

DEUTSCHE BILDHAUER DER GEGENWART

ΜΑΤΟΣ

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14616

NB
568
.H4
1937

DEUTSCHE BILDHAUER DER GEGENWART

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι. ΣΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

0640004555



August Gaul, Löwe 1904, Bronze h. 1,32 m, National-Galerie Berlin

DEUTSCHE BILDHAUER DER GEGENWART

VON

ALFRED HENTZEN

MIT EINHUNDERTZEHN ABBILDUNGEN

REMBRANDT-VERLAG G. M. B. H. BERLIN

1B
3

Marinos Kalligas
1935



Ernst Barlach, Ehrenmal an der Universitätskirche in Kiel 1928, Bronze h. 9,50 m

VORBEMERKUNG

„Deutsche Bildhauer der Gegenwart" das konnte nur heißen, einen Überblick über das Schaffen der heute lebenden oder durch ihre Werke heute noch wirkenden Bildhauer zu geben. Wir haben versucht, das uns wesentlich Erscheinende anzudeuten und die verschiedenen Willensrichtungen aufzuzeigen. Irrtümer der Bewertung sind bei einer Zeit, zu der man noch keinen Abstand hat, fast selbstverständlich. Bedenken, ob dieser oder jener Name fehlte, durften weniger Ausschlag geben, als das Bemühen, die Vielfalt und, trotz der Vielfalt, die innere Einheit des deutschen Schaffens dieser Jahrzehnte zur Anschauung zu bringen. Dabei glaubten wir, verzichten zu sollen auf alles schon akademisch Erstarrte wie auf alles salonhaft Gefällige.

Der Zeitraum ist bestimmt durch die drei großen Namen, die am Anfang stehen: Barlach, Lehmbruck und Kolbe. Zwischen den Ältesten um 1870 und den Jüngsten nach 1900 Geborenen liegt der Zwischenraum einer Generation, die das Schicksal von der Wirtschaftsblüte durch Krieg und Verfall zu neuer Hoffnung führte, und die dieses Schicksal männlich trug, fast immer gegen die Zeit, auf das Neue hoffend.



Philipp Harth, Ornament



Ernst Barlach, Sorgende Frau 1909, Holz h. 66 cm

GESCHICHTLICHE VORAUSSETZUNGEN

Was bedeutet heute die Bildhauerkunst im Leben des Volkes? Sehr wenig, scheint es auf den ersten Blick, und doch sehr viel mehr, als man gemeinhin annimmt. Gewiß: ins durchschnittliche Bürgerhaus ist sie — bis auf kunstgewerbliche Ableitungen — kaum gedrungen und auch unter hundert Sammlern sind höchstens fünf, die der Bildhauerei den größeren Anteil zubilligen, sie ausschließlich zu bevorzugen unternimmt fast keiner.

Das hat aber seinen tiefsten Grund im Wesen dieser Kunst, die in ihren entscheidenden Werken nichts Privates verwirklichen will, die vielmehr eine öffentliche Angelegenheit sein soll, deren Pflege mehr oder weniger selbstverständlich Sache des Staates ist.

Und so ist man auch weniger besorgt, von der Bildhauerei die Verwirklichung privater Kunstvorstellungen zu erwarten, was ja gerade bei der Malerei die unfruchtbare Verwirrung des Urteils verursacht hat, sondern man sucht mehr den allgemeinen Sinn eines Werkes und kommt so einer künstlerischen Beurteilung sehr viel leichter nahe. In der Statue eines kräftigen Sportsmannes sucht niemand nach Bildnistreue gegenüber irgendeinem Modell, im Bildwerk eines springenden Löwen forscht keiner nach zoologischer Richtigkeit, sondern ist vielmehr durchaus geneigt, die eine als Ausdruck allgemeiner Körperfreude, das andere als den eines allgemeinen Kraftbewußtseins zu begreifen, das heißt sie sinnbildlich zu nehmen.

Das ist, wenn wir recht haben, ein erfreuliches Zeichen für die beginnende Wiederherstellung eines richtigen Verhältnisses zwischen Kunst und Volk, und es ist wohl kein Zufall, daß wir diese Beobachtung bei der Bildhauerei zuerst machen zu können glauben.

Das liegt nicht nur an dem Wesen dieser Kunst, die noch notwendiger und selbstverständlicher als die Malerei alles Augenblickshafte und Individualistische überwinden mußte, sondern vor allem auch daran, daß man den Bildhauern eher als den anderen Künstlern eine Aufgabe gestellt hat, an deren Lösung die ganze Nation Anteil nimmt: nämlich Denkmäler zu schaffen für die Gefallenen des Weltkrieges. Sicherlich ist die weitaus größte Zahl dieser Standbilder von schwächlichen Akademikern geschaffen worden — das es auch andere gibt, soll hier in einigen Beispielen gezeigt werden — aber darauf kommt es in diesem Gedankengang nicht an. Das Entscheidende scheint uns zu sein, daß hier einem Zweige der Kunst wieder ein Auftrag von allgemeiner Bedeutung gegeben wurde.

Die deutschen Bildhauer, die im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts ihr Schaffen begannen, blickten auf eine neun Jahrhunderte lange Geschichte der deutschen Plastik zurück, die nach unvergleichlichen Höhepunkten im elften, im drei-

zehnten, im fünfzehnten Jahrhundert, nach dem Wiedererwachen einer beachtlichen bildnerischen Tradition im achtzehnten und zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, in der jüngst vergangenen Zeit in einem kaum noch zu überblickenden Wirrwarr von Stil-Imitationen, von falschem und echtem Pathos, von oberflächlicher Routine und neuem Suchen geendet hatte. In einer ihrer geschichtlichen Lage so bewußten Zeit ist, wie überhaupt, ein Neubeginn nicht möglich, so viel davon in manchen Kunstfeuilletons die Rede gewesen sein mag. Es gab und gibt immer nur die Möglichkeit, an Vorausgegangenes anzuknüpfen, und die Meister, von denen wir hier sprechen, gingen von ganz verschiedenen Stellungen aus. Darum ist ein kurzer Rückblick notwendig.

Mit dem achtzehnten Jahrhundert endet — wie für die gesamte europäische Kunst — so auch für die Plastik, der sie zunächst ausschließlich tragende, später von dem der Höfe begleitete, Auftrag der christlichen Kirche, eine der tiefsten und umwälzendsten Erschütterungen des Kunst-Seins überhaupt. An deren Stelle tritt zunächst der Staat. Das bedingt den neuen Gegenstand: das Bildnis und Standbild des Fürsten und Feldherrn wie des Künstlers und Dichters. Durch das Suchen einer neuen Form in der Schulung an der Antike bleibt auch die griechische Mythologie weiterhin lebendig. Das Kirchliche ist fast gänzlich abgetan. Die fruchtbare Bildhauerei des deutschen Klassizismus schafft kein einziges bekannter gewordenes Christusbild. Selbst Thorwaldsens segnender Heiland in Kopenhagen ist von einer Blässe, die vom Mangel innerer Beteiligung spricht, und die seinen antikischen Reliefs durchaus fehlt.

Die neue Hinwendung zu einem leidenschaftlich ernst genommenen Christentum, die eine ganze Malergeneration erfaßt, und die auch in der Architektur — in der Neugotik — sichtbaren Ausdruck findet, konnte für die Bildhauerei kein Lebenselement mehr sein. Die wenigen Aufträge von Statuen für christliche Kirchen werden ohne innere Anteilnahme oder von Bildhauern nur handwerklichen Ranges ausgeführt, und selbst da in klassizistischer Manier. Überzeugender gelingen auch der jüngeren Generation kämpfende Amazonen, Rossebändiger, antike Krieger, und selbst der heilige Georg von Kiß im Berliner Schloßhof scheint ein heidnischer Held. Altdeutsche Malerei, altdeutscher Kupferstich und gotische Architektur sind wieder wirksam, die mittelalterliche Bildnerei bleibt — mit wenigen Ausnahmen, die im großen Zusammenhang übersehen werden dürfen — vorerst vergessen.

Das Denkmal, im Norden — abgesehen vom althergebrachten Grabmal — eigentlich erst seit dem 18. Jahrhundert vereinzelt zu Hause, und zwar ausschließlich für den Monarchen, wird nun zur häufigsten Aufgabe. Die klassischen Werke Schadows und Rauchs gewinnen europäischen Ruhm, ihre große Schule liefert die Stand- und Reiterbilder nicht nur für preußische Städte. Mit wachsenden Maßstäben und wachsender zeitlicher Entfernung von dem Geist der Friderizianischen und der

Freiheits-Kriege, der sie ursprünglich prägte, verblaßt der Sinn und erschlafft die Form. Leere Gesten werden nach Mitte des Jahrhunderts bald unerträglich.

Die Ursachen der Katastrophe des plastischen Schaffens im neunzehnten Jahrhundert liegen tiefer als man an der Aufzählung einiger Namen und Werke ablesen kann. Alle Blütezeiten der Plastik: das alte Ägypten, das archaische und klassische Griechenland, das Mittelalter, das Barock sind Epochen einer einheitlichen geistigen Ordnung und einer alles beherrschenden staatlichen oder kirchlichen Macht gewesen. Keine dieser Blütezeiten hat im heutigen Sinne eine eigentliche Bildniskunst entwickelt oder gar in den Vordergrund gestellt. Diese tritt vielmehr in den Spätzeiten hervor, bei Amenophis IV., im Hellenismus und der römischen Kaiserzeit, in der Renaissance, im neunzehnten Jahrhundert, in Zeiten eines vorherrschenden Individualismus also, in denen bezeichnenderweise die Monumentalplastik stets — mit Ausnahme der Renaissance — in den Hintergrund tritt.

Im neunzehnten Jahrhundert nun entwickelt sich der Individualismus zu einer völligen Auflösung der inneren geistigen Ordnung, der Grundbegriffe des religiösen und staatlichen Lebens. Wir brauchen das hier nicht auszuführen. Dichtung, Philosophie, Musik und auch Malerei konnten in dieser Auflösungsperiode noch große Einzelleistungen hervorbringen. Für Bildhauerei und Baukunst, die stets Ausdruck eines Gemeinsamen und allgemeinen Willens sind, mußte die Zeit den Ruin bedeuten.

Es wurde schon gesagt, daß neben den Gestalten der antiken Mythologie — die ja doch immer etwas Bildungsbedingtes behielten — das Bildnis zum vorherrschenden Gegenstand der Bildhauerei wird. In den Anfängen des Jahrhunderts hat diese Kunst, vor allem im Standbild, noch eine staatliche Bindung. Es ist kein Zufall, daß ihre bedeutendsten Leistungen in dem Lande des ausgeprägtesten Staatsbewußtseins, in Preußen, entstanden.

Je weiter aber dieses Staatliche innerlich hohl wurde, desto mehr wurde das auch die Bildhauerei. Der einzige Ausweg schien die wahllose Nachahmung bereits ausgelebter Stilarten. Dem Repräsentationsbedürfnis der Zeit lag das Barock am nächsten, und so ist es auch der am meisten nachgeahmte Stil geworden.

Der vertrocknende Stil der Rauchschule verfliegt in den sechziger und siebziger Jahren vor dem neuen blutvollen Impuls, der von der Gestalt des hochbegabten Reinhold Begas ausgeht. Dessen Frühwerke in schwellenden und drängenden Formen schienen eine Befreiung von stumpfem Akademikertum zu verkünden. Doch in äußerem Erfolg und riesigen Aufträgen wird der Stilwille verblasen und flau, die Form verwildert und verwahrlost völlig zu einer unerquicklichen Mischung von Naturalismus und hohlem Pathos. Wieder sorgen zahlreiche Schüler für Ausbreitung, Denkmäler über Denkmäler entstehen, die Siegesallee wird zur Parade der Kostümkunde,

die Museen füllen sich mit Marmorwerken von überfeinerter Technik und fadem Geschmack.

Später als in der Malerei regen sich neue echte Kräfte gegen diese offiziell gewordene Kunst. Unter mehreren wird Adolf von Hildebrand der entscheidendste Wegweiser. Wie Begas in seinen Anfängen die Wirkung des Freundes Böcklin deutlich fühlen läßt, so sind Hildebrands klug und überlegen formulierte, für ihre Zeit neue und gültige Erkenntnisse die Frucht der Gespräche mit seinem Lehrer Hans von Marées. Wieder ist es die Antike, die, neugesehen, aus der Verwirrung führen soll: klarer Umriß statt Überschneidung, tastbare Form statt optischen Oberflächenreizes, reliefmäßige Einstellung auf eine Schauseite statt barocker Drehung. Nichts kennzeichnet besser das Bewußtsein des Endes naiver und echter Stilbildung als der Titel seines Hauptwerkes: „Das Problem der Form". Kaum je ist eindringlicher und einsichtiger über künstlerisches Schaffen geschrieben worden.

Hildebrands Werke, in denen er seinen Theorien folgt, haben scheinbar etwas Trockenes, aber die Strenge der Form, die er der Verwilderung entgegensetzte, war fruchtbar und wesentlich. Besonders glückliche Zeugnisse seines bildnerischen Wollens sind uns heute die Bildnisse — darin ist er noch der Sohn des neunzehnten Jahrhunderts — und der große Brunnen am Maximiliansplatz in München, die überzeugendste Lösung einer solchen zugleich plastischen und städtebaulichen Aufgabe der ganzen Epoche. Hildebrands Kunst und Lehre hat eine Reihe von Nachfolgern und Schülern erzogen, die, vor allem in München, noch heute wirksam sind, wie Hahn und Bleeker, um nur zwei zu nennen, und deren Schüler.

Verwandte Bestrebungen zu einer neuen Klarheit und Strenge entwickeln sich auch in Berlin. Louis Tuaillon — wie Hildebrand mit Marées befreundet — schafft um 1885 in Rom seine berühmte Amazone zu Pferde, deren gelassene Ruhe und klare Formgebung den durch pathetisch dahersprengende Reiterstatuen ermüdeten Zeitgenossen wie eine Erlösung erschien.

Tuaillon hat die Höhe seines Jugendwerkes später nicht wieder erreicht, aber seine Lehre hat auf einen anderen fruchtbar gewirkt, auf August Gaul. Zwischen dessen barocken Löwen am Nationaldenkmal des Begas und dem stehenden Löwen der National-Galerie (Seite 2) liegt der römische Aufenthalt, das Studium der Alten und die Freundschaft mit dem Meister der Amazone. Virtuosentum ist zur Meisterschaft geworden. Die gesetzmäßige Beherrschtheit, die gespannte Ruhe dieses prachtvollen Bildwerkes erschien in jener Zeit fast wie ägyptische Strenge. Heute sehen wir das Naturnahe stärker, aber die Wirkung bleibt. Gaul war wenig älter als Barlach, nur früher vollendet. Er hat manchen der Jüngeren, ihr Talent erkennend, den Weg geebnet. So mag sein Löwe am Eingang dieses Bandes der zeitgenössischen deutschen Bildhauerkunst stehen.



Ernst Barlach, Der Berserker 1910, Holz h. 68 cm

Der eine Pol also, von dem bedeutende Antriebe für die neue deutsche Bildhauerei ausgingen, war, wie seit Generationen, Rom, bezeichnet etwa durch die Namen Marées, Hildebrand, Tuaillon, Gaul. Der andere, und in der Wirkung wohl noch stärkere war Paris, waren Rodin und Maillol. Albiker ist in Rodins Werkstatt tätig gewesen, Kolbe, obwohl in Rom Tuaillons Schüler, verdankt ihm bedeutende Anregungen, Lehmbruck fand erst durch die Berührung mit Maillol seinen eigenen Stil. Scharff und andere Jüngere haben sich wiederholt zu Rodin als ihrem Wegbereiter bekannt.

Das erfordert noch einige Bemerkungen. Mitten in eine Zeit hinein, die ihrem ganzen Wesen nach der Plastik feindlich war, wird ein genialer Bildhauer geboren: Auguste Rodin. Eine schwere, eine wenn man will tragische Situation. Zur Anlehnung an irgendeinen Stil der Vergangenheit war er zu groß und zu stolz. Er lebt ganz

in seiner Zeit, will ihr Ausdruck geben mit plastischen Mitteln. Er übersetzt die Elemente des Naturalismus und Impressionismus der französischen Malerei in die Plastik und entgeht, kraft seines Genies, den darin liegenden Gefahren, denen so viele seiner Nachahmer erlagen. Der Reiz des Skizzenhaften, der lebendig erhaltene Abdruck der knetenden Hand wird gesucht, Bronze, in der die Ursprünglichkeit des Tonmodells erhalten bleibt, löst den Marmor ab, wird zum bevorzugten Material, und Marmor, wenn er noch verwendet wird, erscheint bronzemäßig behandelt. „Gipsmäßige" Glätte wird verachtet. Bewegter und ausladender Umriß wie der reiche Kontrast von konkav und konvex, von flach und rund wird bis ins Detail gesucht und als hoher Reiz empfunden. Der Torso, nicht als Bruchstück, sondern als so geschaffenes Werk, tritt zum erstenmal auf. Und trotzdem geht — diesem Einen — die große Form nicht verloren. Trotzdem vermag er es, eine Gestalt von so jenseitiger Größe hinzustellen, wie sein Spätwerk den Balzac.

Gegen die Auflösung des Umrisses, die kühnen Überschneidungen, das Skizzenhafte und Unplastische gibt es eine entsprechende Gegenbewegung wie in Deutschland. Wie auf Begas Hildebrand folgt, so auf Rodin M a i l l o l. Nur geht die neue körperliche Geschlossenheit, die Festigung und Vereinfachung der Form in Frankreich von einem Menschen aus, der weniger Theoretiker und Denker ist, wie Hildebrand, als vielmehr ein Künstler, der die Gesetze der Antike nicht verstandesmäßig erfaßt, sondern blutmäßig ererbt hat. Daß die Stilwandlung aber auch hier unter dem Einfluß eines Malers — Gauguin — begann, mag als Zeichen für die Gleichgesetzlichkeit der beiden Entwicklungen erwähnt sein.

Es ist zum Verständnis des plastischen Schaffens noch einiges über das Handwerk zu sagen. Das deutsche Wort „Bildhauer" bezeichnet einen Künstler, der die Gestalt aus Stein oder Holz heraushaut, ebenso wie das lateinische Wort „sculptor" — das in den französischen und englischen Sprachgebrauch übergegangen ist —, den Vorgang des Herausholens aus dem Block ursprünglich ausdrückt. Die Erfüllung dieses Wortsinnes fehlt heute bei der Mehrzahl der Schaffenden. Das gebräuchlichste Verfahren ist nicht das Bild-Hauen, also Herauslösen aus der ungegliederten Masse, sondern das Bild-Formen, das heißt das Anfügen um einen Kern, das genaue Gegenteil also, das dem griechischen Wort „plattein" entspricht. Aus dem anderen Verfahren muß eine andere Kunstform entstehen, oder umgekehrt, das Verfahren ist durch eine andere Grundeinstellung zur Kunst bedingt.

Die Möglichkeit zu dieser Grundumstellung liegt in der Ablösung der Plastik von der Architektur. So lange die beiden Künste verbunden sind, bedeutet die Gestalt Pfeiler oder Säule und im Relief gegliederte Wand. Das gilt ebenso für die Portalfiguren der Gotik wie für die bewegtesten Karyatiden des späten Barock. Darum



Ernst Barlach, Das Wiedersehen 1926, Holz h. 1,03 m

kann die Überfülle von Gestalten den Baukörper niemals auflösen, weder in Reims noch am Dresdener Zwinger, denn die Figur ist immer tragendes Glied, belebter Bauteil. Noch die Freiplastik Schadows und Rauchs hat das ererbte Gefühl für das Säulenhafte, das erst später verloren geht.

Die Reliefs in den Giebelfeldern klassizistischer Bauten sind die letzten Beispiele echten Architekturschmuckes. Wer einmal mit offenen Augen die Schrecknisse des Reichstages und des Berliner Domes — um nur zwei Beispiele zu nennen — angesehen hat, diese gedankenlosen Überschneidungen plastischer Formen durch Architekturteile, diese verletzenden Maßstabverirrungen, dieses Nebeneinander statt Miteinander der Künste, dem wird bewußt, daß der Bildhauerei gar nichts Anderes übrig blieb, als ihren Weg allein zu gehen, eine Kunst für sich zu werden, wie die Malerei schon vor ihr.

Aus dieser Befreiung entsteht, wie gesagt, erst die Möglichkeit der modellierenden Plastik als Stil. Es entstehen nun Werke, die gar nicht mehr als Steinfiguren denkbar sind. Rodin ist der eigentliche Führer auf diesem Wege, der bis heute von Vielen weiterbeschritten wird. Manches von Kolbe und den ihm nachfolgenden Jüngeren unterliegt dem gleichen Gesetz.

Alle Versuche, wieder zu einer architektonischen Gebundenheit zu gelangen, müssen den anderen Weg gehen, nicht notwendig in der Anlehnung an klassische Vorbilder wie die Hildebrands und seiner Nachfolger. Barlach etwa unternahm den Versuch aus anderen stilistischen Voraussetzungen und Garbe, Harth und andere führen das folgerichtig fort.

Die Bildhauerei hat sich vom Bau gelöst, bleibt aber gleichwohl an den Raum gebunden, im Gegensatz zur Malerei, die sich seit Beginn der Tafelmalerei vom Raum unabhängig gemacht hat. Die Welt innerhalb des Rahmens ist eine Welt für sich, die sich seit dem fünfzehnten Jahrhundert ihren Raum mit darstellt, auf einen Blickpunkt festgelegt, der auch nach der Ortsveränderung des Bildes bestehen bleibt. Anders das Bildwerk, das, wenn es sich von der Wand löst und den Altarschrein verläßt, von dem umgebenden Raum erst seinen Maßstab erhält, sei es nun Tempel, Kirche, Schloß, Saal oder Platz. Wo es sich ganz ablöst, wächst es ins Maßstablose, wie der Carlo Borromeo am Lago Maggiore oder der Hamburger Bismarck.

Daß ein großer Teil des heutigen Schaffens im Atelier entsteht, für den unbekannten Käufer, ist ein oft beklagter Zustand. Dennoch ist kaum eine dieser Figuren für den freien Raum gedacht, in dem sie alle wie Puppen wirken würden, sondern für den begrenzten Raum. Jedes dieser Werke entfaltet erst seinen Wert und Sinn, wenn es richtig aufgestellt wird. Vollkommene Lösung ist nur möglich, wenn der Künstler für den vorbestimmten Platz, für Kirchen oder öffentliche Gebäude schaffen darf.



Ernst Barlach, Grabmal für Luise Dumont 1932, Stein h. 1,44 m



Ernst Barlach, Figur vom „Fries der Lauschenden“ 1931, h. 1,10 m

NEUER SINN UND NEUE FORM

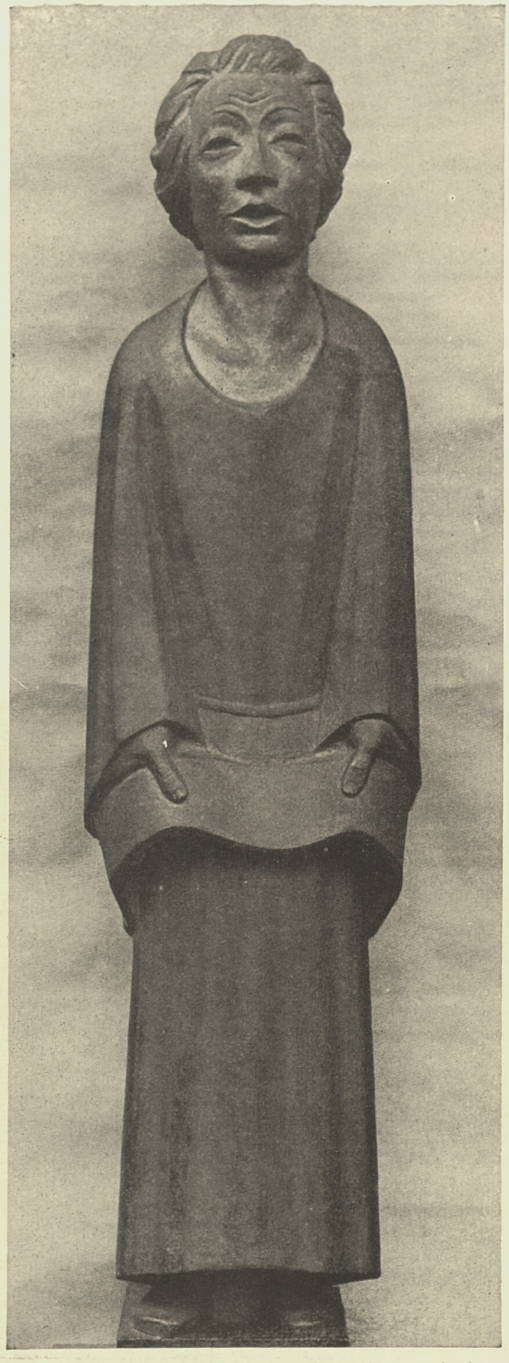
Rom und Paris sagten wir, waren Ausgangspunkte wesentlicher Strömungen der neuen deutschen Bildhauerkunst. Ein dritter Weg ist noch beschritten worden, der schwerste vielleicht: aus deutscher Art heraus, das Vorhergehende abschüttelnd, den neuen Stil zu finden. Barlach ist diesen Weg gegangen und aus seinem ergreifenden „selbsterzählten Leben“ wissen wir von den schweren inneren Kämpfen und der Hoffnungslosigkeit des Suchens in seinen Anfängen. Ein Aufenthalt in Paris in den neunziger Jahren ist fast spurlos an ihm vorübergegangen, später, als er schon seinen Weg gefunden hat, erfreut er sich an der Kunst und Landschaft Toscanas und empfindet das Anderssein, wird nicht mehr innerlich berührt.

Es ist bezeichnend, daß dieser Mensch aus Norddeutschland stammt, aus dem gleichen Raume, aus dem schon hundert Jahre früher ein Künstler hervorging, Caspar David Friedrich, der auch in einer Zeit der Rom-fahrenden Künstler bewußt im Norden blieb, um, die akademische absterbende Bildform abschüttelnd, aus dem Erlebnis der deutschen Landschaft ohne fremdes Vorbild die von allen gesuchte deutsche Kunst heraufzuführen. Friedrich ist es ähnlich ergangen wie seinem ein Jahrhundert jüngeren Landsmann: während die an romanische Stilformen anknüpfenden Bemühungen der Nazarener nach kurzem Kampf gegen die Akademie sich durchsetzten und allgemeine Anerkennung fanden, wurde er — dessen Bilder ohne vergleichbare Vorbilder da-

standen — nur von wenigen in seiner Bedeutung erkannt, von der Menge aber und vielen gelehrten Kunstschreibern teils verwundert als Außenseiter betrachtet, teils heftig als ein Verderber der deutschen Kunst bekämpft.

Voraussetzungsloser Neubeginn in der Kunst ist nicht möglich, und auch Barlach hat, bewußt oder unbewußt, an Älteres angeknüpft, nur nicht, wie oft gesagt wird, an Russisches: denn Rußland hat nicht nur nichts seiner Kunst Vergleichbares hervorgebracht, Rußland hat überhaupt in der bildenden Kunst noch niemals ein entscheidendes Wort mitgesprochen, im Gegensatz zu Schriftstellerei und Musik. Die nächsten Verwandten der Barlachschen Holzfiguren sind vielmehr die Bildwerke des endenden fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts, die schweren und zugleich dramatisch bewegten Gestalten eines Adam Krafft oder — um der Heimat Barlachs näher zu bleiben — eines Claus Berg. Der leidenschaftliche Schwung der Gewänder bei den alten Meistern fehlt bei Barlachs Figuren. Das Ornament wäre uns heute eine leere Formel. Aber im Lebensgefühl, im Typus, im Geistigen, sind sie ihre Enkel: blockhaft geschlossen und schwer lastend in der Ruhe und von stürmischer Wucht in der Bewegung.

Auch im Material greift er auf jene Zeit zurück: die Holzbildhauerei erhebt sich in seinen Werken zum erstenmal seit Generationen wieder aus der Sphäre des Handwerklichen heraus, in der sie geschlummert hatte. Er findet für das Holz einen neuen ihm eigenen Stil, in schlichten großen Formen, an denen man die Spuren des Schnitz-



Ernst Barlach, Singender Klosterschüler
1932, Keramik h. 2 m



Ernst Barlach, Lesende Mönche 1933, Holz h. 84 cm, National-Galerie, Berlin

messers noch erkennt, in einfachen Kontrasten und starken Rhythmen. Dadurch bildet sich erst die Möglichkeit, wieder echte Bauplastik zu machen — zu der allerdings noch die heutige Architektur fehlt. Obwohl Barlach vor dem Ausschlagen aus dem Holz häufig Tonmodelle fertigt, die zum Teil später in Bronze gegossen wurden, erdenkt er alles für den endgültigen Werkstoff, aus dem er die Gestalt von vorn nach hinten fortschreitend herausschält, wie ein vertieftes Relief. Dadurch haben fast alle seine Figuren nur eine eigentliche Schauseite, und die Rückseite ist oft kaum durchgebildet. Sie müssen, um richtig zu wirken, an der Wand stehen. Auch das haben sie mit den mittelalterlichen deutschen Werken gemein. Stil und Mensch sind eins. Barlach kann nicht anders schaffen. Seine Versuche, allseitige Rundplastik zu machen, etwa das „Beethovendenkmal" und die „Singenden Frauen" sind nichts als kreisförmige Zusammenfügungen von Wandfiguren. So sind auch seine Bronzen und Klinkerfiguren dem gleichen Stilgesetz unterworfen wie die Hölzer.

Es sei an dieser Stelle der Hinweis erlaubt, daß in den gleichen Jahren — zwischen 1905 und 1910 auch von den Malern des Dresdener Brückekreises, voran Ernst Ludwig Kirchner und mit ihm Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff, eine neue Bildnerei geschaffen worden ist, die, unmittelbar aus dem Holz herausgeschlagen, eine Überwindung des Modellierstiles erstrebte. Die zum Teil sehr bedeutenden bildhauerischen Leistungen dieser Künstler sind erst sehr viel später bekannt geworden. Es ist nur bezeichnend, daß solche Probleme damals in der Luft lagen.

Was den alten Meistern selbstverständlich war, das zugleich geistig tragende Thema, ist dem heutigen Künstler schwerstes Problem. Die Kirche schaltet, zumal für den Protestanten, zunächst aus und der staatliche Auftrag ist dem Suchenden auch verschlossen. So schafft er in eigenem Auftrag.

Antike Mythologie neu zu beleben oder schöne Menschen um des sinnlichen Reizes willen darzustellen, mußte Barlachs Grundeinstellung zur Kunst fremd sein. Er suchte etwas Anderes: Schicksale, Seinszustände des Menschen in gemeingültiger Form sichtbar zu machen. „Sorgende Frau", „Der Rächer", „Der Flüchtling", „Die Verlassenen", „Die Lesenden", „Der Wartende", „Frierendes Mädchen", „Die Lauschenden", diese wenigen Namen seiner Werke geben schon einen Hinweis auf die künstlerische Absicht. Dabei wird uns bewußt, daß Barlach ein großer Dramatiker ist, und daß seine dichterischen und bildnerischen Gesichte aus der gleichen Wurzel kommen. Seine Menschen stehen für Viele, sind mehr Typen als Individuen. Aber sie haben alle ein Schicksal, nach dem wir fragen, das wir an ihren Köpfen und Gesten ablesen.

Christliche Themen spielen vereinzelt in Barlachs späteres Werk hinein, wurden jedoch nicht tragend für seine Kunst. Aber jede seiner Schöpfungen ist von einer tief religiösen Gesinnung aus entstanden und diese macht Barlach fähig,



Käthe Kollwitz, Gefallenenmal auf dem Soldatenfriedhof in Eessen bei Dixmuiden 1924—1932,
Der Vater, Granit h. 1,52 m



Käthe Kollwitz, Gefallenenmal auf dem Soldatenfriedhof in Eessen bei Dixmuiden 1924—1932,
Die Mutter, Granit h. 1,24 m



Otto Hitzberger, Pietà, Gefallenenmal in der Laurentiuskirche Berlin-Moabit 1927, Holz h. 1,80 m

Figuren für einen mittelalterlichen gotischen Bau zu schaffen, die Katharinenkirche in Lübeck. Aus dem Material der Backsteinbauten, dem Klinker, hat er eine Form gefunden, die mit dem Bau auf das glücklichste zusammengehen wird, wenn er das Werk vollenden darf und man den Mut hat, die Figuren in die Nischen hineinzustellen. Einstweilen sind von dem Plan der zwölf nur drei erstellt, davon eine hier abgebildet, der „Singende Klosterschüler" (Seite 17), pfeilermäßig aufragend, die Senkrechte betont durch die Falten des bis auf die Füße reichenden Gewandes, und von einer selbstverständlichen Gesetzlichkeit und sprechenden Überzeugungskraft, die, nach einer bewegteren Stilstufe im letzten Jahrzehnt, alle neueren Werke Barlachs auszeichnen — ob sie nun in Stein gehauen sind wie das Grabmal für Luise Dumont in Düsseldorf



Otto Hitzberger, Kreuzabnahme 1928, Holz h. 90 cm. Katholische Kirche, Berlin-Wannsee

(Seite 15) oder in Holz gearbeitet wie etwa die „Lesenden Mönche“ der National-Galerie (Seite 18). Bei der letztgenannten Arbeit ist darüber hinaus etwas gelungen, daß nicht nur in Barlachs Werk, sondern in der ganzen neueren Bildhauerei äußerst selten ist: die innerlich und formal zu einer wirklichen Einheit verschmolzene Gruppe.



Hein Minkenberg, Pietà, Holz h. 2,30 m, Marienkirche Neuß



Hein Minkenberg, Tanzendes Paar, Gebrannter Ton h. 60 cm, National-Galerie Berlin

Barlach, der Einsame, der nie einen Schüler im eigentlichen Sinne hatte, übt auf einen großen Teil der jüngeren Künstler eine entscheidende Wirkung. Die Reihe der ihm im Alter zunächst Folgenden, etwa zehn Jahre Jüngeren — Lehmbruck, Kolbe, Albiker, Scheibe, Haller — ist andere Wege gegangen. Nur eine Künstlerin sei hier eingereiht, die, noch einige Jahre älter als Barlach, in der einzigen plastischen Arbeit, die ihre Werkstatt jemals verlassen hat, eine innere Verwandtschaft mit dem Güstrower Meister zeigt, die nicht Einfluß zu sein braucht. Käthe Kollwitz, die Zeichnerin und Graphikerin, hat nur in ihrer Jugend einmal in Paris Bildhauerunterricht gehabt, zur Schulung, ohne daran zu denken, Bildhauerin zu werden. Im Kriege verlor sie den jüngeren ihrer beiden Söhne in den ersten Stürmen in Flandern. Seitdem hat sie sich mit dem Gedanken, ihm ein Grabmal zu setzen, beschäftigt, viele Entwürfe wieder fallen lassen, bis sie die Gestalten der trauernden Eltern schuf. Über sieben Jahre hat sie an den Gipsmodellen gearbeitet, die heute in der National-Galerie stehen, und es erleben können, daß die Ausführung in belgischem Granit auf dem Friedhof in Eessen bei Dixmuiden, auf dem der Sohn begraben liegt, ihren Platz fand (Seite 20, 21).

Das Schöne und Einzigartige an diesen Figuren ist das Unkunstmäßige, das wirkliche Erlebnis, das hier Gestalt wurde. Der Schmerz und die Haltung zahlloser Mütter, die im Krieg ihre Söhne verloren, ist hier von einer von ihnen, der die Gabe künstlerischer Sprache gegeben war, für alle dargestellt, mit ergreifender Unmittelbarkeit.

Wie jeder Stil hat auch der Barlachs sich ausgebreitet. Der jetzt in Berlin lebende Münchner Otto Hitzberger hat aus seiner katholischen Religiosität heraus Barlach äußerlich verwandte Formen gefunden. Er ist nicht — wie der Norddeutsche — Autodidakt, sondern durch die Schnitzerschule in Partenkirchen hindurchgegangen. Er hat von dort jedoch nur das seit Jahrhunderten überlieferte Handwerk mitgenommen. Sein künstlerischer Wille verschmäht die alte Konvention, er sucht stärksten Ausdruck in religiösen Gegenständen, stark bewegt und oft in der Übersteigerung etwas gewollt. Die Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder ist hier deutlicher, der Stilwille weniger neugewachsen.

Von der Wirkung Barlachs auf die Stilbildung der jüngeren Generation wird später die Rede sein, nur ein Künstler sei hier vorweggenommen, Hein Minkenberg, (geb. 1889), der ohne eigentlichen Einfluß und in seinen Anfängen vielleicht sogar ohne Kenntnis von Barlach ihm in Stil und Sinn verwandt ist. Wie Hitzberger kommt er aus einer katholischen Religiosität zu kirchlichen Gegenständen. Seinen Einzelfiguren und Gruppen merkt man die Schulung an altdeutschen Schnitzwerken an, die der Autodidakt auf Wanderfahrten durch Süd- und Westdeutschland kennenlernte, doch sind seine Arbeiten weniger auf eine Schauseite hin angelegt, sondern rundplastischer, besonders die Tonformungen wie das „Tanzende Bauernpaar“ der National-Galerie (Seite 25).



Wilhelm Lehmbruck, Mutter und Kind 1907, Bronze h. 84 cm, Folkwang-Museum Essen



Wilhelm Lehmbruck, Stehende 1910, Kunststein h. 1,95 m, Kunsthalle Hamburg

Wilhelm Lehmbruck (geb. 1881), der Westfale und Sohn des Industriegebietes, ist des norddeutschen Barlach äußerster Gegensatz. Die Kunst dieser beiden Meister stellt uns wieder die Vielgesichtigkeit des deutschen Menschen und des deutschen Geistes vor Augen und warnt vor dem Versuch, die Forderung nach „deutscher Kunst" auf eine eingleisige Formel zu bringen.

Wo der Norddeutsche Ausdruck sucht in lastenden Massen und wuchtigen Bewegungen, da spricht der Westdeutsche in empfindungstragenden Linien und Kurven. Lehmbrucks Gestalten sind eigentlich stets in Ruhe, jede heftige Bewegung ist ihnen fremd, sie stehen gelassen, knien oder sitzen, die Köpfe leicht geneigt, voller Gedanken. Sie sind nicht aktiv wie die Gestalten Barlachs, sondern nach innen gekehrt, dem Schicksal hingegeben. Die einzige Ausnahme macht scheinbar der „Stürmende" (Seite 32), den Lehmbruck während des Krieges geschaffen hat, aber auch er ist bezeichnenderweise in dem Augenblicke gegeben, in dem er getroffen zusammensinkt, wo sein Lauf gehemmt ist und sein Schicksal sich erfüllt.

Lehmbrucks Figuren sind nicht aus dem widerstrebenden Werkstoff herausgelöst, sondern aus dem schmiegsamen Ton frei geformt. Es

ist der Unterschied, der in handwerklicher Sphäre den Steinmetz vom Töpfer scheidet. Wie Krug und Vase haben seine Werke auch nicht — wie die Barlachs — eine, sondern unzählige Hauptansichten. Die „Kniende" (Seite 33) etwa offenbart bei langsamem Umschreiten immer neue Schönheiten, immer anderes Zusammenspiel der Linien und Formen. Sie sind daher kaum im Lichtbild faßbar, man müßte zumindest viele Ansichten von ihnen geben, um sie darzustellen.

Lehmbruck empfing entscheidende Anregungen von der Kunst Maillols. Die plastische Festigung, die Einfachheit und Größe der Formen — am deutlichsten etwa beim Torso von 1910 (Seite 29) — läßt an den Franzosen denken. Aber wer es an den plastischen Werken nicht bemerkt, der erkennt es deutlich an den schönen Gemälden, die Lehmbruck hinterlassen hat, daß auch Marées eine starke und klärende Wirkung auf den Künstler ausgeübt haben muß. Das Feierliche der Gesten und die unbewegte Stille um die Gestalten sind vom Geiste des Deutsch-Römers.

Die Berührung zwischen deutscher und französischer Kunst, die im neunzehnten Jahrhundert wie im hohen Mittelalter, so außerordentlich stark gewesen ist, war immer dann fruchtbar, wenn die Deutschen nur Formklärung und handwerkliche



Wilhelm Lehmbruck, Torso 1910,
Kunststein h. 1,20 m, National-Galerie Berlin

Schulung bei dem Nachbarvolk suchten, ohne ihr Eigenes aufzugeben. Thoma, Leibl und Corinth danken ihre glücklichsten Schöpfungen der Begegnung mit französischer Malerei und sind doch in keinem Pinselstrich französisch. So ist auch Lehmbruck in den wenigen Werken, die Maillol formal nahe kommen, durchaus deutsch. Die in Paris entstandenen Figuren sind das sogar in einem höheren Maße als die älteren aus der Düsseldorfer Zeit, die zum Teil einem glatten Akademikertum — wenn auch mit Abstand — nahe kommen, das damals nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen Welt gepflegt wurde. Durch die befreiende Berührung mit dem Künstlertum der Franzosen findet dieser deutsche Meister erst sich selbst. Daran soll man denken, bevor man solche Schulung an der Kunst eines anderen Volkes generell verwirft, weil schwache Talente dem Fremden verfallen sind. In der Kunst kommt es einzig auf die Starken an.

Lehmbrucks Schöpfungen trennt der gleiche geistige Abstand von denen der Franzosen, der die Plastik von Bamberg von der von Reims und Chartres scheidet.

Das Vorbild ist klassisch und was der Deutsche daraus macht, ist, wenn man so will, romantisch, ist vielleicht gotisch, jedenfalls einer bestimmten deutschen Plastik des vierzehnten Jahrhunderts wesensverwandt, nicht von Maillolscher Daseinsfreude, sondern jenseitig, von einer Frömmigkeit, die nicht an kirchliche Dogmen gebunden und doch zutiefst christlich ist. Die kühne, und wie die Akademiker sagen, unnatürliche Streckung der Glieder unterstreicht das Überwirkliche, macht die Linien sprechender und eindrucksvoller. Hier ist wieder begriffen, daß Plastik, um zum Sinnbild zu werden, vom Naturabbild sich entfernen muß.

Noch ein Künstler muß hier genannt werden, der als Maler zu den größten der neuen deutschen Kunst zählte, und dessen wenige und kleine bildhauerische Werke, seit einiger Zeit im Museum zu Halle, bisher recht unbekannt geblieben sind: Franz Marc. Es mag den Künstler zunächst nur gereizt haben, neben seinen anatomischen Studien, neben seinen zeichnerischen und malerischen Werken die Gestalt des Tieres auch einmal körperlich zu erfassen. Aber diese wenigen Skizzen in Wachs — später in Bronze gegossen und nachgearbeitet —, die er hinterlassen hat, gehören trotz des kleinen Formates in die Reihe der großen Tierbildwerke der Kunstgeschichte. Sie sind über das Skizzenhafte hinausgewachsen zu gefülltester Form, die jede Vergrößerung vertragen würde.

Die strenge klassische Achsengebundenheit der reifen Werke Gauls ist hier einer neuen in sich kreisenden, leidenschaftlich treibenden Bewegung gewichen, die aber nie — wie etwa bei Kolbe und den ihm verwandten Meistern — über die Breite der Grundfläche hinausgreift. Man kommt ganz von selbst hier wieder auf das Bild des Töpfers, gerade bei den „Pferden“ (Seite 34) glaubt man die kreisende Bewegung der



Wilhelm Lehmbruck, Mutter und Kind 1917/18, Kunststein h. 52 cm, National-Galerie Berlin



Wilhelm Lehmbruck, Stürmender 1914/15, Bronze h. 45 cm, Städt. Kunstsammlung Duisburg



Wilhelm Lehmbruck, Kniende 1911, Kunststein h. 1,79 m, National-Galerie Berlin



Franz Marc, Pferde 1909, Wachs für Bronze h. 16,4 cm, Städt. Museum Halle

Töpferscheibe zu empfinden. Das ist wirkliche Rundplastik, die im Lichtbild nur durch Aufsicht angedeutet wurde. Wie ist jede Einzelheit groß gesehen und von einer leidenschaftlichen Hand gestaltet, wie wird das Auge von Form zu Form weitergeführt in einer nicht endenden Bewegung!

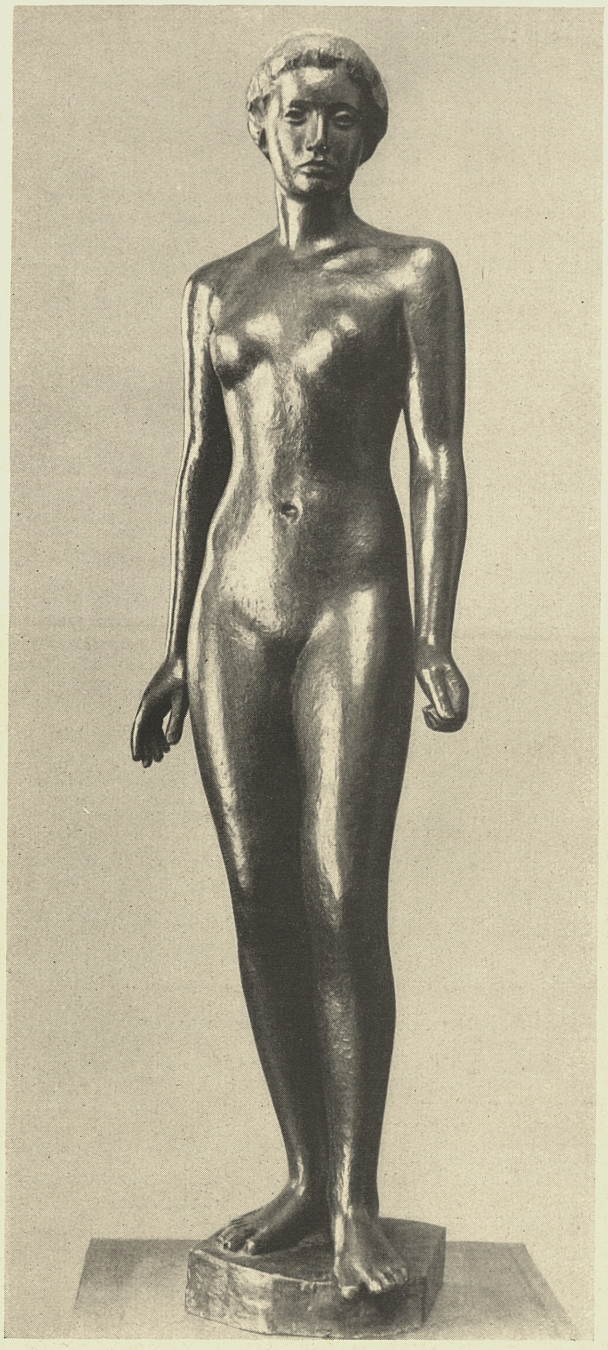
Aber über das Formale hinaus ist hier die Wesensdurchdringung gegeben, die alle Bilder Marcs zu menschlichen Dokumenten macht. Es ist Begreifen des Tieres, das aus seinen Werken spricht, aber es ist zugleich mehr, er vermochte es, in seinen Tierbildern die Vision von Menschenschicksal und Tragödie Gestalt werden zu lassen, und davon verspürt man auch in diesen kleinen Bildwerken einen Hauch.



Franz Marc, Leopard 1909, Bronze h. 10 cm, Städt. Museum Halle

FREIE ENTFALTUNG

Die Generation Lehmbrucks ist seit langem die reichste an bildhauerischen Begabungen, die Deutschland hervorgebracht hat. Kolbe, Albiker, Scheibe, Haller, Lehmbruck, Milly Steger, Bleeker, Bednorz, Fiori sind in einer Spanne von nur sieben Jahren geboren. In den vorangehenden Jahrzehnten sprachen sich, mit seltenen Ausnahmen, die wesentlicheren Künstler ganz selbstverständlich in der Malerei aus, die ein beherrschendes Vorrecht gegenüber der Plastik gewonnen zu haben schien und die ganz allgemein als die zeitgemäßere Kunstäußerung angesehen wurde.



Georg Kolbe, Stehendes Mädchen 1915,
Bronze h. 1,78 m

Diese Tatsache wie diese Anschauung entsprachen der individuellen Kultur des endenden neunzehnten Jahrhunderts. Daß sich nun eine Wandlung anbahnte, dafür konnte allein schon der Umstand als Anzeichen gelten, daß nicht nur einzelne, sondern eine ganze Reihe von begabten Künstlern kurz nach der Jahrhundertwende von der Malerei zur Plastik überging: Kolbe, Scheibe, Haller, Fiori, Scharff und andere, die wir heute nur als Bildhauer kennen, begannen als Maler. Dieser Umschwung ist sicherlich das Zeichen einer geistigen Wandlung, und auf diesem Gebiet vorbereitet durch die Bahnbrecher, die den Weg sichtbar gemacht hatten. Kämpferisches Stilsuchen lag noch in der Zeit — für Einzelne —, es war auch schon wieder die Luft da für eine freie und selbstverständliche Entfaltung der Kräfte.

Die Künstler, die wir oben genannt haben und die Jüngeren, die deren Stil fortentwickelten, sind alle recht eigentlich Modelleure, die den Ton um einen Kern ansetzen und so räumlich freie, an keine Blockform gebundene, vielachsige Bildwerke schaffen. Das gilt sogar für die Steinarbeiten dieser Meister, die, wie bei Rodin, im Stil den vorherrschenden Bronzewerken angeglichen sind.

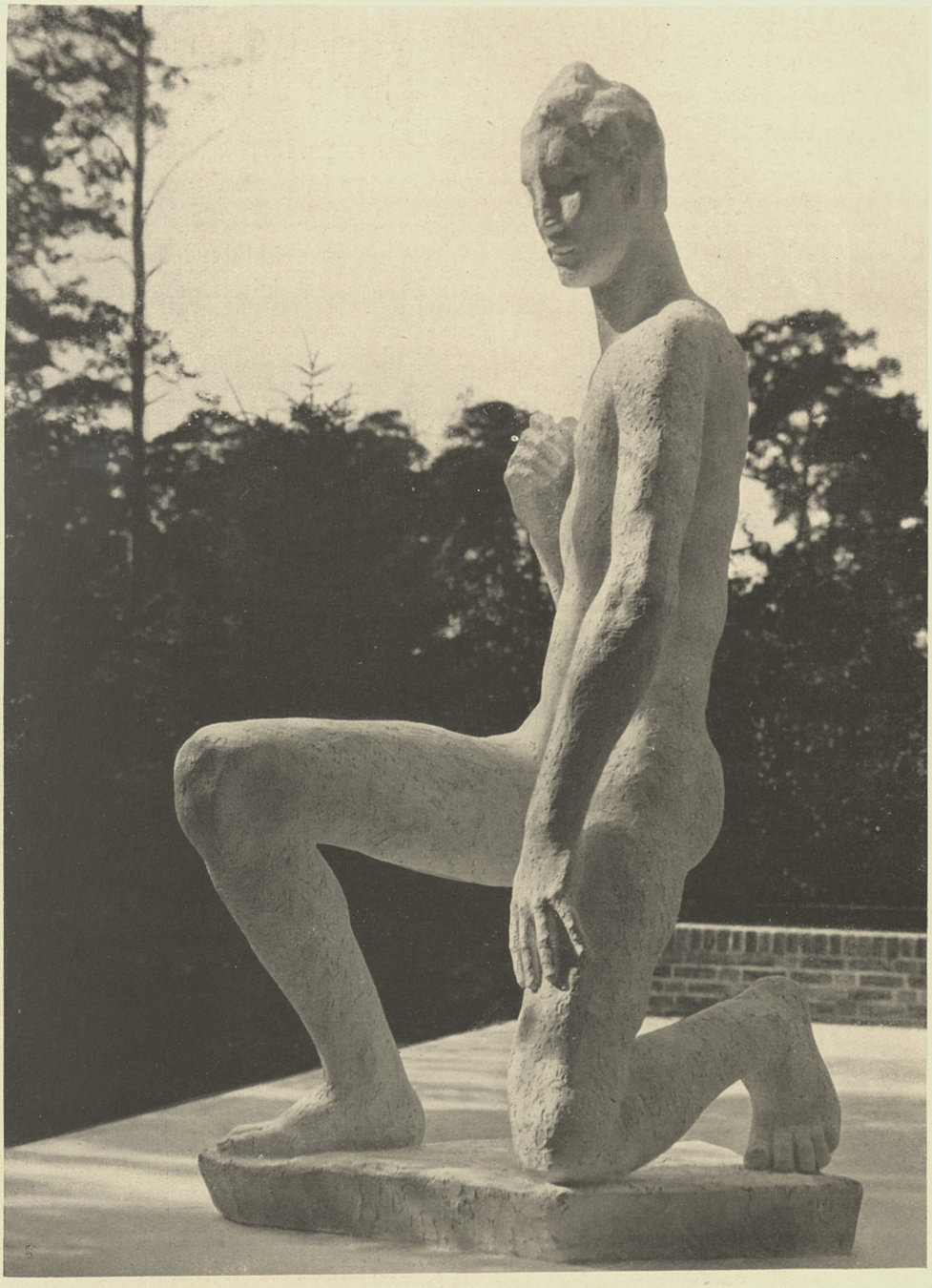
Barlach und Lehmbruck haben, bei aller Gegensätzlichkeit, als Gemeinsames die religiöse Wurzel ihres



Georg Kolbe, Pietà 1930, Bronze h. 1,50 m, Nasjonalgalleriet Oslo



Georg Kolbe, Aufsteigende Menschen 1931, Gips für Bronze



Georg Kolbe, Aufstehender Jüngling 1932, Gips für Bronze



Georg Kolbe, Zehnkampfmann 1933, Bronze

Schaffens. Beider Gestalten sind recht eigentlich unweltlich. Das unterscheidet sie von dem Werk der Altersgenossen, die wir genannt haben. Deren Welt ist lebensbejahender, körperfreudiger und glücklicher. Kolbes klassisches Frühwerk, die „Tänzerin" der National-Galerie, gibt ein Mädchen, das dem Rhythmus seines Tanzes, der Schwingung, wie abwesend hingegeben ist, das seinen Körper in der Blüte genießt, vielleicht noch unbewußt, aber ohne innere Problematik. Des etwa Gleichalterigen gleichzeitiges Werk, Karl Albikers „Stehender Jüngling" (Seite 49) im Folkwang-Museum, ist bei allem Abstand des persönlichen Stiles ein Kind des gleichen Geistes. Wir brauchen nur an diese beiden Beispiele zu erinnern, die im gleichen Jahre entstanden wie Lehmbrucks „Kniende", um den Abstand klar zu zeigen. Hier ist noch die sinnlich frohe Welt der Vorkriegszeit von ihren feinsten Geistern mitlebend dargestellt, wie in der Malerei etwa von Slevogt. Alle diese Bildhauer haben Freude am belebten Körper, am Spiel des Lichtes auf unruhiger Bronzeoberfläche, an der reichen raumschaffenden Bewegung, am optischen Reiz.

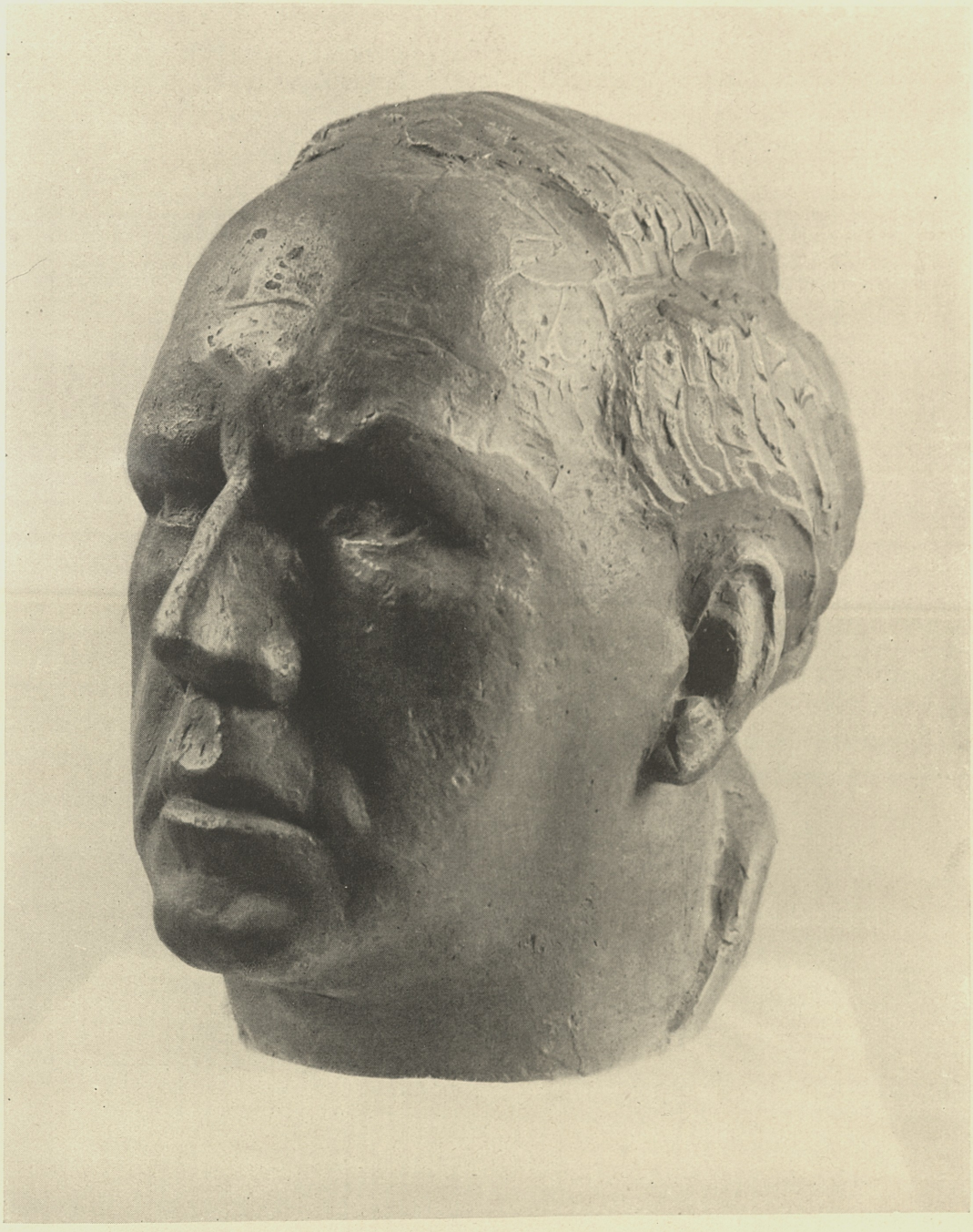
Für diese reine Blüte der jungen deutschen Bildhauerei kam bald die alle Lebens-Werte und -Gesetze wandelnde Erschütterung des Krieges, die auch eine Form- und Sinn-



Georg Kolbe, Frau M. F. 1933, Bronze lebensgroß



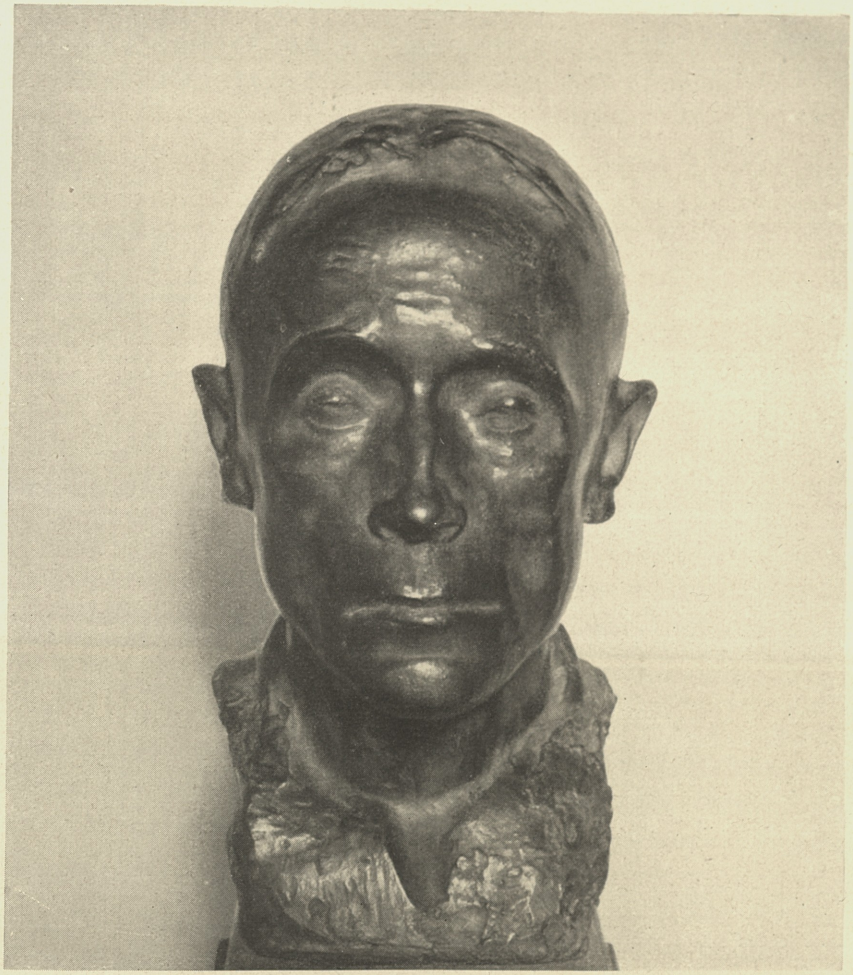
Georg Kolbe, Gottesstreiter 1933, Bronze



Georg Kolbe, Selbstbildnis 1934, Bronze, lebensgroß

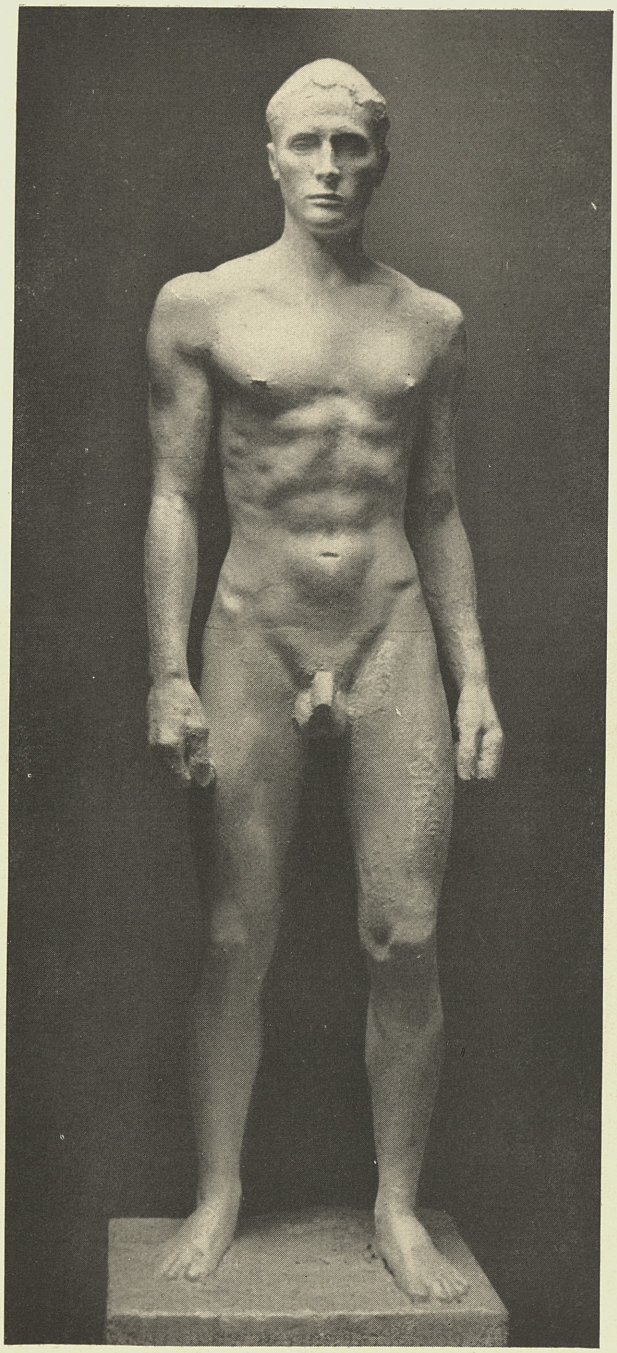


Richard Scheibe, Ehrenmal auf dem Friedhof in Frankfurt-Sindlingen 1932, Stein h. 2,32 m



Richard Scheibe, Selbstbildnis 1931, Bronze lebensgroß, National-Galerie Berlin

Wandlung mit sich bringen mußte. Albikers „Sebastian" (Seite 50), des Künstlers gewichtigstes Werk der ersten Nachkriegsjahre, gibt davon eine deutliche Vorstellung. Schon die Wahl des Gegenstandes, die Stärke des Ausdruckes und das Anklingen an spätgotische Werke ist kennzeichnend und neu für diese Künstler. Auch in Kolbes Werken tritt die Körperfreudigkeit in jener Zeit zurück, rein äußerlich erkennbar daran, daß die Gewandfigur in den Vordergrund tritt, nicht mehr in freiem und beglückendem Tanz, sondern in scharfen Rhythmen, eckig, oft hart bewegt. Um noch ein drittes Beispiel anzuführen: Scheibes „Vision" (Seite 47) gibt gleichermaßen jener Zeitstimmung Ausdruck, die sich vielleicht so am besten darstellt, daß in der allgemeinen



Richard Scheibe, Stehender Jüngling 1933, Gips für Bronze, h. 2,04 m

Betriebsamkeit der Jahre des Zusammenbruchs und der Inflation die wenigen echten Künstler zurückfanden und neuen Halt suchten an deutscher Vergangenheit. Nie ist das Bewußtsein, Erbe zu sein der mittelalterlichen Kunst des eigenen Volkes für die Schaffenden so ausschlaggebend gewesen wie in jenen Jahren. Für die hier genannten Künstler war das ein Durchgangsstil, die späteren Werke sind, äußerlich, den früheren wieder ähnlicher. Jedoch ist bei allen die größere Straffung und Klärung deutlich zu spüren, die wesentliche Frucht jener Zeit.

Künstler unserer Zeit sind zu sehr Träger eines persönlichen Stiles, als daß es anginge, sie im Ganzen nur gruppenweise zu betrachten. Jedoch sollte darauf hingewiesen werden, daß neben dem persönlichen auch ein Zeit-Stil da ist, eine Gleichzeitigkeit der künstlerischen Fragen, eine Verbundenheit mit dem Schicksal des Volkes, die in entscheidenden Augenblicken alle in eine bestimmte Richtung drängt.

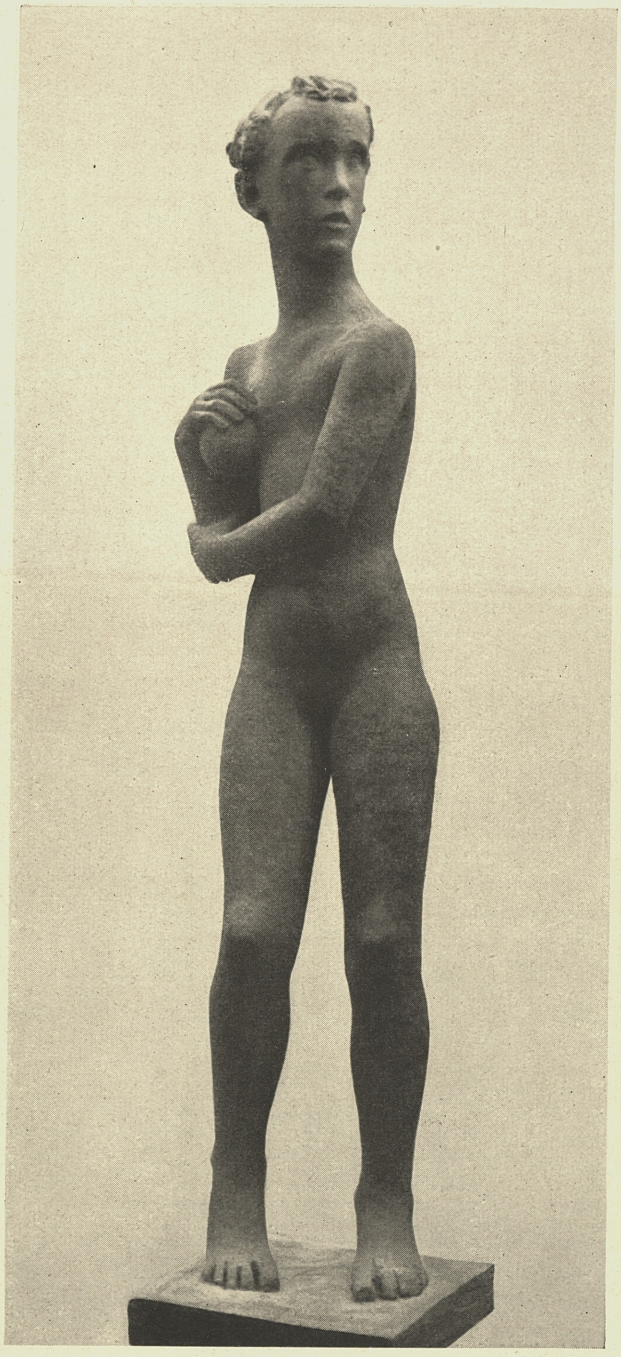
Über die Kunst Georg Kolbes (geb. 1877) ist schon so viel Treffendes gesagt — von Kunstfreunden, Bildhauern und Dichtern —, daß es an dieser Stelle vielleicht nicht notwendig ist, auf Reichtum und Fülle seines Lebenswerkes einzugehen. Neben Barlach und Lehmbruck steht er als die dritte große Gestalt der neuen deutschen Bildhauerei vor

uns. Sein Schaffen hat am wenigsten der Deutung durch das gesprochene oder geschriebene Wort bedurft. Von Beginn an war der Erfolg mit ihm, er hat, wie ganz wenige Künstler in Deutschland, Werke hingestellt, die ins Bewußtsein des Volkes eingegangen sind, und ist trotz des Beifalls nie einen Schritt von seinem ernsten künstlerischen Weg abgegangen. Über der Welt von Gestalten, die in des reifen Meisters Werkstatt entstehen, liegt ein Schimmer von verhaltener Schwermut. Darin ist er Lehmbruck verwandt, daß kaum einer seiner Menschen leidenschaftlich aktiv ist, selten einmal einer sich in stolzem Selbstbewußtsein aufreckt — wie der „Zehnkampfmann" (Seite 40) —, die meisten zeigen ein fast weibliches schönes In-sich-ruhen, sie leben für sich, ohne eigentliche Beziehung zur Außenwelt, sie schließen mit ihren freien Bewegungen einen Kreis um sich, wie die „Pietà" (Seite 37), der sie von der Welt abschließt.

Richard Scheibe (geboren 1879) ist Kolbes Freund und Weggenosse seit der römischen Zeit. Doch ist sein Stil strenger, artikulierter, bei aller Zartheit und Geistigkeit des Ausdrucks. Die Bronze zeigt bei ihm fast nie den Reiz der unruhigen Oberfläche wie bei Kolbe, eher etwas Ziseliertes, vor allem in jenen kleinen Tierbildwerken, durch die der Künstler zuerst bekannt



Richard Scheibe, Vision 1924, Holz h. 59 cm
Albertinum Dresden



Milly Steger, „Mein Ball“ 1932, Bronze h. 1,25 m

wurde. Die drei großen Figuren, die wir hier zeigen, aus verschiedener Zeit und von verschiedenem Sinn und Zweck, stehen alle mit beiden Füßen fest auf dem Boden — wie kaum eine Gestalt von Kolbe — und die Linie ist nie fließend, wie bei jenem, sondern rhythmisch abgesetzt. Der Vergleich der beiden stehenden Männer aus dem letzten Jahr, die sich in der Akademie-Ausstellung 1934 gegenüberstanden, macht den Unterschied besonders deutlich. Scheibes „Jüngling“ (S. 46) sieht dem Betrachter fest ins Auge, jedes Gelenk ist scharf gegeben, jeder Muskel gespannt, während Kolbe auch den „Zehnkampfmann“ (Seite 40) in lässigem Schritt darstellt.

Die Rheinländerin Milly Steger (geb. 1881), wie Scheibe eine Zeitlang in Kolbes Umgebung tätig und lange im Kreise von Karl Ernst Osthaus in Hagen, schuf nach dem Kriege abstrahierte und kunstgewerblicher Formung nahe rückende Tänzerinnen (Mary Wigmann) und andere Gestalten. Später ist sie zu größerer Naturnähe zurückgekehrt. Das kleine „Mädchen mit dem Ball“ (Seite 48), das wir hier abbilden, unbeholfen kindlich stehend, in trotziger Abwehrstellung, ist trotz des etwas genrehaften Motivs von liebenswürdiger Anmut.

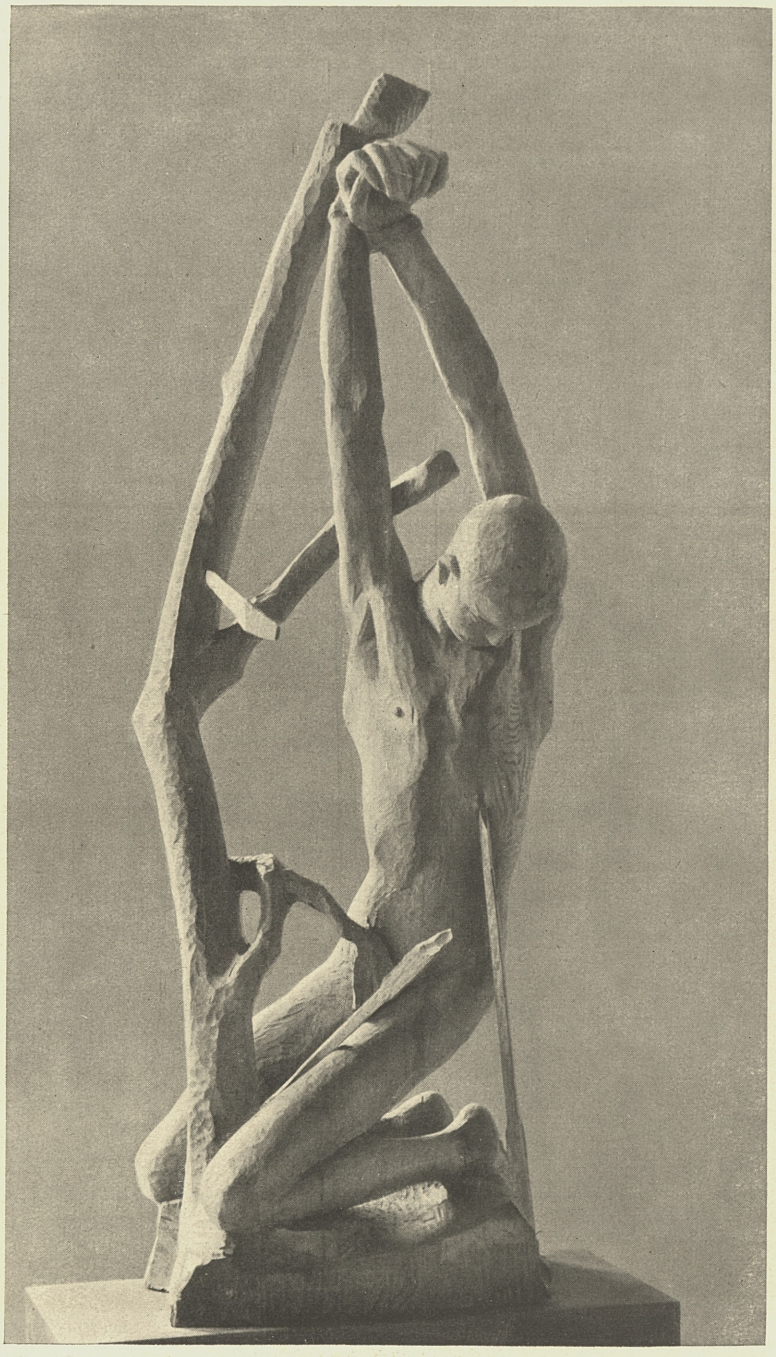
Karl Albiker (geboren 1878), ein Jahr jünger als Kolbe und ein Jahr älter als Scheibe, ist im Gegen-



Karl Albiker, Grabmal eines jungen Mädchens 1932. Muschelkalk h. 1,67 m



Karl Albiker, Jüngling 1911, Bronze h. 72 cm, Folkwang-Museum Essen



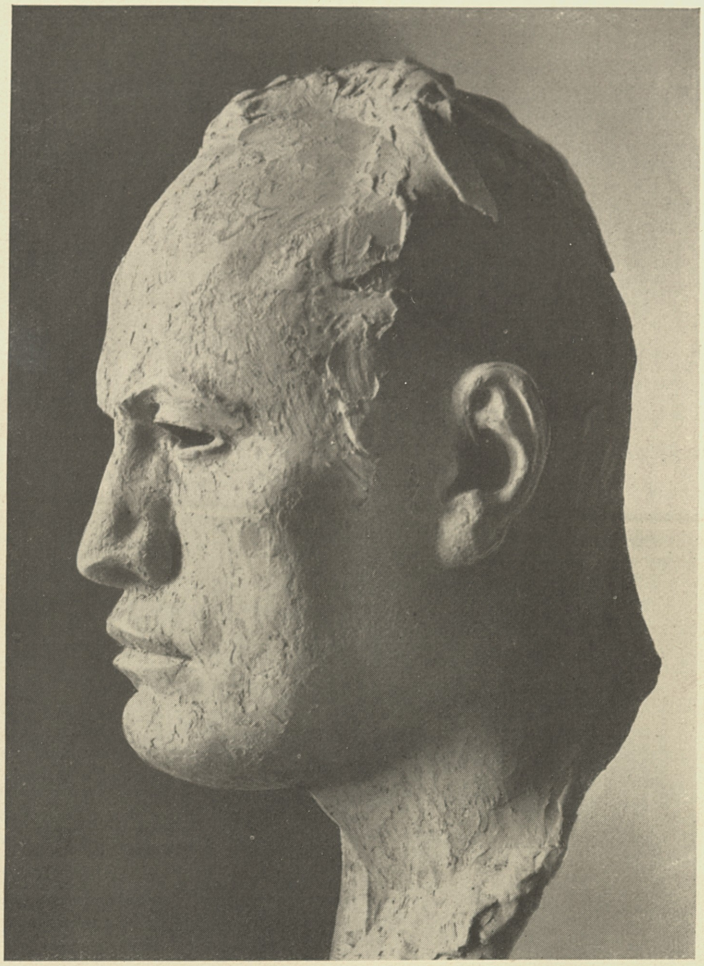
Karl Albiker, Der heilige Sebastian 1920/26, Holz h. 1,45 m, Albertinum Dresden



Karl Albiker, Die Mutter des Künstlers 1922, Bronze lebensgroß



Karl Albiker, Gefallenenmal in Greiz 1926, Bronze h. 2,40 m



Robert Bednorz, Mussolini 1924, Bronze h. 40 cm

satz zu den anderen von Anfang an Bildhauer, nicht erst Maler gewesen. Um 1900 war er bei Rodin in Paris, erst später in Rom. Der Südbadener ist als Persönlichkeit in seinem Werk nicht so deutlich zu fassen wie seine Altersgenossen. Der Mensch Albiker tritt hinter seiner Arbeit zurück, mit einer gewissen Scheu, sich selbst auszusprechen, jedoch ohne Kälte. Sein Werk ist sehr vielseitig und vor mancher neuen Schöpfung ist man erstaunt, daß sie von seiner Hand kommt, erkennt erst bei längerer Betrachtung die organische Entwicklung.

Die Spanne vom „Jüngling" des Folkwang-Museums zum „Sebastian" in Dresden erklärt die Erschütterung des Krieges. Aber er bleibt nicht an mittelalter-



Ernesto de Fiori, Stehender Jüngling 1926, Bronze h. 2,20 m, Städtisches Museum Stettin

liche Tradition gebunden, schafft wenig später eine „Athena" (als Kriegerdenkmal der Technischen Hochschule Karlsruhe) von klassischer Haltung. Er vermag steinmäßige Geschlossenheit im „Grabmal eines jungen Mädchens" (Seite 49) ebenso stilrein zu geben wie kontrastreiche Bewegung durchbrochener Formen in dem zusammenbrechenden „Krieger" in Greiz (Seite 52). Immer sind seine Werke von meisterhafter Sicherheit des Plastischen.

Der Breslauer Robert Bednorz (geb. 1882), mit starkgefüllten Reliefs fast böcklinscher Sinnlichkeit beginnend, später lebhaft bewegte Figuren schaffend, ist in seinen Bildnissen besonders glücklich. Der Mussolini-Kopf (Seite 53) gibt die gespannte Energie des Duce plastisch eindrucksvoll wieder.

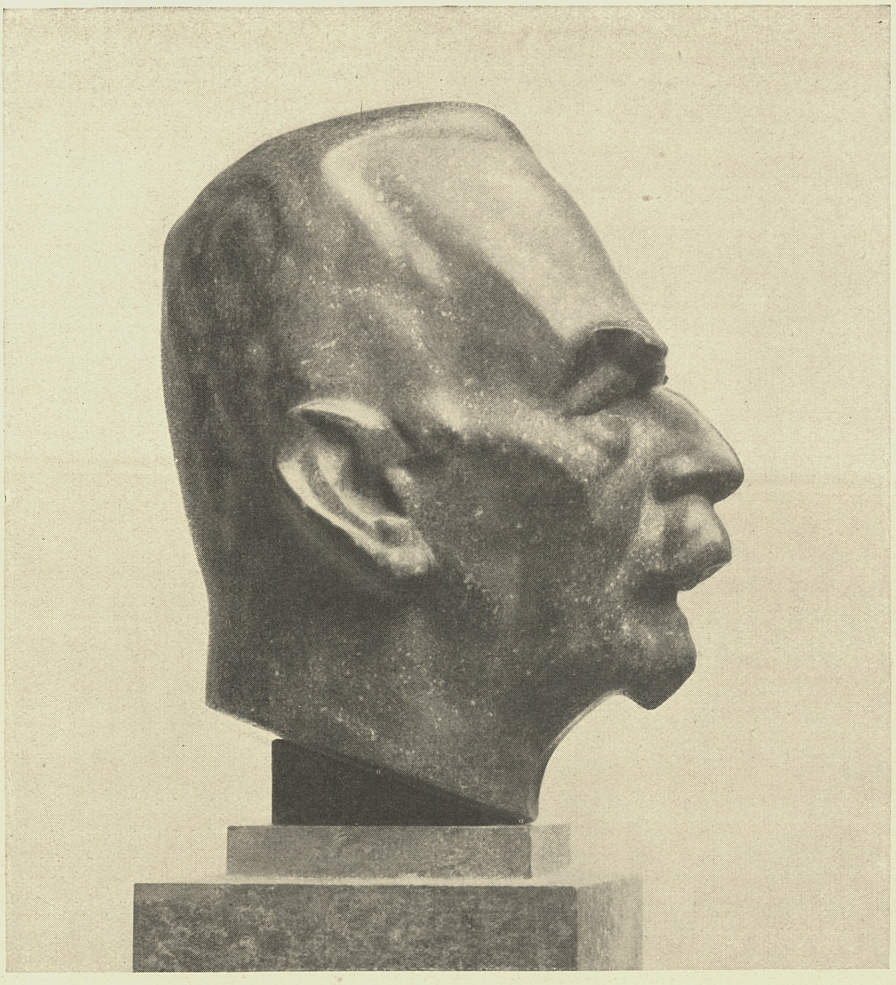
Ernesto de Fiori (geboren 1884), väterlicherseits italienischer, mütterlicherseits deutsch - österreichischer Abstammung, ist schon vor dem Kriege deutscher Staatsbürger geworden und hat auf deutscher Seite im Felde gestanden. Die Blutmischung gibt dem begabten Künstler etwas Europäisches, weniger national Bedingtes. Gewiß, er steht auf deutscher Seite, auch künstlerisch, er gehört durchaus zu der Gruppe der Bildhauer, in deren Zusammenhang er hier genannt ist, und in der italienischen Kunst findet sich nichts ihm Vergleichbares.



Ernesto de Fiori, Liegender Mann 1926, Bronze h. 40 cm

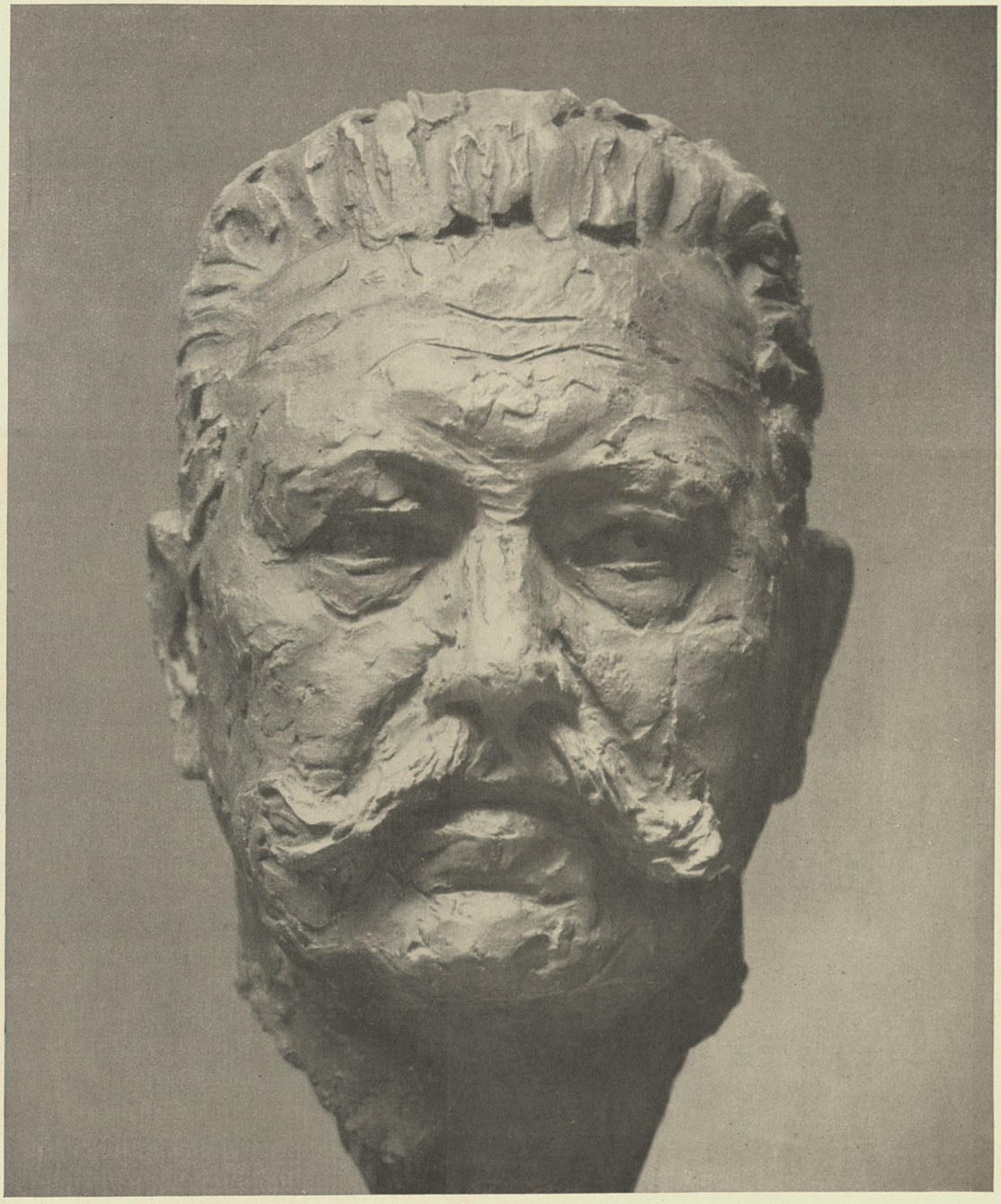
Aber man spürt bei ihm einen geringeren Widerstand gegen die Wirkung Rodins, nicht im Geistigen, ihm fehlt das Pathos, sondern im Äußerlichen, im Skizzenhaften der Tonbehandlung, die hin und wieder auch an die Bronzen von Degas denken läßt. Man erkennt bei allen seinen Werken die Leichtigkeit des Schaffens, die Freude an der nervösen Lebendigkeit der Oberfläche, an der Unmittelbarkeit des Natureindruckes. Fiori ist viel weniger Stilist als die andern, viel stärker der Wiedergabe eines Momentanen hingegeben, und die Lust an der Impression führt ihn — wie den Schweizer Hermann Haller, in dessen Nähe Fiori 1919/20 in Zürich lebte — auf das gefahrvolle Gebiet der bemalten Plastik. Seine zum Teil lebhaft bewegten, ekstatischen Figuren haben eine Zeitlang auf andere Künstler gewirkt. Seine Fähigkeit, schnell den Reiz zu erfassen, macht ihn zu einem beliebten Bildniskünstler, der neben Kolbe wohl die meisten Aufträge dieser Art auszuführen hatte.

Dem Alter nach gehören Edwin Scharff und Renée Sintenis zu einer Gruppe von Bildhauern — zu Marcks, Garbe, Harth — die wir erst später betrachten wollen.

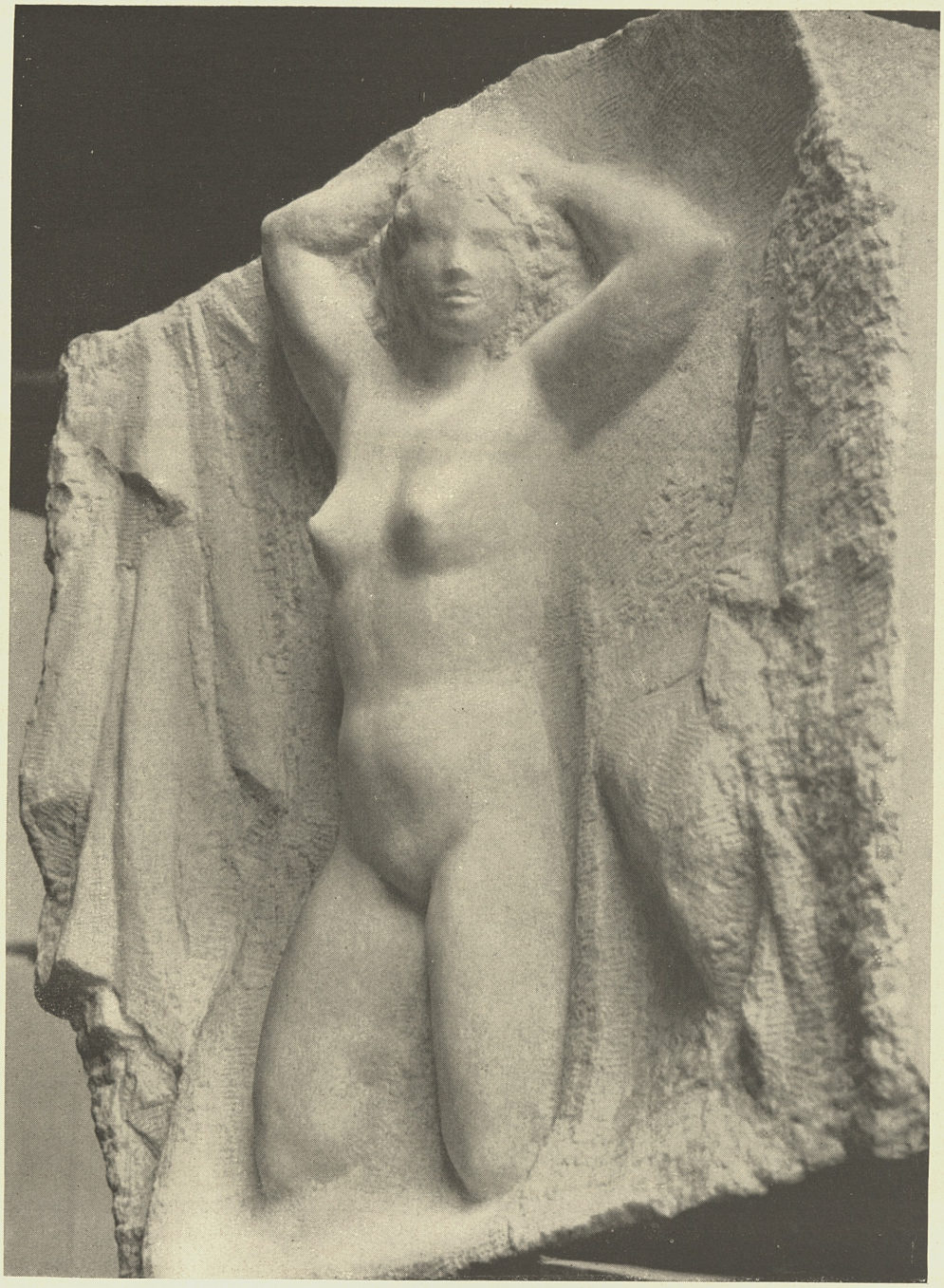


Edwin Scharff, Heinrich Wölfflin 1923/24, Granit lebensgroß

Stilistisch gehen sie jedoch stärker mit den nur wenig älteren zusammen, an die sich eine Tradition zu bilden scheint, die auch in weit Jüngeren wie Breker und Zimmermann noch fortlebt. Zwar ist Scharff (geboren 1887) im Gegensatz zu den Vorgenannten hauptsächlich Steinbildhauer, der aber mit Ausnahme einiger neuerer Werke trotzdem nicht die architektonische Strenge eines Garbe oder Harth liebt, sondern dessen Marmorbilder eher denen des von ihm hochverehrten Rodin verwandt sind, unter dessen Eindruck er in Paris von der Malerei zur Bildhauerei überging. Er geht der Form nicht bis ins Detail nach, sondern gibt sie mit einem Hauch überzogen, wie durch einen dünnen Schleier gesehen, weich und ein wenig un-



Ernesto de Fiori, Hindenburg 1928, Bronze lebensgroß



Edwin Scharff, Badende 1930, Marmor h. 80 cm



Edwin Scharff, Kriegerdenkmal in Neu-Ulm 1932, Stein h. 10 m



Renée Sintenis, Weidendes Fohlen 1929, Bronze h. 75 cm

bestimmt. Man empfindet, daß der Steinarbeit meist das Tonmodell vorangeht. In der Ausnutzung der Reflexe der Marmor-Kristalle und in dem reizvollen Spiel von Licht und Schatten ahnt man noch den Maler. Bei der Granitbüste Heinrich Wölfflins (Seite 56) ist, vielleicht durch das Modell, eine größere Schärfe und Bestimmtheit gewonnen, und das „Kriegerdenkmal" in Scharffs Vaterstadt Neu-Ulm (Seite 59), am Donauufer und daher auf Fernsicht berechnet, zeigt in den flachen Reliefs auf dem hoch aufragenden Steinklotz harte Konturen.

Die liebenswerten Tierfiguren in kleinstem Format haben Renée Sintenis (geboren 1888) berühmt gemacht, sie sind in die meisten Sammlungen neuerer Kunst



Renée Sintenis, Daphne 1930, Bronze vergoldet h. 1,60 m, Behn-Haus Lübeck



Kurt Edzard, Liegender Jüngling 1925, Bronze

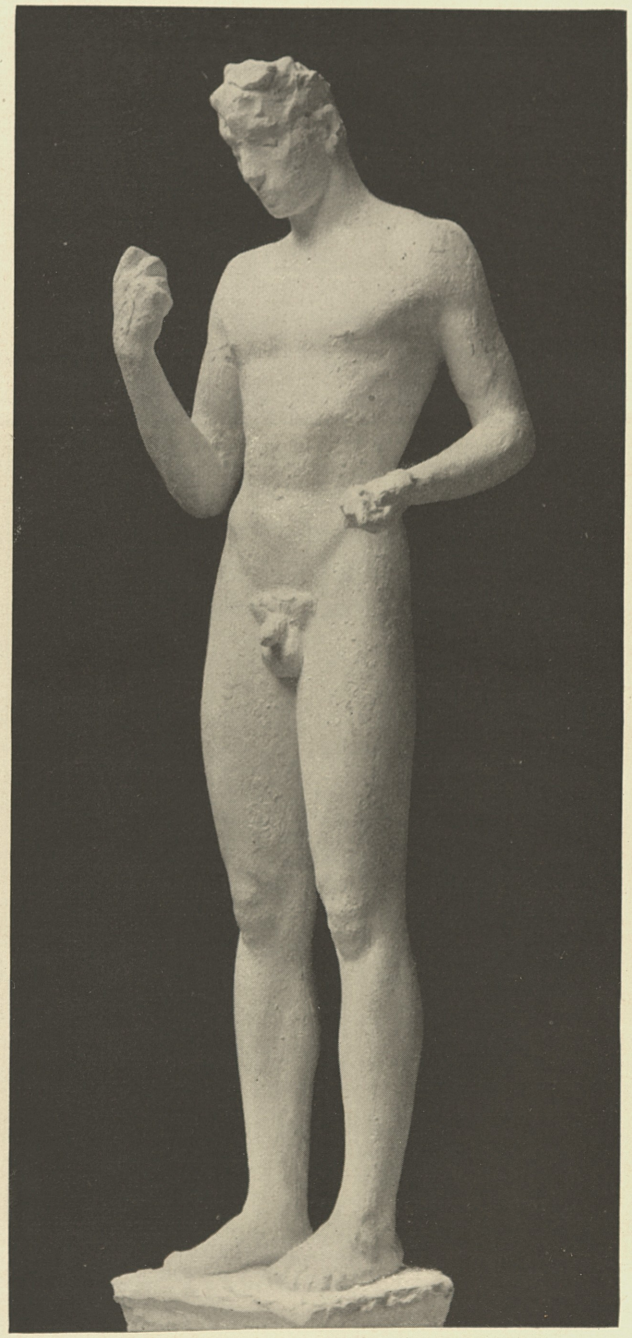
eingezogen. Die Künstlerin bildet meist junge Tiere, deren ungelenke Weichheit sie liebevoll zu geben weiß. Einige ihrer Werke vertrugen die Vergrößerung, so das hier wiedergegebene „weidende Fohlen“ (Seite 60) mit den überlangen Beinen des halbwüchsigen Tieres. Ihr Schaffen ist nicht auf Tierfiguren beschränkt; unter ihren Büsten ragen die Selbstbildnisse hervor, einige Sportfiguren hat sie gebildet — Läufer, Boxer, Polospieler — und ein besonders glückliches Geschöpf ihrer Hand ist die „Daphne“ des Lübecker Behn-Hauses (Seite 61). Die fliehende Schöne ohne den verfolgenden Apoll, wie es ältere Meister versuchten, in dem Augenblick, wo sie sich in einen Baum verwandelt. Die hochgeworfenen Arme, die schon Äste werden wollen, unterstreichen das Überschlanke der schmächtigen Gestalt in dem aufstrebenden Linienschwung einer züngelnden Flamme.

Die vielseitige Begabung, die Freude an der sinnlichen Oberfläche läßt bei dem Bremer Kurt Edzard (geb. 1890) manchmal bis in Einzelheiten an Fiori denken, mit dem er auch die leichte Fähigkeit des Porträtierens gemein hat. Ein „Reiterstandbild“, das er während seiner Karlsruher Lehrtätigkeit an der Akademie für das dortige Dragoner-Regiment errichtete, greift stilistisch auf Lösungen des neunzehnten Jahrhunderts zurück.

Selbständiger arbeitet der um zehn Jahre jüngere Rheinländer Arno Breker (geboren 1900). Auch er ist sicherlich Einflüssen offen, versucht Vieles und ist noch

zu jung, um als Fertiger vor uns zu stehen. Er gehört zu einer Generation, die, erst nach dem Kriege erwachsen, in einer anderen Welt zu schaffen begann als die älteren Künstler. In den schmerzlichen Gesten und nervösen Zügen mancher seiner Jünglinge erkennt man das unbestimmte Suchen der Jugend in der Nachkriegszeit. Der „Stehende“ (Seite 63), der hier gezeigt wird, ist ruhiger in Haltung und Ausdruck und dadurch plastisch gefestigter. In dem wenige Jahre späteren „Genius des Lichtes“ am Röntgen-Denkmal in Lennep (Seite 64) versucht er sich in schwereren Proportionen, in einem gesunden bäuerlichen Typus. Eine Reihe lebensvoller Büsten aus den letzten Jahren zeigt ihn als feinfühligen Porträtisten.

Als Hinweis auf das Weiterwirken dieses körperbetonten, raumplastischen Stiles mag noch ein ganz junger Bildhauer, Kurt Zimmermann (geboren 1910), erwähnt werden, der hierhier gehört, trotzdem er Schüler eines aus ganz anderen Voraussetzungen schaffenden Bildhauers wie Alexander Zschokke ist. Was wir von ihm kennen sind erst Proben eines Talentes. Er sucht in schweren massigen Formen stark ausdrucksmäßig bedingte, dreidimensionale Bewegung.



Arno Breker, Stehender Jüngling 1928,
Gips für Bronze h. 1 m



Arno Breker, Röntgendenkmal in Lennep 1930, Bronze h. 2 m

Die ganze Reihe der Künstler, die wir in diesem Abschnitt zusammengefaßt haben, bindet nicht nur das Gemeinsame des Handwerks und des dadurch mitbestimmten Stiles, es ist auch, wie wir schon andeuteten, im geistig-menschlichen eine gleiche Grundrichtung zu spüren. Stil ist eben keineswegs nur eine Form-Angelegenheit! Diese Verwandtschaft folgt zum Teil aus der Wirkung nicht nur des Künstlers, sondern auch des Menschen Georg Kolbe. Nicht nur Scheibe und der Steger hat er den Weg gewiesen, auch für manche der Jüngeren ist der Besuch in der Berliner Werkstatt eine Bestätigung ihres Suchens und oft ein richtungweisendes Ereignis gewesen.

Karl Albiker hat als Lehrer in Dresden vielleicht eine ähnliche, wenn auch nicht ganz so starke Wirkung und noch ein dritter muß hier genannt werden, Hermann Haller, den wir als Schweizer in diesem Zusammenhang auslassen zu müssen glaubten, der aber innerlich zur deutschen Kunst gehört. Unter den zahlreichen begabten Bildhauern der Schweiz ragt er als der älteste und bedeutendste hervor und seine Wirkung strahlt ebenso über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus, wie die Quellen seiner Kunst aus dem ganzen deutschen Kunstraum stammen.

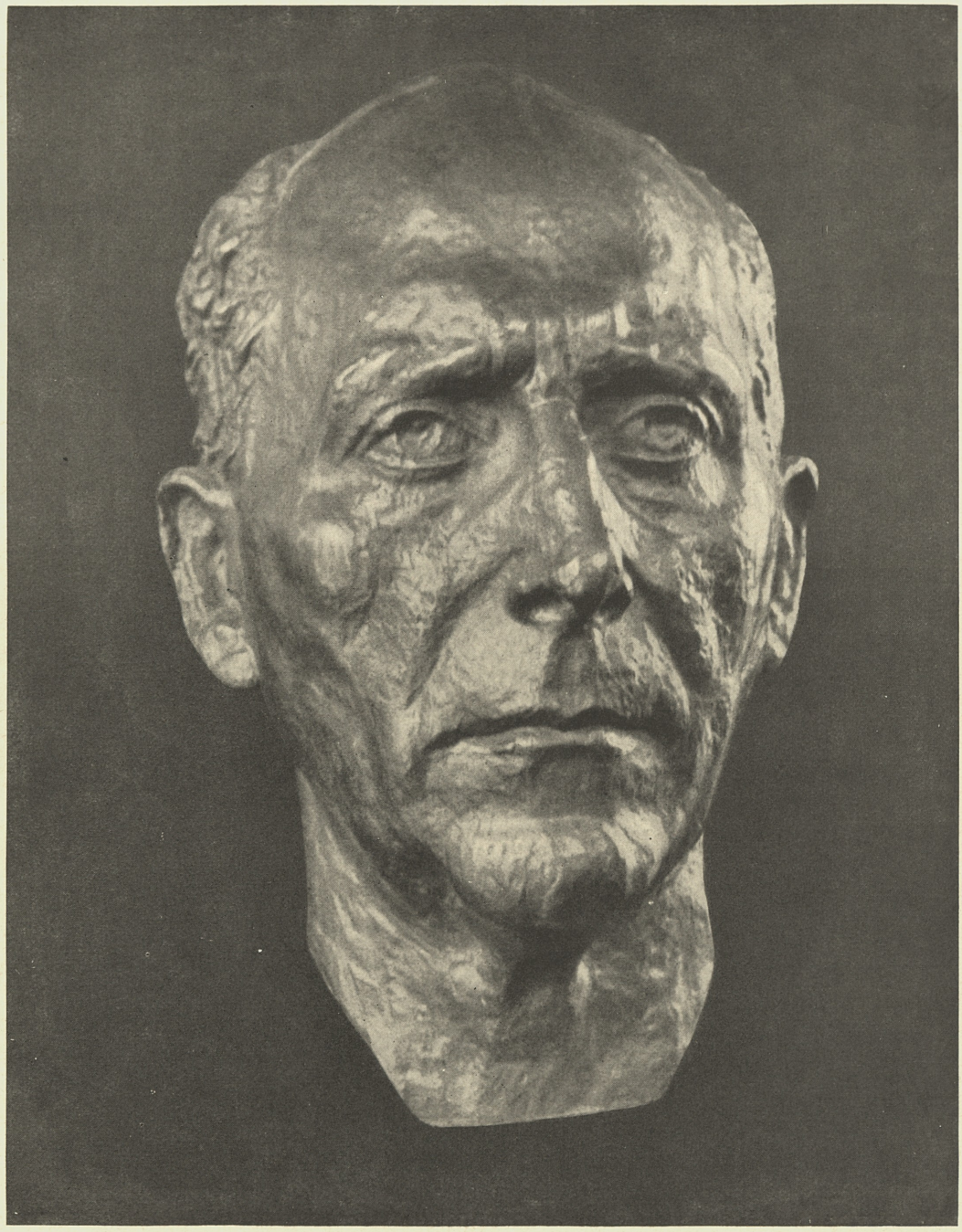


Kurt Zimmermann, Liegende 1933, Gips für Bronze lang 35 cm

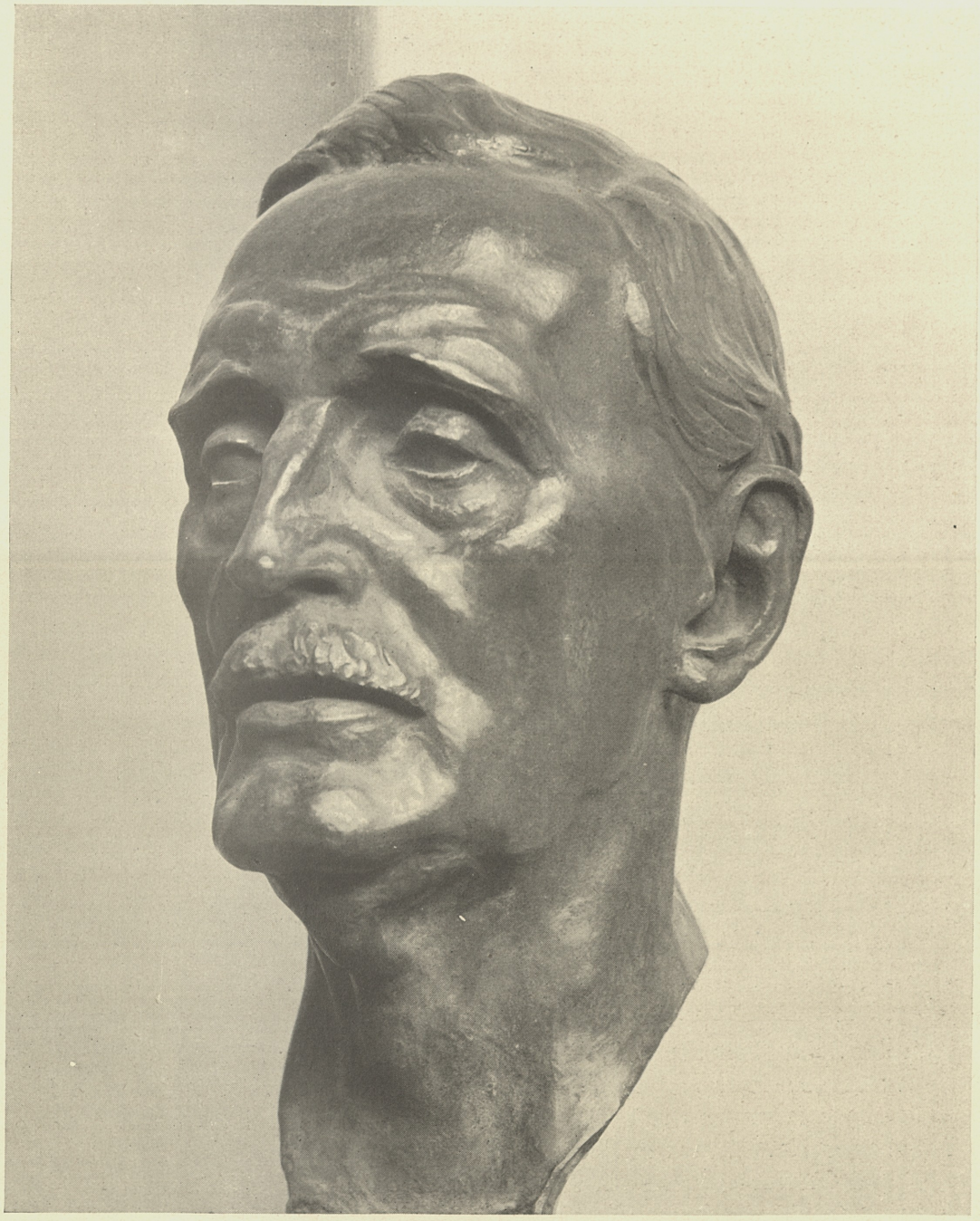
ÜBERLIEFERUNG UND NATURALISMUS

Während sich an den Stil Kolbes und Albikers eine neue Tradition zu bilden beginnt, sind noch andere ältere Kräfte am Werk, die, wie Gaul, mit Barlach fast gleichaltrig sind, aber da sie weniger neue und ungewohnte Wege gingen, noch teilhatten an dem Auftragssegen der denkmalfreudigen Vorkriegszeit.

August Kraus (geb. 1868), Schüler von Reinhold Begas, hat in jungen Jahren noch an der Siegesallee mitgewirkt, auch sonst noch manches öffentliche Denkmal und manchen Brunnen schaffen dürfen. In seinen späteren Jahren ist er andere Wege gegangen, Pathos und klassizistische Haltung verschwinden, ein sauberer Naturalismus bleibt. Er hat ausgezeichnete Tier-Skulpturen geschaffen, liebenswürdige Kinderfiguren und vortreffliche Bildnisse. Sein Selbstporträt (Seite 66) zeigt den feinen und überlegenen Mann in seinen letzten Lebensjahren, der als stellver-



August Kraus, Selbstbildnis 1933, Bronze lebensgroß



Fritz Klimsch, Wilhelm von Bode 1923, Bronze lebensgroß, Kaiser-Friedrich-Museum Berlin



Ernst Kunst, Bildnis Fräulein L. 1930, Bronze lebensgroß

tretender Präsident der Akademie seine Kräfte dafür einsetzte, jüngeren umstrittenen Begabungen freie Bahn zu schaffen.

Auch der Sohn einer Frankfurter Künstlerfamilie, Fritz Klimsch (geb. 1870), ist Schüler der Berliner Akademie gewesen. Bei Schaper mochte er noch nachklingende Überlieferungen der Rauchschule kennenlernen, bei Herter kam er mit dem Pathos des Neu-Barock in Berührung. Reisen nach Rom und Paris machten ihn selbständig. Weniger durch seine Reiterbildnisse und die große Innenarchitekturplastik (im Warenhaus Wertheim und später im Sitzungssaal des Reichstages) als durch seine eleganten, überschlanken Mädchengestalten ist er bekannt geworden.



Paul Gruson, Oberbürgermeister Sahm 1932, Bronze lebensgroß, Rathaus Berlin

Unter vielen vortrefflichen Bildnisköpfen ragen die des General Schlieffen und Wilhelm von Bodes (Seite 67) hervor. Der letztere hat über den Künstler eine Monographie veröffentlicht.

Als Beispiel dafür, daß diese akademische Tradition auch in Berlin von jüngeren Künstlern weiterverfolgt wird, mögen zwei Bildnisbüsten hier eingefügt werden: die des Oberbürgermeisters Sahm (Seite 69) von dem Lehrerschüler Paul Gruson (geboren 1895) und der Frauenkopf (Seite 68) des Klimsch-Schülers Ernst Kunst (geboren 1896), der in der bewegten und naturnahen Bronzebehandlung die Nach-Wirkung Rodins spüren läßt.



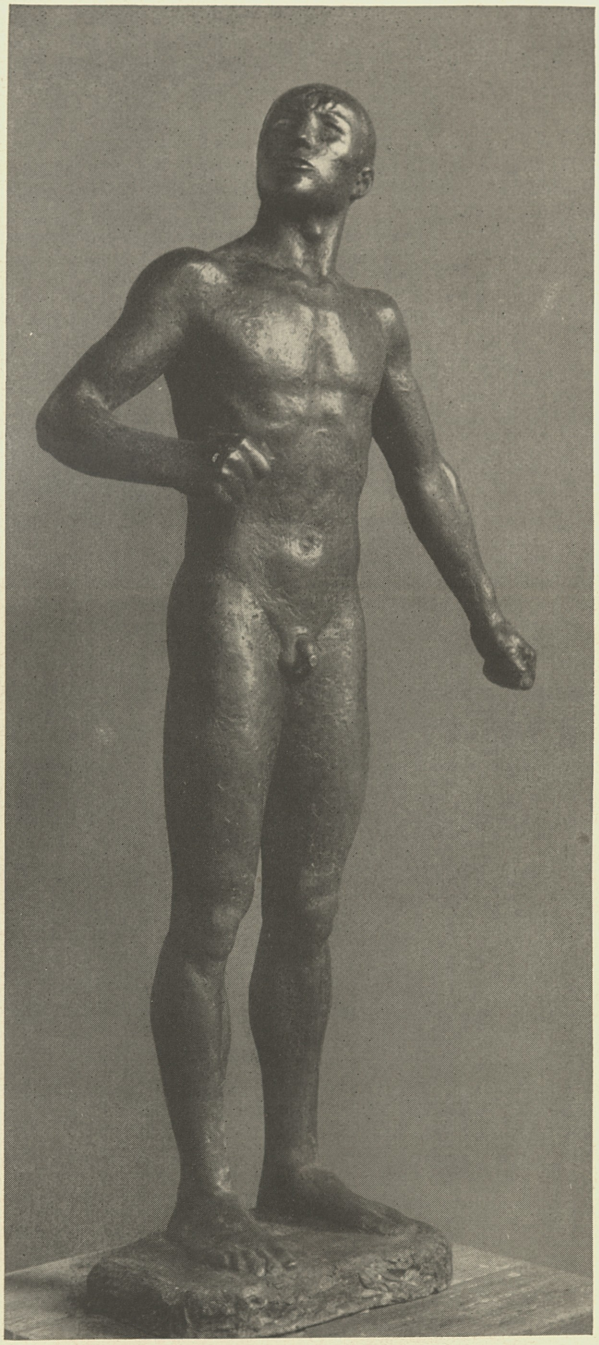
Joseph Thorak, Entwurf für ein Grabmal, Wachs

Die empfindet man auch bei Joseph Thorak (geboren 1889), der die naturalistische Schule von Ludwig Manzel in Berlin durch ein barockes Pathos erweiterte. Im weichen Material des Wachses fand er reiche Möglichkeiten die er weitgehend ausnutzt, mitunter der Gefahr des Formlosen nahe kommend. Seine Bildnisbüsten, vor allem die Wilhelm Bodes, geben das Nervöse oft treffsicher, seine Steinarbeiten sind plastisch gefestigter.

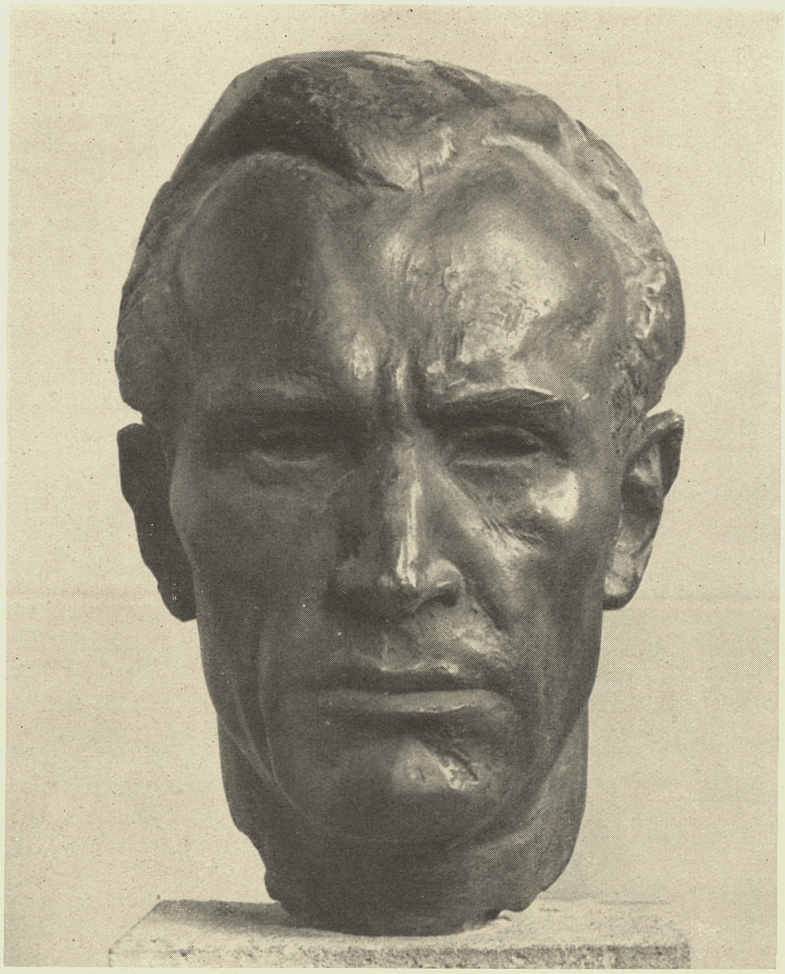
War in Berlin die Kunst des Reinhold Begas noch wirksam, so ging in München die Traditionsbildung von Adolf von Hildebrand aus. Seine Lehre und sein Werk

waren wie die keines anderen geeignet, die festen Gesetze einer echten Schule zu schaffen und sind so auch heute noch in den Ateliers der jüngeren Münchener Künstler lebendig.

Hermann Hahn (geb. 1868) ist der einflußreichste Vermittler dieser Kunstlehre, die Mehrzahl der jüngeren Bildhauer Münchens gehört seiner Schule an. Vielleicht ist er in der Klarheit der Form wie in der Kühle und Objektivität des Geistigen Hildebrand auch innerlich der Verwandteste. In seinen zahlreichen Denkmälern aus der Vorkriegszeit in ganz Deutschland und im Ausland konnte er sich im großen Format erproben. Wie streng der Formwille dieser im besten Sinne akademischen Schule noch nach dem Kriege herrscht, ersieht man daraus, daß es möglich war, zwei dem Temperament und der Generation nach so verschiedene Künstler wie Hahn und Bleeker mit einer gemeinsamen Aufgabe zu betrauen: die beiden ganz reliefmäßig komponierten Rossebändiger-Gruppen vor der Technischen Hochschule in München werden nur dem Wissenden und sorgfältig Prüfenden als Werke verschiedener Meister erkennbar sein. Auch die neuen Werke Hahns bewahren die gleiche Stilabsicht. Der „Höhenflug" (S. 71) etwa, eine überlebensgroße Männergestalt mit scharf abgesetzten Glie-



Hermann Hahn, Höhenflug 1932, Bronze h. 1,95 m

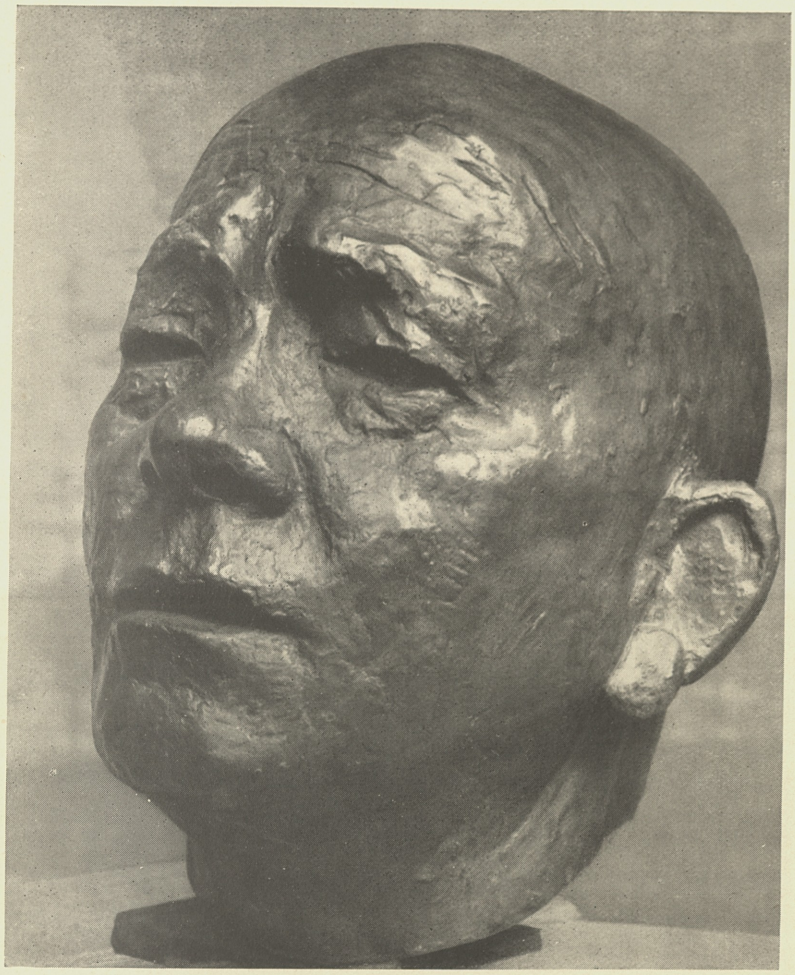


Hermann Hahn, Luis Trenker 1931, Bronze h. 40 cm

dern, exakten Rhythmen, vereinfachten Formen, ist ein Schulbeispiel für Hildebrands Lehre vom Fernbild.

Von der ausgezeichneten Bildniskunst gibt die Büste Luis Trenkers (Seite 72) eine gute Vorstellung. Die wetterharten entschlossenen Züge des Bergsteigers und Filmkünstlers mögen Hahn besonders gelegen haben: über dem ganzen Werk dieses Bildhauers liegt etwas betont Männliches.

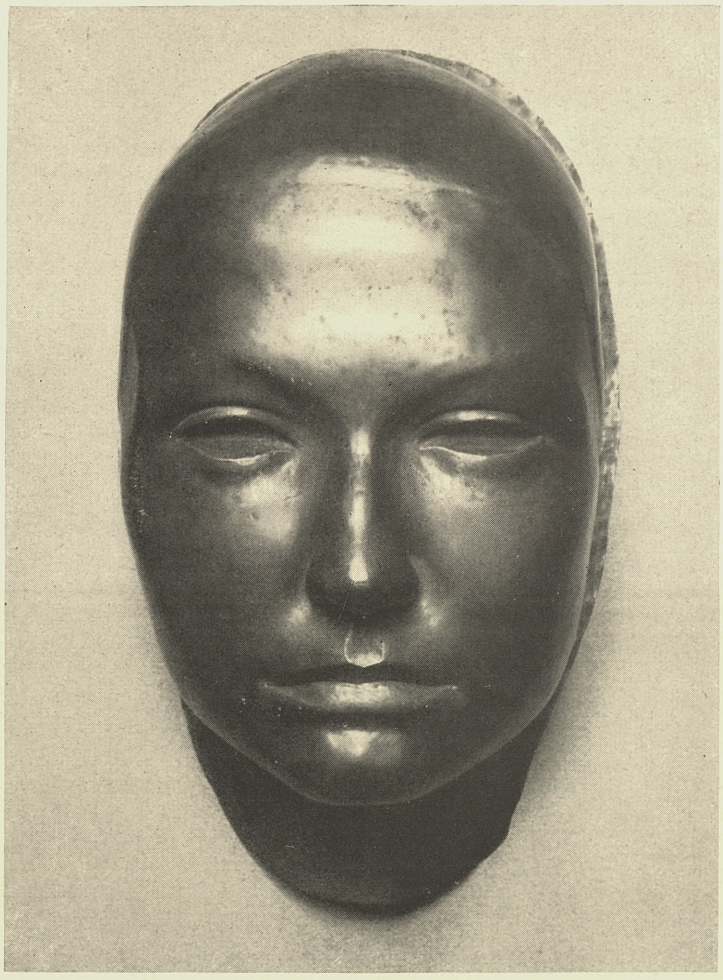
Die Welt des geborenen Westfalen Bernhard Bleeker (geb. 1881) ist sehr viel weniger einseitig und geschlossen als die des älteren Hahn. Die verschiedensten Stilmöglichkeiten versucht er mit temperamentvollem Wurf zu meistern und oft mit



Bernhard Bleeker, Olaf Gulbransson 1932, Bronze lebensgroß

beachtlichem Erfolg. Berechtigten Ruhm errang er durch sein Münchner Gefallenen-Denkmal (Seite 75). Das steinerne Bild des toten Kriegers, der ruhig daliegt, wie schlafend, ist in großen Formen ganz schlicht ohne jedes Pathos gegeben, alles Individuelle ist ferngehalten, um einen Typus zu gewinnen, der für alle Toten des großen Krieges gelten durfte. Die schweren, geraden Falten des Mantels unterstreichen den Ernst des Ausdrucks und geben der Gestalt, ohne zu archaisieren, etwas sehr Feierliches.

Nur ein anderes Beispiel mag hier noch gezeigt werden, der Bildniskopf des Olaf Gulbransson (Seite 73), der ganz unhildebrandisch, naturalistisch, mit dem Reiz



Fritz Claus, Die Frau des Künstlers, 1928/29, Kupfer getrieben, lebensgroß

spielender Lichtreflexe und mit unheimlicher Lebendigkeit das fast Clownsmäßige des hervorragenden Karikaturisten erfaßt.

Nicht alle Bildhauer Münchens können zum Hildebrand-Kreise gerechnet werden. Wir brauchen nur daran zu denken, daß auch der Badener Albiker, der Schwabe Scharff, der Bayer Hitzberger lange fruchtbare Jahre in der süddeutschen Kunststadt verlebten, bevor sie teils Berufung, teils innerer Antrieb nach Norden führte. Wie sie hat auch der Pfälzer Fritz Claus (geb. 1885) in seiner Münchener Zeit fern von der Akademie ganz andere Wege gesucht. In der lebhaften Tonmodellierung mit einer Vorliebe für konkave Formen an Gleichzeitiges von Scharff erinnernd,



Bernhard Bleeker, Gefallenendenkmal in München 1925, Stein lang 3,50 m



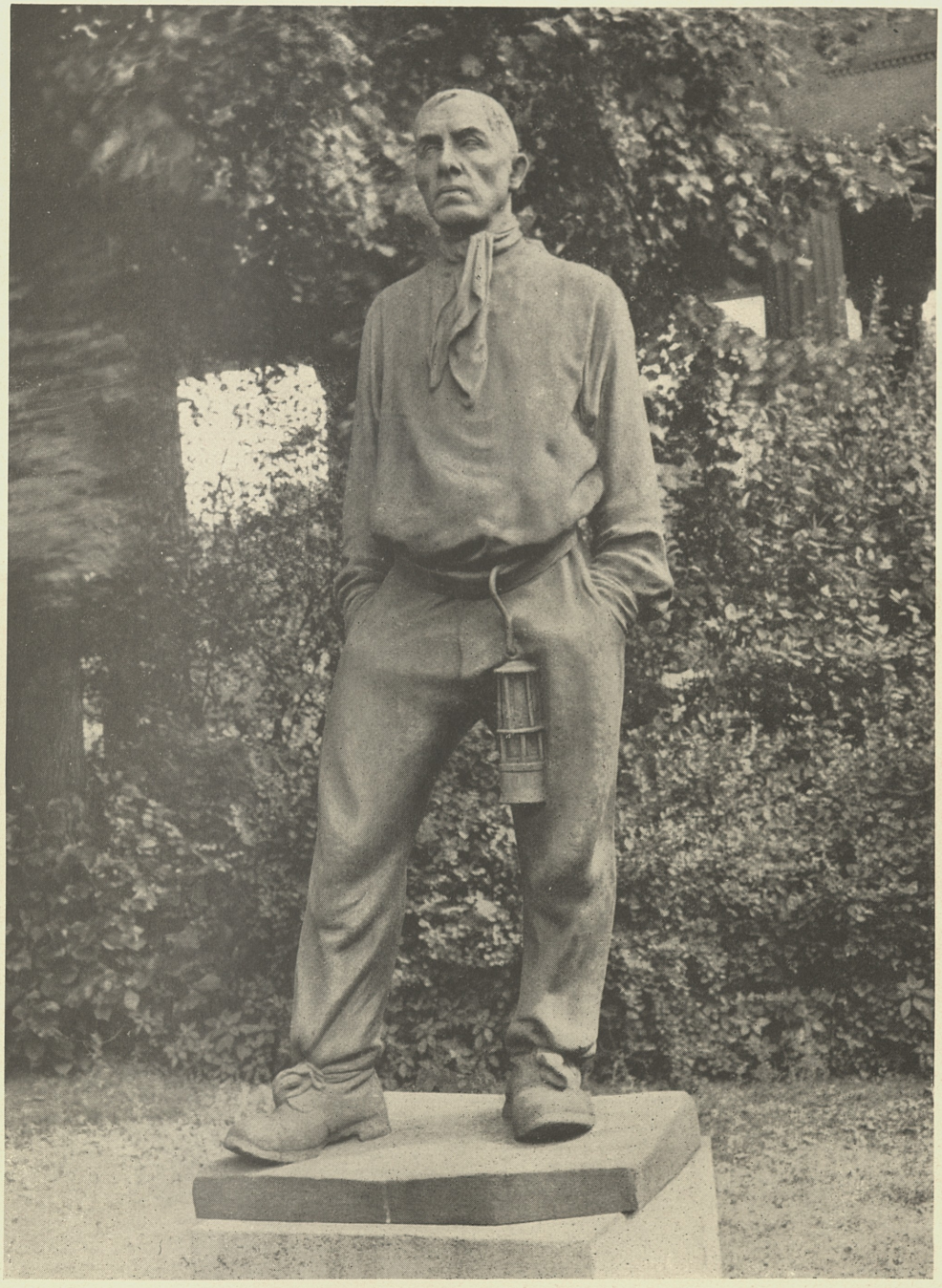
Christoph Voll, Junger Arbeiter 1928, Bronze h. 90 cm

schuf er reichbewegte Gestalten von oft etwas verquälter Ekstatik. Die abgebildete schöne Maske seiner Frau (Seite 74), in Kupfer getrieben, zeigt davon nichts mehr. Fast scheint es, daß der klassische Geist der Münchener Bildhauerei auch ihn schließlich überzeugte.

Joseph Wackerle, 1880 in Partenkirchen geboren und dort wie Hitzberger auf der Schnitzschule ausgebildet, hat bekannte kunstgewerbliche Arbeiten vor allem für die Nymphenburger Porzellanmanufaktur geschaffen, die eine frische Wiederaufnahme von Rokoko-Formen zeigen. In größeren Werken verfolgt er einen unkomplizierten Naturalismus, der sich für mythologische Kompositionen weniger zu eignen scheint als für einfache Gestalten wie den hier wiedergegebenen Bogenschützen (Seite 79), der überschlank und nervig an manche Figuren Fioris erinnert.

Ein eigenartiger und vielseitiger Experimentator ist der Allgäuer Karl Knappe (geboren 1884), der sich nie einer akademischen Formel bequemt hat, immer Sonderwege ging und zu sehr eigenen und unmittelbaren Lösungen gelangte.

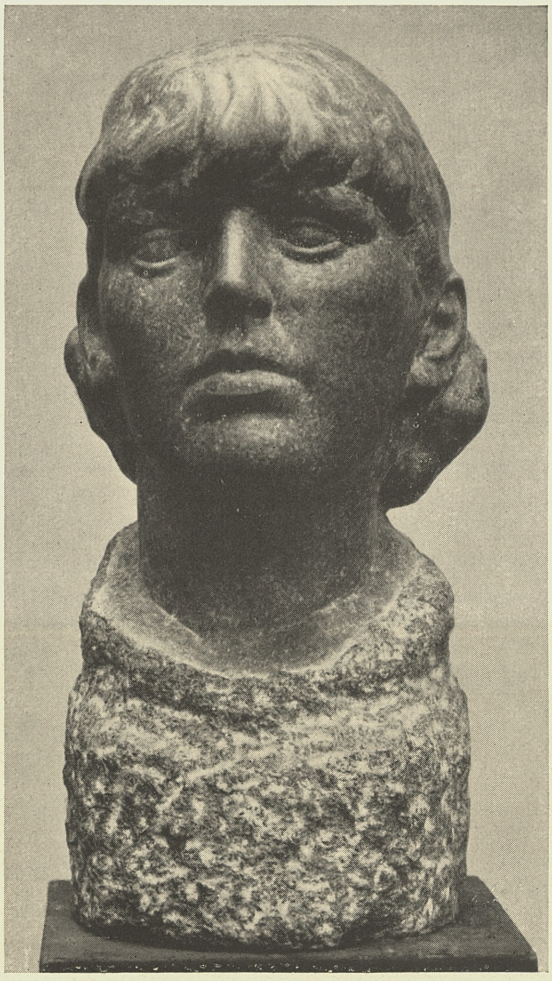
Auch aus der Schule Hermann Hahns ist ein Bildhauer hervorgegangen, der sich in der



Fritz Koelle, Bergarbeiter 1927, Bronze h. 1,97 m, National-Galerie Berlin



Christoph Voll, Mädchen 1923,
Eichenholz h. 80 cm



Christoph Voll, Frauenkopf 1930,
Granit lebensgroß, Kunsthalle Mannheim

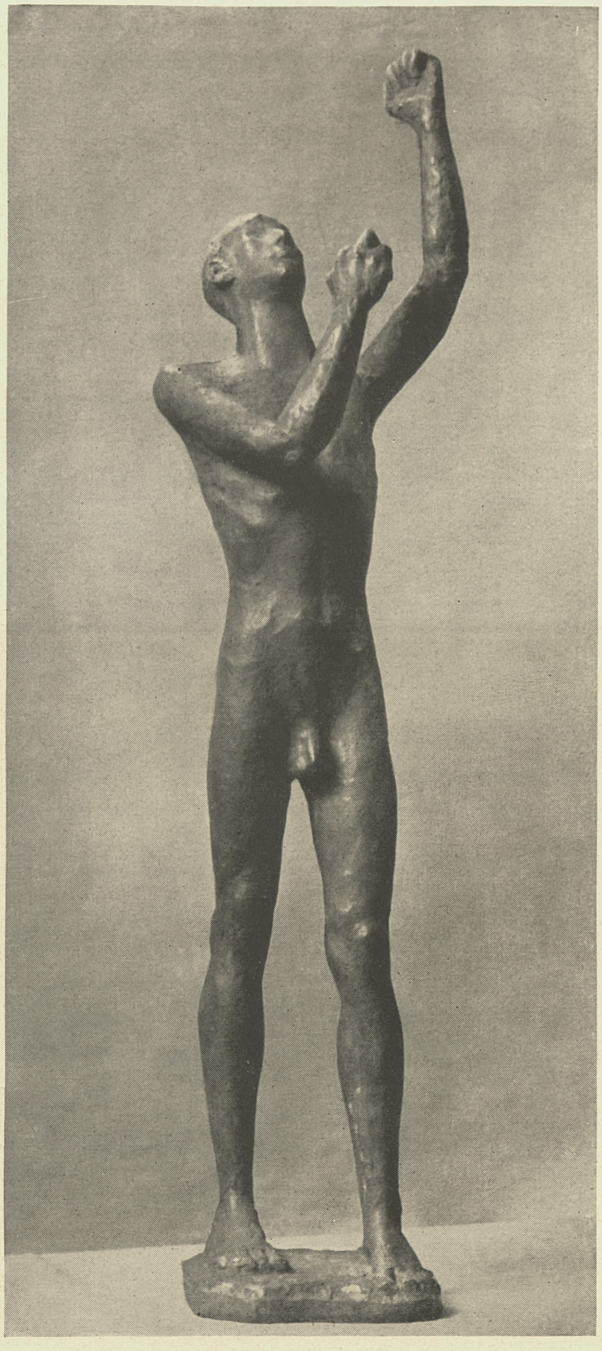
Richtung eines kräftigen Naturalismus entwickelte: Fritz Koelle (geboren 1895). Dessen große Bergarbeiterfiguren verraten trotz der gefahrvollen und mit virtuoser Technik gegebenen Naturnähe noch in der Form-Ordnung die Schule.

Eine andere, eigene Wurzel hat der Wirklichkeitsstil von Christoph Voll (geboren 1897), bei dem er nicht als Auflösung eines Akademischen erscheint, sondern sich umgekehrt bildete: Voll trat zuerst hervor mit großen Holzfiguren, deren Naturnachahmung vor nichts zurückzuschrecken schien und entwickelte seither mehr und mehr aus der Struktur des Materials heraus eine Stilisierung, die bei Holz anders ist

als bei Stein und anders wieder bei Bronze. Er bleibt Naturalist, gewiß, aber ist zugleich mehr als das, er kommt bei seinem „jungen Arbeiter“ (Seite 76) von 1928 sogar bis zum Typischen. Seine bedeutendsten Leistungen sind vielleicht die großen Granit- und Marmorfiguren, die er unmittelbar aus dem Stein herauszuhauen versteht, die blockmäßige Geschlossenheit bewahrend.

Toni Stadler (geboren 1888), der Sohn des gleichnamigen Malers, folgt der Lehre scheinbar strenger, stößt aber darüber hinaus in neue Bezirke vor. In den knappen Formen seiner Büsten und Figuren, in denen alles weitmöglichst auf Grundformen zurückgeführt ist, ohne die Sinnlichkeit und die Verständlichkeit für den naiven Beschauer aufzugeben, wird die Münchener Tradition in einen heutigen Stil umgebildet und weitergeführt. Von seinen Werken aus geht eine Brücke zu den norddeutschen Künstlern, zu Marcks und Garbe: er hat die Fähigkeit, ohne den ernsten Stilwillen aufzugeben, wieder naiv zu sein. Man kann auf seine Figuren wie das „Junge Mädchen“ (Seite 80) der Münchener Staatsgalerie das Wort „Naturalismus“ nicht anwenden, aber sie sind naturhaft und bei freier Beherrschung der künstlerischen Gesetze ursprünglich.

Jüngere Künstler in München scheinen auf diesem Wege fortzu-



Joseph Wackerle, Bogenschütze 1930, Bronze



Toni Stadler, Knabenbüste 1928, Bronze h. 24 cm, Städtische Galerie München



Toni Stadler, Mädchen 1931, Kunststein h. 42 cm, Staatsgalerie München

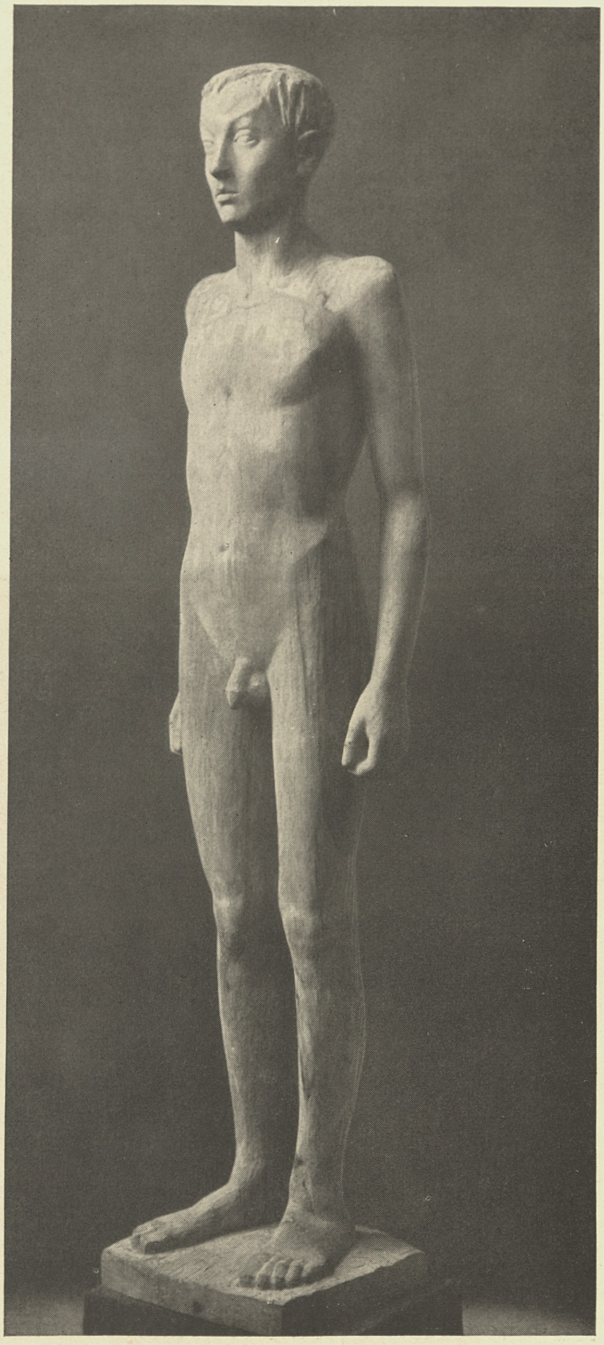


Lothar Otto, Zwei Mädchen 1933, Zement h. 60 cm

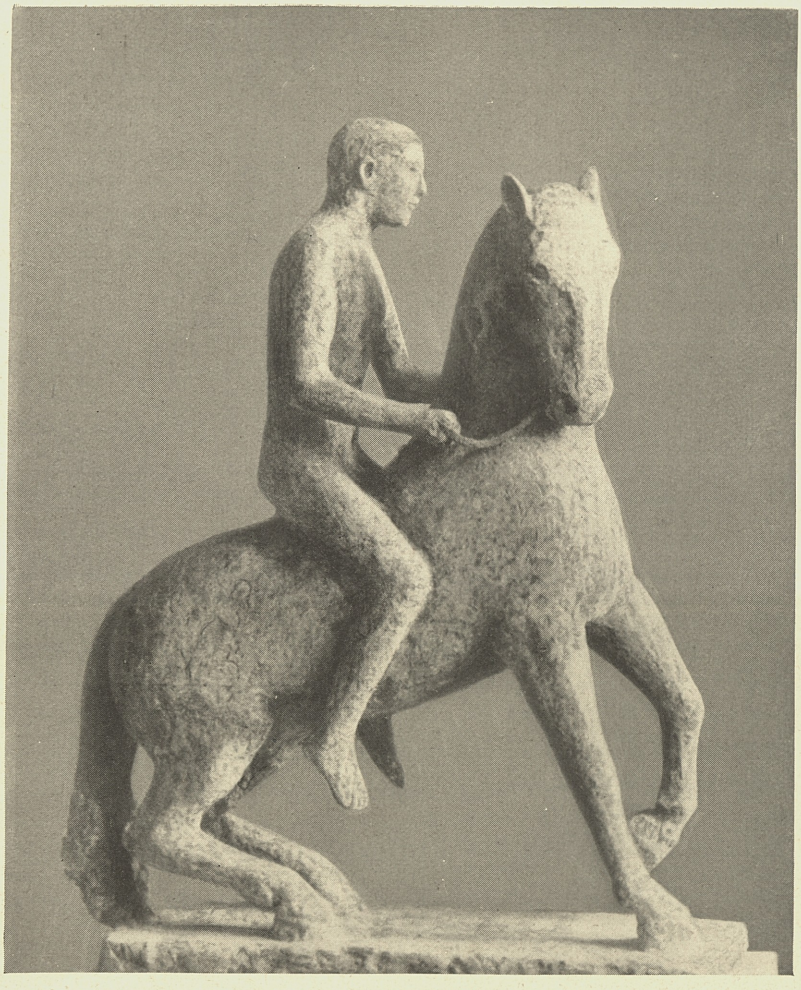
schreiten. Kräftig, ein wenig unbewegt, sind die meist ohne Vormodell aus dem Holz herausgeschlagenen Gestalten von Anton Hiller (geb.1893). Lothar Otto (geb. 1893), zuerst Schüler der Fachschule für Kunst und Keramik in Teplitz-Schönau, später der Münchner Akademie unter Hahn, läßt in einzelnen Werken die Wirkung Lehmbrucks verspüren. Seine „Sitzenden Mädchen" sind formal der Münchner Schule verpflichtet, ausdrucksmäßig aber dem großen Westfalen nicht unverwandt. Von besonderer Lebendigkeit und Vielseitigkeit erscheint das Werk des jungen Heinrich Kirchner (geb. 1902), der (wie kaum ein anderer der hier genannten Bildhauer) den Erzguß selbst beherrscht, dessen Lehrer an der Münchner Akademie er ist. Die

klare Ordnung der Flächen verrät auch bei ihm die Schule. Aber in manchen Arbeiten, wie seinem „Reiter“ (Seite 84), versucht er neue und kühne Lösungen. Dabei gibt er empfindsam den feinsten Reiz der Bronzeoberfläche und ein feines Lächeln einzelner seiner Köpfe erinnert an den gleichaltrigen Breker.

Es sei hier noch ein beachtlicher künstlerischer Versuch eingefügt, der auf ganz anderen Voraussetzungen zu einer steigernden Prägung vor allem im Bildnis gelangte: das Werk von Ludwig Thormaehlen und Alexander Zschokke. Thormaehlen, der ältere und früher bildhauerisch Tätige hat den Weg zuerst beschritten. Die Absicht dieser Kunst ist im Bildnis Grundformen geistiger Menschen zu fassen. Fiori etwa, um ein Gegenbeispiel zu nennen, wird als geschickter Porträtist jeden Auftrag gleichmäßig in seinem persönlichen Stil bewältigen. Für Thormaehlen ist die Auswahl des Modells schon vorentscheidend. Die Reihe der Dichter, Künstler und Gelehrten, deren Züge er festgehalten hat, kennzeichnet seinen Stil mehr als äußere Merkmale und Vergleiche. Auch sein Magdeburger Gefallenendenkmal im Kreuzgang der Liebfrauenkirche (S. 85) ist, obgleich anonym, das Bildnis eines edlen jungen Menschen, der hier für die anderen Gefallenen steht.

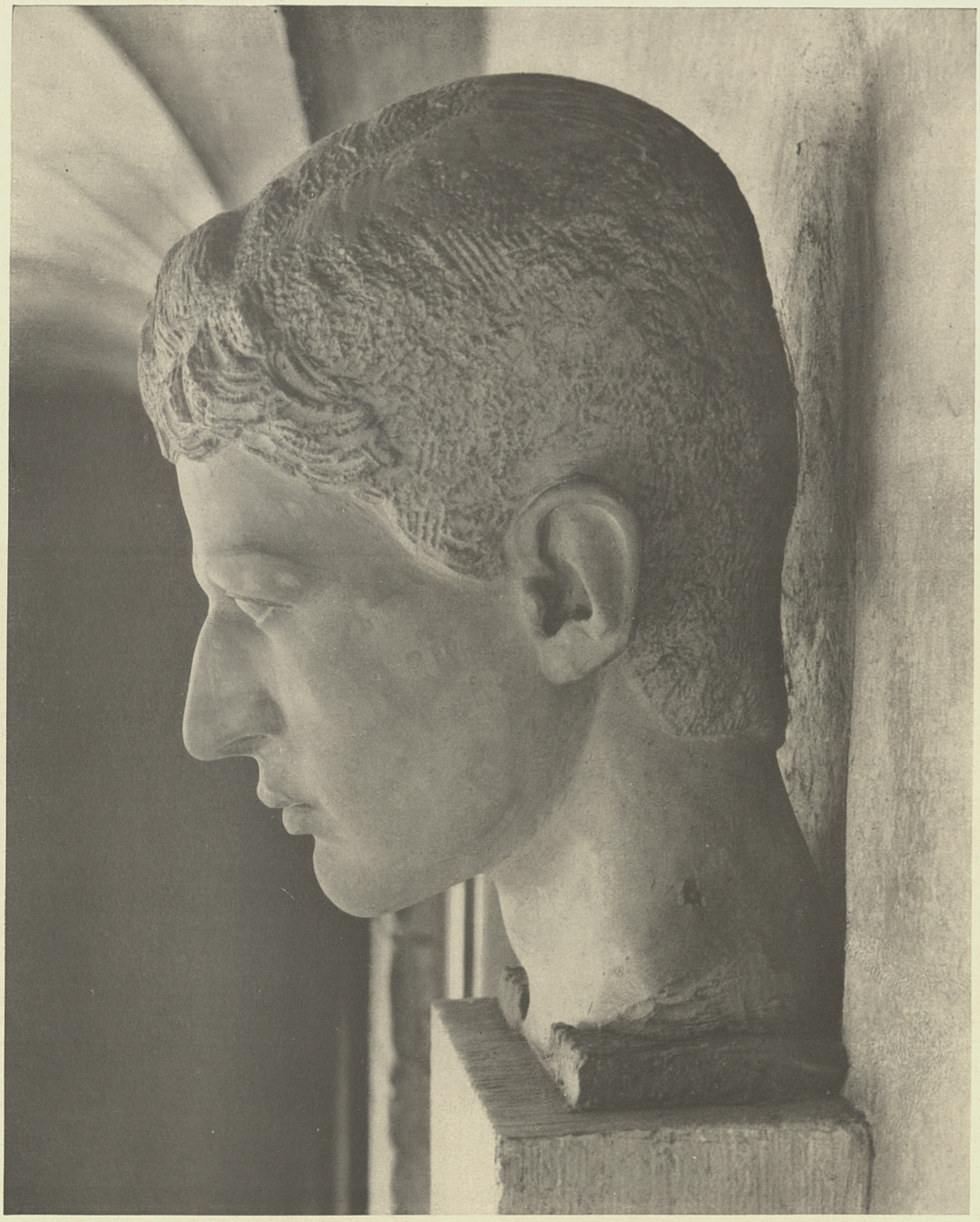


Anton Hiller, Stehender Junge 1927, Holz h. 1,70 m



Heinrich Kirchner, Reiter, Englischer Zement h. 1,20 m

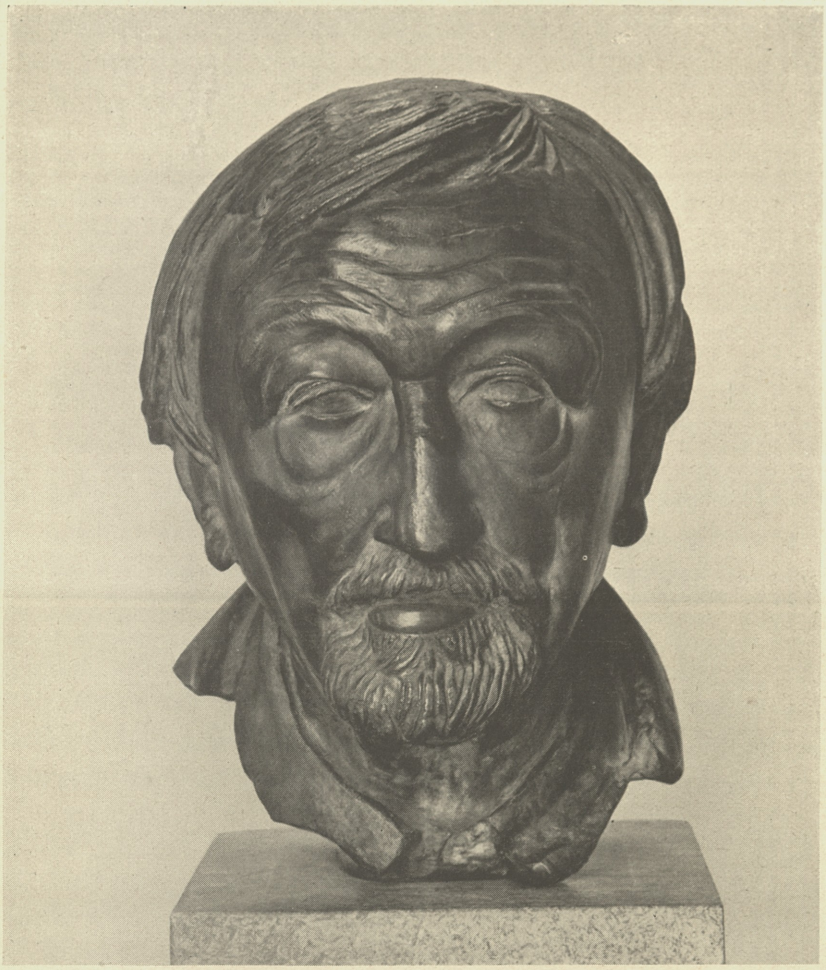
Zschokke ist freier und vielseitiger. Seine frühe Knabenfigur auf dem Brunnen des Basler Inselschulhofes (Seite 86) zeigt ihn als vortrefflichen Beherrscher der menschlichen Gestalt. Als Schmuck eines Brunnens, um den ringsherum Kinder spielen, ein hockender Junge mit aufgestützten Armen, einer von vielen, zum Typischen vereinfacht. Neben einer Reihe solcher Darstellungen junger Menschen in einem immer klarer werdenden Kanon klassischer Verhältnisse stehen auch in Zschokkes Werk die Bildnisse an erster Stelle. Sie sind alle ganz ohne jeden Effekt gegeben, und von einem starken, oft fast brutalen kubischen Gefühl, das immer zur Überlebensgröße drängt. Alles Augenblickshafte ist zugunsten des Bleibenden vermieden. Der



Ludwig Thormaehlen, Gefallenenmal im Kreuzgang bei Unser lieben Frauen in Magdeburg 1920, Marmor, lebensgroß

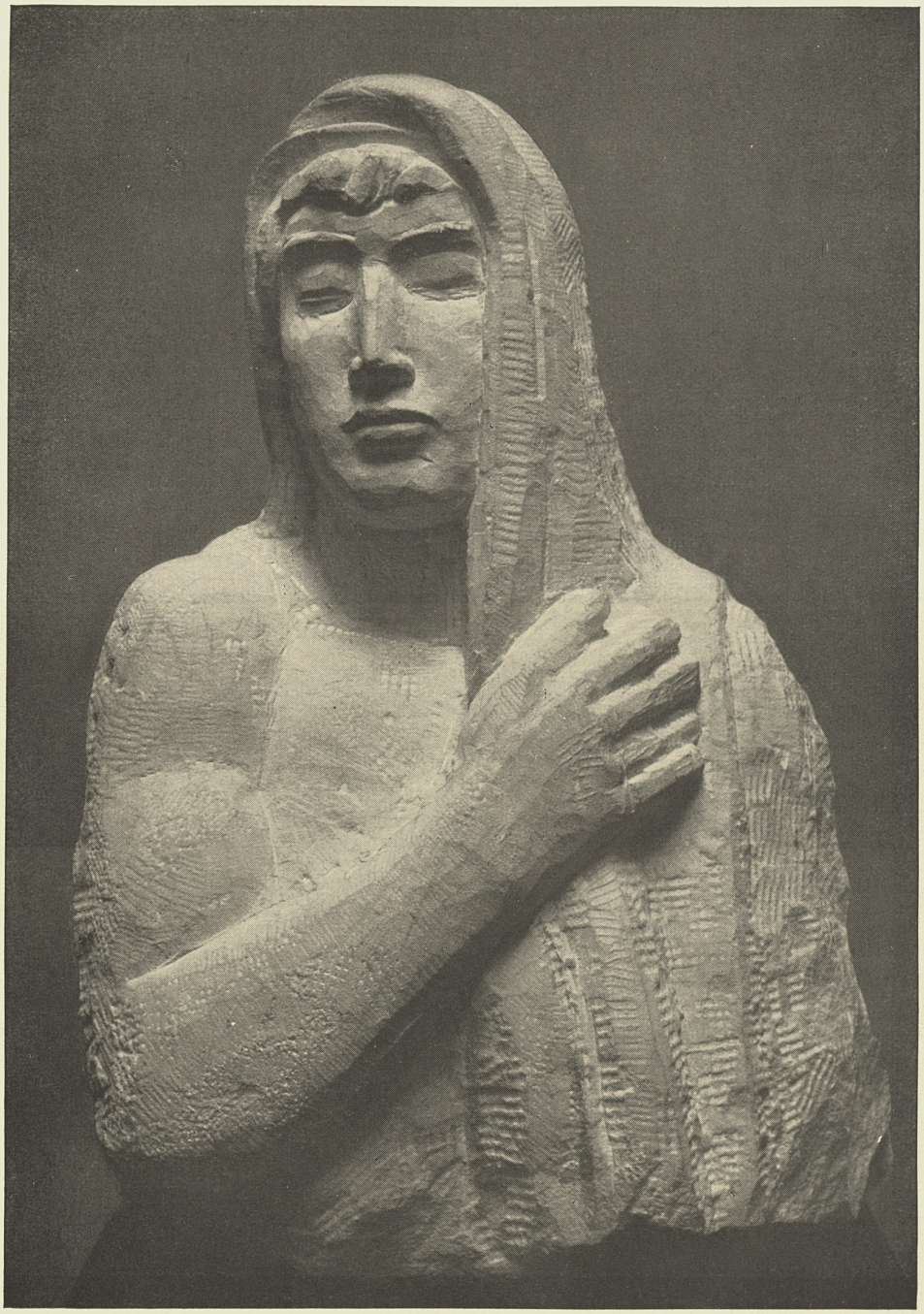


Alexander Zschokke, Brunnen im Inselschulhof zu Basel 1924, Bronze h. 1,00 m



Alexander Zschokke, Christian Rohlfs 1932, Bronze lebensgroß, National-Galerie Berlin

Kopf des Malers Christian Rohlfs (Seite 87) zeigt die ganze Schärfe, mit der Zschokke jede Einzelheit durchformt, ohne jemals die Einheit zu stören. Er bleibt an ein klassisches Ideal gebunden, das allerdings neben ihm heute in Deutschland keinen so überzeugenden Verfechter mehr hat.



Gustav H. Wolff, Griechin 1928/29, Marmor h. 72 cm

DER NEUE WEG

Wir haben in unseren bisherigen Betrachtungen die Fülle des Schaffens deutscher Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts in drei Bezirke eingeteilt, die sich uns ziemlich deutlich voneinander abzuheben schienen: Die Formsucher Barlach, Lehmbruck, Marc und ihre Nachfolger, die freie Entfaltung der Kunst Kolbes, Albikers, Scheibes und der ihnen verwandten Künstler und schließlich die an akademische Überlieferungen oder naturalistische Vorstellungen gebundenen Bildhauer. Zuletzt nun scheint es wichtig, einmal zusammenfassend darzustellen, daß eine Reihe von Schaffenden, die eben jetzt in die entscheidenden Jahre der Reife eintreten, ein ohne äußere Verbundenheit gemeinsames Streben zu haben scheinen, in dem sie die formalen und geistigen Eroberungen der älteren Generation aufnehmen und weiterführen. Man spürt bei allen die Wirkung Barlachs wie die Lehmbrucks, Scheibe hat auf einige Einfluß gewonnen und Hildebrands Lehre — mehr als sein Werk — ist in den Werkstätten noch gekannt und genutzt.

Gustav H. Wolff (geb. 1886) ist eine der merkwürdigsten und vielseitigsten Erscheinungen der neuen deutschen Plastik überhaupt. Autodidakt, aber dabei vielen Einflüssen offen, unstetig umherwandernd, bald Schriftsteller, bald Maler, bald Bildhauer, ein nie ruhender Geist, der die Welt gierig aufnahm, alle Stufen des Lebens durchkosten mußte, bis der innerlich Verzehrte in diesem Jahre mitten aus neuen Plänen durch den Tod herausgerissen wurde, ein Unvollendeter. Neben zahllosen Ansätzen und Versuchen, die er hinterließ, steht eine Reihe von gültigen Werken, die diese Zeit überdauern werden. Große Steinfiguren, pfeilermäßig geschlossen, aufragende Blöcke ohne Durchbrechungen, nur mit tiefeinschneidenden Falten und Furchen, die scharfe Schatten geben und harte Kontraste wie spätrömische Statuen: das ist wieder Bauplastik auch für heutige Architektur. Tonbildwerke, zum Teil farbig glasiert, hohl und töpfermäßig gearbeitet, mit weitgehender Abkürzung der Einzelform. Bronzen — über hohl modellierte Tonformen gegossen — oft naturalistisch, manchmal die Wirkung verfehlend, aber immer von einer leidenschaftlichen Hand gebildet und hin und wieder, wie im Bildnis Emil Noldes, von schlagender Überzeugungskraft.

Wir zeigen hier nur zwei Werke, ein Bildnis des Dichters Gottfried Benn (Seite 90), überlebensgroß in Ton, allseitig körperhaft, und vereinfacht wie ein römisches Bildnis der Zeit Konstantins. Daneben ein Steinwerk „Griechin" (Seite 88), reliefmäßig komponiert aus dem Block geschlagen, dessen Form und Struktur noch mitwirken, und trotz fast brutal kraftvoller Einzelheiten von einer zarten Verhaltenheit der Empfindung.

Ein Künstler, der aus ganz anderen Anfängen sich entwickelte, mit schlanken Mädchengestalten begann, die der Gefahr des Süßen oft nahe kamen, erscheint in einigen neueren Werken dem Stilwollen eines Wolff verwandt: die „Halbfigur eines



Gustav H. Wolff, Gottfried Benn 1927, Gebrannter Ton überlebensgroß

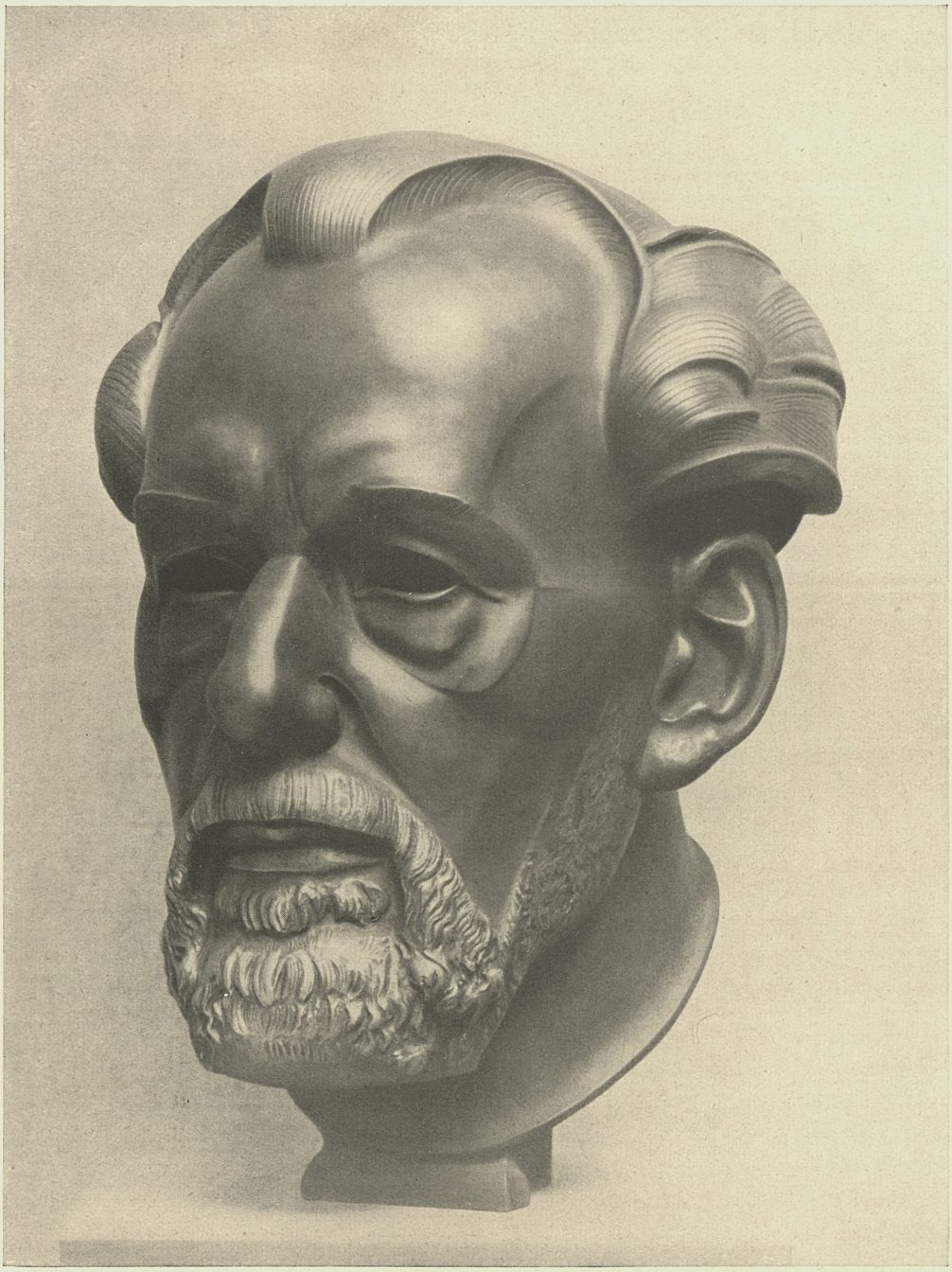
Mädchens“ (Seite 91) von Wilhelm Fehrle (geb. 1884) zeigt fast die gleiche Vereinfachung und Abkürzung und die gleiche strenge Ordnung in waagerechte und senkrechte Linien, nur bei dem Schwaben klassischer, zarter und ganz unkämpferisch, von einer selbstverständlichen Anmut.

Einen anderen Weg zu einer neuen Bindung von Plastik und Bauwerk ist der Berliner Rudolf Belling gegangen (geb. 1886), der von naturalistischen Anfängen über zum Teil ganz gegenstandsfreie Gestaltungen in den Nachkriegsjahren zu einem naturnäheren, aber immer bis zu maschineller Präzision durchgearbeiteten Stil gelangte. Die sichere Beherrschung der Wirklichkeit zeigt auch in dieser Zeit eine

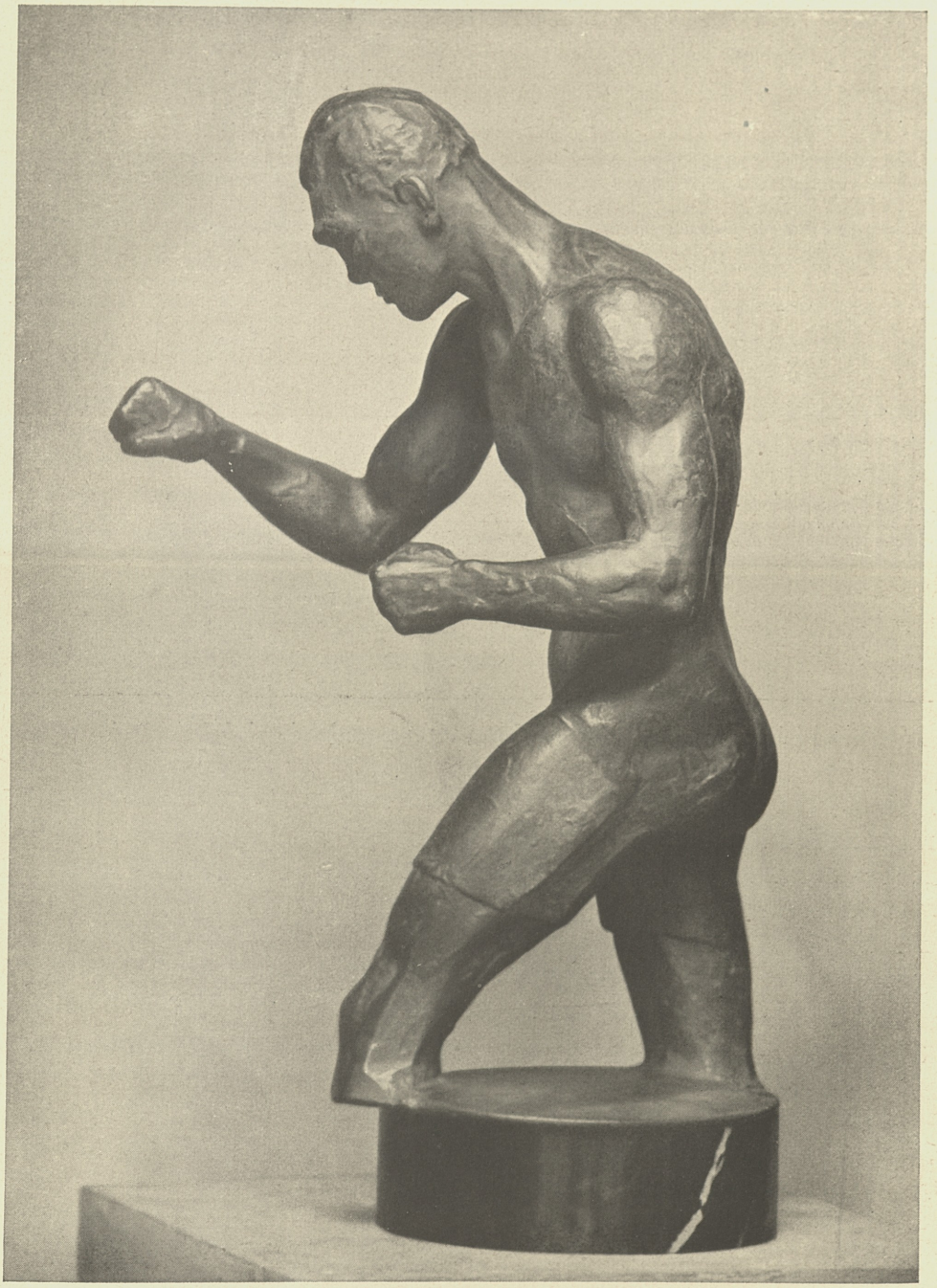


Wilhelm Fehrle, Mädchen 1932, Marmor h. 50 cm

Arbeit wie der „Boxer Schmeling“ (Seite 93), die aber, wie er selbst sagt, nur eine Skizze ist, noch nicht zu einer für ihn gültigen Fassung vorgetrieben. Davon gibt das überlebensgroße Bildnis des Münchener Pädagogen August Kerschensteiner (Seite 92) eine gute Vorstellung. Die Linien des Gesichtes sind zu scharfen Metallkanten geworden, die Haare zu einem symmetrischen Ornament geordnet und trotzdem sind sowohl Bildnistreue wie plastisches Volumen gewahrt. Solche, sehr verstandesmäßig gebildeten Werke fügen sich sinnvoll ein in moderne Architektur, alles Gefühlsmäßige ist verbannt, sie sind zeitgebundene Symbole eines unsentimentalen Maschinenzeitalters.



Rudolf Belling, August Kerschensteiner 1932, Bronze versilbert h. 45 cm



Rudolf Belling, Max Schmeling 1929, Bronze h. 55 cm, Museum of Modern Art New York



Ewald Mataré, Katze 1928, Bronze h. 20 cm, National-Galerie Berlin

Abkürzung der Einzelform führt nicht notwendig zur Unsinnlichkeit, dafür zeugen die Tierfiguren des Rheinländers Ewald Mataré (geb. 1887), dessen „Stier" in der National-Galerie (Seite 95) bei aller Vereinfachung das Dumpfe des Rindes, dessen „Katze" (Seite 94) das gespannt Lauernde des Raubtieres ausgezeichnet erfassen. Matarés schönste Arbeiten sind aus dem Holz herausgeschlagen, mit voller Ausnutzung und einem feinen Empfinden für die Wirkung des Materials. In den glatten Oberflächen sprechen Maserung und Farbe deutlich mit. Auch Belling hat Holzbildwerke geschaffen, aber seine eigensten Fähigkeiten zeigt er überzeugender in der Schärfe des Metalls und umgekehrt eignet auch Matarés Bronzearbeiten die Glätte und Rundung seines aus dem Holz entwickelten Stiles. Mataré hat neben seinen Tierdarstellungen auch andere Werke geschaffen, unter denen einige bauplastische Leistungen hervorragen. Auch von seinem Stil aus ist wieder eine Verständigung mit den heutigen Architekten möglich.

Ein anderer Bildhauer, Philipp Harth, im gleichen Jahr geboren, hat sich fast ausschließlich auf das Tier beschränkt, wie Gaul und Franz Marc. Wie diese sucht er



Ewald Mataré, Stier 1923, Holz h. 47 cm, National-Galerie Berlin

mehr als Naturwiedergabe und scheint die seltene Fähigkeit zu haben, Werke von allgemeiner Gültigkeit zu prägen. Harth ist im Wortsinne ein echter Bildhauer, wie Barlach, und vielleicht noch folgerichtiger. Ohne Vor-Modell und Punktierverfahren schlägt er unmittelbar aus Holz oder Stein heraus. Dadurch bildet sich bei ihm selbstverständlich und doch auch bewußt die Klarheit der Gestaltung und die architektonische Gebundenheit. An den Reliefs kann man sich die langsame Herauslösung der Figur aus dem Block verdeutlichen, sie sind so körperhaft vorgestellt, daß sich — wäre die Holz- oder Steinplatte tief genug — die Tierbilder vollplastisch herausschlagen ließen. Bei einer so vielgliedrigen Komposition wie der „Kamelgruppe" (Seite 96) ist die Raumklarheit gleichwohl vollkommen: jedes Tier hat auf der Bühne seinen Platz, von dem links frontal stehenden Tier führt das schräg liegende zu dem seitlich gesehenen in die Tiefe, von dem parallel dahinter stehenden leitet das schräg rückwärts gestellte wieder nach vorn und so fort. Das Relief ist nicht auf eine gegebene Ebene aufgeklebt, sondern, wie es Hildebrand fordert, von einer idealen Vorderebene in die Tiefe getrieben.



Philipp Harth, Kamele 1926, Holz h. 45 cm

Diese Gesetze ergeben sich aus dem Handwerk und gelten darum ebenso für die Vollplastik. Der „Jaguar" der National-Galerie (Seite 97) gibt in der Seitenansicht wie ein Relief jeden Punkt klar und ohne verdunkelnde Überschneidung. Aber durch die ansteigende Schräge des Vorderkörpers und die kraftvolle Biegung der steil abfallenden Rückseite verschwindet auch in der verkürzten Vorderansicht nichts Wesentliches, und so kann man das Tier umgehen, ohne eine unverständliche Ansicht zu finden. Zudem hat die strenge Architektonik von allen Seiten die gleiche Geschlossenheit. Das erkennen wir auch bei dem mit mächtigem Schritt und herrischer Kopfwendung dargestellten „Adler" (Seite 98), der wie ein körperhaft gewordenes Wappentier vor uns steht. In solchen Werken ist die Lehre Hildebrands weitergeführt, ins Dreidimensionale übersetzt.

Der Hamburger Hans Ruwoldt (geb. 1891) äußert in fast allen seinen Werken — den Frauenfiguren, dem Torso der Hamburger Kunsthalle ebenso wie in den Tiergestalten — eine Vorliebe für die schwere lastende Masse, die oft kaum gegliedert, etwas Gesacktes hat. So sind unter den Tieren etwa Bär, Walroß, Orang-Utang, liegendes Dromedar seine bevorzugten Modelle. Aber er ist weit von naturalistischer Absicht entfernt, bannt alles in eine geschlossene Form und erreicht durch kühne Vereinfachung mitunter fast gespenstische Ausdruckskraft.

Die Fortführung jenes deutschen Bildhauerstiles, den Barlach wiederbelebt hat, treffen wir in der Generation der um 1890 Geborenen immer wieder an. Am deutlichsten und darum schon früher erwähnt, bei Minkenberg, aber auch bei Harth. In anderer Weise erscheint die Wirkung bei Herbert Garbe (geb. 1888). Gingen die zuletzt Genannten in ihren wesentlichsten Werken von der Struktur und den Möglichkeiten des Holzes aus, so ist Garbe ein Steinbildhauer, der, wie Voll und Wolff in ihren Steinarbeiten, jede Durchbrechung vermeidet. Auch da, wo er für das billigere Material des Steingusses in Ton modellieren muß, verzichtet er auf die Reize der feinen Schwingungen, die das Verfahren ermöglichen würde, zugunsten eines kantigen Zusammenfügens der Flächen, und um alles unklar Verschwimmende auszumerzen, überarbeitet er die fertigen Ausformungen nachträglich mit dem Meißel. Das gibt dem architektonischen Aufbau seiner Werke die besondere Strenge.

Man wird daran erinnert, daß der Künstler in den Nachkriegsjahren durch eine Phase starker Abstraktion hindurchgegangen ist. Um den Naturalismus seiner Anfänge zu überwinden, verzichtete er — ähnlich wie Belling, nur weniger verstandesmäßig — auf alle Sinnlichkeit und schuf entpersönlichte Gestalten und Gruppen in einem lebhaften Rhythmus trigonometrischer Grundformen. Diese Versuche, mit einzelnen beachtlichen Lösungen, sind nur eine Durchgangsstufe gewesen. Garbe ist der Gefahr einer formalistischen Entwicklung bewußt entgangen. In seinen neueren Werken erstrebt er, ohne von seiner künstlerischen Gesinnung einen Schritt abzu-



Philipp Harth, Tiger 1933, Marmor h. 38 cm



Philipp Harth, Adler 1930, Bronze h. 65 cm, Städtische Kunstsammlungen Königsberg



Philipp Harth, Jaguar 1928, Holz h. 75 cm, National-Galerie Berlin

weichen, eine echte Volkstümlichkeit, und mit Erfolg. Gestaltungen wie die „Mutter und Kind" in der National-Galerie (Seite 103) oder die „Schnitterin" (Seite 103) werden den Weg finden zu einer breiteren Volksschicht, denn sie haben, wie der Künstler selbst einmal sagte, etwas Volksliedhaftes. Dieser Weg führt folgerichtig auch zur christlichen Kunst, so in seinem neuen Werk „Christus und Maria" (Seite 104) in Rom entstanden.

Garbes Gattin Emy Roeder (geb. 1890) ist ihm auf seinem Wege gebend und nehmend gefolgt. Ihre Kinderköpfe, zart und von leiser Schwermut, lassen neben deutlicher Verwandtschaft mit Garbe die Wirkung Lehmbrucks erkennen. Es ist eine karge und reine Kunst, die sich zurückhält und nur dem Suchenden und sich Einfühlenden in ihrer fraulichen Schönheit offenbart.

Ein etwas jüngerer Künstler sei hier erwähnt, der Schlesier Joachim Karsch (geb. 1897), der, da er in Ton und Bronze arbeitet, zu formal anderen Werken gelangt,



Hans Ruwoldt, Walroß 1927,
Bronze h. 80 cm, Volkspark Hamburg

aber in der Empfindungswelt hierher gehört. Die noch ungelenken Gestalten halbwüchsiger, eben zum Leben erwachender Kinder haben ihn besonders angezogen, in seinen „Schreitenden Jüngern" (Seite 107) faßt er ein religiöses Thema mit überzeugender Schlichtheit.

Gerhard Marcks (geb. 1889) ist in den letzten Jahren am stärksten in den Vordergrund getreten. Der Schüler von Richard Scheibe zeigte in seinen Vorkriegswerken des Lehrers Einfluß. Nach dem Kriege arbeitete er als Leiter der Töpferwerkstatt in Dornburg im Zusammenhang des Weimarer Bauhauses. Thiersch holte ihn 1925 nach Halle als Lehrer an die Kunstgewerbeschule auf den Giebichenstein. Die hervorragenden kunstgewerblichen Leistungen dieser Schulen beruhten auf der glücklichen Arbeitsgemeinschaft zwischen Handwerkern und frei schaffenden Künstlern. Marcks konnte so jahrelang ruhig arbeiten, stellte selten oder gar nicht aus. 1928 ist er in Griechenland gewesen und die unvergängliche Kunst der Antike hat gewiß starken Eindruck auf ihn gemacht. Aber die Wirkung war eine völlig andere als die auf die Künstler des vergangenen Jahrhunderts. Was in der Werkstatt des Zurückgekehrten entstand, hat mit Klassizismus nicht das mindeste zu tun, ist eher dessen Gegenteil. Vielleicht haben ihn weniger



Hans Ruwoldt, Affe 1931, Bronze h. 90 cm

die klassischen als die archaischen Werke des Altertums in seinem formalen Suchen bestätigt. Was seine Gestalten mit griechischer Kunst verbindet, ist der Rhythmus der Formen, der scharfe Gegensatz zwischen Rundung und Fläche, zwischen konkav und konvex. Die Menschen, die damals unter seiner Hand entstehen, sind im geläufigen Sinne häßlich, sie meiden das Gefällige bewußt, fast ängstlich, aber sie zeugen von einer großen plastischen Leidenschaft und starkem Ausdruckswillen.

Was dem „Liegenden Jungen" im Hof des Essener Folkwang-Museums — aufgestellt zur Erinnerung an Karl Ernst Osthaus (Seite 109) — über jene frühere Holzgruppe „Joseph und Maria" im Dresdener Albertinum (Seite 108) hinaushebt, ist eben



Herbert Garbe, Das Erwachen, 1931, Stein lang 1,10 m

die plastische Einfachheit. Alle Einzelheiten sind auf ihre kubische Grundform zurückgeführt, und die Gegenbewegungen von rechtem Arm — linkem Bein, linkem Arm — rechtem Bein geben eine durchaus unklassische Anwendung der immer wieder gültigen Gesetze des Kontrapost. Die „Kastalia", wenig später entstanden, zeigt gegenüber der konkaven Raumoffenheit des Knaben den geschlossenen Körper. Wie Barlach besitzt Marcks die Fähigkeit, Gewand sprechen zu lassen und plastisch zu fassen. Wie die Priesterin das Tuch um sich geschlagen hat und mit einer einfachen Bewegung halb vor das Gesicht zieht, gibt ihr etwas sehr Geheimnisvolles. Aber im Gegensatz zu dem Schleswiger fehlt Marcks jedes Pathos. Barlachs Gestalten haben, auch in der Ruhe, etwas Gespanntes und Dramatisches. Man denkt an ihr Schicksal. Marcks Geschöpfe sind durchaus unaktiv, ruhig daseiend, von einer scheinbaren Unbedingtheit, wie die Lehmbrucks.



Herbert Garbe, Schnitterin 1933,
Kunststein h. 1,40 m



Herbert Garbe, Mutter und Kind 1931/32,
Kunststein h. 1,25 m, National-Galerie Berlin

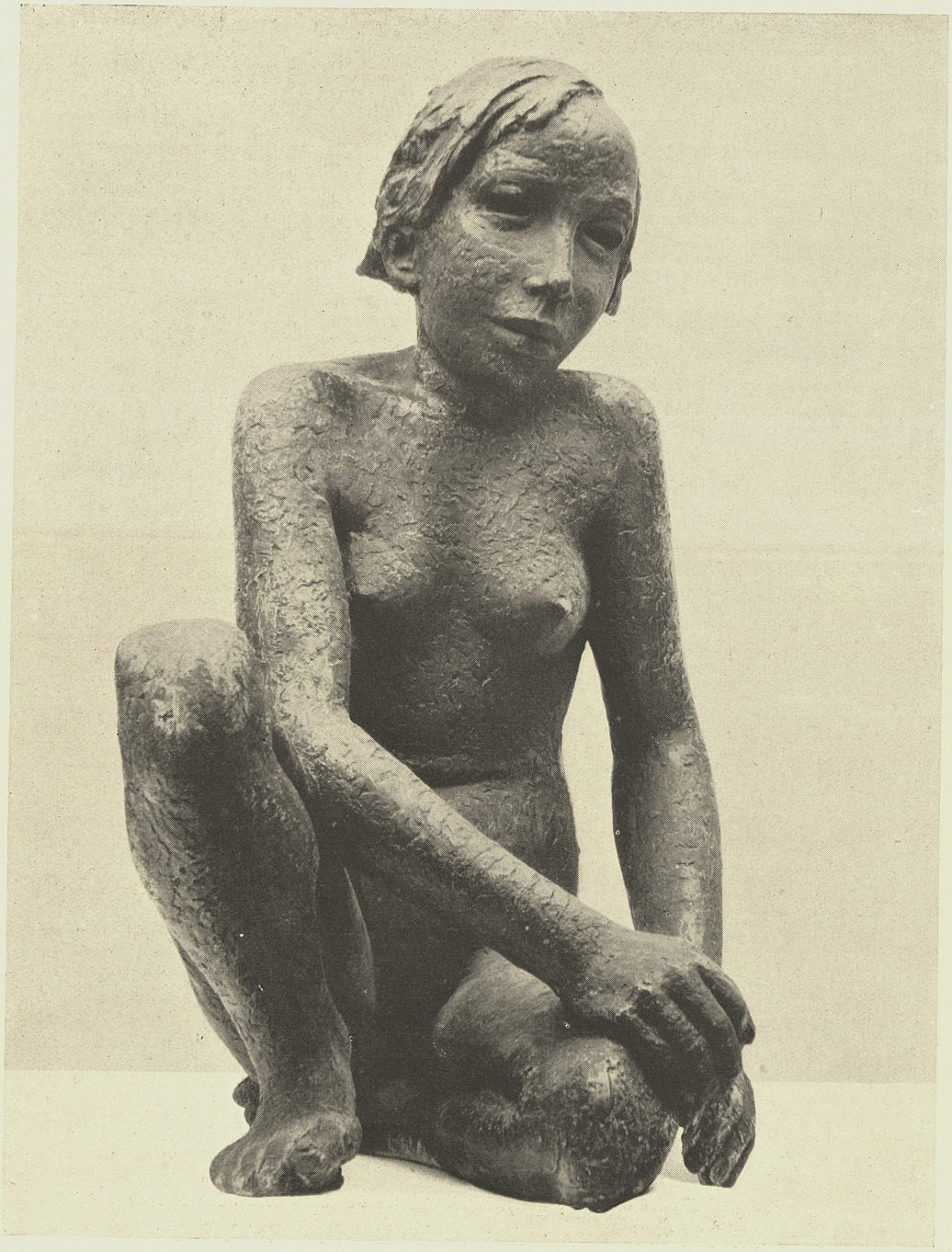


Herbert Garbe, Christus und Maria 1934, Ton für Kunststein h. 1,65 m



Emy Roeder, Kinderköpfe 1928, Kunststein h. 32 cm, National-Galerie Berlin

Das tritt vielleicht noch deutlicher bei seinen neueren Werken hervor, etwa bei dem schönen kniend-sitzenden Mädchen, das den für des Künstlers undramatische Haltung so bezeichnenden Titel führt: „Still allein" (Seite 111). Die derbe Form früherer Werke ist einer zarten Anmut gewichen, die auch die feine Gruppe der beiden halbwüchsigen Mädchen (Seite 112) auszeichnet, des Künstlers Töchter, die mit dem noch etwas ungeschickten Schritt ihres Alters nebeneinander hergehen, die Arme in einer liebevollen Bewegung verschlungen, die, bewußt oder unbewußt, an Schadows glücklichste Schöpfung, die Prinzessinnen-Gruppe im Berliner Schloß, anklingt.



Joachim Karsch, Hockende 1930, Bronze h. 40 cm



Joachim Karsch, Schreitende Jünger 1931, Ton für Bronze h. 1,10 m



Gerhard Marcks, Joseph und Maria 1927, Holz vergoldet h. 1,15 m, Albertinum Dresden

Wollte jemand nach dem Stil unserer Zeit fragen, er würde schwerlich eine eindeutige Antwort erwarten dürfen. Was wir an älteren Perioden als Stil empfinden, ist den Zeitgenossen nicht bewußt gewesen und zudem ist die geistige Ordnung unserer Epoche nicht innerlich geschlossen genug, um sich in einem einheitlichen Stilwillen äußern zu können. Doch sind immerhin in der jüngeren Bildhauer-Generation gleichgerichtete Bestrebungen zu verzeichnen, die wir darzustellen uns bemüht haben.

Einfachheit ist fast auf der ganzen Linie an die Stelle überfeinerten Virtuosentums getreten. Suchte man früher das Material in der Kunst zu überwinden und war etwa bestrebt, dem Marmor die Reize des Fleisches abzugewinnen, so trachtet man heute vielmehr, dem Werkstoff gerecht zu werden, Stein als Stein, Ton als Ton, Bronze als Bronze und Holz als Holz erscheinen zu lassen und ihre spezifischen Eigenschaften sichtbar zu machen und zu nutzen. Bei Steinfiguren wird um der Blockform willen alle Durchbrechung vermieden, die größere Trag- und Spannfähigkeit des Holzes verwenden etwa die Tierbildwerke von Harth, die Festigkeit des Metalls nutzt eine so stark in vertikale Einzelglieder aufge-



Gerhard Marcks, Liegender Junge, Denkmal für Karl Ernst Osthaus 1930/31, Stein, Folkwang-Museum Essen

löste Gruppe wie die der beiden Mädchen von Marcks. Aber selbst im letztgenannten Fall ist jede ausladende Zerreißung des Umrisses vermieden: Geschlossenheit der Form ist sicher ein Stilmerkmal der jüngeren Schaffenden, ob wir nun bei ihnen eine stärkere Wirkung von Hildebrand, von Kolbe oder Barlach zu beobachten glaubten.

Der Gegenstand der heutigen Bildhauerei ist die reine Gestalt. Sie steht, liegt oder kniet, schreitet oder tanzt, aber auf sich selbst gestellt, ohne Lehne oder Stütze. Der Sitz, wo er vorkommt, ist verdeckt oder der Wirkung entzogen. In der gewiß nicht einseitigen Auswahl dieses Bandes ist Albikers Sebastian das einzige Beispiel an dem ein außer der Figur Stehendes mitspricht: der verzweigte Baum, an den der Heilige gebunden ist, der den Sterbenden hält.

Das Bemühen ist bei allen tragenden Kräften der neuen Bildhauerei sichtbar, mit



Gerhard Marcks, Alfred Partikel 1931, Bronze lebensgroß

diesen Gestalten — seien sie Mensch oder Tier — etwas Allgemeines auszusprechen. Sei es Trauer, Sehnsucht, Mutterliebe, Haß, Freude, Heldentum. Selbst im Bildnis strebt man über das Individuelle hinaus. Man trachtet, mit einem Wort Fritz Wicherts, „vom Abbild zum Sinnbild" vorzudringen, und damit können wir hoffen, auf dem Wege zu einem neuen Stil zu sein. Aber zu einem allgemeinen Stilwillen gehört, neben dem Suchen der Künstler, der Auftrag des Staates. Nur darf der Staat nicht, wie in der Vorkriegszeit, einen bestimmten Formwillen zu diktieren versuchen, das endete in hohlem Pathos, sondern muß den wesenhaften Bemühungen der Schaffenden Rechnung tragen. Dazu sind heute alle Gegebenheiten vorhanden.

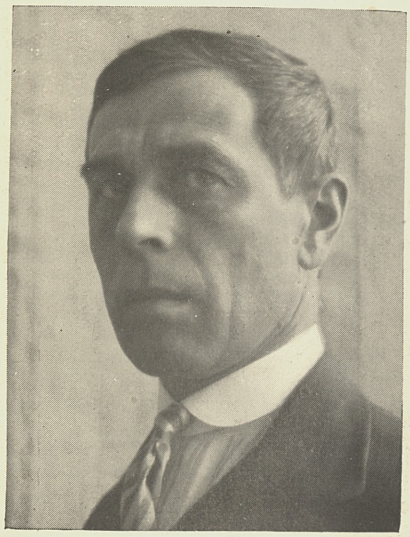


Gerhard Marcks, Still allein 1932, Bronze versilbert h. 63 cm, National-Galerie Berlin



Gerhard Marcks, Zwei Mädchen 1933, Bronze h. 70 cm

L E B E N S - D A T E N



ALBIKER

ALBIKER, KARL, geboren am 16. September 1878 zu Ühlingen in Baden, 1898—1899 Schüler der Akademie in Karlsruhe, 1900 bei Rodin in Paris, dann in München, 1904—1906 in Rom. Lebte vor dem Kriege in Ettlingen bei Karlsruhe, leistete von 1915—1918 Kriegsdienst und lehrt seit 1919 als Professor an der Akademie in Dresden.

Werke von Albiker in den Museen von Berlin, Chemnitz, Dresden, Elberfeld, Essen, Frankfurt, Freiburg, Karlsruhe, Leipzig, Lübeck, Mannheim, München.

Kriegerdenkmäler in Karlsruhe und Greiz; Bauplastik in Basel.

BARLACH, ERNST, geboren am 2. Januar 1870 zu Wedel in Holstein, 1888—1891 Schüler der Hamburger Gewerbeschule, dann bis 1895 der Dresdner Akademie in der Werkstatt von Diez. 1895—1896 in Paris, dann in Hamburg, Berlin und Wedel. 1904—1905 Lehrer an der Fachschule für Keramik in Höhr bei Neuwied. 1906 Reise nach Rußland, 1909 nach Florenz. Lebt zu Güstrow in Mecklenburg.

Werke von Barlach in den Museen von Berlin, Bremen, (früher) Chemnitz, Danzig, Dresden, Duisburg, Essen, Hamburg, Hannover, Kiel, Königsberg, Lübeck, Mannheim, — Cambridge (Mass.), Detroit.

Kriegerdenkmäler in Güstrow, Hamburg, Kiel, (früher) Magdeburg.

BEDNORZ, ROBERT, geboren am 18. Mai 1882 zu Pilzendorf in Oberschlesien, lernte 1903 auf der Kunstschule in Breslau, von 1908 bis 1910 auf der Akademie in Berlin. 1911—1912 in Rom, 1914—1919 Kriegsdienst. Von 1925 Professor an der Akademie in Breslau bis zu deren Auflösung 1932. Lebt in Breslau. – Werke von Bednorz in den Museen von Berlin und Breslau.

BELLING, RUDOLF, geboren am 26. August 1886 in Berlin. Zuerst Schlosser-Lehre, dann 1906—1907 Unterricht an einer Handwerkerschule, 1908—1913 Abteilungsleiter einer Bühnenwerkstätte. 1911—1912 Schüler der Akademie in Berlin bei Peter Breuer, 1915—1918 Kriegsdienst. Lebt in Berlin.

Werke von Belling in den Museen von Berlin, Essen, Hamburg, — Chicago, New York.

BLEEKER, BERNHARD, geboren am 26. Juli 1881 zu Münster in Westfalen. Zuerst Bildhauerlehrling in Münster, 1900—1904 Schüler der Münchner Akademie unter Rümann. Einfluß Adolf v. Hildebrands. Seit 1922 Professor an der Akademie in München.

Werke von Bleeker in den Museen von Breslau und München. Kriegerdenkmal in München.

BREKER, ARNO, geboren am 19. Juli 1900 in Elberfeld, 1914—1920 Bildhauerlehre in Elberfeld, 1920—1925 Schüler der Akademie in Düsseldorf. 1927—1933 in Paris, lebt in Berlin.

Werke von Breker in den Museen von Duisburg, Düsseldorf, Elberfeld, Mannheim, Nürnberg, Saarbrücken, Wiesbaden.

Denkmal in Lennep.

CLAUS, FRITZ, geboren am 29. Juni 1885 zu Zweibrücken in der Pfalz, Schüler der Akademien von Karlsruhe und München. Zwischendurch in Paris, lebte in München, seit 1930 Lehrer an der Werkschule in Saarbrücken.

Werke von Claus in den Museen von Düsseldorf, Karlsruhe, München, Saarbrücken. Kriegerdenkmal in Saarbrücken.



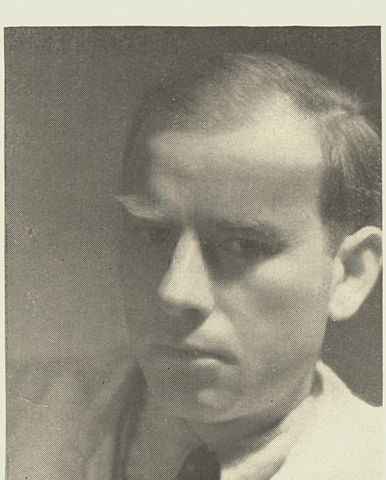
BARLACH



DE FIORI



BELLING



BREKER

EDZARD KURT, geboren am 26. Mai 1890 in Bremen, 1907—1908 Schüler der Akademie in Karlsruhe. Studienjahre in Berlin, Italien, Paris. 1914—1918 im Feld. 1925—1929 Lehrer an der Akademie in Karlsruhe. Erneut in Paris, seit 1934 in Bremen.

Werke von Edzard in den Museen von Barmen, Bremen, Hamburg, Stuttgart. Kriegerdenkmal in Karlsruhe.

FEHRLE, WILHELM, geboren am 27. November 1884 in Schwäbisch Gmünd, Maler und Bildhauer, besuchte die Akademien in Berlin und München, war in Rom und Paris. Lebt in Schwäbisch Gmünd.

Werke von Fehrle in den Museen von Mannheim, Stuttgart und Ulm. Öffentliche Denkmäler in Konstanz und Schwenningen.

FIORI, ERNESTO DE, geboren am 12. Dezember 1884 in Rom, kam 1903 nach Deutschland, Schüler der Münchner Akademie, 1904 wieder in Rom. Zunächst Maler. 1908 in London, 1911—1914 in Paris, 1914—1916 in Berlin, 1916—1917 im Felde, 1917—1920 in Zürich, seither in Berlin.

Werke von Fiori in den Museen von Berlin, Bremen, Danzig, Dresden, Duisburg, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt, Hamburg, Köln, Königsberg, Lübeck, Mannheim, Stettin, Stuttgart, Ulm.

GARBE, HERBERT, geboren am 1. Juni 1888 in Berlin, begann 1908 als Bildhauer-Lehrling, 1910—1912 Schüler der Kunstgewerbeschule in München und der Akademie in Berlin, 1913—1920 Meisterschüler der Akademie, 1914 bis 1917 im Feld. Seit 1920 verheiratet mit der Bildhauerin Emy Roeder. 1925 in Paris, 1933—1934 in Rom. Lebt in Berlin, im Sommer in Oberammergau.

Werke von Garbe in den Museen von Berlin, Detroit, Tokio. Kriegerdenkmal in Berlin U-Bahnhof Nollendorfplatz.

GAUL, AUGUST, geboren am 22. Oktober 1869 in Groß-Auheim bei Hanau, 1886—1888 Schüler der Hanauer Zeichen-Akademie, 1891—1893 der Berliner Kunstgewerbeschule, 1894—1898 tätig an der Akademie in der Werkstatt von Reinhold Begas. 1897—1898 in Rom bei Tuaillon. Seither in Berlin, wo er am 18. Oktober 1921 starb.

Werke von Gaul in den Museen von Berlin, Bremen, Breslau, Chemnitz, Darmstadt, Dresden, Frankfurt, Hamburg, München. Öffentliche Denkmäler in Berlin, Krefeld, Posen; Bauplastik in Hamburg.

GRUSON, PAUL, geboren am 24. Dezember 1895 in Berlin. Schüler der Kunstgewerbeschule in Berlin und der Akademie Berlin. Später in der Meisterwerkstatt von Hugo Lederer. Lebt in Berlin.

Werke von Gruson im Besitz der Stadt Berlin und Danzig.

HAHN, HERMANN, geboren am 28. November 1868 zu Kloster Veilsdorf in Thüringen, besuchte 1887 die Kunstgewerbeschule, 1887—1892 die Akademie in München. Reisen nach Griechenland und Italien. Wirkung der Plastik der italienischen Frührenaissance und Adolf v. Hildebrands. Lebt in München. Professor an der Akademie.



GARBE MODELLIERT MUSSOLINI

Werke von Hahn in den Museen von Hamburg, München. Denkmäler in Berlin, Bremen, Chemnitz, Kiel, Ludwigshafen, München, Neustadt a. d. Hardt, Speyer, Straubing, Weimar, Rudolstadt, — Chicago, Trelleborg.

HARTH, PHILIPP, geboren am 9. Juli 1887 in Mainz. Zuerst Bildhauer-Lehrling, dann Steindrucker in der Werkstatt seines Vaters, nebenbei Schüler der Kunstgewerbeschule in Mainz. 1908 Malunterricht an der Akademie in Karlsruhe, dann bis 1912 in Berlin. 1912—1913 Architekt. 1914—1918 im Feld. 1918—1924 im Odenwald, lebt seither in Berlin, im Sommer in Schwaz bei Innsbruck. — Werke von Harth in den Museen von Berlin und Königsberg.

HILLER, ANTON, geboren am 7. Januar 1893 in München, 1907 Holzbildhauer-Lehre, dann zwei Jahre Schüler der Städtischen Holzbildhauer-Schule in München. 1913 Schüler der Akademie unter Hermann Hahn. 1915—1918 im Feld, seit 1920 selbständig in München tätig. 1924 und 1927 Reisen nach Italien, 1926 nach Paris.

Werke von Hiller in der Städtischen Galerie, München. — Bauplastik in München, Brunnen auf dem Habsburger Platz in München.

HITZBERGER, OTTO, geboren am 2. Oktober 1878 in München, besuchte die Schnitzschule in Partenkirchen, bildete sich in Fachschulen und Ateliers in München und Stuttgart weiter. Holz- und Steinbildhauer. 1913—1917 Leiter der Werkstatt von Joseph Wackerle in Berlin, seit 1917 technischer Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin. 1917—1918 Kriegsdienst. — Werke von Hitzberger im Museeum Stettin und in Berliner Kirchen.

KARSCH, JOACHIM, geboren am 20. Juni 1897 in Breslau, 1912—1915 Schüler der Kunstgewerbeschule Breslau, 1915—1917 der Akademie in Berlin. Lebte 1917—1919 als Landarbeiter in Idarhof in Schlesien, 1919—1925 in Berlin, zwischendurch als Fabrikarbeiter in der AEG und bei Schering. 1925—1929 in Oberhannsdorf in Schlesien, seit 1929 selbständig in Berlin.—Werke von Karsch in den Museen von Berlin, Breslau, Düsseldorf, Köln, Hannover.

KIRCHNER, HEINRICH, geboren am 12. Mai 1902 in Erlangen, studierte in München und Paris von 1924 bis 1931, beschäftigte sich nebenher mit der Technik des Erzgusses und ist — neben seiner künstlerischen Tätigkeit — seit 1932 Erzgießer der Münchner Akademie. — Werke von Kirchner in der Städtischen Galerie München.

KLIMSCH, FRITZ, geboren am 10. Februar 1870 in Frankfurt a. M. als Sohn des Malers Eugen Klimsch. 1886 bis 1893 Schüler der Berliner Akademie unter Schaper und Herter, dann in Wien, 1894 in Paris, 1895 in Italien, lebt seither in Berlin, seit 1921 als Professor an den Vereinigten Staatsschulen.

Werke von Klimsch in den Museen von Aachen, Berlin, Bremen, Frankfurt, Kassel, Leipzig, Nürnberg, — Göteborg. Öffentliche Standbilder in Berlin und Saarbrücken. Dekorative Plastik im Warenhaus Wertheim, Berlin und im Reichstag (durch den Brand zerstört).



KNAPPE, KARL, geboren am 11. November 1884 zu Kempten im Allgäu, wuchs in Bamberg auf, Schüler der Kunstgewerbe-Schule und der Akademie in München. Bildhauer, Glasmaler und Architekt. Praktische Jahre in Berlin und Dresden, ein Jahr in Rom, dann in München. 1916—1918 Kriegsdienst.

Werke von Knappe in den Museen von Danzig, München, Stuttgart. Religiöse Bildwerke in den Kirchen von Geltofing bei Straubing und Karlsbach bei Passau. Außengestaltung und Reliefs des Kriegerdenkmals vor dem Armee-Museum in München (Figur von B. Bleeker).

KOELLE, FRITZ, geboren am 10. März 1895 in Augsburg, lernte zuerst als Spengler, dann 1912—1913 auf der Gewerbeschule in München. 1918—1923 Schüler der Münchener Akademie unter Hermann Hahn. Lebt in München.

Werke von Koelle in den Museen von Berlin und München.

KOLBE, GEORG, geboren am 15. April 1877 zu Waldheim in Sachsen, zuerst Maler und Graphiker in Leipzig, 1893—1894 Schüler der Kunstgewerbeschule in Dresden, 1895 bis 1897 der Akademie in München, Frühjahr 1898 in Paris, Wirkung Rodins. 1898—1900 in Rom, Übergang zur Bildhauerei zusammen mit Richard Scheibe, Schüler von Louis Tuaillon. Lebt seit 1903 in Berlin. 1905 erster Stipendiat der Villa Romana in Florenz. Reisen: 1913 nach Ägypten, 1931 nach Griechenland.



Werke von Kolbe in den Museen von Berlin, Bielefeld, Bremen, Breslau, Chemnitz, Danzig, Dresden, Düsseldorf, Duisburg, Elberfeld, Erfurt, Essen, Frankfurt, Freiburg, Hagen, Halle, Hamburg, Hannover, Köln, Leipzig, Lübeck, Magdeburg, Mannheim, Marburg, München, Nürnberg, Wiesbaden, — Chicago, Denver (Col.), Detroit, Manchester, den Haag, Oslo, Rom, Rotterdam, Stockholm, Wien.

Öffentliche Standbilder in Berlin, Hamburg, Leipzig, Stralsund.

KOLLWITZ, KÄTHE, geboren am 8. Juli 1867 in Königsberg als Tochter des Predigers Schmidt der freireligiösen Gemeinde. Vorwiegend Graphikerin. 1885 Schülerin von Karl Stauffer-Bern in Berlin, 1888 von Herterich in München. Lebt seit ihrer Ehe mit dem Arzt Karl Kollwitz (1891) in Berlin.

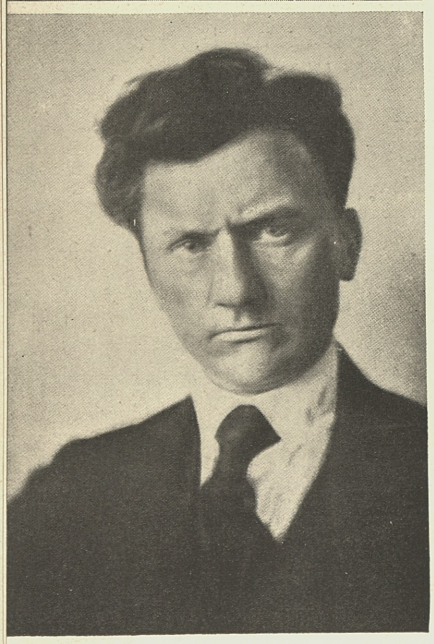
Plastische Werke von Käthe Kollwitz in der National-Galerie Berlin. Kriegerdenkmal in Eessen bei Dixmuyden.

KRAUS, AUGUST, geboren am 9. Juli 1868 in Ruhrort, 1882—1888 Steinbildhauer in Baden-Baden und Straßburg, 1888—1891 Schüler der Berliner Akademie, 1891—1898 Meisterschüler von Reinhold Begas, 1900—1905 in Rom, lebte seit 1906 in Berlin, 1933 kommissarischer Präsident der Akademie. Gestorben am 9. Februar 1934 in Berlin.

Werke von Kraus in den Museen von Berlin, Bremen, Duisburg, Düsseldorf, Essen, Frankfurt, Hannover, München.

Öffentliche Denkmäler in Anklam, Berlin, Mannheim, Shanghai.

KUNST, ERNST, geboren am 31. Mai 1896 in Remscheid, erlernte das Schleifer-Handwerk. 1915—1918 im Felde. 1923 Schüler der Akademie in Kassel (Malerei). Seit 1926 Bildhauer und Schüler von Fritz Klimsch in Berlin. Lebt in Berlin.



LEHMBRUCK, WILHELM, geboren am 4. Januar 1881 in Meiderich b. Duisburg, von 1895—1899 Schüler der Kunstgewerbeschule, von 1901—1907 der Akademie in Düsseldorf. 1906 und 1912 in Italien. Von 1910—1914 in Paris, Wirkung von Maillol. 1914 bis 1917 in Berlin, 1917 und 1918 in Zürich. Freitod am 25. März 1919 in Berlin.

Werke von Lehmbruck in den Museen von Berlin, Bremen, Breslau, Chemnitz, Danzig, Dresden, Duisburg, Erfurt, Essen, Frankfurt a. M., Hamburg, Köln, Leipzig, Lübeck, Magdeburg, Mannheim, München, — Detroit, New York. Kriegerdenkmal in Duisburg.

MARCKS, GERHARD, geboren am 18. Februar 1889 in Berlin, lernte seit 1907 in der Werkstatt von Richard Scheibe in Berlin. Einfluß von Kolbe und Gaul. 1914—1918 im Feld. 1919 Leiter der Töpferschule Dornburg des Weimarer Bauhauses, 1925—1933 Lehrer und zeitweise Leiter der Kunstgewerbeschule Halle-Giebichenstein. Lebt in Niehagen/Ostsee.

Oben: HARTH
Mitte: KOLBE UND SCHEIBE
Unten: LEHMBRUCK

Werke von Marcks in den Museen von Berlin, Danzig, Dresden, Duisburg, Elberfeld, Essen, Frankfurt a. M., Halle, Lübeck, Wiesbaden.

Hlg. Georg in der Kirche von Schwabendorf bei Marburg. Brückenfiguren in Halle.

MATARE, EWALD, geboren am 25. Februar 1887 in Aachen. Anfangs Maler, zuerst Schüler von Klinkenberg in Aachen, seit 1907 der Berliner Akademie, zuletzt Meisterschüler Arthur Kampfs, zeitweise im Atelier von Corinth. Seit 1918 Bildhauer in Berlin. 1932—1933 Lehrer der Akademie in Düsseldorf. Lebt in Büderich bei Neuß.

Werke von Mataré in den Museen von Aachen, Berlin, Breslau, Danzig, Düsseldorf, Hannover, Leipzig. Bauplastik am Heinrich-Hertz-Institut in Berlin und an der Dorfkirche in Wittlaer. Kriegerdenkmal in Cleve (in Arbeit).

MINKENBERG, HEIN, geboren am 12. März 1889 in Heinsberg (Rheinland). Während seiner Wanderjahre in Deutschland Studium der mittelalterlichen Plastik. Autodidakt. 1914—1918 im Felde. Lebt in München-Gladbach.

Werke von Minkenberg in den Museen von Berlin und Düsseldorf. Pietà in der Marienkirche in Neuß.

OTTO, LOTHAR, geboren am 30. Juli 1893 zu Plaue in Thüringen. 1908—1911 Schüler der Fachschule für Kunst- und Kunstkeramik in Teplitz-Schönau, 1911—1912 der Kunstgewerbeschule in Dresden. 1912—1914 Studium an der Akademie in München bei Erwin Kurz, 1914—1918 Kriegsdienst, 1918—1921 wieder an der Münchner Akademie bei Kurz und Hermann Hahn. Studienreisen nach Skandinavien. Lebt in München.

ROEDER, EMY, geboren am 30. Januar 1890 in Würzburg, lernte in München und 1913—1914 bei Bernhard Hoetger in Darmstadt, lebt seit 1914 in Berlin, seit 1920 verheiratet mit dem Bildhauer Herbert Garbe. 1925 und 1934 in Frankreich, 1933 in Rom.

Werke von Emy Roeder in den Museen von Berlin, Karlsruhe, Detroit.

RUWOLDT, HANS, geboren am 15. Februar 1891 in Hamburg, 1906—1909 Bildhauerlehre, 1909—1911 Gesellenprüfung und Gesellentätigkeit. 1911—1914 Schüler der Kunstgewerbeschule in Hamburg. 1915—1920 Kriegsdienst und Gefangenschaft in Frankreich. Lebt in Hamburg.

Werke von Ruwoldt in der Hamburger Kunsthalle. Tierbildwerke im Volkspark Hamburg.

SCHARFF, EDWIN, geboren am 21. März 1887 in Neu-Ulm, kam 1902 nach München, lernte 1904—1907 auf der Akademie Malerei. 1911—1913 in Frankreich, Beginn der Bildhauerei, Wirkung Rodins. Vor und nach dem Kriege bis 1922 wieder in München, 1915—1918 im Felde. Seit 1922 Professor an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin, seit 1933 an der Akademie in Düsseldorf.

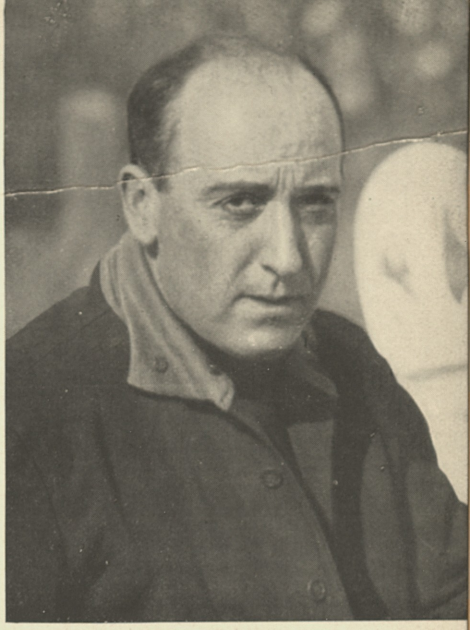
Werke von Scharff in den Museen von Berlin, Dresden, Hamburg, Köln, Mannheim, Ulm. Kriegerdenkmal in Neu-Ulm.

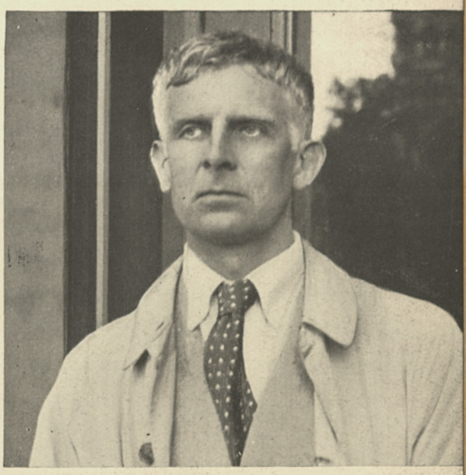
SCHEIBE, RICHARD, geboren am 19. April 1879 in Chemnitz, 1898—1899 Schüler der Dresdner Akademie. 1900 mit Georg Kolbe in Rom. 1901 in München, 1902—1903 in Dresden, 1904—1925 in Berlin, 1914—1918 im Felde. Seit 1925 Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M.

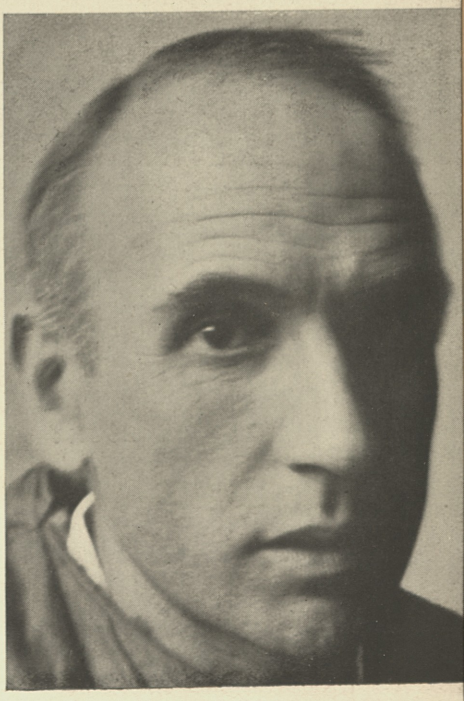
Werke von Scheibe in den Museen von Berlin, Chemnitz, Dresden, Frankfurt, Leipzig. Kriegerdenkmal in Frankfurt-Sindlingen.

SINTENIS, RENEE, geboren am 20. März 1888 zu Glatz in Schlesien. Lernte 1909—1911 auf der Kunstgewerbeschule in Berlin Bildhauerei. Lebt in Berlin, seit 1914 vermählt mit dem Maler E. R. Weiß.

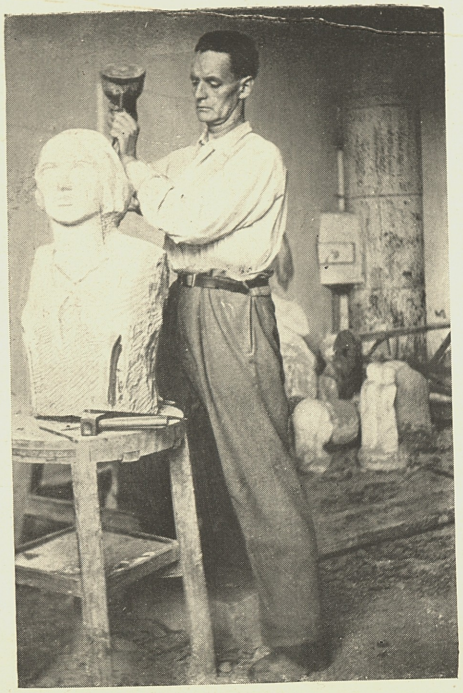
Werke von Renée Sintenis in den Museen von Aachen, Berlin, Bremen, Chemnitz, Danzig, Dortmund, Düsseldorf, Duisburg, Elberfeld, Erfurt, Frankfurt a. M., Köln, Leipzig, Lübeck, Nürnberg, Oldenburg, — Chicago, Denver (Col.), Detroit, London, New York, Rotterdam, Wien, Winterthur.







Oben: SCHARFF
Mitte: MARCKS
Unten: STADLER



WOLFF



ZSCHOKKE

STADLER, TONI, geboren am 5. September 1888 in München als Sohn des Malers Toni von Stadler. 1906—1907 Schüler der Kunstgewerbeschule in München, 1909—1911 von August Gaul in Berlin, 1911—1914 von Georgi in München, 1914—1918 im Felde. 1919 bis 1924 Schüler der Münchner Akademie unter Hermann Hahn. 1925 bis 1927 in Paris, seither selbständig in München.

Werke in der Staatsgalerie und der Städtischen Galerie in München.

STEGER, MILLY, geboren am 15. Juni 1881 in Rheinberg bei Moers, lebte 1889—1900 in Elberfeld, lernte in Düsseldorf und kurz bei Kolbe in Berlin. 1910—1918 im Kreise von Karl Ernst Osthaus in Hagen, lebt seit 1918 in Berlin.

Werke von Milly Steger in den Museen von Berlin, Danzig, Elberfeld und Essen. Bauplastik in Hagen.

THORMAEHLEN, LUDWIG, geboren am 24. Mai 1889 in Hanau, Sohn des Architekten Emil Thormaehlen, Schüler der Kunstgewerbeschule in Magdeburg. Erste Bildwerke 1913. Bildhauer und Kunsthistoriker. Seit 1914 Wissenschaftlicher Hilfsarbeiter, seit 1925 Kustos an der National-Galerie, 1915—1916 im Felde, seit 1933 Kustos am Hessischen Landesmuseum in Kassel.

Werke von Thormaehlen im Museum Magdeburg. Kriegerdenkmal in Magdeburg, Sportfigur im Stadion Kreuznach.

VOLL, CHRISTOPH, geboren am 25. April 1897 in München. 1915—1918 im Felde. 1919—1923 Schüler der Dresdner Akademie. 1924—1928 Lehrer an der Staatlichen Kunst- und Gewerbeschule in Saarbrücken. Seit 1928 Professor an der Akademie in Karlsruhe.

Werke in den Museen von Karlsruhe, Mannheim, Saarbrücken.

WACKERLE, JOSEF, geboren am 15. Mai 1880 zu Partenkirchen. Schüler der Holzschnitzschule in Partenkirchen, später der Kunstgewerbeschule und Akademie in München. Studienjahre in Italien, Reisen in Frankreich und Skandinavien. 1913—1917 Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Berlin, seither Professor an der Akademie in München.

Werke von Wackerle in den Museen von Düsseldorf, München, Nürnberg. Kriegerdenkmäler in Kehlheim und Partenkirchen. Öffentliche Denkmäler in Nürnberg und Schweinfurt.

WOLFF, GUSTAV H., geboren am 24. Mai 1886 in Barmen. 1904 bis 1905 in Rom, 1906—1914 in Paris, während des Krieges in Frankreich interniert. Autodidakt. Lebte seit 1918 in Berlin, Reisen nach Frankreich, Spanien, Marokko, Skandinavien, England. Gestorben am 22. März 1934 in Berlin.

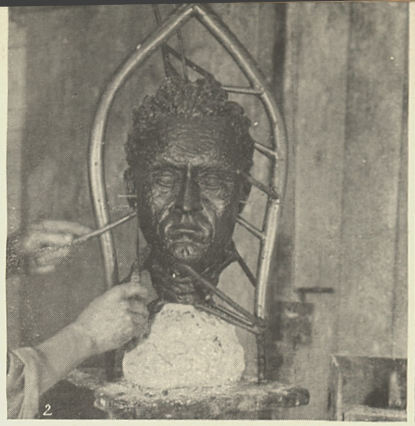
Werke in den Museen von Barmen, Berlin, Dresden, Erfurt, Essen, Hamburg, Königsberg, Lübeck, Wiesbaden. Bauplastik in Halle.

ZIMMERMANN, KURT, geboren am 24. Mai 1910 in Düsseldorf. Zuerst Zeichner in einem technischen Büro, 1929—1932 Schüler der Akademie Düsseldorf bei Netzer, zuletzt Meisterschüler von Alexander Zschokke, 1932—1933 in Berlin, lebt in Düsseldorf.

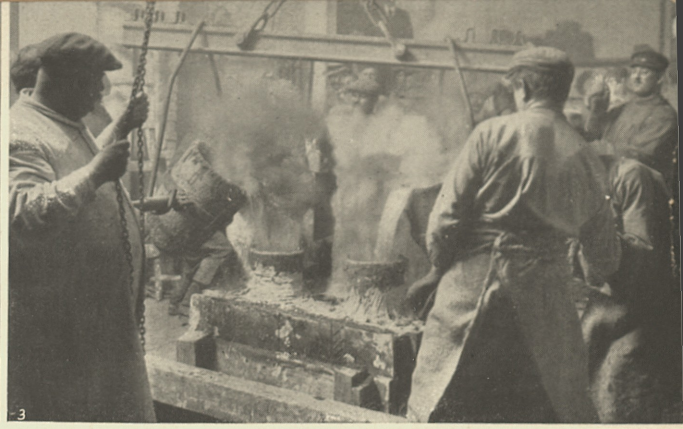
ZSCHOKKE, ALEXANDER, geboren am 25. November 1894 in Basel, zuerst Maler-Schüler der Akademie und Technischen Hochschule in München. 1914/1918 in Basel, Zürich, Genf, Ascona, seit 1919 in Berlin. Reisen 1920 und 1926 nach Italien, 1921 Paris und London, 1930 Griechenland. Seit 1931 Professor an der Akademie in Düsseldorf.

Werke von Zschokke in den Museen von Berlin, Hannover, München. Öffentliche Standbilder in Basel.





2



3

Wie ein Bronzeguß entsteht

Arbeitsbilder aus der in der ganzen Welt bekannten Bildgießerei

HERMANN NOACK, BERLIN-FRIEDENAU

Nur wenige Menschen wissen, daß ein Bildwerk aus Bronze, vor dem sie in öffentlichen Auslagen oder in einem Museum stehen, nicht unmittelbar vom Künstler geschaffen, sondern in einer Bildgießerei nach einem vom Bildhauer gelieferten Ton- oder Wachsmodell in Bronze gegossen worden ist. Die gebräuchlichen Gießverfahren sind der Sandguß und der Wachsguß. Ersterer wird meist für große Bildwerke bevorzugt. Wir zeigen hier das Wachsausschmelzverfahren in einigen Arbeitsbildern:

Bild 1. Das Modell wird mit einer Tonschicht umgeben, über die eine aus zwei Teilen bestehende Gipskappe gelegt wird. Der Ton wird später durch eine Gelatineschicht ersetzt, die alle Feinheiten des Modells genau wiedergibt und die mit einer 3 bis 6 mm starken Wachsschicht ausgepinselt wird. Nun werden die beiden Hälften wieder zuammengesetzt und der Gipskern in den Hohlraum eingegossen. Größere Bronzen können nur hohl, mit einer 3—6 mm starken Wandung gegossen werden.

Bild 2. Das Anbringen von Eingüssen und Luftkanälen am Modell. Hierauf wird mit einer aus Gips, Sand oder Ton bestehenden Chamottemasse das Modell angespritzt und bis auf die Eingußöffnung und die Luftabzugkanäle völlig zugedeckt. Die Form kommt dann in die Trockenkammer, hier wird das Wachs vorsichtig ausgeschmolzen und zwischen dem massiven Kern und der äußeren Chamotteschicht, die bis auf alle Einzelheiten die Oberfläche der zu gießenden Plastik wiedergibt, erfolgt durch die Eingüsse der Bronzeguß.

Bild 3. Der Bronzeguß: Die flüssige Bronze, die beim Wachsschmelzverfahren eine Zusammensetzung aus 93% Kupfer und 7% Zinn besitzt, hat eine Schmelztemperatur von 1200—1400 Grad.

Bild 4. Die Form wird zerschlagen, der Rohguß wird sichtbar.

Bild 5. Nachdem die Gußkanäle entfernt, werden etwaige Fehler beseitigt, kleine Löcher durch eingehämmerte Bronzestückchen ergänzt. Die Arbeit des Ziseleurs, der hier den Künstler ersetzt, vollendet das Werk, das dann durch Behandlung mit Säure und Feuer die Patina erhält.





Folgende Photographen lieferten Abbildungen zu diesem Werke:

Freia Nitzsche, Berlin, 1, 18, 25, 29, 31, 33, 45, 76, 77, 87, 90, 94, 95, 103 r., 105, 111, 112; Bildarchiv Böhme, Güstrow, 4, 6, 11, 13, 15, 16; Hildegard Heise, Berlin, 17, 61; Renger-Folkwang-Museum, Essen, 27, 49 r., 109; Franz Rompel, Hamburg, 28; Museum Duisburg, 32; Museum Halle, 34, 35; Margrit Schwarzkopf, Berlin, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43; Dresdner Albertinum, 47, 108; Dr. Walthary-Dietz, Frankfurt a. M., 46; Rothschild, Lankwitz, 48; Atelier Jacobi, Berlin, 70; Kunsthistorisches Institut, Marburg, 49 l., 50, 51, 52; Franz Linkhorst, Berlin, 54, 55, 57, 67, 93; Dr. Peter Weller, Berlin, 58; Carl Rogge, Berlin, 60; Foto-Kuhn, Lennep, 64; Fritz Eschen, Berlin, 65; Scherl-Verlag, 69; Ullmann, München, 75; Kunsthalle Mannheim, 78 l.; Senta Grüning, München, 82, 83; Rudolf Hatzold, Magdeburg, 85; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 88; Edgar Schröder, Berlin, 92; Gebr. Dransfeld, Hamburg, 100; Foto Wolff, Hamburg, 101; Foto Giacometti, Venedig, 103 l.

Unsere Reihe „Die Zeichner des Volkes“:

ERNST BARLACH von Carl D. Carls
Neue Auflage 1933 mit 80 Abbildungen . . Kart. RM. 4,20. Gebd. RM. 6,—.

EDVARD MUNCH von Jens Thiis
Mit 90 Abbildungen . . . . . Kart. RM. 4,20. Gebd. RM. 6,—.

KAETHE KOLLWITZ von Adolf Heilborn
Zweite Auflage mit 70 Abbildungen . . . Kart. RM. 3,50. Gebd. RM. 5,50.

PAULA MODERSOHN-BECKER von Rolf Hetsch
Zweite Auflage 1933, mit 80 Abbildungen . Kart. RM. 4,20. Gebd. RM. 6,—

GEORG KOLBE von Rudolf G. Binding
Dritte Auflage mit 90 Abbildungen . . . Kart. RM. 4,20. Gebd. RM. 6,—.

RUTH SCHAUMANN von Rolf Hetsch
Zweite Auflage mit 85 Abbildungen . . . Kart. RM. 4,20. Gebd. RM. 6,—.

HEINRICH ZILLE von Adolf Heilborn
Zweite Auflage mit 80 Abbildungen . . . Kart. RM. 3,50. Gebd. RM. 5,50.

Jeder Band mit einer Biographie und einer lebendigen Einführung in die geistige Welt und das Schaffen dieser großen Künstler.

Ferner die schönen Kunstbände:

DAS BILDNIS IM BERLINER BIEDERMEIER von Kaethe Gläser
Mit 64 bisher unveröffentlichten wundervollen Bildnissen . . Leinen RM. 8,50.

EMIL NOLDE, Das eigene Leben (Selbstbiographie)
200 Seiten, mit 42 Abbildungen . . . . . Kart. RM. 4,—. Leinen RM. 5,50.

EMIL NOLDE, Jahre der Kämpfe
240 Seiten, mit 16 Abbildungen . . . . . Kart. RM. 4,—. Leinen RM. 5,50.

PAUL SCHEURICH-ZEICHNUNGEN UND PORZELLANE
Herausgegeben von Oskar Fischel und Franz von Volto

Ein Großquartband mit über 100 Abbildungen (darunter sämtliche Porzellane) und fünf farbigen Tafeln, auf feinstem Kunstdruckpapier Leinen RM. 7,50.

REMBRANDT-VERLAG G. M. B. H., BERLIN SW 11

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & ΙΩ. ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

ΤΕΛΛΟ