

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 10

Artikel: Ewald Mataré
Autor: Schulze Vellinghausen, Albert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-27038>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

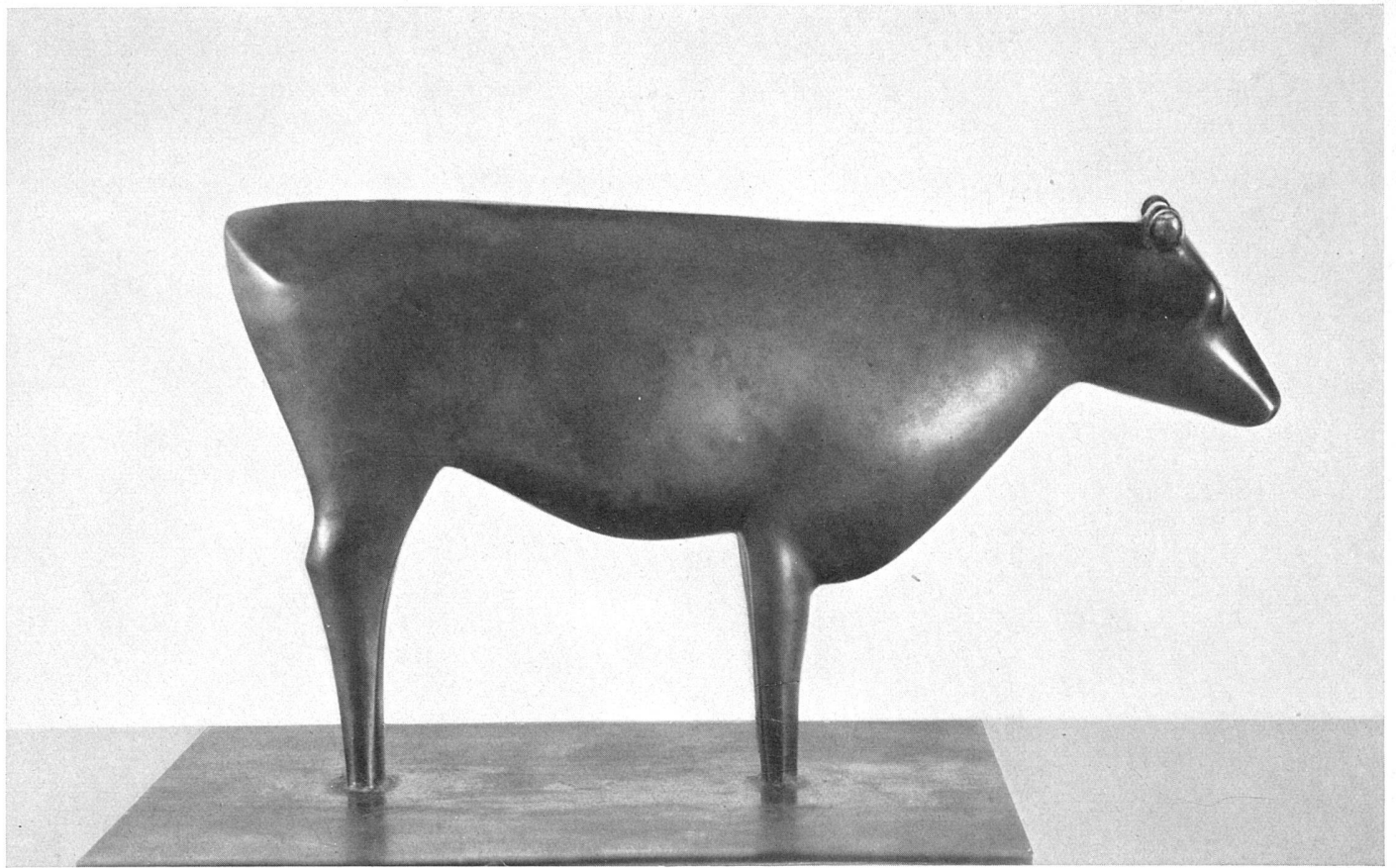
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Ewald Mataré, Stehende Kuh, 1921. Bronzeguß nach Holz / Vache debout. Bronze / Cow, standing up. Bronze

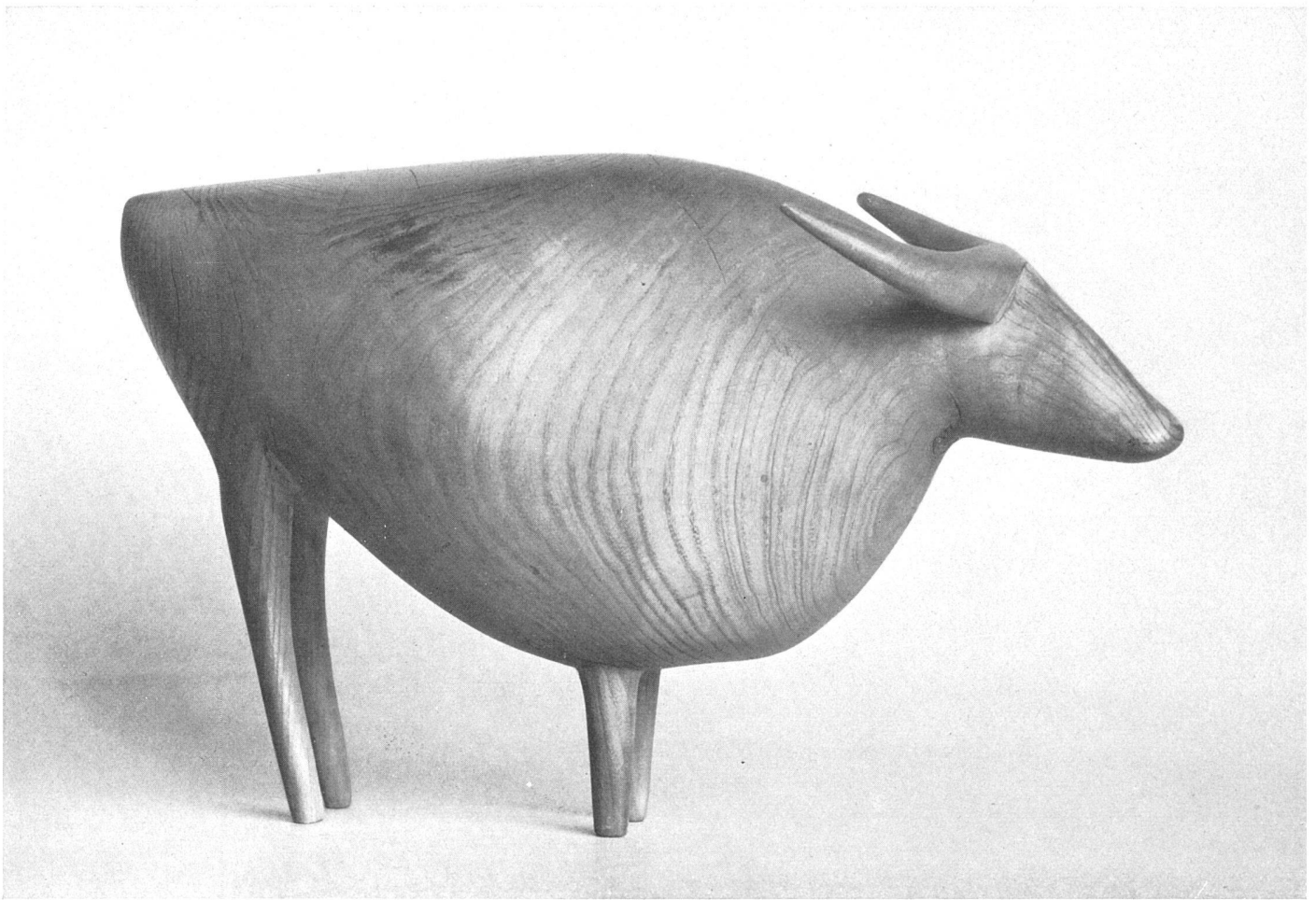
E W A L D M A T A R É

(aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstages)

Von Albert Schulze Vellinghausen

Die hohe Bedeutung und die besondere Rolle des Bildhauers Ewald Mataré in der gegenwärtigen deutschen Kunst werden außerhalb von Deutschland nur schwer in ihrem vollen Umfang erkennbar sein. Die «klassische» Richtung innerhalb der Bildhauerei, bei der es sich im Grunde doch um einen mehr oder minder sublimierten Naturalismus handelt, hat in den zwölf Jahren nationalsozialistischen Terrors – wenn auch nur durch ein Mißverständnis der Machthaber – ausstellen und ungehindert arbeiten dürfen, soweit sich nicht Charaktere, wie Gerhard Marcks z. B., in ihrer persönlichen Haltung gegen das Regime stellten und sich dadurch Mißhelligkeiten zuzogen. Im gesamten steht diese Richtung, obzwar ohne «Schuld», doch etwas kompromittiert da, weil sie an den Scheinerfolgen des III. Reiches teilhaben durfte. Die «modernen» Bildhauer aber waren fast ohne Ausnahme frühzeitig abgewandert und hatten keine Schüler hinterlassen. Es gäbe also in der gegenwärtigen Kunst Deutschlands überhaupt keine nicht-naturalistische Bildhauerkunst; jede Tradition

und Anknüpfungsmöglichkeit an Vorbilder nicht-«klassischer» Plastik wäre innerhalb Deutschlands ausgelöscht gewesen, hätte nicht Mataré, allen Verfolgungen durch Polizei und Partei zum Trotz, in der Stille ausgeharrt und mit der unbeirrten Konsequenz echter Leidenschaft die Sache der reinen Kunst weitergeführt. Gestützt wurde er, das soll nicht verschwiegen werden, auch in den schlimmsten Nöten durch die Weitsicht der sonst in Dingen der bildenden Kunst konservativen katholischen Kirche, die, selbst in den Jahren der gefährlichsten Schreckensherrschaft, ihm trotz Verbotes beträchtliche Aufträge zukommen ließ. Das muß vorausgeschickt werden, um das erstaunlich weit reichende Echo, den großen Erfolg der Ausstellungen zu erklären, die in diesem Frühjahr, anläßlich von Matarés 60. Geburtstag am 25. Februar 1947, in Köln stattfanden. Der Reihe nach wurden das plastische Oeuvre und die Zeichnungen (in der Galerie Dr. Werner Rusche), dann (im Kunstverein) die Aquarelle, anschließend die Kreuzwegstationen des Charitashauses



Ewald Mataré, *Stehende Kuh*. Holz / *Vache debout*, bois / *Cow, standing up*. Wood

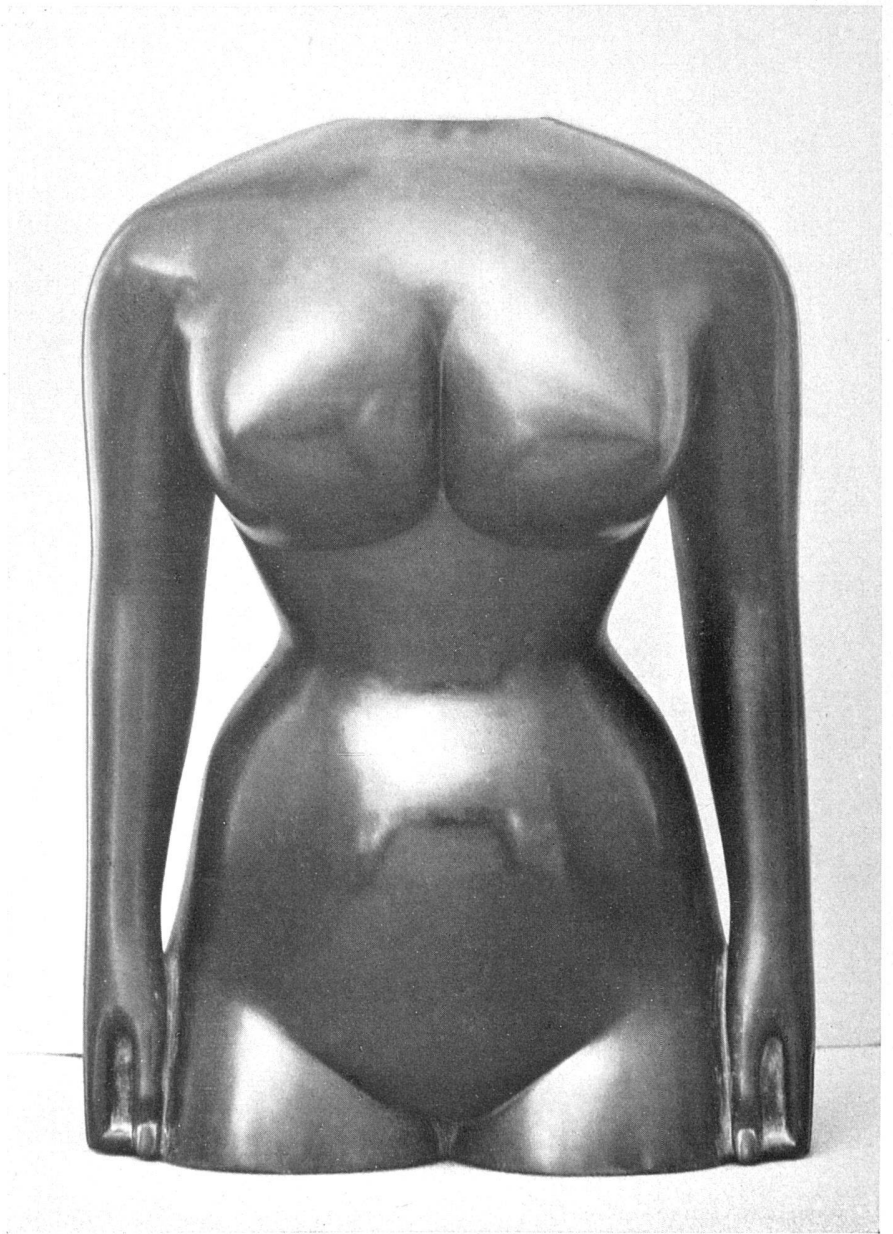
Hohenlind (gleichzeitig mit einem Teil seiner kirchlichen Kunstwerke) und schließlich über 150 Holzschnitte gezeigt. Es mag das erstmalig gewesen sein, daß Name und Werk nicht einer Modegröße, sondern eines echten Bildhauers auf Wochen in aller Munde waren. Mataré stammt aus Aachen. Die Familie war vor Zeiten über Holland aus Spanien gekommen. Er war Schüler des Historienmalers Arthur Kampf, dann auch Corinth – um dann von sich aus, und ohne Lehrer, zur Bildhauerei überzugehen. 1932 gleichzeitig mit Paul Klee an die damals relativ recht fortschrittliche Düsseldorfer Akademie berufen, wurde er 1933, gleich nach der Machtübernahme, abgesetzt. 1945 wurde er kommissarischer Leiter der Akademie, konnte jedoch seine sehr weitgehenden, auf gänzlichen Neuaufbau des akademischen Unterrichtes zielenden Reformpläne nicht durchsetzen und zog sich wieder auf seine Professur zurück. Er lebt in Büderich bei Neuß am Niederrhein.

Wie komplex sein Schaffen ist, geht schon aus der obigen Aufzählung der verschiedenen Kölner Jubiläumsausstellungen hervor. Dabei blieben sowohl seine Ölbilder, als auch seine keramischen Arbeiten unberücksichtigt. Es ist nicht leicht, dieses so vielfältige Oeuvre

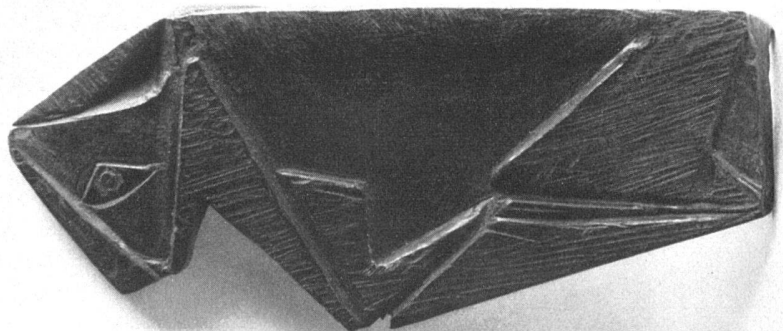
auf einen Nenner zu bringen. Da stehen z. B. Kultgegenstände, die sich durchaus an den kirchlichen Kanon halten, und auch für den Blick der schlichten Andacht «erkennbar» sind, neben plastischen Abstraktionen, etwa von Tierkörpern und «totemistischen» Gebilden von höchster Spiritualität und äußerster «Umsetzung», die kaum noch aus der Natur, sondern ausschließlich aus der Idee, aus der Vorstellung, herzurühren scheinen. Aber da liegt auch schon ihre geheime, dem nachsinnenden Betrachten wohl offenbar werdende Verbindung. Denn unsere kultischen Gebilde, auch die christlichen, sind ja nicht weniger Mittel der Anrufung oder Beschwörung, als irgendwelche Höhlenbilder der Eiszeit oder Fetische der Südsee. Und Matarés so «ungegenständlich» sich gebenden Tierfiguren, meist Kühe (den Menschen hat er relativ selten dargestellt), sind in ihrer Art nicht weniger Beschwörungsmittel. Dieser Ausdruck steht hier nicht etwa als literarische Phrase, er läßt sich durchaus aus den verschiedensten Äußerungen Matarés belegen. Zu einem dieser «Fetische» sagte er kürzlich:

«Sehen Sie diese Kuh. Ich habe auch früher Kühe gemacht, bei denen schon manches summiert, zusammen-gesehen, aufs Wesentliche vereinfacht war. Aber, wie

*Ewald Mataré, Weiblicher Torso. Bronze
Torse de femme, bronze / Female torso.
Bronze*



*Ewald Mataré, Liegende Kuh. 1946.
Holz / Vache couchée, bois / Cow lying
down. Wood*



die da liegen, auf irgendeinem Büffet oder Flügel als Untergrund – wenn die schon so «natürlich» da liegen, hätte ich den Boden mit dazu machen müssen, der gehört doch auch zum ‚Liegen‘. Nein, ich studiere jetzt das Liegen ‚als solches‘, unabhängig von allem natürlichen Liegen. Meine Kühe haben jetzt keine Standfläche mehr, dürfen gar nicht mehr richtig auf dem Tisch liegen können und müssen doch genau so gut ‚Liegende Kuh‘ repräsentieren. Man muß sie in der Hand halten, muß sie aufhängen und annageln können! Ich bilde eben das Liegen nicht *ab*, ich bilde es nach. Ich setze den Vorgang quasi seinem Sinn gemäß neu zusammen und versuche ihn zu bannen, löse aber gleichzeitig alles, alle Muskelspannungen, die ja nur allzu sehr an die Abhängigkeit von Boden und Schwerkraft erinnern, und ja auch davon herrühren. Man wirft mir vor, ich brauche dann ja gar nicht zu *sehen*. Aber natürlich muß man sehen und gesehen haben! Übrigens, Plastik muß eben sein wie ein Fußabdruck im Sande. Ich will kein ästhetisches Kunstwerk mehr – ich mache mir meinen Fetisch! Umso schöner, daß auch diese sichtbar (und tastbar) werdenden «Inbilder» (sie mögen so «umgesetzt» sein wie sie wollen) immer noch einen Hauch, einen sehr suggestiven und wesenhaft anrührenden Hauch ihrer Ur-Bilder beibehalten.

So ist vielen dieser Tiere, deren vergleichsweise sehr kleines Format zu beachten ist, die glückhafte Stille beseelter Vollendung zu eigen. Was diese, aus den letzten Jahren stammenden Plastiken mit dem Gesamtwerk so innig verbindet und sie durchaus als dessen letzte, äußerste Konsequenz erscheinen läßt, ist der Grad, in welchem auch sie dem Ornament, dem «Zeichen», dem Signet verhaftet sind. Mag sich sonst auch am Ablauf dieses nunmehr fast vierzigjährigen Wirkens die gesamte Entwicklung der europäischen Kunst ablesen lassen – *das* ist die durchgehende Linie. Die Anfänge des Werkes sind noch dem Jugendstil verpflichtet. Dann folgt die kubistische Periode (nicht ohne Parallelen zu dem, wenn auch kühleren Brancusi), deren Möglichkeiten Mataré bis zur äußersten Grenze abgetastet hat. Dann ist (nicht ohne Parallelen zu Picasso) die gegenwärtige Epoche der «Fetische», auf deren Weiterentwicklung der miterlebende Betrachter äußerst gespannt sein kann. Da sind zwischendurch mitverschmolzene «Anleihen» bei der Gotik, bei Byzanz, bei Ägypten, Persien und Japan. Aber im Verbands des Gesamtwerkes wird die «moralische» Bedeutungslosigkeit dieser Anleihen, die freie Souveränität, mit der sie als «Mittel» benutzt werden, geradezu erregend evident. (Es mag nicht ohne geheime Bezüge sein, daß der «West-östliche Divan» Matarés Lieblingsbuch ist.) So wirkt die schwebende Unwirklichkeit etwa der japanischen Holzschnitte gerade in Matarés Aquarellen mit. Die Grazie dieser Blätter könnte auf den ersten Blick mißverständlich wirken. Dem genaueren Betrachten aber erweist sich ihre Funktion, mit ihrem «modelé» zur Entstehung der Skulpturen unersetzbar beizutragen. Die Holzschnitte hingegen erscheinen als selbständige, in sich abgeschlossene

Schöpfungen. Aus verschiedenen Stadien des Experimentierens ergeben sich als Endresultate Blätter von sprechender, auf das Wesentliche zusammengezogener Einfachheit, «Zeichen», die aus scheinbar ganz simplen, schemenhaften Versatzstücken zusammengesetzt scheinen, hinter welchen aber die Summe eines ganzen Lebens sensibler Beobachtung steht. Magie, aber keine Magie des Primitiven *vor* der Schuld, sondern Magie nach dem Sündenfall des Welt-Wissens und Welt-Kennens. Emblematische Hintergründe werden mitberührt – das Verschwiegene, Verschlusste des Ornaments z. B. –; der graphische Kontur bleibt noch so selbständig, daß es sich dann doch nicht um Bilderrätsel, sondern um freie, losgelöste Aussagen handelt. Ganz anders die Hinterglasbilder: Auf den ersten Blick sind sie – nicht dem gläubigen, wohl aber dem «gebildeten» Auge – geradezu ein Affront. Man meint, vergrößerten und vergrößerten Kopien aus dem «Codex von Rossano» oder der «Wiener Genesis» gegenüberzustehen. Plötzlich aber entdeckt man die merkwürdige, geradezu einzigartige Verschwisterung von völliger «Raumlosigkeit» mit einem Modelé des Körperlichen, welches geradewegs aus der aggressivsten, strengnaturalistischen Plastik (etwa des spanischen Barock) herzurühren scheint.

Besonders auffällig wirkt die negative «Form», mit der sich die Gruppen vor dem Leeren abheben. Aus dieser «ungehörigen» Verbindung geradezu schreiend entgegengesetzter Mittel ergibt sich eine Dramatik, die den Leidensstationen des Schmerzensmannes mit einer von allen herkömmlichen Übereinkünften befreiten Genauigkeit entspricht. Es ist nicht uninteressant, daß diese, auch im Format (Queroval) ungewöhnlichen Tafeln im Sommer 1944 entstanden sind, als, gerade auch in den Landen am Rhein, das Maß der Prüfungen fast über das Ertragbare hinauswuchs.

Es ist schwer, die Spannweite dieses Künstlers ohne einen kurzen Hinweis auf glaubensmäßige Grundlagen zu umreißen – wie wir ihn etwa auch bei Paul Claudel benötigen. Es mag angedeutet sein, daß sich auch im Timbre des Geistigen, in der Verbindung von Glauben und heiterer Weltläufigkeit, gewisse Parallelen aufweisen ließen. Der Vergleich mit einem Franzosen drängt sich wohl nicht ganz zufällig auf. Matarés Herkunft von den westlichen Grenzen Deutschlands erklärt manche, durch die lateinische Nachbarschaft bestimmten Züge seines Wesens, ja, seiner äußeren Erscheinung. Wenn er im Künstlerischen soviel Östliches, Fernöstliches aufgenommen hat, so ergibt sich daraus die glückliche Mittlerstellung für die Weiterführung einer zwölf Jahre hindurch unterbrochenen Tradition. Die Weite dieser künstlerischen Persönlichkeit findet aber ihren Niederschlag nicht nur in seinem Werk, sondern ebenso sehr in seinem Wirken als Lehrer. Bei aller Einprägsamkeit des Lehrens bringt er mit feinstem pädagogischen Takt die individuelle Begabung seiner Schüler zur Entfaltung und hütet sich wohl, junge Matarés zu züchten.