

GERHARD MARCKS – Ein Bildhauer zwischen Bauhaus-Avantgarde und konservativer Kunst

Am 13. 11. 1981 ist der Bildhauer Gerhard Marcks im Alter von 93 Jahren in Burgbrohl (Rheinland) gestorben. Er war einer der letzten jener Künstlergeneration, die die umwälzenden Erneuerungsbestrebungen der Kunst in der Zeit nach dem I. Weltkrieg selbst mitgetragen hat. In seiner persönlichen Entwicklung, von der Tätigkeit für das Bauhaus, der Abkehr von der Avantgarde bis hin zu seiner Rolle in der deutschen Nachkriegskunst manifestiert sich auch ein deutsches Künstlerschicksal; Marcks hatte zwar die faschistische Verfolgung überlebt, konnte aber die revolutionären Ideen der Bauhaus-Zeit über den Bruch hinweg selbst nicht mehr weiterführen.

Die Plastik im traditionellen Sinne besaß am Bauhaus nicht die Bedeutung, wie sie etwa Architektur, Malerei und bestimmte kunstgewerbliche Bereiche gehabt haben. Als einziger „echter“ Bildhauer arbeitete der 1889 geborene Berliner Gerhard Marcks als Formmeister in der abseits von Weimar in Dornburg gelegenen Töpfereiabteilung und wurde kaum an den allgemeinen künstlerischen und kunstpädagogischen Entwicklungen beteiligt. Aus seinen Plastiken der ersten Bauhausjahre spricht jedoch ebenso wie aus den Werken der meisten Maler noch jene expressionistische Haltung der Gründungsphase, die um 1923, beeinflusst durch die Berufung Moholy-Nagys und die Rezeption der Ideen des „Stijl“, einer funktionalistischen Gesamtkonzeption wich. Diese Tendenz sollte mit dem auf künstlerische Individualität und Naturvorbild bedachten Marcks zu einem Bruch führen.

Bevor Marcks durch Gropius an das Bauhaus berufen wurde (1919), hatte er nicht nur in Atelieregemeinschaft mit dem Bildhauer Richard Scheibe gearbeitet und naturalistische Tierskulpturen geschaffen, sondern auch Erfahrungen im kunstgewerblichen Bereich gesammelt. 1914 arbeitete er auf der Kölner Werkbund-Ausstellung mit Scheibe an der Dekoration für ein Haus von Gropius, und 1918/19 lehrte er an Danziger und Berliner Kunstgewerbeschulen. Schon vor 1919 lieferte er für die Steingutfabrik Velten bei Berlin und für die Schwarzenberger Porzellanfabriken keramische Entwürfe (Leuchterreiter, Tiere, Figuren). Die Arbeiten sind stilistisch weitgehend einem zeitgenössischen „visionären Expressionismus“ angenähert, und setzen die plastische und formale Fülle vor die klare Gestaltung der Funktion. Einer der ersten Grundsätze des Bauhauses, die „Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen“, suchte Marcks dann in Dornburg zu verwirklichen, indem er Keramik, Plastik und Malerei zu einer neuen Synthese führte. Seine Formensprache nimmt Anregungen aus der Menschen- und Tierdarstellung, sowie Elemente der antiken

Keramik und der Volkskunst auf; die Bemalung kann auch, ähnlich wie seine Graphik aus dieser Zeit, konstruktivistische Züge zeigen. Die Bauhausidee der klaren, funktionalen Gestaltung wurde auch von dem Werkmeister Max Krehan übernommen, mit dessen Berufung man an das ortsansässige Töpferhandwerk anzuknüpfen suchte. Schülern wie Otto Lindig und Theodor Bogler gelang es auch, einzelne Geschirrentwürfe in die industrielle Serienproduktion zu geben. Der Bauhausanspruch einer neuen Produktgestaltung, die auch für die alltäglichen Gebrauchsgegenstände neue, Funktion und Form vereinende, Maßstäbe setzen sollte, konnte in dieser Zeit jedoch noch nicht verwirklicht werden. In der Bauhauskeramik sieht A. Janda „eine klare Gesetzmäßigkeit in dem Aufbau der Gefäße aus Fuß, Leib und Hals“ und eine „Wandlung von den üppig dekorierten, häufig nicht materialgerechten Gefäßen des Jugendstils zu der schlichten Form unserer Zeit“.¹

Als Einzelstück gibt eine von Bogler geformte und von Marcks mit dem Bildnis Lindigs (rückseitig Johannes Drieschs) bemalte Tonvase (1922) einen Einblick in die Arbeitsvorstellungen des Bildhauers: Auf der einen Seite eine gleichgewichtige Repräsentation verschiedener Künstler, andererseits ein strenges Formprinzip, das sich an den keramischen Urformen orientiert und zugleich durch das Aufmalen des Kopfes eine anthropomorphe Struktur sichtbar macht. Die figurliche Darstellung ist sowohl konstruktivistischen Stilelementen als auch folkloristischer Ornamentik verbunden.

Für den Konflikt zwischen Marcks und den führenden Kräften des Bauhauses, der bei der Übersiedlung von Weimar nach Dessau (1925) zu einem Verzicht auf die Töpferabteilung führte, war vor allem Marcks' Abneigung gegen den neben dem Lehrbetrieb eingerichteten Produktivbetrieb und das serienmäßige Entwerfen von Industrieprodukten verantwortlich. Schon 1923 äußert er sich gegen den Standpunkt des „industrialisierten Bauhauses“ und im Januar 1924 schreibt er: „... Wir müssen uns immer vor Augen halten, daß das Bauhaus eine Bildungsstätte sein soll, d.h. daß Leute von einiger Begabung und Charakter zu einer ihnen gemässen Tätigkeit ausgebildet werden, auf unserem Gebiet etwas Mustergültiges zu leisten. Zur Erreichung dieses Zieles erscheint uns der praktische Betrieb das Richtige. Der Betrieb darf aber niemals das Ziel sein. Sonst wird das Bauhaus die 101. Fabrik der 100 schon bestehenden, d.h. eine völlig gleichgültige Angelegenheit ... Nur durch die Modell- und Versuchsarbeiten (der Begabtesten) können wir vorwärtskommen. Die Gesellen müssen die Hauptzeit hierauf verwenden.“² Zum Verzicht auf die Töpferei trug auch die schlechte Produktivität der Betriebe bei, die neben den mangelhaften Arbeitsbedingungen auch unter der Furcht des thüringischen Handwerks vor geschäftsschädigender Typisierung zu leiden hatte.³

Deutlicher zeichnet sich die künstlerische Position und weitere Entwicklung von Marcks in der Plastik ab. Der Künstler bekannte sich sofort zu den ersten theoretischen Forderungen des Bauhauses: Handwerkliche und zunftsgemäße

Ausbildung, staatliche Förderung, übergreifende Arbeitsgemeinschaften, Künstler als partieller Techniker und Aufgehen des Künstlers im „großen gemeinsamen Bauwerk“⁴. Die Arbeiten dieser Zeit sind vom Expressionismus geprägt – mit mehr oder weniger auffallenden konstruktiven Zügen, die sich im schematisierten Aufbau der einzelnen Körperelemente, in einer Materialgerechtigkeit (blockhafte Steinfiguren, organisch-schwellende Formen in Holz) oder auch in einer Beziehung zu anderen Disziplinen (Bemalung, Vergoldung und Ornamentierung) äußern können. Die wichtige zentrale Verbindung von Plastik zu Architektur wird jedoch fast vollständig vernachlässigt – wenn man einmal von einer gewissen Reliefhaftigkeit einzelner Figuren absieht. Zum Problem der Plastik im Bereich „Kunst am Bau“ hat das Bauhaus kaum grundsätzliche und organische Lösungen geschaffen. Die Werkstattleiter für Steinbildhauerei (J. Itten, ab 1922 O. Schlemmer) und für Holzbildhauerei (O. Schlemmer) kamen von der Malerei her und beschäftigten sich selbst weniger mit der Skulptur. Moholy-Nagy, der Formmeister der Metallwerkstatt, schuf verschiedene kinetische, auf konstruktivistischen Theorien basierende Objekte. In den wenigen im Bauhaus ausgeführten plastischen Projekten – Schlemmers auch einzelne Reliefs einbeziehende Treppenhauswandgestaltung im Werkstattgebäude (1923) und Joost Schmidts Umgestaltung des Vestibüls im Hauptgebäude (1923) – zeigt sich nur eine dreidimensionale Übertragung der eigenen male-rischen Formensprache bzw. eine Applizierung eines konstruktivistischen Vokabulars. Es ist auch bezeichnend, daß Joost Schmidt (ab 1925 Leiter der plastischen Werkstatt) zugleich als Architekt und Typograph arbeitete und seine Lehrtätigkeit insbesondere darauf richtete, Beziehungen und Raumwirkungen plastischer Grundkörper für Architekten und Designer erfahrbar zu machen.⁵

Gerhard Marcks nahm in Dornburg an der Diskussion über derartige Probleme nicht teil; er zog sich immer mehr auf die allernächste Umgebung zurück: „Ich blieb indessen Bildhauer, und das Land gab mir als Material außer dem Ton das Holz in die Hände ... Aber ich war auf lange Spaziergänge angewiesen, auf denen ich Leute und Landschaft beobachtete.“⁶ Marcks' einziges „Kunst-am-Bau-Projekt“ aus den 20er Jahren, die Tierfiguren an den Pfeilern der Kröllwitzer Brücke in Halle (1928), sind denn auch eigenständige Freiplastiken, die architektonische oder funktionale Werte kaum berücksichtigen. Noch heute ist die im Bauhaus nicht aufgehobene Diskrepanz zwischen Skulptur und Architektur bemerkbar, wenn einerseits (wie in zahlreichen späteren öffentlichen Arbeiten von Marcks) die naturalistische menschliche Figur als isoliertes Denkmal im Sinne des 19. Jhs. vor oder in eine Fassade gesetzt ist, oder wenn andererseits eine formalisierte plastische Dekoration auf eine formalisierte Architektur appliziert ist.

Bemerkenswert im Sinne des Bauhauses ist allerdings Marcks' Konstruktion einer Sonnenuhr (1920), ein steiles, kegelförmiges und verschachteltes Gebilde,

das die formalen und theoretischen Ansätze der Konstruktivisten, etwa Tatlins Verbindung mathematischer und astrometrischer Gesetzmäßigkeiten im „Turm für die III. Internationale“ (1919), aufnimmt. Die politische Zielsetzung weicht bei Marcks allerdings einer allgemeinen menschlichen Deutung; seine eigene Beschreibung orientiert sich am volkstümlichen Jahreskreislauf und bemerkt: „Modell 1/5 für eine Jahressonnenuhr in Stein mit Stundensonnenuhr. 1920. Erklärung: Die Sonnenuhr ist gedacht als Mal bei Volksfesten ...“⁷

Die Lösung von den Gestaltungsprinzipien des Bauhauses setzt schon vor 1925 (seinem Wechsel an die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein bei Halle) ein. Er begann sich immer stärker an klassischen Idealen, der frühen griechischen Plastik, Rodin, Maillol, aber auch an Lehmbruck zu orientieren. Eine Griechenlandreise (1928) bestärkt ihn in dieser Auffassung. Daß die Stilisierung der Figur häufiger von einer Hervorhebung einzelner emotional aufgeladener Gesten begleitet wird, ist wohl dem Einfluß Barlachs zu verdanken. Sein Anspruch, sich „immer an die Natur gehalten“ zu haben – „d.h. sich einlassen auf das Abenteuer der Entdeckung geheimer Gesetze“ –⁸, führt weniger zu einem Interesse an gesellschaftlichen Realitäten, sondern zu einer Priorität mythologischer und rein ästhetischer Bereiche. Vom Betrachter, der zweckfrei schauen sollte, sagte er später einmal: „Aber es gibt verwandte Seelen, die ahnen, daß das Schöne der Glanz des Wahren ist. Diese bilden das Publikum, das der Forderung entspricht: Die Kunst dem Volk.“⁹

Eine Fülle von Figuren mit Themen aus der germanischen und der griechischen Mythologie entstand gerade in den 30er Jahren; Marcks nähert sich neoklassizistischen Stiltendenzen an, die in dieser Zeit auch in der Architektur existieren und zuvor schon in der Malerei der Neuen Sachlichkeit sichtbar geworden waren. Verschiedentlich erscheint auch eine Veredelung des Menschenbildes zu einem kraftvollen, glatten und statuarischen Figurenideal. Daß seine Arbeiten im Gegensatz zu dem ihm stilistisch nahestehenden Werk seines Lehrers Richard Scheibe oder seines Kollegen Georg Kolbe in eine „deutsche“ Kunst keinen Eingang gefunden hat, mag mehr überraschen als etwa die Ablehnung der deutschen Expressionisten. Selbst sein emigrierter Bauhaus-Freund L. Feininger bezeichnete das Marcks'sche Werk als etwas „Ur-deutsches“, seine Gestalten als „deutsch . . . , physisch und in ihrer Beseeltheit“¹⁰. Die Verfolgung seiner Person und seines Werkes durch die Nazis (Entlassung 1933, „Entarteten“-Ausstellung und Berufsverbot) ist nicht unwesentlich durch deren Haß auf das Bauhaus und seine Lehrer bedingt. Der naheliegenden Gefahr einer Vereinnahmung von traditionalistischer Kunst durch totalitäre Systeme ist Marcks entgangen. Zurückgezogen arbeitend erlebte er 1943 die totale Zerstörung seines Berliner Ateliers. Nach 1945 übernahm er die Bildhauerklasse der Landeskunstschule in Hamburg.

In den 30er und 40er Jahren ist Marcks' Oeuvre aber nicht nur von einem monumentalisierenden Neoklassizismus geprägt, wie ihn zahlreiche lebens-

große Frauen- und Jünglingsakte oder die Figur der „Großen Rosselenkerin“ (1941) zeigt, die Teil eines für den Posener Hindenburgpark geplanten Denkmals war. Wie schon in den 20er Jahren entstanden auch in dieser Zeit einzelne Kleinplastiken, die sich mit der Umwelt thematisch auseinandersetzen, Berufstypen, Musiker, Sportler, oder auch jener „Arbeitslose“ von 1933, der auf die eigene Situation des Künstlers anspielt. Die Glättung der Oberfläche und die blockhafte Reduzierung dient der Darstellung der Gebundenheit, des untätigen Daseins: keine Gestaltung eines hieratischen Menschenideals, sondern ein typisches, unpräzises geschildertes Schicksal.

Die radikale Ablehnung der realistischen und naturalistischen Traditionen der deutschen Kunst durch die Vertreter der abstrakten Avantgarde erbrachte in den 50er Jahren eine unfruchtbare Polarisierung; der Absolutheitsanspruch der „Moderne“ machte es großen Teilen der Bevölkerung leicht, ihren Kunstbegriff nicht in Frage stellen zu müssen und sich reaktionären Tendenzen anzuschließen. Engagierte, antifaschistisch arbeitende Realisten wurden in den Hintergrund gedrängt, den übrigen fehlte eine qualitative künstlerische Auseinandersetzung. Carl Hofer und seine sich mit dem idealistisch-humanistischen Menschenbild von Marcks partiell berührende Kunst erlitten ein vergleichbares Schicksal. Das Spätwerk von Marcks erfuhr durch diese Trennung, die zur Fixierung auf eine sich apolitisch gebende Auftraggeberschicht führte, spezifische Einbußen. Dem Erfolg bei den kulturellen und politischen Repräsentanten der Bundesrepublik – ablesbar u.a. in den Porträtbüsten und den zahlreichen Kirchenaufträgen – folgte auf der anderen Seite ein übersteigertes Selbstbewußtsein gegenüber der jungen Avantgarde-Kunst¹¹.

Auch der konservativen Kunst eines Marcks hätte, das zeigt der eindrucksvolle Kopf seines „Kriegsheimkehrers“ (1948), eine besondere Aufgabe in der Vermittlung formaler und inhaltlicher Traditionen zufallen können. Doch die Dominanz der „attischen Ideale“, in denen wieder die Entrückung der Figur aus der Realität in den Bereich des Guten, Wahren und Schönen propagiert wird, erscheint nach den Erschütterungen, die Nationalsozialismus und Krieg dem idealistischen Menschenbild zufügten, zumindest fragwürdig, manchmal sogar voll hohler Sentimentalität. Zudem verblasst auch die stilbildende Kraft seiner älteren, nicht mehr ersetzbaren Vorbilder. In der durch eine individuelle Ornamentalität geprägten Graphik, in einzelnen einfachen, lapidaren Akten und in mehreren öffentlichen Plastiken, vor allem der „Trauernden“ Köln, St. Maria im Kapitol, (1949), dem „Hiob“ auf dem Frankfurter Friedhof (1957) oder der Ergänzung des Barlach'schen Figurenfrieses an der Lübecker Katharinenkirche (1947), hält die formale Gestaltung noch eher stand. Der direkte Bezug zur Öffentlichkeit und zum urbanen Raum führte bei letzteren zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit den ästhetischen und kulturellen Interessen eines breiteren Publikums.

Konservative Kunst besitzt bei der Allgemeinheit trotz ihrer gelegentlichen

ideologischen Anfechtbarkeit einen breiteren Vertrauensvorschuß. Sie kann erreichte, gesicherte Stufen in der humanen Entwicklung der Menschheit bewahren und weitergeben; sie kann in echtem, demokratischem Anliegen die Mitmenschen zu sozialer Integration aufrufen, schließlich kann sie gültige Werte vermitteln. Diese Werte liegen aber schwerlich in einem künstlerischen Schönheitsideal, das die Antike nachstilisiert oder alte Mythologien mit einer naturbeobachtenden Formensprache zu beschreiben sucht – um einmal das Paradoxon eines „naturalistischen Idealismus“ von Georg Schmidt zu zitieren. Das modellhafte Herausheben der Einzelfigur, insbesondere des Aktes, aus der geschichtlichen Zeit entspricht zwar einem hohen geistigen Anspruch, zeugt aber auch von einem Verlust gegenwärtiger Werte und einer Veränderung der künstlerischen Funktion im sozialen Gefüge. Doch es gab und gibt noch Künstler mit traditionellem Vokabular, die dem Menschen konkret Gültiges, aus langer gesellschaftlicher und künstlerischer Erfahrung Gewonnenes mitzuteilen haben; Künstler, die z.T. heute wieder aus der Vergessenheit hervorgeholt werden mußten: Maler wie Hofer, Pankok, Hubbuch, Guttuso; Bildhauer wie Voll, Cremer, Manzu; ein Holzschneider wie Grieshaber. Gerade in der heutigen Zeit des Widerstandes gegen die ungezügelter Expansion kann in der Verteidigung humanistischer Ideen und menschlicher Werte die häufig reaktionäre Zielsetzung der „Konservativen“ in ihr Gegenteil gekehrt werden: „Während das ehemals ‚Moderne‘, das Funktionale oder das freie Experiment zunehmend inhaltsleer, menschenverachtend, zum großen Bluff und zur tödlichen Entwertung gerät, gewinnen solche bewahrenden Kräfte zunehmend gesellschaftliche und politische Dimensionen, in der Kunst wie im Leben.“¹² Diesen Künstlern ist eine Identifizierung ihres künstlerischen, betont handwerklich eingestellten Schaffens mit produktiver, für die Menschheit eingesetzter Arbeit gemeinsam – eine Integrationschance der konservativen Kunst, die allerdings auch im Werk von Gerhard Marcks seit seiner Tätigkeit am Bauhaus immer angelegt war.

Anmerkungen

- 1 Zit. nach L. Lang, Das Bauhaus 1919–1933, Berlin 1965, S. 118.
- 2 Zit. nach K.H. Hüter Das Bauhaus in Weimar, Berlin 1976, S. 263 (vgl. auch S. 256).
- 3 Vgl. Hüter, S. 129 ff. In dem Nachfolgeinstitut des Bauhauses leitete Otto Lindig die Töpferei weiter. Vgl. auch Ausst.-Kat. G. Marcks – Keramik, Hetjens-Museum Düsseldorf 1977.
- 4 Vgl. G. Marcks, Ja!-Stimmen des Arbeitsrates für Kunst, 1919, in: D. Schmidt, Manifeste, Manifeste, Dresden 1965, S. 216/217.
- 5 Vgl. J. Schmidt, Plastik ... und das am Bauhaus!?, in: „Bauhaus“, 2/3, 1928.
- 6 Zit. nach G. Busch G. Marcks, Das plastische Werk, 1977, S. 45.
- 7 Zit. ebda., S. 250.
- 8 Zit. Kölner Stadtanzeiger 17./18.2.1979.
- 9 Ebda.

- 10 Brief an G.M., 1941 (zit. nach: Kat. G. Marcks, Köln 1969). Programmatische Werke hat er allerdings trotz eines Hitlerkopfes (1941) und eines „Krieg und Frieden-Denkmal“ für ein Bergwerk in Bleicherode (1938) nicht geschaffen. Vgl. auch die Ausst. „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“, Kunstverein Hamburg 1940.
- 11 Die Abstraktion (laut Marcks ein „unbefruchtetes Ei“ oder „magisches Kunstgewerbe“) galt ihm nur zur Auffindung gestalterischer Grundlagen. Die Konfrontation wird auch durch die Presse geschürt: Als z.B. zum 90. Geburtstag in Köln, wo Marcks seit 1950 als freier Künstler lebte, Würdigungsausstellungen veranstaltet wurden, bezeichnete die Lokalpresse (Kölner Stadt-Anzeiger, 24.2.79) die Kabinettschau des Museums Ludwig gegenüber der Retrospektive des Kunsthauses Lempertz nur als eine „halbherzige Pflichtübung“.
- 12 Zit. R. Hiepe, Der unumschränkte Realismus, in: tendenzen, 20, März/April 1979, S. 53.

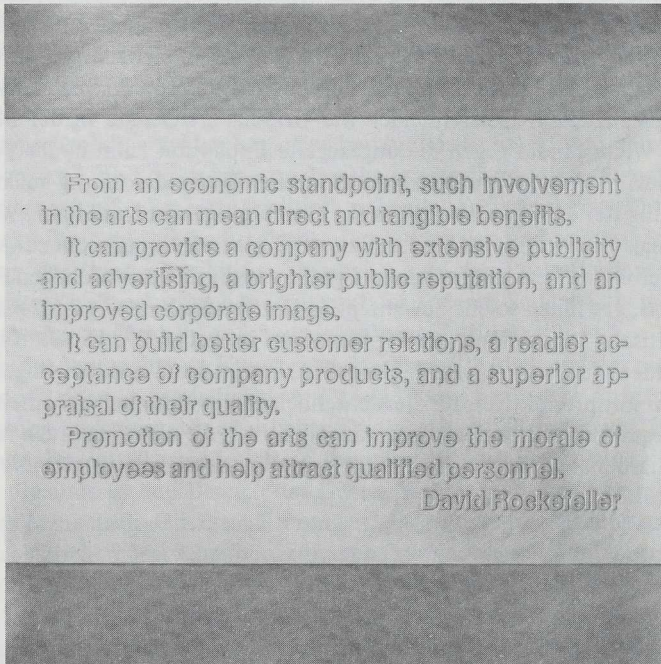


Abbildung 1: Hans Haacke, On Social Grease, 1975, Teilstück, Magnesium auf Aluminium, 76,2 x 76,2 cm, Sammlung Gilman Paper Company, New York, Foto: Walter Russel.

David Rockefeller: Museum of Modern Art, New York, stellvertretender Vorsitzender des Kuratoriums, Business Committee for the Arts, New York, Mitgründer und Direktor, Chase Manhattan Bank Corp., New York, Vorsitzender.

Das Zitat ist der Rede entnommen, die David Rockefeller unter dem Titel „Culture and the Corporation's Support of the Arts“ vor der National Industrial Conference Board am 20. September 1966 hielt.