

Gotik als taktisches Argument im Streit um künstlerische Selbstbehauptung : zur Kunsttheorie des Bildhauers Bernhard Hoetger

Autor(en): **Dumkow, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **9-10 (2002-2003)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720155>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gotik als taktisches Argument im Streit um künstlerische Selbstbehauptung — zur Kunsttheorie des Bildhauers Bernhard Hoetger

Im Weltanschauungsgetümmel der Wende zum 20. Jahrhundert wirken die Paradigmen der Moderne wie Magnete, die ein Netz von sich kreuzenden (Theorie-)Linien erzeugen. So viele Kreuzungen, so viele Positionen. Die Kunsttheorie des Bildhauers Bernhard Hoetger (1874–1949) stellt in dieser Hinsicht keinen Sonderfall dar. Unter dem Einfluss der Vektoren mindestens dreier weltanschaulicher Kraftzentren konstruiert Hoetger ein ideelles Universum, in dem auch das paradigmatische Gotikbild der 1910er Jahre Platz hat. Interessant wird Hoetgers Kunsttheorie im Hinblick auf die Verformungen, die unter dem Druck unterschiedlicher weltanschaulicher Strömungen zustande kommen.¹

Nach handwerklicher Ausbildung und schwierigen Jahren, in denen er sich die Voraussetzungen für eine akademische Kunstausbildung selbst erarbeiten musste, gelang Hoetger zwischen 1900 und 1907 rasch der Aufstieg in der Künstlerszene von Paris. Nach einer Reihe von secessionistischen Akten, in denen er den Historismus der Düsseldorfer Akademie, an der er seine Ausbildung erhalten hatte, und den Impressionismus des grossen Vorbilds Rodin überwand, fand Hoetger zu einem monumentalisierenden und abstrahierenden Stil, der expressionistische und kubistische Tendenzen vorwog (Abb. 1). Der gerade erst zu Ruhm gelangte Bildhauer – Rodin selbst hatte ihn zu seinem avantgardistischen Nachfolger erkoren² – stiess nach eigenen Worten mit seinen modernen Arbeiten in Paris jedoch auf wenig Resonanz. In Deutschland dagegen wurde seine Werkentwicklung mit Interesse verfolgt. Aber das schien nicht der Hauptgrund gewesen zu sein, weshalb Hoetger sich wieder nach Deutschland orientierte: »Nachdem mir das Trocadero-Museum die Bekanntschaft mit der romanischen und frühgotischen Kunst vermittelt hatte, kehrte ich nach Deutschland zurück [...].«³ In der Folge exzerzierte Hoetger eine Reihe von europäischen und aussereuropäischen Stilen durch, die seinen Ruf als Eklektizisten begründeten. Für kurze Zeit – Golücke datiert sie zwischen 1909 und 1912⁴ – »gotisierte« er auch (Abb. 2). »Hoetgers Figuren dieser Zeit«, so Golücke, »sind in ihrer stillen Verhaltenheit und in ihrem

zum Individuellen führenden Naturalismus am ehesten mit der Kunst der schon von der Frührenaissance beeinflussten Spätgotik eines Tilmann Riemenschneiders oder eines Nikolaus Gerhart zum Beispiel vergleichbar.«⁵ Diese Arbeiten machen ihn noch nicht zum »Gotiker«. Wenn er der Gotik dennoch eine gewichtige Stellung in seiner kunstzentrierten Menschheitsgeschichte zumisst, dann aus ganz anderen Gründen.

In zwei Aufsätzen umreist Hoetger die Rolle der Plastik für die Jahrtausende währende Herausbildung eines spezifischen Antlitzes der Gattung Mensch. In seiner theoretischen Inauguration, einem im flammenden, expressionistischen Stil gehaltenen Manifest, 1919 in der Kunstzeitschrift *Cicerone* erschienen, ist von der Gotik nur in einem Satz die Rede: »Die Bildhauerwerke der Gotik sind Schattenkinder, aber besonders leuchtend, wenn der Lichtfächer des Sonnenstrahls die Form und das Sehen bindet.«⁶ Das Wechselverhältnis von Licht, Schatten, Form und Sehen (als Erkenntnis) wird erst im zweiten Aufsatz ausgeführt. Aus dem Zusammenhang der Darstellung geht hervor, dass Hoetger das gotische Bildhauerwerk in eine Reihe mit dem archaischen der »Asiaten«⁷ und der Ägypter stellt. Letztere sind nach Hoetger geeignet, die individualisierenden und allzu weltlichen Neigungen der zivilisierten Menschheit zu überwinden und die Vorstellung eines spirituellen Kollektivs zu erzeugen. Als künstlerische Manifestation von Weltzugewandtheit erscheint Hoetger die »plastisch« aufgefasste Skulptur der klassischen Griechen und in deren (angenommener) Nachfolge die impressionistische Plastik. In Abgrenzung davon und in der Wiederaufnahme der archaischen und gotischen Tradition entwirft Hoetger das Konzept einer bildhauerischen Kultplastik. Darunter versteht Hoetger eine Plastik, die von einem Standpunkt aus trotz ihrer Dreidimensionalität und der damit einhergehenden fragmentierten Perzeptionsweise in der Vorstellung als allansichtige, in diesem Sinne »zweidimensionale« rekonstruiert werden könne. Mit dieser neuen Plastik solle ein Sinnbild der Totalität des Seins geschaffen werden, in dem die individualisierte, zerrissene Existenz des weltverhafte-



Abb. 1: Bernhard Hoetger, »Gedankenflug«, 1906/07, Bronze, Höhe: 0,47 m, Standort unbekannt.

ten Menschen seine mystische Beruhigung und Erhöhung finden könne. Diesbezügliche Vorstellungen und insbesondere ihre Verknüpfung mit plastischer Kunst wurden von Adolf von Hildebrand, dem Schüler von Hans von Marées, und später dann von Alois Riegl entwickelt. Beiden erschienen die Probleme der gesellschaftlichen Moderne sehr abstrakt als Probleme der unzureichenden Erfassung des Natureindrucks: als das »Quälende« des »Kubischen«⁸, das in einer Abstraktion zur Quasi-Zweidimensionalität aufgehoben werden sollte. Ein so verstandener Abstraktionsbegriff lag der für die Moderne in Deutschland so wichtigen programmatischen Schrift Worringers »Abstraktion und Einfühlung« zugrunde. Hoetger meinte mit bildhauerisch aufgefasster Plastik zwei, der Moderne inhärenten Gefahren begegnen zu können; einerseits der »impressionistischen« Schwelgerei in den materiellen Formen des Lebens, das heisst der hedonistischen Verführung, die durch die Kultur des Urbanismus provoziert wurde, und andererseits der Abstraktion der sinnlich erfassbaren Welt zu bedeutungslosen Arabesken, in der die Weltverhaftung verloren gehen könnte – zu interpretieren etwa als sinnenfeindlicher, nicht nur ästhetischer Calvinismus, der zur Lebensverneinung oder zu demiurgischer Hybris führen musste. Zwischen diesen beiden Polen sollte sich nach Hoetger die Bildhauerkunst einen Weg suchen, um der ihr zugeschriebenen Aufgabe mystischer Welterfahrung gerecht werden zu können. Entsprechend dem Anspruch, mit Kunst in die Gesellschaft hineinzuwirken, verband Hoetger seine künstlerischen Vorstellungen mit (wechselnden) Modellen gesellschaftlicher Erneuerung. Das war in den nachrevolutionären 20er Jahren durchaus üblich, wie es auch üblich war, dass alle möglichen Weltanschauungen unter dem Label einer künstlerisch hegemonialisierten Lebensreform Platz fanden. Hoetger schuf Plastiken für das revolutionäre und reformerische wie für das konservativ-reaktionäre Publikum des Kaiserreichs und der Weimarer Republik⁹, ohne dass er sich von den radikalen Gegensätzen zwischen beiden Lagern tangiert fühlte.

Wenngleich Hoetger am paradigmatischen Status altägyptischer Kultplastik festhielt, begann er um 1916 im Zusammenhang mit der Konzeption einer kombinierten Industrie- und Wohnstadt für den Keksfabrikanten Bahlsen – der so genannten TET-Stadt – Vorstellungen eines nordischen Ursprungs der Geschichte und folglich des nordischen Ursprungs der Kunst zu entwickeln.

Nach dem Scheitern des TET-Projekts und dem Tod Bahlsens 1919 kam es zur Zusammenarbeit mit Roselius, dem Bremer Unternehmer und Erfinder des koffeinfreien Kaffees (Kaffee HAG). Roselius suchte wie Bahlsen einen kongenialen Designer seiner kulturpolitischen Ambitionen. Hoetger und Roselius stimmten in der Idee überein, dass es galt, einer nordischen Hochkultur zum Durchbruch zu verhelfen, die sich in vorgeschichtlicher Zeit über die Welt verbreitet und sich in den vorderasiatischen und mediterranen Hochkulturen aufgelöst haben sollte. Bis 1931 wurden in der von Roselius teils aufgekauften, teils gepachteten Böttcherstrasse in der Innenstadt von Bremen eine Reihe von Bauprojekten verwirklicht,



Abb. 2: Bernhard Hoetger, »Dämmerung«, auch: »Abend«, »Abenddämmerung«, 1912, Bronze, 0,54 m x 0,36 m x 0,30 m, Bremen, Kunstsammlungen Böttcherstrasse.

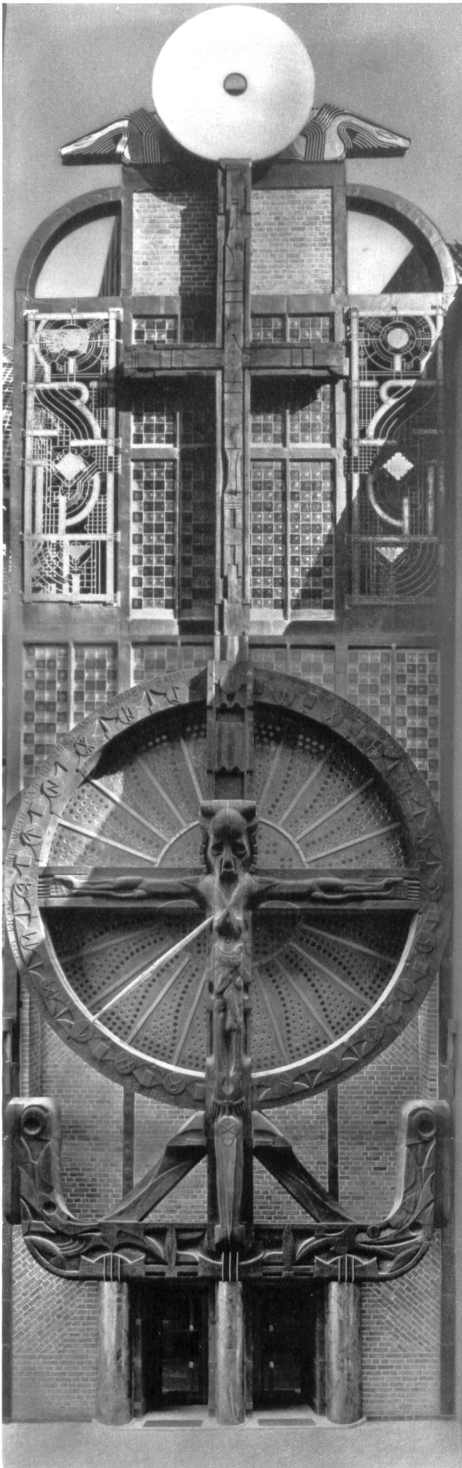


Abb. 3: Bernhard Hoetger, Bremen, Atlantishaus, Fassade, 1930/31, Masse des Lebensbaumes (Oberkante Eingang bis Unterkante Sonne): 20,50 m x 8,25 m, Bremen.

die der Propaganda der nordischen Kulturblüte dienen sollten: ein Museum für die Werke von Paula Becker-Modersohn, Kunsthandwerkstätten, Restaurants und als Zentrum eine Kombination aus Versammlungsstätte und musealer Dokumentation prähistorischer Ausgrabungsfunde – das Atlantishaus (Abb. 3 und 4). Neben Hoetger als künstlerischem Leiter hatte Roselius noch den selbst ernannten Germanenforscher, Herman Wirth, gewissermassen als Programmgestalter zugezogen. Von der rasant erstarkenden nationalsozialistischen Bewegung erhoffte sich das Trio die erforderliche politische Rückendeckung. Hoetger entwickelte aus beinahe allen Stilen der Moderne einen expressionistisch-organisatorischen Mischstil, der im Trio auf den Widerstand von Herman Wirth stiess und in der nationalsozialistischen Presse heftig befehdet wurde. Insbesondere die groteske Darstellung eines germanischen Christus/Odins an der Fassade des Atlantishauses (Abb. 5) entsprach so gar nicht den trivial-klassizistischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Ästhetik. Ab 1934 stand das Ensemble der Böttcherstrasse offiziell unter dem Verdikt der nationalsozialistischen Kulturpolitik, und namentlich Hitler verurteilte die »Böttcherstrassen-Kultur« als Ausdruck einer spintisierenden Atlantis-Forschung.¹⁰ Die Zeitung »Schwarzes Korps«, Organ der Reichsführung der SS, kritisierte die Architektur der Böttcherstrasse, so Dirk van Alphen, »als das Werk eines degenerierten Künstlers.«¹¹ Das Ende der Illusion, die Nationalsozialisten würden den Weg einer völkischen Moderne unterstützen, bedeutete auch das Ende von Hoetgers ideologischem Ausflug in die Gefilde nordischer Mythologie.

Hoetger verfasste 1936, mittlerweile ohne Chance, unter der Herrschaft der Nationalsozialisten seine Karriere fortsetzen zu können, einen zweiten Aufsatz über Bildhauerei. Er fügte ihn zusammen mit einem weiteren Aufsatz über Architektur einem Brief an einen amerikanischen Freund und Nationalsozialisten bei.¹² Man kann vermuten, dass der Aufsatz über Bildhauerei im Falle der Veröffentlichung nicht nur der Rekapitulation des bisherigen Wegs als Bildhauer, sondern auch als publizistische Schützenhilfe für seine Rehabilitierung hätte dienen sollen. In diesem Aufsatz mit dem Titel »Die Plastik und ihr Wesen in der geistigen und irdischen Ebene«¹³ setzte sich Hoetger wiederholt mit der gotischen Utopie auseinander und entwarf eine eigene Vorstellung, die in manchem zwar Übereinstimmung, im Wesentlichen aber Distanz zum Mainstream zeigte – wenn ein solcher Begriff angesichts der Vielfalt der Gotik-Theorien der deutschen Avantgarde überhaupt eine Berechtigung hat.

Der ästhetische Bezugspunkt, von dem aus die Gotik in eine kohärente Weltanschauung eingeordnet wird, ist wiederum die bildhauerisch aufgefasste Plastik. Hoetger misst Letzterer nun in einer Theorie der Genese der Form keine geringere Aufgabe zu als die Erschaffung von »Welt«. Gegen den »Raum«, worunter Hoetger die noch vom menschlichen Eingriff freie (Um-)Welt versteht, konstituiert die Gestaltung der Welt als »Plastik« im weitesten Sinn die Menschwerdung. Plastik oder »kubisches Sein«¹⁴ meint das auf einer bestimmten Entwicklungsstufe erworbene Vermögen der

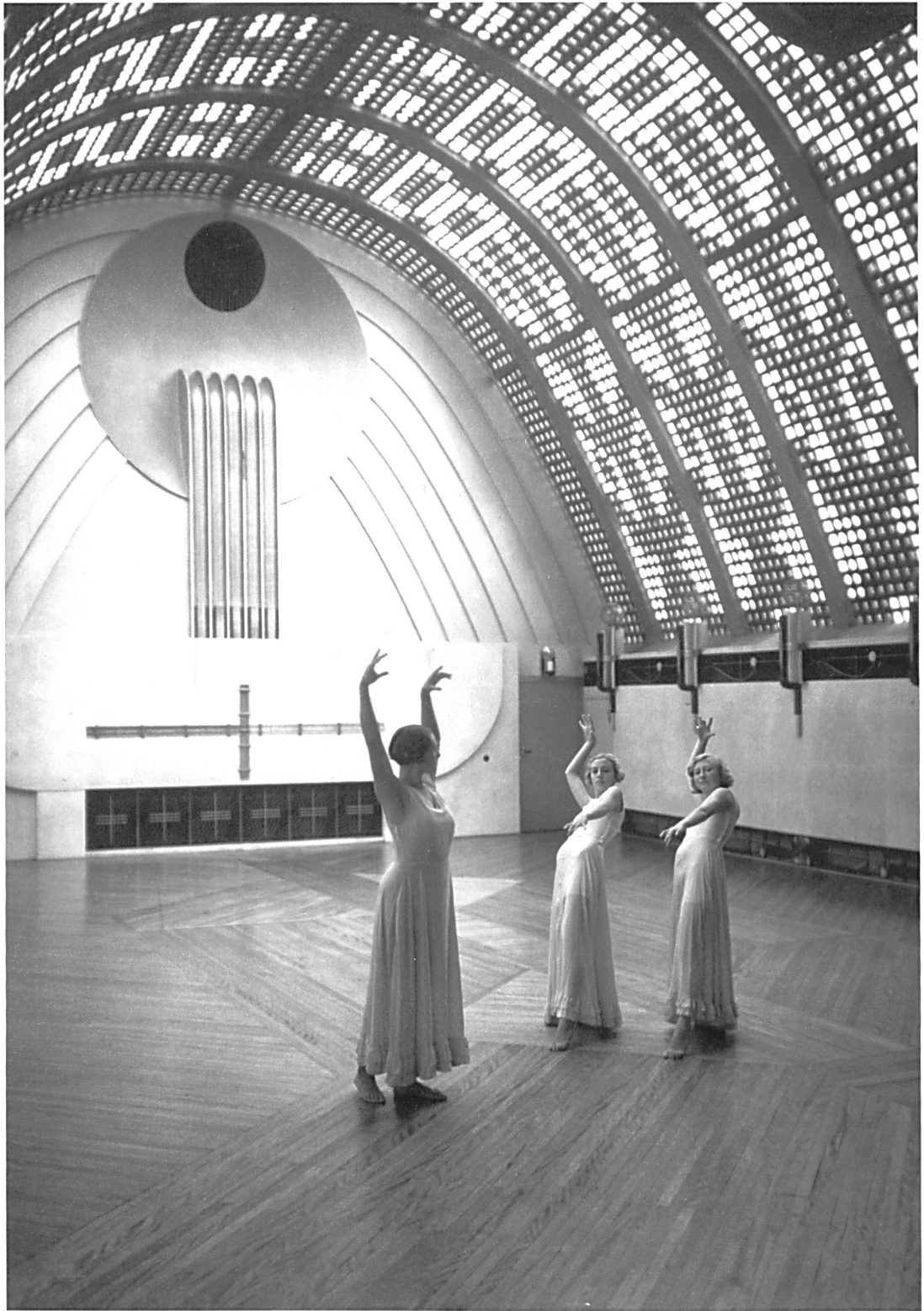


Abb. 4: Bernhard Hoetger, Himmelsaal des Atlantishauses in Bremen (mit Ausdruckstänzerinnen), um 1930.



Abb. 5: Bernhard Hoetger, «Lebensbaum» oder «Odin», Detail des Kopfes, Holzskulptur an der Eingangsfassade des Atlantishauses in Bremen, 1930/31, zerstört (Aufnahme vor 1944).

Menschen, sich aus der Einheit mit der Umwelt, dem Raum, Welt-schöpfend zu lösen.

Bis hierhin verhält sich der Mensch »zweidimensional«, ve-getiert in der »Bildverhaftung mit der Umwelt«. ¹⁵ Als Dokumente eines solchen Stadiums der Menschwerdung nennt Hoetger die Felszeichnungen des Neolithikums und der Bronzezeit, die er als »Bilderplastiken« ¹⁶ bezeichnet. Diese liessen Distanzierung von der Welt allenfalls in der Schöpfung von Spiegelbildern zu. Erst das helle Licht des Südens, das den Gegenständen Form und Perspek-tive verleiht, setzt die Fähigkeit frei, aus der Welt als Bild, in der die Einheit von Betrachter und Betrachtetem gewahrt bleibt, eine Welt als Plastik, eine von Menschenhand geformte, zu machen. »Das bisher Unsichtbare des Geistes«, so resümiert Hoetger, »trat durch die Wahrnehmung und durch die schöpferische Kraft in das irdische Licht und schenkte sich als plastische Form dem Erden-wanderer.« ¹⁷ Der Gipfel der Entwicklung zur Dreidimensionalität – als Erkenntnisform – ist mit der Erschaffung der altägyptischen »Schreitplastik« erreicht. Es ist der Geist, jene Instanz, die durch einen idealistischen Kurzschluss des Erkennens zum Demiurgen wird. Dieser trennt als »inneres Auge [...] die Plastik vom Raum«, ¹⁸ bevor sie materialiter aus der Totalität des Seins herausgeschlagen wird; andererseits, um aus dem Stadium der Latenz, der schieren Sehnsucht nach plastischer Distanzierung herauszutreten, bedarf der Geist der Formwerdung, der »Einordnung in die sichtbare Welt«. ¹⁹ Die »kubische« Behauptung des Menschen gegen seine Umwelt, das heisst die Ummodellung der Welt an sich zu einer Welt für den Menschen, ist der notwendige andere Pol, auf den sich die Menschwerdung beziehen muss. »Der Mensch steht mit seiner geistigen Kraft in der Mitte des Alls«, formuliert Hoetger. »Die geis-tigen und irdischen Pole drängen zu seiner Menschwerdung.« ²⁰

Wo der Geist zur Plastik werden muss, um einen Menschen zu erschaffen, der dem geistigen Imperativ genügt, da bietet sich der Künstler an: »Die plastische Gestaltung ist in ihrer Kristallisa-tion das Haus der geistigen Kräfte. Die Hand der schöpferischen Künstler schafft das Korn, und in dieser Welteinordnung wird es wirksam und treibt zu neuen Erkenntnissen.« ²¹ Der Künstler ist zur Schöpfung eines Mediums berufen, das die Weltwerdung des Geis-tes in einem Bild und die Urheberschaft des Geistigen im Materi-ellen mystisch erfahrbar macht. Mehr als ein Medium bringt die künstlerische Hand allerdings auch nicht zustande. Wo die Plastik, das kubische Sein, anfängt, sich von ihrem geistigen Ankerplatz zu lösen, um auf eigene Faust die Welt zu erobern, wo sie in plasti-scher Seinsvergessenheit um sich selbst zu kreisen beginnt, ist pe-riodisch ein Sendbote des Geistigen gefragt, der die Dinge wieder ins Lot bringt. Dort sind wir der Gotik Hoetgers schon ganz nahe.

Hoetgers Modell der Formwerdung folgt eine Art Geschichte der Entwicklung vom zweidimensionalen zum kubischen Sein und wei-ter zu einem bis heute dauernden Ringen um die Mitte zwischen den beiden Polen: der geistigen und der irdischen oder physischen Ebene. Die Menschen des Nordens, »in deren Eroberungssinn [...]

die Sehnsucht zur Sonnenkraft des Südens« ²² brannte, spielen darin nur noch eine Nebenrolle. Sie blieben geistig von der »Totalität des Lebens« ²³ umschlossen, bis sie im Süden »den schreitenden Menschen als kubische Plastik im Sonnenraum, ganz losgelöst von der Umwelt« ²⁴ erlebten. Was dann mit ihnen passierte, bleibt im Dunkeln. Sie tauchen erst in der Romanik kurz wieder auf. Inzwi-schen, das heisst nach dem vorläufigen Höhepunkt der kubischen Evolution in der ägyptischen Kultplastik, verliert sich die Plastik allmählich »in der physischen Ebene. [...] Sie wird wissender und das sichtbar schöne Gestalten wird menschlich, und so nimmt die Sonne ihren weiteren Verlauf, und aus dieser Berührung mit der Erde wächst uns das Griechentum zu.« Aus der »wissende[n] Wie-dergabe irdischer Schönheit des wirklich Geschauten«, der »voll-kommenen Eroberung der physischen Ebene« erwächst der »Schön-heitskanon der Griechen«. ²⁵

Wenngleich die Kunst der (klassischen) Griechen vom ägypti-schen Ideal, von der Mittellinie zwischen geistigem und irdischem Pol abweicht, so vermeidet Hoetger jedoch, sie zum Antipoden einer soterisch wirksamen Kunst zu machen. Das trennt ihn von vielen seiner künstlerischen und kunstkritisierenden Zeitgenos-sen, die auf die griechische Klassik einschlugen und den Impres-sionismus meinen – als jüngsten Nachfahren einer vermeintlichen Entwicklungslinie, die sich über den Klassizismus, die Renaissance und die Romanik bis in die Antike zurückverfolgen liesse. Mit dem Aufkommen der christlichen Religion erhält die Kunst der Einfüh-lung bei Hoetger wieder ihre Berechtigung. Zuvor aber muss die Abkehr der Kunst von ihrer eschatologischen Bestimmung ihren Tiefpunkt erreichen. Für den Römer wird sie zum blossen Schmuck, seine Erlösung sucht er in »Gesetzkonstruktionen des Rechtes«, in der »tiefsten Weltmächtebene«, heisst es abschätzig. ²⁶

Das Christentum bringt die Wende im Sinne einer Neugrup-pierung der Pole. »Im Chaos der Römer« schuf es zwar Bildwerke mit Rückverweis auf Gott. Es zersplitterte jedoch gleichzeitig die »Rücksehnsucht« in einen »allzugrosse[n] Gestaltungsdrang der Weltflucht und einen allzugrosse[n] Wille[n] zur Weltveranke-rung«. ²⁷ Bis in die Gegenwart hinein verharrt die Menschheitsent-wicklung in dieser »zweifach[e] Sehnsucht«. ²⁸

Die romanische Kunst konnte noch Bildwerke schaffen, »die in die geistige Welt führen«, die »alle Lebensschwingungen [...] zu unendlichen Bildern« werden lassen. ²⁹ Ein letztes Mal zeigt sich ein nordischer Primitivismus in »ornamentalen Darstellungen«, die »das Lied nordischer Bandverschlingungen ohne Beginn und Ende« ³⁰ sin-gen, bevor in den folgenden Jahrhunderten der christliche Dualis-mus die archaische Einheit von Welt und Geist auseinander reisst.

»Die hingebende Zeit des Christentums war die Zeit der nordischen Dome«, beginnt Hoetger seine Gotikdarstellung. »Hier entfaltete sich aus der vollständigen Ausschaltung der physi-schen Ebene die Wandplastik. Ganz dem Hintergrund der Dome[,] der geistigen Ebene zu Gott verhaftet, stand das plastische Ge-bilde, den Blick des Beschauers ruhend auf sich ziehend wie ein durchsichtiges Kristall der Götterschauung.« ³¹



Abb. 6: Bernhard Hoetger, »Lichtbringer«, 1936/37, Relief, 3,84 m x 3,84 m, am Eingang der Böttcherstrasse, Bremen, zerstört.

So weit, so bekannt. Aber: »Die Darstellung verlangte die Flucht ins Geistige, die Abwendung von der Erde, die reine himmlische Liebe. [...] Was hier gerade zu einer starken und hingebenden Plastik führte, drängte die Menschen immer mehr zur Weltverneinung, womit schon der Keim der Abkehr von Welt und deren Schönheit gelegt und damit auch Darstellungs-Notwendigkeit verneint wurde. Die Verneinung der Welt wurde somit die Ursache zur Verneinung der Kunst – die Kirche wurde öde und leer. So verlor ihre Bewegung die Inbrunst des Lebens.«³²

Die Inbrunst des Lebens – das war das griechische Erbe: »Was noch in der grossen gotischen Zeit als Menschwerdung hineinspielt, waren Reste des menschlichen Schönheitsdranges. Sogar der Schönheitssinn der frühen Griechen dokumentierte sich in den Gewandfaltungen der Gotiker, als offener Beweis, dass die künstlerischen Kräfte auch gleichzeitig die Kräfte waren, die die Verbindung mit der weltlichen Schönheit herstellten. Mit der Verneinung aber zogen sich auch die bildschaffenden Kräfte zurück, und da die irdische Schönheit für die Symbole der geistigen Welt nicht mehr verwendet werden konnte, starb [der qualitativ starke symbolische (?)] Ausdruck dieser Epoche.«³³ Mit anderen Worten: Die Stärke der Epoche sieht Hoetger gerade in der Verbindung von bildhauerisch-abstrahierender (synthetisierender) und naturalistischer Gestaltung, in jenem Rest von Mitte, im Ausgleich von archaischer und klassischer Darstellung. Und den Verlust der Mitte kreidet er nicht, wie die »strammen Gotiker«, dem modernen, gottverlassenen Materialismus an, sondern dem Christentum in seiner Oszillation zwischen (calvinistischer) Abstraktion und (katholizistischer) Einfühlung.³⁴

Eine solche Charakterisierung der Gotik zielt auf Positionierung im Konzert zeitgenössischer ästhetischer Modelle. Worringer sah in der Gotik ebenfalls Abstraktion und Einfühlung am Werk, aber in einer antagonistischen Spannung, die sich hin zu einer abstrahierenden Tendenz aufzulösen habe, um zu einer transzendenten, erlösenden Kunst zu kommen.³⁵ Gotik als Modell für eine zeitgemässe Kunst forderte die Zurückdrängung naturalistischer Auffassung und Darstellung. Worringers Modell wurde von den Modernen – wie Kandinsky – als Dynamit missverstanden, um damit die Reste des Klassizismus, einschliesslich der Versuche, diesen mit der Moderne zu versöhnen, in die Luft zu sprengen. Hoetger sah in dieser Tendenz der Moderne einen von zwei Holzwegen, den es auf dem Weg zu Restitution der Plastik als Mittlerin zwischen spirituellen und materialistischen Bedürfnissen der Epoche zu vermeiden galt.

Allerdings ist Hoetgers Sicht der Gotik damit noch nicht erschöpfend dargestellt. Sie war die grosse Zeit der Hingabe an das Geistige und zugleich des beginnenden Rückzugs der künstlerischen Kräfte ins Geistige. Sie war weiterhin – ohne Vorwarnung, ohne Vermittlung mit der bisherigen Darstellung – eine zweite Menschwerdung Gottes. Diese abrupte und offensichtlich mit dem bis dahin entwickelten Gotikbild sowie mit der geschichtlichen Faktenlage schwer zu vereinbarende Wendung kann nur

verstanden werden als panischer Reflex auf die für Hoetger katastrophale Wende nach 1933. Es waren die Nationalsozialisten, von denen Hoetger die Erlösung der Moderne aus ihrer Schizophrenie von Askese und Hedonismus erhofft hatte, denen er den Jesus/Odin am Atlantishaus und den »Lichtbringer«³⁶ am Eingang der Böttcherstrasse (Abb. 6) gewidmet hatte. Und ausgerechnet sie, an die er so inbrünstig glaubte, wie er den Gotikern unterstellte, an den christlichen Gott geglaubt zu haben, hatten ihn demontiert. Ausgerechnet ihr Messias hatte ihn denunziert, hatte ihn zu einem Irrläufer der Geschichte gestempelt.³⁷ Hoetger hat nie verstanden, was da eigentlich vorging. Er, dem die Hybris eines einflussreichen Künstlers einflüsterte, sein künstlerisches Werk sei der Beginn einer Renaissance mystischer Totalität, hatte nur eine Erklärung für seine Entfernung von den Hebeln wirkmächtiger Ästhetik: Übereifer einer revolutionären Bewegung – ihrerseits ein Irrtum, der sich über kurz oder lang aufklären würde.³⁸ Die Gotik aber, seine Gotik schien angebrochen: »Gott blüht und senkt sich herab zur Menschwerdung. Es ist vollbracht.«³⁹ Da das Ereignis, das er anspricht, fast zwei Jahrtausende zuvor und nicht in der Gotik stattgefunden hat, kann es sich hier nur um die apokryphe Einschätzung des 30. Januar 1933 handeln.

»Vollbracht« war – so Hoetgers kleinlaute, indirekte Relativierung – allenfalls ein Anfang. Die »neue Weltanschauung« hatte die Würfel neu gemischt. Gegen Ende des Textes heisst es: »Ein Zurückschauen ist in unsrem Zeitalter unfruchtbar, also gibt es nur ein Voranschauen, und zwar nur in die Räume, die unsere neue Weltanschauung als Kraftfeld besitzt.«⁴⁰ Gewaltsam wird die Analogie mit dem neutestamentarischen Initiationsakt des christlichen Abendlandes weitergetrieben: »Und Gottes Sohn fliesst zurück in die geistige Ebene und schaut in das Herz des Menschen. Damit wird die Sehnsucht des Menschen dynamisch vertikal.«⁴¹ Wie vor zweitausend Jahren ist Warten auf den Jüngsten Tag angesagt. Die klassizistische Bolidenästhetik und die gräzisierung Monumentalarchitektur der Nationalsozialisten konnten auch nicht die Erlösung sein.⁴² Die moderne Skulptur hat »die wesentlichen Gesetze der Plastik« – gemeint ist die Allansichtigkeit der ägyptischen Kultplastik – noch nicht wiedererlangt; »sie wird sie zurückerobern müssen durch Wissen und Talent.«⁴³ Bis dahin wartet der »Gotiker« weiterhin »im Chaos auf Erlösung«.⁴⁴ Das Chaos ist mehr als eine Zustandsbeschreibung; es ist eine Chiffre für die Hoffnung, die neue Ordnung möge sich als blosse Spielform des allgemeinen Zustands moderner Verwirrung erweisen. Darin hätte auch Hoetger noch seine Berechtigung gehabt. Eine schwache Hoffnung, durch deren Fadenscheinigkeit Verzweiflung sichtbar wird.

Hoetgers Gotik folgt, so interpretiere ich zusammenfassend, keiner anderen Logik als dem dreifachen Wechsel seiner taktischen Position zwischen den kulturpolitischen Lagern der Weimarer Republik. Einmal erscheint sie als Auftakt des modernen Dualismus zwischen Weltverneinung und Weltversenkung: Die »Gotik« dient als Argument gegen die zeitgenössische künstlerische Avantgarde

und deren Antipoden, die Impressionisten; Hoetger empfiehlt sich dem kulturkonservativen Lager als moderat-moderner Architekt eines Monumentalkultes, der die Qualen der Moderne zu transzendieren verspricht. Mit der Radikalisierung der Gegensätze zwischen den kulturpolitischen Lagern und dem Entstehen einer millenaristischen Bewegung bekommt die Gotik die zusätzliche Bedeutung einer Zeitenwende. Hoetger bietet sich den Nationalsozialisten als Vollstrecker einer vermeintlich nationalsozialistischen Erlöserkunst an. Unter dem Eindruck seiner Demontage muss die Gotik dann doch auf diese Bestimmung verzichten und wird eine der vielen Zeiten des Wartens auf die Einlösung des Heilsversprechens.

- 1 Zur Kunsttheorie Hoetgers gibt es seit dem Aufsatz der Kunsthistorikerin Suse Drost von 1974 keine neueren Forschungen. Drost hat die formalen Aspekte von Hoetgers Kunstdoktrin anhand der beiden Aufsätze, die auch dem vorliegende Artikel zugrunde liegen, mit den Theorien von Hildebrand, Riegl und Worringer in Verbindung gebracht. Drost, Suse, *Das bildnerische und malerische Werk Bernhard Hoetgers*, in: Bernhard Hoetger 1874–1949. Sein Leben und Schaffen, aus Anlass der 100. Wiederkehr seines Geburtstages, hrsg. von Dr. Ludwig Roselius d. J., Bremen 1974. Die jüngsten Publikationen beschränken sich bei der Rekonstruktion der ideologischen Verbindungen zwischen Hoetger und den Nationalsozialisten sowie deren kulturkonservativen Wegbereitern weitgehend auf briefliche Äusserungen Hoetgers. Das gotische Paradigma und sein theoretischer Stellenwert bei Hoetger ist in keiner der Veröffentlichungen Gegenstand der Forschung. Bernhard Hoetger. *Skulptur, Malerei, Design, Architektur*, hrsg. von Maria Anczykowski, Bremen 1998 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung der Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen); Strohmeyer, Arn/Artinger, Kai/Krogmann, Ferdinand, *Landschaft, Licht und niederdeutscher Mythos. Die Worpsweder Kunst und der Nationalsozialismus*, Weimar 2000.
- 2 In einem Interview mit dem französischen Kritiker Vauxelle bekannte Rodin: »Hoetger fand den Weg, den ich suchte, und wäre ich nicht ein alter Mann, ich wollte diesen Weg gehen, den Weg zum Monumentalen, der der einzig richtige ist.« Albert Theile zitiert Vauxelles aus der Pariser Tageszeitung »Gil-Blas«; Theile, Albert, *Bernhard Hoetger – sein Leben und sein Werk*, in: Die Heimat 10, 1928, Heft 1, S. 7.
- 3 Hoetger, Bernhard, *Mein Leben*, in: Uphoff, Carl Emil, Bernhard Hoetger, Leipzig 1919, S. 15.
- 4 Golücke, Dieter, *Der Bildhauer*, in: Bernhard Hoetger. Bildhauer, Maler, Baukünstler, Designer, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall, Dortmund; Worpswede 1984, S. 35–89, hier S. 50.
- 5 Ebd., S. 50.
- 6 Hoetger, Bernhard, *Der Bildhauer und der Plastiker*, in: Der Cicerone 10, 1919, Heft 7, S. 165–173, hier S. 168.
- 7 Ebd., S. 168.
- 8 Vollständig heisst es bei Hildebrand: »[...] die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, indem er sich bemüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen [...]«. Hildebrand, Adolf von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1901 (Erstausgabe 1893), S. 71; zitiert nach: Drost 1974 (wie Anm. 1), S. 51.
- 9 Als Beispiele seien genannt: das 1915 entstandene »Walderseedenkmal« in Hannover zu Ehren des Generalfeldmarschalls Graf Waldersee, berühmt als Führer der militärischen Niederschlagung der Boxeraufstände in China 1910; das so genannte Revolutionsdenkmal, eine Pietà-Gruppe, die Hoetger der Bremer Arbeiterschaft nach der Niederschlagung der Bremer Rätebewegung schenkte (1922); ein Friedrich-Ebert-Denkmal für dessen Geburtsort Hörde/Dortmund (1928).
- 10 Hitler, Adolf, *Die kulturpolitische Rede des Führers*, in: Bremer Zeitung, 10. Sept. 1936 (ausführlich zitiert in Anm. 37).
- 11 Alphen, Dirk van, *Ein Kaufmann und sein »Steckenpferd«. Bemerkungen zur Geschichte des Paula-Becker-Modersohn-Hauses in Bremen*, in: Anczykowski 1998 (wie Anm. 1), S. 206–215, hier S. 211. Van Alphen bezieht sich auf die Artikel *Bremer Böttcherstrasse – heute noch zeitgemäss? und Böttcherstrasse also doch unzeitgemäss?*, in: Das Schwarze Korps, 21. Aug. 1935 und 24. Okt. 1935.
- 12 Brief von Bernhard Hoetger, Pension Firnelicht, Beatenberg, Schweiz, an Bruce Lockwood, Hollywood, 26. Okt. 1936; Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen, Nachlass Bernhard Hoetger.
- 13 Bernhard Hoetger, *Die Plastik und ihr Wesen in der geistigen und irdischen Ebene*, 1936, unveröffentlichtes Manuskript; Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen, Nachlass Bernhard Hoetger.
- 14 Hoetger 1936 (wie Anm. 13), S. 1.
- 15 Ebd., S. 1.
- 16 Ebd., S. 2.
- 17 Ebd., S. 1.
- 18 Ebd., S. 1.
- 19 Ebd., S. 1.
- 20 Ebd., S. 2.
- 21 Ebd., S. 2.
- 22 Ebd., S. 3–4.
- 23 Ebd., S. 2.
- 24 Ebd., S. 4.
- 25 Ebd., S. 6.
- 26 Ebd., S. 7.
- 27 Ebd., S. 7–8.
- 28 Ebd., S. 8.
- 29 Ebd., S. 9.
- 30 Ebd., S. 9.
- 31 Ebd., S. 8.
- 32 Ebd., S. 8.
- 33 Ebd., S. 9. Der eingeklammerte Satzteil ist eine handschriftliche Korrektur Hoetgers, die nicht einwandfrei entziffert werden konnte.
- 34 Der reformatorischen Bilderstürmerei folgen »verzückte Barockgestalten«, weil die Künstler gezwungen sind, sich von der Kirche ab und damit der Welt zuzuwenden. »Alles, was sich in einer grossen Kultur im Inneren des Schaffenden und Schauenden als geistige Bewegung vollzieht, wird hier materieller Ausdruck. Bewegte Form, bewegte Fläche, bewegte Gefühlsschwelung, herrschender Kunst hunger und Wissenshunger, vulkanisch treibt er nach aussen und erobert mit seinen materiellen Ausbrüchen die weltliche Macht.« Ebd., S. 10.
- 35 Worringer illustriert den gotischen Zwiespalt unter anderem anhand der Entwicklung des gotischen Gewandstils, der in seiner Unterordnung unter die skulpturalen Kompositionsgesetze den Abstraktionsdrang gegen das von der italienischen Renaissance ausgehende Interesse an dem naturalistisch dargestellten Körper verteidigt und doch unterliegen muss. Vgl. Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuaufgabe, Amsterdam 1996, S. 162–168.
- 36 Zum völkisch-religiösen und antisemitischen Kontext des Begriffs des »Lichtbringers« siehe Strohmeyer, Arn, *Kunst im Zeichen der germanischen Vorfahren und der Wiedergeburt Deutschlands. Ludwig Roselius und Bernhard Hoetger*, in: Strohmeyer/Artinger/Krogmann 2000 (wie Anm. 1), S. 43–110, besonders den »Exkurs über die »Vernordung« des Jesus Christus«, S. 66–69.
- 37 Adolf Hitler wendet sich in einer Parteitagsrede am 5. Sept. 1934 gegen »[...] jene Rückwärtse, die meinen eine »deutsche Kunst« aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbe für die Zukunft mitgeben zu können.« Zitiert nach: Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 83. Hitler distanziert sich 1936 noch dezidiert von »[...] jenen Elementen, die den Nationalsozialismus nur vom Hören und Sagen kennen und ihn daher nur zu leicht verwechseln mit undefinierbaren nordischen Phrasen und die nun in irgendeinem sagenhaften atlantischen Kulturkreis ihre Motivforschungen beginnen. Der Nationalsozialismus lehnt diese Art von Böttcherstrassen-Kultur schärfstens ab [...]«. Hitler, Adolf, *Die kulturpolitische Rede des Führers*, in: Bremer Zeitung, 10. Sept. 1936.

- 38 Bernhard Hoetger in einem Brief an Ludwig Roselius, 28. Sept. 1936; Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen, Nachlass Bernhard Hoetger: «[...] Ich habe keinen Grund mehr meine Kunstwerke noch die meiner verstorbenen Freundin Paula Becker zu verteidigen. Alle Auffassungen, – wie sie auch lauten – sind menschlichen Schwächen und menschlichen Stärken unterworfen. – Es ist auch so unsagbar gleichgültig, was andere über diese Kunst denken. – Wichtig ist, dass Substanzen geschaffen werden, die von einer inneren reinen Durchdrungenheit zeugen. – Nichts geht verloren, so auch keine schöpferischen Energien [...]. Ich bin auch dafür, dass unsere Zeit sich das Recht nehmen soll, alles was ihr für heute unrichtig erscheint, einfach auszurotten, denn das Wichtigste ist, dass der Glaube an unsere neue Zeit aufblüht und gedeiht. – Damit es aber gedeihen kann, muss eben alles zurücktreten, was als schädlich angesehen wird. – Dabei kommt es für die Entwicklung der Zivilisation nicht darauf an, ob der Mensch seine Formäusserungen als grosse Wichtigkeit für die Zeit empfindet oder glaubt, es ginge ohne ihn nicht! – Der leitende Geist kann nur allein massgebend sein und da gilt es sich diesem restlos unterzuordnen [...]»
- 39 Hoetger 1936 (wie Anm. 13), S. 9. Im Aufsatz beschliessen zusammenfassende, psalmodische Absätze – wie der hier zitierte – jeweils die Darstellung einer Kunstepoche. Im Fall der Gotik allerdings schliessen sich Darstellung und Zusammenfassung aus – ein Umstand, der mich zu der hier geäusserten Vermutung über die Funktion der Aussage veranlasst.
- 40 Ebd., S. 12.
- 41 Ebd., S. 9.
- 42 Hoetger lehnt 1936 einen »verpflanzten Stil der Griechen« ab. Brief Bernhard Hoetger an Nikola Michailow, 30. Sept. 1936; Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen, Nachlass Bernhard Hoetger.
- 43 Hoetger 1936 (wie Anm. 13), S. 11.
- 44 Ebd., S. 9.

Fotonachweis

Anczykowski 1998 (wie Anm. 1), Nr. 250, S. 212, Abb. 13: 2, 6; Archiv Böttcherstrasse, Bremen: 3, 4, 5; Golücke 1984 (wie Anm. 4), S. 47: 1.