

Plastik im Freien

Versuche im Betrachten von Kunstwerken

von

Fritz Schumacher



1 9 2 8

Herausgegeben von der Oberschulbehörde
Hamburg

Die Oberschulbehörde und deine Lehrer überreichen dir an dem Tage, der für dich den Eintritt in das werktätige Leben eröffnet, diese Gabe. Sie lenken damit deinen Blick auf Werke, die als Schöpfungen lebender Künstler dir auf deinen Wegen begegnen werden. Lerne, verweilend, diese Kunstwerke betrachten! Fritz Schumacher, der Leiter des Bauwesens unserer Stadt, zeigt dir, wie anzufangen ist. Möge die lebendige Kraft, die diesen Bildwerken die Gestalt gegeben hat, auch dir helfen, deinem Auge das bewegte Leben zu erschließen, wie es diese Plastiken im Freien so beherrscht verkörpern.

9.015

ins Buch gelegt
von J. Beites am
25.11.2030

Schumacher, Fritz

Plastik im Freien; Versuche im
Betrachten von Kunstwerken

ohne Angaben

Plastik im Freien

Versuche im Betrachten von Kunstwerken

von

Fritz Schumacher

Mit 18 Bildern



1 9 2 8

Herausgegeben von der Oberschulbehörde
Hamburg

Inhalt

	Seite
Vorwort	3
I. „Olana“ von Georg Wrba	9
II. „Pinguinen-Brunnen“ von August Gaul	13
III. „Das Reh“ von Richard Kuöhl	19
IV. „Frauenshicksal“ von Elena Lutsch-Mackowska	21
V. Figuren an der Schneise des Wasserturms von Georg Kolbe	22
VI. „Heinrich Helne“ von Hugo Lederer	27
VII. „Krugträgerin“ von Friedrich Wied	29
VIII. „Reiter“ von Hermann Hahn	30
IX. „Bürgermeister-Burhard-Büste“ von Adolf Hildebrand	32
X. „Bürgermeister-Mönckeberg-Brunnen“ von Georg Wrba und Fritz Schumacher	35

Die Aufnahmen von I, II, III, V, IX und X sind von Gebr. Dransfeld.
Die Aufnahmen von IV und VI von Heinrich Lübbert. Die Aufnahme
von VIII von Franz Kompel.



I. „Diana“, von Georg Wrba.

Ein Hauptgrund dafür, daß die Kultur der Griechen in allem Wechsel der Kulturen unsterblich geblieben ist, beruht darauf, daß dies Volk es verstanden hat, für sein ganzes Dasein, auch für die Vorstellungen seines Geistes eine lebensvolle, den Sinnen mitteilbare Form zu finden.

Das tritt vielleicht am deutlichsten dadurch hervor, daß sie für alle die wichtigsten Beziehungen des Lebens Verkörperungen schufen. Für Ackerbau und Weinbau, — Handwerk und Waffendienst, — Handel und Jagd, — kurz für alle Betätigungen, aus denen sich ihr Dasein aufbaute, erfanden sie Symbol-Gestalten, die sie in ihrer dichterischen Vorstellung mit allen Eigenschaften ausrüsteten, die für diese Betätigung besonders nötig sind. Diese Idealfiguren nennen wir „Götter“. Für jede dieser Lebensbeziehungen hatten die Griechen einen „Gott“, der gleichsam der Protettor des damit verbundenen Tuns und der damit verbundenen Gesichte war. Alles Streben, Hoffen und Fürchten, das mit einer dieser Lebensbeziehungen in Verbindung stand, brachte man in Verbindung mit der Idealfigur des betreffenden Gottes.

So wurde dem Ackerbau: Proserpina, dem Weinbau: Bacchus, dem Handwerk: Vulkan, dem Waffendienst: Mars, dem Handel: Merkur, der Jagd: Diana zur symbolischen Verkörperung in Form einer Göttergestalt.

Das müssen wir uns klarmachen, wenn wir hören, daß das Bildwerk, auf das wir beim Eingang in die Blumengärten des Stadtparks stoßen, „Diana“ heißt.

Was ist demnach mit diesem Titel gesagt? Nichts anderes, als daß in dem Kunstwerk der Begriff „Jagd“ verkörpert werden soll, der ja für den Menschen, der der Natur noch nahesteht, einen wichtigen Teil seiner Daseinsbedingungen bedeutet.

Wie kann man nun diesen Begriff „Jagd“ zum Ausdruck bringen?

Man sieht, der Künstler hat nicht den früher oftmals üblichen Weg gewählt, daß er uns durch irgendein allegorisches Sinnbild, das er seiner Figur in die Hand gibt, den Begriff vermittelt. Er hat ihn vielmehr umgesetzt in eine Gestaltengruppe und in eine Handlung. Durch beides will er bestimmte Vorstellungen in uns erwecken, die für den Begriff „Jagd“ maßgebend sind.

Was sind das für Vorstellungen?

Mir scheint, es sind vor allen Dingen zwei: Schnelligkeit und Treffsicherheit. Das sind die beiden Grundeigenschaften, die nötig sind für den

erfolgreichen Jäger. Schnelligkeit verbindet sich mit dem allgemeineren Begriff der Behendigkeit, Treffsicherheit mit dem allgemeineren Begriff der Kraft gespannter Einstellung auf ein bestimmtes Ziel. Von diesen beiden Eigenschaftsgruppen mußte der Künstler also eine Vorstellung im Beschauer erwecken.

Wie hat er das getan?

Zunächst interessiert uns die Frage, wie der Eindruck „Schnelligkeit“ erreicht ist. Der Künstler holt sich dafür ein Tier zur Hilfe, das Tier, dessen Haupteigenschaft in unserer Vorstellung die Schnelligkeit ist: die Hirschkuh. Und er läßt Diana auf diesem Tiere reiten. Seine Schnelligkeit wird dadurch gleichsam zu einer Fähigkeit der Reiterin. Aber nicht nur das, er bildet auch den Körper der Frau so elastisch und federnd, daß man das Gefühl bekommt, diese Jägerin kann, wenn sie will, auch jeden Augenblick von ihrem Tier heruntergleiten und mit ihm um die Wette laufen. Wir fühlen ihre Behendigkeit. So wird der Eindruck von Schnelligkeit in uns erzeugt, ohne daß uns etwa eine schnelle Bewegung vorgeführt würde, im Gegenteil, was wir vor uns sehen, ist ein Augenblick völliger Ruhe. Nichts bewegt sich. Aber gerade die Spannung dieser Ruhe läßt uns fühlen, daß im nächsten Augenblick alles in Bewegung sein wird: der Pseil wird schnellen, die Frau wird vorwärts stürmen.

Und so dient die Art, wie die Gespanntheit vor der Bewegung dargestellt ist, zugleich dazu, uns den Eindruck der zweiten Eigenschaft, der zielbewußten Treffsicherheit, zu vermitteln. Alles in der Gruppe ist nicht nur gespannt, sondern gespannt einem einzigen Zielpunkte entgegen. Nicht nur das Auge der Frau, auch das Auge des witternden Tieres. Nicht nur das Auge, auch die ganze Körperhaltung. Nicht nur die Körperhaltung, auch die Linien, die dadurch erzeugt werden. Man beachte die gleichgerichteten Horizontalen, die der Pseil und die beiden Arme der Frau bilden. Man beachte die gleiche leise aufwärts gerichtete gerade Linie, die vom Rücken des Tieres bis zu seiner Schnauze verläuft. Wo diese beiden geraden Linien sich schneiden, steht das Ziel, dem der Pseil gilt. Das fühlen wir genau und beginnen dadurch gleichsam mit zu zielen. Die Linien des Kunstwerks zwingen uns noch mehr dazu als die Handlung selbst, die wir vor uns sehen.

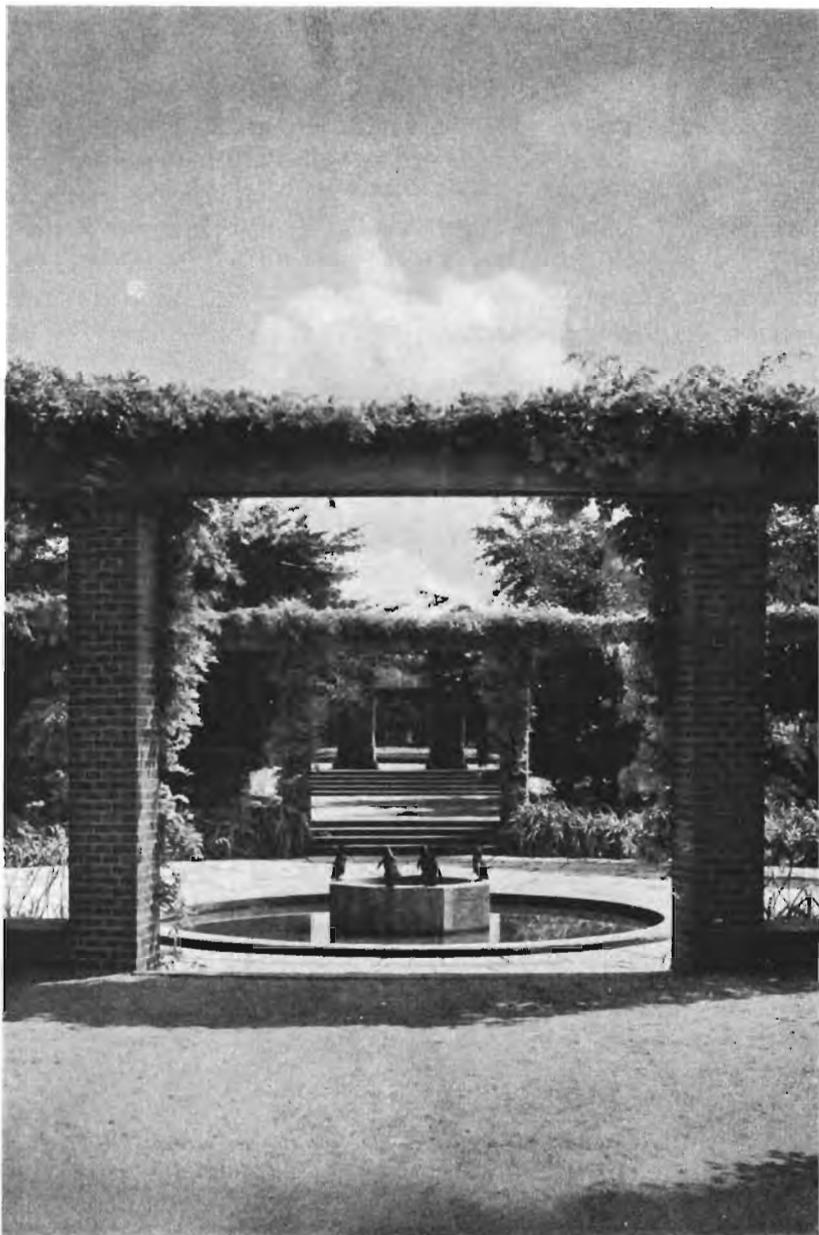
Und damit kommen wir schließlich zu etwas wichtigem Neuen.

Wir haben gesehen, der Künstler stellt „Diana“ dar, aber nicht, um uns die allegorische Gestalt einer griechischen Göttin, sondern um uns in einer zusammengefaßten Form das Wesen der Jagd zu zeigen. Damit sind

wir noch nicht bis zum letzten künstlerischen Ziel vorgedrungen, das berühren wir erst, wenn wir verstehen, daß der Künstler uns auch die Jagd nicht etwa zeigt, um gerade die Jagd zu zeigen, sondern um uns in ihr das reiche harmonische Linienspiel eines Stückes Leben zu zeigen. Das ist sein letztes und eigentlichstes Ziel. Dafür gibt ihm die kraftvolle Betätigung der Jagd den Anlaß. Das Spiel der Formen dieses reichgegliederten und reich bewegten Körpers, sein Gegensatz zu den ruhigeren und einfacheren Formen des Tieres, die vielfach sich schneidenden Linien, die gegeneinander spielen, das ist das Thema eines solchen Kunstwerks. Und dieses Thema ist weit wichtiger und steht weit höher, als das Thema der Handlung, die es darstellt.

Aber erst das Versenken in die Art, wie der Künstler seine Aufgabe angefaßt und mit welchen Mitteln der Charakterisierung er sie gemeistert hat, macht den Beschauer reif zu diesem letzten und höchsten Genuß, dem Genuß am Spiel lebendig gestalteter Form.

Auf den Wechsel dieses Formenspiels muß man achten, wenn man das Werk schauend umschreitet.



II. „Pinguinenbrunnen“, von August Gaul.

Dieser Brunnen ist nicht von einem Architekten entworfen, das sieht man gleich. Er ist aber auch nicht aus einer eigentlich plastischen Vorstellung hervorgegangen, wie man sie vom Bildhauer erwarten könnte, dann würde er geschlossener in seinem Aufbau sein. Er ist hervorgegangen aus dem Wunsch eines Bildhauers, mit seiner Kunst anmutig zu spielen. Und weil dieser Bildhauer ein ganzer Künstler ist, hat er die Kraft, uns ohne weiteres zum Mitspielen zu verleiten.

Da sitzen also alle diese possierlichen kleinen Vogelgestalten um den Rand des Beckens herum. Was macht sie denn eigentlich so possierlich?

Die Wirkung beruht auf einem Gegensatz, dem Gegensatz zwischen dem anspruchlosen Dasein dieser harmlosen Tiere und ihrem gravitätischen Gehaben. Es sieht so aus, als wäre da eine äußerst bedeutsame Versammlung. Jedem einzelnen Teilnehmer glaubt man die Wichtigkeit seiner kleinen Person anzusehen. Und in Wahrheit ist gar nichts los.

Leise werden wir erinnert an menschliche Verhältnisse, und wir lächeln, wenn wir sie in diesem Spiegel sehen. Der Spiegel ist liebenswürdig, und deshalb lächeln wir nicht ironisch oder gar bitter, sondern nur amüsiert.

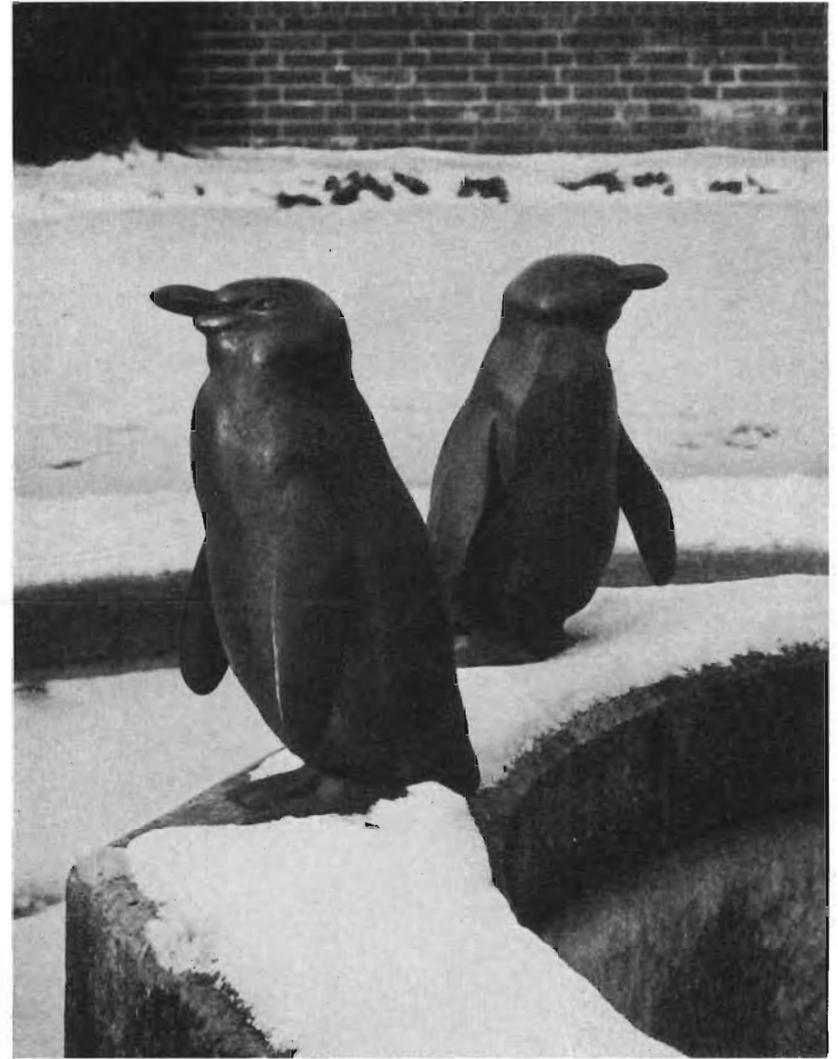
Diese menschenhafte Wirkung ist nicht eine willkürliche Eigenschaft unseres Kunstwerkes. Südpolarfahrer haben darauf hingewiesen, daß diese merkwürdigen kleinen Pinguine, wenn sie sich in harmloser Neugier dem Schauspiel des hereinbrechenden fremden Menschenwesens nähern, wie eine feierliche Prozession ehrbarer Würdenträger wirken, die zur festlichen Begrüßung heranzieht. Einer der geistreichsten französischen Humoristen, Anatole France, hat diese Menschenhaftigkeit in seinem Roman „Die Insel der Pinguine“ zu einer amüsanten Szene benutzt. Er schildert einen übereifrigen Heiligen, der sich die Bekehrung der Heiden zum Lebensberuf gemacht hat. An Massenwirkungen gewöhnt, predigt er in seiner Kurzsichtigkeit auf fremder Insel einer Pinguinenversammlung, und zum Schluß kann er es nicht lassen, seine Gemeinde in Bausch und Bogen zu taufen. Woraus dann im Himmel sehr schwierige theologische Fragen entstehen, an die der humoristische Spötter seine satyrischen Zeitbetrachtungen anknüpft.

Was macht denn diese Tierchen so menschenähnlich? Man erkennt es leicht. Es ist die aufrechte Körperhaltung, welche die kleinen, zum Fliegen untauglichen Flügel als Armchen wirken läßt. Nur ganz wenige Tiere haben diese aufrechte Haltung, sie alle wirken menschenhaft, denn die aufrechte



Haltung ist ja das, was den Menschen vom Tiere in seiner gesamten Körperlichkeit am stärksten unterscheidet.

Beim Brunnen im Stadtpark beachte man nun, daß der Künstler diese Menschenhaftigkeit niemals besonders hervorgehoben hat. Er schildert nur



die Tierchen, wie sie sind, er schildert sie mit aller Liebe eines feinen Naturbeobachters, und dieser leise humoristische Einschlag, der aus dem menschhaften Anklang entspringt, tritt ganz ohne Absicht hervor. Würde das anders sein, würde der Bildhauer diesen Effekt absichtlich betont haben, so würde



er vielleicht eine große Wirkung damit erzielen, aber es würde keine künstlerische Wirkung sein. Es wäre die Wirkung einer Karikatur. Eine Karikatur aber kann wohl ein Kunstwerk sein, wenn sie mit Mitteln, die keine dauernde Verewigung beanspruchen, arbeitet; sobald sie im Gewand einer

Dauer beanspruchenden bronzenen Plastik erscheinen würde, wäre das eine Geschmacklosigkeit.

Wenn wir also fragen, worin denn in dem Brunnen von Gaul das Künstlerische liegt, so ist die erste Antwort, es liegt in dem feinen Takt, mit dem der Künstler uns ein Stück liebevoller Naturbeobachtung bietet und damit zugleich einen Hauch liebenswürdigen Humors anklängen läßt. Wir fühlen, er hat sich am persönlichen Gehaben dieser Tiere gefreut, als er sie verewigte, und diese innerliche Freude eines naturnahen Menschengestes teilt sich uns durch sein Werk mit.

Aber das ist nicht die einzige Antwort auf die Frage nach dem Künstlerischen. Es reicht noch weiter. Man betrachte einmal eine dieser Tiergestalten ganz für sich und losgelöst aus dem Zusammenhang. Ist es nicht erstaunlich, wie hier aus dem toten Material der Bronze Leben geweckt ist? Nicht etwa dadurch, daß wir naturhafte Einzelheiten zu sehen bekommen, nein, nach solchen suchen wir im Gegenteil vergebens. Keine Feder wird uns gezeigt, und doch glauben wir, den sanften Reiz der flaumigen Gesamtförm dieser kleinen Körper zu spüren. Wie weich muten sie uns an und doch zugleich wie klar und bestimmt in der Form. Nichts ist verwaschen, um dadurch etwa sanft und weich zu wirken, alles ist deutlich gemodelt. Das Wesentliche ist gebracht. Nur das Wesentliche. Und darin liegt die eigentliche Kunst. Allein der wahre Künstler vermag so das Wesentliche aus dem Einzelnen herauszuschauen und uns mitzuteilen. Im Gegensatz zur naturalistischen Darstellung nennen wir das eine stilisierte Darstellung. Aber das ist kein sehr klärendes Wort. Es ist richtiger, wenn wir es eine wesenhafte Darstellung nennen.

Nur wenn man bis zum Genuß an dieser feingefühlten wesenhaften Darstellung eines Stückchens Leben durchdringt, hat man das Künstlerische dieses anspruchlosen kleinen Brunnens voll erfaßt.

Und hinter dem Kunstwerk blickt ein lebenswerter Mensch hervor, dem wir gerne recht oft wieder begegnen mögen, wenn wir ihn einmal kennengelernt haben.



III. „Das Reh“, von Richard Kuöhl.

Wenn man von den Bronzeplastiken kommend, die in den Ziergärten des Stadtparks stehen, plötzlich auf das Bildwerk stößt, das die Terrasse des Planschbeckens schmückt, ist es so, als ob man nach kunstvoll gesetzten Gefängen auf einen Wanderer stößt, der sein Lied lustig und unbekümmert vor sich hinpfeift. Das klingt so leicht und mühelos. — Aber wir horchen auf: der sich hier hören läßt, versteht zu pfeifen.

Was wollen wir mit diesem Vergleiche sagen? Nichts anderes, als daß wir hier einem Werke begegnen, das keine besondere Ausdeutung will — es scheint entstanden aus einer Art spielender Luft. — Wieder reitet hier ein menschliches Wesen auf einem Tier — aber kann man es eigentlich „Reiten“ nennen? — Dies Wesen macht keinen Versuch, das Tier in seinen Dienst zu nehmen. Gleichsam nur im Vorübergehen hat es sich auf dem zierlichen Reh niedergelassen, wie ein Schmetterling sich irgendwo vorübergehend gaukelt. In diesem Eindruck des leichten Spiels eines Sommernachtsstraums liegt vielleicht der letzte Reiz der anmutigen Gruppe.

Aber noch etwas ist zu bemerken. Dieser „poetische Inhalt“ ist ohne alle Sentimentalität zur Darstellung gebracht. Nicht „gefühlvoll“, sondern mit einer leisen Derbheit, und das gibt dem Werk den Charakter des Volkstümlichen. Dieser Charakter aber hängt eng mit noch etwas anderem zusammen, nämlich mit der Technik, in der die Arbeit ausgeführt ist. Wir haben eine keramische Plastik vor uns, es ist wetterfeste, gebrannte Klinkermasse.

Dies keramische Material zwingt durch sein technisches Wesen zu einer ganz bestimmten Behandlung. Es bedarf einer gewissen Dicke der Masse, um standfest zu sein. Daraus erklärt sich beispielsweise die buschartige Unterstützung unter dem Körper des Rehs, das nicht, wie bei Bronze, allein auf seinen zierlichen Läufen stehen kann. Daraus erklärt sich aber überhaupt die ganze handfeste Art der Modellierung. In der Arbeit drückt sich ein feines Stützgefühl aus für das Zusammenklängen der Eigentümlichkeiten des keramischen Materials mit der ganzen plastischen Formgebung. Was wir hier vor uns sehen, kann und darf nur in gebranntem Ton ausgeführt sein.

Diese Einheitlichkeit zwischen Stoff, Form und Gehalt ist ein wesentlicher Teil der künstlerischen Wirkung des Werkes.



IV. „Frauensicksal“, von Elena Luksch-Mackowska.

Wenn man die weiße Figur auf leise angehügelter Rasenfläche unter den hohen Bäumen stehen sieht, kann man meinen, daß sie nur um ihres dekorativen Gesamteindrucks willen geschaffen sei. Der streng zentrische Aufbau der Komposition gibt dem Werk durch seine Gebundenheit den Charakter eines architektonischen Zierstücks. Er steigert zugleich in bemerkenswerter Weise den Maßstab der Figur. Sie wirkt im Freien größer als ihre zierlichen wirklichen Abmessungen erwarten lassen.

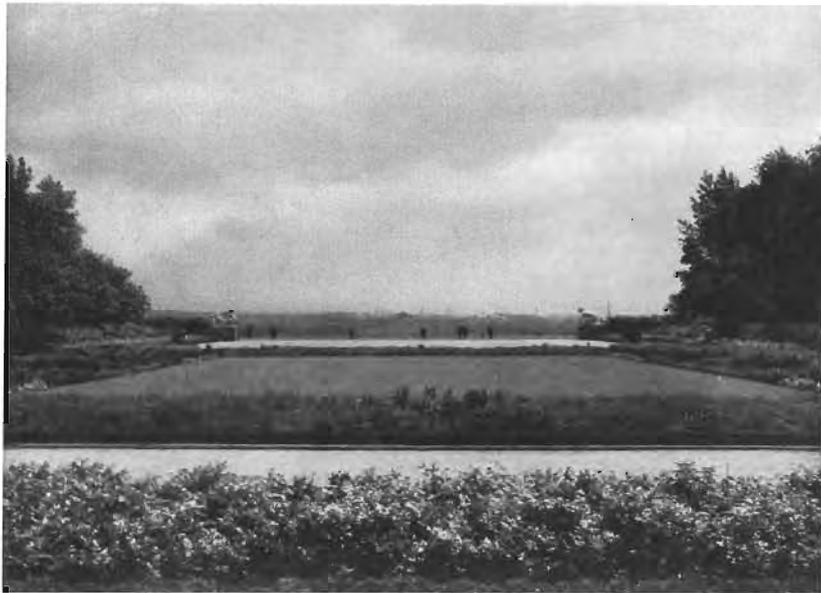
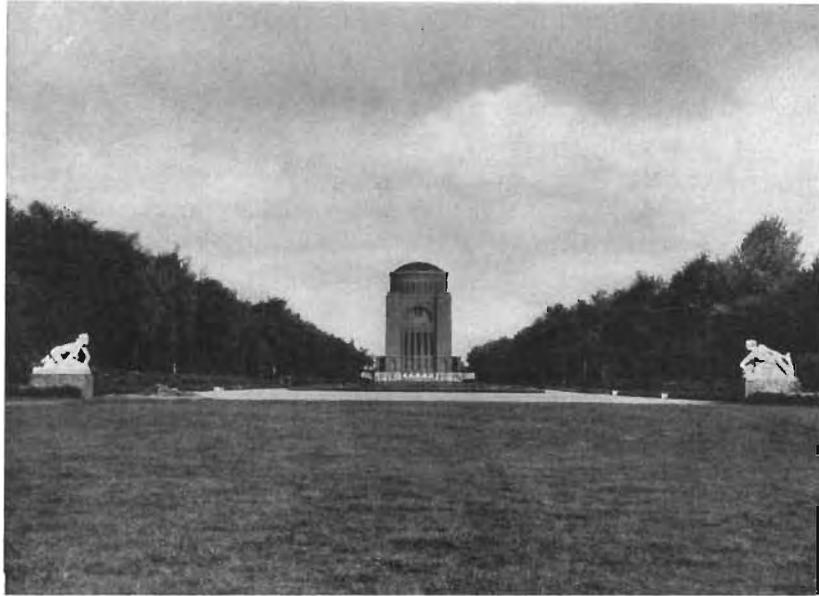
Aber wenn man näher zusieht, bleibt die strenge Gebundenheit des Aufbaues nicht der entscheidende Eindruck. Im oberen Teil der Figur wird er durchbrochen durch die eigentümlich ausladenden Linien der Armbewegung dieser sitzenden Frau.

Und jetzt sehen wir es: Sollte der strenge Aufbau, in dem die Gruppe beginnt, vielleicht nur da sein um des Kontrastes willen mit dieser freien ganz persönlichen Bewegung im oberen Teil?

Wir haben vor uns eine in straffer Haltung sitzende Frau. Zwischen den Falten ihrer herabfließenden Gewänder blicken drei Kindergestalten heraus. Man sieht, es ist ihnen selbstverständlich, hier wohlgeborgen wie die Küchlein im Nest hocken zu können. Aber man sieht mehr, man sieht, daß die Frau durch diese Kinder fest am Boden gebunden ist. Sie kann nicht schreiten, wohin sie will, sie kann sich nicht bewegen, wie sie mag, das Leben der Mutter wird durch anderes Leben am Erdboden gefesselt. Ihr Haupt aber kann sie frei bewegen. Oben im Geistigen ahnen wir noch eine zweite Welt. Da hat ein Wundervogel sich auf die Schulter der Erdgebundenen niedergelassen, und mit einer Gebärde voll entsetzungsvoller Sehnsucht lauscht sie einen Augenblick seinem Sang.

Wir fühlen den Zwiespalt einer Frau, deren Seele mitfliegen könnte in das Reich der Phantasie und deren wirkliches Sein gebannt ist in die Ansprüche an ihre Mütterlichkeit: Frauensicksal.

Was vermittelt uns diesen Einblick in ein feines seelisches Problem? Eine einzige, aus tiefer Empfindung geborene Gebärde.



V. Figuren an der Schneise des Wasserturms, von Georg Kolbe.

Wenn der Besucher der großen Volkswiese des Stadtparks zum Wasserturm blickt, werden ihm am Beginn der Verengung, die zum Turm führt, zwei bewegte Punkte auffallen. Es sind steinerne Figuren, die hier gleichsam ein Tor flankieren.

Ehe wir sie uns näher beschauen, wollen wir uns klar machen, daß solche „Flankierung“ hier nötig ist. Das Rückgrat des Parks bildet die große Achse, die sich zwischen Stadthalle und Turm in einer Folge von Räumen entwickelt, die ineinander übergehen. Der große Mittelraum, die Volkswiese, mündet in leicht zurückspringenden Absätzen schließlich in den langen schmalen Raum des Einschnitts, an dessen Ende der Turm steht. Der Punkt, wo dieser Übergang von einem Raum zum andern stattfindet, bedarf einer klaren Fassung. Sie darf nicht trennen, aber sie muß abgrenzen. Es durfte deshalb nur mit ganz bescheidenen architektonischen Linien gearbeitet werden, Stufen und niedrigen, die strengere Pflanzung säumenden Mauern. Diese Elemente aber konnten erst dadurch ihre Wirksamkeit erhalten, daß sie zugleich das Leben eines Kunstwerks in ihren Zusammenhang banden. Mit einem Worte, den Eingang zu dem neuen Raum konnte nichts besser betonen, als zwei figurale Werke.

Wenn diese Gruppen den Abschluß deutlich markieren sollten, mußten sie in ihren Proportionen gelagerten Charakter haben, und ihr Aufbau mußte mit feinem Sinn aus den Abmessungen des Raumes entwickelt werden. In ihrem formalen Charakter aber mußten sie vor allem auf eine Eigentümlichkeit berechnet sein: die Figuren üben ihre Wirkung nicht nur in der Ansicht von der Wiese zum Turm aus, sondern in ebenso hohem Grade in der umgekehrten Blickrichtung von der Hindenburgstraße zur Wiese. Daß eine Mal erscheinen sie hell auf dem dunklen Hintergrund des Laubes, im anderen Falle dunkel auf dem hellen Hintergrund des Himmels. Sie dürfen deshalb nicht eine mehr oder weniger geschlossene Masse sein, deren Modellierung sich erst in der Nähe zeigt, sondern schon von weitem muß das lebendige Linienspiel einer durchbrochenen Masse das Auge beschäftigen, schon ehe man etwas Genaueres zu erkennen vermag.

Solche Forderungen stellt der Platz, und es gilt zunächst zu betrachten, wie der Künstler diesen Forderungen gerecht wurde. Man wird sehen, wie



der Sinn für diese Funktionen seines Werkes im Rahmen des räumlichen Ganzen der Ausgangspunkt seiner Schöpfung gewesen ist.

Und nun erst treten wir an die Werke selbst heran. Zwei Frauen sehen wir in seltsamen Bewegungen. Sie liegen nicht, sie stehen nicht, sie spielen in kauernder Bewegung mit ihrer eigenen Kraft. Was sollen sie darstellen? Nichts, als sich selbst. Das Spiel dieser Glieder ist das Thema der Darstellung. „Körperbewegung“ könnte man dies Thema nennen, wenn man nach einem Wort sucht, und wir Menschen aus einer Zeit des Sports verstehen sehr wohl, daß dies ein schöner Inhalt für eine künstlerische Arbeit ist.

Aber nun verfolge man dieses Spiel in seiner außerordentlichen Mannigfaltigkeit. Welche Überschneidungen der Linien! Immer aber, von welcher Seite und in welcher Verkürzung man auch blicken mag, runden sie sich zu einem harmonischen Fluß. Die Bewegung der Gestalten ist nicht nur kühn, sie ist auch klar.

Und noch eins kommt hinzu, was vielleicht das Wichtigste ist. Bei aller Lebendigkeit der Bewegung liegt doch eine zunächst unsichtbare Gebundenheit über diesen Gestalten. Die bunte Mannigfaltigkeit der Überschneidungen spielt sich nur innerhalb der großen Gesamtkontur der Gestalt ab, diese



Gesamtkontur zerflattert nicht durch die Bewegung, sondern läßt sich von der Form verhältnismäßig einfacher Flächen erfassen. Wir ahnen den Block, aus dem die Figur gemeißelt ist. Seine ruhige Masse spricht unvermerkt aus dem Werk, trotz seiner reichen Bewegung. Und mehr noch, trotzdem die beiden Figuren in ihrer Gebärde völlig verschieden sind, spüren wir bei genauerer Beobachtung die gleiche Form des Blockes, aus der beide entsprangen. Die Linien der Umrisse haben ähnliche Tendenzen. Ihre nach der Mitte gerichtete aufsteigende Bewegung tritt in Gegensatz zu den abfallenden perspektivischen Linien der Wände des langen Raumes.

Diese entgegengesetzte Liniengerichtung ist wichtig. In solchen Eigentümlichkeiten liegt das Architektonische dieser Figuren, das heißt, dasjenige Element ihres Wesens, das sie geeignet macht, als Glied eines Raumes zu wirken, wie ein Stück Architektur. Das Widerspiel von Bewegung und Gebundenheit ist der innerste, künstlerische Reiz dieser Werke.

Solche Dinge zu sehen, ist schwerer, als den Inhalt eines Kunstwerks zu erfassen. Vielleicht sieht man es nicht gleich beim ersten Male, aber allmählich wird man es doch empfinden, und dann erst wird man die Melodie dieser Kunstwerke zu hören beginnen.



VI. „Heinrich Heine“, von Hugo Lederer.

Wenn man an das Standbild eines bekannten Mannes herantritt, ist es zuerst die Vorstellung, die man sich selber von ihm gemacht hat mit ihren Sympathien und Antipathien, was man vor das Kunstwerk trägt.

Das sollte man möglichst schnell zu überwinden suchen. Ganz besonders beim Heine-Denkmal, denn bei einer Persönlichkeit, die aus so viel verschiedenen Elementen zusammengesetzt war wie Heine, der uns bald als leidenschaftlicher Politiker, bald als zarter Träumer, bald als Spötter, bald als Grübler entgegentritt, kann ein Künstler nicht durch eine einzige Darstellung seiner körperlichen Erscheinung alle diese verschiedenartigen Seiten zur Darstellung bringen.

Wir müssen also das Kunstwerk fragen, was es uns von Heine erzählen möchte, und nicht selber dem Kunstwerk von Heine zu erzählen suchen.

Wenn man das bei Hugo Lederers Denkmal tut, wird man leicht eine Antwort finden. Nicht den Politiker, nicht den Spötter, — den Träumer will er uns zeigen, den liederreichen Lyriker, der in die Natur hineinlauschte, zugleich aber in sein eigenes Herz, und der aus dieser Mischung Töne fand, die über das Persönliche hinaus etwas von Allgemeingültigkeit bekommen haben.

Deshalb bildet er ihn wie in selbstvergessener Versunkenheit, und man weiß nicht, sind es die Töne der Natur, oder die Töne seines Innern, was ihn bewegt.

In der Art, wie der Künstler die Stellung dieses Lauschens dargestellt hat, charakterisiert er zugleich etwas von der Sphäre, in der Heines Poesie gebannt bleibt. Diese elegante Stellung des wohlgepflegten Menschen verdeutlicht nicht nur die Anmut seiner Geistigkeit, sondern zugleich auch die Gebundenheit des zivilisierten Lebenskünstlers. Wir sehen sogleich, daß wir von diesem Dichter nicht kosmisches Urmaterial, sondern geschliffene Steine zu erwarten haben.

Der Adler, der am Sockel in die Lüfte steigt, will uns zu heroisch erscheinen als Symbol für die Eigentümlichkeit dieses Dichtewesens. Das fühlen wir um so mehr, weil es vielleicht eine besondere Feinheit dieses Heine-Denkmal's ist, daß es nicht versucht, das Bild des Dichters durch zu großen Maßstab und zu tief sinnige Gebärde zu übersteigern.



VII. „Krugträgerin“, von Friedrich Wied.

Ein junges am Boden sitzendes Mädchen trägt einen Krug auf dem Kopf, den es mit beiden Armen hält. Das ist der Vorgang, den wir sehen, ein höchst einfacher Vorgang, und dennoch wirkt er fast feierlich. Woher kommt das?

Es liegt nicht am Typus des Mädchens. Das ist ein schlichtes, zierliches Ding. Es liegt an der strengen Gebundenheit ihrer Stellung. Wir begegnen dieser Gebundenheit bei unsern Betrachtungen zum erstenmal. Bei allen andern Plastiken, die wir näher beschauten, war, auch wenn sie geschlossen aufgebaut waren, irgendeine Bewegung, die den strengen Aufbau durchbrach. Hier ist er ganz durchgehalten. Alles entwickelt sich symmetrisch. Solche Gebundenheit der Bewegung ist vor allem charakteristisch für sakrale Vorgänge, und der gemessene Rhythmus, der dadurch entsteht, ist das, was wir als etwas Feierliches empfinden. Die Einfachheit der Gebärde vergrößert ihre Wirkungskraft, die ganze Gestalt wächst. Man beachte, daß man alle Linienzüge des Umrisses, alle Linien der gegeneinander spielenden Formen immer nur als etwas Ganzes in sich aufnehmen kann. Das Auge erfährt sie auch ohne Absicht sofort in ihrer Totalität. Daher erscheint alles groß. Das Werk wirkt monumental.

Zu dieser Einfachheit der Bewegung hat der Künstler nun noch etwas zweites gebracht: eine Vereinfachung der Form. Betrachtet man eines der Glieder dieser Figur genauer, so sieht man, hier ist nicht der weiche Übergang der Muskeln gezeigt, wie die Natur ihn bietet, sondern die Art, wie diese Muskeln zueinander stehen, ist in Flächen übersetzt. Alles erscheint wie geschnitten, die Kleinigkeiten fallen fort, nur die großen Zusammenhänge der Formen bleiben. Und doch umspielt diese ins Flächige übersetzten Formen aus einiger Entfernung betrachtet der Reiz des Lebens. Ja, vielleicht ein erhöhter Reiz des Lebens, weil das Gegenspiel der Lichter, das uns die Modellierung der Form verdeutlicht, stärker hervortritt, als bei weichen Übergängen.

In solcher Behandlung der Form liegt bei dieser Gestalt der Kernpunkt der künstlerischen Leistung. Es entsteht eine unsichtbare Brücke zwischen Plastik und Architektur. Das, was wir zuerst in seinem Stimmungsausdruck „feierlich“, dann in seinem Wirkungsausdruck „monumental“ nannten, können wir in seiner Beziehung zu andern Künsten auch als „architektonisch“ bezeichnen.



VIII. „Reiter“, von Hermann Hahn.

In der Entwicklung der Kunst hat es den Bildhauer immer wieder gelockt, den reitenden Menschen darzustellen. Bald benutzte er diese Möglichkeit, um einen Helden oder Herrscher dadurch stattlicher zu machen, daß er auf seinem Roß gleichsam thronte, bald wurde die wilde Leidenschaft eines Vorgangs, beispielsweise eines Kampfes, dadurch gesteigert, daß

auch das Tier in Bewegung und Ausdruck die Erregung des Menschen spiegelte und dadurch sinnfälliger hervorhob.

Beides ist bei dem Bildwerk, das Hermann Hahn uns geschaffen hat, nicht der Fall. Der Reiter ist kein Herrscher, dem das Tier größere repräsentative Würde verleihen soll, das Tier spiegelt keine Erregung seines Herrn in seinem Geben wieder. Wir sehen Reiter und Pferd in voller Gelassenheit des Ausdrucks und der Bewegung.

Was also hat den Künstler zu seiner Darstellung bewogen? Dasselbe, was den Bildhauer immer wieder bewegt, einen „Sitzenden“, einen „Schreitenden“, einen „Laufenden“ in der nackten Gestalt des Menschen darzustellen: die künstlerische Freude am charakteristischen Spiel der Glieder eines schönen Menschen bei den verschiedenen Funktionen seiner Lebensbetätigung.

Unter ihnen ist das Reiten ein künstlerisch besonders reiches Thema, nicht nur weil es den Körper in dem eigentümlich federnden Zustand zwischen Ruhe und Spannung zeigt, der für diesen Vorgang charakteristisch ist, sondern vor allem, weil das Spiel seiner Glieder gleichsam verstärkend hervorgehoben wird durch das Kräftespiel im Körper des Pferdes. Man beachte einmal, wie die so ganz verschiedenen Bewegungen von Reiter und Pferd gleichsam im selben Takt rhythmisch zu schwingen scheinen. Der Mann teilt seine Willensbewegung dem Pferde, das Pferd seine Körperbewegung dem Manne mit, es ist ein Widerspiel von Schwingungen, das der Künstler in seiner Gestaltung erhascht hat und das den aufmerksamen Beschauer in seinen Bann zieht. Er schwingt unvermerkt mit.

Und nun beachte man weiter, welche Fülle von ausdrucksvollen Wirkungen dem Künstler durch den Kontrast von Mensch und Tier, vom vertikalen und vom horizontalen Organismus gegeben wird. Wie die Überschneidungen der dünnen Glieder der bronzenen Pferdebeine ein buntes Linienspiel erzeugen, das die großen ruhigen Linien des Menschenkörpers doppelt stark hervortreten läßt. Wie der Umriss der entgegengesetzt gebauten und doch verschmelzenden Gestalten von Roß und Reiter von allen Seiten in reicher Mannigfaltigkeit hervortritt. Kein Wunder, daß die Bildhauer immer wieder zu diesem Motiv zurückgeführt werden, auch wenn sie nichts weiter damit bezwecken, als eben die Lösung dieses Motivs.

Wir danken dem Künstler, daß er uns nach alle den seelenlosen oder zweckhaften Reitern einer jüngst vergangenen Epoche diese vornehme Fassung eines reitenden Menschen geschaffen hat.



XI. „Bürgermeister=Burchard=Büste“,
von Adolf Hildebrand.

Bei diesem Kunstwerk ist der Platz, an dem es sich befindet, ein wichtiger Teil seines Wesens. Wenn es sich darum handelt, eine Einzelperson durch ein Denkmal zu ehren und wenn man dabei ihre Gesichtszüge mitsprechen lassen will, muß man das Werk in irgendeiner Weise aus der Sphäre des privaten Porträts emporheben. Die Epoche, die unmittelbar hinter uns liegt, hat das unzählige Male dadurch zu erreichen versucht, daß sie den Gefeierten in ganzer Figur darstellte. So entstanden die vielen plastischen Puppen, die in unseren Städten herumstehen und nur

ganz selten einmal wirkliches künstlerisches Interesse zu erregen vermögen. Was an Männern des Geistes in erster Linie interessiert, ist ihr Kopf, und der wird leicht zur Nebensache, wenn er nur als Abschluß einer meist zweifelhaften Gewandfigur in die Erscheinung tritt.

Man kann dieses Emporheben aus der Sphäre des privaten Porträts auch ganz anders machen, nämlich durch die Wahl des Ortes, an dem man ein Bildnis sprechen läßt. Bringt man ein Werk in ausgesprochenen Zusammenhang mit einem öffentlichen Bauwerk, so geht ein Stück der Würde dieses Bauwerks und des mit ihm verbundenen Begriffs auf dies Werk über und verleiht ihm indirekt erhöhte Bedeutung.

Das haben Mittelalter und Renaissancezeit sehr wohl verstanden, und manche ihrer schönsten denkmalartigen Ehrungen sind deshalb mit Rathäusern und Kirchen verbunden. Da war es nicht nötig, die ganze Figur zu Hilfe zu rufen, um dem Bildnis die gesteigerte Bedeutung zu geben, die es verlangte, das Bauwerk übernahm diese Aufgabe. Es übernahm sie in einer sehr viel wirkungsvolleren und vornehmeren Weise.

An solche Vorbilder hat Hamburg angeknüpft, als es das Gedenkmal seines Bürgermeisters Burchard mit einem Strebepfeiler der Michaeliskirche in Verbindung brachte. Der damit gegebene Hintergrund ermöglichte es dem Künstler, sein Werk im wesentlichen auf das Angesicht des zu Ehrenden zu beschränken und doch der Gefahr des privaten oder sich verlierenden Eindrucks zu entgehen.

Noch eine äußere Aufgabe verblieb ihm, er mußte das bronzene Porträt abgrenzen gegen das Mauerwerk, in das es eingefügt wurde, und zu diesem Zweck umgab er es mit einer schlichten bronzenen Umräumung, die sich hinter der Büste zu einer runden Nische auswölbt. Er erzielt damit einen Schattenton des Hintergrundes, aus dem sich die Modellierungen des Gesichtes mit ihrem Lichterspiel wirkungsvoll und doch weich herausheben. Es ist reizvoll, zu beobachten, wie der Künstler die groß aufgebauten aristokratischen Züge des Bürgermeisters noch vereinfacht, um so jene klaren Lichter zu bekommen, durch die die dunkle aber leise glänzende Bronze ihre lebendige Wirkung erhält. Die Umsetzung des hellen Natureindrucks in die dunklen Töne dieses Materials ist beim Porträt eine ganz besondere Aufgabe, die nur dann voll gelöst wird, wenn ein Meister nicht von der Natur beherrscht wird, sondern überlegen selber die Natur im Sinne seines Materials stilisierend beherrscht. Nur dann kann er etwas schaffen, was neben der Natur zu bestehen vermag.



X. „Bürgermeister-Mönckeberg-Brunnen“, von Georg Wrba und Fritz Schumacher.

Wenn man die Plastiken des Mönckeberg-Brunnens betrachtet, muß man sich klarmachen, daß dieser Brunnen im Dienste eines großen Zusammenhangs, und die Figuren wiederum im Dienste seines Aufbaus stehen.

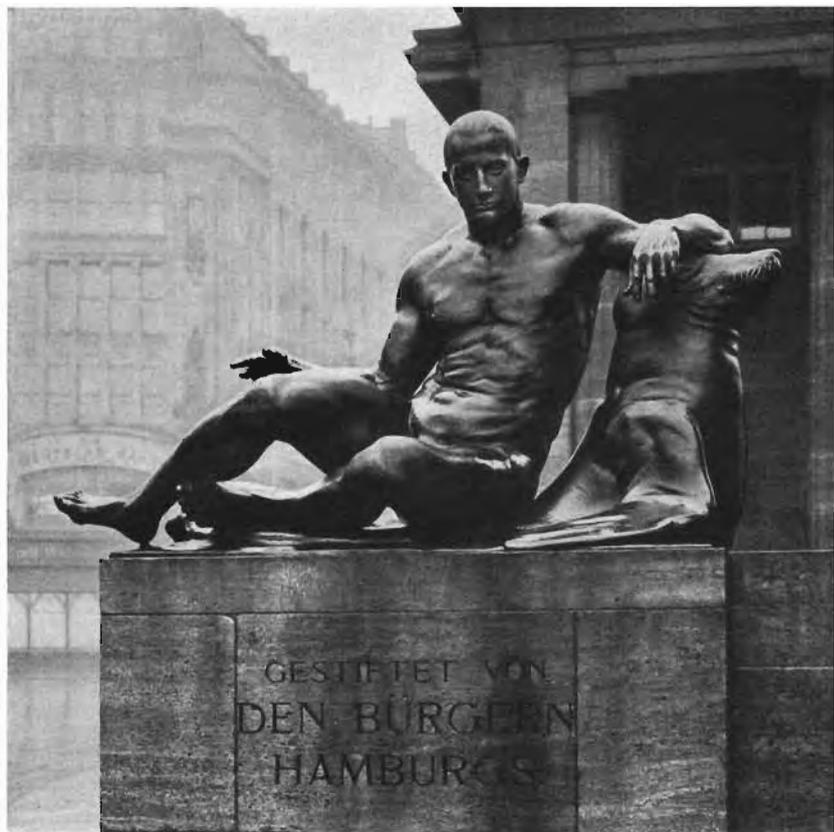
Das ganze Denkmal, das dem Andenken des Bürgermeisters geweiht ist, der die Mönckebergstraße ins Leben rief, hat im Bilde dieser Straße die Aufgabe, den Punkt einer spitzwinkligen Gabelung, der leicht flau und gestaltlos wirken kann, zu fester und bedeutsamer Form zu bringen. Das würde allerdings der Brunnen allein nicht leisten können, da er in der Umgebung der riesigen Geschäftshäuser ganz verschwinden würde.

Er ist deshalb, um eine größere Kraft der Selbstbehauptung zu erhalten, architektonisch verknüpft mit der kleinen Bücherhalle, die ihm zugleich inmitten des bunten Wirrwarrs der Straßeneindrücke einen ruhigen Hintergrund gibt.

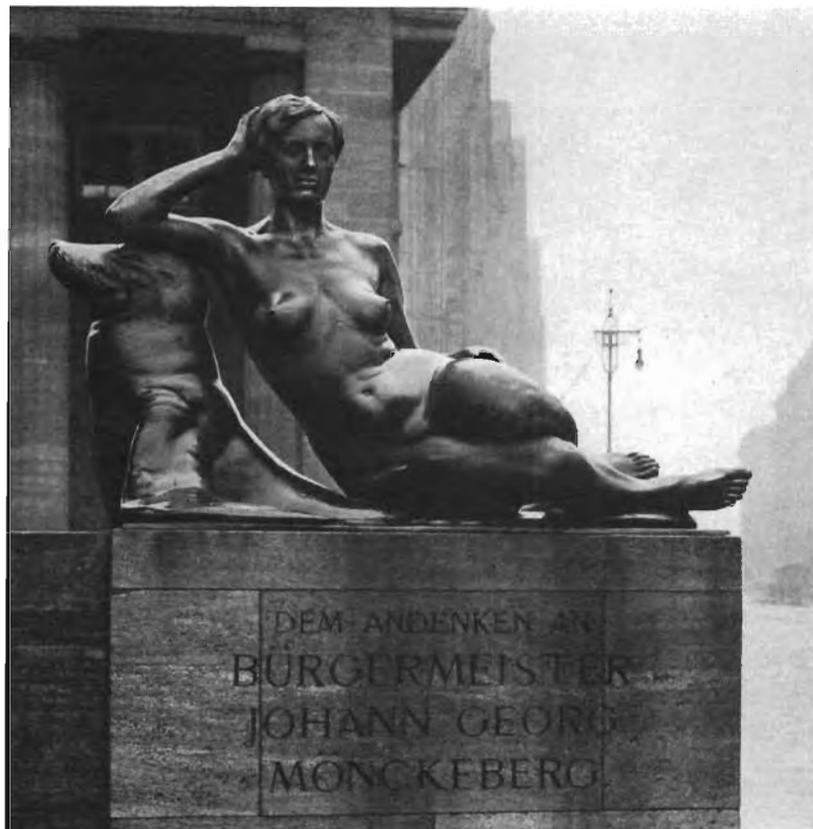
In diesem Rahmen erklärt sich erst der Aufbau: der quadratische Pylonenbau mit dem vorwärts gerichteten Löwen markiert die Spitze der Weggabelung, die seitlich liegenden Figuren vermitteln den Übergang zu der Terrasse des mit ihm verbundenen Gebäudes.

Man beachte, wie der aus der Situation nötige Richtungswechsel in den Beziehungen des Brunnen erzielt ist durch die Art, wie er sich mit der Plastik verbindet und wie diese im Linienspiel ihres Umrisses aufgebaut ist.

Wenn man das beobachtet hat, wird man erkennen, daß der Künstler hier nur zwei Figuren entwickeln konnte, die halb aufgestützt liegen. Für den Stützpunkt, der bei solcher Stellung nötig war, gab die Wasserführung des Brunnen den Anhalt. Diese erforderte von rechts und links kommende Strahlen, also: die Wasserspeier für diese Strahlen. Zwei Seehunde wurden vom Künstler dafür gewählt, und diese gaben ihm nun die Unterlage für die Stellung seiner Gestalten. Die Bewegung, die sich daraus in den beiden Figuren ergibt, ist von großem malerischen Reiz und zeigt von allen Seiten gesehen ein besonders reiches Spiel der Formen. Aus der weichen Biegung des Leibes, die aus dieser Stellung entspringt, entwickelt der Künstler unvermerkt die Umrisslinien, die er für den Gesamtaufbau des



Brunnen gebraucht. In diesem Umriss sind die beiden Gestalten gleichartig ausgewogen, und doch ist die Art, wie sie sich geben, außerordentlich verschieden. Beim Manne ist vor allem die handelnde Bewegung, bei der Frau die genießende Bewegung zum Ausdruck gebracht. Beide Gestalten sind Symbole des blühenden Lebens, das sich unter dem Bürgermeister, dem der Brunnen gewidmet ist, entfaltet hat.



Nach weiteren Bedeutungen braucht man hier ebenso wenig Ausschau zu halten, wie man es etwa bei den alten Renaissance-Brunnen tut, die in den Straßen Augsburgs oder Wiens stehen. Blühendes Leben, dargestellt in zwei Menschenkörpern, das ist alles. Und darin liegt vielleicht gerade die Möglichkeit, die schöne Form, die sich hier in edler Bronze dem Auge bietet, um so unbefangener zu genießen.

Hamburg!

Deiner Kräne Riesenarme betreun dir zu Füßen
das Meer.

Dein Atem geht vollgeruhig, sicher und arbeitschwer.
Dein Wort und Wille wandert unaufhaltsam wie Ebbe
und Flut.

Nordischkarg ist dein Lachen und langsam dein Blut,
Hamburg!

Ewig kämpfst du den währenden, gährenden Kampf
zwischen Herrn und Knecht.

Kämpf' du ihn seegeweiteten Blickes heilig und recht.
Tausend Lichter in deinem nächtlichen Hafen
schwanken und glühn.

Abertausend schwielige Arbeiterhände sich mühn,
Hamburg!

Sie heben der Tropen Frachten an deinen begehrliehen
Strand:

Yokohama, Peking, Rio, Frisko und Samarkant.
Abertausend Leben vergehn für dich in tagtäglichem
Frohn.

Vaterstadt, wisse um jedes als um deinen eigenen Sohn,
Hamburg!

In deinen Lagerhallen über deine Kisten und Ballen
bricht sich ein neues Licht!

Deine altstolzen Türme Sankt Peter, Sankt Niklas,
Sankt Michel kennen es nicht.

Neig' deine hansische Seele tief in den werdenden Schein!
Und du sollst im Kranze der ragenden Städte
die Krone sein,
Hamburg!

Hermann Claudius

9.015

ins Buch gelegt
von J. Belesius am
25.11.2030

Schumacher, Fritz

Plastik im Freien; Versuche im
Betrachten von Kunstwerken

ohne Angaben

Druckerei-Gesellschaft Hartung & Co. m. b. H., Hamburg

Dr.-Ing. Dieter Schädel
Architekt-Ingenieur
Linnenhorster Weg 2f
22085 Hamburg

Dieser Scan eines Buches

von **Fritz Schumacher** wurde im Oktober 2018

– mehr als 70 Jahre nach dem Tod von Fritz Schumacher –

(Fritz Schumacher;

Geboren: 4. November 1869, Bremen; Gestorben: 5. November 1947, Hamburg)

angefertigt von **Jörg Beleites**, Hamburg, Mitglied der Fritz-Schumacher-Gesellschaft.

Fritz-Schumacher-Gesellschaft e.V. Vereinigung zur Förderung der Baukultur
c/o Fritz-Schumacher-Institut

<http://fritzschumacher.de/gesellschaft/>

Das Original dieses Buches ist Bestandteil

der **Bibliothek des Fritz-Schumacher-Instituts** und kann dort eingesehen werden.

Schumacher, Fritz

Plastik im Freien: Versuche im Betrachten von Kunstwerken.

Hamburg: Oberschulbehörde, 1928.

Signatur: 9.015

Seit 2013 befindet sich das *Fritz-Schumacher-Institut*

(und zur Zeit immer noch)

in den ehemaligen Räumen der HafenCity Universität Hamburg,
Hebebrandstraße 1, Haus B, Raum 12.

<http://fritzschumacher.de/institut/institut/>

Der Scan ist mit OCR-Texterkennung bearbeitet und anschließend optimiert worden. Wegen der Frakturschrift ist aber eine Volltextsuche möglich.

Hamburg, 5.10.2018 Jörg Beleites

Nachfragen über joerg.beleites@gmx.net Vergl. auch www.joerg-beleites.de