

## Künstlerische Gemeinschaft

Zu Winfried Nerdingers Belling-Monographie

Von Dietrich Schubert

Während der Kubismus-Theoretiker und Kronzeuge der Moderne (und ihres späteren Verfalls) Carl Einstein in seiner Propyläen-Kunstgeschichte von 1926 (3. Auflage 1931) den Plastiker Rudolf Belling «an die Spitze der Entwicklung in der europäischen Plastik seit Rodin» stellte (wie Nerdinger im Vorwort seines Buches betont), leidet die jüngere Kunsthistorik der Moderne, insbesondere der Plastik/Skulptur, an einem deutlichen Manko: es gibt viele Gesamtdarstellungen, die die «Ecole de Paris» bevorzugt analysieren, es gibt mehrere Publikationen über Brancusi und Archipenko, über Laurens u. a., es werden Dissertationen über Konstruktivistinnen und Frühkinetiker wie Moholy-Nagy verfasst, aber es fehlen wissenschaftlich solide und mit kritischen Neuorientierungen geschriebene Einzeldarstellungen nicht nur der Bildhauer, die die menschliche Figur als Ausdrucksträger bevorzugten, sondern auch eine fundierte Darstellung der Kunst Bellings, der «den programmatischen Dualismus von gegenständlicher und gegenstandsloser Gestaltung» vermied (C. Einstein). Von einer möglichen Geschichte der realistischen Plastik des 20. Jahrhunderts will ich schweigen.

Nach den von J. A. Schmoll-Eisenwerth 1967 im Münchner Stadt-Museum und 1971 in der Galerie Erker in St. Gallen organisierten Belling-Ausstellungen (Publikation St. Gallen 1971) und den traurigen Kontroversen in München um Bellings Spätwerk legt nun Winfried Nerdinger (Technische Universität München) eine auf die fruchtbaren, innovativen Jahre 1918–1923 konzentrierte Arbeit vor, die den seinerzeit aktiven, im Schnittpunkt der Avantgardeströmungen stehenden und nicht bloss von Archipenko abhängigen (wie J. Heusinger von Waldegg noch 1979 fälschlich meinte), vielmehr synthetisch gestimmten und eigene Wege in der Entwicklung der raumhaltigen Rundplastik suchenden Belling und seine Beiträge zur modernen Plastik vorbildlich darstellt.

Bellings Verdienst hatte Einstein so zusammengefasst: Belling repetiert nicht das organische Wachsen, «sondern wählt die kubisch wirksamen Momente, in welchen Bewegung und Formkontraste verbunden sind. Belling vermeidet das Gleichsetzen von Masse und Raum, er wählt die plastisch aktiven Kräfte des Motivs, die wirksamen Antriebe dreidimensionalen Fühlens, sondern die räumlich entscheidenden Kräfte, Bewegung und Gegensätze... Die kubische Vielfältigkeit der Form zwingt den Betrachter, das Werk zu umschreiten; Belling... arbeitet in offen schwingenden Gebilden.»

Nimmt man Nerdingers Buch zur Hand, spürt man, dass es solche genauen, nicht lediglich ästhetizistisch die «Avantgarde» und ihre Kindeskindern feiernden, vielmehr geistesgeschichtliche und sozialpolitische Zusammenhänge mitreflektierenden Studien und Bücher waren, die man nach der jahrzehntelangen Dominanz der affirmativen Bücher zur modernen Plastik vermisst hat. Nerdingers Methode kann in der Tradition von Westheim, Kuhn, Wolfardt und Carl Einstein gesehen werden. Der Autor definierte sie selbst wie folgt: «in einer Auffächerung der verschiedenen Strömungen und Ideen den Zusammenhang von Rezeption und Produktion, die Entstehung, Wirkung und Aufnahme von neuen Formen und Strukturen sowie Bellings Stellung in diesem Gefüge aufzuzeigen.»

Der Bildhauer des berühmten «Dreiklangs» von 1919 hat nach dem Weltkrieg die konsequente Wendung in die Perspektive der sozialistischen Demokratie vollzogen. Im Anschluss an Tolstoi suchten viele Dichter und Künstler — besonders die in die Schweiz emigrierten Pazifisten Schickele, Leonhard Frank, L. Rubiner u. a. — die Synthese aus Sozialismus und Christentum. Von Nietzsche, dem grossen Flammenwerfer, nahmen sie die emanzipatorischen Ideen zu einem «neuen Menschen». Für die pazifistischen und gesellschaftlich denkenden Expressionisten (Kreis der Ziel-Jahrbücher) der Stunde nach 1918 waren die zentralen Anliegen die «Neue Gemeinschaft» und der «neue Mensch», die Erneuerung beider in der sozialistischen Republik.

G. Kaiser schrieb 1918 in «Vision und Figur», dass es nur eine Vision gäbe, die von der Erneuerung des Menschen. L. Rubiner postuliert die Erneuerungsideen in seinen Textsammlungen von 1919, «Kameraden der Mensch-

heit», und 1920, «Die Gemeinschaft — Dokumente der geistigen Weltwende». Nerdinger hat im Kapitel über den «Dreiklang» diese Zusammenhänge skizziert. Leider verwechselt der Autor in Anmerkung 65 Rubiner mit Toller. Was den ganzen Aktivismus und das «Ziel» Hillers und die «Aktion» von Franz Pfemfert betrifft, wäre über W. Rothe hinaus besonders auf Lothar Peters Studie von 1972, «Literarische Intelligenz und Klassenkampf — Die Aktion 1911–1932», und auf den Katalog der Bonner Ausstellung «Die zwanziger Jahre im Porträt» von 1976 zu rekurrieren.

Auf dem Boden des neuen Gemeinschaftsideals kristallisierte sich der Ruf zum Bauen! Die Berliner Novembergruppe, der Belling aktiv angehört, und insbesondere der «Arbeitsrat für Kunst» in Berlin (um Bruno Taut, Gropius, Adolf Behne) sind zwei der bedeutendsten Gemeinschaftsbildungen von Künstlern jener Zeit. Der Ruf zum Bauen hatte synthetischen Charakter — Ziel war das gemeinschaftliche Gesamtkunstwerk, das Volkshaus oder der Kirchenbau, an dem die Künste Architektur, Malerei, Plastik und Glaskunst vereint werden sollten (vgl. «Die Gläserne Kette», Katalog der Ausstellung. Leverkusen/Berlin 1963).

Belling gehörte beiden Gruppierungen an, stellte in ihnen aus, publizierte seine Programme: «Es wird unsere erste und dringendste Aufgabe sein, dass Männer unserer Richtung, die leitenden Stellen des Ministeriums besetzen», schreibt er 1919 in «Ja! — Stimmen des Arbeitsrates für Kunst» (Berlin 1919, Reprint Akademie der Künste 1980, S. 23). Damit stand Belling im Zentrum der Versuche kultureller Stützung der neuen Gesellschaftsideen. Sein Hauptwerk dieser Zeit, der «Dreiklang», ist Symbol für die Idee der Gemeinschaft vor allem der drei Künste Malerei, Plastik und Bauen, und zwar im Sinne der Idee des Gesamtkunstwerkes. Bellings Raumplastik bleibt also nicht bei der Autonomisierung der Form stehen, sondern sucht neue Gehalte zu symbolisieren; hier unterscheiden sich die pazifistischen Expressionisten deutlich von Archipenko oder Laurens.

Doch gehört es zum Auffallenden bei Belling, dass er seine plastische Kunst nicht — wie Eugen Hoffmann in Dresden oder wie der Realist Christoph Voll in Karlsruhe — denjenigen politischen Themen lieh, die ideologisch die neue Zeit trugen oder sich mit dem Kriegsgeschehen auseinandersetzten. Darin unterscheidet er sich nicht nur von den Genannten, sondern auch von Käthe Kollwitz als Plastikerin. Auch führte Belling nicht den Weg des 1919 gestorbenen Wilhelm Lehmbruck weiter, in tektonisch strengen Figuren (der veräumlichte «Gestürzte» von 1915) das Schicksal des Menschen im Krieg von 1914 bis 1918 symbolhaft verdichtet aufzuweisen und zu betauern.

Bellings frühe Plastiken, die «Verwundeten» (Getroffene, 1915) und der «Mensch» von 1918 (schon bei Einstein abgebildet), sind Werke des Krieges, stehen nach der Gehaltsästhetik zwar in der Tradition Lehmbrucks, doch in der Formästhetik greifen sie so deutlich die Elemente des Pariser Kubismus auf, so dass die Wendung in die Entwicklung zum Dreiklang zwangsläufig war: synthetisches Symbol zwischen menschlicher Figur und vegetabilem Motiv beziehungsweise Kristall.

Belling geht den schmalen Grat — und darin liegt seine Originalität — in der Spannung zwischen kubistischer und maximal Bewegung suggerierender Raumplastik, zwischen menschlichen Themen (wie «Mann und Frau», die Gruppe «Natur», von César Klein bemalt, «Erotik», goldgefasst, «Geste Freiheit» 1920, Köpfe) und gesuchter Einheit von kubischer Form, Raum und intendierter Bewegung im Raum.

Neben den menschlichen Themen fällt auf, dass Belling in Werkgemeinschaft mit Baukünstlern arbeitet, mit Max Taut, W. Würzbach, Wassili Luckhardt — und zwar an Projekten, die die Plastik aus ihrer Isolierung (menschliche Gestalt bei Lehmbruck — subjektive Formautonomie bei Brancusi) heben, das heisst an synthetischen Projekten aus Architektur, Plastik und Farbgestaltung in kubo-futuristischen Formen und energiegeladene Bewegungssuggestionen: Brunnen, Scala-Casino Berlin, Grabanlage Wissinger 1920, die Avus-Bauten in Berlin 1920 mit W. Luckhardt. Nerdinger kann zeigen, dass Belling ab 1921 in Berührung mit den neuen

Formen der russischen Konstruktivisten, insbesondere mit El Lissitzkis «Prounen», kommt.

Bei den dekorativen Aufgaben der Brunnen versuchte Belling früh, präkinetische Elemente einzubringen: besonders die Spirale, ferner Wasserfächer und Lichtmodellierung. Nach dem 1920 entstandenen Brunnen im Scala-Casino muss der 1923 ausgeführte, aber leider 1926 zerstörte Brunnen in der Villa Goldstein (Berlin) als künstlerisches Dokument genannt werden, das die neuen Möglichkeiten aus technischer Plastik, konstruktivistischen und präkinetischen Elementen veranschaulicht.

Die Rekonstruktion des vergessenen Goldstein-Brunnens und seine Bedeutung für die Kunstkrise um 1923, insbesondere auch für die Anfänge der kinetischen Experimente (1921 die «Nickelplastik» von L. Moholy-Nagy), waren die Ausgangspunkte von Nerdingers Studien. Der Kubismus als Raumsynthese, der Expressionismus mit moralischem Willen (Schickele), die abstrakten Tendenzen im «Sturm»-Kreis (O. Herzog), die «anarchistischen» Experimente der Dadaisten (besonders das politische, antimilitaristische Berlin-Dada), die Ideen und Formen der italienischen Futuristen («Simultaneität»), ferner die Einflüsse der «Maschinenästhetik» und der russischen Konstruktionsideen (Tatlin Turm von 1919; El Lissitzki 1921–1922 in Berlin, seine Zeitschrift «Vešč-Gegenstand-



Belling: Dreiklang; Gips 1919.

Objekt»), die Bauhaus-Krise von 1922 und die Kritik am Subjektivismus von Kandinskys Gegenstandslosigkeit (durch T. van Doesburg, El Lissitzki, C. Einstein später); — in diesem komplexen Spannungsfeld vermag Nerdinger die Leistung und die Eigenständigkeit Bellings minutiös herauszuarbeiten und das Profil seiner Kunst und das Profil jener «wirren» und gärenden Jahre um 1921–1923 zu rekonstruieren. Dabei werden die Wirkungen des russischen Konstruktivismus, die zersplitternden Gruppierungen der holländischen und deutschen Konstruktivisten, der Internationale Künstlerkongress in Düsseldorf 1922 und das Konstruktivistentreffen in Weimar September 1922 in aller gewünschten Genauigkeit eingeleitet.

Der Mensch tritt als Künstler utopisch gesonnen in die unterschiedlichen Gemeinschaftsaufgaben des Bauens oder in die Gruppen differenter Ziele (Gruppe «G», Bauhaus, De Stijl, Gruppe «Vešč-Objekt» usw.); das Bild des Menschen aber mit allen den Zerrissenheiten und sozialen und existentiellen Nöten (wie sie Beckmann gestaltete) tritt nicht in die Plastik Bellings; diese Darstellung überliess er intelligenterweise den Flächenkünstlern, die ein Thema in seiner gesamten Handlungsbreite anpacken können; auch die Auseinandersetzung mit dem «Völkermorden» und der «vierjährigen Sklaverei des Krieges» (Musil) überliess er jenen — sieht man von der symbolischen Plastik «Der Mensch» ab.

Doch indem Belling Aufgaben wie Köpfe des typisierten Menschen oder aber sogar individuelle Porträts zu gestalten hat, tritt der Mensch «veristisch» auf, und mehr noch, es zeigt sich die krisenhafte Lage der plastischen Künste in den späteren zwanziger Jahren: hier realistische Tendenzen (Voll, Kollwitz), vermittelnd E. de Fiori unter Ablehnung abstrakter Skulptur, und dort Autonomisierung der Form-Elemente, Primat der Raum- und Bewegungsintegration, kinetische Ansätze (Tatlin, Moholy-Nagy, Belling).

Das Bildnis — so zeigt sich klar — ist das Paradigma nicht nur der veristischen Kunstmöglichkeiten (und es blühte ja auch und war führend im Expressionismus), es ist die kritische Form nicht nur für den Pariser Kubismus gewes-

sen und wird es auch für experimentelle Raumplastik um 1923.

War der Mahagoni-Kopf Bellings von 1921 noch Klischee, Maske, Primitive, der männliche Mensch schlechthin im Agitator-Habitus, späte «niggerhafte» Plastik (Einstein), sodann die von Einstein gerühmte «Skulptur 23» aus poliertem Messing (auf dem Titel des Buches), mit dem Kugelaug auf dünnem Stabdraht, der quasi utopische maschinenhafte Roboter, so wird der Messingkopf von 1925 als das Bild von Frau Belling, der Tänzerin Toni Freeden, nahe der «Sachlichkeit» angesiedelt: er muss ähnlich sein als Porträtplastik! Noch klarer wird das hier Gemeinte im Hinblick auf das plastische Bildnis des Boxers Schmeling von 1929: eine rodinhafte Figur in Bewegung, aber in Bronze geronnen.

Es ist hier nicht der Raum, auf alle Probleme und Fragen, die Bellings Werk aufwirft, einzugehen, am wenigsten auf die spätere Entwicklung zu neuer Sachlichkeit und Realismus und neuem Pathos (in der Türkei), die Nerdinger bewusst ausgeklammert hat, um den Belling von 1915 bis 1925 zu erhellen. Die Bezüge des Bellingschen Schaffens zu dadaistischen Experimenten, die inhaltlichen und formalen Differenzen zu Archipenko, die Einflüsse und Kontakte mit den verschiedenen Konstruktivisten, die Dokumentation der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 in der Berliner Galerie van Diemen (gezeigt u. a. Naum Gabos aus Blechstreifen konstruierter «Frauentorso»), die Adaption futuristischer Elemente nach 1919 im Hinblick auf Bellings Bronze «Organische Formen» von 1921, die Rekonstruktion des für die Anfänge der kinetischen Kunst signifikanten Goldstein-Brunnens — dies nachzulesen wird empfohlen, ohne es hier im einzelnen referieren zu können.

Bellings Gesamtwerk aber ist durch den 132 Nummern umfassenden Katalog der plastischen Werke erschlossen. Darin liegt der zweite wertvolle Schwerpunkt des Buches von Nerdinger. Fortan wird es zu den für die Geschichte der Moderne zu konsultierenden Büchern gehören; es offenbart in wesentlichen Teilen das teils Fruchtbare-Gärende, das teils extrem subjektivistisch Weltfremde, das teils gesellschaftlich Verbindliche, aber auch das teils bürgerlich-ästhetische Klima jener Jahre.

In seiner Polemik «Die Fabrikation der Fiktionen» (um 1932, aus dem Nachlass 1973 von Sibylle Penkert bei Rowohlt veröffentlicht) konstatierte Einstein für grosse Teile der Moderne (ausser Kubismus, Klee, Beckmann, die führende Plastik), besonders für die völlige Gegenstandslosigkeit von Kandinsky und für die «private Gespensterbühne» des Surrealismus, eine tödliche Tendenz der Entleerung allgemeinverbindlicher Themen und Ziele und dass die ehemalige Revolte zum harmlosen Formspiel verflacht sei. Dieses Urteil, das notorisch ignoriert wird, muss heute ernsthaft diskutiert und überprüft werden, besonders im Hinblick auf die Dominanz der Abstrakte nach 1949.

Belling, der mit Einstein und Westheim, den Herausgebern des «Europa-Almanachs» von 1925, befreundet war, stellte seine Kunstmöglichkeiten in das Licht und die Perspektiven der neuen Gemeinschaftsaufgaben nach 1918/19. Bei sich wandelnden Ausdrucksprinzipien arbeitete Belling bis um 1933 mit Max Taut für verschiedene Gewerkschaftsprojekte zusammen («Brunnen der 40 Gewerkschaften» 1926), mit A. Korn entwarf er ein Modell der Neubebauung des Nollendorf-Platzes. Zum Teil konnte Belling dabei neusachliche Elemente bruchlos in seine konstruktivistisch orientierte, vielschichtige Kunst integrieren (vgl. auch Entwurf eines Beethoven-Denkmals von 1926, Nerdinger-Katalog Nr. 51). Mit der Statue des «Bergarbeiters» von 1930 und den grossen Reliefs für den Sitzungssaal der Gewerkschaft «Gesamtverband» (Bronzen 1930/32, Katalog Nr. 68) und mit Bildnissen findet Belling zu einem neusachlichen Stil, den Nerdinger probeweise «Gewerkschafts-Realismus» nennt.

Winfried Nerdinger: Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923 (mit einem Katalog der plastischen Werke). Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft Berlin, 299 S., 147 Abbildungen im Text und Katalogteil mit Abbildungen.

## Mitarbeiter dieser Beilage

Prof. Dr. Dieter Arnold, Universität Wien.

Prof. Dr. Jan Assmann, Universität Heidelberg.

Christian Bänninger, Musiker, Zürich.

Dr. Rudolf Fischer, Historiker, Oberdorf SO.

Prof. Dr. Dietrich Schubert, Universität Heidelberg.

Lic. phil. Jörg Schumacher, Sinolde, Zürich.