

## Der Weg zur Monumentalität

Der Wesenszug der Intimität, der leisen Sprache des seelischen Ausdrucks, die sich im Innenraum — Wilhelm Pinder nennt ihn die „Urheimat der deutschen Plastik“ — äußert, beherrscht weitgehend die Stein-, die Holz-, die Bronzeplastiken durch die ganze Geschichte der deutschen Kunst. Monumental im strengsten Sinne, d. h. mit einer Sprache der großen Form redend, die, erwachsen aus allgemeinverständlichem Gehalt, zu einem Symbol geworden war, das Distanz schuf und Achtung gebot, war die Skulptur nur in der Kaiserzeit, deutlich etwa vom Braunschweiger Löwen bis zur Naumburger Großplastik, die bereits einen Wendepunkt darstellt. Diese Bildwerke waren monumental in der Form, weil sie monumental in der Gesinnung waren. Sie waren lebens- oder unterlebensgroß und zeigten, daß die echte Monumentalität unabhängig von den absoluten Massen ist. Monumental ist eine kleine ägyptische Katze, wie die aeginetischen Krieger, wie der Bamberger Reiter, der so viele Betrachter, die ihn bislang nur vom Lichtbild her kannten, durch seine Kleinheit beinahe enttäuscht. Es ist ein Kennzeichen der monumentalen Kunst, daß ihr Format in der Erinnerung wächst, nicht anders wie manche bedeutende Gemälde den wiederkehrenden Betrachter damit überraschen, daß ihre Maße viel kleiner sind als er sie in seiner Erinnerung behalten hatte.

Als man im 19. Jahrhundert daran ging, Monumentaldenkmäler zu schaffen, konnte man auf keine Überlieferung zurückblicken. So blieben auch alle jene Bildwerke, die die Freiheitskriege, die deutsche Einigung 1870, die Gründung des zweiten Reichs zum Thema nahmen, außerhalb der Bezirke der Kunst. Es fehlte diesen Denkmälern die überpersönliche Form wie die allgemein verbindliche geistige Grundhaltung, und die besten bildhauerischen Kräfte der Zeit haben sich bis zu unseren Tagen meist von diesen Aufgaben ferngehalten. Selbst die nach dem Weltkrieg entstandenen Ehrenmäler zeigen, wie wir bereits ausführten, mehr eine Seelensprache und nur gelegentlich Ansätze zur monumentalen Formung. Es ist kein Bildhauerwerk, sondern — gemessen an den Versuchen jener Zeit — ein Glücksfall, Hugo Lederers 23 Meter hohes Bismarckdenkmal in Hamburg (1906). Hier spricht, wenn man von den höchst zeitgebundenen Begleitplastiken absieht, der Stein als solcher aus einer Architekturplastik, bei der das Bildnerische völlig in den Hintergrund tritt zugunsten eines Rolandkolosses, der Erinnerungen an die Porträtzüge des Kanzlers wie an die Rolandgestalten der Vergangenheit wachruft, und so gewissermaßen von außerkünstlerischen Bereichen her eine monumentale Wirkung ausübt.



Willy Meller: Adler im Hof der Ordensburg Vogelsang, Granit, 1936



Willy Meller: Siegesgöttin auf dem Reichssportfeld, Gainger Travertin, 1936



Willy Meller: Fackelträger am Sonnenwendplatz der Ordensburg Vogelsang, Muschelkalk, 1936



Willy Meller: Teilstück eines Reliefs, Empfangshalle Ordensburg Crössinsee, Gauinger Travertin, 1939

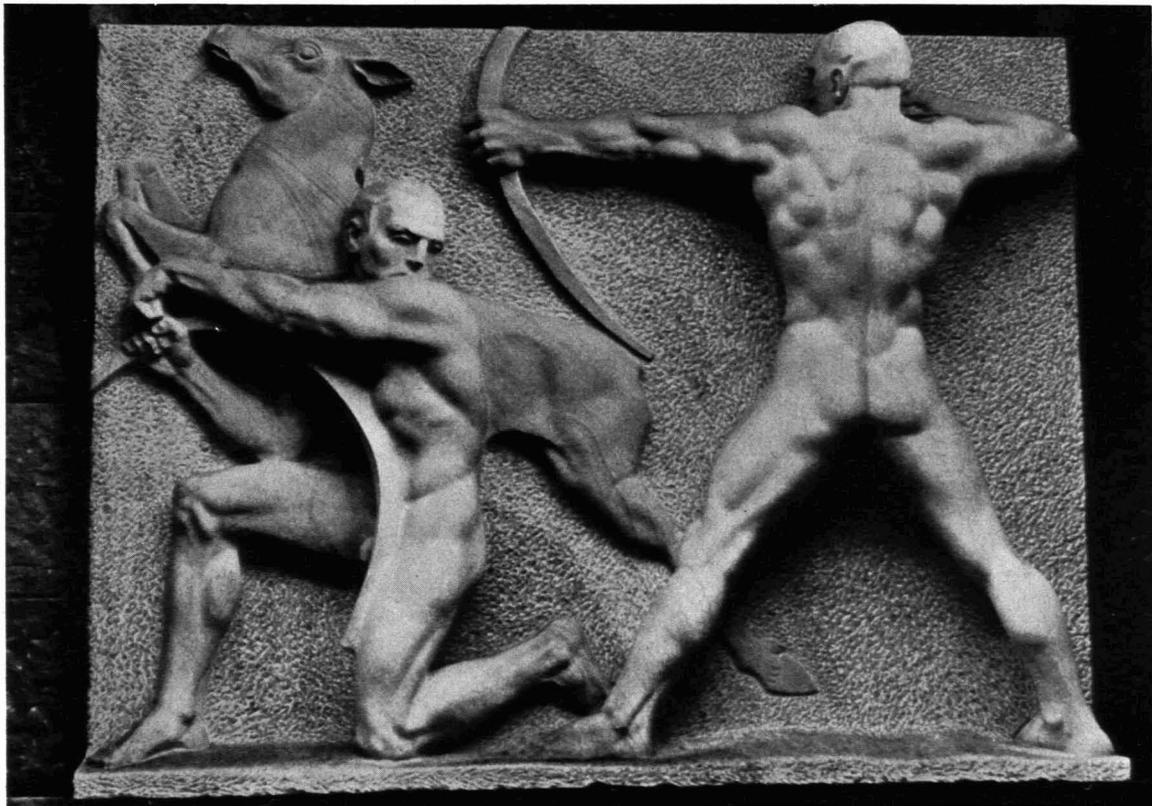
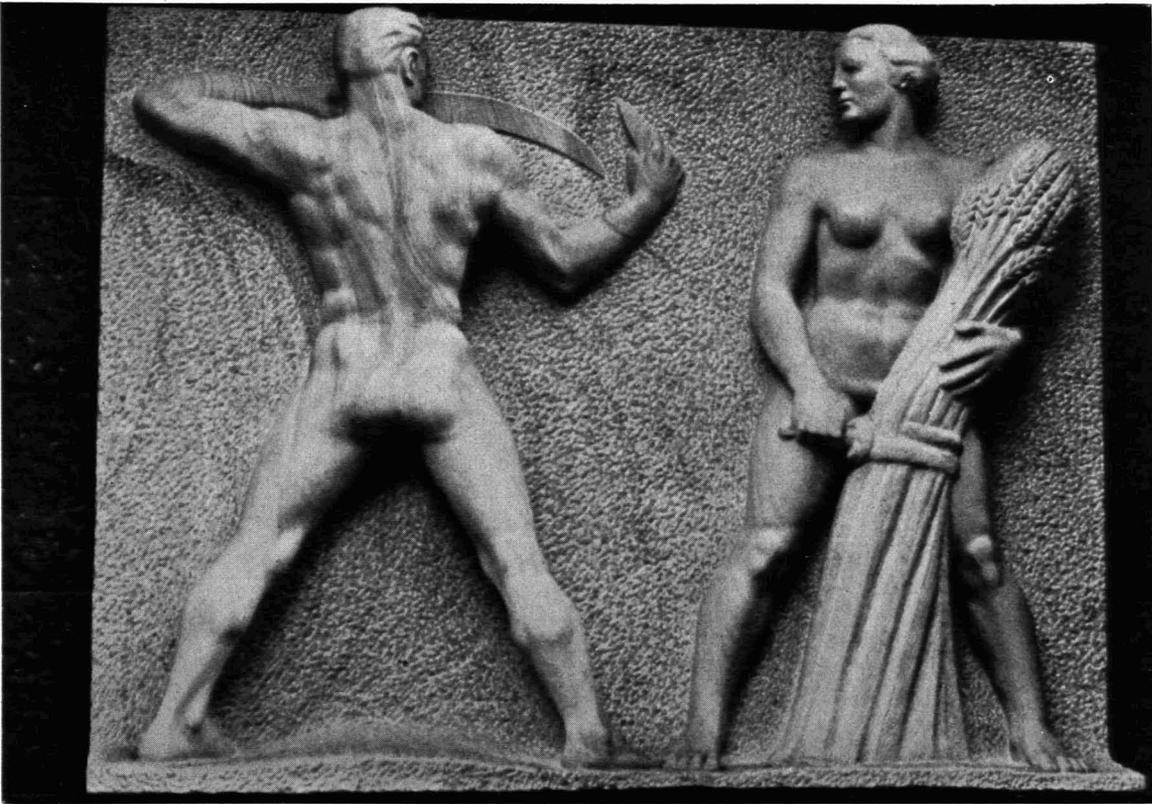
Es bedarf nach dem Gesagten keiner besonderen Ausführung mehr, um darzulegen, daß heute die Voraussetzungen für eine neue monumentale Skulptur so günstig sind wie seit langem nicht. Wir haben in den vorangehenden Kapiteln gezeigt, wie bereits eine Reihe der schöpferischen Kräfte unserer Zeit sich in ihrem Werk um einen monumentalen Ausdruck mühen. Wir begegnen zuweilen wieder der großen Form, die der Gesinnung entspricht, und sehen zugleich, daß nicht nur das Individuelle, sondern auch der Gefühlsausdruck zurücktreten hinter dem Willen, einen Typus von überpersönlicher, allgemeiner Gültigkeit zu schaffen. Was etwa der Bildhauer Philipp Harth mit seinen kleinen, lebensgroßen oder nur selten überlebensgroßen Tierplastiken zeigt, ist eine Verwirklichung einer neuen, monumentalen Bildhauersprache, wie etwa Utechs Steinköpfe trotz der malerischen Einbeziehung des Lichts oder Stadlers und Kaspers Gestalten eine ähnliche Zielrichtung aufzeigen.

Die Architektur, wie sie nach dem Weltkrieg sichtbar wurde, war zunächst von nichts getragen als von dem Gedanken der Zweckmäßigkeit. Sie entwickelte — wir sehen hier von den zerstörenden Entgleisungen ab — in ihren besten Beispielen am Industriebau eine konstruktive Schönheit. Ihrem puristischen Zug aber fehlte das sinnliche Gefühl für die Geschlossenheit des Raums. Für das Bildhauerwerk, das im Raum und aus dem Raum lebt, war hier kein Platz, denn es kann nicht den organisierten Kubikmetern, dem Glas, dem Stahl, dem Beton und ihrer gelegentlichen Anmut der Konstruktion dienen, sondern ausschließlich dem Raum, der von einem lebensvolleren Gefühl getragen werden muß als es „Zweckmäßigkeit“ ist. Eine Bauweise, die im wahrhaften Sinne als Mutter der Plastik fruchtbar wird, darf weder nur konstruktiv, noch eine „Reißbrettarchitektur“ sein, die nur frontale Wirkungen übt und verrät, daß sie nicht als Erlebnis von Raumkörpern geschaffen worden ist. Nur dann, wenn die Architektur gleichfalls einem dreidimensionalen Gefühl entspringt und Ausdruck einer allgemein gültigen, seelisch-geistigen Haltung ist, kann das Plastische sich an und in ihr entfalten. Straßburg, Bamberg und Naumburg sind hier die „klassischen“ Beispiele unter vielen, wenn auch die Skulpturen in Deutschland häufig frei aufwachsen, so daß die Gestalt meist nicht wie in Frankreich der Architektur entspringt, sondern sich gewissermaßen an das Bauwerk heranfindet. Die Skulptur dient dann dem Raum auf eigene Weise, indem sie ihn zugleich bestimmt und seine geistige Kraft zur sinnlichen Anschauung erhebt.

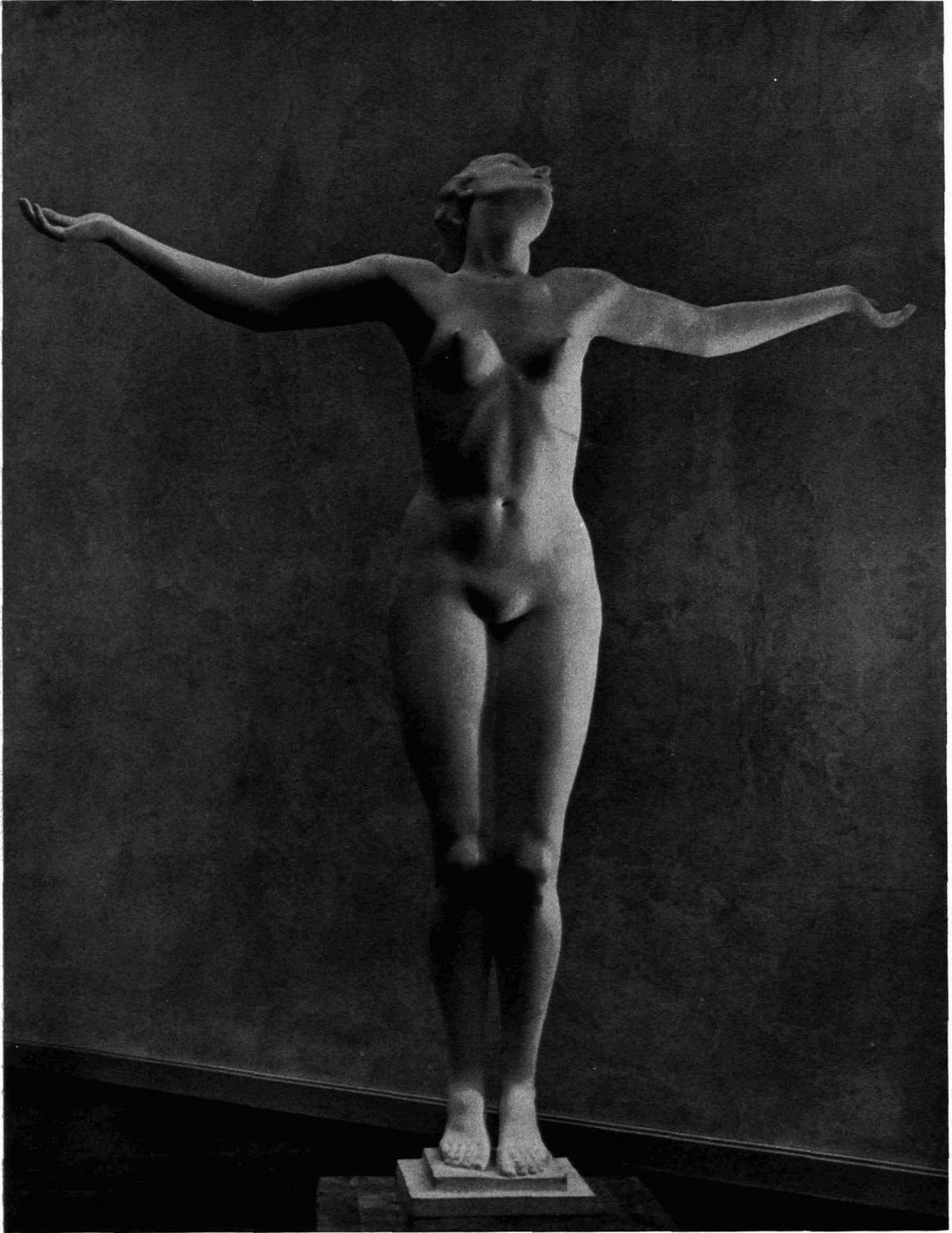
Durch die neue Architektur des Großdeutschen Reichs, die nicht mehr von reiner „Zweckmäßigkeit“, sondern von ganz anderen Willensstrebungen getragen ist, und die in riesigen Planungen, wie sie das Abendland noch nicht gesehen hat, mit erstaunlicher Schnelligkeit aus dem Boden steigt, sind den Bildhauern beinahe über Nacht Aufgaben gestellt worden, die unter dem Gebot der Monumentalität stehen. Es begann mit dem in kürzester Zeit für die Olympischen Spiele geschaffenen Reichssportfeld, während fast gleichzeitig das Reichsparteitaggelände, die Reichsautobahnen und die großen forumartigen Anlagen von Partei und Staat, nach ihnen angemessenen bildhauerischen Gestaltungen riefen. Die Übermacht dieser, gewaltige Formate ergreifenden, nationalsozialistischen Architektur, die die neue Weltanschauung eines 80 Millionenvolkes repräsentieren will, mußte stimmführend für die Wahl und Art der plastischen Bildwerke sein. Den Skulpturen und Bronzen wurde nicht nur die Aufgabe zugemessen, der Architektur gelegentlich als Schmuck zu dienen, sondern entsprechend dem wachen historischen Bewußtsein, das diese Gestaltungen hervorrief und seiner assoziativen Anlehnung an die Vergangenheit, müssen sie gemäß dem nordischen Rassegedanken nach dem Vorbild der Antike



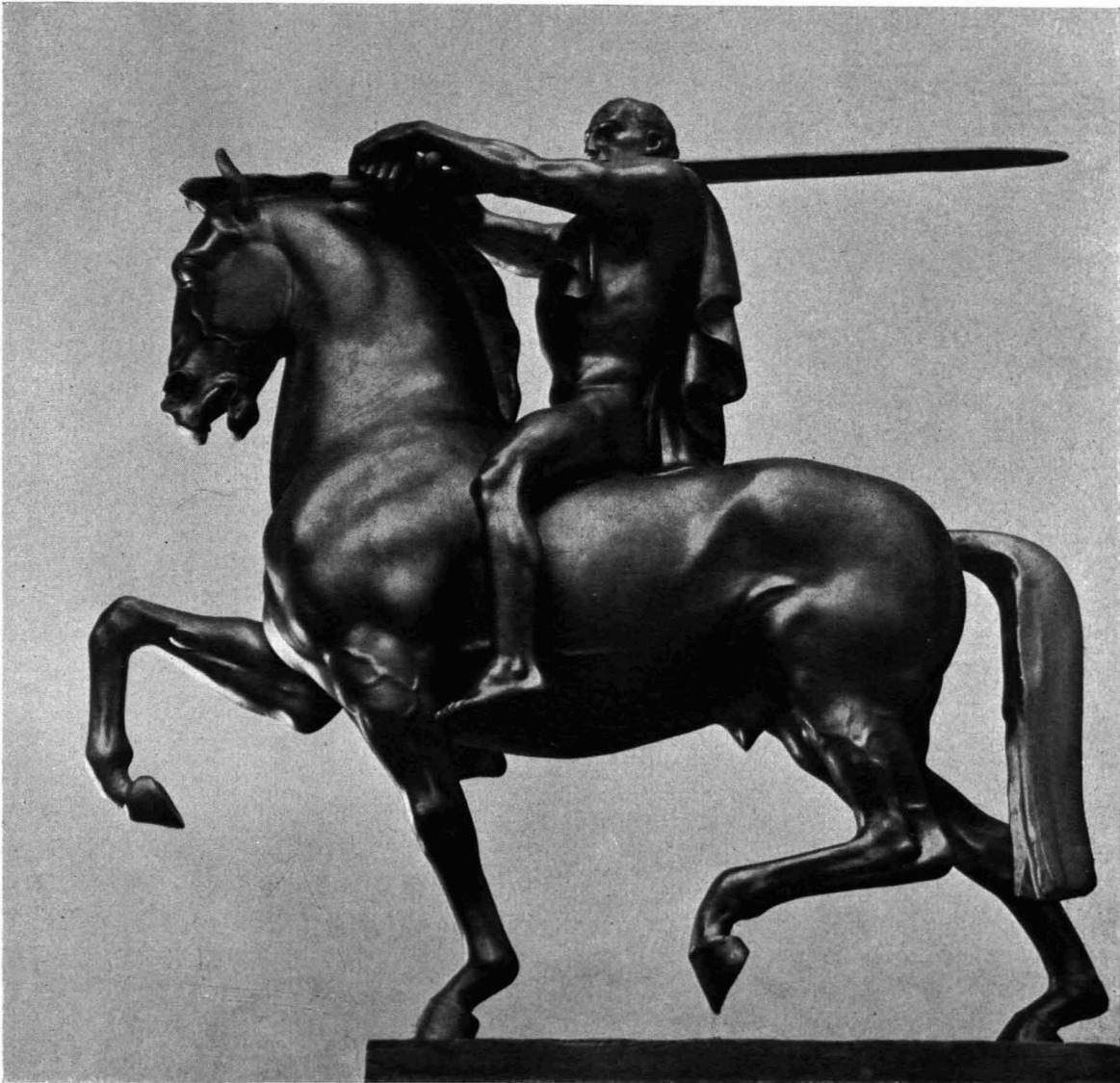
Josef Thorak: Plastik vor dem Deutschen Haus in Paris, Bronze, 1937



Josef Thorak: Reliefs am Reichsbankneubau in Berlin

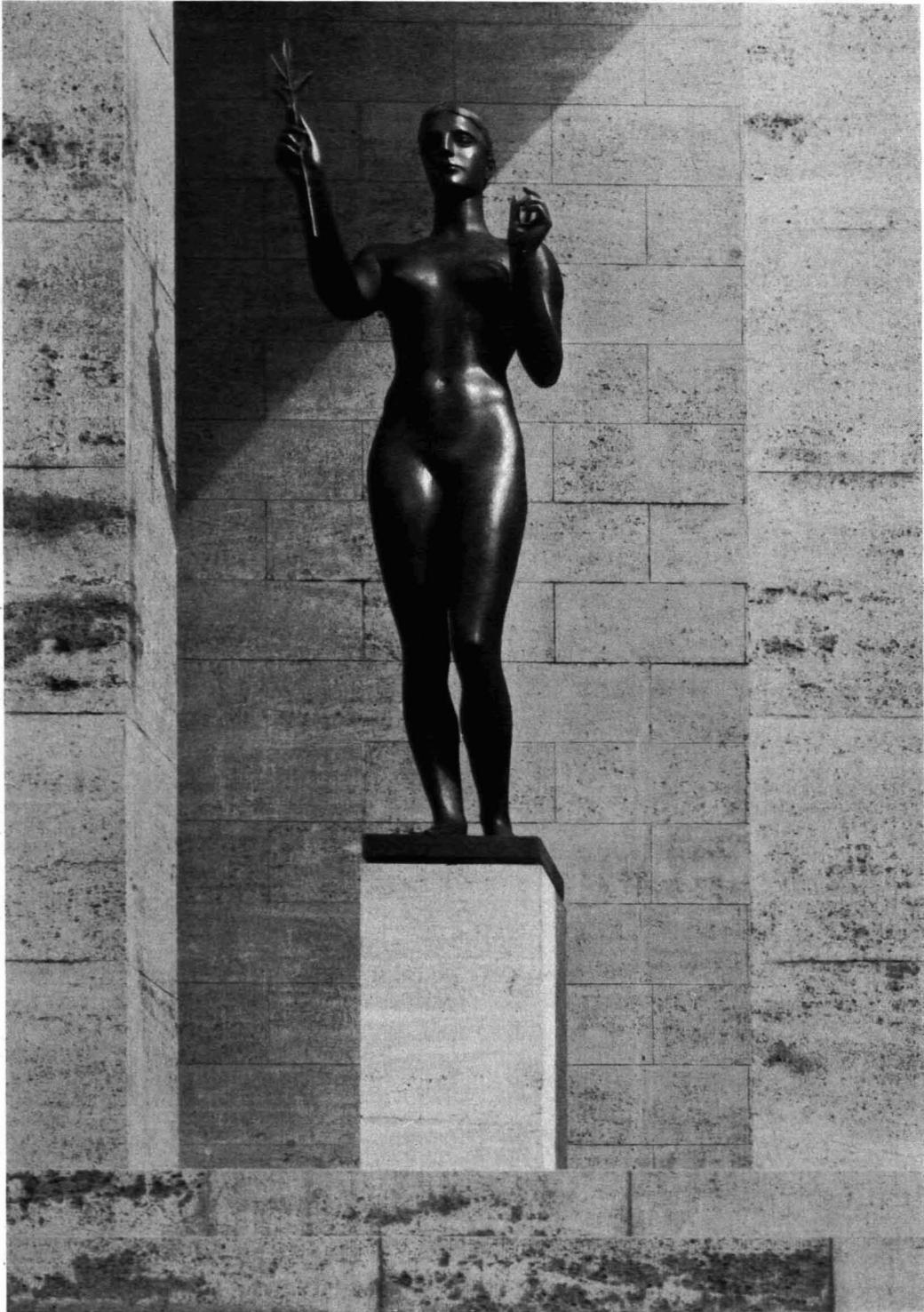


Josef Thorak: Weibliche Figur „Hingebung“, für Bronze, 1940



Josef Thorak: Schwertträger, Bronze, 1940

jene ideale Schönheit des menschlichen Körpers, wie sie einer nach Volksgesundheit strebenden Staatsführung vorschwebt, verbinden mit dem Ausdruck überpersönlicher Lebenskraft, wie sie einem mächtigen, wuchtig zusammengeschlossenen Volk entspricht. Aus den mit so plötzlicher Fülle aufgetauchten nach schneller Verwirklichung drängenden bildhauerischen Aufgaben ergibt sich von selbst, daß die Monumentalkunst, die diese Architektur erfordert, erst allmählich einen eigenen Monumentalstil entwickeln kann.



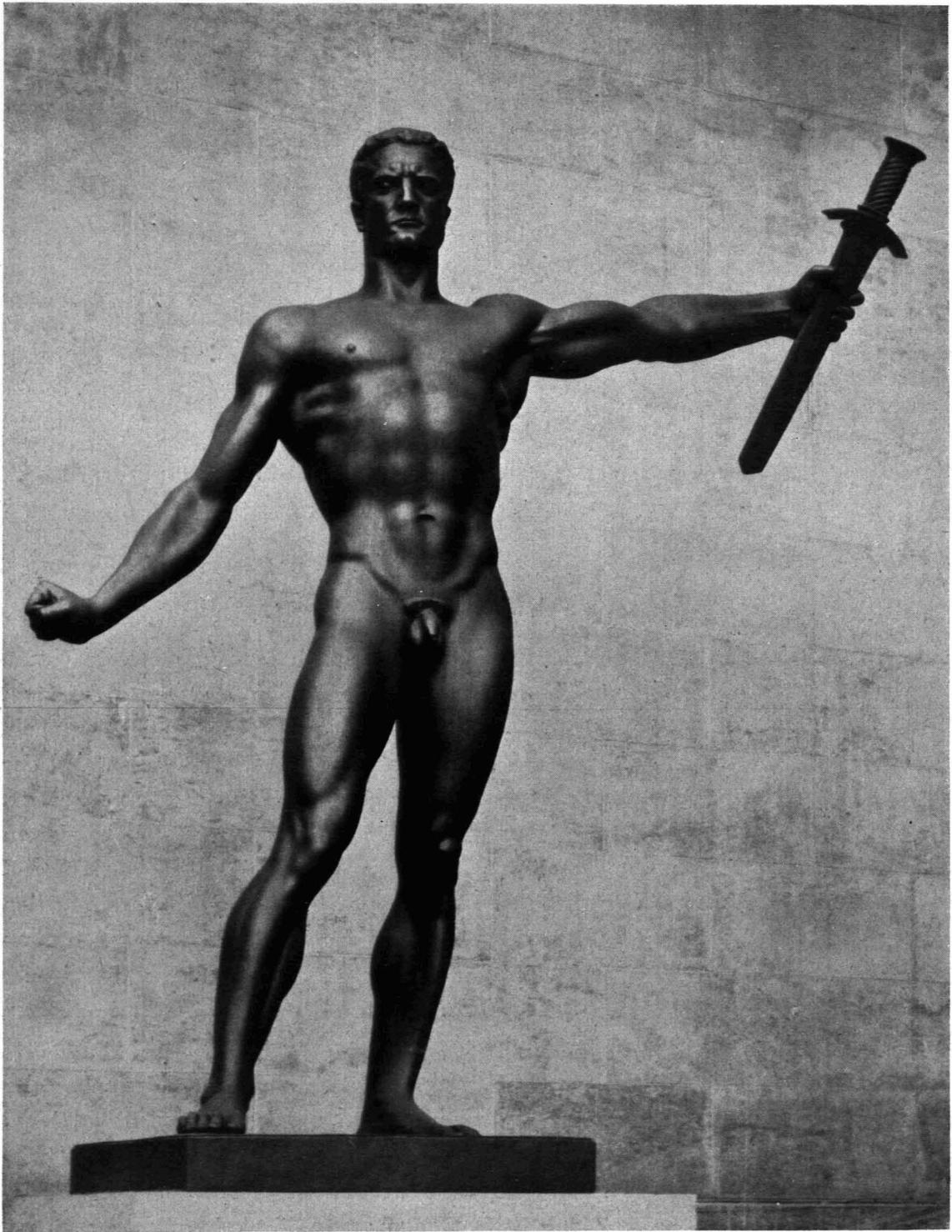
Arno Breker: Siegerin, Bronzeplastik vor dem Haus des Deutschen Sports, 1936



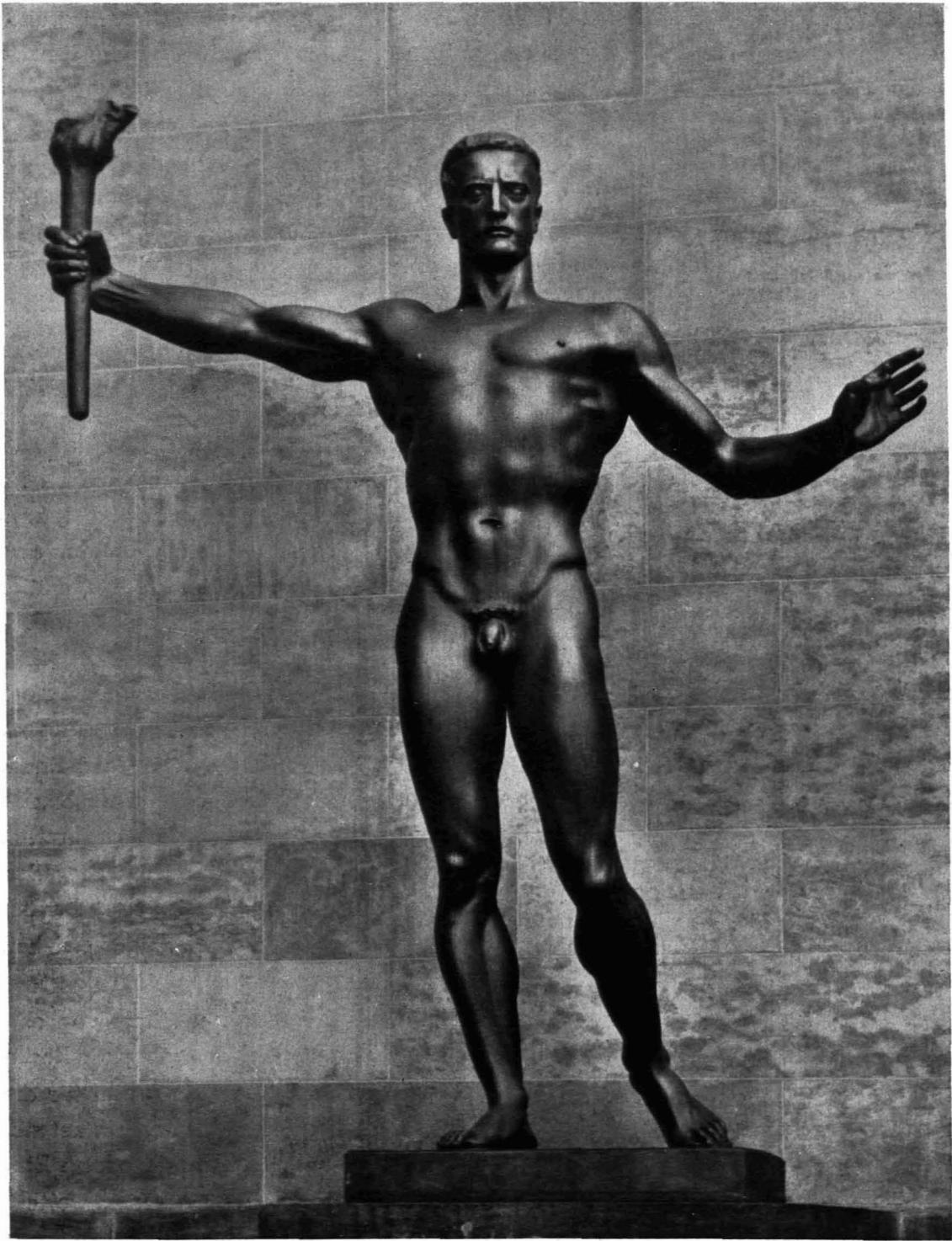
Arno Breker: Reliefs am Nordsterngebäude am Fehrbelliner Platz in Berlin

Die neue Plastik, wie sie sich seit der letzten Jahrhundertwende abzeichnet, lebte nicht nur aus dem kleinen Format, sie war auch in der überwiegenden Zahl ihrer Vertreter auf eine leise Sprache abgestellt und eiferte oft sogar Zielen nach, die in entgegengesetzter Richtung als der der Monumentalität liegen. Das Gebot der Stunde führte jedoch eine große Schar von Bildhauern den neuen Aufgaben zu. Klimsch, Kolbe, Albiker, Wackerle und viele der von uns bereits behandelten Künstler haben Plastiken für diese neue Architektur geschaffen; die nachfolgend aufgeführten jedoch sind hier zu einer Gruppe zusammengefaßt, weil sie in den Monumentalaufträgen des Großdeutschen Reiches die Erfüllung ihres plastischen Schaffens erkannten und weil ihre Namen heute die Plastik dieser neuen Architektur repräsentieren. Willy Meller, Joseph Thorak, Arno Breker, Kurt Schmid-Ehmen, Adolf Wamper sind hier vor allem zu nennen.

Das Gemeinsame im Schaffen dieser Bildhauer ist bei aller Verschiedenheit der einzelnen Künstler stark durch die gleiche heroische Zielrichtung ausgeprägt. Vom Bildniskopf bis zur Monumentalplastik reicht ihr Themenkreis. Die enge und wirkungsvoll dekorative Verbindung von Plastik und Architektur ist kennzeichnend für das Schaffen von Willy Meller (geb. 1887). Der geborene Kölner hat die Bearbeitung des Steins im Atelier und am Bau gelernt, war vor dem Weltkrieg Schüler der



Arno Breker: „Wehrmacht“, Monumentalbronze im Ehrenhof der Reichskanzlei, 1938



Arno Breker: „Partei“, Monumentalbronze im Ehrenhof der Reichskanzlei, 1938

Münchener Akademie und stand durch diese Voraussetzungen den neuen großen Aufgaben nicht unvorbereitet gegenüber. Seine Monumentalplastiken am Reichssportfeld, die als Pfeiler aus dem Steinblock herausschreitende Siegesgöttin des Maifeldes sowie die nackten Sportlergestalten im scharf zeichnerischen, flachen Reliefstil am Eingangspfeiler der Reichsakademie zeigen die selbstverständliche Verbindung mit dem Bauwerk und zugleich die vorwärtsdrängende Dynamik, die für Meller charakteristisch ist (Abb. S. 147—150). Weniger weich und fließend als Thorak in der Behandlung der Oberfläche, sondern mit schärferer Absetzung der Glieder und der mit tiefen Falten drapierten Gewänder, auch in der Gebärde statuarischer, geht es Meller bei seinen großen Steinskulpturen um eine Architekturplastik, die aus dem Block, dem Pfeiler, dem Bauwerk herauswächst. Für die Ordensburgen Crössinsee und Vogelsang sind solche monumentalen Steinarbeiten entstanden wie jener Fackelträger am Sonnwendplatz auf Vogelsang. Auf einer Terrasse tritt er fast als Rundplastik aus einem Block, der ein Wort Adolf Hitlers als Inschrift trägt; ein über die rechte Schulter fallendes Tuch flattert in schweren kantigen Falten links neben der Figur heraus, die in der leicht erhobenen Rechten eine Fackel trägt, und nun als ein großes Wahrzeichen des Geistes der Ordensburg über das Land hinblickt. Das Heldische, das Meller hier zum Ausdruck bringen wollte, gibt der Gestalt den athletischen Zug sowie die Dramatik aus dem Kontrast zwischen der Unbewegtheit eines gigantischen Körpers und dem Sturm, der, wie man an der Flamme der Fackel und an dem flatternden, schweren Tuch sieht, dieser Gestalt entgegenpeitscht. Ein sicheres Gefühl für die Verteilung und Ordnung im Raum zeichnet die Architekturplastik dieses Bildhauers aus, wie dies auch die beiden Adler im Hof der gleichen Ordensburg erkennen lassen, die auf niedrigen, breiten Sockeln in weiter Entfernung einander gegenüberstehen und mit einer großen Brunnenschale im Mittelpunkt die Achsen der großen Anlage betonen. Für Bauten der Wehrmacht arbeitet Meller an neuen Monumentalfiguren, die von der gleichen Haltung getragen sind.

Josef Thorak (geb. 1889) ist der zweitälteste dieser Gruppe. Der von ostpreußischen Eltern in Wien geborene hat die naturalistische Schule Manzels in Berlin hinter sich, die er mit einem aus seinem Geburtsort stammenden Gefühl für die barocke, bewegte Linie verband. Zunächst nach verschiedenen Seiten hintastend, in einer eigenen Mischung von weicher Aufgeschlossenheit den verschiedensten Einflüssen gegenüber und andererseits einer Sehnsucht nach dem großen, weithin sprechenden, feierlichen Pathos, hat Thorak in seinen neuen Monumentalplastiken seine Erfüllung gefunden (Abb. S. 152—155). Er hat früher viel in Wachs gearbeitet,



Arno Breker: Auszug zum Kampf, Relief für die Soldatenhalle Berlin. Gipsmodell für Bronze, 1940



Kurt Schmid-Ehmen: Adler auf der Tribüne der Luitpoldarena in Nürnberg, Bronze, 1934



Kurt Schmid-Ehmen: Reichsschatzmeister F. H. Schwartz, Bronze, 1935

Bildnisköpfe von modellierter Lebendigkeit der Oberfläche geschaffen wie das Porträt Wilhelm v. Bodes (der ein Buch über ihn schrieb) und fand dann die erste Aufgabe für sein ursprüngliches Temperament mit seiner starken Gebärdensprache in Denkmalsaufträgen des türkischen Staatspräsidenten Kemal Atatürk. Man sah vor einigen Jahren die Modelle wie das Reiterdenkmal für einen von Kemal im Krieg erstürmten Brückenkopf, eine schräg nach oben steigende Komposition mit dem die Faust erhebenden, auf dem Pferd vorwärtssprengenden Kemal, während auf beiden Seiten drei sich aufwärts stemmende Männergestalten stehen. Neben Bildnisbüsten



Kurt Schmid-Ehmen: Weibliche Figur „Ehrung“, Bronze, 1939

von Hindenburg, Adolf Hitler und Mussolini, dem von vielen Bildhauern modellierten Kopf des Boxers Schmeling, der athletischen Gruppe für das Deutsche Haus auf der Pariser Weltausstellung, ist das Modell von Thoraks Monumentalplastik für die Reichsautobahn bekannt geworden. Wie für das Deutsche Haus wachsen hier die Dimensionen ins Riesenhafte mit mehr oder weniger stark bewegten Kurven unter Herausarbeitung der Dramatik. Die Figuren mit schwellenden Muskeln kraft betonender Gestik zeigen Züge der Giganten, wobei die geheime barocke Wurzel des neuen architektonisch-plastischen Monumentalschaffens kaum verhalten zum Durchbruch kommt. In seinen letzten Monumentalplastiken „Die Muse“, einer über drei Meter großen, nackten Frau mit seitlich geöffneten, leicht erhobenen Armen, die in der einen Hand eine Maske hält, und in der Gestalt eines Mädchens, das mit tänzerischer Begeisterung die geöffneten Arme seitlich nach oben reckt, zeigt Thorak, sich bewusst an das männlich-sinnliche Gefühl wendend, wie er auch die weiche Ausgeglichenheit und

elegante Harmonie des weiblichen Körpers mit der gleichen Selbstverständlichkeit der Hand beherrscht.

Arno Breker (geb. 1900) ist Rheinländer. Bei seinem Vater, der Bildhauer und Steinsetzmeister war, hat er die verschiedensten Gesteinarten vom Sandstein bis zum Granit bearbeiten gelernt, was für seine heutige Berufung gerade so bedeutungsvoll ist wie eine jahrelange Beschäftigung mit rein architektonischen, städtebaulichen Aufgaben. Aus Paris und Rom hat Breker viele verschiedene Eindrücke davongetragen von Maillol und Despiau über Michelangelo und die Renaissance bis zurück zur frühen griechischen Plastik. Es ist interessant zu beobachten, wie die aufgeschlossene Persönlichkeit des jungen Bildhauers diese verschiedenen Einflüsse

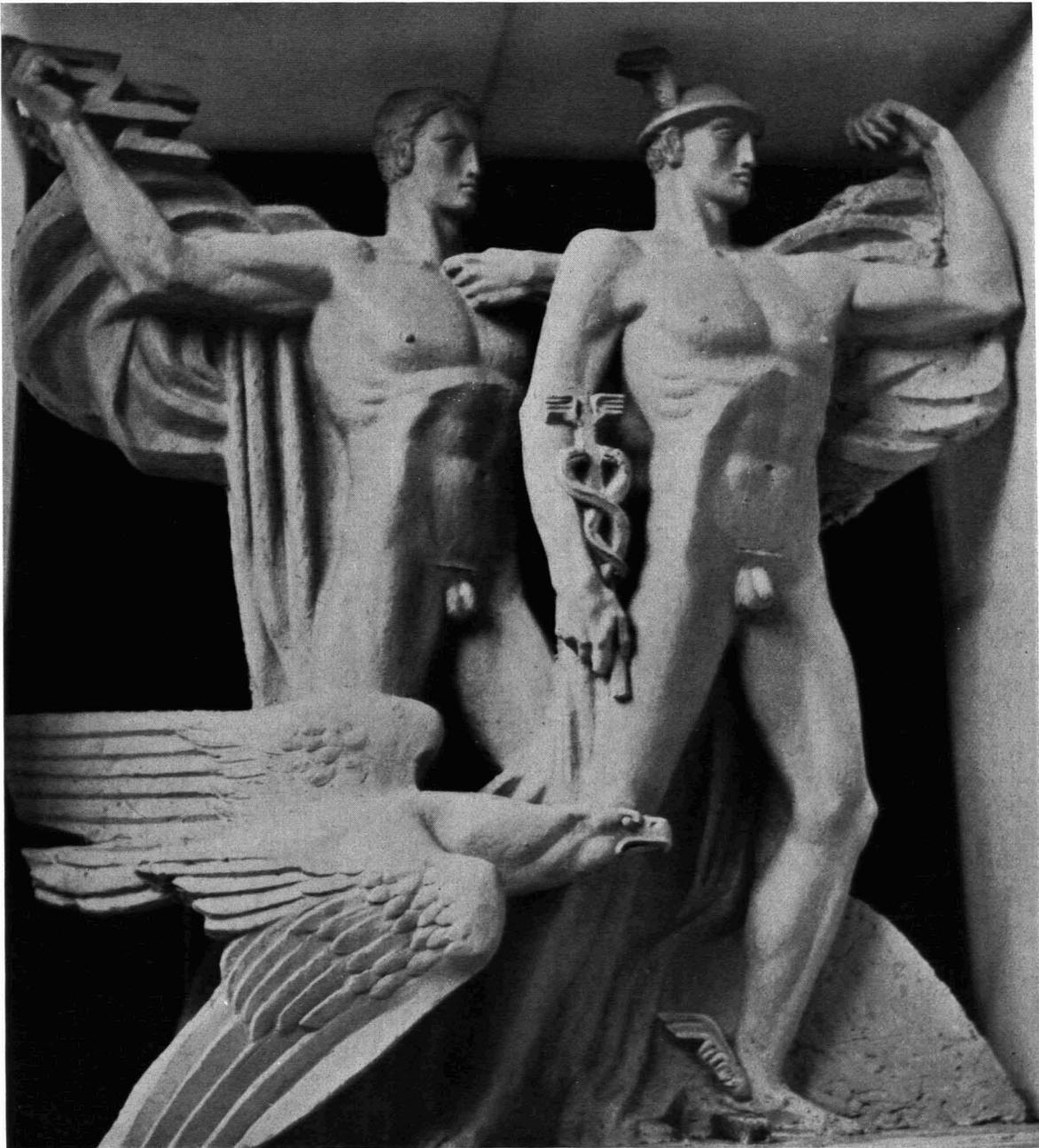


Adolf Wamper: Monumentalrelief am Eingang zur Dietrich-Eckart-Bühne, Berlin, Stein, 1936



Adolf Wamper: Frau mit Blume,  
Gipsmodell für Bronze, 1934

während der Zeit der Entwicklung suchend verarbeitete, um die Summe seiner Erfahrungen später ganz in den Dienst der Monumentalaufgaben des Großdeutschen Reiches zu stellen. Die leichte Hand, die der Fünf- undzwanzigjährige bereits in einer Monumentalfigur für die „Gesolei“ in Düsseldorf erwies, die verblüffend sicher in seinen kleineren Figuren und scharf charakterisierenden Bildnisköpfen fast spielend mit den Formproblemen fertig wird, erlaubte ihm, die neuen Monumentalaufgaben in so reicher Fülle in Angriff zu nehmen. Von den beiden Monumentalfiguren in Bronze für das Stadion des Reichssportfeldes über die großen Reliefs für das Nordsterngebäude in Berlin führt sein Schaffen bis zu den riesigen fackel- und schwertragenden nackten Männergestalten „Partei“ und „Wehrmacht“ für den Ehrenhof der Reichskanzlei und von hier zu neuen, in Arbeit befindlichen Skulpturen für kommende städtebauliche Anlagen in Berlin und Nürnberg (Abb. S. 156 bis S. 157). Die Blickrichtung auf das archaische Lächeln der frühen und die gelöstere Schönheit der späten griechischen Kunst ist in seinen, in den letzten Jahren entstandenen, Werken nicht mehr anzutreffen. Ein starkes Temperament, das auch in seinen vorangegangenen Arbeiten



Adolf Wamper: „Handel“, Reichsgetreidestelle Berlin, Muschelkalkstein, 1938



Adolf Wamper: Genius des Sieges, Gips für Bronze, 1940

immer wieder zum Durchbruch kam, führte ihn zu einer Steigerung des Ausdrucks, die bereits in der beherrschten Ruhe der Plastiken der Reichskanzlei mit Betonung der Muskulatur und des Mimischen und ihrer, dem Thema entsprechenden, Unterstreichung des Willenhaften sichtbar wird, sich aber noch deutlicher in seinen neuesten Monumentalfiguren, die zum Teil mehr als zwölf Meter hoch sind, zeigt. Will man durch den Vergleich mit der Vergangenheit Brekers Art sichtbar machen, so kann man sagen, daß ihn die Entwicklung gewissermaßen vom archaischen Griechenland zu Michelangelo geführt hat, nur daß Breker bei aller starken Betonung des leidenschaftlichen Ausdrucks, der seine klaren, scharf umrissenen Formen mit einer starken Bewegtheit erfüllt, stets etwas von der weicheren, verbindlichen Art seiner rheinischen Heimat behält. Was diesen Bildhauer auf einen besonderen Platz stellt, ist der Reichtum einer Phantasie, die souverän die Klaviatur der Kunsterlebnisse beherrscht und nun zu eigenen Monumentalkompositionen verarbeitet, die die plastische Ergänzung und Erfüllung der neuen nationalsozialistischen Architektur darstellen, weil sich Breker ganz in ihr Wesen eingefühlt hat und der neuen heroischen Haltung plastischen Ausdruck verlieh.

Kurt Schmid-Ehmen (geb. 1901) stammt aus Torgau an der Elbe und hat in München vor allem bei Bleeker gelernt. Seine Ausbildung an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig trug vermutlich mit dazu bei, diesen Künstler zur Gestaltung jener Wahrzeichen zu befähigen, die Sinnbilder des Nationalsozialismus geworden sind (Abb. S. 163/164). Schmid-Ehmen wurde einer größeren Öffentlichkeit bekannt, als er den Auftrag erhielt, das Mahnmal der Bewegung in München, jene, außer dem Hoheitsadler keinerlei figürlichen Schmuck tragende, Gedächtnistafel an der Feldherrnhalle, auszuführen. Lag hier noch ein Entwurf von dem Architekten P. L. Troost zugrunde, so ist das Hoheitszeichen des Reichs, das in monumentalen Ausmaßen für Bauten der Partei und für Nürnberg entstand, Schmid-Ehmens eigenstes Werk. Zeichnerisch-plastische Klarheit, Strenge und Idealität der heraldischen Gestaltung zeichnen diesen Adler aus. Die Bildnis-köpfe von Schmid-Ehmen, darunter viele führende Persönlichkeiten von Staat und Partei, verbinden das Wichtige der gestrafften plastischen Form mit der scharfen Charakteristik der Dargestellten, wie es der Kopf des Reichsschatzmeisters Schwarz auf besonders glückliche Weise erkennen läßt. Seit einiger Zeit arbeitet Schmid-Ehmen an monumentalen Bronzefiguren für die Ehrenhalle auf der Zeppelinwiese in Nürnberg. Die in Bronze bereits ausgeführte Figur „Ehrung“ stellt mit sinnlichen weichen Formen eine nackte Frauengestalt in ruhiger Haltung mit Stand- und Spielbein dar, die in der leicht gehobenen Linken einen Lorbeerzweig trägt. Auch hier ist

eine jener riesigen nackten Gestalten entstanden, die durch die Beigabe eines Symbols, wie es ein Lorbeerzweig, ein Schwert oder eine Fackel ist, das plastische Gegenstück zu der neuen Architektur abgeben.

Adolf W a m p e r (geb. 1901), aus der Aachener Gegend stammend, hat gleichfalls die Arbeit am Stein gelernt und wurde zuerst bekannt durch seine großen Reliefs für den Haupteingang zur Dietrich-Eckart-Bühne am Reichssportfeld in Berlin. Diese fast als Vollfiguren aus dem Stein geschlagenen Reliefs lassen bereits deutlich den mit großem Geschmack vorgetragenen, dekorativen Zug erkennen, der Wamper zu den Monumentalaufgaben befähigte, wie die Reliefs der Reichsgetreidestelle in Berlin oder den „Genius des Sieges“, einen vorwärtsstürmenden, mehr als acht Meter hohen Schwerträger (Abb. S. 165 bis S. 168). Deutlich ist hier ein Sinn für wirkungsvolle Anordnung der Komposition, wobei das Plastische zugunsten der Kontur und der Reliefwirkung stark zurücktritt. Spricht das Willenhafte mit stärkster Gebärdensprache gemäß den neugestellten Aufgaben aus dem Schwerträger wie auch in der Gruppe zweier nackter Männer vor den Berliner Ausstellungshallen, die als Symbol für Landwirtschaft und Industrie ein Getreidebündel und ein Maschinenrad im Arm tragen, so scheint ein besonderer Wesenszug Wampers deutlich in jenen



Arnold Waldschmidt: Relief in der Pfeilerhalle des Reichsluftfahrtministeriums (Modell)

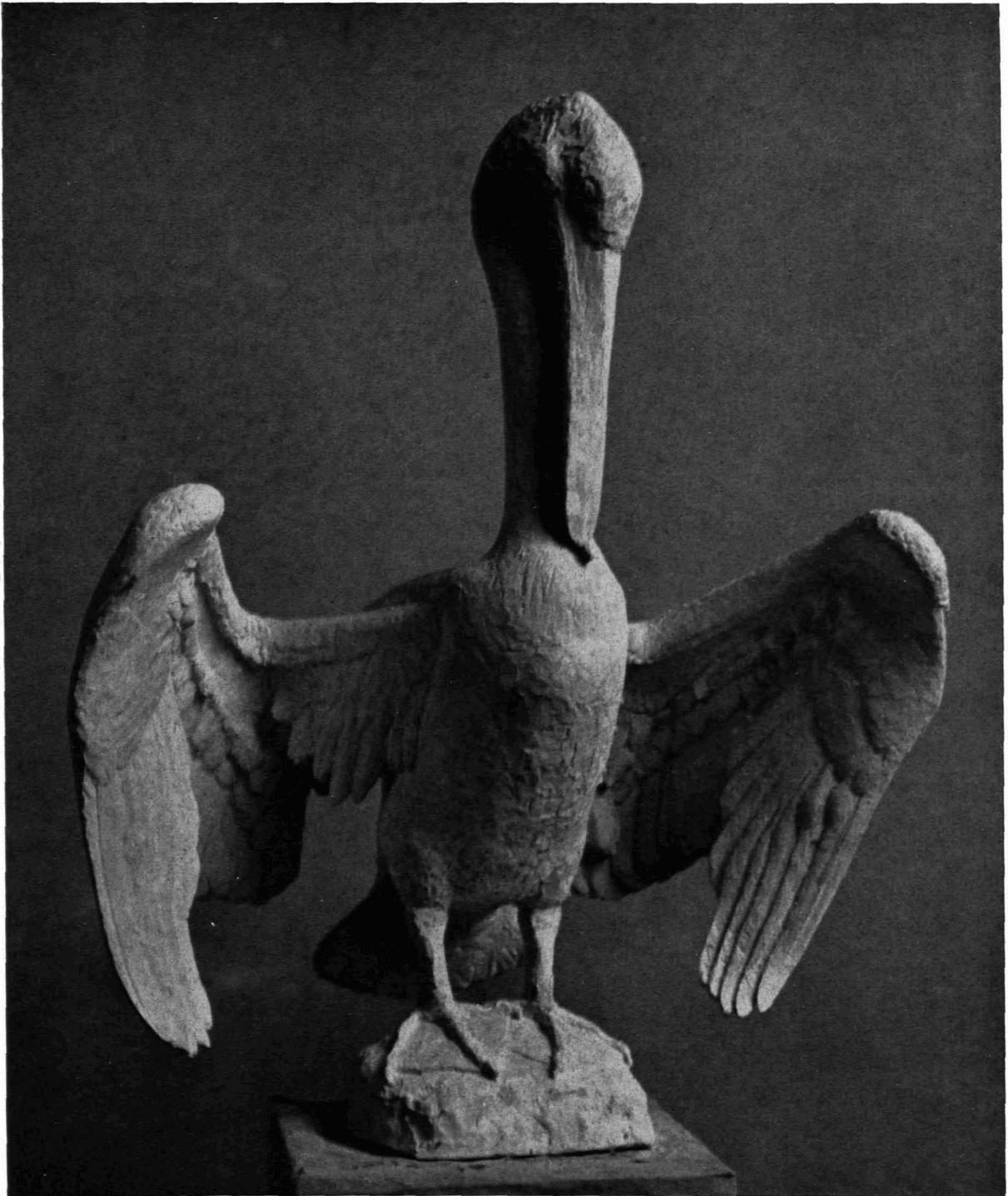


Arnold Waldschmidt: Teil des Reliefs für die Wandelhalle des Reichsluftfahrtministeriums

Plastiken sichtbar zu werden, die ruhiger, verhaltener, fast lyrisch musikalisch weibliche Figuren mit kaum bewegter Haltung und leiser Gebärde zeigen. Die künstlerische Verwandtschaft des Rheinländers mit der französischen Plastik hat hier ihren eigentlichen Ausdruck in Gestalten gefunden wie jene, 2,20 Meter hohe, „Frau mit Blume“, bei der die plastische Form eine innere Nachdenklichkeit bekommt, die als ein eigener Klang sich dem Betrachter mitteilt (Abb. S. 166).

Auf einen besonderen Platz steht der Bildhauer Arnold Waldschmidt (geb. 1875). Eigentlich zu den ältesten in diesem Buch genannten Künstlern gehörend, ist er eher mit den jüngeren zusammen zu nennen, weil sein bildhauerisches Schaffen von ganz anderen Prinzipien getragen ist, als denen seiner Altersgenossen. Waldschmidt, aufgewachsen auf einer Farm in Südamerika, wurde nach einem abenteuerlichen Leben aktiver Offizier und wandte sich 1900 der Malerei zu. Daß er auch heute noch Maler ist, wird man aus seinem plastischen Werk nicht so leicht ablesen können, denn dieses ist frei von allen malerischen Zügen und zielt auf die Monumentalität der strengen blockigen Form hin. Eine naive Ursprünglichkeit und der Wille, zur elementaren Kraft vorzustoßen, wie sie etwa in der frühen ägyptischen und in der assyrisch-babylonischen Kunst zu finden ist, sind für den Bildhauer Waldschmidt bestimmend. Die mächtige kubische Strenge einfacher klarer Formen, die an Stelle der Details große zusammengezogene Flächen setzt, die wiederum scharf voneinander gegliedert sind, ist am deutlichsten bei dem Granitrelief zu sehen, das Waldschmidt für das Luftfahrtministerium geschaffen hat (Abb. S. 170 und S. 171). In jahrelanger Arbeit hat dieser Bildhauer das große, fast eine ganze Seitenfront einnehmende Relief selbst aus dem Stein geschlagen, und es ist gewiß dieser entsagungsvollen Mühe mit zu danken, daß hier ein Werk entstanden ist, in dem wirklich eine neue, echte Monumentalform gefunden wurde. Wie hier marschierende Soldaten mit Musik, Fahnen und dem reitenden Offizier zu einer dynamischen Einheit zusammengeschlossen worden sind, wie hier jeder Schlag mit dem Spitz Eisen und dem Meißel, die scharf abgesetzte Kontur und — trotz des Flachreliefs — die tastbare Körperlichkeit herausgearbeitet und zugleich in einen beinahe rhythmischen Vorgang verwandelte, das hat zu einem Werk geführt, von dem man sich denken könnte, daß spätere Zeiten es stark betroffen betrachten werden. Denn nirgend sonst ist die marschierende, zu Kolonnen gebundene elementare Wucht des deutschen Volkes, den gewaltigen Sieg gleichsam vorausahnend, in bildhauerisch vollendeter Form sichtbar geworden.

Die neue deutsche Monumentalplastik ist jung. Dem Geist der Stunde folgend, steht sie mitten in einem gewaltigen Auftrieb, der erst später Überblick und Wertung ermöglicht.



Christiane Naubereith: Pelikan, Wachsmodel, 1940