



ROBERT STERL. SEGELBOOT IN KASAN

ROBERT STERL

Sterl und Uhde sind der Beitrag Sachsens zum deutschen Impressionismus. Sterl ist zwei Jahrzehnte älter als Liebermann und Uhde, ein Jahrzehnt älter als Corinth, etwa gleichaltrig mit Slevogt, von allen der am wenigsten bekannte. Das liegt einmal an der großen Zurückhaltung und Bescheidenheit Sterls (die umfassende Ausstellung in der Chemnitzer Kunsthütte im September dieses Jahres war die erste Gesamtausstellung, zu der Sterl auf Zureden seiner Freunde sich entschloß), zum andern an der Sachlichkeit seiner künstlerischen Arbeit, die den Eiferern auf beiden Seiten keine Angriffsfläche bot, und nicht zuletzt an der abseitigen Lage Dresdens,

das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufhört, Kunstzentrum zu sein und erst um 1900 einen neuen Aufschwung nimmt. Sterl (geboren 1867) ist von 1884—87 Schüler der Dresdner Akademie und beginnt in einer Zeit großen Tiefstands. In Dresden herrschen die Epigonen des Nazarenertums und der Düsseldorfer; der Antwerpener F. Pauwels ist unter den Professoren schon eine Oase. Gegen 1880 hatte Uhde Dresden für immer mit München vertauscht, 1884 stirbt L. Richter, 1890 F. v. Rayski. Es blieb Dresden nicht viel mehr als der Ruhm der C. D. Friedrich-Zeit, die Museen und die schöne Landschaft. Daß es Anfang der neun-



ROBERT STERL. ABEND AN DER WOLGA

ziger Jahre anders wurde, daran hat Sterl seinen guten Anteil, besonders an der Ausbreitung der neuen malerischen Tendenzen (1893 wurde von C. Banzer die Sezession gegründet); wie zäh aber die Reaktion hier war, beweist die Berufung des sechzigjährigen E. Bracht im Jahre 1902 an die Akademie, zu einer Zeit, als Kirchner, Schmidt-Rottluff und Heckel sich hier zur „Brücke“ zusammenschlossen. Im zwanzigsten Jahrhundert ist von Sachsen viel Wertvolles ausgegangen, hier begannen auch Dix, Groß und der Bildhauer Chr. Voll; daß sich aber so viel entwickeln konnte, ist abermals ein Mitverdienst

Sterls, der sich als ein verständnisvoller Lehrer und Freund des Nachwuchses seit seiner Berufung an die Akademie (1904) immer wieder gezeigt hat.

Sterl gehört zu den sympathischsten Erscheinungen seiner Generation. Zurückgezogen, fast scheu lebt er abseits vom Betrieb, dabei immer auf dem qui vive, über alles bestens orientiert, empfänglich für die treibenden Kräfte der Zeit, dabei unbeirrt und stets nach dem Gesetz, nach dem er angetreten. Alle Problematik des Schaffens wird in der Arbeit aufgegriffen und bezwungen, nie bleibt im Resultat ein Rest unge-



ROBERT STERL. ERNST VON SCHUCH



ROBERT STERL. BEGRÄBNIS IN RUSSLAND

löster, unlösbarer Substanz. Er mutet seiner Kunst keine Unmöglichkeiten, keine Übersteigerungen zu, was er malt und zeichnet, hat Hand und Fuß, er trifft den Nagel auf den Kopf oder läßt es. Ohne Pose wie der Maler ist diese Kunst, schlicht, sachlich, in sich vollendet. Dabei ist Sterl alles andere als Spezialist. Der Umfang seiner Vorwürfe und Gestaltungen war von Anfang an groß. Es ist naturgemäß in den achtziger Jahren noch Erzählendes in den Bildern, aber wie ist es bewältigt. Ähnlich wie bei Menzel, den Sterl, vor allem als Zeichner, überaus schätzte und studierte, paralyisiert der Raum bereits mit seiner kühlen Objektivität das Hand-

lungsmäßige, und die Farbe reduziert die Willkür des Erlebens. In den neunziger Jahren findet Sterl den Übergang zu Themen größeren inneren Formates. Sterl war 1892 in Paris und Holland gewesen, wo er Bestätigung seiner Absichten fand, und kam 1893 nach Hessen, wohin er viele Jahre den Sommer über zum Arbeiten zurückkehrte. Das Leben auf dem Lande unter Arbeitern und Bauern macht seine Kunst einfach und groß. Darstellungen wie der Mäher, der Dengler, der Pflüger führen nicht zu Heroisierung (Hodler) oder sozialer Konfession (Millet), sie bleiben ein Stück Malerei voll Natur- und Lebensnähe. Und dann arbeitet sich Sterl an



ROBERT STERL. PROZESSION

seine drei großen Aufgaben heran, deren Be-zwingung ihm immer neue Kräfte abgewonnen hat: die Steinbrüche mit ihren Steinbrechern und Verladern, die Wolgalandschaft mit ihren Menschen, die Oper und das Orchester. Drei scheinbar zusammenhanglose Themen; wenn man ihre Lösungen sieht, sind sie nicht mehr zusammenhanglos. Das Verbindende ist der Rhythmus der Arbeit, der den spielenden Musikern ebenso innewohnt wie den Steinbrucharbeitern oder den Wolgaschleppern, die Vitalität des Lebens, der Glaube an seine Unzerstörbarkeit und Schönheit. Sterl hat mit seinen Steinbrüchen einen Ausschnitt unseres Lebens

restlos ausgestaltet und den Pleinairismus um ein entscheidendes Kapitel bereichert. Wie hier die Sonne den Kontur zerfrißt, das Zittern der Luft die Farbe begleitet und die stählernen Körper der Arbeiter den Bildaufbau akzentuieren, das ist alles von einer ebenso überzeugenden wie selbstverständlichen Kraft der Darstellung. In den russischen Landschaften aber überbietet sich Sterl selbst. Er war von 1906—1914 fünfmal in Rußland, besonders im Wolgagebiet, in Begleitung befreundeter russischer Musiker wie v. Struve, Kussewitzky, Rachmaninoff, Scriabine. Hier fällt alle Enge der Heimat von Sterl ab, der Musiker in Sterl mündet in den Maler Sterl

ein, die farbenreiche Melodie des Wolgalandes bringt alle Anlagen zum Klingen. Die farbige und zeichnerische Instrumentation dieser Arbeiten ist so vehement und abwechslungsreich, daß Landschaften entstehen, die wir der besten deutschen Landschaftsmalerei zurechnen müssen. So wie Barlach in Rußland den gottesfüllen Menschen gefunden hatte, so findet Sterl hier die Freiheit zur Unbegrenztheit, im Menschlichen wie im Künstlerischen. In Rußland hatte Sterl bereits eine größere Anzahl Musiker- und Orchesterbilder gemalt. Die Voraussetzungen zu diesen Darstellungen liegen schon in den ersten Jahren nach 1900. Sterl stand führenden Musikern wie Petri, E. v. Schuch nahe, lernte durch sie u. a. Nikisch kennen, besuchte Opern und Konzerte und fand im Musikalischen eine Bestätigung eigener schöpferischer Kräfte. Mit der Seligkeit eines Menschen, für den Musik Erhöhung des Lebensgefühls ist, schafft Sterl Bilder von Opernaufführungen („Rosenkavalier“, „Ariadne,“), Dirigenten („Schuch“, „Nikisch“) und Orchestern, bei denen die letzten Grenzen der Wirklichkeit fallen, der Impressionismus seiner realistischen Bezüge entkleidet wird und die Phantasie des Handgelenkes der des Herzens willig folgt. Wenn der Impressionismus mit Programm etwas zu tun hätte, hier würde er

sich selbst Lügen strafen, so sehr berühren sich die Gegensätze, durchdringen sich die Bezirke des Sichtbaren und der Vorstellung. Von Programmen hat Sterl von Anfang an nicht viel gehalten, er hat, wie Liebermann im Vorwort des Sterl-Katalogs (Chemnitzer Kunstbütte) sagt, stets gemalt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Es gibt kein Programm als das der Leistung selbst, und die ist überall, wo sie eigen ist, eine Sache für sich. Bei Sterl kommt als Plus hinzu ein angeborener Sinn für Form, der bei musikalischen Naturen besonders häufig ist, für eine Form, die nirgends zur Konstruktion oder zum Schema wird, weil sie tiefer steckt als im Auge. Sie ist nicht polyphon, nicht fugenhaft, sondern seiner ganzen Veranlagung entsprechend, homophon, auf Momente klanglicher Akkorde sich konzentrierend wie bei R. Strauß. Sie suggeriert uns in den Synkopen der „Wolgaschlepper“ die Melodie des Wolgaliedes, im Parallelismus seiner arbeitenden Männer einen Marschrhythmus, in den schwebenden Körpern der Steinabläder ein tänzerisches Stakkato. Die Tonart ist fast immer Dur, bejahend, sieghaft, diesseitig. Wäre es anders, wir wären um ein großes Stück dieser so beschaffenen, immerhin auch erfreuenden Welt gekommen.

Will Grohmann

EMILE-ANTOINE BOURDELLE

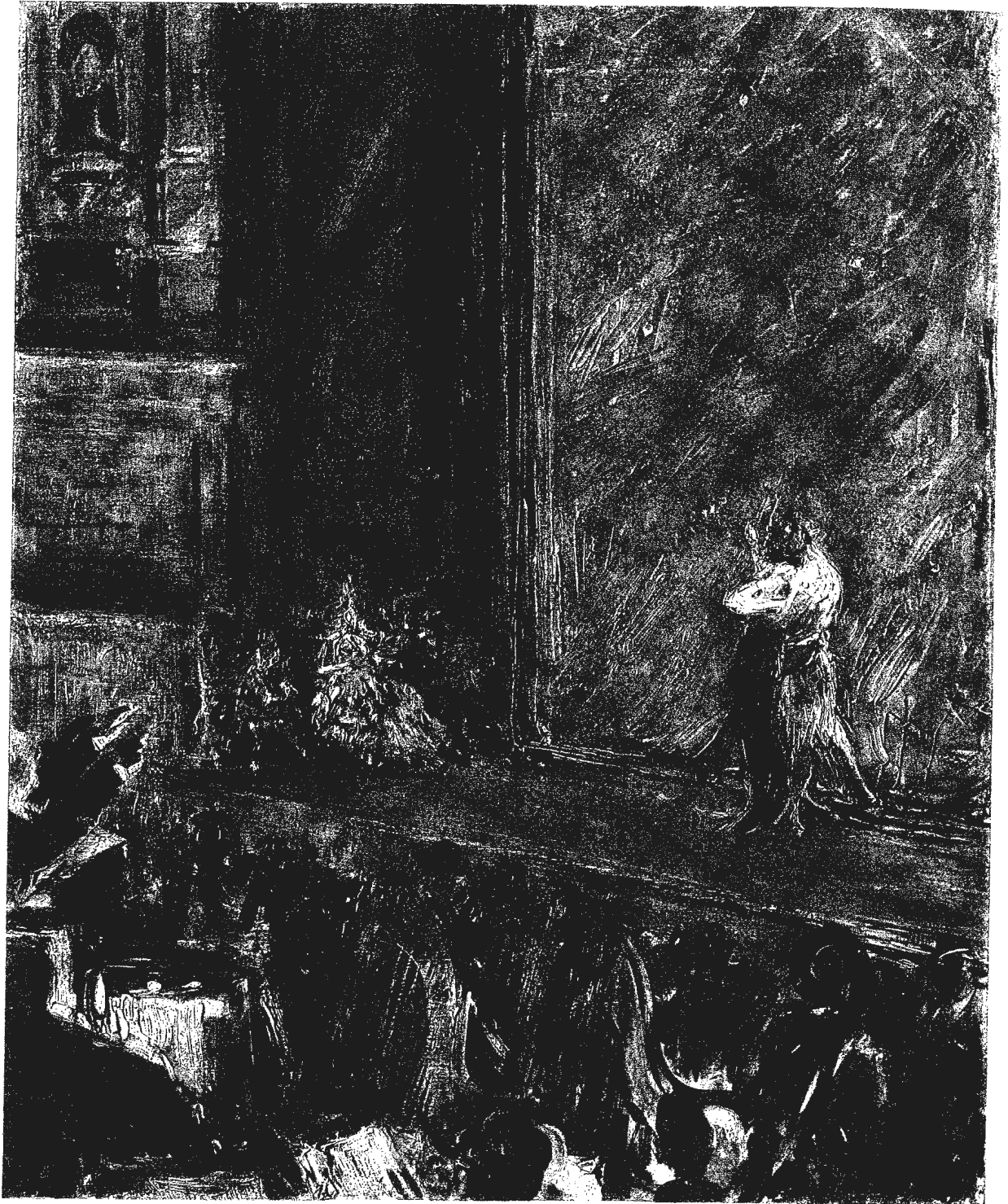
EIN WORT ZUR BRÜSSELER AUSSTELLUNG

Die Bedeutung eines künstlerischen Lebenswerks offenbart sich in ihrer Komplexität erst dann, wenn nach einem bestimmten Zeitablauf sich ganz von selbst jene abwägende Urteilmöglichkeit ergibt, die Einfluß und Mitbestimmung einer Persönlichkeit auf ihre Epoche zu Faktoren der Bewertung machen kann.

Das Bourdellesche Werk, dessen wichtigster Schaffensabschnitt mit dem Tiefstand der Bildhauerei zusammenfällt, muß heute schon als eine Christophorus-Last für seinen Schöpfer angesehen werden. Das Aufsichnehmen dieser Last verdiente allein die Einreihung dieses Mannes in den vordersten Rang zeitgenössischer

Bildhauerkunst der letzten fünfzig Jahre. „Bourdelle est le héros en marche . . .“ schrieb Elie Faure vor fast einem Vierteljahrhundert und hat damit eine Prophezeiung ausgesprochen.

Ich sehe zwei Hände vor mir: die „Hand des Schöpfers“ von Rodin und die „Hand“ mit der weniger anspruchsvollen Betitelung seines Schülers Bourdelle. Erstere spreizt sich wie eine Trophäe siegesgewiß über der zur Form sich bildenden Masse. Letztere zeigt den schmerzlichen Willen der Finger, sich zur Faust zu ballen. Die beiden Hände scheinen mir Symbol. Der *circulus vitiosus* des zur Einmaligkeit ver-



ROBERT STERL. ARIADNE AUF NAXOS