



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Schmidt, Paul Ferd.: Rudolf Bosselt

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Rudolf Boffelt

Von Dr. Paul Ferd. Schmidt-Magdeburg



ie menschlichen Eigenschaften der Künstler fesseln uns, und mit Recht. Es gibt Fälle, in denen man ihnen so weit vertrauen kann, Rückschlüsse von ihnen auf das Werk des Künstlers zu ziehen, und sie sind nicht die uninteressantesten. Solch ein Mann ist Rudolf Boffelt, ein Künstler von ganz moderner, ganz sachlicher Prägung. Nichts Phantastisches, Unsachliches hängt ihm an. Seine Rede ist klar und wohlbedacht, seine Urteile sind voll Intelligenz: selten urteilte ein Künstler so objektiv und treffend über zeitgenössische Kunst wie er. Auch darin ist er der Typus des modernen Künstlers: er ist kein Fachmensch, seine Interessen reichen weit über den Kreis seiner Kunst hinaus, und er besitzt im wahren Sinne die Bildung seiner Zeit. Es kommt hinzu, daß seiner lebendigen Energie nicht die Ausübung seiner Kunst genügt. Der Eindruck des Organisators in seinem Gesicht täuscht nicht; seine starke Befähigung auf diesem Gebiet gestaltete sein Wirken für die Kunsttätigkeit Düsseldorfs ungemein fruchtbar und hat ihn schließlich auf einen entscheidenden Posten geführt: den des Direktors an der Magdeburger Kunstgewerbeschule, der deshalb so wichtig ist, weil er großen Einfluß auf die praktische Kunstübung nicht nur einer großen Industrie- und Handelsstadt, sondern eines bedeutenden Teiles der ganzen Provinz ausüben kann.

Ein Künstler, der solchergestalt mit seiner Zeit lebt und schafft, muß naturgemäß die Sehnsucht und die Entwicklung dieser Zeit auch in seinen Schöpfungen aufs lebhafteste widerspiegeln. Es ist deshalb nicht müßig, das Bild des Menschen Boffelt in knappstem Umriß an die Spitze der Würdigung seiner Kunst zu stellen. Man kann nicht durch ein positives oder negatives Schema die Frage lösen, ob der Künstler als Mensch von seinem Werk zu scheiden ist oder nicht. Es ist letztlich auch nur eine unverbindliche Annahme, wenn man aus vielfältigen Erfahrungen heraus zu dem Ausweg gelangt: es gibt eine Kunst, die aus ihrem Schöpfer redet wie der Geist aus dem Medium — es werden das vorzugsweise lyrische, stark mit Phantasie und Romantik durchsetzte Köpfe sein, leidenschaftliche Menschen und Träumer. Solche aber, deren starker Stilwille sich mit Herrschergebärde die Materie unterwirft, die strenges Maß halten und deren Schaffen objektiv genannt wird, bei denen scheint die Kunst aus den Tiefen der Menschenseele selber zu entspringen. Sie, die Architektonischen, die Epiker, sind mit ihrem Werk oft bis zu einem Grade verwachsen wie Goethe, der seine Dichtungen lebte. Zum mindesten aber lassen sich Charakter und Kunstart bei ihnen durch einander erklären. Es sind stets männliche und aktive Naturen.

Rudolf Boffelt hat sich seine Kunst selber mit fester Hand gebildet. Er behielt sie immer in sicherer Herrschaft. Das machte ihn zu allen Zeiten zu einem starken Stilisten und läßt ihn reif für seine Führertätigkeit erscheinen. In dem Willen zur Architektur, der ihm innewohnte und der schon seine frühen Medaillen mit eigenwilliger, sehr charaktervoller Form erfüllte, steckt der untrügliche Instinkt für die Forderungen der Zeit. Hier fließen die beiden Strömungen zusammen: die der Zeit, deren Stilchwankungen Boffelt folgte, ja als feuriger Befenner dieser lebensvollen Zeit folgen mußte, und die seines eigenen Kunstwillens, der

innerlich stark und sicher das Ziel verspürte, darin beide Strömungen einmündeten — die Architektur.

Wenn man die frühesten Arbeiten Boffelts, Plaketten von malerischer Prägung, mit seinen letzten Monumentalskulpturen und Bauwerken, vor allem dem Entwurf zum Bismarck-Nationaldenkmal, vergleicht, so erscheint diese Entwicklung von zehn Jahren ungemein stark. Sie wäre ungeheuer als Leistung eines einzelnen Mannes. Aber hier bewährt sich schon der stilbildende Gemeinwille unserer Zeit, den so mancher ableugnen möchte, weil er ihn nicht spürt. Boffelt konnte so weit gar nicht kommen ohne den Untergrund der ganzen großen Entwicklung in Deutschland, die ihn so gut wie Bruno Paul und Peter Behrens mit sich führte, halb tragend, halb selber von ihr und seinesgleichen fortgetragen und entwickelt. Kein Künstler allein kann einen Stil bilden, auch nicht eine Gruppe von Künstlern, die sich einen „neuen Stil“ zu schaffen unterfangen. Aber die Zeit kann sich ihrer im Verein mit der breiten Basis hilfreicher Kräfte aus wirtschaftlichen und kulturellen Schichten bedienen, wenn sie reif dazu ist, eine vorher nicht geahnte Entwicklung in die Wege zu leiten. Eine solche Rolle spielt zweifellos in unserer heutigen deutschen Kunst die Architektur, auf die schließlich alle einzelnen sehr verschieden gearteten Bestrebungen nicht nur im Kunstgewerbe, sondern auch in Plastik, ja Malerei hinstreben. Noch sind wir nicht am Ziel, aber wir sind, wie es scheint, auf dem besten Wege dahin.

Boffelt hat noch im alten Sinne kunstgewerblich begonnen, als Ziseleur. Der Zwanzigjährige bezog 1891 die Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M., die ihm die soliden Grundlagen seiner Metalltechnik gab. 1897 ging er, ganz im Geiste seiner Zeit, nach Paris, und hier war es, wo der Zeitstil zum erstenmal Besitz von ihm ergriff. Es war die Epoche, in der durch Lichtwarfs Bemühungen zum erstenmal die Aufmerksamkeit Deutschlands auf die zarten Schöpfungen der französischen Medailleure, der Chaplain, Dupuis, Jenceffe, Roty, gelenkt wurde. Boffelt ergriff die neue Kunst mit der Begeisterung der Jugend. Er knüpfte enge Beziehungen zu den Künstlern und dem Kreis der Medailienliebhaber in Frankreich und den Niederlanden an, die noch heute so innig sind wie einst. Aber trotz dieser persönlichen Sympathien ließ er sich in seiner Kunst nicht von den Franzosen überwältigen. Seine Medaillen und Plaketten sind vielleicht nicht gut denkbar ohne das französische Vorbild, aber in dem Sinne, wie wir in Deutschland überhaupt die Wiederbelebung dieses vornehmen Kunstzweiges unseren Nachbarn verdanken. Boffelts frühere Arbeiten sind aus einer ähnlich malerischen Reliefanschauung erwachsen, wie sie den Franzosen eigen ist, dafür ist z. B. die Medaille auf Patriz Huber ein treffliches Beispiel. Aber gerade sie zeigt in ihrer herben Wahrhaftigkeit das selbständige Gefühl des Deutschen, der sich nie an das fremde Vorbild verloren hat.

Im Jahre 1900 wurde Boffelt mit Behrens, Olbrich, P. Huber, Christiansen und andern jungen Künstlern von dem kunstsinigen Großherzog Ernst Ludwig nach Darmstadt berufen, um in der berühmt gewordenen Künstlerkolonie auf der „Mathildenhöhe“ den erstehnten „neuen Stil“ schaffen zu helfen. In der Tat bildete sich hier, bei mannigfach entgegenstrebenden Tendenzen, so etwas wie ein gemeinsamer Stil heraus, eine eigentümliche Verzweigung des van de Velde'schen Konstruktionsstiles. Boffelt unternahm von seiner Seite die Anwendung des linearen

Prinzips auf Plakette und Plastik; die Werke der folgenden Jahre zeigen einen völligen Umschwung in der Form. An die Stelle der weichen fließenden Modellierung trat eine harte und kantige Umformung aller Objekte, die in dem Willen zum entschiedenen Ausdruck des Organischen wurzelte. Der stilbildende Wille des Künstlers tat der Natur Gewalt an, um den letzten Ausdruck ihrer bewegenden Kunst darzustellen. Es entstand daraus eine Art monumentaler Stilisierung, die sich nicht nur die „tote“ Natur und die Tierwelt, sondern auch den Menschen unterwarf. Hand in Hand damit ging ein Symbolisieren klarer und bedeutender Art. Es entstanden so jene Werke, in denen, wie in dem Ehrenpreis der Stadt Essen, die industrielle Kraft durch einen nackten Mann dargestellt wird, der ein schweres Eisenrad rollt; oder die Rettungsmedaille der Stadt Hamburg, die einen Mann, in Kampf mit einem großen Polypen verstrickt, mit vollendeter Kunst in das Rund des Kreises komponiert; oder die Preisplakette der Kieler Regatta, die in einem Jüngling mit drei hinstürmenden Rossen die Pracht rasender Bewegung vor Augen führt. Solche Symbole gewinnen durch die herbe Straffheit ihrer Linien etwas Sieghaft-Überzeugendes; an ihnen offenbart sich eindrucksvoll die bildnerische Fähigkeit dieser Darmstädter Kunstepoche, die in jugendfrischem Sturm die Welt im Gerüst ihrer stählernen Linien umzuformen unternahm.

Etwas von jener Nachdrücklichkeit der Linie ist in allen Werken Boffelts verblieben. Ja, es ist zu sagen, daß er ebensowohl durch die plastische Schule der Franzosen wie die des Darmstädter Ornaments gehen mußte, um seine besten Kräfte zu wecken. Was ihm davon unverlierbar blieb, war der Sinn für das Monumentale. Denn der Künstler, der von der Plakette ausging und lange Zeit ihr ausschließlich seinen Ruf verdankte, ist längst nicht mehr bei ihr stehen geblieben. Als er 1903 an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule berufen wurde, hatte er schon begonnen, seine Tätigkeit nach allen Richtungen auszubreiten. Von kunstgewerblicher Kleinarbeit ging er mehr und mehr zur Monumentalplastik über, und hier fand er das eigenste Gebiet für seine Begabung. Es ist nicht möglich, auch nur einen knappen Überblick über sein Schaffen seit diesen Jahren zu geben. Porträtbüsten, Reliefs, Kleinbronzen und Tierplastiken, Grabmalfiguren, Freistatuen und Architekturplastik mannigfacher Art und verschiedensten Materials folgten einander in ununterbrochener Reihe. Denn wie Boffelt in seiner Jugend das Metall, vor allem die Bronze, gründlich kennen und bearbeiten gelernt hatte, so gewann er auch zu jedem andern Material sofort das richtige Verhältnis und die Fähigkeit, seine Form gerade diesem oder jenem bestimmten Stoffe anzupassen. Seine Behandlung weiß dem schimmernden durchscheinenden Marmor ebenso seine feinsten Oberflächenreize abzugewinnen wie dem grobkörnigen Muschelschale oder dem Sandstein, dem kantigen Holz ebenso wie der dunklen Bronze. Damit ist nicht gesagt, daß er „seinen Stil aus dem Material gewinnt“, wie manche Künstler, deren Phantasie zu arm ist für frei geschaffene Form. Er besitzt nur den für Bildhauer fast unentbehrlichen Instinkt für den Ausdruckswert jedes Materials, der ihn befähigt, seine Gebilde sofort den Flächeneigenschaften des gewählten Stoffes anzupassen.

Wie er aber den bedeutenden Schritt zu der strengen Stilisierung der Darmstädter Epoche mit Bewußtsein tat, so wandelte sich auch in ihm das künstlerische Zeitbewußtsein zu dem Ideale des Architektonischen um, das eine Klärung und

Sammlung aller schöpferischen Bestrebungen unter der zusammenfassenden Baukunst will. Alle irgendwie auf stilistische Abrundung hinielenden Bildungen müssen endlich in den Anschluß an die Architektur einmünden, und unbewußt drängte auch von Anfang an die kunstgewerbliche Bewegung auf diesen Pfad hin. Das konstruktive Prinzip der Darmstädter Zeit war auch bei Bosselt wie eine Vorbereitung für seine monumentalen Absichten.

Mit Ausnahme einiger kleineren Grabmäler ist ihm ein bedeutender Auftrag noch nicht zuteil geworden. Daß er aber dazu imstande ist, Plastik und Architektur auf würdige Weise zu verbinden, zeigen jene Grabmäler, in denen etwa eine einzelne Relieffigur mit flacher Pilastergliederung verbunden ist, zeigen vor allem Entwürfe wie der eines schlichten Grabtempelchens von dorischer Strenge, in dessen Halbdunkel eine archaische weibliche Figur mit der Schale des Lebens steht, ein Werk von höchst einfacher Symbolik, dessen stille Melancholie und adlige Linienreinheit mehr ergreift, als die deutlichste Gebärde der Trauer es vermöchte. Aber ebenso sind auch Bosselts Freisfiguren von architektonischen Gedanken erfüllt. Er bevorzugt weibliche Gestalten in Marmor oder Kalkstein, und ihr Aufbau ist von einer sprechenden Klarheit und Flächenhaftigkeit, die den Anschluß an Architektur geradezu fordert: so eine schlafend in sich Zusammengesunkene, die der Zusammenhang mit dem Steinblock in feste geschlossene Form bringt, so die „Erschauernde“, ein kniendes junges Weib, das den Blick erwartungsvoll aufwärts richtet und mit beiden Händen in ihre weich herabfließenden Haare greift, und der stehend emporgerechte Knabe, der seine Hände hinter dem aufwärts gewendeten Haupt verschränkt. Diese Gestalt machte schon 1906 in Düsseldorf in Verbindung mit einer monumentalen Brunnenanlage einen so bedeutenden als gefälligen Eindruck\*).

Es konnte nicht fehlen, daß Bosselt von hier direkt zur Baukunst gelangte und neben Entwürfen für umfangreiche Brunnen- und Grabmalsanlagen (die bisher leider noch nicht zur Ausführung kamen) einen Entwurf für das Bismarck-Nationaldenkmal schuf und sein eigenes Haus in Düsseldorf baute. Er hat es nicht mehr bezogen; noch bevor es fertig war, nahm er den Ruf als Direktor an die Magdeburger Kunstgewerbeschule an. Was dem Einfamilienhause vielleicht an seinem Charakter schadet, das gerade bedingt die Größe seines Bismarck-Entwurfes: die Strenge und kubische Einfachheit der Bauglieder. An einem Wohnhause mag dieser karge Dorismus unproportioniert erscheinen; an dem Entwurf zum Denkmal wirkt die große Einfachheit der gegliederten Massen durchaus großzügig und machtvoll. Über einen Umgang von schweren Pfeilern, der die Spitze der Eisenhöhe umkränzt, erhebt sich ein Tempel von ägyptisch-dorischer Massigkeit; das Innere mit zweigeschoffigen Emporen birgt die Kolossalstatue Bismarcks. Die alte Sehnsucht der Deutschen nach der Reinheit klassischer Form hat sich hier einen neuen Ausdruck gesucht, dessen wuchtige Größe vielleicht als Frucht der Darmstädter Jahre zu erkennen ist. Sehr schade ist es, daß dies Werk nicht in die enge Wahl der Denkmalsjury gelangte.

\*) Abbildungen von Werken Bosselts findet man in der Monatschrift: Deutsche Kunst und Dekoration (Darmstadt, Verlag von Alexander Koch), Bd. 9, Heft 9 (Juni 1906); Kunst und Handwerk, Bd. 56, Heft 7 (Mai 1906); Der Ring, Heft 2. In Vorbereitung ist eine Veröffentlichung seiner späteren Arbeiten in der Dekorativen Kunst.