

DEUTSCHE BILDHAUER 1900-1933

Die Ausstellung wurde unter der Schirmherrschaft der Bundesregierung für das Kunstmuseum in Bukarest zusammengestellt und anschließend im Lehmbruck-Museum in Duisburg, dessen Direktion für die Auswahl verantwortlich war, und in der Pfalzgalerie in Kaiserslautern gezeigt. Der informative Katalog ist zweisprachig gedruckt; er enthält beinahe 300 Seiten mit zahlreichen Abbildungen und Beiträgen von S. Salzmann, W. Braunfels, Isa Lohmann-Siems, Angela Heilmann, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, W. Vitt u. a.; die Artikel über Brancusi und Lehmbruck (Salzmann) und Brancusi und Seiwert (Vitt) verdienen besondere Beachtung.

Die Ausstellung vermittelt einen Überblick über die Hauptströmungen der deutschen Plastik im angegebenen Zeitraum anhand von einigen wenigen Plastiken und Zeichnungen der namhaften Bildhauer. Auf Dokumentationen überragender, nicht ausgeliehener oder zerstörter Werke wurde verzichtet. Die Schau versucht also, diejenigen Einzelwerke als repräsentative zu zeigen, die zur Verfügung standen. Dies führt in Fällen wie Belling, Barlach und Lehmbruck (zumal in Duisburg!) zu durchaus überzeugenden Exponaten, weniger dagegen bei Klinger, dessen plastisches Werk in Leipzig ist, Georg Kolbe und Käthe Kollwitz oder Max Ernst. Auch Hildebrand, dessen Werk im Münchener Raum gut vertreten ist, konnte außer mit dem Dionysos-Relief von um 1890 nicht mit einem wirklichen Hauptwerk vertreten werden.

Die Folge beginnt mit Hildebrand als dem Ältesten, führt über Gaul, Klinger, Stuck und



Wilhelm Lehmbruck, Torso „Daphne“, 1918, Bronze; Pfalzgalerie, Kaiserslautern.

Tuaille, der aus Marées' Malerei für die Plastik gelernt hatte, zu den „neuen Tendenzen“ vor dem Ersten Weltkrieg: Hermann Obrist (Denkmal-Entwurf aus Zürich und die zwei Münchener Zeichnungen dazu), Barlach, Hoetger, Belling, Lehmbruck bis zu einer dritten Abteilung „Die zwanziger Jahre“: Edwin Scharff, Schlemmer, Georg Kolbe, Kollwitz, Marcks, Lörcher, Arp, Blumenthal, Mataré, Schwitters, Max Ernst u. a.

Die Gliederung der drei Abteilungen erfolgt im Katalog alphabetisch. Die Kombination von Bildhauerzeichnungen und Plastiken macht Ausstellung und Katalog durchaus interessant, führt aber auch zu Fragen wie der, warum von B. Hoetger, dessen Bedeutung für die expressionistische Plastik inzwischen erkannt ist, keine Zeichnung gezeigt wurde. Andererseits steht Kolbes „Tänzer Nijinski“ (1913) für die zwanziger Jahre. Solche Interpretation verstimmte ebenso wie Edwin Scharffs „Sitzende“ (1918) als repräsentativ für die gleiche Abteilung. Dieses Werk steht klar für das expressionistische Jahrzehnt in der Plastik, zu dem Lehmbruck mit seiner „Knienden“ von 1911 das „Vorwort“ gesprochen hatte (Th. Däubler).

Reizvoll macht die Schau eine Zahl plastischer Werke von Außenseitern: Kirchners „stehender Akt“ aus dem Stadel (Frankfurt), drei Werke von Baumeister, von Marc der „Torso“ von 1910, ein Relief und die Figur „Habakuk“ (1930) von Max Ernst. Man denkt bei solchen Maler-Bildhauern an Beckmann und sogar an Otto Dix, dessen Nietzsche-Büste von 1912 freilich verschollen ist. Hier sei auch ein demonstrativer Hinweis auf die vergessene Gela Forster (Angelika Bruno-Schmitz), Tochter des Erbauers des Völkerschlacht-Denkmal in Leipzig, Frau von Archipenko, erlaubt. Sie stellte 1919 in Dresden zusammen mit der „Dresdner Sezession – Gruppe 1919“ aus; Werke, die in ihrer bewußten Primitivität, ihrem wuchtigen Volumen und ihrer Gebärdenhaftigkeit zentral im Expressionismus stehen: „Der Baum“ (Mann und Weib), „Erwachen“, „Empfängnis“ und „Der Mann“ (Abb.). Seinerzeit besprach Will Grohmann die Ausstellung der Gruppe (Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 1, 1918/19, 257); jüngst machte Dieter Gleisberg im Zusammenhang mit Felixmüller auf Gela Forster aufmerksam (in: *Dezennium 2, Zwanzig Jahre VEB Verlag der Kunst, Dresden 1972*, S. 162 bis 181) und jetzt der Katalog der Ausstellung „Dresdner Sezession – Gruppe 1919“ in der Galerie del Levante in München von Fritz Löffler. (Der Unterzeichnete bittet alle Leser um Hinweise auf eventuell noch existierende Werke.)

Während Charles Baudelaire 1846 die Skulptur als langweilig und verdrießlich bezeichnete, weil sie sich vergeblich bemühe, einen Blickpunkt einzunehmen, sah Albert Camus in der Bildhauerkunst die größte und ehrgeizigste aller Künste: „Was sie in ihren Blütezeiten sucht, ist die Geste, den Gesichtszug oder den leeren Blick, die alle Gesten und alle Blicke der Welt

zusammenfassen“ (Camus, 1951, in: *L'Homme révolté*).

Nachdem Rodin die Plastik gegenüber der klassizistischen Tradition befreit und auch aller architektonischen Bindung entführt hatte, klagten in Deutschland Künstler wie Hildebrand („Das Problem der Form“ 1893) und Kritiker wie Meier-Graefe und W. Bode über den Verlust des Zusammenhanges zwischen Architektur und Plastik. Später versuchten Künstler des Jugendstils (Olbrich und Habich in Darmstadt) und im „Werkbund“ die Verbindung wiederzufinden. Laut Hildebrand war Plastik nur mehr isolierte Rundplastik auf den Plätzen als Denkmäler. Damit fordert Hildebrand neue Formen und übt zugleich Denkmalkritik. Die Denkmäler beherrschten um 1900 die Skulptur; es kam geradezu zu einer „Denkmalpest“ (F. Kürnberger, 1877) und einer „Panoptikisierung“ der Plastik (A. Kuhn, 1921). Die kritischen Stimmen zur Verwilderung der Plastik reichen von Kürnberger, Muther, Bode, Obrist zu Boccionis radikalem Manifest von 1912. Gerade solche zentralen Aspekte und Fakten kann eine Ausstellung nicht zeigen, will sie nicht mit Fotos dokumentieren. Große Partien der neueren Plastik spielten sich in Friedhofswerken und im Denkmal ab; das Schaffen von Hildebrand, Begas und seiner Schüler, des Neutralisten R. Maison, auch das von Hoetger (Niedersachsenstein) und Lehmbruck beweisen dies. Beide Aufgabenbereiche haben in der wilhelminischen Zeit enorme Kräfte der Plastik gefesselt oder absorbiert. Erst mit der Befreiung von allem Naturalismus kam es zur Erneuerung der Form als auch zu neuen Synthesen zwischen Bau und Plastik: bei Hoetger, bei Belling, Würzbach 1920 (Skala in Berlin), bei Gropius mit dem Märzmonument von 1922 (vgl. Verf. in: *Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen* 21, 1976).

Die entscheidende Besinnung gegenüber Rodin am Beginn des 20. Jahrhunderts gelang Maillol, der von Graf Kessler und K. E. Osthaus um 1905/07 in Deutschland bekannt gemacht wurde.



Gela Forster, Der Mann, um 1918; verschollen.

Die entscheidende Synthese aus Naturform und stereometrischer Grundform und die Öffnung zu zeichenhafter Abstraktion gelang Brancusi. In Deutschland geriet die Plastik in zwei Krisen. Die Krise der Orientierung an der Antike (die Herder schon 1778 als unnütz bezeichnet hatte) und des traditionellen Nachahmungsprinzips des Neo-Barocks (Begas-Schule) und des Naturalismus (Eberlein, R. Maison, C. Janssen u. a.), verbunden mit der Entstehung der expressionistischen Plastik zwischen 1911 und 1915. Und die zweite Krise um 1918 durch die Wendung von Brancusi und Archipenko in die Abstraktion, die von Belling, Arp u. a. je verschieden befolgt wurde; krisenhaft wurde das Festhalten an der menschlichen Figur – bewahrt durch Lehmbruck, Barlach, Hoetger, auch bei Kolbe, später Kollwitz, Marcks, Mataré und bei den nicht auf der Ausstellung vertretenen Hahn, Albiker, Haller, Klimsch.

Während die Jugendstil-Bewegung für die deutsche Skulptur/Plastik eine Episode blieb, war der Einfluß Rodins geschichtlich wichtig, ebenso aber die Lösung von dieser Dominanz (vgl. Albiker, Hoetger, um 1903, Klimsch, Lehmbruck u. a.). Damit wesentlich verbunden ist das Problem der expressionistischen Plastik. Mit Obrist, Barlach, Hoetger, Belling, Kirchner und besonders Lehmbruck versucht die Ausstellung das eigentlich klarzumachen: Lehmbrucks „Kniende“ als Initiale des expressionistischen Jahrzehnts in der Plastik, sein „Torso“ von 1918 als Nachwort, der in Kaiserslautern im Bronze-Exemplar gezeigt ist, wodurch das fälschlich als „Fragment“ bezeichnete Werk als „Daphne“ (Abb.) erkannt wurde (Wilhelm Weber).

Der Wandel vom Rodinschen Stil zur expressionistischen Formsprache, -spannung und Menschensicht führen Hoetgers „Fécondité“ von 1904 und seine Goldbronze-Büste „Sent M'Ahesa“ von 1917 ausgezeichnet vor (vgl. Hoetgers Zeugnis in: Schöpferische Konfession, 1920, S. 56). Lehmbrucks „Gestürzter“ von 1916, der alle Gestürzten und Gefallenen aller Zeiten umfassen möchte, natürlich die des Krieges vor allem, aber auch die Linos-Figuren aller Zeiten, steht neben Barlachs geschlossener, blockhafter Plastik für die Verräumlichung und Tektonisierung des Menschenbildes. Kirchners primitive Holzplastiken ergänzen das Spektrum expressionistischer Gestaltungsprinzipien. Sollte einmal eine Plastik von Gela Forster wieder auftauchen, wird man ihr Anknüpfen an die voluminösen Figuren von Scharff und Archipenko, aber gerade ihren darüber hinausgehenden Beitrag zur Mythisierung des Menschen und zur Bewahrung des Voluminös-Runden sehen können.

Alle neuen Möglichkeiten der Plastik, die Hermann Obrist 1901 vorausgesehen („Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst“, Essays, Leipzig 1903) und zum Teil selbst um 1898 bis 1902 in der Säule, dem Denkmal, Brunnen und Grabmälern verwirklicht hatte, konnten von der Ausstellung nicht vorgeführt werden. Vielleicht wird eine Ausstellung expressionistischer Plastik zwischen 1910 und 1919 einmal diese Lücke schließen und damit die Unpopularität und das etwas abseitige Dasein der Gattung Plastik verändern helfen. Dietrich Schubert