Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 8 (1940-1941)
Heft: 10

Artikel: Hermann Haller
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758185

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

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

Hermann Haller

Von Gotthard Jedlicka

Am 24. Dezember 1940 wurde Hermann Haller sechzig Jahre alt. Eine grosse Ausstellung seines plastischen Werks (vor allem der letzten Jahre) im Zürcher Kunsthaus ist im Zusammenhang mit diesem Ereignis zu sehen.

In der äusseren Erscheinung von Hermann Haller zeigt sich eine glückliche Verbindung von Weltmann und Künstler, von Bürger und Bohemien. Sie verbindet Eleganz und Saloppheit, die beide aber nie so betont sind, dass sie unangenehm auffallen würden — weil beide aus seinem Wesen selber stammen. Noch die Erscheinung des Sechzigjährigen hat die Frische, die den Vierzigjährigen auszeichnete. Wenn man ihn sieht, weiss man sogleich, dass er oft und gerne im Freien ist, im Sommer segelt und im Winter Ski fährt. Der sportliche Mensch liebt die sportliche Kleidung und die Bequemlichkeit, die seinem Körper die freie Bewegung erlaubt — und die ihm auch für seine Arbeit notwendig ist. Und doch ist seine äussere Erscheinung damit allein noch nicht umschrieben. Irgendeine kleine Sache trägt er so, dass sie seinem Auftreten einen feinen, dekorativen Einschlag gibt. Ich weiss, dass das bei ihm nicht auf Absicht zurückgeht (dazu nimmt er sich äusserlich nicht wichtig genug), aber es ist nun einmal da und spricht in der Wirkung mit, die von seiner äusseren Erscheinung ausgeht: zum mindesten fällt es mir immer wieder auf. Wenn ich es sehe (und es ist nicht immer der selbe Gegenstand, von dem dieser Eindruck ausgeht), glaube ich ihn gerade daran genauer als an allem andern zu erkennen. Schon die Art, wie er einen Hut oder einen Mantel trägt (wie er seine Schärpe um den Hals legt), kennzeichnet ihn.

Hermann Haller hat sich in einer Selbstbildnisbüste dargestellt. Er ist mittelgross, blond. Der schmale Kopf schliesst mit einem Schädel ab, der prachtvoll gebildet und bis zur Mitte kahl ist. Die Nase ist schmal und lang, die Lippen sind voll und genau umrandet, auf eine männliche Weise geniesserisch,

und Bart und Schnurrbart sind so geschnitten, dass sie den Mund frei lassen. Die blauen Augen sind von dicken Lidern umgeben, die unteren Lider sind gesackt. Der Blick ist rasch und genau, manchmal ein wenig unruhig, im allgemeinen ernst, auf sachliche Prüfung gerichtet, an den Menschen und Gegenständen, wenn sie seine Teilnahme gewinnen, aufleuchtend. Der Gang des Sechzigjährigen ist von einer latschigen Jugendlichkeit. Er liebt die Hunde, das gute Essen, den guten Wein (aber gutes Essen und guten Wein mit Mass), er ist auf wählerische Weise gesellig. So sieht er wie ein Mensch aus, der allen Freuden der Welt aufgeschlossen ist. Aber sein Leben ist um die Arbeit angeordnet: mit jener inneren und äusseren Geschmeidigkeit, die das Ergebnis einer klugen Lebensführung ist, welche ihm sein glückliches Temperament schon frühe möglich gemacht hat — und um die ihn wahrscheinlich viele andere Künstler beneiden: weil die Götter gerade mit diesem Geschenk auch schöpferischen Naturen gegenüber sparsam umgehen. Ich weiss nicht, ob er gerne Musik hört und ob er viel liest. Ich habe mich nicht darnach erkundigt, und ich nehme es auch nicht an. Aber bei den seltenen und kurzen Begegnungen habe ich seinen raschen Verstand und seine Formulierungskraft bewundert, die immer das Kennzeichen einer genauen Beobachtung ist. Er ist gerne fröhlich, er liebt den guten Witz, hat Humor, er lacht auch gerne, weil das Lachen bestimmte Menschen erholt (während es andere müde macht). Er hat Charakter und ist doch verträglich. Sein gesundes Handwerk scheint immer wieder seinem ganzen Körper zu gute zu kommen. Und wenn er sich erholt, so geht die gewonnene Kraft und Frische in seiner Arbeit auf. Der Künstler lebt als Bürger, weil er in dieser Schicht geboren ist; sein bürgerliches Dasein hat aber einen grossbürgerlichen Zug, weil die Grenzen, die ihm gesetzt sind, nicht als solche der äusseren Mittel und Möglichkeiten erscheinen, sondern auf die Forderungen seines Temperamentes selber zurückgehen — er ist also frei, was nur wenige Menschen von sich sagen können. Er gehört im übrigen zur kleinen Gruppe schweizerischer Künstler, die in der Welt herumgekommen sind, denen man es auch ansieht, und in deren Nähe es einem darum auch wohl ist. In diesem Sinne ist er auch heute noch Schweizer und Europäer. Er kennt die euro-

ran
nig
zu

päischen Hauptstädte, denen für die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts entscheidende Bedeutung zukommt. Er fühlte sich (als unsere Grenzen noch offen waren) zuhause in Rom, Paris, Berlin. Und nicht nur das. Jeder dieser drei Städte ist er in anderer Weise verpflichtet und verdankt er entscheidende Anregung oder Förderung. In Rom hat er seine eigentliche Begabung entdeckt, in Paris hat er sie erweitert, bereichert, geschmeidigt, den Mitteln und Möglichkeiten der Gegenwart in vollem Ausmass zugänglich gemacht, und in Berlin hat er — beglückt — ihren ersten grösseren Erfolg erleben dürfen (denn hier hat man sein Talent bald erkannt, mit geistiger Freigebigkeit bejaht, und in den europäischen Zusammenhang eingereiht).

*

Hermann Haller wurde am 24. Dezember 1880 um zwei Uhr morgens in Bern geboren. In der Schule zeigte sich zuerst seine mathematische Begabung, die er von seinem Vater geerbt haben mochte. Der vierzehnjährige Knabe erklärte, Maler werden zu wollen. Sein Vater bestand darauf, dass er die Mittelschule mit dem Abiturientenexamen abschliesse; so fügte er sich. Um seinen künstlerischen Neigungen entgegenzukommen, willigte der Vater später ein, dass er sich am Polytechnikum in Stuttgart für das Studium der Architektur einschreiben lasse. Aber Hermann Haller besuchte vor allem die Kunstschule. Als Ferdinand Hodler dem Vater geraten hatte, seinem Sohn den Willen zu lassen, durfte dieser im Jahre 1898 nach München fahren. Er wurde Schüler von Knirr, ein Jahr später für kurze Zeit Schüler von Franz von Stuck. Hierauf fuhr er mit Paul Klee nach Rom. Seine frühe Malerei stand unter dem Einfluss der künstlerischen Gestaltung des Hans von Marées. Nachdem er Meisterschüler bei Graf Kalckreuth in Stuttgart gewesen war, reiste er ein zweites Mal nach Rom. Dieser zweite Aufenthalt, der sieben Jahre dauerte, entschied über sein künstlerisches Schicksal und damit über sein Leben. Der Sammler und Mäzen Theodor Reinhart in Winterthur war in dieser Zeit auf den jungen Künstler aufmerksam geworden. Er übernahm seine künstlerische Ausbildung, wie er auch noch für die einer ganzen Gruppe junger Maler und Bildhauer sorgte. Er stellte ihm

für Rom ein Stipendium zur Verfügung, das ihm sorgenfreie, ruhige und fruchtbare Arbeit erlaubte. In Rom entdeckte Haller, der bisher nur gezeichnet und gemalt hatte, auch seine plastische Begabung. Als er einmal bei der Darstellung einer Figur auf der Leinwand nicht mehr weiter kam, knetete er sich ein Modell, um sich auf diese Weise Klarheit zu verschaffen — und entdeckte bei dieser Gelegenheit, dass ihm das Modellieren viel leichter fiel als das Malen: und dass es ihm auch eine tiefere künstlerische Beglückung und Befriedigung schaffte. Alfred Kuhn hat darauf aufmerksam gemacht, dass auch Maillol als Maler begonnen und seine plastische Begabung auf ähnliche Weise entdeckt hat. Seine ersten plastischen Arbeiten sind eine Büste des Dichters Mombert und Halbfiguren aus Ton. Im Jahre 1907 verliess er Rom und fuhr für einen längeren Aufenthalt nach Paris. Damit begann seine starke künstlerische Entwicklung an der Plastik von Rodin und jener von Maillol. Weil er unbefangen war, vermochte er an der einen und andern zu lernen und kam er rasch zur eigenen plastischen Gestaltung: zu jenem Figurentypus, der im selben Augenblick, in dem der Name des Künstlers genannt wird, aus der Erinnerung ersteht. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten hat er sich zu einer immer reicheren inneren und äusseren Bewegung seiner Plastik entwickelt.

*

Der Bildnisplastiker Haller ist in der Zürcher Ausstellung — weil sie nur wenige männliche Bildnisbüsten zeigt — nicht mit der Fülle vertreten, die einen richtigen Ueberblick über seine Gestaltung auf diesem Gebiet möglich macht. Zu seinen bedeutendsten männlichen Bildnisbüsten gehören die seines Gönners und Freundes Theodor Reinhart und die von Heinrich Wölfflin. Leider fehlen diese beiden Büsten auf der Ausstellung. Haller braucht den innerlich reichen Menschen, um eine innerliche und plastisch reiche Bildnisbüste zu schaffen. Der grösste künstlerische Gegensatz, der sich zu seiner Bildnisbüste Heinrich Wölfflins denken lässt, ist die andere Bildnisbüste, die Edwin Scharff nach ihm ausgeführt hat. Beide Büsten sind nicht nur darum berühmt geworden, weil sie einen berühmten Gelehrten darstellen, man glaubt vor ihnen zu spüren, dass sie

inn
grö
H

mit der Absicht geschaffen worden sind, die äussere Erscheinung eines repräsentativen Menschen für die Nachwelt festzuhalten. Hermann Haller und Edwin Scharff sind intelligente Plastiker — und diese sind ebenso selten wie intelligente Maler; das ist ihnen bei dieser besondern plastischen Aufgabe zugutegekommen. Aber die Intelligenz von Hermann Haller ist intuitiv begründet, die von Edwin Scharff ist zu einem grossen Teil künstlerischer Verstand. Hermann Haller ist Heinrich Wölfflin wie ein Mensch einem andern Menschen gegenübergetreten und hat die für ihn wesentlichen geistigen und formalen Merkmale aus dieser menschlichen Begegnung herausgebildet. Edwin Scharff scheint auch als Plastiker von der Lektüre der Bücher Wölfflins herzukommen und die Absicht gehabt zu haben, eine Bildnisbüste zu schaffen, in der die geistige und künstlerische Haltung Heinrich Wölfflins verkörpert ist — es scheint sein Ehrgeiz zu sein, dass man aus seiner Bildnisbüste die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe herauslesen kann. So ist die Bildnisbüste des einen voll menschlicher Wärme (aus der sich doch die geistige Haltung herausschälen lässt), während von der andern die Wirkung eisiger Kühle ausgeht.

*

Wenn man von Haller spricht, vergleicht man ihn gerne mit Rodin und Maillol. Aber ein anderer französischer Bildhauer des neunzehnten Jahrhunderts, den man überhaupt nie oder nur selten erwähnt, wenn man nach Vorläufern seiner Plastik sucht, kann noch mit einem grösseren Recht zu einer vergleichenden Betrachtung herangezogen werden: Carpeaux. Ich kann mir denken, dass jede grosse plastische Aufgabe, die Carpeaux während seines kurzen Lebens ausgeführt hat, auch für Hermann Haller verlockend gewesen wäre — vor allem der „Tanz" vor der Grossen Oper in Paris und die „Fontaine de l'Observatoire". Die malerische Auflösung der plastischen Oberfläche, die man ihm, vom Standpunkt der reinen Plastik, so häufig vorwirft, ist viel mehr mit der von Carpeaux als mit jener von Rodin verwandt. Carpeaux und Haller schaffen eine Plastik, die ununterbrochen — auf eine andere Weise als die von Rodin — erregt. Schon die Gesamtbewegung ihrer Körper lässt nie zur

Ruhe kommen. Aber auch die einzelnen Stellen, auf denen der Blick verweilen will, machen es unmöglich. Die Bewegung ihrer Plastik drückt mehr Fieber als Leidenschaft aus.

*

Im plastischen Werk von Haller ist die Jugend verewigt. Je älter der Künstler wird, umso reicher sieht er sie auch. Und wenn er sie früher, als junger Plastiker, gleichsam nur als ein Versprechen gezeigt hat, so gestaltet er sie jetzt, in seinen reifen Jahren, als eine Erfüllung. Er stellt heute vor allem schmalhüftige Mädchen und schlanke junge Männer dar. (Die Plastiken nach Männern sind allerdings selten geworden). Er ist ein fast programmatischer Gestalter und Verherrlicher der weiblichen Jugend. Er liebt die Jugend, die im Uebergang steht. Aber er stellt nicht ihre Kraft, sondern ihre Anmut und ihr Drängen dar. Sein ganzes Werk zeugt darum auch von einer eigentümlichen Fieberhaftigkeit. Es ist von einer prickelnden Spannung und Wallung durchsetzt. Es schafft auch eine Atmosphäre, vor der man hin und wieder an Treibhausluft denkt. Immer ist alles in Bewegung. Seine jungen Mädchen scheinen vom Leben, das in ihnen drängt, manchmal gequält zu werden. Mit der Problematik der Jugend verbindet sich jene der Rasse. Wie keiner vor ihm hat er den eigentümlichen Reiz fremder oder gemischter Rassen erfasst und mit seinen inneren und äusseren Merkmalen wiedergegeben. Er hat ein scharfes Auge für jede Art der Exotik, die er in seiner plastischen Gestaltung auch immer wieder pointiert. Viele seiner Gesichter haben einen feinen, fremdländischen Einschlag: sie wirken ägyptisch, negroid, kreolisch. Seine jungen Männer und Mädchen eilen; sie federn von der Erde weg oder sie berühren sie nur noch mit leisen Sohlen; seine schönen, schlanken Frauen und Mädchen dehnen die Körper oder schliessen sie schauernd zusammen; sie strecken sich oder sie kauern sich hin; immer ist Sehnsucht in ihnen oder Begierde und leise Wollust (die sich immer wie unter einem Schleier regt); seine Gestalten scheinen mit ihrer ganzen Bewegung zu reden; sie reden manchmal fast fieberhaft, und die Hüften und Brüste reden wie das Gesicht. Und so sehr sie dem Blick verbieten, die Oberfläche des Körpers abzutasten, so sehr locken sie doch, es zu tun. Diese

Oberfläche ist aufgewühlt, gelockert, getupft, sie fängt Licht und wandelt es in Schatten um, und löst Licht und Schatten wattig auf. Vor dieser plastischen Gestaltung der Oberfläche ist man von einer plastischen Pinselschrift zu reden versucht. Sobald man sie einmal genauer auf ihre Durchbildung betrachtet, entdeckt man eine Fülle von plastischen Mitteln und Möglichkeiten, erkennt man auch, wie viel formale Geistesgegenwärtigkeit und Kunstverstand dabei am Werk sind. In keiner seiner späteren Plastiken gibt es auch nur eine einzige Stelle, auf welcher der Blick wirklich ausruhen kann. Das ist es auch, was ihm viele Betrachter, die für das Erlebnis der plastischen Gestaltung begabt sind, vorwerfen, weil es ihnen gegen das Grundgesetz der Plastik selber zu verstossen scheint. Der Blick wird in ein ständiges Heben und Senken, Steigen und Fallen hineingenommen; er wird von den Einzelheiten der Oberfläche angesprochen oder angezogen, rasch gepackt oder sachte eingefangen. Und die Bewegung, die der Blick mitmacht, teilt sich dem ganzen Blut mit. Der aufmerksame Betrachter scheint unauffällig so weit gebracht zu werden, dass er die Arbeit des Modellierens mitmacht.

*

Die Heiterkeit seiner Plastik ist von besonderer Art. Sie lässt sich immer erst kennzeichnen, wenn man eine Reihe seiner Arbeiten nebeneinander sieht. Es ist nicht eigentlich Heiterkeit, sondern körperliche und geistige Angeregtheit. Sie beruht in der künstlerischen Intelligenz und im geistigen Charme. Heiterkeit ist ohne Beschaulichkeit niemals möglich. Die Menschen, die Haller darstellt, sind aber niemals beschaulich. Sie haben keine Zeit dazu; sie sind auch viel zu jung. Ihre Heiterkeit ist Erwartung auf das Leben. Seine Plastik zeigt junge Menschen, die mit leisem Fieber erwarten, was ihnen das Leben noch bringen kann. Sie sind auf dem Wege zu einem Ziel, das ausserhalb des Zustandes liegt, in dem sie sich befinden. Sie sind dem Leben fragend, wünschend, sehnsüchtig, verlangend zugewandt. Das wirkt sich in ihrer ganzen Haltung, in den Hüften und Brüsten und im Gesicht, im Ausdruck der Augen und Lippen aus. Seine Menschen scheinen immer solche in der Pubertät zu sein. Sie stehen in einem geheimen Um-

das
Sie
ge-

bruch: in der Grenze zwischen dumpfem und bewusstem Leben, zwischen heiterem Genuss und erwachender Gier. Jede einzelne seiner Plastiken scheint ein Grenzfall zu sein — und auch von seinen Modellen hat man diesen Eindruck. Das schafft denn auch jene feine Problematik, die sie manchmal brennend aktuell erscheinen lässt.

*

Der grösste öffentliche Auftrag, den Hermann Haller ausgeführt hat, ist sein Waldmanndenkmal am Stadthausquai in Zürich. Dieses Reiterstandbild hat ihm, der im übrigen in der Oeffentlichkeit sonst so beliebt war, die heftigsten Angriffe eingetragen, die auch heute noch nicht ganz verstummt sind. Die Auseinandersetzung, die um seine Ausführung entstand, ist nur noch mit dem Streit um die Marignanofresken von Ferdinand Hodler für das Landesmuseum in Zürich zu vergleichen. Die Aufgabe, die ihm mit dem Auftrag zu einem Reiterdenkmal Hans Waldmanns gestellt wurde, war (und wir nehmen an, dass er es wusste) ungewöhnlich bedeutend und schwierig. Hermann Haller hatte eine historische Figur, wenn man fragwürdige Bildnisse ausschaltet, gleichsam aus dem Nichts heraus zu erschaffen. Die Oeffentlichkeit verlangte von ihm ein Denkmal, das mit der Reiterstatue des historischen Helden zugleich auch ein Symbol der männlichen Kraft schlechthin gegeben hätte. Wenn auch keiner, der sich zur Kritik berufen fühlte, eine genaue Vorstellung davon haben konnte, wie Hans Waldmann in Wirklichkeit ausgesehen hatte, so war doch jeder von ihnen überzeugt, dass er unmöglich so ausgesehen haben könne, wie ihn dieser Plastiker darstellte. Was die zürcherische Oeffentlichkeit wünschte, das war, wenn sie es auch kaum mit bestimmten Worten aussprach, ein berittener Wilhelm Tell. Aber diesem drängenden Wunsch eines grossen Teils der Bevölkerung hat Hermann Haller sein eigenes geistiges und plastisches Ideal entgegengesetzt — und gegen alle Widerstände durchgesetzt. Und heute wird diese Gestalt hingenommen, wenn sie nach unserer Meinung auch nie populär werden kann — was für den Wilhelm Tell Ferdinand Hodlers doch möglich geworden ist. Ein schlanker Mann, dem der Brustpanzer wie eine Jacke angemessen ist, sitzt in nachlässig eleganter Haltung auf einem

sch
ges
ur

schweren, sich bäumenden Pferd und hält in seiner rechten Hand die Streitaxt. Er hält sie aber nicht wie einen schweren und gefährlichen Gegenstand, sondern wie einen leichten Feldherrnstab. Die Vorläufer dieser Reiterstatue sind nicht in Italien zu suchen, sondern (so scheint es uns) in der französischen Denkmalplastik des neunzehnten Jahrhunderts: in den Reiterstatuen der Jeanne d'Arc von Frémiet und von Paul Dubois. Wenn Hermann Haller eine Reiterstatue der heiligen Johanna hätte schaffen müssen, so hätte er, wie wir annehmen, die Aufgabe auch nicht anders gelöst. Hans Waldmann sitzt als Stellvertreter einer schönen Amazone auf seinem Pferd. Wir sagen das aber nicht, um damit eine Einschränkung zu formulieren. An die Stelle der robusten Kraft hat er die nervige Eleganz gesetzt. So wirkt seine Reiterstatue aus dem Geist unserer Zeit heraus geboren. Sie verzichtet — und wie sehr hat man es ihr vorgeworfen! — auf historische Anspielungen und Attribute, die diesem Plastiker, der auch mit seiner Intelligenz arbeitet, vom blossen Handwerk her und aus seinem Wissen heraus leicht möglich gewesen wären. Es steht diesem Bildhauer gut an, dass er so gehandelt hat; und es spricht für den duldsamen Geist der Stadt, dass sie es ihm erlaubt hat, sich gegen alle Schwierigkeiten durchzusetzen. Gerade darum wird dieses Denkmal in unserer Stadt, die an Denkmälern so arm ist, auch lebendig bleiben. Denn nur ein Kunstwerk, das ganz aus dem Geist der Zeit heraus geschaffen ist, kann diese Zeit überdauern.

*

Die reifste künstlerische Leistung seiner letzten Jahre ist die „Schreitende", die schon während der schweizerischen Landesausstellung im Zürcher Kunsthaus zu sehen war: und die auch in der jetzigen Ausstellung einen Seitensaal beherrscht. Die reichen künstlerischen Kräfte seines ganzen Lebens strömen in ihr zusammen. Der sechzigjährige Plastiker erscheint darin so frisch, wie er es in seiner Jugend mit seinen jungen Kräften nur selten war. Die Beherrschung des Handwerks, die künstlerische Erfahrung eines langen Lebens führen zu einer neuen Naivität, die nicht allen seinen grossen Figuren eigen ist, hier aber mit beglückender Fülle in Erscheinung tritt. Seine

me
dar
K

ganze künstlerische Gestaltung hat im Körper dieses mädchenhaften Weibes, dieses weiblichen Mädchens eine neue Synthese gefunden, in der sich Jugend und Reife des Künstlers miteinander verbinden: eine Verbindung zwischen der kubischen Haltung der ersten Zeit und der aufgelockerten Haltung der Plastiken, die für seine plastische Gestaltung in der grossen Oeffentlichkeit überhaupt kennzeichnend geworden ist. Auch in der endgültigen Fassung, die in jeder Beziehung durchgearbeitet ist, bleibt der erste Einfall erhalten oder richtiger: ist die Frische der ersten Skizze nicht aufgehoben. Das Schreiten selber ist in dieser prallen und doch schlanken Gestalt mit einer Genauigkeit und Fülle wiedergegeben, die im Betrachter immer wieder neues Entzücken hervorruft. Die Gestalt wirkt wie die Allegorie eines Wanderliedes, wie die Verkörperung der jugendlichen Lebenslust, des unbekümmerten und mutigen Wanderns durch die Welt: mit leicht vom Körper gelösten Armen, die durch die Luft zu rudern scheinen, mit erhobenem Kopf, mit aufgeworfenen Lippen, die dem Gesicht vorausstürmen wollen, und aufmerksam blickenden Augen, mit kräftig auftretenden und kräftig absetzenden Füssen, die leicht nach innen gebogen sind und durch diese Haltung eine leise drollige Wirkung hervorrufen: wie diese Figur auch Ausdruck eines feinen Humors und eines geistreichen Charmes ist. Die Wirkung unbeschreiblicher Leichtigkeit, die von seinen besten Plastiken ausgeht, ist das Ergebnis einer gesammelten und disziplinierten Arbeit, die den verschiedensten Ansichten gleichmässig zugewandt worden ist. Die „Schreitende" lässt sich denn auch von allen Seiten betrachten, wie sie von jeder Seite zu einer andern plastischen Ueberraschung führt. Und doch zwingt sie den Betrachter nicht, sie zu umwandern. Denn wiederum sind in der Vorderansicht alle andern Ansichten zusammengefasst. Die selben Erkenntnisse, die sich vor dieser Plastik in ihrer Gesamtheit ergeben, stellen sich ein, wenn man vor ihr auf die Einzelheiten eingeht: wenn man zum Beispiel die plastische Behandlung der Oberfläche untersucht. Die vielen Zufälligkeiten, welche die Oberfläche beleben, heben die plastische Grundform nicht auf (was bei vielen früheren Plastiken doch der Fall ist), sondern scheinen sie nur anmutig zu umschreiben.

*

hei
lun
di

Jede plastische Arbeit von Hermann Haller legt auf andere Weise Zeugnis davon ab, dass er die Schwere, die der Plastik im allgemeinen anhaftet, überwinden will. Wenn man die Gesamtheit seines Oeuvres daraufhin betrachtet, wie er bei dieser Ueberwindung vorgeht, tritt darin gleichsam die unbewusste Methode des schöpferischen Prozesses selber in Erscheinung. Die „Schreitende" holt mit den Beinen und Armen aus, die „Stehende" schaut sinnend nieder, hat die eine Hand bei leicht gebogenem Arm an die Hüfte gelegt, während der andere Arm erhoben ist; ein anderes Mädchen steht mit übereinandergeschlagenen Beinen und waagrecht ausgebreiteten Armen da, wobei sie das Gesicht an die rechte Achsel gelegt hat; wieder eine andere Figur wird mit leicht gebogenen Knien und mit hängenden Armen gezeigt: die Hände liegen an den Oberschenkeln, und das Gewicht ist wehmütig geneigt; wieder eine andere hält die Füsse eng nebeneinander, hat die Arme in verschiedener Bewegung vom Körper gelöst, zieht den Bauch ein und stellt die Brüste, als ob sie im nächsten Augenblick von einem Sprungbrett abspringen wolle; die Haltung eines anderen Mädchens drückt anmutigen Schrecken aus: die Beine leicht auseinandergestellt, den rechten, gebogenen Arm schützend vor das Gesicht erhoben, den linken Arm abwehrend ausgestreckt. In jeder Gestalt (und Hermann Haller hat viele Plastiken dieser Art geschaffen) ist ein anderes Bewegungsmotiv verwirklicht und mit einer Fülle reizvoller Einfälle plastisch durchgebildet.

*

Um die geistige und künstlerische Haltung der Plastik von Hermann Haller näher zu kennzeichnen, kann man sie mit der von Hermann Hubacher vergleichen. Die verschiedene Haltung ihrer Plastik fordert einen solchen Vergleich geradezu heraus. Es ist, worauf man immer wieder hinweisen muss, für die schweizerische Plastik der Gegenwart ein grosser Glücksfall, dass in ihr zwei Plastiker von dieser Bedeutung und mit so verschiedenen plastischen Visionen doch zur vollen und repräsentativen Auswirkung gelangen können. Sie verkörpern Gegensätze, die man (wenn man sie schon einmal in einer gebräuchlichen Terminologie umschreiben will) mit den Begriffen klassisch und romantisch oder naiv und sentimentalisch

das
vers
se-

bezeichnen kann, die für jede Generation eine andere Bedeutung annehmen. Wir haben aber nicht im Sinne, uns im folgenden mit diesen Bezeichnungen zu begnügen. Haller und Hubacher sind geistige und künstlerische Gegensätze, die sich ergänzen (die sich zum Teil wahrscheinlich auch aneinander gesteigert haben). Haller verhält sich zu Hubacher wie Rodin zu Maillol. Denn auch die Plastik von Hubacher wirkt in mancher Beziehung wie eine geistige und künstlerische Reaktion auf die von Haller. Zwischen der Gestaltung des einen und andern, die zwei aufeinanderfolgenden Generationen angehören, liegen gleichsam die plastischen Mittel und Möglichkeiten in ihrer Gesamtheit. Beide sind glückliche Temperamente, wie man sie unter den Plastikern häufiger als unter den Malern trifft — wie es wahrscheinlich auch kein Zufall ist, dass so viele Plastiker ein so hohes Alter erreichen und bis in ihre letzten Jahre schöpferisch bleiben. Jeder von ihnen hat das äussere Leben, durch die Umstände begünstigt, in einer Weise geordnet, die ihm nun die gelassen meisterliche Arbeit möglich macht.

Wenn man ihre plastische Gestaltung nebeneinanderhält, tritt jede mit bereicherter Klarheit in Erscheinung: was einem solchen Vergleich die eigentliche Berechtigung gibt. Hubacher kommt von der Erde her und weist mit jeder Plastik auf sie zurück. Haller scheint sie mit jeder Plastik verlassen zu wollen. Wir möchten darin aber nicht falsch verstanden werden. Beide setzen sich ununterbrochen mit dem Modell auseinander. Aber sie gehen dabei von einer verschiedenen plastischen Vision aus; und darum sehen sie das selbe Modell ganz anders, obwohl sie es im allgemeinen eben doch aus ihrer gegensätzlichen Vision heraus verschieden wählen. In diesem Sinne gibt es für jeden Plastiker Modelle, die f ü r ihn und andere, die ge g e n ihn arbeiten. Und der bedeutende Plastiker hat auch dafür einen sichern Instinkt. Hubacher hat die primitivere, Haller die sensiblere, nervösere Schau. Aber auch damit ist ihr künstlerischer Gegensatz nicht deutlich genug umschrieben. Der eine geht vom Erlebnis der Ruhe, der andere von dem der Bewegung aus. Beim einen ruft alles nach Reife — und von diesem Willen zur Reife geht eine unendlich beruhigende Wirkung aus.

da.
ler
kü

Jede seiner Plastiken verlangt nach einem klaren Sonnenlicht. Der andere stellt mit seiner Plastik das Werden in Permanenz dar. Auch die äussere Form entsteht sozusagen immer wieder vor dem Auge des Betrachters: sie scheint im feinen Dämmern am reifsten und reichsten zu leben. Vielleicht hängt auch das andere damit zusammen: Hubacher stellt die Fruchtbarkeit dar, Haller die Sehnsucht und den Genuss. Die Gestalten von Hubacher sind breit und ausladend; sie haben volle, gesättigte Formen, breite Hüften, massige Beine, geschwellte Bäuche, gespannte Brüste, herrliche runde Achseln und volle Arme. Die Oberfläche fügt sich überall der offenen, aufliegenden Hand ein. Seine Frauen sind Bäuerinnen und Mägde, auch wenn sie in der Stadt geboren sein mögen. Seine jungen Mädchen scheinen dazu bestimmt zu sein, Mütter zu werden und leben in der beseligenden Gewissheit, es eines Tages zu sein. Und schon als Mädchen sind sie voll jener beschaulichen Ruhe, die sich mit der Natur selber in Einklang weiss. Die Plastik von Haller steht auch dazu in Gegensatz. Ihre Oberfläche ruft nicht darnach, mit den Händen abgetastet zu werden. Aber immer und überall bringt sie das Auge in Bewegung. Wo dieses darauf trifft, wird es zur Bewegung gezwungen, wird es durch Licht und Schatten, die darüber hinwegspielen, gereizt und gelockt. Man stellt sich jede einzelne Figur von Hubacher in einem Garten vor, in dem das Gras wuchernd emporwächst und über dem ein blauer Himmel liegt. Die Plastik von Haller aber verlangt diese Umgebung meistens nicht, obwohl sie selbstverständlich auch in ihr zu leben und zu wirken vermag. Bei jedem Künstler sind Stoff und Form, Motiv und Gestalt geheimnisvoll miteinander verbunden. Vor den Plastiken von Haller glaubt man zu erkennen, dass sie nur in der Atmosphäre einer Stadt entstanden sein können — wenn auch sie, wie jedes Kunstwerk, letzten Endes aus der Einsamkeit geboren und in ihr vollendet worden sind.

*

Seine Bildnisbüsten von Mädchen und Frauen wirken wie das Ergebnis einer raffinierten Kultur. Ebenso sehr wie die Vision dieses Plastikers scheint in ihnen die lebendige Konvention einer bestimmten Gesellschaft wirksam zu sein. Diese Bildnis-

büsten sind nur in unserer Zeit denkbar. Was ich nun sagen will, mag manchem vorkommen, als führe es vom Gebiet der Plastik hinweg. Aber es hat sich mir gerade vor diesen Bildnisbüsten immer wieder aufgedrängt. Sie setzen, so scheint es mir, eine Welt und eine Gesellschaft voraus, die sich bereits wieder aufzulösen beginnt. Sie sind nicht auf einer frühen, sondern nur auf einer späten Stufe einer gesellschaftlichen Entwicklung denkbar. Seine Mädchen und Frauen sind einander alle verwandt. Sie erscheinen eigentümlich raffiniert. Es scheint sich immer um zarte Wesen zu handeln, die ununterbrochen von innen und aussen gefährdet sind. Der Betrachter stellt sie sich blass vor. Sie leben und blühen nur in einer Umgebung, die ihnen gemäss ist. Ihre Umgebung ist nie die freie Landschaft, sondern die Stadt, eine künstlich ausgeglichene Temperatur, ein bestimmter Kreis, in dem man um sie wirbt, in dem man sie umsorgt, in dem der Flirt zu einer Kunst ausgebildet ist; ein Kreis, auf den sie immer bezogen bleiben, und dessen Atmosphäre wie die Luft eines Treibhauses auf sie wirkt. Sie leben nicht nur in dieser Gesellschaft, sondern sie leben auch nur für sie. Sie spielen dabei keine Rolle, sie gehen in dieser Bestimmung auf, sie ist ihr Schicksal. Sie haben immer den ganzen sinnlichen und seelischen Gehalt auf die Oberfläche ihrer Gesichter gehoben, und wenn sich ihre Augen so häufig hinter den Wimpern verbergen, so ist es nur, um dadurch stärker zu locken und mehr versprechen oder verraten zu können. Das lässt sich immer und überall nachweisen. Diese Gesichter wölben sich dem Blicke wie Blumen dem Licht entgegen. Nicht nur die Lippen sind nach dem Leben hin offen (sie haben meistens einen eigentümlich durstigen Zug), auch die Brauen und Wimpern scheinen Lippen geworden zu sein, sie rufen nach zarter Berührung, sie saugen sie heran, sie scheinen unter ihr zu leben, die ganze Haut ist wie von Tastnerven durchzogen. Sie scheinen nie im natürlichen, immer im künstlichen Licht wiedergegeben (obwohl auch dieser Plastiker nur selten bei künstlichem Licht arbeiten wird). Ihre Haut lebt wie unter dem ununterbrochenen Blick eines begehrenden Mannes. Es gibt ja viele Frauen, die den Blick, der auf ihrem Gesicht ruht, mit ihrer ganzen Haut aufzunehmen scheinen. Alle seine Mädchen und Frauen sind auch kokett, wobei die Koketterie, die sich in

ihnen Ausdruck verschafft, alle Zwischenformen zwischen physischer und geistiger Koketterie annimmt (und hin und wieder durch eine feine Hysterie übersteigert scheint). Keine dieser Frauen, nur wenige dieser Mädchen kann man sich ohne Schminke denken: weil sie nur selten bloss so dargestellt werden, wie sie sind, sondern zugleich auch so, wie sie sein wollen, wie sie für sich und andere spielen, worin denn doch wieder ihr eigentliches Wesen in Erscheinung tritt. Sie sind verführerisch und wollen es auch sein, jede ist es auf eine andere Weise. Sogar die unbemalten Büsten wirken dabei bemalt, weil sie mit einer Sensibilität durchgebildet sind, die weniger nach der Bemalung ruft, als sie selber erzeugt.