

Gerhard Marcks: Das Aachener Pferd

Von Wolfgang Braunfels

Jedes Kunstwerk monumentalen Ausmaßes, das sich irgendwo in dieser einen modernen Welt dem Leben und Alltag in der Öffentlichkeit stellt, muß die Frage nach seinem Sinn und seiner Aufgabe von neuem selbst beantworten, und jedesmal wird mit dieser seiner Antwort die Problematik der gesamten neueren Monumentalkunst aufgeführt.

Am Abend des 2. Juli 1963 fand auf dem Platz vor dem klassizistischen Stadttheater des 19. Jahrhunderts in Aachen eine eigentümliche Feier statt. Aus Anlaß des großen internationalen Reitturniers übergab der Oberbürgermeister der Stadt, in Gegenwart des Künstlers und im Anschluß an ein Platzkonzert, der Öffentlichkeit — es hatten sich neben zahlreichen Reitern Tausende eingefunden — ein Denkmal ganz eigenartiger Prägung. Auf einem 3,40 m hohen Sockel monumental erhöht, seitlich vor der mächtigen Giebelfront des Theaters, stand frei mit erhobenem Kopf, leicht überlebensgroß, ein Bronzepferd, 3,55 hoch, an der Standplatte 2,60 m lang. Der Künstler hatte den Auftrag dazu im Jahr 1960 erhalten und ihm seine Arbeitskraft im Jahr 1961 und während der ersten Monate 1962 zugewandt. Zunächst entstand ein kleines Gipsmodell, das indes schon alle wesentlichen Einfälle des endgültigen Werkes vereinte: den hohen Sockel, die gestreckte Stellung, Typus und Rasse (Abb. 1). Der Kopf freilich besaß noch eine andere Haltung und andere Physiognomie, geringe Belebung bei größerer plastischer Geschlossenheit. Mit leichten Veränderungen wurde nach diesem Modell ein erster Bronzeguß versucht (Abb. 2). Dieses Modell von 1961 war 46 cm hoch. Im Spätherbst 1962 war der schön gelungene Guß der vollendeten

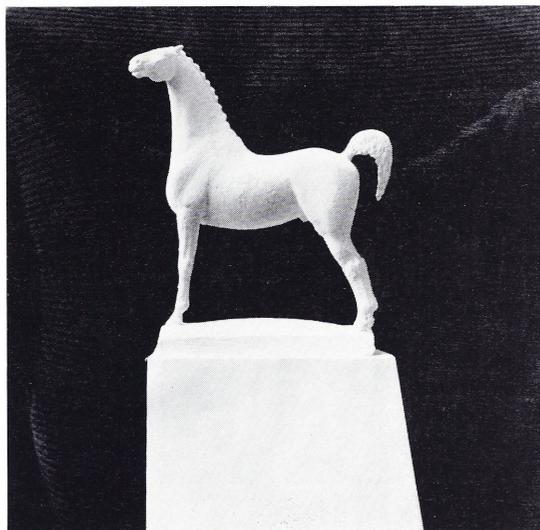


Abb. 1
Das Aachener Pferd. 2. Gipsmodell von 1961.
Höhe ohne Sockel 48 cm.

Skulptur, die Arbeit des Berliner Gießers Hermann Noack, in Aachen eingetroffen (Abb. 3). Kundige wußten, daß die Öffentlichkeit lebhaft an der Suche nach dem rechten Aufstellungsort Anteil genommen hatte. Es ist bezeichnend für unsere Kunstsituation, daß sich der Stadtrat zu diesem Auftrag entschließen konnte, ohne sich über einen angemessenen Platz zu einigen. Es gab keine Gesamtplanung, der man das neue Werk einordnen durfte, ja es wäre verwunderlich gewesen, wenn es eine solche gegeben hätte. So muß man annehmen, daß gerade der Aufstellungsort noch lange umstrit-

ten sein wird. Hätte man nicht besser das Pferd zur ebenen Erde und im Grünen aufgestellt? Hat es je in der Geschichte der Skulptur ein Pferdedenkmal gegeben? Gehörte nicht gerade zum Denkmal der Reiter? Waren nicht alle älteren Pferdedarstellungen entweder wesentlich kleiner, so wie die berühmten Weihgaben aus Olympia oder der Akropolis, keinesfalls also monumental auf einem Sockel erhöht, oder aber größeren Kompositionen eingeordnet, wie die Götterpferde des Phidias im Giebel des Parthenons, wie die Viergespanne von Delphi oder von Konstantinopel, oder wie das Brückenpferd und sein Gegenstück,



Abb. 2
Das Aachener Pferd. Bronze. 1961. Höhe 46 cm.

die Brückenkuh, die Gerhard Marcks 1928 für die Brückenpfeiler gegen den Strom bei der Burg Giebichenstein stellte, und die so robust gebildet waren, daß sie sogar die Sprengung der Brücke im vergangenen Krieg überstanden? Sie sind acht Meter lang. Gewiß hat es auch in neuerer Zeit Versuche gegeben, Pferde im öffentlichen Bereich vor Sportanlagen, Hochschulen oder im Grünen als Sinnbilder des Willens zur Kraft, der Liebe zum Tier und zum Körper aufzustellen. Gern wählte man das alte Motiv des Pferdeführers oder der Pferdeführerin, das schon auf der Akropolis vorgebildet war. Eine geglückte Lösung schuf 1923 Carl Burckhardt für die Baseler Rheinbrücke. Die

letzten monumentalen Reiterdenkmäler in Deutschland, die Anspruch auf eine Würdigung in der Kunstgeschichte erheben, stammen von Hilbrand: der Bismarck für Bremen (1907-10) und der Prinzregent Luitpold für München (1903-13). Diese Männer gehören beide noch der letzten Generation von Staatsmännern und Fürsten an, die sich der Öffentlichkeit zu Pferde zeigen durften. Der Bremer Auftrag wurde dem Bildhauer zum Anlaß, die Prinzipien für die Aufstellung von Pferdedenkmalern zu entwickeln, die uns die Renaissance, namentlich der Gattamelata und der Colleone, veranschaulichen. A. E. Brinckmann hat in seiner Jugendschrift »Platz und Monument« (1908) diese Gedanken aufgegriffen und genauer begründet. Standbilder bedürfen immer des architektonischen Hintergrundes, wobei ihre seitliche Anordnung vor einem Großbau die Wirkung fördert, während eine frontale Zuordnung sie stören würde. Was hat den Künstler bewogen, was hat die Auftraggeber bestimmt, ein so vielfach ungereimtes und unbegründbares Werk anzugehen, ein Pferd allein als ein Denkmal, dazu noch aufgestellt nach den Prinzipien der Reiterbilder, in monumentalem Format, vor einem Theater, inmitten einer Industriestadt? Wenn moderne Kunst auf vielen Wegen nach dem Neuen und Originellen strebt, hier scheint es mit Mitteln von ältester Herkunft erreicht. Nur der Rang der formalen Lösung kann darüber Auskunft geben, ob dieses Neue von uns als eine künstlerische Tat gefeiert werden kann oder bestenfalls als Kuriosität begrüßt werden darf. Was ist der Sinn einer solchen Skulptur? Aus welchen Vorstellungsbereichen heraus tritt sie vor uns in die Öffentlichkeit?

In seinem Geleitwort zum 595. Bändchen der Inselbücherei, das die Tierplastiken Gerhard Marcks in Abbildungen vorführt, begründet der Künstler, der vor allem ein Gestalter des Menschen war und ist, seine zahlreichen, meist kleinen Tierfiguren. Er spricht davon, daß zu den ersten und ältesten uns bekannten Kunsterzeugnissen Tierdarstellungen gehören und berichtet, wie ihn die Liebe zur Natur immer wieder zu den Tieren des zoologischen Gartens geführt habe, »während, daß nur bei den Tieren Frieden zu gewinnen sei, bei den Tieren, die nichts von mir wollen, und von denen ich nichts wollte als sie bewundern«. Es klingen in diesen seinen Worten zwei verschiedene Motive an, denen wir nachgehen müssen, einmal die urtümlich alte und vielschichtige Auseinandersetzung des Menschen mit dem Tier, die stets von neuem in Kunstwerken ihren Ausdruck fand, zum zweiten die Sehnsucht des von der technischen Zivilisation be-

drohten Menschen nach der Natur, der ungebrochenen Kraft und der Vollkommenheit des Tierkörpers und seiner Bewegungen.

Von den Anfängen seiner Geschichte an ist sich der Mensch seiner Abhängigkeit vom Tier bewußt gewesen. Es ist ihm Feind, Jagdbeute, Nahrung, später ein Freund, gleichzeitig Gegner und Helfer im Krieg, Ziel seiner Fürsorge, Diener bei seiner Arbeit, Mitstreiter, fast schon ein Kamerad, im sportlichen Wettkampf. Die geistige und religiöse Ausdeutung des Tierwesens, die Furcht vor dem Tier und die Liebe zu ihm bilden den Wurzelgrund, aus dem die künstlerischen Versuche erwachsen sind, seine Erscheinung im Bild festzuhalten. Die Maler der Höhlenbilder der Eiszeit, ebenso wie noch heute die primitiven Stämme Afrikas, haben das Tier im Bild magisch zu bannen gesucht, ehe

sie es in der Jagd zu erlegen wagten. Seines Schutzes und seiner Hilfe versicherten sich die ägyptischen Gottkönige, im Bilde wie im Leben. Chephren, dessen unvergleichliches Sitzbild in einem Brunnenschacht des Tempels im Tale vor der Sphinx gefunden wurde, thront auf einem Sessel, dessen Beine zwei Löwen bilden, während auf der Rückenlehne der Horusfalke die eigene Wesenskraft dem König mitteilt, von dessen Stirne die Schildviper alle seine Feinde mit Vernichtung bedroht. Er ist von Tieren und Tiersymbolen umringt, und nur mittels ihrer Kraft wird er zu einem Gott und von unbesiegbarer Macht. Tiere als Götter begegnen uns in vielen Kulturen; Göttertiere haben vor allem die Griechen gestaltet, von den Sonnenpferden des Helios bis hin zu jener Io, die Jupiter in eine Kuh verwandelte, jenem Stier, in



Abb. 3
*Der »Fröhliche Hengst«
vor seiner Aufstellung*

dessen Gestalt er selbst die Europa entführte, jenem Schwan, in dem er sich vor Leda verbarg und zeigte. Aus welchen Empfindungs- und Vorstellungswelten erwächst das Verlangen, eine Schlange, ein Rind, eine Katze oder einen Leoparden als ein heiliges Tier oder als einen gefährlichen Dämon zu verehren und darzustellen? Chinesische Katzen, ägyptische Vögel, mexikanische Schlangen, persische Goldwidder und Ziegen, die herrlichen Opfertiere Griechenlands, Löwen in allen Kulturen — von den assyrischen Jagdreliefs über die »Heilige Straße« auf Delos und die Wappentiere des Mittelalters bis hin zu Donatello Marzocco —, das Pferd selbst als Weihgabe bei den Griechen zum Dank für einen olympischen Sieg, als Schlachtroß bei den Römern zu Ehren eines erfolgreichen Kaisers oder Feldherrn, lieferten stets von neuem jenem irrationalen Verlangen Anlaß, einer Empfindung durch die Form jene Gestalt zu geben, die dem Glauben an das höhere, ja heilige Wesen der Tiere angemessen erscheint. Die Menschheitsgeschichte bildet insofern eine Einheit, als sie von Urempfindungen durchwirkt und beeinflußt wird, die der menschlichen Natur so tief eingewurzelt sind, daß sie in jedem Jahrhundert Sitte und Kultur mitbestimmen. In ihrer Abfolge haben Völker und Zivilisationen diese Empfindungen jeweils anders interpretiert und durch ihre Interpretation dem Bewußtsein zur Deutung vorgelegt. Um mich genauer auszudrücken: das Auge, das auf eine Katze, einen Falken, den zusammengerollten Leib der Viper, ein weißes Rind im Schmuck seiner Hörner und den Löwen in der Pracht seiner Mähne fiel, hat durch alle Kulturen das gleiche gesehen und wurde durch das Gesehene in vergleichbarer Weise beeindruckt; doch hat man diesen Eindruck verschiedenartig gedeutet, je nachdem, ob der Anblick die Menschen mit Furcht oder Stolz, gläubiger Verehrung oder Scheu vor den dämonischen Mächten, Liebe oder auch Jagdlust erfüllte. Diese Verwandlungen des Bildes im Lichte der Vorstellung und der Empfindungen anschaulich zu machen, war und ist Aufgabe der Kunst.

Dabei konnten sich die Bildhauer zu allen Zeiten dreier Voraussetzungen, ja Wesensbestandteilen ihrer Disziplin, bedienen. Einmal verwandelten sie den lebenden Organismus in ein anderes, härteres, dauerhaftes Material; aus organischen Substanzen wurde Bronze, Marmor, Holz. Schon diese Übertragung bedingte eine erste Abstraktion. Alle Verfahren, ein Modell erstarren, einfrieren, ausstopfen zu lassen, hätten hier nichts bewirkt. Ein Abguß in Bronze nach dem Leben unterrichtet auf den ersten Blick darüber, daß das neue Material

durch neue Formgesetze belebt werden muß. Der Künstler bringt die erschaute Wirklichkeit in ein Spannungsverhältnis zu einem stereometrischen Gefüge, zu den geometrischen Körpern, die er ihr auf- und überzulegen bestrebt ist. Auf diesen unseren zweiten Punkt hat Kurt Badt jüngst hingewiesen¹. Seine Betrachtungen sind aus der Grundeinsicht gewachsen, daß dieses Spannungsverhältnis zwischen der Wirklichkeit des organisch Belebten und der stereometrischen Form das Wesen aller Skulptur kennzeichnet. Man gibt die Natur nicht wieder, wie man sie sieht, sondern vereinfacht ihre Formen, spannt oder streckt sie nach den Maßen des eigenen Geistes. Man stilisiert sie. Mag der Künstler noch so genau die Natur beobachtet haben, zum Kunstwerk erhebt er sie erst dadurch, daß er ihre Formen neu organisiert, die Dynamik ihrer Bewegungen steigert oder hemmt, der Oberfläche selbst eine neue Struktur gibt, der Haut, dem Fell oder Gefieder einen Charakter, der das Gesehene den Gesetzen menschlichen Empfindens unterordnet. Dabei wird seine Arbeit bewußt oder unbewußt von dem Verlangen geleitet, dem Werk einen Ausdruck zu verleihen, der das animalische Verhalten als ein dem menschlichen verwandtes, wiewgleich von außermenschlichen Kräften und Fähigkeiten gesteigertes, deutet. So entsteht der zornige Löwe, das wissende Rind, die listige Schlange, der mächtige Vogel, die geheimnisvolle Katze, so auch der »Fröhliche Hengst«, wie Marcks das Aachener Pferd nannte. Jene Beseelung durch einen menschlichen Ausdruck bewirkt indes noch ein weiteres: das Tier veranschaulicht einen seiner Wesenszüge eindeutiger, es definiert seine Tiernatur, seine Wildheit oder sein lauernes Verhalten, das Behende wie auch das Einschmeichelnde, die Gefährlichkeit wie seine Hilfsbereitschaft. Man hat den Eindruck, daß im Leben wie in der Kunst viele Tiere im Umgang mit dem Menschen jene Eigenschaften entfalten und sichtbar werden lassen, die ihre Natur kennzeichnen. So wird der Hund erst in bezug auf seinen Herrn zu einem treuen Freund; als Sinnbild der Treue ist er zuerst in die griechische wie auch in die mittelalterliche Kunst eingegangen. Die Sehnsucht des Menschen nach der Unberührtheit des Tierwesens, der Eindeutigkeit der Tiernatur und seine Bewunderung für das Verhalten der Tiere ließ und läßt jene schöpferische Nachdenklichkeit und jenes schöpferische Nachahmungsverlangen entstehen, aus denen zu allen Zeiten Meisterwerke erwachsen konnten.

Das andersartige Material, die stereometrischen Formen, der menschliche Ausdruck also sind die

Abb. 4
Kopf des
»Fröhlichen Hengstes«



Mittel, aus deren Zusammenwirken allein die Verwandlung des Naturwerks zu einem Kunstwerk sich ereignen kann. Das gilt für die naturnahen Wiedergaben des Barock wie für die abstrahierenden der Moderne. Zwischen dem Schlachtroß, auf dem Schlütters »Großer Kurfürst« mehr thront als reitet, und Constantins Brancusis (1876-1957) Tieremblem besteht kein grundsätzlicher Unterschied. Form und Material gestalten aus der Kreatur ein Werk des Menschen, von menschlichem Ausdruck durchwirkt, seine Botschaft uns mitteilend.

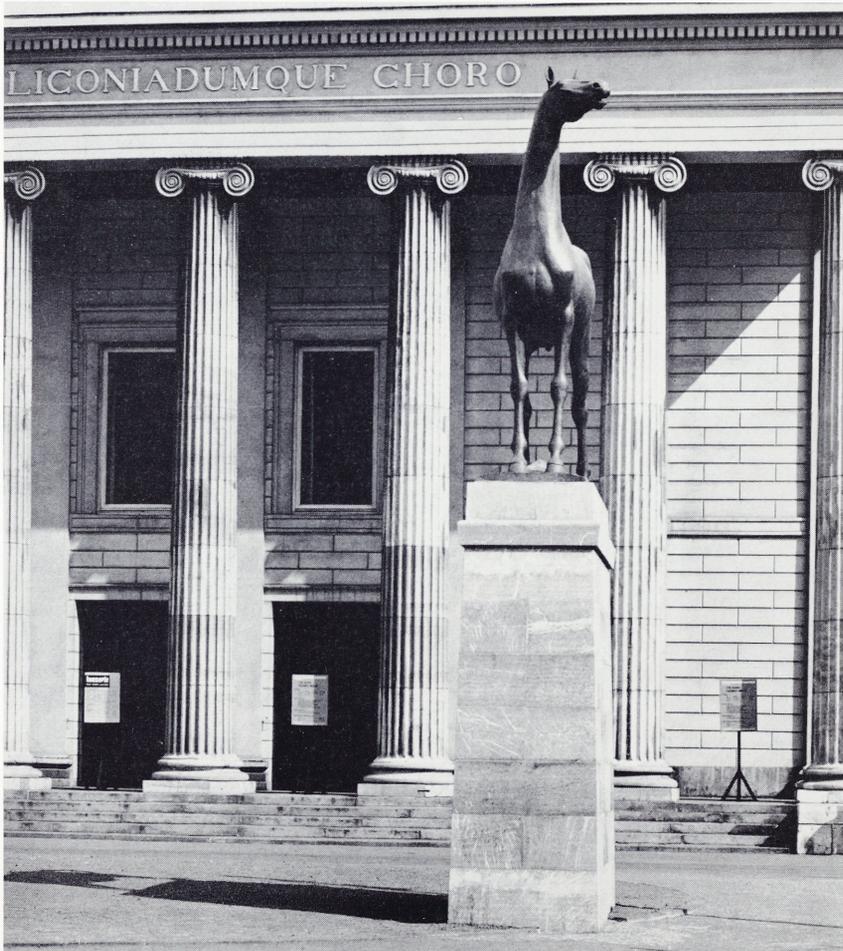
Wer die Krise zu verstehen sucht, durch die die Entfaltung der neuen Kunst, und namentlich der monumentalen Moderne, in den vergangenen Jahrzehnten gehemmt wurde, der muß sich bewußt machen, daß es nicht das Problem der Form war, das sie ausgelöst hat, noch weniger naturgemäß die Frage nach Material und Struktur, als vielmehr

das Fehlen eines notwendigen, eines verpflichtenden Inhalts. Unser Glaube ist bildlos geworden. Das Heilige besitzt keine Gestalt mehr in dieser neuen Weltkultur. Die antiken Götter können uns nicht mehr als Sinnbilder menschlicher Verhaltensweisen erscheinen. Unsere Staatsmänner und Fürsten werden nicht mehr durch ihren Rang und ihre Aufgabe in den Bereich der Bilder entrückt. Sie zu Pferde in unseren Städten darzustellen, hieße ihr Wesen wie auch die Haltung verkennen, dank deren sie ihre Aufgabe gemeistert haben. Nach dem Krieg von 1870 glaubte man noch Siegesdenkmäler aufzurichten zu können. Nach beiden Weltkriegen sind auch in Deutschland eine Reihe von Mahnmalen und Gedenkstätten aus einer Gemeinschaftsverpflichtung entstanden, die die Vorstellung beschäftigt hielt. In der gemeinsamen Trauer und Treue fand sich ein Seelenstoff, der die Nachdenklichkeit in den Kunstbereich führt. Hier for-

derte eine Wirklichkeit den Künstler zur Gestaltung auf, die aus einem allen gemeinsamen Erlebnis erwachsen war. Die Botschaft des Kunstwerkes konnte darauf vertrauen, verstanden zu werden. Als Denkmal des Schreckens ist Zadkines »Zerstörte Stadt« von 1951-53 in Rotterdam berühmt geworden, als Sinnbilder der Verdemütigung des Menschen Reg Butlers (geb. 1913) »Gefangene«. Daneben stehen Marino Marinis »etruskische« Pferde als Symbole der Lebensfreude und seine stürzenden Reiter als andere der Tragik, die alles menschliche Streben zunichte macht. Ich habe die Tiere von Brancusi erwähnt, des rumänischen Bauern, der sein Leben lang in Paris einem buddhistischen Naturkult nach gesonnen hat und so für seine Werke einen Gehalt finden konnte, der durch seinen Ernst wie durch seine unbestimmbare Weite und Tiefe viele Betrachter anzog. Aus zwei Bereichen konnte auch dem Aachener Pferd sein konkreter Gehalt und seine besondere Aufgabe zuwachsen. Wenn hier der Auftrag gelungen ist, so dank dem Vermögen des Bildhauers, diese beiden gegen-

sätzlichen Empfindungsbereiche in ein und demselben Werk zu veranschaulichen.

Ich meine einerseits die Liebe zum Pferd, die alljährlich in steigendem Ausmaß das große Reitturnier zu dem einzigen echten Volksfest dieser Stadt werden läßt, und zum zweiten die Trauer über das Verschwinden des edlen Tieres aus unserem Verkehr und von unseren Äckern. Es wäre ein Anachronismus gewesen, ein Pferd nach dem Vorbild der Griechen gleichsam als Weihegabe aus Anlaß eines Reiter- oder Wagensieges aufzustellen. Das Pferd von Marcks steht nicht als der Sieger in einem Wettkampf vor uns. Wer die Kunstversuche des Nationalismus überblickt, der in vielen Ländern der Welt Sportgeist und Wehrgeist in Denkmälern zu verbinden suchte, der wird sich bewußt, daß sie alle zum Scheitern verurteilt waren. Das unechte Pathos mußte die Form verderben. Auch den Darstellungen der freien Kreatur im Grünen, dem Pferd unter Naturschutz in seinem animalischen Glück, wie sie oft versucht wurde, geben die Gesetze des künstlerischen Schaffens nur enge



*Abb. 5
Das Pferdedenkmal
vor dem Stadttheater,
Vorderansicht*

Entfaltungsmöglichkeiten. Hätte man der Trauer über die Verdrängung der Pferde durch die Maschine in einem Werk Ausdruck geben wollen, das uns den letzten müden Droschkengaul auf einem abgelegenen Altstadtplätzchen zeigt, es wäre bestenfalls eine sentimental-pittoreske Pferdeanekdote entstanden, bei der die Bronze, der Stein oder das Holz sich als das für den Anlaß peinlich unangemessene Material erweisen müßte. Marcks schuf eine Pferdepersönlichkeit eigener Prägung. Der »Fröhliche Hengst« steht als ein Denkmal der Selbstbehauptung aufrecht mit gestreckten Beinen auf seiner Plinthe über dem hohen Sockel, den Kopf erhoben, heiter, lebensfrisch wiehernd, fast keck. Und er erhebt sich sinnvoll in Stadtmitte, vom Verkehr umgeben, in seiner Würde bestätigt durch die klassizistische Giebelfront des Theaters mit ihren hohen Säulen, ein Bekenntnis zu eigener Lebensart und zu seinem von allen Seiten her bedrohten Lebensrecht. Man verharret schockiert darüber, daß er hier stehen darf, zugleich freudig erregt, weil er hier zu stehen wagt.

Leistet die Form, das Material, leistet vor allem das Format, was ein so hoch gestecktes Programm erfordert? Marcks (geb. 1889) hat sich schon als Kind in den Berliner Zoo vor der Asphaltwelt der Großstadt geflüchtet, wo seine ersten Tierzeichnungen Aufsehen erregten. Der Tierbildhauer August Gaul hat ihm die erste Anleitung zur Skulptur überhaupt vermittelt, wie er selbst berichtet, »bis mich vor den Käfigen im Zoo die Verzweiflung packte. Schneller Erfolg schien Warnung.« Schon vor dem ersten Weltkrieg wurde er ihm zuteil. Nach dem Kriege sehen wir den Bildhauer am Bauhaus in Weimar als Formmeister die Werkstätte für Keramik leiten. Enge Freundschaft mit Lyonel Feininger bewog ihn, sich zeitweise der Malerei zuzuwenden. Sein Leben lang hat er gern gezeichnet. Graphische Blätter bildeten zu allen Zeiten einen Sonderbereich seiner Kunst. Auch an abstrakten Gestaltungen durfte er sich in seiner Bauhaus-Zeit versuchen. Eine Berufung an die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein bei Halle ermöglicht die Übernahme einer Bildhauerklasse. Der »Villa-Romana-Preis« bringt die Mittel zu einer Griechenlandreise. Seit 1924 entstehen Werke von unverkennbar eigener Prägung, bestimmt von jener herben Formenklarheit, die seine Kunst seither auszeichnet, in ihrer Wirkung bezwingend durch eine scheue, fast spröde Anmut, bei der der Wille zum Maß die sinnliche Kraft zurückdrängt. Ein Höhepunkt war in einer Folge von Mädchen Darstellungen 1932 und 1933 erreicht, als der Verlust jeder amtlichen Stellung, das Verbot seiner Werke, ihre Beschlagnahme in den Museen und im

Handel seine Entfaltungsfreiheit aufs äußerste einschränkte. Doch blieb er in Deutschland. Der Krieg hat dann das Seine getan, um den verbliebenen Bestand zu verringern. Dennoch läßt sich in fast lückenloser Reihe die Produktion durch nunmehr über vier Jahrzehnte überblicken. Erst in den Nachkriegsjahren sind wieder Monumentalaufträge darunter, allen voran die Totenmäler von Köln (1949), Hamburg (1951), Bochum (1955/56), nicht zuletzt die überlebensgroßen Freifiguren von Adam und Eva, der Albertus Magnus der Kölner Universität (1955), und — noch ohne Standort — seine vielleicht bedeutendste Gruppe mit Ödipus und Antigone (1961/62).

In diesem Werk verdienen die Tierskulpturen besondere Beachtung. Man unterrichtet sich über sie an Hand des genannten Inselbüchleins, das Günter Busch herausgegeben hat. Auch die 23 Kleinbronzen, die es auf 28 Tafeln zeigt, bilden nur eine Auswahl. Allein acht Pferde sind darunter. Und doch wird hier nur die Produktion bis 1953 zusammengefaßt, als einziges Monumentalwerk der Reihe die »Vier Stadtmusikanten« für Bremen, ein Volksstück, absichtsvoll schlicht. Vieles, darunter Formvollendetes, ist später entstanden, so die Perlhühner von 1955, so die Humoreske des Eselreiters von 1957. Immer kommt es dem Künstler auf eine Definition des Tierwesens und Charakters mit Hilfe der Formvereinfachung an. Ein graphisches Element ergänzt dabei meist das plastische. Stets erweist sich auch die Linie des Konturs als ein wichtiger Ausdrucksträger, häufig akzentuieren Einkerbungen die Form. Marcks ist ein Meister knapper Formulierung. Man spürt, daß er schrittweise von der genauesten Naturbeobachtung zu stärkerer Geometrisierung der Form in jedem einzelnen Werk fortschreitet. Die letzte Lösung ist immer die einfachste. Der Gegenstand, das organisch Belebte, wird eingefaßt von dem Gerüst der Linien, den strengen und klar begrenzten Formen. Der Aachener Auftrag erforderte mehr, als bei solchen knappen Kennzeichnungen einer Tierpersönlichkeit durch die Form in Kleinbronzen erreicht werden konnte. Die Größe bedingt, daß die Einheit des Ganzen aus Teilen gewonnen wurde, die auch bei abgesonderter Betrachtung ein Form Erlebnis vermitteln. Einmal sollte das Werk den Blicken standhalten, die sich von allen Seiten auf es richten. Es gibt keine bevorzugte Ansicht. Der Nahsicht muß es sich ebenso stellen wie der Fernsicht. Zum anderen sollte auch die formale Lösung der Teile den Beschauer fesseln: die Brust und die Beine, der Hals wie die Kruppe, die Mähne wie der Schweif, der Kopf, selbst die Nüstern, die Augen, die Ohren: überall war Vereinfachung,

Schematisierung das Mittel zur Steigerung der Ausdrucksgenauigkeit, nie aber durfte sie das organisch Mögliche übersteigen und damit die Einheit des Ganzen gefährden. Dies alles wurde erreicht, ja durch den schönen warmen Braun- und Rotton der Bronze noch verdeutlicht. Ausdruck, Form und Material heben sich wechselseitig in ihrer Wirkung hervor. Durch die Bändigung des Vitalen gewinnt ein Belebtes geistigen Ausdruck. Die Tierpersönlichkeit durchwirkt ein menschliches Ethos.

Noch eine letzte Überlegung fordert die Aufstellung dieses späten Meisterwerkes heraus, die Frage nach dem Sinn der Monumentalskulptur als Schmuck öffentlicher Plätze. Ich lasse hier außer Betracht die Mahn- und Gedenkstätten, die ihre eigene Problematik besitzen und einen abgesonderten, geheiligten Raum erfordern. Ich kann an dieser Stelle auch nicht der seltenen schmückenden Brunnen gedenken, die nach dem Kriege entstanden sind. Sie beleben im Zwischenraum von Natur und Kunst das Dasein. Eine besondere Stellung nehmen die historischen Denkmäler ein. Sie konnten sich in den vergangenen Jahrzehnten nur selten zu höherem Kunstrang erheben, gleichgültig, ob man durch sie volkstümliche Anekdoten und Legenden in das Bewußtsein zurückruft — »Wehrhafter Schmied« oder »Bahkauv« — oder aber an die nationale Geschichte erinnert, wie das mit Bismarckdenkmälern versucht wurde. Besondere Aufmerksamkeit haben die Nachkriegsjahre den Skulpturen mittleren Ausmaßes im Grünen zugewandt. Parkanlagen, in seltenen Fällen auch die freie Natur, sind der gegebene Wirkungsraum moderner bildnerischer Versuche. Hier vor allem wird man ein inhaltsfreies Formereignis begrüßen, Bronze oder Stein in uneinbegrenzten Wirkungsbereichen, gleichgültig, ob sie den Leib und die Bewegung junger Menschen nachbilden oder sich dem Kult der freien Formgebärde hingeben. Einen letzten Bereich bilden die der Monumentalbaukunst zugeordneten Skulpturen. Man hat sie in den vergangenen Jahrzehnten mit großem Nachdruck in allen Städten gefordert. Auch dort, wo sie in den Freiraum hinausragen, werden sie als ein Teil des Bauprogrammes verstanden und dienen der Veranschaulichung seiner Gestaltungsprinzipien. Ihr Inhalt verharrt in der Allgemeinheit moderner Architekturgehalte, und ihren Rang gewinnen sie durch den Bezug auf sie.

Marcks' Pferd gehört zu keiner dieser Kategorien. Es besitzt keinen vorgegebenen, von außen geforderten Inhalt. Erst mit der Form schafft es auch ihren und seinen Sinn. Es ist seit ihrer Zerstörung, soweit ich sehe, das erste Monumentalwerk der Stadt, das einen eigenen Hoheitsraum der Kunst um sich fordert. Wie seinerzeit der römische Marc Aurel nach der Übertragung vom Lateran auf das Kapitol durch Michelangelo der Stadt die Verpflichtung auferlegte, den Platz von Grund auf neu zu gestalten — und man weiß, daß Michelangelo während fast dreißig Jahren in drei Neuansätzen sich mit dem Projekt beschäftigt hat, das erst fast ein Jahrhundert nach seinem Tode zu jener Vollkommenheit gelangt war, die wir heute bewundern —, so setzt auch der »Fröhliche Hengst« auf dem Theaterplatz erst einen Anfang. Vor seinem kecken Anstand behält nur die Theaterfront selbst Bestand. Man wird sich in absehbarer Zeit über die Neugestaltung des Pflasters und der Bepflanzung einigen können. Beleuchtung und Stromkabel werden gezwungen sein, dem neuen Kunstwerk Rechnung zu tragen. Auch die Werbung sieht sich aufgefordert, ihre Stimmen zu dämpfen. Der planende Geist wird, in die Ferne schauend, sogar eine neue Bebauung fordern. Denn dadurch erweist sich der Rang dieses Werkes, daß es einen Anfang setzt in einem Neubeginn, genauer, einen alten Gedanken wiederaufgreift, der im 19. Jahrhundert durch die klassizistische Konzeption des Theaters und des Elisenbrunnens als einem neuen Stadtzentrum entwickelt wurde, wohl auch noch bei den Planungen für die Hauptpost fortgewirkt hat, und der sich später gegenüber den Forderungen der Geschäftswelt nicht mehr durchsetzen ließ. Von jedem echten Kunstwerk geht eine ordnende Kraft aus, die regelweisend auf seine ganze Umgebung einzuwirken sucht.

In einer Zeit, in der unsere Städte mehr und mehr ihre Individualität und kennzeichnende Physiognomie verlieren, um aus einem Lebensganzen in ihrem Kern zu Wirtschaftszentren, in ihrer Peripherie zu Gartenbereichen zu werden, hat die Kunst die Aufgabe, Zonen der Gestaltung auszusondern, die späteren Generationen einmal das Bild der Heimat vor Augen stellt. Die erste bedeutende Monumentalskulptur, die nach dem Kriege im Auftrag der Stadt geschaffen wurde, ist hierfür ein Anfang.

¹ Kurt Badt, Wesen der Plastik, in Raumphantasien und Raumillusionen. Köln 1963, S. 157 ff.

Abb. 6 Das Pferdedenkmal vor dem Stadttheater, Seitenansicht

