



Abb. 1.

Der Künstler in seiner Werkstatt.

Gregor von Bochmann der Jüngere †.

Am 20. September des vergangenen Jahres fiel in Frankreich an der Spitze seines Zuges der Offizier-Stellvertreter Gregor von Bochmann, den der Krieg mit siebenunddreißig Jahren aus seiner Bildhauerwerkstatt in Düsseldorf geholt hatte; mit ihm verlor die junge Kunst in Düsseldorf eine beharrlich wachsende Persönlichkeit, die zu den sichereren Hoffnungen zählte.

Gregor von Bochmann der Jüngere war der älteste Sohn des bekannten Malers und ein Schüler der Düsseldorfer Akademie; was bei seinem frühen Tod von ihm bleiben wird, steht im Doppelzeichen dieser künstlerischen Herkunft; darüber hinaus weisen nur Ansätze; aber sie sind stark genug, um seinem Namen neben dem seines Vaters eine besondere Geltung zu sichern. Die Düsseldorfer Akademie bedeutet für die Plastik die Schule Karl Zanssens; er erst hat der niederrheinischen Malerstadt eine bewußte Pflege der Bildhauerei gegeben, und kaum etwas, was um die Jahrhundertwende dort modelliert

wurde, kann seine Vaterenschaft verleugnen. Seine Art läßt sich am deutlichsten als ein Naturalismus in der einfachen Form des Gegenständlichen bezeichnen; er lehrt seine Schüler ein sorgfältiges Ablesen der plastischen Form, vermittelt ihnen also weniger ein stilistisches Prinzip als eine neutrale Grundlage: Wer die beigegebenen Abbildungen Bochmannscher Bildwerke prüft, wird in allen Wandlungen diese Grundlage erkennen. Natürlich läßt sich damit allein keine Kunst machen (wie der Laie allzuleicht glaubt, der ihre Aufgabe und ihren Wert gern darin sieht, daß sie ihm religiöse oder andere Ideen illustriert), und das Wertvolle an der kurzen Lebensarbeit Bochmanns war seine beharrliche Entwicklung zu bildnerischen Aufgaben.

Das erste Sprungbett dazu vermochte ihm sein Vater zu geben; freilich nur insofern, als der selber im Dienst eines künstlerischen Prinzips seiner Zeit stand. Er gehört zu den seltenen deutschen Meistern, die vor der Herrschaft des Impressionismus aus der malerischen Anschauung



Abb. 2.

Brunnengruppe am Hehenzollern-Gymnasium in Düsseldorf.



Abb. 3.

malten (mit dem malerischen Spiel von Licht und Schatten) und nach dem zeichnerischen „Kartonsstil“ der Nazarener zum erstenmal wieder ein bildkünstlerisches Prinzip über das Gegenständliche stellten. Es ist bekannt, wie die Bildhauerei — die allerdings eine konsequente Tonkneterei geworden war — eine Zeitlang dieses Prinzip auch für sich anzuwenden suchte, allerdings erst unter dem Einfluß der impressionistischen Malerei und sozusagen in der fixen Idee, damit Impressionismus zu machen. Der Abschied (Abb. 4), der dem siebenundzwanzigjährigen Künstler in Wien 1904 die Große Goldene Staatsmedaille einbrachte, wird immer ein sympathisches Beispiel dieser allgemeinen bildhauerischen Verirrung um die Jahrhundertwende bleiben. Die Gruppe ist ganz auf das flackernde Lichtspiel ihrer Oberfläche gearbeitet, sodaß die Abbildung nur vor einen sichtbaren Hintergrund gestellt zu werden brauchte, und man würde ein lebendig gemaltes Stück Leinwand vermuten. Eine Leinwand, unter der dann ebensowohl der Name des Vaters stehen könnte, so sehr ist alles aus seinem Geist gearbeitet.

Immerhin bedeutete diese malerische Form für den jungen Künstler die erste Befreiung aus dem naiven Naturalismus seiner Lehre; er vermochte sie sogar in seiner Seemann-Statuette zu einer Art von statuarischer Ruhe zu zwingen, und wenn man sich neben diese beiden

Werke als drittes den Lauwerfer (Abb. 8) stellte, hätte man die Eckpunkte eines Kunstfeldes, auf dem sich eine selbstzufriedene Begabung austummeln könnte. Aber eben dieser Lauwerfer zeigt schon die Grenzen der malerischen Form; indem sie an den nackten Körper gerät, vermag sie das barocke Lichterspiel nicht durchzuhalten: eigentlich ist es nur der Kopf der Figur, der die Illusion dieser Bewegung mitmacht, der breite Brustkasten und die Arme widersehen sich durchaus ihrem Flackerwerk. Man möchte diesem Lauwerfer seinem Kopf zuliebe eine Lade überziehen, damit sein prachtvoll aufgerissener Mund mit den scharfen Schatten der Augen und der Nase nach unten einen stilgemäßen Ausklang fände; er mag noch so nadenfest auf dem Modell gefessen haben, hier wirkt er als Widerspruch, weil der nackte Körper das von ihm angeschlagene Thema der Oberflächenbewegung nicht mitzumachen vermag.

Das gilt nicht nur für dieses Werk und für die Art Boehmanns, sondern für die plastische Kunst überhaupt: als malerische Form wird sie immer am Alt scheitern. Der organische Bau des Körpers widersteht sich den wisigen Kapriolen des Helldunkels, er gestattet nur eine künstlerische Bezwingung, die statuarische; in welcher Verirrung auch die Anschauung irgend einer Zeit die Bildhauerei zu bringen vermag, das Studium des nackten Körpers wird sie immer wieder an ihre eigentliche



Abb. 4.

Abbildung.

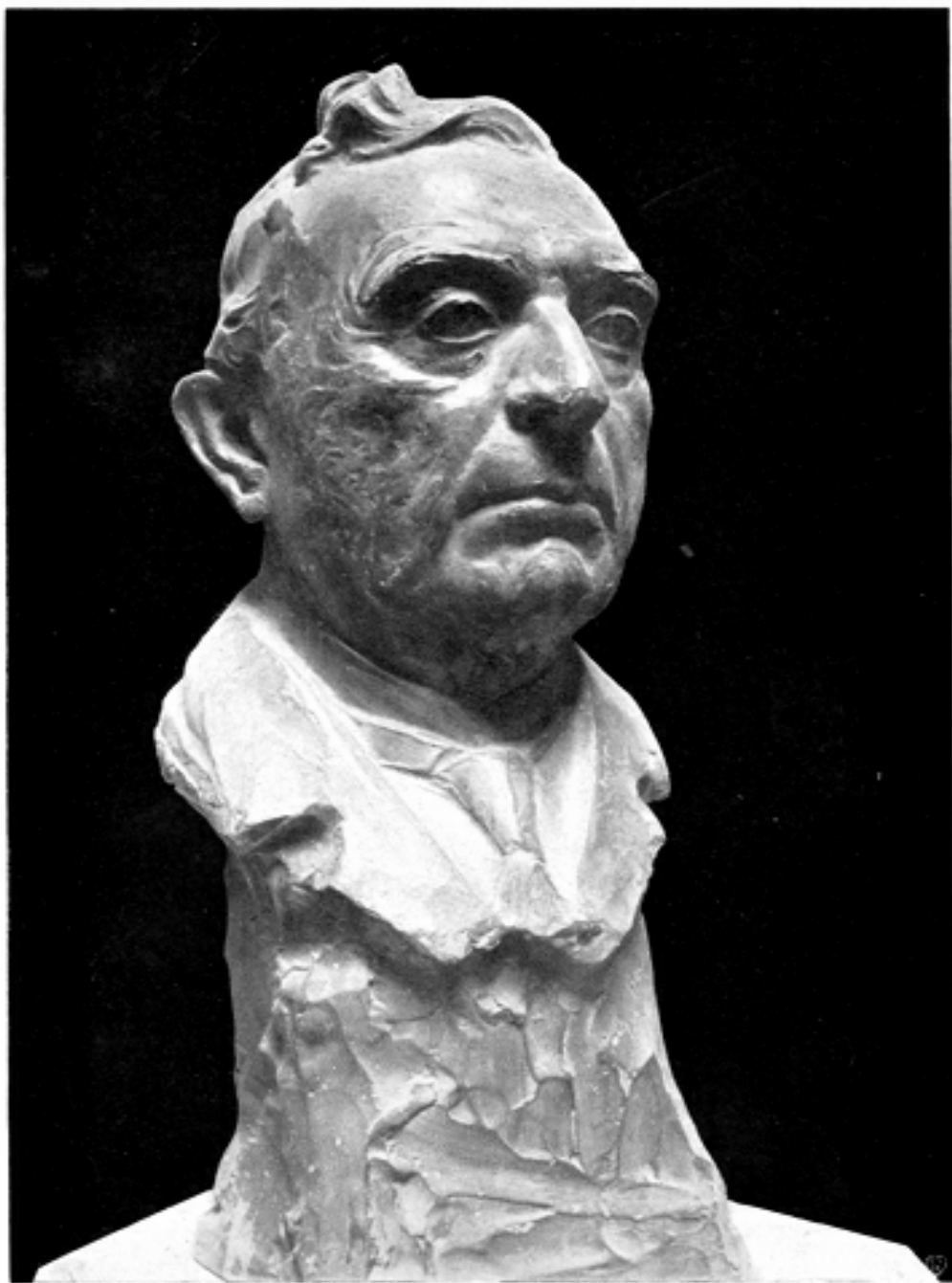


Abb. 5.

Bildnisbüste eines Friesen.

Aufgabe zurückführen, die wie gesagt im Statuarischen, im Monumentalen liegt, dem sie schon im Material enger als jede andere Kunst verpflichtet ist. Denn so sehr sie in unserer Zeit handwerklich zur Tonkneterei geworden sein mag, Stein und Bronze bleiben ihr endgültiges Material; Sinnbilder des Lebens in diesem Material aufzurichten, heißt von Haus aus Monumente schaffen. Wer die jüngste Entwicklung der Bildhauerkunst beobachtet hat, weiß ja, wie hitzig sie sich nach dem Impressionismus auf die statuarische Ruhe zurückbesann und wie sie bis zu den wuchtigen Steinblöcken der Ägypter und Assyrer zurückging, um absolute Vorbilder hierfür zu haben.

Bernhard Hoetger, auch ein Karl Janssen-Schüler und also ein Studiengenosse Vogtmanns, hat diese Entwicklung für uns Deutsche am deutlichsten gemacht. Vogtmann, der nicht wie er nach Paris in die Lebensluft Rodins und Maillols ging, dessen bescheidene Natur nicht für solchen Wellengang geschaffen war, suchte die Rückkehr aus dem Impressionismus zur plastischen Kunst zunächst auf dem Weg, der durch Hildebrand und die Münchener Schule der meistbegangene in Deutschland wurde. Hier ist das Vorbild die Frührenaissance, jene Zeit, da in Italien die bildende Kunst zum erstenmal aus dem Geist der Antike sich zu erneuern versuchte.



Abb. 6.

Studentkopf.

Die Sandalenbinderin (Abb. 7) trägt vollkommen diesen Stempel, und auch der flüchtigste Vergleich dieser Figur mit der Gruppe des „Abschiedes“ zeigt die Bedeutung dieser Wandlung: nicht mehr die Oberfläche spricht, sondern die Masse und ihre Sprache ist gegen die malerische Unruhe die „klassische Ruhe“.

Trotzdem wird bei diesem Vergleich auch sofort ein Verlust deutlich, der über den Wechsel des künstlerischen Prinzips hinaus geht: irgend ein mahnendes Gefühl sagt uns, daß die Gruppe Kunst aus erster Hand, diese Figur aber aus zweiter oder gar dritter Hand sei; nicht etwa nur im Gegenständlichen — obwohl es nicht zu

übersehen ist, daß wir in unserer nordischen Welt zwar abschiednehmende Fischer aber keine Sandalenbinderinnen haben — mit dem plastischen Prinzip ist auch eine Formensprache übernommen, die zu deutlich römisch, zu deutlich aus einer fremden Welt gekommen ist, um von jener Bildungslust literarischer, historischer Herkunft frei zu sein, die bei allen Werken Hildebrandscher Prägung unser naives Gefühl am restlosen Genuß der edelgebildeten Formenkunst hindert.

Wo hier der Weg sich öffnen könnte, das ist Voßmann selber noch deutlich geworden in der Aktstudie (Abb. 9), die von allen seinen Werken am meisten Ver-

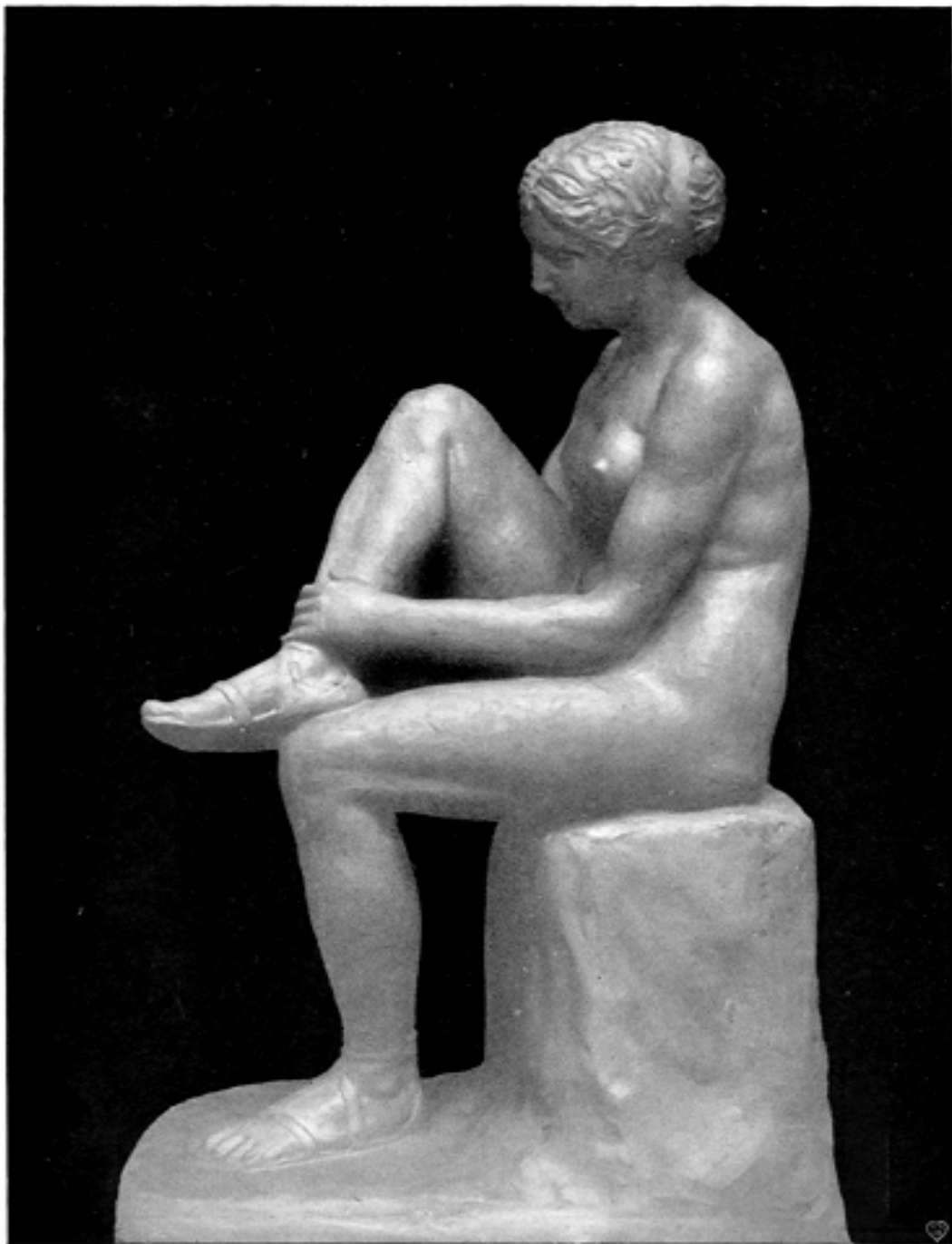


Abb. 7.

Sandalenbinderin.

heißung hat. Hier ist ihm offenbar die reelle Grundlage seines Studiums zugute gekommen, das naive Ablefen der Form; aber der Leser war selbständig geworden und so kam eine Figur zustande, die anscheinend eine absichtslose Modellstudie, in der Wirkung aber ein entzückendes Kunstwerk von geschlossener Wirkung ist. Jeder Teil des Körpers, die Gliedmaßen und der Leib stehen in glücklicher Einheit mit dem Köpfchen, wie Mund und Augen spricht jeder Muskel das heiterste Selbstgefühl dieser jungen Frau aus, die weder in der flackernden Unruhe der Abschiedsgruppe noch in der dumpfen Ruhe

der Sandalenbinderin dasieht und innere Bewegung mit statuarischer Haltung merkwürdig vereint. Aber was an sich so naive aussieht, ist trotzdem stilistisch mehr geworden: nämlich ein Stück deutscher Bildnerkunst. Jedermann, der die alten Buchs- und Elfenbeinfigürchen kennt, wird von dem Zusammenhang überrascht sein: es ist die selbe Klasse und zwar — dies ist eben das Schöne und Verheißungsvolle daran — ohne die äußere Anlehnung, von der die Sandalenbinderin ebensowenig frei geworden ist, wie ziemlich alles andere, was in dieser Richtung gearbeitet wurde.

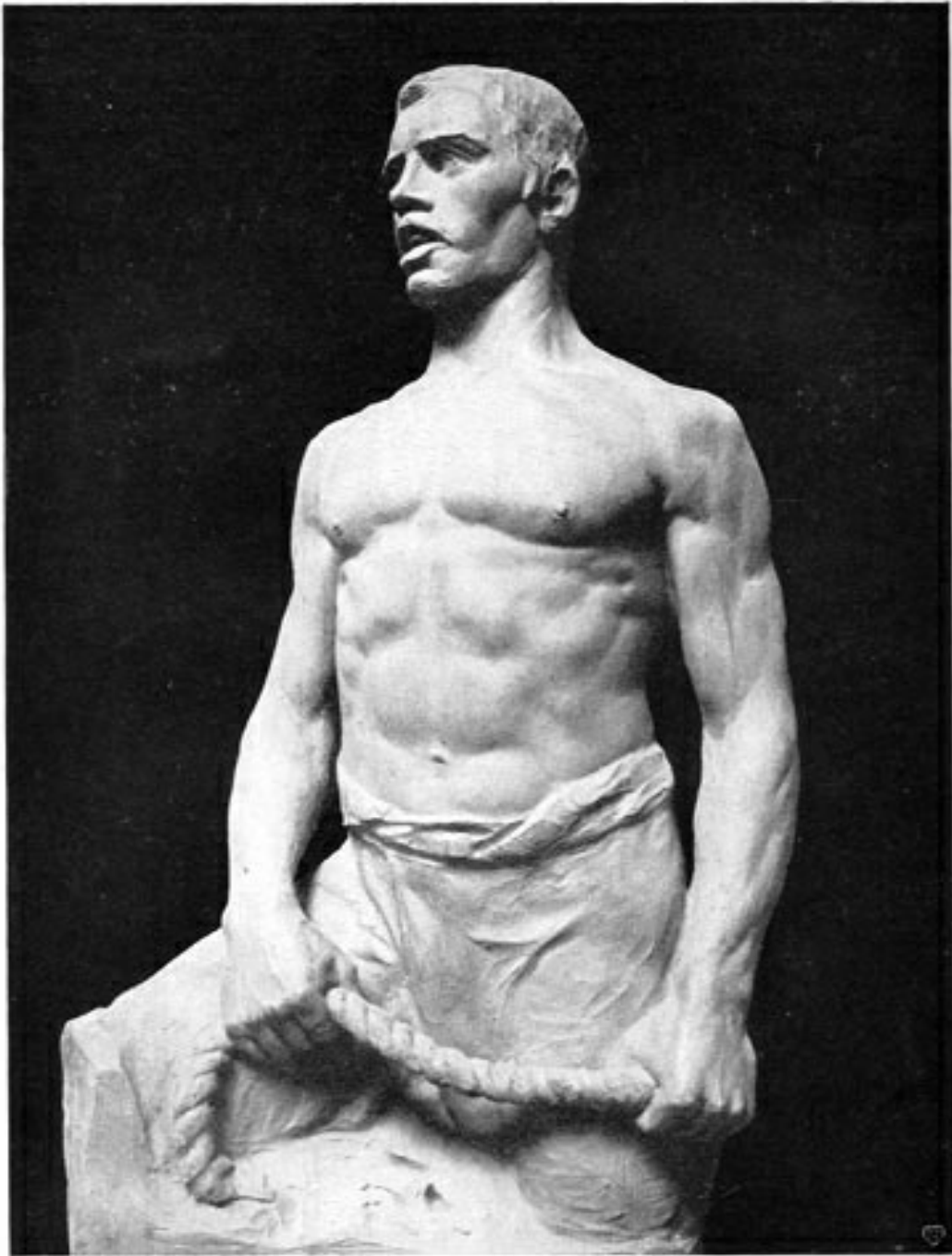


Abb. 8.

Zauwerfer.

Was sich mit dieser Figur für den Bildhauer Bochmann vollzog, ist etwas, das zur Regel werden müßte, damit wir wieder eine deutsche Bildnerkunst von eigener Prägung erhielten. Daß wir sie gegenwärtig trotz Hildebrand und Tuailon, trotz Haller und Hoetger nur ausnahmsweise haben — wie etwa in den meisterlichen Tierbildnerarbeiten von Gaul — daß wir von den Italienern der Renaissance bis zu den Ägyptern aus hunderterlei Einflüssen nicht zu uns selber kommen, das wird einem vor dieser bescheidenen Arbeit unheimlich deutlich. Wie in der Malerei, haben wir auch hier das Erbe

unserer Väter mißachtet; wer einen Tag lang im Liebig-Museum zu Frankfurt war und dort erlebte, wie die stärkste Wurzel der italienischen Frührenaissance im nordischen Mittelalter steckte und wie hier schon zu Zeiten der van Eyck eine reiche bildnerische Überlieferung zur Blüte gekommen war: dem muß das ziellose Umherirren unserer Tage in allen Zeiten und Zonen wie eine selbstverschuldete Heimatlosigkeit vorkommen. Wohlverstanden: es ist nicht im geringsten ein Archaismus, dem damit das Wort geredet werden soll, und noch weniger eine Deutschtümelei, es ist nur eine Mahnung,

selbstgewisser zu sein, wie es beispielsweise Gaul in seinen Bildnerreien ist — und wie es der junge Boehmann in dieser „Altstudie“ war. Alles andere würde doch immer nur zu rasch wechselnden Moden führen; nachdem — eben durch den Impressionismus — die plastische Aufgabe festgestellt ist, muß die Lösung anders als im Stil irgendwelcher Vorbilder gesucht werden, sie steht, um mit Dürer zu reden, in der Natur und wartet auf die Hand, die sie herausreißt.

In äußeren Anerkennungen hat der Bildhauer Gregor von Boehmann trotz

seiner Jugend mancherlei geerntet; auch hat er das Glück gehabt, für einige Dinge einen öffentlichen Platz zu finden, so für seine Brunnengruppe (Abb. 2 u. 3), für seinen Linnenweber in Herford und für seine Reliefs am Altar der Kreuzkirche in Düsseldorf. Eine Preisauflage des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen brachte ihm noch zuletzt einen

ehrenvollen Auftrag für das Krefelder Museum ein; mitten in der Arbeit rief ihn das Vaterland. Was er ihm vor seinem Heldentod als schaffender Künstler gab, ist, wenn auch bescheiden, ein gleich ehrenvoller Kampf für das Deutschtum gewesen.

W. Gischler.

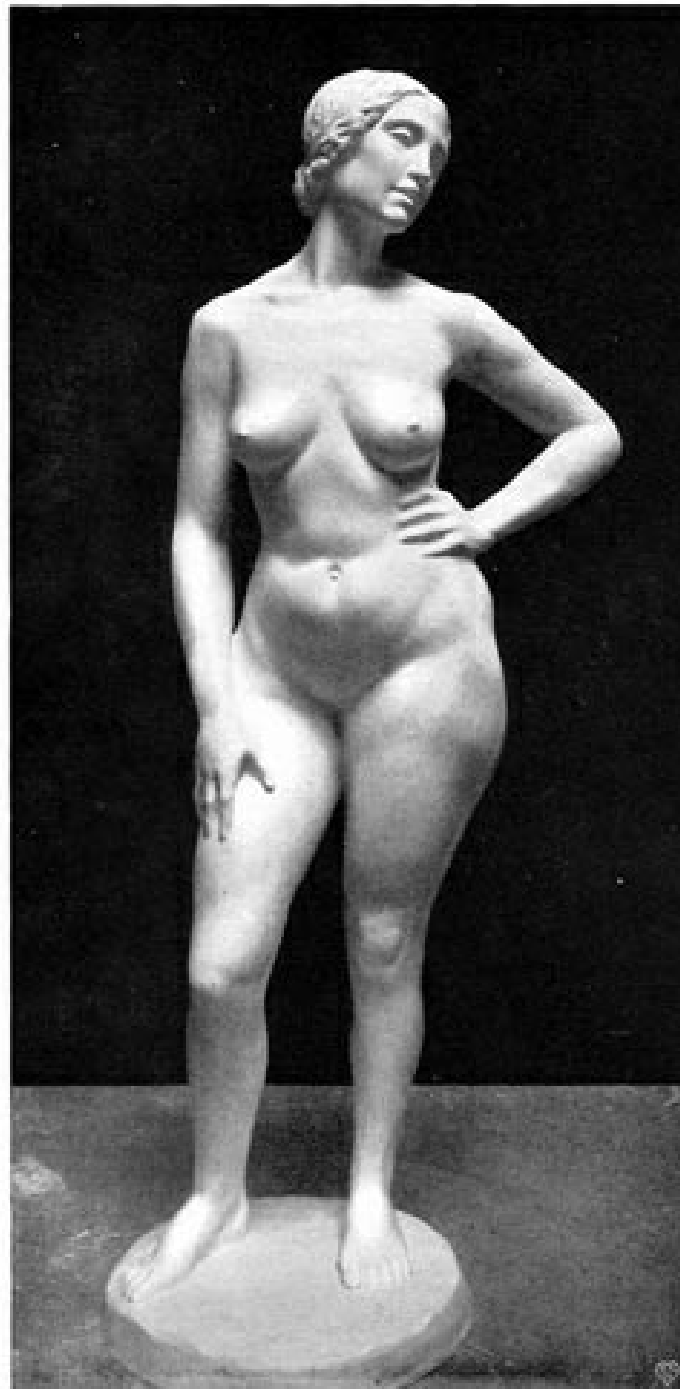


Abb. 9.

Altstudie.