

Ewald Ma

ntaré

3

306 **Einführung** Valentina Vlasic
341 **Verzeichnis** Guido de Werd,
Valentina Vlasic

Einführung

Ewald Mataré ist ein bedeutender Vertreter der Klassischen Moderne. Zeitlich gesehen zählt er zur sogenannten zweiten Generation der deutschen Expressionisten. Mataré gilt in erster Linie als Bildhauer und Graphiker, obwohl er ursprünglich als Maler ausgebildet worden war. Als Jugendlicher erhielt er in seiner Geburtsstadt Aachen Privatunterricht durch den Bildhauer Karl Krauß und durch den Maler Eugen Klinckenberg. 1907 beginnt er mit 20 Jahren ein Studium der Malerei in Berlin und wird u.a. Schüler von Lovis Corinth (1914) und Arthur Kampf, dessen Meisterschüler er bereits 1915 wird. Aus dieser Zeit stammen die Gemälde »Im Atelier« (um 1910) und »Porträt Elisabeth Schmitz-Delhaes« (1914), die zwar künstlerisch versiert sind, die aber noch keine markante Handschrift erkennen lassen. Atmosphärisch erhellt das Tageslicht, das durch ein Dachfenster in das vermutlich brüderliche Atelier fällt, den Raum und lässt die am Boden verteilten Sägespäne wie real wirken (Nr. 3.116). Ein Spiel mit dem Licht zeichnet auch das Porträt aus, das von links auf die Kleidung der Frau fällt und ihr dadurch Volumen und Präsenz verleiht. Dargestellt ist die Frau des Architekten Carl Schmitz aus Aachen, eines engen Freundes von Mataré, dem er seine ersten Aufträge verdankt (Nr. 3.117).

1920, als er bereits mehr 30 Jahre alt war, folgt ein radikaler Bruch mit seinem bisherigen Schaffen. Mataré findet in der Einsamkeit und Stille der Natur der Nordseeinsel Wangerooge zum Holzschnitt und über ihn kurze Zeit später zur Bildhauerei – und damit zu sich selbst. Der natürliche Widerstand des Holzes zwingt ihn zur zurückhaltenden und bedachtsamen Arbeit, die ihm Raum lässt, sich intensiv mit Fragen der Formensprache auseinanderzusetzen. Über 100 Holzschnitte entstehen in schneller Folge, und Mataré erkennt von nun an in der Vereinfachung von Körper und Raum seinen weiteren künstlerischen Weg.

Aus dieser Zeit stammen zwei Selbstporträts im Holzschnitt mit streng reduzierten Gesichtern, die sich aus weißen und schwarzen Linien und Flächen aufbauen. Im »Selbstbildnis« (Nr. 3.62) ist ein Männerkopf von der Seite zu sehen – einer Ahnenfigur der Stammeskunst nicht unähnlich –, dessen Gesichtszüge durch schraffierte und nicht schraffierte Flächen definiert werden. Details wie Augen oder Mund fehlen. Das »Selbstporträt« (Nr. 3.61) weist eine streng achsiale Symmetrie mit horizontalen und vertikalen Linien auf. Räumlichkeit wird durch die schraffierten Linien links angedeutet. Während links die spiegelverkehrt wiedergegebene Jahreszahl 1920 auf das Entstehungsjahr hinweist, deutet rechts das Weinglas auf eine große Leidenschaft des Künstlers hin. In den frühen Jahren ignoriert Mataré durch »die Lust, einfach in das Holz hineinzuschneiden«, die Erfordernisse des Holzschnitts, spiegelverkehrt in den Druckstock zu schnitzen (s.a. »Frauenkopf Hilda Montanus«, Nr. 3.64).

Nach der Reihe von expressiv anmutenden Bildnissen widmet sich Mataré noch im selben Jahr dem Thema der Kuh. In den »Drei Kühen in den Dünen« (Nr. 3.60) sprengt er die Perspektive und reiht die Tiere spannungsvoll nebeneinander auf. Der »Stier« (Nr. 3.63) wiederum ist ganz allein auf der Bildflä-

che, wie ein Stempel auf dem Papier, ohne Hintergrund. Dargestellt ist ein mächtiges und kraftvolles Wesen, das auf seine wuchtige Körperform reduziert ist, ein Sinnbild für Potenz und Stärke.

Vom Holzschnitt findet Mataré nahtlos zur Skulptur. Sein erstes, noch ganz in Flachrelief gehaltenes Selbstbildnis (Nr. 3.62) entstand auf der Rückseite eines verworfenen Druckstocks. Matarés bevorzugter Werkstoff bleibt das Holz, das er sorgfältig nach Farbe und Maserung auswählt, um den Ausdruck seiner Skulpturen zu unterstreichen. Bevorzugt benutzt er exotische tropische Hölzer, deren Oberflächen er sorgfältig behandelt und mit zusätzlichen Lackierungen bearbeitet. An allen Holzskulpturen arbeitet er intensiv und lange. Der Arbeitsprozess ist langsam und aufwändig, oft legt er seine Arbeiten zur Seite und zweifelt, ob er auf dem richtigen Weg ist, wie in seinen Tagebüchern nachzulesen ist. Nur ungern trennt er sich von seinen Holzarbeiten. Er nutzt sie als Vorlage für Fassungen in Bronze, die er jedoch erst auf den Wunsch von Sammlern gießen lässt. In seiner Berliner Zeit bis 1933 bevorzugt er es, bei Noack gießen zu lassen, später, in Düsseldorf, bei Schmäke. Mataré ziseliert und patiniert jeden Guss persönlich. Seine Bronzen wirken dadurch stets wie Einzelstücke. Durch das Gießen in Bronze ist der Arbeitsvorgang – anders als beim Holz – kaum noch erkennbar, so dass Matarés Plastiken stets elegant und anmutig wirken.

Mataré ist der Bildhauer des kleinen Formats, gezwungenermaßen, da vor allem in der Zwischenkriegszeit und im Dritten Reich das Material für große Arbeiten häufig nicht zu beschaffen ist. Künstlerisch konzentriert er sich auf Einfachheit, Klarheit und Eleganz, und es gelingt ihm in seinen langen Arbeitsprozessen, aus jedem Volumen das Optimale herauszuholen. Der »Schreitende Mann / Männliche Torso« (1922 – 1923, Nr. 3.4) vermittelt durch die sanften, aber entschiedenen Rundungen des Körpers Männlichkeit und Entschlossenheit. In der »Schreitenden (Torso)« (1926, Nr. 3.9) betont Mataré die Weiblichkeit der Frau durch ihren Körper, die breiten Schenkel und das starke Gesäß. In »Mutter und Kind« (1930/31 – 1964, Nr. 3.23), einem seiner Hauptwerke, lässt sein »unpathetisches Temperament« (so der Kunsthistoriker und Mataré-Freund Fritz Nemitz), das stets auf Wesentliches und Gesetzmäßiges konzentriert ist, Emotion zu: Er bildet die innige Beziehung von Mutter und Kind ab. Beide wirken wie aus einem Guss, die Arme der Mutter gehen in die Schultern des Kindes über. Dieses berührt mit seinen Armen vertrauensvoll die mütterliche Brust und reckt sein Köpfchen so weit nach oben wie es kann, um ihr nah zu sein. Die schlanke Holzskulptur entstand ursprünglich 1930 für das Wohnhaus des jüdischen Architekten Erich Mendelsohn in Berlin. Als dieser 1933 vor den Nationalsozialisten flüchtete, gelangte sie wieder in Matarés Besitz, der sie durch die Jahre bis 1964 immer wieder überarbeitete und sie von einer karyatidenartigen Standfigur in ein frei schwebendes Objekt verwandelte.

Auch in der Plastik widmet sich Mataré neben dem Menschenbild vor allem dem Tier, insbesondere der Kuh, die ihn durch ihre Ruhe und Würde in ihren Bann zieht und sein wichtigstes Thema wird. Er erstellt sie in eleganter Konzentration wie z.B. die »Große stehende Kuh, Große Schweizer Kuh« (1928, Nr. 3.12) oder in symbolischer Schematisierung wie die »Schlafende Kuh« (1928, Nr. 3.14), die durch ihre radikale Schlichtheit beeindruckt. Die Wesensmerkmale der Kuh aus Cocoboloholz sind auf eine einzige runde Form reduziert, aus der am höchsten Punkt eine Art Augen oder Ohren herausgearbeitet sind. Die Beine sind lediglich durch sanfte Wellen in der Körpermitte angedeutet. Die wiederum etwas naturalistischere »Große liegende Kuh« (1930, Nr. 3.22) erscheint in ihrer eleganten Form, in der Ruhe des Motivs sowie in der glatten Oberflächenbehandlung der Bronze makellos.

Neben der Kuh stellt Mataré auch das Pferd und den Hahn dar. Das Pferd ist ihm im Vergleich mit der Kuh zu wild und zu unruhig, er kann es schlecht nach dem Naturvorbild formen. Aus diesem Grund

idealisiert er es in den Skulpturen »Steppenpferd« (1935, Nr. 3.26) und »Tänzelndes Pferd / Chinesisches Pferd« (1943, Nr. 3.36) und verleiht ihm dort eine übernatürliche Anmut. Der Hahn entwickelt sich erst in der Nachkriegszeit zu einem beliebten Motiv, als sein Stil eine ornamentale Richtung nimmt. Matarés Formensprache ist über die Jahrzehnte mehreren Entwicklungen unterworfen. Nach den eleganten Formen der 1920er Jahre findet er in den 1930er und 1940er Jahren in der Skulptur zum »Idol«, zum »Fetisch«, zu kleinformatigen kompakten Handschmeichlern, die zwischen Naturalismus und Abstraktion liegen. In und nach dem Krieg werden seine »Mathematik-Kühe« (Nr. 3.45, 3.46) oder die »Dreieck-Kuh / Kopf wendend« (Nr. 3.34) stark geometrisch. Die »Abstraktion einer liegenden Kuh« (1946, Nr. 3.44) ist nicht mehr als Tier, sondern nur mehr als die Summe ihrer dreieckigen Teile zu erkennen. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bricht für Mataré eine große und fruchtbare Zeit an. Ab 1947 erhält er zahlreiche öffentliche Aufträge, die ihm große Anerkennung einbringen. Er erstellt u.a. die Bronzetüren für das Südportal des Kölner Doms, das Westfenster des Aachener Doms und die Portale der Weltfriedenskirche in Hiroshima. Dabei beginnt er, sich des Ornaments zu bedienen, das bei ihm keinem dekorativen Zweck folgt, sondern als strenges gestaltendes Element anzusehen ist. Aus dieser Zeit stammen »Das brennende Köln« (Nr. 3.53) oder der »Modellentwurf für das Westfenster des Aachener Doms« (Nr. 3.52), bei deren Ausführung ihm sein Meisterschüler Joseph Beuys behilflich ist. Neben Mensch und Tier beschäftigt sich Mataré auch mit dem Thema der Landschaft. Er studiert sie während seiner monatelangen Arbeitsaufenthalte an entlegenen Orten im Norden Europas und im Baltikum. Er setzt sie im Holzschnitt um (z.B. »Boote auf dem Meer«, »Mauerwerk« oder »Landschaft am Meer«, 1932–1933, Nr. 3.73, 3.70, 3.69), aber auch im Aquarell – einer Technik, der er selbst nie besonders große Bedeutung beimaß. Holzschnitte besitzen Struktur und körperhafte Dichte, Aquarelle jedoch werden nass in nass aufgetragen und erschienen ihm zu flüchtig. Nichtsdestotrotz dienten sie ihm als Mittel zur unmittelbaren Aufnahme seiner Umgebung.

Rund zwanzig Aquarelle entstehen 1925/1926 bei einem Aufenthalt in Positano, südlich von Neapel, das damals ein beliebter Aufenthaltsort deutscher Künstler war. Es ist das einzige Mal, dass sich Mataré in seinem Werk mit dem Licht des Südens beschäftigt hat, das ihm allgemein zu grell war. Die gedämpfte Stimmung im Norden entsprach seinem Naturell mehr. Mit schnellen Pinselstrichen und in für Mataré ungewöhnlichen kräftigen Farbtönen hat Mataré atmosphärische Ansichten der Steilküste (Nr. 3.91–3.92) und der südlichen Architektur (Nr. 3.90) Positanos geschaffen. Große Leichtigkeit vermitteln dagegen seine in hellen Tönen gehaltenen Blätter von »Hiddensee« (Nr. 3.98–3.99). Dunkle, stark gedeckte Farben weisen seine Büderich-Aquarelle aus den Jahren 1944–1947 auf (Nr. 3.109). Sie zeigen Matarés Blick aus dem Fenster auf stets dasselbe Gehöft. Die Blätter entstanden in der Unsicherheit und Trostlosigkeit in und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, als Mataré zahlreiche Entbehrungen erlebte.

Mataré strebte in seiner Kunst nach einer allgemein gültigen Form, egal ob er Aquarelle, Holzschnitte, Skulpturen oder Arbeiten für den öffentlichen Raum schuf. Das Wesen des Lebens, der Tiere und der Menschen wollte er zum Ausdruck bringen. Bei der Suche danach lag er mit sich selbst im ständigen Zweifel. Er erkannte, dass das Material nicht von Belang war, sondern nur seine Beziehung zur Natur. »Nicht der Holzschnitt, nicht das Ölbild, noch die Plastik ist es, worauf es ankommt, sondern auf mein Verhältnis zur Natur, bedarf ich da irgendeines Materials, werde ich das erste Beste nehmen, was mir zu Hand liegt, und meine Arbeit wird gut werden«, notierte er 1926 in seinen Tagebüchern.