

MAX SAUERLANDT

HOLZBILDWERKE VON KIRCHNER,
HECKEL UND SCHMIDT, ROTTLUFF
IM HAMBURGISCHEN MUSEUM FÜR
KUNST UND GEWERBE

„Diese Fiktionen, diese Hieroglyphen, deren jede Kunst bedarf, werden so übel von allen denen verstanden, welche alles Wahre natürlich haben wollen und dadurch die Kunst aus ihrer Sphäre reißen.“

Goethe, Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung. 1826.

IN dem Entscheidungsjahr der gegenwärtigen Epoche deutscher Kunst, 1910, sprach Max Liebermann, zum letzten Male Präsident der Berliner Sezession, vor Manets „Er-schießung des Kaisers Maximilian“ das Wort: „Angesichts des Bildes finden wir die Bestätigung der Wahrheit, daß die Revolutionäre von gestern die Klassiker von heute geworden sind.“

Seitdem ist das Rad weitergerollt und die von jener Ausstellung zurückgewiesenen Revolutionäre von 1910 sind die anerkannten Führer von 1930 geworden. Wir danken ihnen die schönste Beglückung, die das Kunstwerk zu geben vermag: eine mächtige Erhöhung und Erweiterung unseres Lebensgefühls, eine vollkommene Erneuerung unseres Weltbildes.

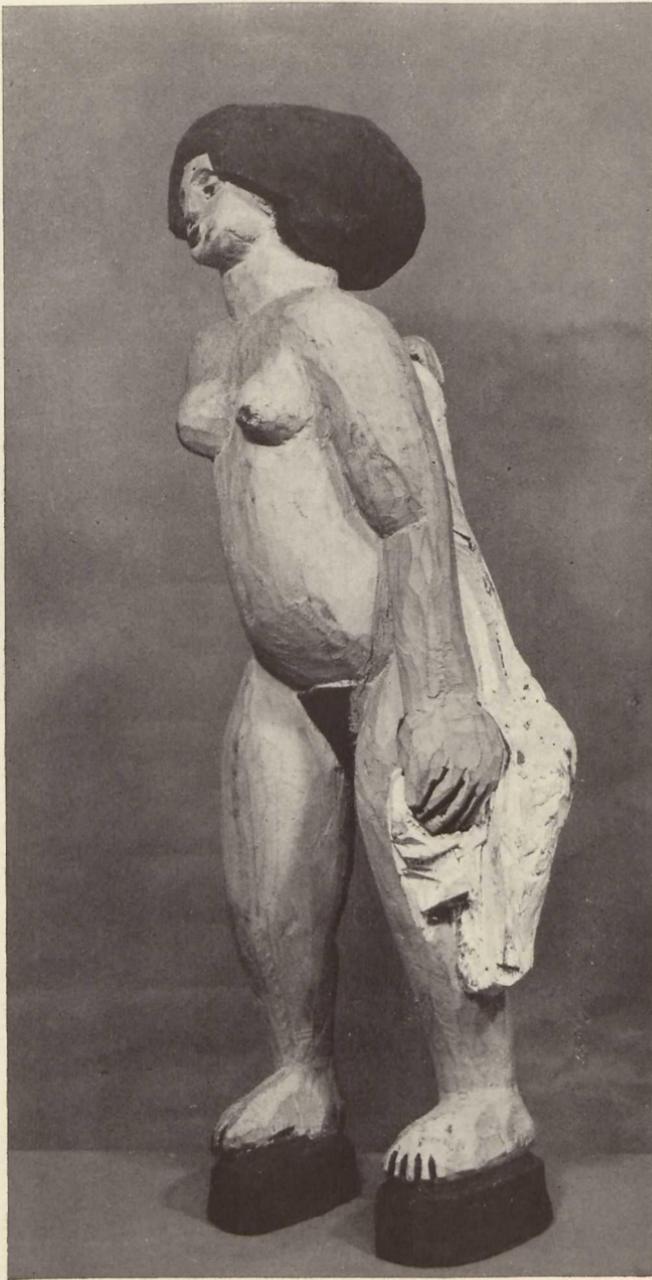
Vielleicht ist es möglich, selbst in dem scheinbar unüberbrückbaren Widerspruch der letzten Stile, zwischen den Epochen, Formen des Übergangs von einem zum anderen, im letzten Alten schon, gleichsam latent, das frühe Neue zu finden. Trotzdem irrt die landläufige Meinung der landläufigen Historiker, die an ein gleichmäßiges Fließen der Entwicklung glauben möchten und ein gewaltsames Abreißen der Tradition für unmöglich erklären. Es gibt auch im Strom des künstlerischen Geschehens Katarakte – Revolutionen, die ein vollkommen neues Bild hervorbringen.

Eine solche geistige Revolution haben wir miterlebt. Sie vollzog sich in dem fruchtbaren Jahrfünft vor dem Jahre 1910.

Mit der untrüglichen Sicherheit des Instinkts haben die Künstler, die damals die Grundlagen einer neuen Form geschaffen haben, es empfunden, daß sich ein Ring der Entwicklungskette schloß. Sie haben für ihre Zeit dasselbe empfunden, was Philipp Otto Runge hundert Jahre früher fühlte, als er schrieb: „Heute geht wieder etwas zu Ende.“ Zu Ende ging jetzt die in ihren höchsten Repräsentanten gewiß große Epoche des Impressionismus, das letzte Aufatmen eines langen Kunstlebens.

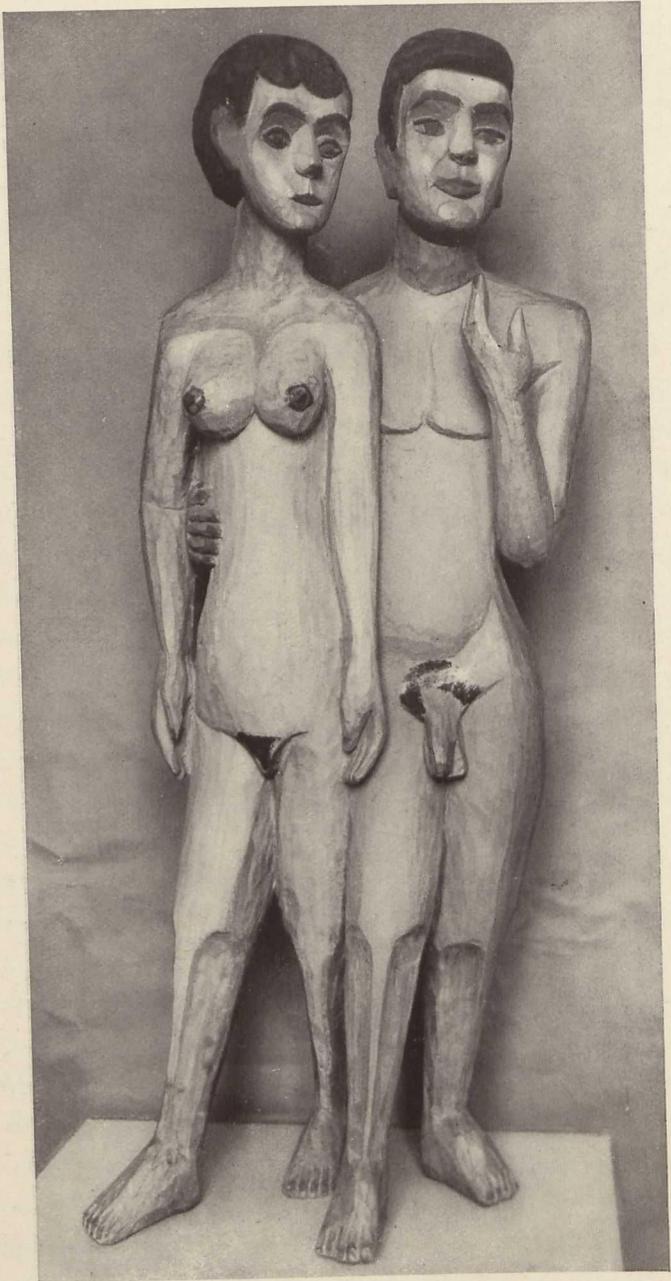
Es ist eine reiche Zeit der Malerei gewesen, die damals in erster Blüte stand. Die Namen, die Werke standen so dicht gedrängt, wie nur je – und es war doch erst ein Anfang. Die Kunstwerke, die damals geschaffen wurden, haben uns Bedürfnisse gelehrt, die wir vorher nicht kannten, und es ist der Weg der Erneuerung, daß wir neue Bedürfnisse empfinden. Ein Bedürfnis nach Form und Farbe, die nicht eine Wiedergabe der Wirklichkeit, auch nicht nur eine Steigerung von Formen und Farben der Wirklichkeit sind, sondern etwas, das sich dem Wirklichkeitsschein als etwas grundsätzlich anderes autonom gegenüberstellt, weil das Kunstwerk das Gesetz seiner Form in sich selbst trägt.

Wird die Wirkung der Kunst unserer Epoche in die Breite dringen? Man pflegt geistige Wirkungen nicht mit der Elle zu messen. Nicht auf die Breite, sondern auf die *Intensität* der Wirkung kommt es an. Und diese Intensität der unmittelbaren Wirkung ist gegeben. Sie verbürgt die Wirkung auch in die Breite. Immer ging der Weg geistiger Umgestaltung so: von den Wenigen zu den Vielen – wenn nur die Wenigen sich ihrer Verpflichtung bewußt waren. Das Geschlecht, das heute heranwächst, ist schon im Innersten verändert, es trägt, bewußt oder unbewußt, das Gepräge der neuen Form. Auch diese Kunst hat ihre lebenzeugende Kraft schon bewiesen. Das gilt unzweifelhaft von der malerischen, es gilt noch



KIRCHNER
1905

HAMBURG, KUNSTGEWERBE-MUSEUM
NEUER ANKAUF



KIRCHNER
1923

HAMBURG, KUNSTGEWERBEMUSEUM
NEUER ANKAUF



KIRCHNER
1924

PRIVATBESITZ
HAMBURG

nicht, wenigstens noch nicht in dem gleichen Maße, auch von der plastisch-bildnerischen Form. *Nostra culpa*.

Wer weiß denn etwas davon, daß auch die Plastik, wie es natürlich ist, in den gleichen entscheidenden Jahren die gleiche entscheidende Neubegründung erfahren hat? Blättert man in den alten Ausstellungskatalogen der Berliner Sezession aus dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, so wird es erschreckend deutlich, bis zu welchem Grade das Gefühl für die eigentlichen bildnerischen Formwerte der Plastik im damaligen Deutschland abgestorben war. Noch mehr als von der gleichzeitigen Malerei gilt von der Bildhauerei von damals, daß in einer „monströsen Geschicklichkeit“ die Grenzen zwischen Natur und Kunst verwischt waren.

Und doch waren diese Jahre auch für die Plastik von grundlegender Bedeutung in den ersten Bildwerken der gleichen Künstler, die die neue Epoche der Malerei heraufgeführt haben. Aber diese ersten Bildwerke des neuen Stils blieben damals und sind bis heute noch ungesehen in den Ateliers oder, nur ganz wenigen zugänglich, in den Räumen einzelner Nächstvertrauter geblieben.

Die Erkenntnis der Leistung aber muß unvollkommen, die Wirkung unterbunden bleiben, wenn nicht auch diese Werke den ihnen seit langem gebührenden Platz in den öffentlichen Sammlungen finden, wie es jetzt in Hamburg geschehen ist.

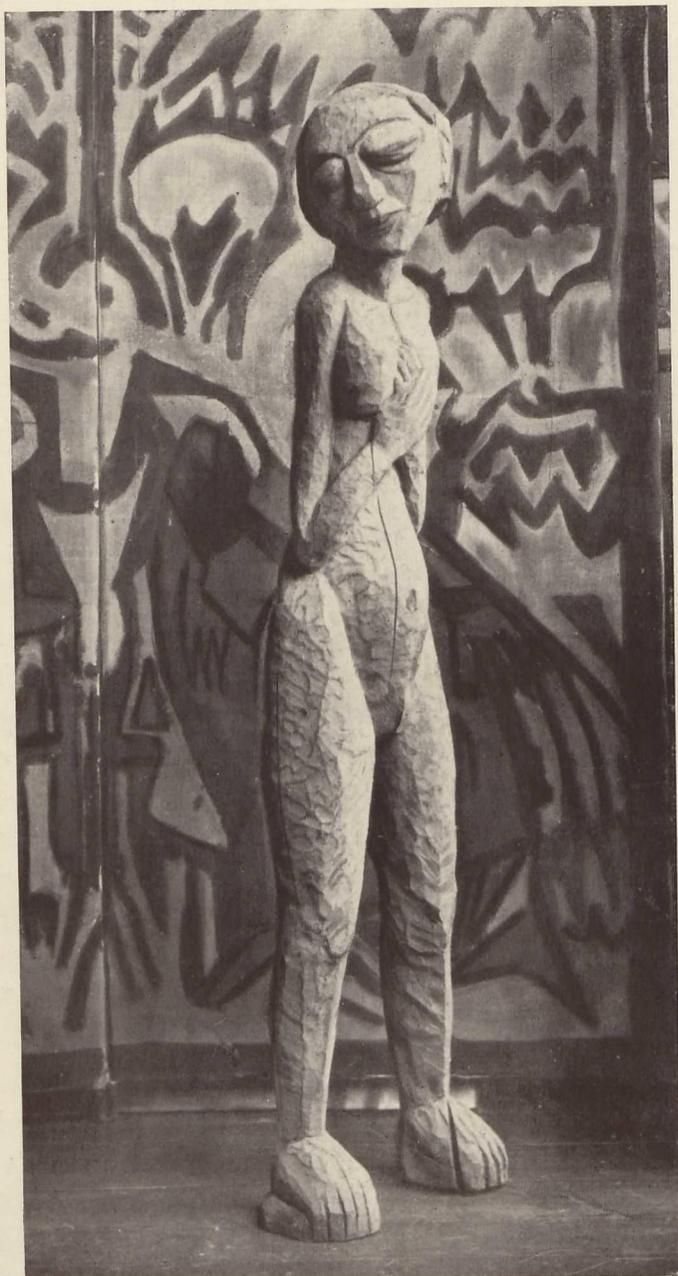
Die sich abtrocknende *Badende* von *Kirchner*, aus dem Jahre 1905, ist das erste und gleich vollkommene Beispiel für das, was unter „Rhythmus der geschlossenen Form“, unter „geschlossener Komposition“ in der Plastik zu verstehen ist. In einem einheitlichem Zug des Gliederaufbaus ist die menschliche Form in diagonal nach links aufsteigendem Wuchs in den vollen Erlenblock hineingesehen, aus dem vollen Block herausgeschlagen und herausgeschnitzt in mächtigem und lebendigem Rhythmus der gebauten Massen von Kopf, Rumpf,

Beinen und schwer unterblockten Füßen, in ebenso großartigem Rhythmus der Farbe, dem durch Schwarz gegliederten starken und einheitlichen Gelb des Leibes, dem das Weiß des Badelakens eine lichte, die Stärke des Schwarz und Gelb noch steigernde, die Blockmasse bindende Rücklage gibt.

Die reinen, vollen Farben der Holzbemalung verdecken nirgends die Struktur des Holzes und die Spur der Arbeit. Jeder Hieb des Beiles und jeder Schnitt des Messers bleibt dem Auge unmittelbar sinnlich fühlbar, tastbar. Es ist, ganz anders als bei den farbig gefaßten Holzbildwerken des Mittelalters, bei denen Kreidegrund, Farbschicht und Vergoldung den Holzkern völlig verschwinden lassen, echtste, unverhüllte Holzbildhauerkunst. Und es liegt ein besonderer, ganz künstlerischer Reiz dieser Bildwerke gerade in der überaus frischen und lebendigen Behandlung der Oberfläche des Holzes.

So ist es bei dieser aus einer wahrhaft bewundernswürdigen geistigen Freiheit und inneren Unabhängigkeit geschaffenen Figur, die mit ihrem frühen Entstehungsjahr eine Epoche bezeichnet. So ist es bei allen anderen Holzfiguren dieses Kreises bis heute geblieben, auch bei *Erich Heckel*, der die Farbe meist sparsamer verwendet, und bei *Schmidt-Rottluff*, bei dem die plastische Form selbst oft so scharf und tief gegliedert, so markant hervorgetrieben ist, daß die Farbe nicht mehr zur Verstärkung des Formenrhythmus erfordert wird, sondern umgekehrt mit zur Einheitsbindung der Form dienen muß.

Das gilt zum Beispiel von den beiden in Birkenholz geschnittenen *Köpfen* des hamburgischen Museums, die während des Krieges, im Jahre 1917, entstanden sind. Von ihnen ist der eine in dunklem Rot, der andere, der *Litauisches Mädchen* heißt, in leuchtendem Grün einheitlich bemalt, in Farben, die sich wundervoll neben den ungebrochenen, dichten Glasfarben von Schmidt-Rottluffs erstem Mosaik aus dem Jahre 1924 halten, das sich gleichfalls in Hamburg befindet, jetzt in



HECKEL
1912

HAMBURG, KUNSTGEWERBE-MUSEUM
NEUER ANKAUF

dem gleichen im Januar 1930 umgestalteten Treppenhausraum mit den Holzbildwerken ausgestellt.

Zeichnerische, malerische und plastische Form wachsen aus ein und derselben Wurzel. *Kirchner* bewahrt noch Zeichnungen nach dem gleichen Modell, das die Grundlage für die gelbe „Badende“ bildete.

Noch weiter zurück reicht die erste Konzeption des „Liebespaars“ aus dem Jahre 1923. Schon im Jahre 1900 entstand als fünftes Blatt des Zyklus *Mann und Weib* der Holzschnitt *Vor den Menschen* (Schiefler, H 65, mit Abb.). Vor hellem Grund das Paar sich umschlungen haltend auf der Höhenlinie eines Rasenhügels nach rechts schreitend, im Vordergrund hämisch lachendes und deutendes Menschengedränge, auf dem schwarzen Randstreifen links weißes, den Bildinhalt in abstrakter Form wiederholendes Linienornament. Volle 24 Jahre später folgte die endgültige *malerische* Gestaltung des Motivs mit dem großen Gemälde in *Kirchners* reifem Stil. Ein Jahr zuvor hatte er das *Liebespaar* aus einem mächtigen Arvenholzblock gehauen, dem „wunderbaren Hochgebirgsbaum“, wie er schreibt, dessen harzhaltiges Holz in der ganzen Alpengegend, bis nach Salzburg hin, zum Schnitzen auch der großen Masken benutzt wird.

Der großflächige Farbaufbau des Gemäldes ist in dem Kontrast des orangefarbenen Ocker des weiblichen, des rotbraunen Ocker des männlichen Körpers bei dem Holzbildwerk schon vorbereitet: wie auch in der antiken Malerei die Geschlechter in starkem Farbengegensatz unterschieden werden. Wieder wie bei der *Badenden* dient die Farbe, bei der in verhaltener Geste sprechenden Gruppe, neben der unterscheidenden Charakteristik der Geschlechter, der Ausdeutung des klaren Massenaufbaus und der belebenden Rhythmisierung der plastischen Raumform.

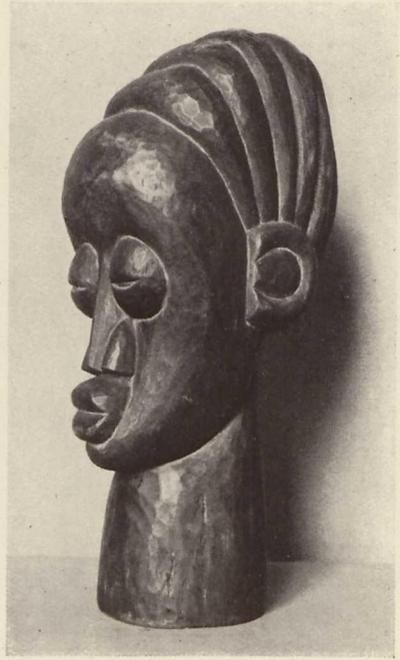
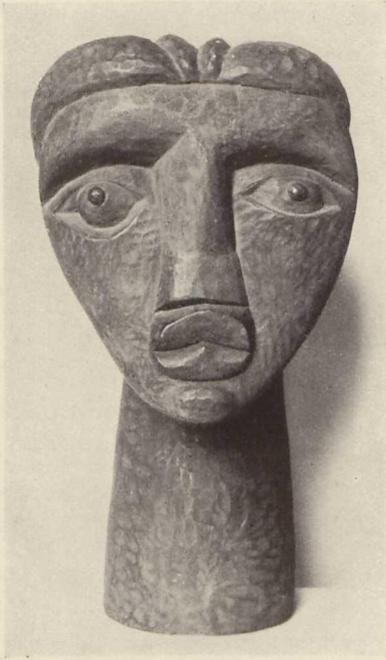
Ganz deutlich hebt sich, trotz des gleichen Bildstoffs und der grundsätzlich gleichen Technik, von der geistreichen Gestaltung *Kirchners* die urmäßigste Gestaltung *Schmidt-Rottluffs* und die zartere Form *Heckels* ab. Jene in den beiden schon genannten *Köpfen* von 1917, in denen grimmiger Ernst und heiße Leidenschaft in straffem Zügel gehalten werden, diese in der großen, einer Maria unter dem Kreuz, besser noch einer Verkündigungsmadonna verwandten, in Ahornholz gearbeiteten *Stehenden Frau* vom Jahre 1912, die ihre Nacktheit gleichsam in sich selbst scheu einhüllt.

Man mag schwanken, welcher besonderen Prägung des plastischen Stils man den höchsten Rang zuerkennen will. Die besondere Form ist jedesmal so eindeutig bestimmt, wie die des malerischen Stils der gleichen Künstler, die damit ihre innere Freiheit und Selbständigkeit noch einmal erweisen.

Gewiß, es ist dies alles auch heute noch fremdartig wirkende, ungewohnte Form, aber eine Form, die klar vernehmbar in den Urlauten plastischer Gestaltung und seelischen Ausdrucks spricht. Nachdrücklich verkünden diese schweren und ernsten Bildwerke unserer Zeit, daß Kunst kein Kinderspiel ist, und daß Kunstwerke nicht zum Vergnügen geschaffen werden, daß das viel mißbrauchte Wort *schön* dem Kunstwerk gegenüber jeden Sinn verloren hat, weil es noch einen anderen Ausgangspunkt und noch ein anderes Ziel des Schaffens gibt, als Ausgang und Ziel der sogenannten klassischen Kunst. Und sicher ist es eine Kunst *aus unserer Zeit*, nicht ihr zum Trotz oder *gegen sie* entstanden. Sie enthüllt die tiefe seelische Problematik unserer Gegenwart, aber indem sie sie darstellt, enthält sie auch schon ihre Lösung.

Eine solche Kunstform konnte nur auf eigenem Wege gefunden werden, und wer vor diesen Bildwerken – lobend oder achselzuckend – von „Negerkunst“ spricht, beweist damit nur, daß ihm der Sinn für die entscheidenden Unterschiede

künstlerisch verwandter Erscheinungen fehlt, für diese entscheidenden Unterschiede, auf deren Sehen und Empfinden alles ankommt. Jede neue Empfindung fordert, um zum Kunstwerk zu werden, ihre eigene, Bildstoff und Bearbeitung in eins zusammenfassende neue „Techne“. Ein neues Weltgefühl in gewohnter Form, mit gewohnten Mitteln ausgesprochen, würde bestenfalls eine literarisch-gegenständliche Originalität besitzen. Erst im Verschmelzen der neuen Empfindung mit der neuen Form kann, wie es in diesen Holzbildwerken geschehen ist, das neue Kunstwerk entstehen.



SCHMIDT-ROTTLUFF
1917

HAMBURG, KUNSTGEWERBE-MUSEUM
NEUE ANKÄUFE