

Ernst Heller

Autor(en): **Poeschel, Erwin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **18 (1931)**

Heft 12

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-82016>

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.

Ernst Heller

Wie manch anderer Bildhauer, so hat es auch Ernst Heller zunächst mit der Malerei versucht. Es hat den Anschein, als ob er zu den Menschen gehörte, die sich unbesorgt darüber, wo sie schliesslich landen werden, irgendwo kopfüber in die Kunst stürzen. Sie meinen häufig — besehen man es genauer — zunächst gar nicht so richtig die Kunst, sondern sie haben eine ziemlich aufgeregte Vorstellung von einem gesteigerten und ungewöhnlichen Dasein, von dem zunächst nur das eine feststeht, dass jedenfalls der heimische Herd nicht der geeignete Ort der Handlung ist. Sie sind der Gegenstand täglicher Stossgebete ihrer Lehrer, und eines Tages rücken sie ihren Eltern aus.

So ähnlich tat auch Heller. Wir sehen ihn später in Berlin im Atelier von Martin Brandenburg auftauchen, dann zu Lovis Corinth hinüberwechseln, und schliesslich kommt er (1916) bei Hermann Haller seiner eigentlichen Begabung auf die Spur. Bald debütiert er auch (1918) in den Ausstellungen der Zürcher Kunstgesellschaft; bald nach dem Kriege geht er dann nach Rom. Er hatte wohl das Gefühl, dass es einem Bildhauer nicht ansteht, sich die Auseinandersetzung mit der Antike zu schenken, und dass es sich im ungeheuren Angesicht dieser Stadt entscheiden konnte, ob ihn seine Begabung trug. Die Jahre vergingen hier in harter Arbeit, und als er hernach seine grosse Figur «L'offerta» zuerst in der Internationalen Ausstellung in Rom (1923/24) und dann im Kunsthaus in Zürich (1924) zeigte, da bedeutete dies, dass man seinen Namen nun nicht mehr vergass. Dieses Werk stellte einen schreitenden Mann dar, der mit einem befreiten Atmen zurückgelegten Hauptes die Hände in die Luft erhebt wie ein Sonnenanbeter. Die Figur gibt das alte Motiv des Adoranten in einer neuen Wendung, sie zeigt einen Menschen, der nicht stehend und wartend den Aufgang des göttlichen Lichtes begrüsst, sondern der ihm stürmisch entgegenläuft. Das Ganze ist von so unwiderstehlichem Schwung, zeigt so stark den jugendlichen Elan seines Schöpfers in jedem Muskel, dass man den persönlichen Gehalt dieses Werkes nicht auszudeuten braucht. Es ist der Ausdruck der Befreiung nach Jahren der Mühsal, der Dank dafür, dass sich nun ein Weg ins Freie auftut und dass es jetzt endlich gilt. Die Plastik war damals in der Treppenhalle des Kunsthauses aufgestellt und wirkte hier fast beengt. Sie verlangte nach Luft und Weite, und dieser Wunsch wurde ihr erfüllt. Heute steht sie in einem Privatpark (Staub-Terlinden) am Ufer des Zürichsees in Männedorf, und vor dem dunklen Grün der Koniferen und in der feuchtigkeitsgesättigten, diffus leuchtenden Wasserluft gehen alle Einzelheiten der Figur so in der Gesamtform auf, wirkt die pathetische Bewegung so frei und aus der Natur kom-

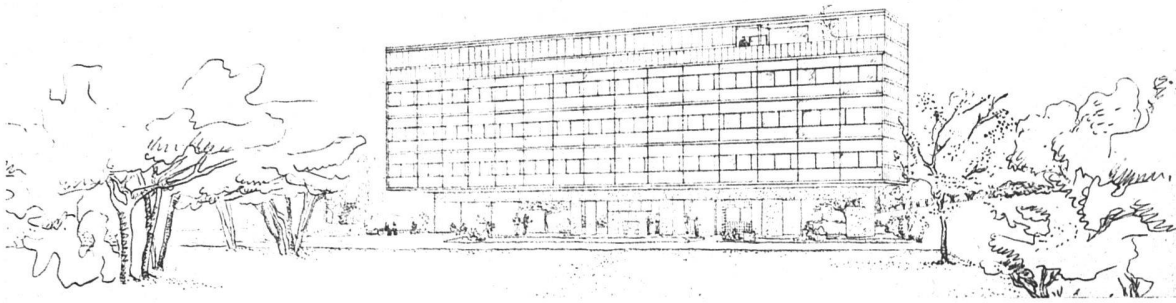
mend, dass man glauben könnte, die Plastik sei von vornherein für diesen Platz berechnet gewesen.

Was Heller darnach für den Garten von Konrad Falke in Feldbach schuf, das hat eigentlich einen ähnlichen inneren Gehalt, nur ist die Idee ins Weibliche transponiert. Auch dieses Werk zeigt das Aufwachen zu einem neuen, helleren Dasein. Die Figur erhebt sich über einem würfelförmigen Sockel, den wir schon ganz zum Motiv gehörig empfinden, denn aus seiner ungegliederten Masse löst sich wie aus dem Schlaf der unbelebten Materie die Frauengestalt langsam heraus; sie hat sich in kniender Stellung aufgerichtet und hält das Gesicht noch mit der Rechten verhüllt, indes über die zurückgelegte Linke das fallende Tuch hinabgleitet. Wie sich dies Tuch mit den Beinen zu einer dichteren und schwereren Masse zusammenschliesst, aus der die Gestalt in klaren und reinen Linien heraussteigt, das versinnbildlicht das Auftauchen aus dem Traum unabsichtlicher und darum stärker, als es die seit Rodin häufig beliebte Manier getan hätte, die Figur halb im rohen Block stecken zu lassen.

Steht der Adorant in dem Park in Männedorf an einem auserlesenen Platz, so hat diese «Erwachende» auf Falkes Besitz eine Aufstellung gefunden, die einen Glücksfall darstellt, wie er einem Bildhauer nur selten zufällt. Sie steht dem Sonnenaufgang zugewendet auf einer Gartenterrasse oberhalb Feldbach und vor ihr tut sich jener Teil der Zürichseelandschaft auf, der am grossartigsten ist: die ernste Fläche des Obersees, stahlblau in bräunlich grüner Fassung, mit der vergessen schwimmenden Ufenau und der grauen Masse der Rapperswiler Burg und hinter dem Ganzen in geschlossener weiss gezackter Wand die Alpenkette.

Es ist Heller überhaupt meist gut ergangen mit der Placierung seiner Arbeiten: wie bei diesen beiden Figuren, so schien es auch bei andern — einer sitzenden Frauengestalt in dem gleichen Park, in dem «L'offerta» steht, oder einer Bronze in Goldbach — als habe gerade dieser Platz nur auf die Figur gewartet. Man kann das Glück heissen, aber es spielt dabei doch noch etwas anderes mit: das sichere Gefühl Hellers für die räumliche Wirkung. Seine Arbeiten sind als Freiplastiken konzipiert und haben nicht nur eine einzige Schauseite. Sie tragen die Verlockung zur Aufstellung im offenen Raum in sich und wissen dem Beschauer diese Qualität zwingend zu suggerieren. Die Atmosphäre, die Weite ist in der Erfindung schon mitgedacht und der wirkliche Aufstellungsort dann nur eine spezielle Anwendung einer zuvor allgemeiner empfundenen Raumidee.

Paris war für Heller erst die zweite Station seiner Entwicklung. Vergleicht man aber die Arbeiten seiner römischen Zeit, «L'offerta» insbesondere, mit seinen letz-



Entwurf für das Schweizer Studentenhaus in Paris Architekt Le Corbusier
Südfassade, senkrecht zur Rue Benoit Malon, mit Aussicht auf die Sportanlagen

ten Werken, so wird man finden, dass erst hier, in der körperlichen Trennung von der klassischen Welt, in der sie nur als Erinnerungsbild weiterwirkte, die Frucht der italienischen Jahre wirklich zur Reife kam.

Ganz entfernte er sich allerdings auch hier nicht aus dem Bannkreis antiker Kunst, er brauchte auch ihren Nachlass nicht im Louvre zu suchen, denn er trug etwas von ihr in winzigen Abbildern immer bei sich: In Rom war ihm einmal eine kleine Kamee in die Hand gefallen, und die Reinheit der Linie, diese zauberhafte Kunst, auf einem Raum von der Grösse einer Fischschuppe das Gleiche zu sagen wie in einer grossen Plastik, hatte ihn so fasziniert, dass aus dem Zufallsfund eine ziemlich aufregende Passion geworden ist. Zu den Kameen kamen die Gemmen und zu ihnen altgriechische Münzen sizilischer und unteritalienischer Provenienz, und nun trieb es ihn immer bei den kleinen Antiquaren herum, in deren Höhlen man in grünen Bronzekesseln nach Steinen und Münzen klaben konnte. Mit dem Handwerkersinn für die Qualität der Arbeit wusste er sich durch das von barocken und klassizistischen Fälschungen bedrohte Gebiet der geschnittenen Steine ungeschoren durchzufinden, und wo er gepürscht hatte, da lief auch dem professionellen Jäger kein Hase mehr in die Quere.

Es war aber in diesem Fall nicht bloss Sammlerbesessenheit, was ihn an diese kleinen Kunstwerke attachierte, sondern das Verlangen, solche Wunderkinder der Formensicherheit jeden Augenblick ansehen zu können. Er bevorzugte besonders die strengen archaischen Stücke, und es mochte ihn dabei der Gedanke getrieben haben, ob man nicht dem Geheimnis des antiken Formgefühls auf die Fährte kommen könnte: wo die Form jenen rätselhaften Gleichgewichtspunkt zwischen einer blossen Naturabschrift und einer zu weit getriebenen Stilisierung hat. Denn so wichtig es war, der Gefahr des Naturalistischen auszuweichen, so scharf galt es auch darauf zu achten, dass die Form nicht unter den bearbeitenden Händen ihr Leben verlor und vereiste.

Nach dieser Vereinfachung, die nicht Wegnehmen, sondern Steigerung ist, strebt Heller in seinen gegenwärtigen Werken. Man kann an der Negerin sehen, wie sehr sie ihm schon glückt, vor allem auch an der Mädchenfigur in einem Garten in Goldbach. Der biegsame ephebenhafte Körper steht in so selbstsicherer Anmut da wie eine im Wind sich wiegende Pflanze, im Gliederbau, in der kühlen Glätte des trainierten Körpers. Ihre Struktur hat etwas vom Geist der frischen Brise, die am Morgen vom Wasser her in den Garten weht. Und dieses anmutig Frühe ist auch in der Grabfigur in Künsnacht. In dem zögernden Ernst, mit dem das Mädchen herantritt, um ihre Blume niederzulegen, ist so viel edle Zurückhaltung und wortlose Ergriffenheit, dass man sich kaum denken kann, wie wahre Ehrfurcht vor dem Tode einfacher auszudrücken wäre.

Dieses Zurückhaltende, in einem gesunden und natürlichen Körpergefühl Lebende ist ein Grundmotiv der Hellerschen Gestalten. Sie lassen sich ruhig betrachten, aber sie stellen sich nicht zur Schau; sie wissen, dass sie wohlgebildet sind, aber es scheint ihnen gleichgültig zu sein, ob wir es bemerken.

In dieser Atmosphäre sicheren Wirkens arbeitet der heute sechsendreissigjährige Künstler. Er bewohnt an der Südperipherie von Paris ein Atelier, dort, wo sich eine neue Maler- und Bildhauerrepublik bildet, seitdem der Montmartre ein illuminierter Ausschank für trockengelegte Nationen geworden ist. Kommt man vom Alesia-Platz, wo der Verkehr wie in einem dröhnenden Erosionskessel kreiselt, durch einen Hinterhof mit grünen Büschen in seine Werkstatt, so fühlt man sich zwischen seinen Figuren in einer arkadischen Welt.

Und ebenso unerschütterlich wie hier an der Arbeit findet man ihn bisweilen im «Dôme», listig amüsiert, in helvetisch breiter Ruhe, umplätschert von der babylonischen Sprachverwirrung dieser Intellektualitätsbörse, und dem Leben in einer tief vergnügten Weise freundlich gesinnt.

Erwin Poeschel.