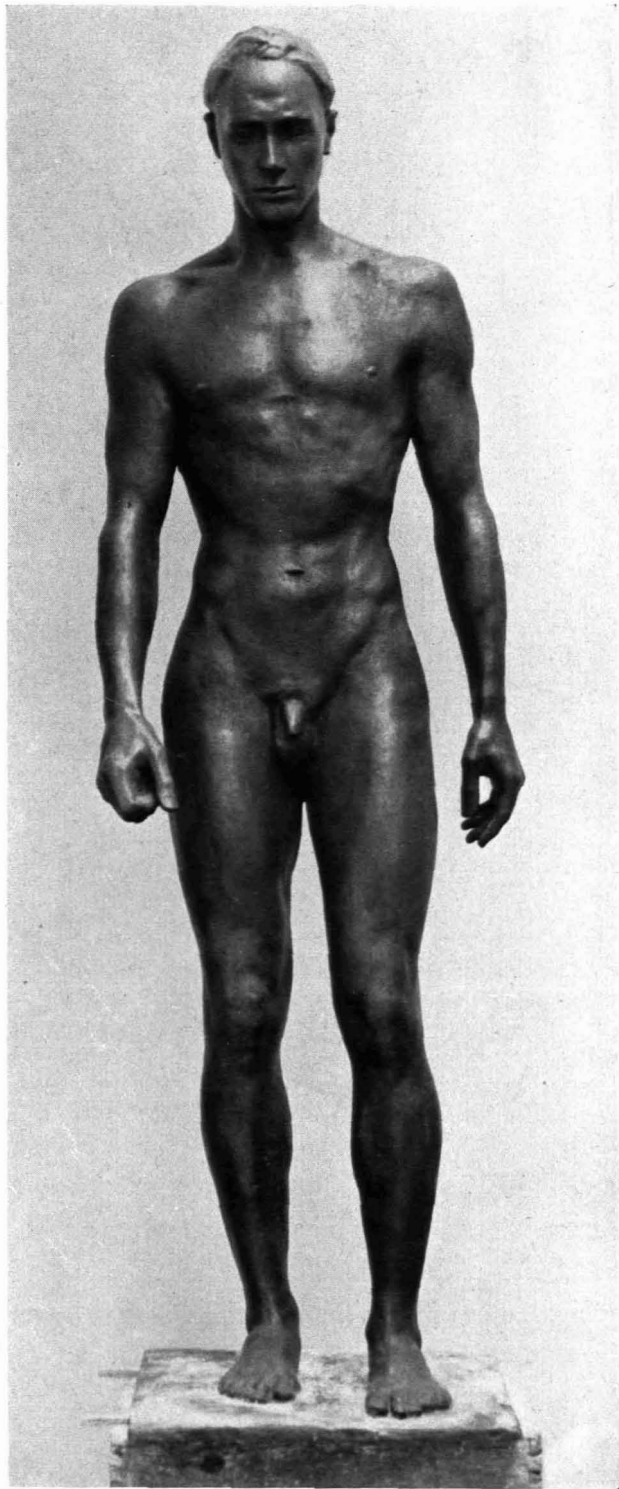
Georg Kolbe: Menschengruppe, Bronze, 1937



Richard Scheibe: Selbstbildnis, Bronze, 1931

den Figuren ausgeht, seinen Gestalten statt der statischen Ruhe, wie sie viele der Jüngeren wieder fordern, etwas Schwebendes gibt. Wie aber alle diese Körper von einer leisen Beseelung durchzittert sind, wie über ihnen eine seltsam verschleierte Schwermut liegt, wie noch seine letzten Plastiken, jene Athleten und Kämpfer, die in ihrer statuarischen Ruhe kaum noch etwas von der früheren tänzerischen Bewegtheit verraten, einen großen deutschen Zug von alters her in unsere Zeit tragen, nämlich die feine musizierende Intimität, die sich hier nun mit einem neuen Gefühl von menschlicher Würde verbindet, das gibt dem Werk Georg Kolbes einen eigenen Adel.

Der instinkthaften Selbstverständlichkeit von Kolbes Werk, die bereits auf seine Altersgenossen eine starke Wirkung geübt hat, steht bei Scheibe und vor allem bei Albiker eine betont geistige Haltung und schärfere Bewußtheit gegenüber, die die Spuren der künstlerischen Auseinandersetzung deutlich zeigen. Die beiden Plastiker hängen mit Kolbe im Lebensalter eng zusammen. Richard Scheibe (geb. 1879), zwei Jahre jünger als Kolbe, ein Jahr jünger als Albiker, ist mit Kolbe seit den gemeinschaftlichen Lehrjahren in Rom freundschaftlich verbunden (Abb. S. 36—39). Was sie beide künstlerisch zusammenbringt, ist außer dem Alter und der sächsischen Herkunft die gemeinsame Wegstrecke, die Bevorzugung der Bronze und eine gewisse Zartheit der Empfindung. Der frühlinghafte Zug ist bei Scheibe noch herber, die leise Schwermut noch ausgesprochener zu finden und hier verbunden mit einem denkerischen Ausdruck. Die Anmut, die bei Kolbe aus einer schönen Lässigkeit kommt, entspringt bei Scheibe einer strengen, gelegentlich leise asketischen Straffung, wie überhaupt bei ihm das fließend Bewegte und beinahe Schwebende bei aller wahrnehm-



Richard Scheibe: Denker, Bronze, 1937

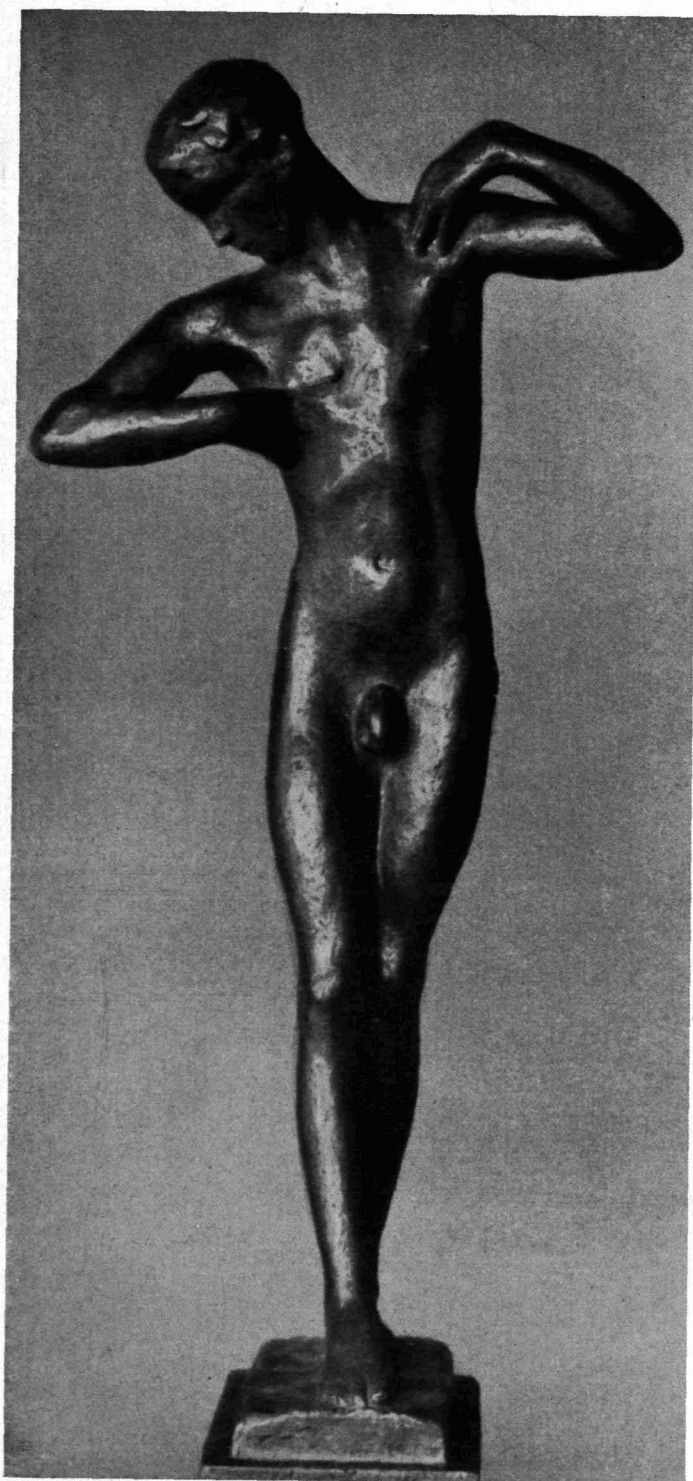


Richard Scheibe: Hockende, Bronze, 1932

baren leisen Gebärdensprache stärker zurücktritt zugunsten klarer voneinander abgesetzter, ruhender Formen. Statt der kriseligen und zuweilen aufgelösten Oberfläche Kolbes findet man bei Scheibe häufig eine geglättete und ziselierte Bronzehaut, die den Körper überspannt. Ein geistig-seelischer Ausdruck von starker Eindringlichkeit verbindet sich hier mit einem zarten scheuen Gefühl zu Plastiken, deren Anmut in einer beinahe soldatischen Zucht liegt. In seinen Ehrenmälern für Sindlingen und Biebrich, die in den Stein übertragen sind (Abb. S. 8) hat Scheibe daher nicht zufällig jene bildhauerischen Verdichtungen des Weltkriegskämpfers geschaffen, die



Richard Scheibe: Flehende, Bronze, 1940



Karl Albiker:
Jüngling, Bronze, 1911

zu den großartigsten Zeugnissen dieser Zeit gehören. Hier ist als jugendlicher Soldat oder als reifer Mann jener deutsche Geistmensch gestaltet worden, der sich jäh in ein Schicksal gestellt sah und zur mythischen Gestalt jenes Frontkämpfers wurde, der die eigene Problematik überwand, sein Land gegen eine Übermacht verteidigte, und über dessen Erscheinung ein großer tragischer Zug liegt.

Der dritte zur gleichen Generation gehörende und gleichfalls durch sein Werk herausragende Künstler ist der Südbadener Karl Albiker (geb. 1878). Mit den Altersgenossen verbindet ihn vor allem die Sprache der Gebärde, die bei ihm einen wesentlichen dramatischeren Ausdruck empfängt (Abb. S. 40—44). Albiker ging um die Jahrhundertwende von Rodin, dessen Erlebnis immer wieder bei ihm zu finden ist, nach Rom. Neben dem Bronzeguß hat ihn auch die Arbeit aus dem Holz wie aus dem Stein stark beschäftigt und zu jener Beherrschung des Plastischen geführt, die es ihm erlaubte, gelegentlich sogar äußerst bewegte Figuren mit starken Durchbrechungen zu schaffen. Die Zeit und das Schicksal des Volkes haben im Werk dieses Bildhauers einen sehr deutlichen

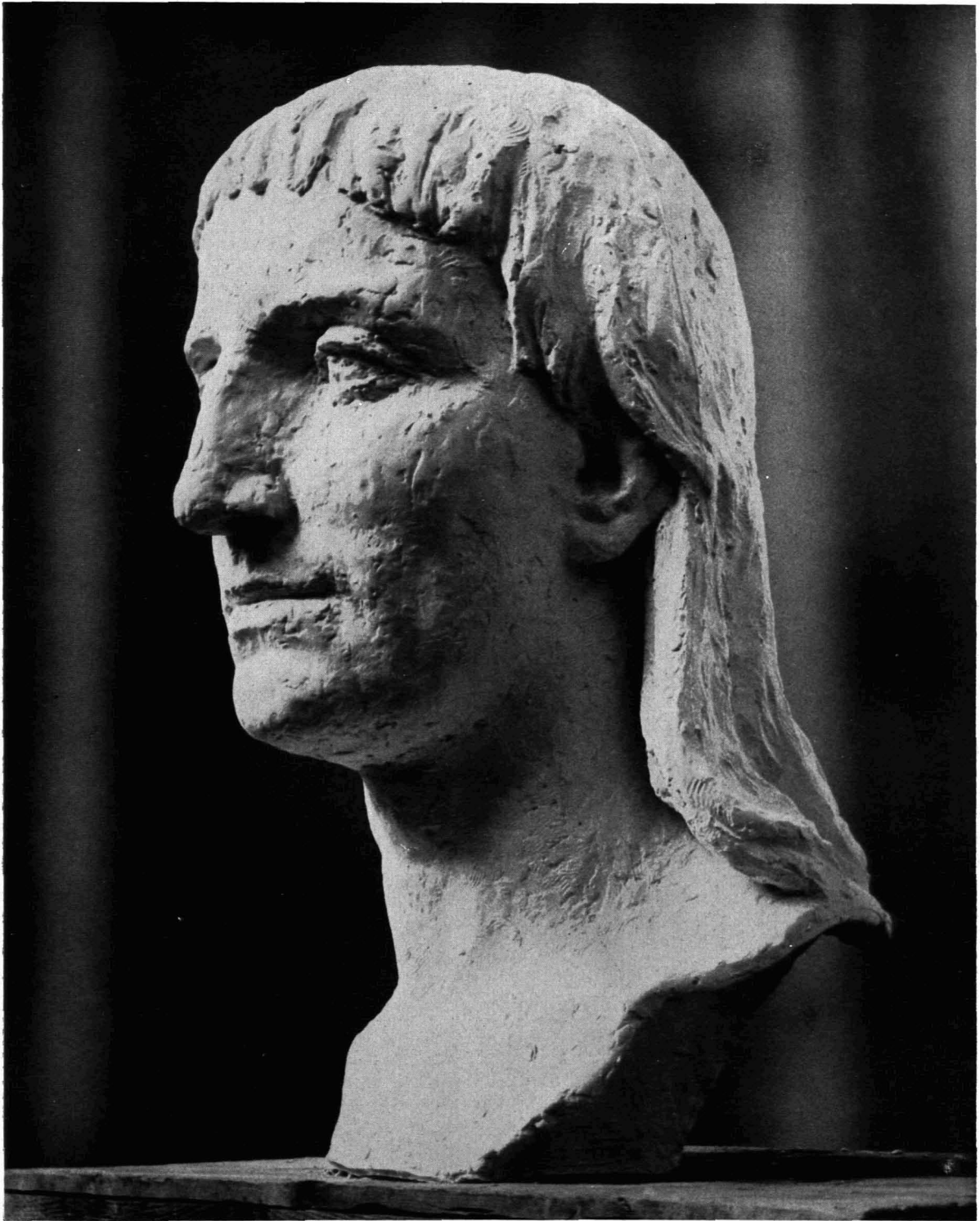
Niederschlag gefunden, klar erkennbar an der ekstatischen Erregung der Nachkriegsjahre, wie sie aus dem „Heiligen Sebastian“ und dem Gefallenental für Greiz spricht. Die Spanne der versuchten Gestaltungsmöglichkeiten ist bei Albiker ungewöhnlich groß. Überblickt man das Werk des 60jährigen, so reicht es von dem schlanken kleinen Bronzeuß eines Jünglings 1911 mit einer tänzerisch aufsteigenden Vertikale über das Holzbildwerk des Heiligen Sebastian (1920/26), aus dem die innere Zerrissenheit und zugleich eine transzendente Sehnsucht redet, bis zu jenen mächtigen Diskuswerfern aus Muschelkalk für das Reichssportfeld (1936) (Abb. S. 41), die in ihrer raumschaffenden Ruhe eine der glücklichsten Versuche der neuen Monumentalplastik sind. Auch über dem Werk Albikers liegt ein ernster schwermütiger Klang. Er ruht bei ihm nicht unter einem Schleier verborgen, sondern ist deutlicher vernehmbar aus der lebhaften Sprache der Gebärde, aus der eigentümlichen rhythmisch-eckigen Bewegtheit der Kontur, aus der im Werk immer von neuem überwundenen inneren Problematik. Die sehnsuchtsvolle Beziehung zur Transzendenz ist stets



Karl Albiker:
Diskuswerfer auf dem Reichssportfeld, Stein, 1936



Karl Albiker: Die Mutter des Künstlers, Bronze, 1922



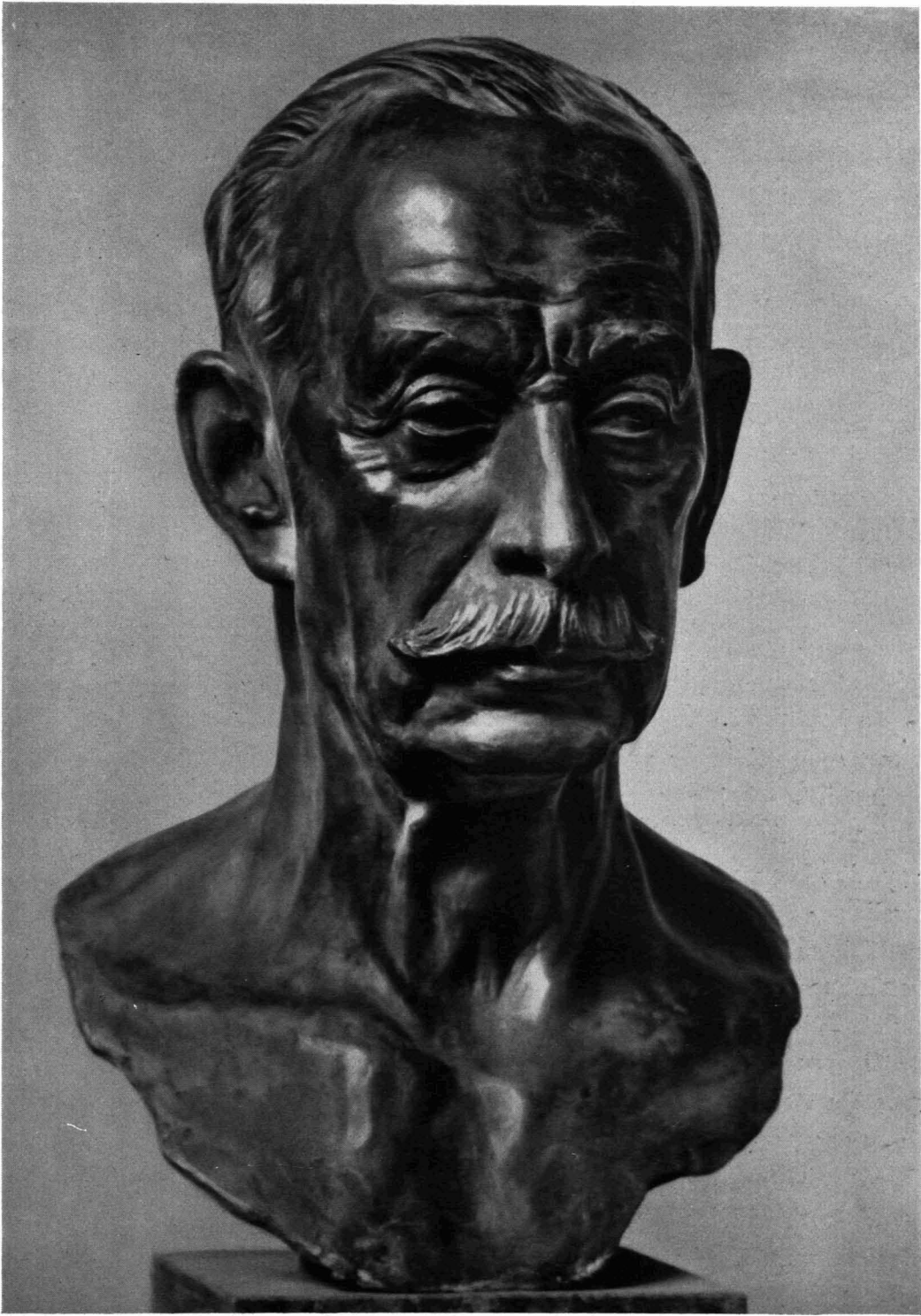
Karl Albiker: Gutsmuth-Büste, Haus des Deutschen Sports, Berlin, Gips, 1939

zu spüren bis hinein in sein Relief für das Luftkreiskommando Dresden (1938) (Abb. S. 44). Albikers bildhauerisches Schaffen strebt über die Intimität hinaus und sucht deutlich die Verbindung mit der Architektur und dem Raum. Dies stellt ihn auf einen besonderen Platz und eröffnet einen Weg, der in die Zukunft führt.

Wie dieser Weg sich immer deutlicher abzeichnet, und zwar durch die öffentliche Aufgabe, die sich gelegentlich dem Künstler stellt, zeigt etwa das Gefallenenmal auf dem Soldatenfriedhof in Eessen bei Dixmuiden. Es stammt von einer Künstlerin, die nur in ihrer Jugend einmal Bildhauerunterricht erhielt, ihr Lebenswerk aber in der Zeichnung und Graphik geschaffen hat: Käthe Kollwitz (geb. 1867). Als sie in Flandern den einen ihrer Söhne verlor, hat sie der Gedanke, ihm ein Grabmal zu setzen, nicht wieder verlassen. Nach immer neuen Entwürfen fand sie die Gestalten der trauernden Eltern, an deren Modellen sie mehr als 7 Jahre gearbeitet hat, bis die Fünfundsechzigjährige jene endgültige Form fand, die dann in Flandern in belgischem Granit ausgeführt wurde (Abb.S.50—51). Fern von allem Kunstwollen und den techni-



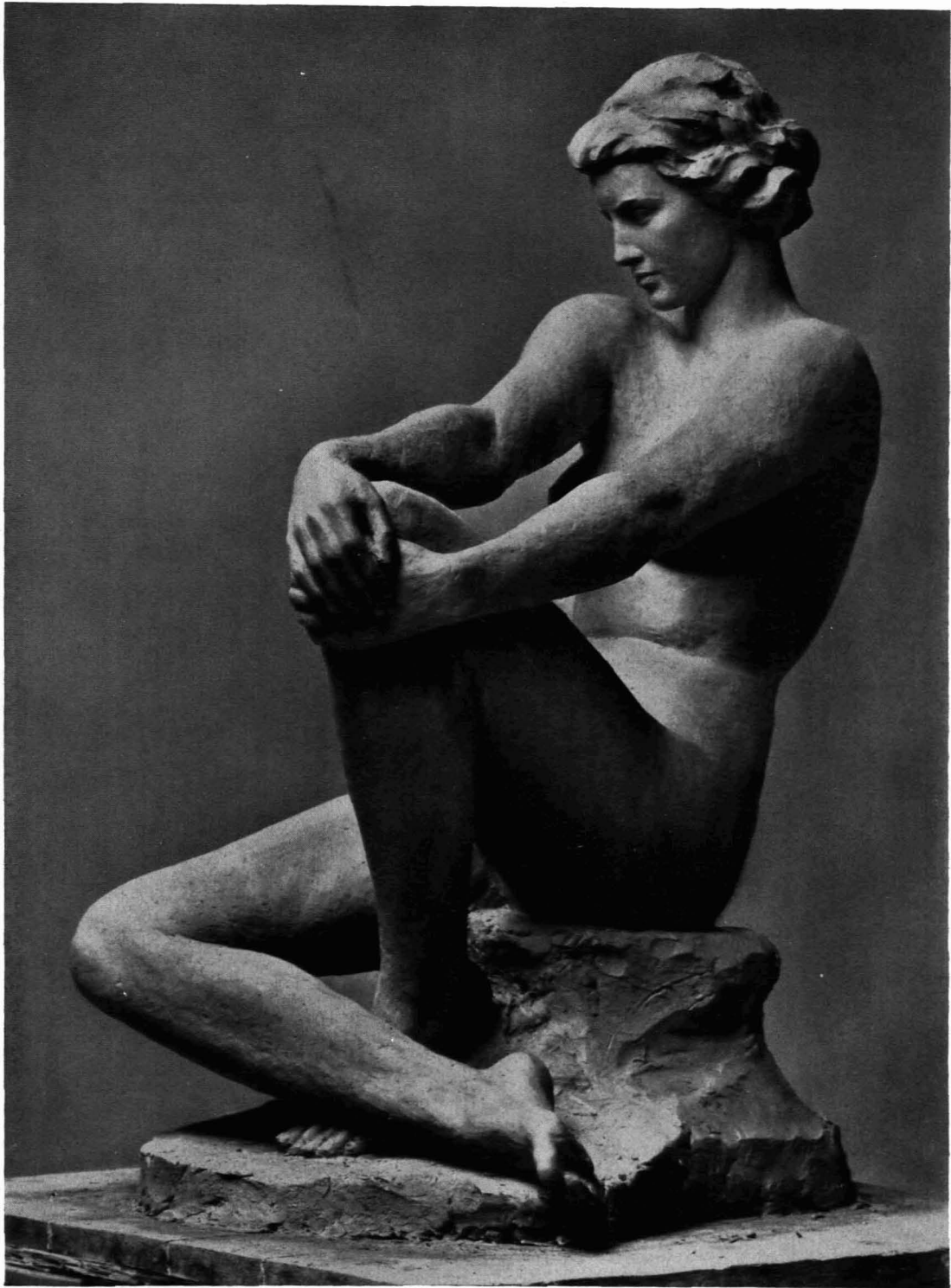
Karl Albiker: Relief am Luftkreiskommando Dresden, 1938



Fritz Klimsch: Graf Schlieffen, Bronze, 1908

schen Möglichkeiten des gelernten Bildhauers ist hier aus einem tieferen Wissen um die Gesetze plastischen Schaffens jene schlichte Form aus groß gesehenen zusammengezogenen Flächen erreicht, wie sie dem echten plastischen Werk entspricht. Mit einer blockigen Wucht knien die vor dem Schicksal sich ergriffen bückende Mutter und der sich eben mit einem letzten Trotz entgegenreckende Vater als zwei auf das tiefste ergreifende Sinnbilder des deutschen Volkes, das von der Tragik dieses Krieges wie von einem aus dem Jenseits kommenden Anruf betroffen wird.

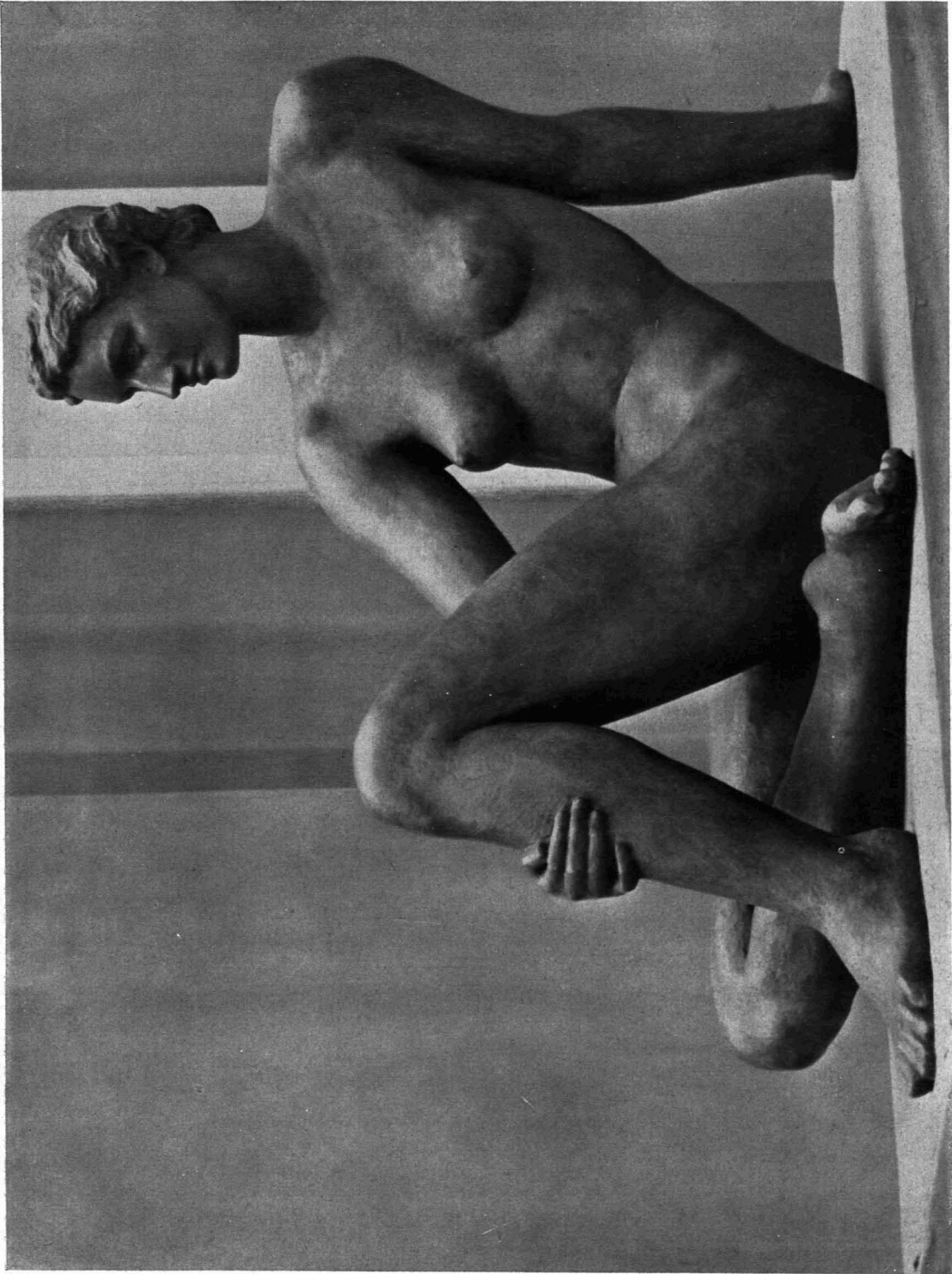
Zehn Jahre älter als Kolbe und in seinem Werke daher noch deutlich den Weg abzeichnend, den die deutsche Bildhauerei bis zu ihrer Besinnung auf sich selbst einschlagen mußte, ist Fritz Klimsch (geb. 1868) in einem deutlichen Zusammenhang mit den obenerwähnten Künstlern zu nennen. Auch er hat in Paris und Italien, später in Griechenland entscheidende Anregungen empfangen gleichzeitig mit den zehn Jahre Jüngeren, was seinem Werk eine ähnliche Richtung gibt, zumal er intuitiv die Formen weiterentwickelte, die nun Gestalt gewonnen hatten (Abb. S. 45—49). Klimsch hat als Bildhauer, nicht als Maler begonnen. Die meisterliche, gelegentlich fast virtuose Beherrschung des Handwerks zeigt sich in seinen Bronzen wie in seinen Marmorskulpturen. Er war noch Schüler von Schaper, der das Denkmal Blüchers für Kaub, den Großen Kurfürsten für die Siegesallee und viele Büsten geschaffen hat, und so nimmt die Bildnisplastik in seinem Werk einen breiten Raum ein. Mit einer schönen ziselierten Behandlung der Bronze und starker Einfühlungskraft hat Klimsch hier eine Reihe von Bildnissen geschaffen wie Graf Schlieffen, Wilhelm v. Bode (der über ihn eine Monographie veröffentlichte) und Max Slevogt, die zu den besten Porträts der neueren Zeit gehören. Wie Klimsch jedoch die Schwelle zur neuen Zeit überschreiten mußte, ist deutlich daran zu erkennen, daß er mit 40 Jahren — jenem Lebensabschnitt, in dem die Bildhauer erst ganz zur freien selbständigen Entfaltung kommen — mit seinem Berliner Virchowdenkmal den die damalige Zeit überraschenden Versuch machte, statt eines Bildnisses eine sinnbildhafte Gruppe zu wählen, die allerdings noch ganz in einer allegorischen, stark bewegten Darstellung befangen blieb. Fritz Klimsch hat dann später, und vor allem nach seiner griechischen Reise, eine Reihe von Bronzeplastiken und Bildhauerwerken geschaffen, die sich durch eine weltaufgeschlossene Sinnlichkeit auszeichnen. Diese Sinnlichkeit der schlanken, oft eleganten Frauenkörper ist bei ihm stärker als der seelische Ausdruck. Auch sie lebt im Leisen, Zarten, Intimen wie das Werk der meisten anderen Bildhauer unserer Zeit. Seine Denkmalsentwürfe für Beethoven, Mozart usw. sind meist Tonmodell geblieben.



Fritz Klimsch: Olympia, Tonmodell, 1937



Fritz Klimsch: In der Sonne, Stein, 1912



Fritz Klimsch: Galathea, Bronze, 1939



Käthe Kollwitz: Der Vater, Gefallenenehrenmal auf dem Soldatenfriedhof in Essen bei Dixmuiden,
Granit, 1924—1932



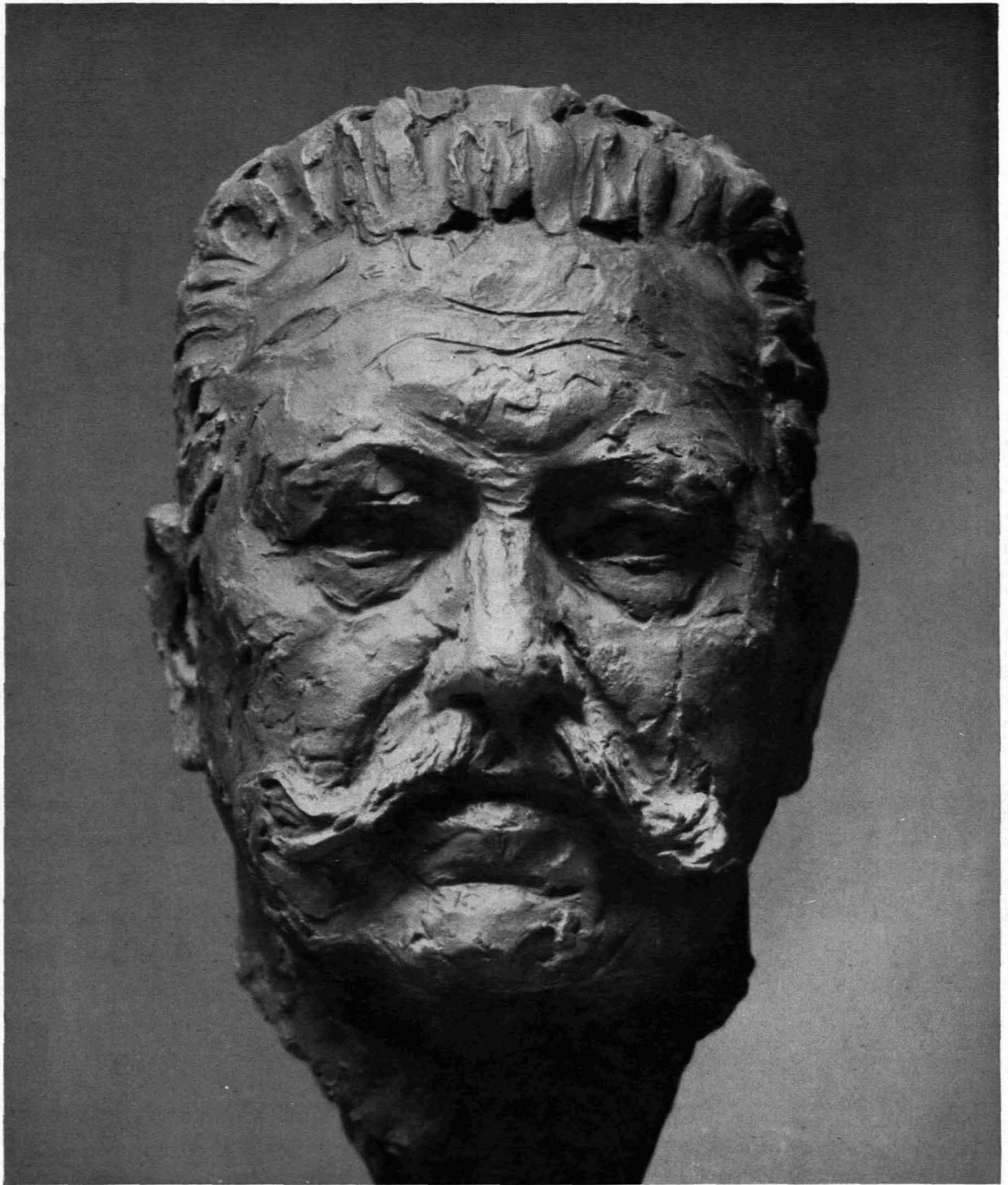
Käthe Kollwitz: Die Mutter, Gefallenenehrenmal auf dem Soldatenfriedhof in Essen bei Dixmuiden,
Granit, 1924—1932



Otto Hitzberger: Rosenkranz für die katholische Kirche in Siemensstadt, Holz, 1939

Die Unmöglichkeit, durch den staatlichen Auftrag plastische Ideen im Stein zu entwickeln, hat nicht nur auf seine Plastik, sondern auch auf die der Jünger einen bestimmten Einfluß ausgeübt. Es gibt ausgesprochene Meister der Bronze, die gerade in diesem Material sich am besten aussprechen können. Was den Bildhauern — und nur so ist ja das Wort „Bild-Hauerei“ zu verstehen — als höchste Aufgabe vorschwebt, ist jedoch die Arbeit aus dem Stein. Hildebrand ging in seiner schönen Einseitigkeit so weit, das Arbeiten in Ton als das böse Prinzip seiner Zeit anzusprechen. Aber auch jene deutschen Maler, die um 1910 neben der Malerei plötzlich begannen, sich um die dritte Dimension zu bemühen, erkannten, wie wichtig die Arbeit aus dem Stein ist. Als die Architektur im 19. Jahrhundert den Weg der Kopie und Abwandlung früherer Stilformen beschritt, waren hier nur für den Steinmetz und kaum für den Künstler Aufgaben zu finden. Und auch diese letzten verschwanden, als die Architektur im zwanzigsten Jahrhundert zunächst für sich selbst den Raum wieder entdeckte und eine bildfeindliche Stellung einnahm. Das bildhauerische Schaffen, losgelöst von allen architektonischen Bezügen, mußte sich auf sich selbst besinnen, ein Prozeß, der der Plastik zunächst recht gut bekam. Auf der anderen Seite jedoch darf nicht vergessen werden, daß die Bildhauer dabei in eine tragische Situation gerieten. Ihre höchsten Vorstellungen blieben unverwirklicht, ja, da ihnen die Möglichkeit fehlte, diese in der praktischen Arbeit am Stein immer wieder weiter zu entwickeln, blieben sie auch als innere Vorstellung noch fragmentarisch. Denn der Stein ist der Lehrer! So und nicht anders ist es zu verstehen, daß so viele Denkmalsentwürfe der besten Plastiker eben die Unzulänglichkeit und gelegentliche Fragwürdigkeit des Tonmodells verraten. Als die von einem gemeinsamen Gefühl getragenen, ersten großen öffentlichen Aufträge kamen, stießen sie auf Künstler, die sich bisher nur mit der intimen Plastik für den Innenraum befaßt hatten.

Ein Bildhauer, der aus Holz arbeitet, diesem alten deutschen Werkstoff der mittelalterlichen Plastik, den Barlach wieder aus dem rein Handwerklichen zum Kunstausdruck erhoben hatte, ist der aus München kommende und in Berlin lebende Otto Hitzberger (geb. 1878). Er hat in Partenkirchen die Schnitzschule besucht und von dort eine gewisse Ausrichtung nach den Vorbildern der gotischen Holzplastik mitbekommen, was seinen Arbeiten die Spuren einer ständigen Auseinandersetzung mit diesen und einem eigenen Stilwillen gibt. Hitzberger ist vor allem durch seine religiösen Skulpturen für verschiedene katholische Kirchen bekannt geworden, die zum Teil im Ausdruck und der Gebärde stark übersteigert, dieses bewußte Stilwollen erkennen lassen. In seinen letzten Arbeiten wie dem Rosenkranz für die katholische Kirche in Berlin-Siemensstadt (Abb. S. 52), werden die alten Vorbilder



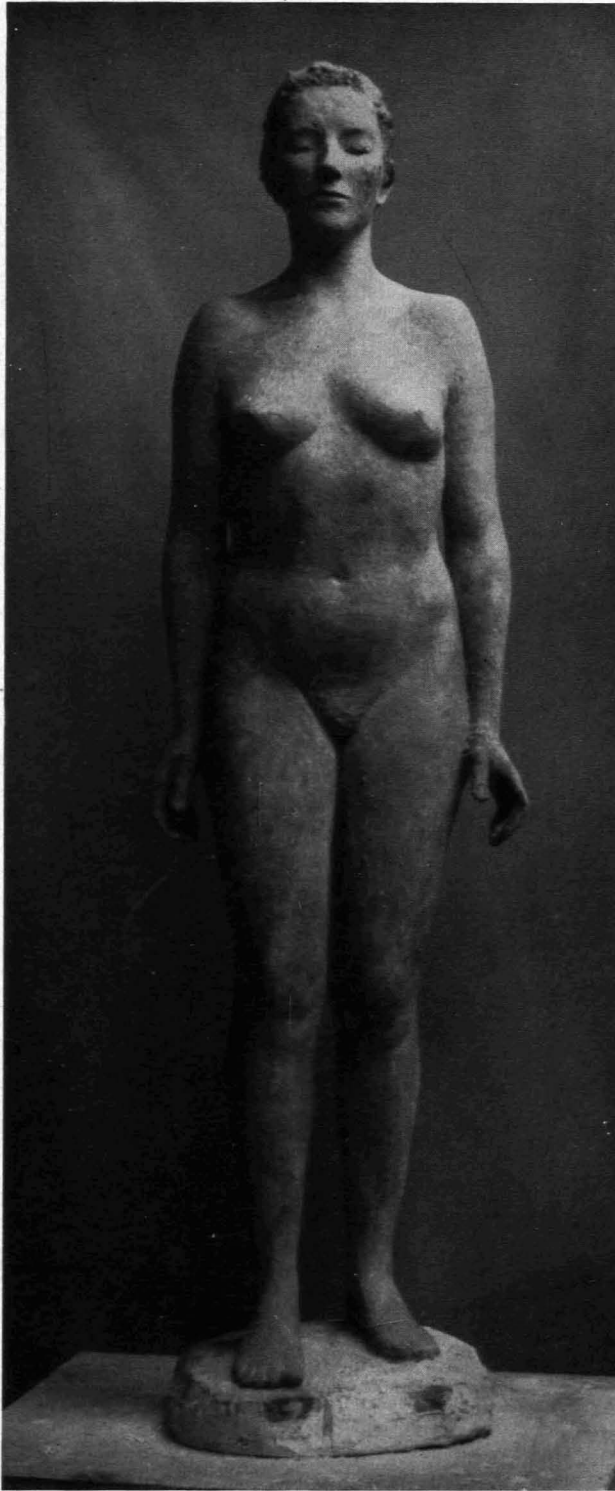
Ernesto de Fiori: Hindenburg, Bronze, 1928



Ernesto de Fiori: Selbstbildnis, Ton, 1935

unter bescheidenem Zurücktreten des Künstlers hinter einer schönen handwerklichen Sorgfalt deutlich sichtbar. Als langjähriger Leiter einer Holzbildhauerklasse an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin hat Hitzberger für die Wiederbelebung des alten Handwerks vielen jungen Bildhauern wichtige Anregungen gegeben, die zum Teil dann in Werken ganz anderer Prägung ihren Niederschlag fanden.

Die von dieser ersten Bildhauergeneration herbeigeführte Wendung zur leisen, zur seelischen Sprache der Innenräume fand im Norden, wo seit der Romantik das



Ernesto de Fiori: Stehende Frau, Bronze, 1925

Seelische am stärksten zur Sprache gekommen war, seine Heimat. Die Möglichkeit der Auftragserteilung und des Verkaufs, die die Reichshauptstadt am leichtesten bot, führte einen großen Teil der Plastiker zumindest vorübergehend nach Berlin, wie das schon zu Lebzeiten Schadows und Rauchs der Fall gewesen war. München stand zunächst im Hintergrund. Erst später sollten von dort entscheidende neue Impulse sichtbar werden, die natürlich vor allem vom Auftrag des Großdeutschen Reiches, aber auch von der unterirdisch weiter wirkenden, strengen Lehre Hildebrands und einer Tradition, die sie fortgebildet hatte, ausgingen.

Das nachfolgende Bildhauergeschlecht, das in dichter Folge etwa zwischen 1885 und 1895 geboren ist, bringt zum Teil unter dem Einfluß Kolbes, zum Teil bereits in einer Art Gegenbewegung, die volle Entfaltung. Die Auseinandersetzung mit dem Erlebnis der Zeit ist im Norden am stärksten zu spüren. In dem Willen der Flüchtigkeit des schönen Augenblicks Dauer zu verleihen, wie darin die Zeitlichkeit als Ausdruck eines seelischen Erlebnisses sich klarzumachen, begegnen sich hier die entgegengesetzten Schaffensprinzipien und die wesensverschiedensten Kräfte.