

Wilhelm Lehmbruck im Blick von Meier-Graefe

»Immer präziser bestimmt Lehmbruck die Form und damit die seelische Haltung seiner Gestalten ...«
(Carl Einstein 1913)

Dietrich Schubert

I.

Der auf Malereigeschichte fixierte Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe (1867–1935), der mit seinem Buch zur »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« 1904 breiteren Kreisen bekannt wurde und mit seiner Kritik an Arnold Böcklins (1827–1901) weltfremder Malerei im Jahr 1905 Widerstände vonseiten des herrschenden bürgerlichen Kunstgeschmacks erregte,¹ publizierte 1898 in der Zeitschrift »Pan« den Text »Das plastische Ornament«, in dem er sich mit der modernen Bildnerei von Rodin, Meunier und Minne befasste. Kunstkritik und Kunstgeschichte gingen ineinander über. Gleich im ersten Satz beklagte Meier-Graefe, dass die Skulptur, die in früheren Epochen wie der Gotik große Leistungen im sozialen Kontext zeigte, »stiefmütterlich behandelt« wird. Das erinnert an unsere Gegenwart, in der das Reden über »Bilder« überhand zu nehmen scheint, um die modische Bildwissenschaft zu forcieren, während die echte Skulptur, also das Meißeln von Figuren aus dem Block, mehr und mehr verschwindet, ebenso wie die Analysen und die Diskussionen von Skulptur hinter jenen von Malerei und Graphik zurückstehen. In heutigen Kunstmuseen der »Moderne« werden die Skulpturen selten mit den Gemälden in einem Raum arrangiert, sondern werden meist vielmehr in Depots gestellt. Das war in der Zeit um 1898 bis 1914 anders: Die Bildwerke von Rodin, Klinger, Minne, Hoetger, Lehmbruck, Gerstel, Engelmann standen neben den Gemälden, wie zum Beispiel 1912 in der Sonderbund-Schau in Köln. Meier-Graefe meinte in jenem Text hingegen, dass die Skulptur in einem »Todesschlummer« liege, was angesichts von Rodins Schaffen falsch war, überpointiert wie viele seiner Sätze. Deshalb ist aus heutiger Sicht zu sagen: Nach Rodin (1840–1917) waren dessen vitale Kraft und bildnerische Qualität nicht mehr zu erreichen. Zwar orientierten sich viele Plastiker an Rodin, der einen »unübersehbaren Einfluß« hatte, wie Meier-Graefe konstatierte, oder sie gerieten spätestens nach 1900 in seinen Bann. Erst indem sie sich von ihm befreiten, schufen sie originelle Werke.²

Was Meier-Graefes Plastikbegriff prägte, war die Forderung nach innerer und äußerer Einheit einer Skulptur und – folglich – ihrer optischen Geschlossenheit. Deshalb die Kritik an Carpeaux` impressionistischer Plastik und an der Offenheit mancher Rodin-Werke wie »Die Bürger von Calais« am Jardin Richelieu im Kapitel »Europäische Plastik« der »Entwicklungsgeschichte«.³ »Es war kein der Bildhauerei förderlicher Gedanke, Rubens in Ton zu kneten«, lautete hierin das Urteil über Carpeaux. Den inneren Zusammenhalt vermisste der Kritiker besonders an Rodins »Porte de l'Enfer« und der Gruppe der sechs Bürger, die sich 1347 für ihre Stadt Calais opfern wollten (Abb. 1). Deren Aufstellung zu ebener Erde – was Rodin ursprünglich vorschlug – lehnte Meier-Graefe als zu unmittelbar ab, das sei »wie Lebende unter Lebenden«, und er resümierte: »Der Stil dieser gotischen Gestalten erwirkt kein umfassendes Ornament [...] Für das Auge könnte die Reihe noch beliebig weitergehen.« Dies war ein wertender, wenig positiver Satz und eine Behauptung, die der echten Drehbewegung der Sechser-Gruppe jedoch nicht gerecht wurde.⁴

Der Begriff »plastisches Ornament« wird verständlich, wenn man sich von der zweidimensionalen Ornament-Idee löst und die kubisch-tektonische Einheit der Form-Gestalt von Figuren im Raum bedenkt sowie das, was Rodin mit den Körpervolumen und mit »les profils« meinte⁵ – anders gesagt: die Frage der Geschlossenheit einer Figur und ihrer Silhouette (Umriss) in den Hauptansichten oder bei wechselnden Ansichten in Licht und Schatten (ombres flottantes). Hierfür schufen auch Constantin Meunier (1831–1905), abgesehen von seinen modernen Inhalten der Arbeiterwelt, und George Minne (1866–1941) durch seine verinnerlichten Aktfiguren bedeutende Werke; der Italiener Medardo Rosso (1858–1928), den Meier-Graefe in seiner »Entwicklungsgeschichte« behandelte, bildet durch seine Theorie des Materials Wachs einen Sonderfall, und dabei entstanden tatsächlich impressionistische Plastiken von Figur und Ambiente.



Abb. 1 Monument der Bürger von Calais, Auguste Rodin, 1889. Calais, Rathausplatz (Photo D. Schubert 2001)

Meunier in Brüssel avancierte um 1896 – neben Jules Dalou (1838–1902) in Paris – zum Haupt des Realismus der Plastik/Skulptur und wurde dementsprechend gewürdigt, auch als Maler und Zeichner (Abb. 2). Sein und Dalous Projekt eines »Denkmals der Arbeit« als öffentliche Monumente gehörten zur Avantgarde des Realismus.⁶ Bereits 1897 zeigte Georg Treu (1843–1921) in der Internationalen Kunstausstellung im Dresdner Albertinum eine umfangreiche »Collection Meunier« mit neun Gipsen und 28 Bronzefiguren, darunter waren Christus im Ecce Homo, »Ein Opfer schlagender Wetter«, die Figur des Dockarbeiters sowie der expressive Torso »Le Martyre«. Es ging um die Adelung des Arbeiters, und namhafte Autoren wie Camille Lemonnier, Georg Treu, Thadée Natanson, Emil Heilbut und Hans Jantzen schrieben über Meunier.⁷ Der junge Lehbruck, selbst Sohn eines Bergarbeiters, nahm nach 1904 – er sah Meunier- und Dalou-Werke in der Düsseldorfer Internationalen Ausstellung,⁸ in welcher die Werke Rodins dominierten – Impulse dieses Realismus auf. Insbesondere dürfte er die von Meunier geschaffenen, mehrfigurigen Sujets »Mutter und Kind«, »Ecce Homo« und »Der verlorene Sohn« beachtet haben, und er versuchte um 1906 (?) ebenfalls eine Komposition zur Bergarbeiterlage mit dem Titel »Schlagende Wetter« (die nur im Photo des Gipsmodells überliefert ist) lebensgroß zu gestalten.

George Minne avancierte durch die Beseelung und Schlankheit seiner Gestalten – man sprach von neuer Gotik – zum Vorläufer des Expressionismus, also auch für Lehbrucks Stilwillen nach 1910.⁹ Für den Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus (1874–1921) und dessen Bau von Henry van de Velde (1863–1957) in Hagen, den Meier-Graefe natürlich kannte, sollte Minne den Brunnen mit fünf gleichen, knienden Jünglingen zwischen 1898 und 1905 realisieren, die ein Ensemble, ja ein »Ornament« formen, wie Meier-Graefe sich ausdrückte. Von der Figur des Reliquienträgers besaß er schon 1897 in Paris ein Exemplar, das man auf dem Photo seines Büros vor Edvard Munchs (1863–1944) »Madonna« sehen kann.¹⁰ Meier-Graefe explizierte seinen Begriff des plastischen Ornaments also vor 1904 im PAN-Text, und zwar besonders an der Gruppe zweier im Boot stehender junger Männer, die sich »vor dem Fallen« gegenseitig stützen: »Fraternité/Solidarité« – der Entwurf als ein Denkmal für den belgischen Sozialisten Jan Volders (1855–1896; Abb. 3), der aber von den Auftraggebern der POB, der belgischen Arbeiterpartei, nicht akzeptiert wurde. Der Kritiker lobte die Geschlossenheit der Form, mit Hinweis auf die ägyptische Skulptur, die innere Einheit der Figuren sowie die Fernwirkung dieses Entwurfs und seine symbolische Dimension, die ihn von der »beschreibenden« Plastik des Naturalismus unterschied.¹¹ Für die Wertschätzung des Belgiers

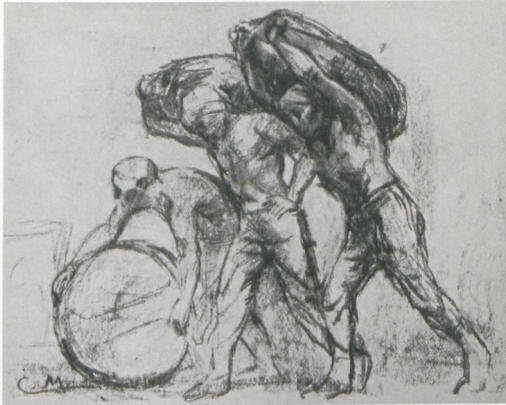


Abb. 2 Lastträger, Constantin Meunier, um 1897, Kreidezeichnung, Belgien, Privatbesitz

trat Meier-Graefe nachdrücklich ein, und in seiner Pariser Mission moderne nahm er Skulpturen Minnes für den Kunsthandel auf. Über den österreichischen Maler Carl Moll (1861–1945) brachte er Minne in die Wiener Secession, in welcher dieser in der 8. Schau im Jahre 1900 bestens vertreten war und auch der Knaben-Brunnen ausgestellt wurde.¹²

Außer der Jüngling-Figur, die auf seinem Schreibtisch stand, verfügte Meier-Graefe über zwei Bronzen Minnes, und zwar »Solidarité« und »Knabe mit totem Reh«. Beide verkaufte er vor 1906 an Alfred W. Heymel (1878–1914), der sie der Nationalgalerie Berlin als Schenkung anbot. Am 25. Mai 1909 schrieb Heymel an Hugo von Tschudi (1851–1911): »Übrigens fällt mir ein, ich habe doch seinerzeit zwei Bronzen von Minne, die Meier-Gräfe gehörten, Ihnen für die National-Galerie zur Verfügung gestellt. Da ich noch keine Nachricht über die Annahme der kleinen Geschenke bekommen habe, so nehme ich an, daß diese noch nicht vollzogen ist. Soll man die hübschen Dinger den schrecklichen Leuten in Berlin lassen, oder wollen wir nicht lieber die Bronzen in München zur Aufstellung bringen?« Durch den Wechsel Tschudis im Juli 1909 nach München hätte Heymel die Minne-Werke zurücknehmen können. Tschudi gelang es aber, die Schenkung auch an München zu tätigen.¹³

Es ist bekannt, dass sich Wilhelm Lehmbruck und Meier-Graefe 1911 in Paris kennenlernten. Nicht nur im Sommer 1912 kam Lehmbruck aus Paris – wo er seit 1910 arbeitete – ins Rheinland zur Kölner Sonderbund-Schau, in der er ausstellte,¹⁴ sondern auch im Februar 1914 fuhr er von Paris nach Berlin, um Pläne und Geschäfte mit Paul Cassirer (1871–1926) zu regeln



Abb. 3 Fraternité – Denkmal für Jan Volders, George Minne, 1898, Bronzeguss. München, Neue Pinakothek, Inv.Nr. B 56

sowie bei der Gründung der Freien Secession Berlin mitzuwirken. Denn er kam in den Vorstand, stellte drei Werke in Steinmasse aus und sollte in der Jury agieren. Ein Brief an seine Frau Anita vom 24. Februar 1914, der in der älteren Literatur fehlt, berichtet über die Kontakte in Berlin:¹⁵ »Lieb Muppelchen, Du hast sicher schon seit Tagen auf einen Brief gewartet [...]« Paul Cassirer habe ihm gesagt, er solle doch nach Berlin übersiedeln – »dann wäre das viel leichter«. Wie immer ging es um Aufträge, Ausstellungen und Geld. Lehmbruck besuchte die Gießerei Noack und sah, was manche Bildhauer in Berlin für Aufträge hatten: »Tuailleon macht jetzt [...] für Elberfeld ein großes Reiterrelief vom Kaiser.« Lehmbrucks Kommentar dazu: »Ich meine, wenn wir hier mal etwas Fuß gefaßt, müßte es uns doch auch gelingen, solche Aufträge und Verkäufe zu erzielen. Liebes Weibchen, ich meine, es wäre doch richtiger nach Berlin überzusiedeln, schon wegen unserer lieben Kinder [...], auch wenn es ein bisschen schwer würde, das »schöne Paris zu verlassen«. In Paris habe er zwar gewisse Erfolge, doch in Berlin scheint »der große Kerl mir eher geschadet zu haben. Cassirer sagte, der Kerl hätte aber auch niemandem gefallen, und wenn der ausgestellt würde, wäre ich überhaupt ruiniert. Ich habe auch

nie geglaubt wie sich das rund spricht, wenn mal eine Arbeit refusiert ist, besonders so eine große.«¹⁶

Dabei handelt es sich um Lehmbrucks Hauptwerk, die neue männliche Figur im Nietzsche'schen Sinn der Spannung zwischen Triebstruktur und geistigem Wachsen, den »Emporsteigenden Jüngling«,¹⁷ den er in der 1. Freien Secession im April 1914 zeigen wollte, den aber ausgerechnet Ernst Barlach (1870–1938), der nie Akte gestaltete und ihn folglich nicht verstand, refusiert hatte. Dagegen wurde von August Kraus (1868–1934) ein langweiliger Jünglings-Akt durch Barlach offenbar akzeptiert.¹⁸ Lehmbruck stellte den »Emporsteigenden« (Abb. 4) – übrigens in Steingüssen – erst später aus, unter anderem in der 3. Freien Secession im April 1916, in Mannheim zum Herbst 1916 und im Mai 1918 in Darmstadt während der Ausstellung »Deutsche Kunst 1918« in Kunststein, gelobt und gedeutet von Eduard Bendemann und Paul Westheim.¹⁹

Der Brief vom Februar 1914 zählte noch knapp einige Kontakte auf, zum Beispiel »In Cöln hatte ich ein paar Stunden Aufenthalt, mit Wedderkop war ich bei vom Rats zu Tisch, ich will mal sehen, ob da was zu machen ist, vorläufig hat die Frau von einem Ex Libris gesprochen [...]«²⁰ In Berlin wurde Lehmbruck zum Kostümball der AKTION eingeladen, hatte aber nicht die Stimmung dafür. Dann erwähnt er den Dichter und Kunstkritiker Carl Einstein (1885–1940) – der sei auch in Paris, denn »er war an dem Tage abgefahren, wo ich angekommen, ich habe ihn nicht mehr gesprochen, er hat sich sehr unbeliebt bei Cassirer gemacht.« Und nicht unwichtig: »Heute abend bin ich bei Meier-Graefe zum Abendessen, ich habe mit ihm telefoniert heute morgen, er war ganz artig.«

Insgesamt machte der aufschlussreiche Brief für die Frau eine Umsiedlung nach Berlin schmackhaft, weil dort alles billiger sei, auch Wohnungen und auch die Herstellung von Bronzen. Die Verkleinerungen der »Stehenden« und der »Knienden« würden beim Gießer Herman Noack nur 250 Mark kosten.

Im Hinblick auf den alten Streit, ob Lehmbruck Steinguss (Steinmasse) und Terracotta der Bronze vorzog, weil sie die seit Aristide Maillol (1861–1944) eingeführten modernen Materialien wurden, das heißt gegen den Bronzestil der Denkmäler des Wilhelminismus, oder ob er die Werke doch für Bronze plante, ist dieser Satz wichtig: »Mit den Steinmassen [bevorzugt in Paris und mit Meier-Graefe erörtert] hat es doch nicht viel Zweck, an den meisten großen Figuren ist etwas gebrochen.« Und hinsichtlich seiner Teilnahme bei den Société des Artistes Indépendants in Paris: »Schreibe doch an Fénéon, daß von den Plastiken nur je 6 Abzüge gemacht werden in Bronze und daß der Kopf kein Gips sondern Terracotta ist.« Das Wort »in Bronze« hat Lehmbruck im Brief aber wieder gestrichen,²¹ das heißt er dachte prospektiv in mehreren Materialien wie

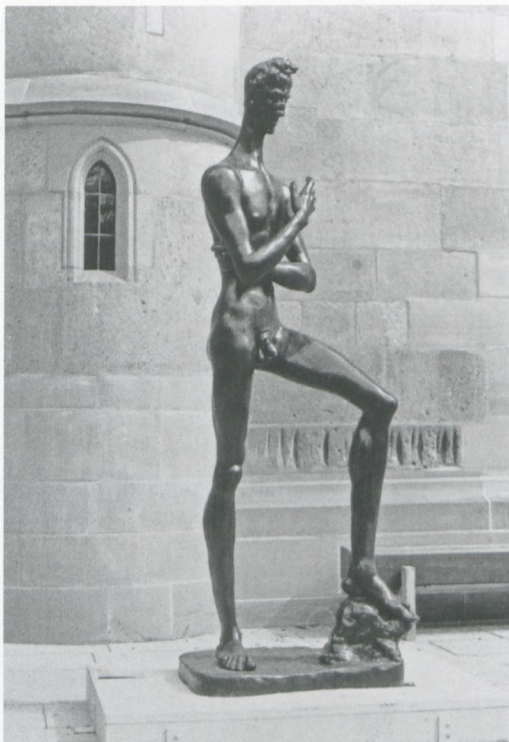


Abb. 4 Emporsteigender Jüngling, Wilhelm Lehmbruck, 1913/14, Bronzeguss posthum, Familie Lehmbruck. Ausstellung in Heilbronn (Photo D. Schubert 1981)



Jury-Sitzung in der Freien Sezession.
 Von links nach rechts: Prof. August Kraus, Max Beckmann, Waldemar Rösler, Wilhelm Lehmbruck, Benno Berneis, Konrad v. Kardorff, Erich Heckel, Walter Bondy, Prof. E. R. Weiß (sitzend), Ernst Barlach, Geschäftsleiter E. Schall.

Abb. 5 Die Jury der Freien Secession Berlin, April 1914

Steinguss, Bronze, Terracotta, auch wenn für die großen Figuren letztlich die stabile Bronze günstiger war. Im Gespräch mit Meier-Graefe in Paris hatte er noch zwei Jahre zuvor den Steinguss präferiert: »Unsere Unterhaltung dreht sich ums Gießen. Der Zementguss hat Vorteile. Erstens ist er fast so dauerhaft wie Stein und, ordentlich getrocknet, imstande im Freien zu überwintern. Auch kann man ihm durch Zusatz von Farbe eine Patina geben.«²² Nun, im Februar 1914, hegte Lehmbruck Zweifel am Steinguss, besonders für die großen gelängten Figuren mit Zwischenräumen. Zum September 1914 dachte er an eine Gesamtausstellung, aber die Berliner Tage dienten primär der Vorbereitung der 1. Schau der Freien Secession mit Max Beckmann, Waldemar Rösler, Wilhelm Gerstel (dessen »Toter Christus« gezeigt wurde), Erich Heckel und Ernst Barlach, von anderen Malern abgesehen. Sie öffnete am 12. April 1914.²³ An den Rand des Briefes schrieb Lehmbruck noch: »Ich bin hier in der Jury der Secession, aber ich werde wohl einen Vertreter nennen müssen, da ich doch nicht noch wochenlang hier bleiben kann.« Auf einem Gruppenphoto der Jury der Freien Secession (Abb. 5) schaut Lehmbruck, hinten mit Hut, etwas distanziert auf den »Toten Christus« von Gerstel (1879–1963), lehnte ihn jedoch nicht ab – wie Barlach das mit seiner Jünglingsfigur machte.²⁴ Freilich war Lehmbrucks Stil bereits abstrahierter, über sein Vorbild Hans von Marées (1837–1887) hinausgehend, eventuell von El Greco-Figuren inspiriert (so empfand Meier-Graefe), die Figuren gelängter, etwas maniert, ja anti-klassisch, wenn man so will also expressionistisch.

II.

Stärker dem klassischen Stil und speziell der erotischen Sinnlichkeit der Maillol-Figuren verbunden, die Lehmbruck in Paris schon 1907 und sodann seit 1910 vor Augen hatte, waren seine »Große Stehende« von 1910, die »Büste Frau L.«, der Torso der »Stehenden« und der »Kleine weibliche Torso« von 1911. Diesen kaufte Karl Ernst Osthaus in Hagen 1912 in Zementguss – heute eine schöne Ruine, aber neu restauriert (Museum Folkwang Essen).²⁵ Er wurde wegen des Kaufes durch Osthaus »Hagener Torso« getauft. Damit kommen wir wieder zu Meier-Graefe, der inzwischen nach Berlin gesiedelt war. Anfang November 1911 hatte er Lehmbruck in dessen Pariser Atelier besucht: »Bei einem jungen Duisburger Wilh. Lehmbruck im Atelier gewesen (war schon vorige Woche bei ihm) Tüchtiger Bildhauer. Habe ihm ein Empfehlungsschreiben an seine Duisburger gegeben, die vielleicht eine stehende Frau von ihm kaufen« – wobei es sich um das Marmor-Exemplar der »Großen Stehenden« handelte.²⁶ Und er erwarb, weil er von ihrer bildnerischen Form, ihrer Sinnlichkeit und Harmonie fasziniert wurde, die »Büste Frau L.« in einem Steinguss.²⁷ Da Meier-Graefe diese Plastik in seiner Wohnung in Paris stehen hatte (Abb. 6), kann sie nicht in der 25. Secession, Berlin 1912, gezeigt worden sein. Der Breslauer Maler Eugen Spiro (1874–1972), wie Lehmbruck im Kreis des Café du Dôme, porträtierte Meier-Graefe 1912 in Paris in roter Jacke an seinem Schreibtisch; über dem Kamin erkennen wir die Frauenbüste (Abb. 7).²⁸

Noch im Jahr 1911, zur Zeit des am 1. Oktober eröffneten Salon d'Automne in Paris, wo Lehmbrucks »Kniende« erstmals



Abb. 6 Büste Frau L., Wilhelm Lehbruck, 1910, Steinguss. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. Pl. 21:26

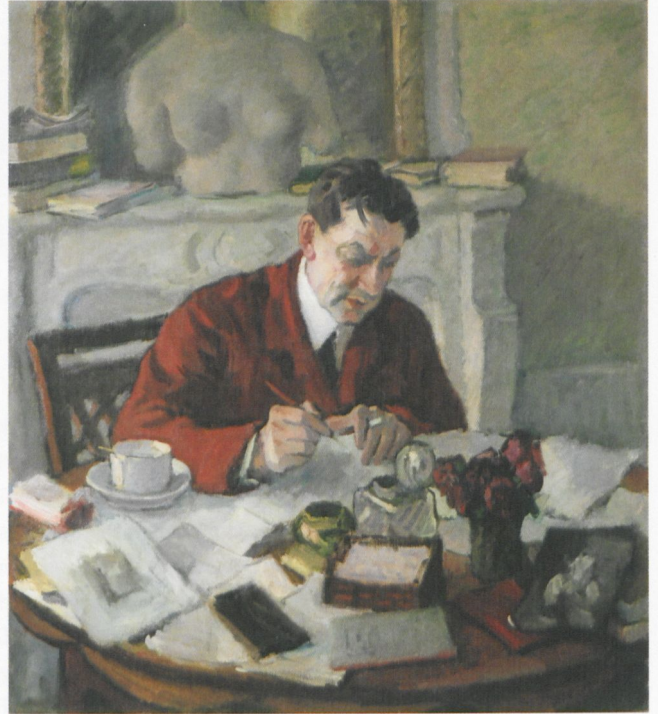


Abb. 7 Porträt Meier-Graefe in Paris, Eugen Spiro, 1912. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Gm 1777



Abb. 9 Foyer im Landhaus Meier-Graefes in Berlin, mit einem Hagener Torso Lehbrucks, Photo vor 1914(?)

stand, kaufte der Kritiker vom Künstler den »Hagener Torso«, ebenfalls in Steinguss. Im Tagebuch des Autors steht: »7. XI. Im Herbstsalon, der heute geschlossen wird. Das Beste die Plastik des kleinen Lehmbruck. Fabelhaft versprechend. Ob er es halten wird? [...] Nun schreien sie in Deutschland über den (wegen der Tripolis-Affäre!) verpaßten Krieg [...]. Es ist grauenhaft zu beobachten, wie Dinge Folgen haben. Von Lehmbruck »für einen Freund« den hübschen kleinen Frauentorso, den grauen Cement, der im Herbstsalon war, für 150 Francs gekauft.« (Abb. 8).²⁹

Vor dem Krieg stand die Plastik im Foyer von Meier-Graefes Haus in Berlin (Abb. 9). Der Editor des Kunstblatts, Paul Westheim, gab 1917 eine Liste mit den Werken Lehmbrucks, welche sich in Museen und in Privatbesitz befanden, heraus. Dies war ein frühes Datum, um den Künstler – mitten im Kriege – zu würdigen. Unter den Privatleuten rangierten Wilhelm Worringer, Dietrich Welter (Köln), Heinrich Kirchhoff (Wiesbaden) und auch Meier-Graefe (Berlin) mit Frauenbüste und Frauentorso.³⁰

Hier kann nun der Kunstschriftsteller wiederum zu Wort kommen. Er ordnete Lehmbruck zwischen Rodin und Maillol ein, aber: »Maillol würde es nie einfallen, seine Frauen ohne Arme und Füße zu lassen. Lehmbruck nimmt die Methode Rodins und geht darüber hinaus. Rodin zerteilte fertige Werke und labte sich an den Stücken. Lehmbruck komponierte ganz bewusst auf das Fragment hin. Jener schönste seiner Torsos, der Mädchenkörper mit dem kleinen Kopf und den verschieden abgeschnittenen Schenkeln, ist nicht mit Extremitäten denkbar, hat nie welche gehabt [...] Jedes Mehr würde unsere Vorstellung von dem Körper verringern. Maillols Vollständigkeit entspringt ganz anderen Regungen [...]. Die Büste nach der Gattin ist im Typus Maillol sehr nahe verwandt und unterscheidet sich nur durch die Monumentalität.« Damit hatte Meier-Graefe auch sein zweites Werk Lehmbrucks nochmals gewürdigt; das war in der veränderten dritten Auflage seiner »Entwicklungsgeschichte« von 1920.³¹ Aber es gibt noch andere Texte des Kritikers, die um Lehmbruck kreisen. Nach Besuchen bei diesem in Paris kam ein Beitrag zum Problem der Rodin- oder Maillol-Nachfolge, also Reaktionen auf den Impressionismus in der Plastik von Jean-Baptiste Carpeaux bis Medardo Rosso. Auguste Rodins Kunst als »impressionistisch« zu bezeichnen, wäre jedoch ganz abwegig: die tiefste Deutung gab der Philosoph Georg Simmel (1858–1918) in seinem Rembrandt-Buch von 1916,³² und zwar als modernen Heraklitismus, als Ausdruck der Lebensströmung. Meier-Graefe betont 1912 im Text »Pariser Reaktionen« die Leichtigkeit für die Nachahmer Maillols – »Marke Maillol« – und die ungleich größere Schwierigkeit, wie Rodin zu gestalten; an eine »massenhafte Nachahmung Rodins« könne man nur mit Grauen denken, denn dem Zeitniveau sei eine breite Nachahmung Maillols günstiger als eine breite Nachahmung

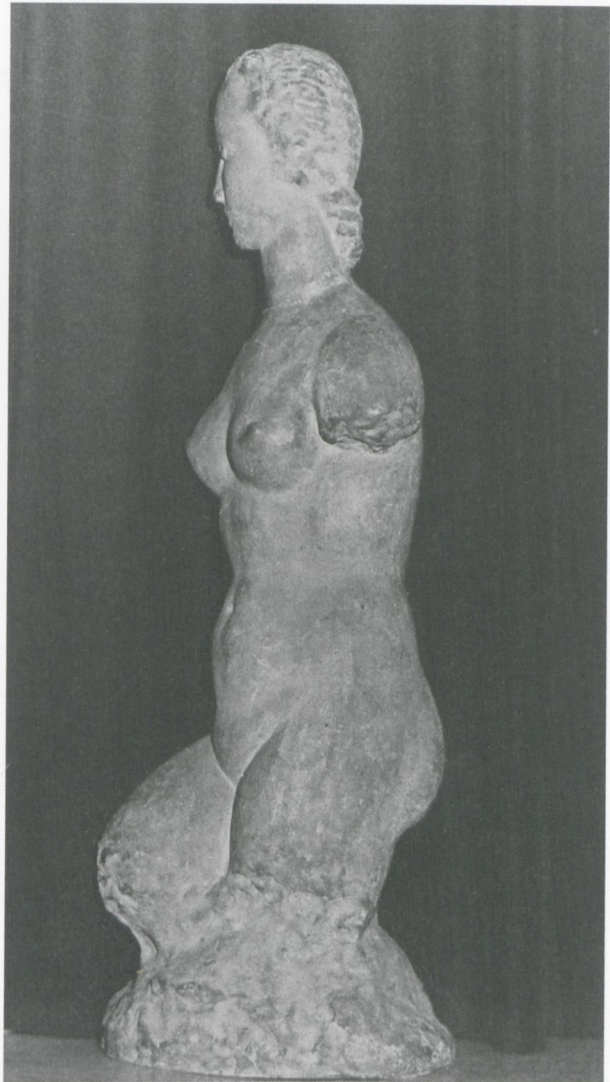


Abb. 8 Kleiner weiblicher Torso (sog. Hagener), Wilhelm Lehmbruck, Paris 1910/11, Steinguss. Privatbesitz

Rodins.³³ Damit hatte er vollkommen Recht. Die Kunst Lehmbrucks stellte er zwischen beide und konstatierte, dass dessen Überlegenheit beziehungsweise Fähigkeit darin bestünde, »den Gegensatz Rodin-Maillol tiefer zu erfassen«, in welcher Hinsicht, blieb freilich offen. Schließlich betonte er eine Nähe zu den Figuren des Malers Hans von Marées: »Man spürt den Zusammenhang am deutlichsten in den Zeichnungen« – gleichsam Hommagen an den Meister der Hesperiden. »Warum hat Marées nicht diesen Menschen zum Schüler gehabt?« lautete die rhetorische Frage Meier-Graefes 1920.³⁴ Diese Sichtweise ist durchaus nachvollziehbar und kann mit Vergleichen flankiert werden: es sind Lehmbrucks Blätter um 1909 wie »Blüte



Abb. 10 *Blüte und Frucht*, Wilhelm Lehmbruck, um 1909, Bleistiftzeichnung. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. SZ Lehmbruck 13

und Frucht« (Abb. 10) oder »Schatten Göttliche Komödie«, ferner Skizzen für »Frauenfriese« wie die mit sieben Figuren, ein Triptychon mit acht Figuren und das Gemälde »Drei Frauen« (ehem. Kunstmuseum Magdeburg, zerstört), welche den Figuren-Erfindungen von Marées deutlich nahestehen.³⁵ Dann löste sich der Skulpteur von diesem Vorbild und dehnte seine Gestalten, um sie geistiger – »gotisch« – und wirksamer zu gestalten. Ob die berühmte »Kniende« letztlich gelungen oder aber doch eine manieristisch gedehnte Figur im aktuellen Modernismus war, um in Paris Aufsehen zu erregen, und ob nicht der »Emporsteigende« die stärkere, zwingendere Figur ist, wäre zu fragen. Sie sind übrigens keine Pendants, dies trifft auf den Jüngling und die mädchenhafte »Große Sinnende« zu, die ein Paar bilden. Die »Kniende« zeigte Lehmbruck im Salon d'Automne ab 1. Oktober 1911. Zuvor sah sie im September auch Thea Sternheim (1883–1971) mit ihrem Mann Carl und ihrem Besucher, dem Bildhauer Ernesto de Fiori (1884–1945). Im Tagebuch notierte Thea: »Mit Fiori in das Lehmbrucksche Atelier [...] Die Plastiken, welche uns auf der Münchner Sezession so

überaus gut gefielen, machen uns nicht mehr denselben Eindruck. Dafür ist die neue, überlebensgroße Frauenfigur frapierend schön. Abends im Vaudeville [...]«³⁶

In einem Brief vom 7. November 1911 an Lehmbruck (innerhalb von Paris),³⁷ der wohl auf eine Bitte des Künstlers, der ein Lob für Duisburg wollte, zurückging, nennt Meier-Graefe die »Stehende« eine vortreffliche Arbeit, schreibt aber auch zur »Knienden«: »Ihre neuere, halbkniende Figur, die das beste Stück der Plastik im diesjährigen Herbstsalon war, [ist] mir noch lieber, weil sie den Ihnen eigenen Stil mit noch größerer Bestimmtheit ausdrückt.« Der Kritiker schrieb das, obwohl er von dieser dünnen Gestalt zuerst enttäuscht war. Wir haben nämlich zur »Knienden« eine spätere Charakterisierung. Im längeren Text »Lehmbrucks 50. Geburtstag: 4. Januar« in der Frankfurter Zeitung vom 5. Januar 1932 erfährt man zur »Knienden« die Gefühle des Kritikers, die er bei seinen Besuchen hatte. Er bewunderte die Ruhe und die Sinnlichkeit der »Büste Frau L.« und kaufte sie. Er war beeindruckt von dem kleinen Torso und seiner Schönheit, die er genoss. Aber dann kam er wieder in Lehmbrucks Atelier und sah die »Kniende«: »Alle Frauenbüsten, Frauentorsos mit antikem Einschlag waren beiseite geräumt, und in der Mitte des Ateliers stand eine überlebensgroße, halb kniende Frauengestalt, die nicht aufhörte. Sie widersprach allem Marées'schen Geist und erst recht der Geschlossenheit Maillols. [...] Wie ich den Guß finde, fragte Lehmbruck. Meine Enttäuschung kannte keine Grenzen. Da hatte einer das unerhörte Glück, die Gelassenheit der Antike zu erwischen und gab es für einen originellen Einfall, für einen Sprung ins Blaue hin.«³⁸ Ich hatte ihn für gesichert gehalten [...] In meinem Ärger nannte ich sie gotisch. Sie zerschnitt die Luft wie ein steiles Riff und zwang den Betrachter, entweder niederzusinken oder davonzugehen. Ich zog das zweite vor [...] Natürlich kehrte ich bald zurück. Der Unterschied zwischen der Art der Frauenbüste und der Knienden beruht auf der Notwendigkeit wiederzukommen. Die antike Ruhe der Büste gewinnt sofort [...] Es tut gut, so etwas vor sich zu haben. Man glaubt sich gegen alle Unbillen des Dämons zu sichern und genießt ein Hesperien. Um die Kniende muß man sich bemühen.« Diese kniende Gestalt, so postulierte er weiter, müsse man des Öfteren betrachten, um ihre Sprache zu vernehmen (Abb. 11).³⁹ Ob Meier-Graefe auch hier ein »Ornament« zu sehen meinte, ist fraglich, denn das Ganze der »Knienden« besitzt keine geschlossene Formgestalt, lediglich in Seitenansichten eine sensible Silhouette. Wie andere Figuren zerteilte er die Gestalt und gab die Büste mit einem Schnitt durch die Brust separat heraus; diese »Büste der Knienden« (sog. Geneigter Frauenkopf) ließ er in Terracotta, Bronze und Stuck fertigen. Ein sehr schönes, nicht posthumes Terracotta-Exemplar erwarb jüngst das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg.⁴⁰ Den Torso dieser Figur –



Abb. 11 Kniende, Wilhelm Lehmbruck, 1911, Steinguss um 1920. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, Inv.Nr. ZV 2840

wie bei der »Gr. Stehenden« und der »Gr. Sinnenden« – fertigte Lehbruck jedoch nicht eigens an. Aber ein Fragment, und zwar der Oberkörper mit Kopf, ohne Arme, des nach der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 zerstörten Exemplars der Witwe Anita, befindet sich heute im Museum von Rostock; als es 1978/79 noch in der Nationalgalerie in Berlin (Ost) stand, machte ich mehrere Aufnahmen (Abb. 12).⁴¹

In der dritten Auflage der »Entwicklungsgeschichte« ist zu lesen: »Das Runde der Torsos zerklüftete sich [...] Nun erhalten die Menschen Arme und Beine. Ja, es wachsen ihnen [...] mehr Extremitäten als die Natur ihnen gönnt. Die Glieder dehnen sich, der Typ der Gesichter wächst in die Länge, Marées verschwindet, grecohafte Askese sengt das Fleisch.« Und doch habe die Figur noch die bezaubernde Sinnlichkeit französischer Madonnen der Gotik.⁴² Aber schließlich nennt Meier-Graefe sie »den Engel der Verkündigung« – was weniger zutrifft als ein Vergleich mit Madonnen, denn sie ähnelt wegen des Niederknien weit eher Maria in der Verkündigung, die die Botschaft des Engels annimmt.

»Am besten war Meier-Graefe, wenn er in sein Objekt verliebt war. Dies war er freilich fast immer«, konstatierte Karl



Abb. 12 Fragment der Knienden (Exemplar der Witwe in München), Steinguss nach 1920. Rostock, Kulturhistorisches Museum, Inv.Nr. P 752 (Photo D. Schubert 1979)

Scheffler (1838–1911). Man kann folglich sagen: Meier-Graefe »liebte« seine zwei Lehbruck-Werke, er rückte sie mehrmals in seine Texte und charakterisierte sie. Die »Büste Frau L.« würdigte er nicht nur in der neuen »Entwicklungsgeschichte« von 1920, sondern auch im Nachruf von 1932, als er sich erinnerte, wie er in die Avenue du Maine 127 kam: »Auf Gestellen verschiedene Plastiken, meist in Zement gegossen, darunter eine lebensgroße Frauenbüste mit abgeschnittenen Armen [ein konzipierter Torso], breit, gewölbt. Der gelassene Ausdruck erinnert an Maillol, aber die Form hier ist größer, wölbt sich stärker, verdrängt mehr Luft und wäre undenkbar in Kleinplastik. Sie hat die Größe antiker Giebelgestalten. [...] Diese Frauenbüste nickt nicht im mindesten, bleibt für sich [...] Daneben der im Verhältnis kleinere Torso eines Mädchens mit kleinem Kopf, ein flächenreiches Spiel, reich und knapp zugleich, Größe im Zierlichen, ein Spiel des Nackten, das in Deutschland fehlt, das immer noch zuerst in Frankreich zu suchen wäre [...].« Also auch hier das Lob für den »Hagener Torso«, dessen Beschreibung wir bereits hörten, den er als den schönsten Torso des Künstlers empfand. Es würde zu weit führen, der Frage, wann und wo er damals zu sehen war, hier nachzugehen.⁴³ Wobei das Problem der Lebzeit-Güsse und der Witwen-Güsse virulent wird und sich die Frage erhebt: was hat Priorität – Steinmasse oder Bronzeguss. Freilich gibt es wesentlich mehr Steingüsse des »Hagener Torso« – besonders posthume durch die Witwe und die Söhne veranlasst; auch zirkulieren seit den 1980er Jahren Bronze-Fälschungen in Mitteleuropa.⁴⁴

III.

Im Jahr 1919 publiziert Meier-Graefe einen Nachruf-Text über den Berliner Bildhauer Louis Tuillon (1862–1919) und den Westfalen Lehbruck.⁴⁵ Tuillon repräsentierte den Stil des Wilhelminismus und auch den konservativen Bronzestil, doch Lehbruck dagegen die an der besten Tradition von Michelangelo bis Rodin geschulte Modernität. Während dieser in die Hauptstadt der Künste siedelte, schuf Tuillon für die Hohenzollern-Brücke in Köln in Bronze den jungen Kaiser zu Pferd, wie er ausreitet, die Welt zu erobern (Abb. 13). In diesem Kontrast erkennen wir heute die Widersprüche und den tiefen Riss in der künstlerischen Kultur der Jahre um 1910, in denen bereits der von Österreich und dem Deutschen Reich begonnene große Krieg in Mitteleuropa seine Schatten vorauswarf.⁴⁶ Er wurde keine »Urkatastrophe«, wie das Klischee lautet, sondern ein von den Regierungen und Generälen in Wien und Berlin geschürtes epochales Ereignis, das als moderner Maschinenkrieg Ausmaße annehmen sollte, die Friedrich Engels (1820–1895) bereits 1887 vorausgesagt hatte. Die beiden Kulturnationen Frankreich und Deutschland, die schon Heinrich Heine,

Victor Hugo, Friedrich Nietzsche, Heinrich Mann und Romain Rolland vereint wissen wollten, begannen auf Befehl ihrer Führer sich massenhaft mit modernen Kanonen und Maschinengewehren zu töten. Karl Kraus sprach von »Gottesverrat«.

Trotz seines Alters – er war 47 Jahre – wollte Meier-Graefe im Kriege dienen und empfahl sich selbst schriftlich dem Großen Generalstab. In der Zeitschrift »Kriegszeit. Künstlerflugblätter« zum sogenannten »Deutschen Krieg«,⁴⁷ verkündete er am 31. August 1914: »Der Krieg beschert uns. Wir sind andere als gestern. Der Streit um Worte und Programme ist zu Ende [...] Aus Feuerschlünden, aus Not und Blut, aus Liebe und heiligem Haß wird uns Erlebnis. Wehe dem Künstler, der heute nicht erlebt [...] Einheit gab uns der Krieg. Alle Parteien gehen mit zum Ziel. Die Kunst folge!« Man muß fragen: Was war das Ziel? – Die Hegemonie der Deutschen in Mitteleuropa? Der Sermon, den Meier-Graefe 1914 der Kunstwelt vorsetzte, steht dem verblendeten Text von Thomas Mann »Gedanken im Kriege« von 1914 peinlich nahe. Und wen wollte Meier mit heiligem Hass verfolgen, da er doch im Grunde eine Art Europäer war?⁴⁸ Schließlich wurde er im Roten Kreuz an der Ostfront bei Verwundeten-Transporten von Kampf-Stellungen in die Lazarette eingesetzt und geriet 1915 in russische Gefangenschaft, bis Ende Oktober (in Omsk). Durch Austausch kam er wieder frei und ging nach Berlin.⁴⁹ Mitte Oktober 1916 hielt er sich in München auf, 1917 zog er mit der zweiten Frau Helene Lienhardt nach Dresden.⁵⁰ Dort gründete er die Marées-Gesellschaft und gab die Publikation »Ganymed. Jahrbuch für die Kunst« heraus, wo sich im Bd. 1 sein disparates »Politisches Geständnis des Künstlers« findet.

Der Skulpteur Lehbruck musste im August 1914 Paris verlassen und diente (freiwillig) 1915 im Militärlazarett Berlin-Friedenau. Im März 1915 bestätigte Max Liebermann sein Talent und beantragte für ihn eine Tätigkeit »hier oder an der Front, wo er Eindrücke sammeln könnte, die er später zu künstlerischen Leistungen verarbeiten würde.« Ein Kommando (Zulassung vom 15. XII. 1915 vom Gen. Stab Abt. III b in Berlin) als sogenannter Kriegsmaler nach Straßburg 1916 kam jedoch nicht zustande. Zu Beginn des Krieges wurde auch Lehbruck geblendet von den Parolen der Nationalisten und notiert auf Skizzen »Der Geist unseres Volkes« – »die Sturmflut bricht über die Feinde« – »Das Volk steht auf der Sturm bricht los« und andere Ideologie-Parolen des Jahres 1914/15.⁵¹ Aber er führte seine Kunst – nachdem er sich vom Wettbewerb mit Hubert Netzer (1865–1939) um ein Krieger-Denkmal in seiner Heimat-Stadt Duisburg, in Form eines Jung-Siegfried mit Schwert, abgewendet hatte – im Jahreswechsel von 1915 auf 1916 zu einem Höhepunkt mit der bedeutenden Symbolfigur, dem »Gestürzten« (Abb. 14), der in übernationaler und überzeitlicher Nacktheit für alle Opfer des Krieges hinsinkt, das

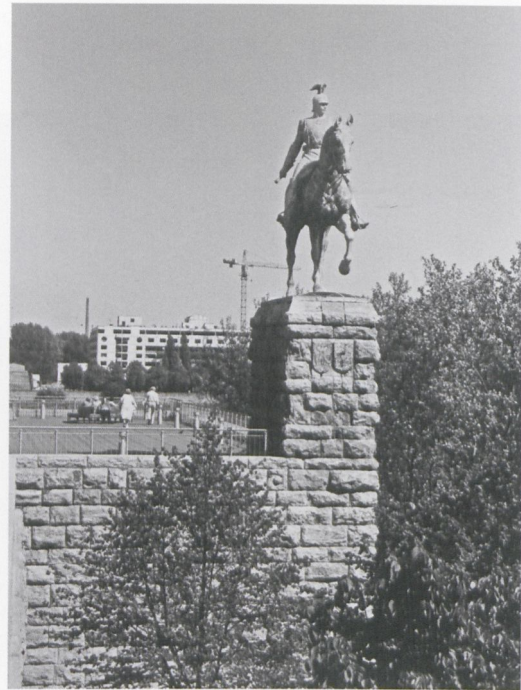


Abb. 13 Reiterdenkmal Wilhelm II., Louis Tuaillon, Bronze 1909/10. Köln, Hohenzollern-Brücke (Photo D. Schubert 1981)

zerbrochene Schwert in der rechten Hand, den Kopf auf der Erde.⁵² Dieses bedeutende Werk sahen die Berliner erstmals 1916 im Gipsguss in der 2. Schau der Freien Secession, als »Jüngling« betitelt. Kriegsbefürworter wie der Publizist Fritz Stahl (1864–1928) beschimpften die brückenartige Figur. Der Kritiker Paul Westheim lobte sie dagegen überschwänglich,⁵³ – eine Figur, die heute als Jahrhundertwerk gilt. Ein Wort Meier-Graefes über diese Skulptur ist nicht bekannt. Er ging laut Tagebuch am 26. April 1916 zum Plastiker Georg Kolbe (1877–1947), den er wenig schätzte, um sich ein Porträt von Henry van de Velde (Bronze) abzuholen. Dabei kam es zu einem Gespräch über Kolbes Figuren, und man sprach auch über die Schau in der Freien Secession: »Mit großer Schonung versuchte ich ihm meine Einwände gegen die zu leichte Gefälligkeit seiner Sachen, den Mangel an Widerständen klar zu machen [...] Es fehle ihm das, was nicht nachgeahmt werden kann. Ich hatte mir fest vorgenommen, nicht mit Lehbruck zu exemplifizieren, der neben ihm ausgestellt hat, eine Art Johannes der Täufer, kam natürlich doch darauf [...] Er gab mir recht. ›Ich bin eben aus Sachsen [...]‹«⁵⁴

Die Benennung des »Emporsteigenden« als ein Täufer-Johannes, wiederholt in der dritten Edition seiner »Entwicklungsgeschichte« 1920, scheint im Schatten von bzw. im Gedanken an



Abb. 14 *Der Gestürzte*, Wilhelm Lehmbruck, 1915-16, Gipsguss. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum, Inv.Nr. 1330/1971 (Photo D. Schubert)



Abb. 15 Radierung zu Macbeth: Lady Macbeth V, Wilhelm Lehbruck, 1918. Privatbesitz



Abb. 16 Bildnis Elisabeth Bergner, Wilhelm Lehbruck, Zürich, 1918, Radierung. Privatbesitz

Rodins »Täufer« von 1878 geprägt. Somit bemühte sich Meier-Graefe nicht um eine tieferes Verständnis; denn Lehbrucks »Emporsteigender Jüngling« zeigt einen anderen Habitus: er schreitet nicht aus, er deklamiert nicht, er steht mit gesenktem Kopf, zerrissen wie sein Gestalter zwischen leiblicher Triebstruktur – im Blick zur Erde – und der Armgeste zum Höheren als Zeichen für geistiges Wachsen-Wollen. Dies ist der Gehalt aus Nietzsches Zarathustra-Dialog »Vom Baum am Berge«. ⁵⁵

Durch Max Liebermanns Fürsprache konnte Lehbruck Ende des Jahres 1916 das militaristische Deutsche Reich verlassen und in Zürich arbeiten, wo die Kriegsgegner Hugo Ball, Leonhard Frank, Ludwig Rubiner und Fritz von Unruh, den er porträtierte, lebten. Am 1. Januar, dem Neujahrstag 1918, schrieb Lehbruck an den Lyriker Hans Bethge (1876–1946): »Meier-Graefe schrieb mir einige Male aus Dresden, ich denke die Sache wird wieder ins frühere Geleise kommen und es sieht schon danach aus.« Lehbruck klagte über die Kälte, den Mangel an Kohlen in Zürich, die vergebliche Atelier-Suche: »Momentan bin ich hier durch großen allgemeinen Kohlenmangel sehr am Arbeiten gehindert. Sie wissen, für einen Bildhauer sind Kohlen bei dem nassen Ton sehr wichtig [...]«. Bethge hatte vom Plan einer Venedig-Reise geschrieben, doch

Lehbruck winkte ab: »ein Familienvater ist nicht so frei. Nun, wenn wir den Frieden noch lebend erleben, werden wir wohl das auch noch erleben. Momentan haben wir dafür was wenig Angenehmes Wohnungssuche, und was das heißt bei dem Wohnungsmangel in Zürich, wo jeder Preis gefordert wird [...]«. ⁵⁶

Der Kunstkritiker hatte gerade die Marées-Gesellschaft gegründet und begann, Mappen mit Originalen zu edieren. Der Bildhauer schrieb am 14. Juni 1918 aus Zürich an den Freund Bethge: »Für Meier-Graefes Shakespeare-Visionen habe ich auch ein Blatt gemacht, doch da ich Pech mit dem Material hatte [...] mußte ich es nochmal machen, und dann wurde es zu spät. Übrigens soll die Mappe schlecht sein. [...] Hier ist mancher von der Zunft: Flake, Unruh, Ehrenstein, Rubiner, Frank. – Hofer ist jetzt auch hier.« Im Winter 1917/18 probte Lehbruck in zahlreichen Kreide-Skizzen und Kaltnadel-Radierungen den Kopf von King Lear, Macbeth` Tod und Versionen der rasenden Lady Macbeth mit dem Dolch in der Hand; besonders das Antlitz derselben trägt den Ausdruck des Wahnsinns. Die vielfigurige Komposition »Macbeth V« dürfte als vollendet gelten (Abb. 15). ⁵⁷

Durch die Namen der sogenannten Zunft zeigte Lehbruck seine geistige Verbundenheit mit den pazifistischen Autoren wie Leonhard Frank (1882–1961). Aktivitäten gegen diesen

Krieg waren freilich nicht seine Sache; überdies verfiel er in Zürich der Faszination der jungen Actrice Elisabeth Bergner (1897–1986). Im Stadttheater sah er sie auf der Bühne unter anderem in August Strindbergs Drama »Rausch« im Februar 1918 und als Rosalinde in Shakespeares »Wie es euch gefällt« im Juni 1918 und zeichnete sie spontan; des Weiteren arbeitete er an plastischen Porträts und Radierungen (Abb. 16). Die junge Schönheit liebte Lehbruck jedoch nicht wieder, sondern Thomas Schramek und ging mit dessen Freund, dem Dichter Albert Ehrenstein (1886–1950), von Zürich für kurze Zeit nach Berlin. Lehbruck folgte ihr, zumal er in Berlin noch ein Atelier hatte. »Du bist der einzige Mensch, der mich retten kann«, soll er zur Bergner gesagt haben. Und als diese für ihre Karriere nach Wien abreiste, ließ sie den ohnehin melancholischen Bildhauer mit seinem Eros und seinem Leiden für sie zurück. Tragischerweise hatte er sich mit der damals noch unheilbaren Syphilis angesteckt. Seine Frau Anita sprach böse und sehr christlich von »Gottes Strafe« und nannte zudem Elisabeth Bergner ein »raffiniertes Judenmädlein«. ⁵⁸

Aus Zürich hatte Lehbruck der Bergner noch im November 1918, also nach Beginn der Revolution in Kiel und Berlin gegen Kaiser und Krieg, optimistisch geschrieben: auch er wolle etwas Ganzes werden in seinem Beruf und mithelfen, »die zertrümmerte Welt neu aufzubauen« – wie die »starken, unbedingten Menschen« dort in Deutschland, eine »neue Menschheit und Menschlichkeit aufrichten«. ⁵⁹ In diesem Willen dürften ihn vor allem die Zürcher Gespräche mit dem Dichter, ehemaligen Offizier und Pazifisten Fritz von Unruh gelenkt und bestärkt haben, dessen Tragödie »Ein Geschlecht« und dessen im Deutschen Reich verbotenen Kriegsbericht »Opfergang« vor Verdun Lehbruck las. ⁶⁰ Um Elisabeth Bergner wieder zu treffen und um andere Künstler zu kontaktieren – auch für mögliche Porträts wie dem von Theodor Däubler – fuhr der Bildhauer Ende Januar 1919 nach Berlin. ⁶¹ Seine Intentionen und Pläne erfüllten sich jedoch nicht, außer dass er sich mit Paul Westheim wieder traf, seinem Verehrer unter den Kritikern, um den Plan eines ersten Buches zu besprechen. ⁶²

Die Bergner verließ die deutsche Hauptstadt in Richtung Wien. Einer ihrer Briefe an Thomas Schramek vom 22. Januar 1919 schildert sehr deutlich die Lage in Berlin und ihre Sympathie mit den Revolutionären: »Es ist trostlos hier [...] Ich hasse dieses Volk und dieses Land, wie ich es jetzt kennengelernt habe, tödlich. Es ist roh, borniert und untalentierte. Ihm ist nicht zu helfen. Die Borniertheit selbst ist am Ruder. Liebknecht und Luxemburg haben sie wörtlich zerrissen und zerfleischt. Seit dieser Katastrophe bin ich eigentlich noch gar nicht richtig zu mir gekommen. Ich geh nicht aus dem Haus [...] Viele Bekannte und Freunde sind schon verhaftet. O, diesem Volk ist nicht

zu helfen [...] Mein Lieber Thomas [...] Du gehörst zu mir, weil ich doch nicht sein kann ohne Dich.« ⁶³

Lehbruck dagegen verzweifelte, er suchte in Berlin am 25. März 1919 mit 38 Jahren den Tod. Damit ist sein Werk Torso geblieben. Willi Wolfradt (1892–1988) würdigte den Bildhauer, ebenso Paul Westheim mit einer ersten Monographie. ⁶⁴ Käthe Kollwitz (1867–1945) war erschrocken und notierte dies im Tagebuch. Meier-Graefe spielte die Krankheit und die unerwiderte Liebe in seinem Text zu Lehbrucks 50. Geburtstag 1932 herunter: »Ich habe ihm in Zürich so wenig den Tod angesehen wie in Paris das Leben, das er goß. Noch weniger begreiflich als sein schöpferisches Dasein schien mir sein Ende. Man brachte den aufgedrehten Gashahn mit Krankheit und mit Frauengeschichten in Verbindung. Die Krankheit ließ sich heilen. Wer war nicht krank? Wer hatte keine Frauengeschichten? [...]« ⁶⁵



Abb. 17 Kopffragment der Berliner Knienden, Wilhelm Lehbruck, ca. 1919. Berlin, Nationalgalerie (Photo D. Schubert 1979)



Abb. 18 Wilhelm Lehmbruck:
Kopf eines Denkers, National-
galerie Berlin, Steinguss von 1918,
Archivaufnahme 1930er Jahre.
Privatbesitz

Die Nationalgalerie bestellte noch 1919 einen Steinguss der »Knienden«, den die Witwe anfertigen ließ, ebenso das Albertinum in Dresden. Das Berliner Exemplar zerbrach 1945; der Torso der Gestalt ohne Kopf steht heute im Depot, ein expressives Kopffragment hat sich erhalten (Abb. 17).⁶⁶

Wohin die »Büste Frau L.« aus Meier-Graefes Besitz kam, ist zur Zeit nicht zu klären; verkaufte er das Werk während des Krieges um 1917? Auf der Liste zu seinem Kunstbesitz im Deutschen Literaturarchiv in Marbach stehen zwar fünf Maillols, aber kein Lehmbruck. In seinen Erinnerungen von 1932 meinte Meier-Graefe: »Ich traf ihn [nochmals] im Frühjahr 1919 in Zürich. Er war immer noch der Bauer mit dem westfälischen Akzent. Seine Dinge hatten sich geändert. In dem hellen Atelier standen meist Fragmente herum, sonder-

bar stumpf und leer [...] Das durfte man nicht weiter schwer nehmen, eine Pause vor neuem Anlauf [...] Ich riet ihm nach Frankreich zu gehen. Paris, wo er die beiden ersten Akte geschaffen hatte, werde ihm den dritten geben. – Mochte wohl sein, meinte er [...].«⁶⁷ Stumpf und leer? – Dies trifft nicht zu. Offenbar war die Stimmung des vielschreibenden Autors zu der Zeit weniger einfühlend als 1911, als er Plastiken kaufte. Gerade die letzten Torsi Lehmbrucks sind verdichtet und im tiefsten Sinne expressionistisch, schaut man auf den »Weiblichen Torso«, eine Daphne, die flieht, und den »Kopf eines Denkers« in der Form eines Kreuzes, mit dem enormen Schädel und der verkrampten Hand vor der Brust (Abb. 18), der wie eine Steigerung der Büste des »Emporsteigenden Jünglings« wirkt.

Als Ausblick verstehe ich Meier-Graefes Statement von 1932: »Man könnte in Lehbruck einen Beitrag zu dem deutsch-französischen Problem sehen und ihn den Denkern vorlegen, die den Gegensatz zwischen den beiden Völkern, das Unglück der Welt, für eine von der Natur gewollte Kluft halten, auch wenn sie nicht aufhören, sich um die Brücke zu bemühen.«

Resümierend wäre es denkbar zu fragen, ob Meier-Graefes Texte über Lehbruck von 1912 bis 1932 einen nachhaltigen Einfluss hatten auf die Rezeption und Wirkung der Kunst Lehbrucks. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Rezeption in der Öffentlichkeit vor dem Krieg und danach in der jungen Weimarer Republik und der künstlerischen Wirkung seiner Radierungen und Plastiken nach 1919. Diese ist vielgestaltig, unterliegt den Zeitbrüchen, und sie betrifft primär die expressive Figurendarstellung in den folgenden Jahrzehnten, nicht die abstrakte Plastik, – auch wenn Lehbruck natürlich bis zu einem gewissen Grade abstrahierte, um seine verdichteten Figuren zu erzielen.

Für die Rezeption Lehbrucks, quasi seinen Durchbruch, war ohne Zweifel der Text Meier-Graefes, der den Bildhauer

im Pariser Atelier aufgesucht hatte, in der renommierten Zeitschrift »Kunst und Künstler« 1912 bedeutsam – der Kritiker benutzte dabei das pathetische Wort »Wunder«⁶⁸ – und gleichzeitig natürlich die Beteiligung an der Sonderbund-Schau in Köln mit fünf Arbeiten von Mai bis September 1912. Für die allgemeine Geltung konkurrieren mit Meier-Graefe verschiedene Persönlichkeiten. Dazu gehört auch Carl Einstein, der zwischen 1913 und 1931 Lehbruck würdigte.⁶⁹ Und nach dessen Aufsehen erregendem Freitod 1919 waren es der bedeutende Kritiker Willi Wolfradt, der Lehbrucks Qualität herausstellte, und besonders das erste Lehbruck-Buch aus der Hand von Paul Westheim (1919, 2. Aufl. 1922). Einstein und Westheim waren uneigennützig; sie handelten nicht mit den Kunstwerken, die sie interessierten und über die sie lobend schrieben. In den 1920er Jahren unterstützte Westheim den Plan einer Kollektion für die Stadt Duisburg, gemeinsam mit der Witwe Lehbrucks. Noch in der NS-Zeit, als Lehbrucks expressionistische Werke – nicht diejenigen der Phase um 1910 – diskriminiert wurden, würdigte der emigrierte Westheim in der Pariser »Tageszeitung« im Jahr 1939 den tragischen Vertreter deutscher Künste.⁷⁰

1 Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik. 3 Bde. Stuttgart 1904. – Julius Meier-Graefe: Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Berlin 1905. Vgl. dazu Juliane Greten: Böcklin-Kritik. Heidelberg, Mannheim 1989; Catherine Kraher: Meier-Graefe. In: Dictionnaire des historiens d'art allemands. Paris 2010, S. 139–148. – Wer heute in solcher Weise wie Meier-Graefe 1905 Kunstkritik betriebe – etwa an dem Wiener Maler Arnulf Rainer (geb. 1929) – würde sich um Kopf und Kragen schreiben. Heute herrscht seit Langem die feiernde »Kunstkritik«, die mit dem Kunstmarkt Hand in Hand geht, wobei es zur Etablierung einer Metasprache kam. Das stellte schon der Maler Hans Platschek (1923–2000) sachlich fest: Phrasenmüll und Inserate – eine Kritik der Kunstkritik. In: Peter Hamm (Hrsg.): Kritik – von wem, für wen, wie. München 1968, S. 100–114.

2 Julius Meier-Graefe: Das plastische Ornament. In: Pan 4, 1898, H. 4, S. 257–264, Zitat S. 258. – Zur bildnerischen Problematik siehe Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 1908. Neuausgabe: München 1959, S. 128–129: die organischen Formen »in tektonische Werte« einzufügen. – Henry Schumann: Meier-Graefe als Kunstkritiker. In: Henry Schumann (Hrsg.): Julius Meier-Graefe – Kunst-Schreiberei. Essays und Kunstkritik.. Leipzig 1987, S. 283–321; Ron Manheim: Meier-Graefe. In: Heinrich Dilly (Hrsg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990, S. 95–115. – Andreas Beyer: Meier-Graefe. In: Neue Deutsche Biographie 16, 1990, S. 646–647. – Catherine Kraher: Harry Graf Kessler und Julius Meier-Graefe. In: Harry Graf Kessler. München 2015, S. 77–100. Ich danke der Autorin für wertvolle Hinweise. – Demnächst erscheint Stephanie Marchal, Ingeborg Becker (Hrsg.): Julius Meier-Graefe – Grenzgänger der Künste. Berlin [in Vorbereitung].

3 Vgl. die Kapitel zur modernen Plastik in Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (1904). 2 Bde. Nachdruck der 3. Aufl. München 1920, hrsg. von Benno Reifenberg, Annemarie Meier-Graefe-Broch. München 1966, Bd. 2, S. 489 zum inneren Zusammenhalt. Dort auch das Abtun der »Tour du Travail« als ein »Monstrum«, was aus heutiger Sicht unhaltbar ist, freilich ein idealistisches Projekt, wenn man den Turm mit den Konzepten von Dalou und Meunier vergleicht, (siehe Anm. 6).

4 Dazu besonders Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth in: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais – Werk und Wirkung. Ausst.Kat. Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl/Musée Royal, Mariemont. Ostfildern-Ruit 1997, S. 17–56, wo die ovale Drehbewegung der Gruppe, die nicht beliebig ist, überzeugend analysiert wurde. – Roland Bothner: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Frankfurt a.M. 1993 – Frederic V. Grunfeld: Rodin – a biography. London 1988. Deutsche Ausgabe Berlin 1993, Kap. 10, S. 275–290. – Antoinette Le Normand-Romain (Hrsg.): Rodin Les Bourgeois de Calais. Paris 2001.

5 Die Beseelung der modernen Plastik rühmte Georg Simmel an Rodins Kunst und konstatierte die Synthese aus »Inhaltskunst« und »Formkunst«, siehe Georg Simmel: Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart. In: Berliner Tageblatt vom 29.9.1902, Beiblatt »Der Zeitgeist«. – Vgl. auch Camille Mauclair: Auguste Rodin. London 1905, Prag 1907.

6 Grundlegend hierfür Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth: Denkmäler der Arbeit – Entwürfe und Planungen. In: Hans-E. Mittag, Volker Plagemann (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. München 1972, S. 253–281; wieder in: Winfried Nerdinger, Dietrich Schubert (Hrsg.): Epochengrenzen und Kontinuität. München 1985, S. 176–216.

7 Ausstellung Constantin Meunier (Veröffentlichungen aus dem Bergbau-Museum Bochum 3). Berlin 1971, siehe darin die Bibliographie.

- 8** Katalog Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904 (Mai bis Oktober), die Werke von Daljou Nr. 1832–1836, von Meunier nur Nr. 1976 der große »Hafenarbeiter« in Gips, den Lehbruck folglich selber kannte; auch die Gruppe »Triumph des Weibes« von Fritz Klimsch, Marmor, Nr. 1922. – Zum Frühwerk Lehbrucks und dem Schaffen seines Lehrers Karl Janssen (1855–1927) vgl. Jutta Dresch: Karl Janssen und die Düsseldorfer Bildhauerschule. Düsseldorf 1989, bes. Abb. 137.
- 9** Rintaro Terakado: George Minne and Expressionism. In: Expressionist Sculpture. Hrsg. von Rintaro Terakado. Ausst.Kat. Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya/Niigata. Prefectural Museum of Modern Art. [Nagoya] 1995, S. 187–190.
- 10** Da der Ton hell ist, kann es sich um einen Gips von ca. 67 cm Höhe handeln, vgl. Monique Tahon-Vanroose: Georges Minne. In: Wilhelm Lehbruck, George Minne, Joseph Beuys. Ausst.Kat. Musée des Beaux-Arts, Gent. Gent 1991, S. 13–14, S. 129–133. – Ausst.Kat. Nagoya 1995 (Anm. 9), S. 99, 228. – Catherine Kraemer: Meier-Graefes Weg zur Kunst. In: Hofmannsthal – Jahrbuch zur europäischen Moderne 4, 1996, S. 182–184, S. 19. Umfassend zu Minne siehe Inga Rossi-Schrimpf: George Minne – das Frühwerk und seine Rezeption. Weimar 2012, S. 169–172, 379 und 430.
- 11** Zu den Denkmäler-Geschichten und zum Problem der Gruppe in der Skulptur siehe Dietrich Schubert: Alfred Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels. In: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst 41, 1983, S. 250.
- 12** Inga Rossi-Schrimpf 2012 (Anm. 10), S. 176–177. – Vgl. in der Zeitschrift »Pan« von 1898, S. 263, im Organ der Wiener Secession »Ver Sacrum«, schrieb Meier-Graefe 1901 wieder preisend über Minne, aber im Kapitel »Kampf um den Stil« in seiner »Entwicklungsgeschichte« von 1904 relativierte er Minnes Talent gegenüber dem Strom der enormen Schöpfungen Rodins.
- 13** Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Briefwechsel Heymel-Tschudi von Mai 1909. Siehe zu Minne den Ausstellungskatalog Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Hrsg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Peter-Klaus Schuster. Ausst.Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Neue Pinakothek, München. München 1996, Kat.Nr. 78 (Andrea Pophanken: Zwei Knaben in einem Boot), S. 371–376 (Catherine Kraemer: Tschudi und Meier-Graefe). – Es ist bekannt, dass Meier-Graefe auch mit Gemälden handelte, so kaufte er Werke van Goghs und verkaufte sie wieder, problematisch für einen Kunstkritiker.
- 14** Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln. Köln a. Rhein 1912, Nr. 598–601a, fünf Werke, darunter die »Stehende« und die »Kniende« in Zementgüssen, der »Hagener Torso« in Marmor, der »Torso der Stehenden« und die »Büste Frau L.« ohne Materialangabe. George Minne bekam ein größeres Kontingent; der konventionelle Georg Kolbe wurde 1912 nicht eingeladen.
- 15** Duisburg, Lehbruck-Archiv, Brief von Wilhelm Lehbruck an seine Frau Anita vom 24.2.1914, erstmals (fehlerhaft) publiziert von Hans-Dieter Mück: Wilhelm Lehbruck 1881–1919. Leben Zeit Werk. Weimar 2014, S. 201–202. – Die Dissertation von Teresa Ende: Wilhelm Lehbruck – Geschlechterkonstruktion in der Plastik. Berlin 2015 sucht mit modischen Schlagwörtern (»Geschlechterkonstruktion«) neue Aspekte, aber auf weite Strecken bleibt die Arbeit im Grunde eine Kompilation ohne neue Ergebnisse, nur mit anderen Meinungen. Im Übrigen wäre m.E. der Ausdruck »Geschlechter-Rollen« sinnvoller.
- 16** Hans-Dieter Mück las nicht nur falsch, er setzte für »Kerl« abwegig den Plastiker Ernesto de Fiori, was keinen Sinn ergibt, vgl. Mück 2014 (Anm. 15), S. 202. Die vielen *sic* in Mücks Buch sind ärgerlich und machen die Dokumente teils unlesbar. Hält er die Leser für unbedarf? Dabei war diese Briefstelle von Marion Bornscheuer korrekt publiziert worden, in: 100 Jahre Kniende. Wilhelm Lehbruck in Paris 1911. Hrsg. von Raimund Stecker, Marion Bornscheuer. Ausst.Kat. Lehbruck Museum, Duisburg. Köln 2011, S. 209, Anm. 96. Auch den Namen vom Rath (Kölner Unternehmer) machte Mück mit Phantasie zu Feinhals, was im Original überhaupt nicht zu sehen ist.
- 17** Der Titel stammt von Lehbruck selbst 1916 im Katalog der Kunsthalle Mannheim, Nr. 9 Steinguss. – Siehe Dietrich Schubert: Die Kunst Lehbrucks. Worms 1981, 2. erweiterte Aufl. Dresden, Worms 1990, S. 321. Angeregt wurde diese große Figur eventuell durch Hans von Marées sinnenden Jüngling im Gemälde »Lebensalter« von 1878, heute in der Nationalgalerie in Berlin. Der Gehalt beider Figuren ist jedoch sehr verschieden: wie innere Harmonie und Disharmonie zwischen Trieb und Geist, siehe dazu Anm. 55.
- 18** Katalog der 1. Ausstellung der Freien Secession. Berlin 1914, S. 58–59. Ehrenpräsident wurde Max Liebermann, von dem neun Gemälde gezeigt wurden.
- 19** Vgl. Gerhard Händler: Lehbruck in den Ausstellungen und der Kritik seiner Zeit. In: Günter von Roden (Hrsg.): Wilhelm Lehbruck – sieben Beiträge. Duisburg 1969, S. 69. – Schubert 1990 (Anm. 17), S. 323. – Mück 2014 (Anm. 15), S. 557 ausführlich.
- 20** Hermann von Wedderkop (1875–1956), Kunstschriftsteller und Freund von Alfred Flechtheim (1878–1937), kannte Lehbruck seit der Pariser Zeit (Juli 1913), traf ihn wieder in Paris am 26. Juni 1914 und ging mit ihm und Max Sauerlandt (1880–1934) in den Louvre, die Sammlung Camondo anzusehen (Degas, Manet). 1921 gründete er mit Flechtheim die Zeitschrift »Der Querschnitt«. Vom Rath, Köln, meint Emil vom Rath (1833–1923), Unternehmer im Bereich Zuckerfabrikation und Mitglied des Stadtrates (vgl. Neue Deutsche Biographie 21, 2003, S. 170).
- 21** Felix Fénelon (1861–1944) war Sekretär der Société des Artistes Indépendants in Paris, wo Lehbruck im März/April 1914 in deren 30. Schau ausstellte. Die Streichung des Wortes »in Bronze« wurde von Berger ignoriert, ist im Original jedoch deutlich sichtbar und korrekt bei Mück 2014 (Anm. 15), S. 203 vermerkt. Vgl. Ursel Berger: Posthume Güsse bei Wilhelm Lehbruck. Anita Lehbruck als Nachlassmanagerin. In: Ursel Berger (Hrsg.): Posthume Güsse. Bilanz und Perspektiven. Berlin 2009, S. 92–99, hier S. 97.
- 22** Julius Meier-Graefe: Lehbrucks 50. Geburtstag: 4. Januar. In: Frankfurter Zeitung vom 5.1.1932. Wieder abgedruckt in Schubert 1990 (Anm. 17), S. 309.
- 23** Zur 1. Ausstellung der Freien Secession im April 1914 vgl. Dietrich Schubert: Anmerkungen zur ersten Ausstellung der Freien Secession in Berlin, April 1914. In: Jahrbuch der Berliner Museen 52/2010, 2012, S. 127–140, dazu auch Mück 2014 (Anm. 15), S. 201, Abb. 519 und Ende 2015 (Anm. 15), S. 195–196.
- 24** Zu Gerstels »Christus« von 1912 vgl. Olaf Mückain: Wilhelm Gerstel – das Frühwerk bis 1914. Köln 2010, Nr. 70. – Das Photo der Jury in Schubert 1990 (Anm. 17), S. 209 und Schubert 2012 (Anm. 23), S. 136; auch übernommen von Mück 2014 (Anm. 15).
- 25** Restaurierungs-Bericht von Peter Bux: Lehbrucks Hagener Torso aus dem Museum Folkwang in Essen. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 25, 2011, S. 223–249. – Wohin das Exemplar von Meier-Graefe wanderte, wäre noch zu klären, vgl. Dietrich Schubert: Wilhelm Lehbruck, Catalogue raisonné der Skulpturen, 1898–1919. Worms 2001, Nr. 56, Abb. 191, hohl 14 kg.
- 26** Vgl. Meier-Graefe am 10.11.1911 in: Julius Meier-Graefe. Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da – Briefe und Dokumente. Hrsg. von Catherine Kraemer. Göttingen 2001, S. 233; auch bei Mück 2014 (Anm. 15), S. 631 wieder abgedruckt.
- 27** Diese Frauenbüste kam als Bronzeguss von C. Valsuani (Paris) um 1914 ins Kunstmuseum Essen (heute im Museum Folkwang); eine zweite

Bronze kaufte 1917 der Fabrikant Sally Falk für seine Plastik-Stiftung für die Stadt Mannheim (kein Gießerstempel). Unter den vielen, heute bekannten Steingüssen kann das Exemplar Meier-Graefes kaum identifiziert werden.

28 Siehe Schubert 1990 (Anm. 17), Taf. 77. – Ausst.Kat. Duisburg 2011 (Anm. 16), S. 144.

29 Julius Meier-Graefe. Tagebuch 1903–1917 und weitere Dokumente. Hrsg. von Catherine Kraher. Göttingen 2009, S. 178–179. Der Preis für den Torso war sehr niedrig – hat Meier-Graefe ihn gedrückt? Siehe die Raumaufnahme in: Die Kunst (München), Jg. 17, H. 8 vom Mai 1916, S. 264. – Auch der Maler Karl Hofer (1878–1955) besaß seit 1912 einen Steinguss des »Hagener Torsor«, getauscht für das Bild eines Mädchen-Aktes.

30 Paul Westheim: Das Werk Lehmbrucks. In: Das Kunstblatt 1, 1917, S. 218–219.

31 Meier-Graefe 1920 (Anm. 3), Bd. II, S. 588–589.

32 Georg Simmel: Rembrandt – ein kunstphilosophischer Versuch. Leipzig 1916, bes. S. 134 (Das Menschheitsschicksal und der heraklitische Kosmos). – Siehe dazu Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth: Simmel und Rodin. In: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende – Georg Simmel. Frankfurt a.M. 1976, S. 18–48.

33 Julius Meier-Graefe: Pariser Reaktionen. In: Kunst und Künstler 10, 1912, S. 446. Im Essay »Die doppelte Kurve«, ein Extrakt seiner Positionen im Jahr 1919, nannte er Maillol den »größten Bildhauer nach Rodin«, ohne jedoch Lehmbruck zu erwähnen.

34 Meier-Graefe 1920 (Anm. 3), Bd. II, S. 587–89. Auch 1932 ging Meier-Graefe nochmals auf die Nähe zwischen den Marées'schen Figuren und manchen von Lehmbruck ein.

35 Zu den Figurenfriesen siehe Gerhard Händler: Wilhelm Lehmbruck, die Zeichnungen der Reifezeit. Stuttgart 1985, Nr. 76, Nr. 84. Schubert 1990 (Anm. 17), S. 142–146. – Ausführlich Margarita Lahusen: Wilhelm Lehmbruck – Gemälde und großformatige Zeichnungen. München 1997, S. 47–51.

36 Thea Sternheim: Tagebücher 1903–1971. 5 Bde. Hrsg. von Regula Wyss. 2. durchges. Aufl. Göttingen 2011, Bd. 1, S. 114–115. – Thea Sternheim – Erinnerungen. Hrsg. von Helmut Maser. Freiburg i.Br. 1995, S. 169.

37 Meier-Graefe an Lehmbruck am 7.11.1911. Meier-Graefe Briefe und Dokumente 2001 (Anm. 26), S. 233.

38 Hier wäre kritisch zu fragen, ob sich Meier-Graefe nicht einer Illusion über die Möglichkeit hellenischer Heiterkeit des modernen Menschen um 1900 hingab. Dazu Friedrich Nietzsche: »Die dionysische Weltanschauung«. Leipzig 1928, S. 14: »deshalb ist unter den Händen genußsüchtiger Schriftsteller der Begriff der griechischen Heiterkeit entstanden« – als ob Nietzsche Charaktere wie Meier-Graefe ahnte.

39 Meier-Graefe: Lehmbrucks 50. Geburtstag: 4. Januar. In: Frankfurter Zeitung vom 5.1.1932, wieder komplett in Schubert 1981 (Anm. 17), S. 284–288. – Vgl. ferner zum Erwerb der Knienden für Dresden 1993 Dietrich Schubert: Um die Kniende muß man sich bemühen.... In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6.12.1993 und Dietrich Schubert, Heiner Protzmann: Wilhelm Lehmbruck Kniende (1911). Hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung und der Kulturstiftung der Länder (Patrimonia 93). Dresden 1994.

40 Das Exemplar in gebranntem Ton, bezeichnet »W. LEHMBRUCK«, war um 1928 im Besitz der Galerie Ferd. Möller, Berlin, kam sodann zur Galerie Vecht in Amsterdam, vgl. Schubert 2001 (Anm. 25), Nr. 61. A. 3, S. 244 mit Abb. – Siehe den Erwerbungsbericht in diesem Band.

41 Anscheinend befand sich dieses Fragment in den späten 1940er Jahren beim Händler B. Böhmer in Güstrow, nach dem Krieg kam es 1946 ins Kunsthistorische Museum in Rostock und um 1979 war es als Leihgabe in der Berliner Nationalgalerie, wo es der Verfasser fotografierte. Siehe hierzu Dietrich Schubert: Die Kniende, Paris 1911. In:

Wilhelm Lehmbruck. Bearb. von Andreas Pfeiffer. Ausst.Kat. Städtisches Museum, Heilbronn. Heilbronn 1981, S. 38). – Hans Kinkel machte 1951 ein Photo der bereits fragmentierten Gestalt mit dem Bildhauer Gustav Seitz (1906–1969), publiziert in: Weltkunst, 1. Mai 1992, S. 1175. – Neue Forschungen zu diesem Fragment der »Knienden« in Rostock bei Sabine M. Schmidt: Kniefall der Moderne. In: Uwe Fleckner (Hrsg.): Das verfeimte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im »Dritten Reich«. Berlin 2009, S. 228–244 und Meike Hoffmann: Geplündert, geborgen, sichergestellt, verkauft. Der Nachlaß von Bernhard A. Böhmer. In: Meike Hoffmann (Hrsg.): Ein Händler »entarteter« Kunst: Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass (Schriften der Forschungsstelle »entarteter Kunst« 3) Berlin 2010, S. 211–223.

42 Meier-Graefe 1920 (Anm. 3), Bd. II, S. 590. Zu den Hauptansichten der Figur und anderer Werke siehe den frühen Text von Kurt Badt: Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks. In: Zeitschrift für bildende Kunst 55, 1920, S. 169–182. – Der Dichter und Kunstkritiker Carl Einstein publizierte bereits 1913 einen erhellenden Essay. Carl Einstein: Wilhelm Lehmbrucks graphisches Werk. Berlin 1913.

43 Siehe das nicht vollständige Verzeichnis des Verfassers zu den Ausstellungen des Künstlers in Schubert 1990 (Anm. 17), S. 318–319. – Arie Hartog: Moderne deutsche figürliche Bildhauerei. Pulsnitz 2009, S. 34–46 zu Lehmbruck.

44 Vgl. den aufschlussreichen Brief des Galeristen Ferdinand Möller (1882–1956), der vor der Zeit des Nationalsozialismus Lehmbrucks Werke in alten, originalen Stücken ausstellte, vom 23.7.1947 an die Witwe mit dem Vorwurf, sie habe das Werk des Bildhauers verwässert. Siehe Schubert 2001 (Anm. 25), S. 113–114). Merkwürdig, dass die Kolbe-Expertin Ursel Berger (Berlin) dieses Dokument zu entkräften suchte, siehe Posthume Güsse 2009 (Anm. 21), S. 92.

45 Ganymed. Jahrbuch für die Kunst 1, 1919, S. 91–92: etwas wirr sprach er von einem »überlebensgroßen knienden Mann«, bei dem »der gothische Ausdruck das Kubische« verzehre.

46 Hellwach und kritisch gegenüber der deutschen Großmannssucht war Erich Mühsam (1878–1934); vgl. Erich Mühsam: Tagebücher 1910–1924. Hrsg. von Chris Hirte. München 1994, besonders den 21.10. und 11.11. 1914 über die Treffen mit Heinrich Mann (1871–1950) und beider Widerwillen über die Lügen in der Presse bzw. die allgemeine Hetze gegen Frankreich und England. – Karl Kautsky: Wie der Weltkrieg entstand. Berlin 1919. – Fritz Fischer: Griff nach der Weltmacht. Die Kriegspolitik des kaiserlichen Deutschland. Düsseldorf 1961, Sonderausgabe Düsseldorf 1967; Klaus Vondung (Hrsg.): Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen. Göttingen 1980. – Annika Mombauer: Die Julikrise – Europas Weg in den Ersten Weltkrieg. München 2014. – Umfassend Jörn Leonhard: Die Büchse der Pandora. München 2014. – Zur Mentalität der kriegerischen Deutschen aus den Erfahrungen eines französischen Krieg-Gefangenen siehe Jacques Rivière: Der Deutsche. Paris 1924, deutsche Fassung Düsseldorf 2014, S. 111.

47 Vgl. Dietrich Schubert: Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18. Heidelberg 2013. – Kalte Morgenröte. Kunst im Bann des Ersten Weltkrieges. Ausst.Kat. Kunstmuseum Ahrenshoop/Max-Samuel-Haus Rostock. Ahrenshoop 2014, S. 48.

48 Einen Künstler aus Thüringen gab es, der mehrere Jahre an der Westfront das moderne Töten authentisch erlebte und die Folgen gestaltete: Otto Dix (1881–1969). Zu ihm hatte Meier-Graefe keinen Kontakt, aber 1924 sollte er dessen veristisches Hauptwerk zum Krieg, die Leinwand »Schützengraben«, eine im Trommelfeuer völlig zerstörte deutsche Stellung, beschimpfen und empfahl sogar die Entfernung aus dem Kölner Museum, vgl. hierzu Artikel in der Deutschen Allgemeine Zeitung vom 2.7.1924. – Den neuen Verismus mit seiner scharfen, kritischen Aktualität konnte der

bürgerliche Ästhetik nicht verstehen. Dazu Carl Einstein: Meier-Graefe und die Kunst nach dem Kriege. In: *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 185–190.

49 Siehe zu Meier-Graefe während des Krieges ausführlich Alexandre Kostka. In: *Marchal/Becker* [2017] (Anm. 2).

50 Siehe Meier-Graefe Tagebuch 2009 (Anm. 29), S. 426. – Thea Sternheim erwähnt die Rückkehr Meier-Graefes aus Russland, vgl. Sternheim *Erinnerungen* 1995 (Anm. 36), S. 247. – Meier-Graefe selbst schrieb darüber in »Der Tscheinik«, erschienen in Berlin 1918.

51 Vgl. Schubert 1990 (Anm. 17), S. 203–216, bes. Anm. 221. – Hartog 2009 (Anm. 43), 2009, S. 63 war befremdet. – Zuletzt Marion Bornscheuer: *Lehmbruck und der Erste Weltkrieg*. In: *Bildhauer sehen den Ersten Weltkrieg*. Bremen 2014, S. 127–141, jedoch ohne eine der kriegerischen Skizzen zu erörtern.

52 Werner Hofmann (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck*. Köln 1957. 2. Aufl. Amsterdam 1964, S. 7. – Werner Hofmann: *Wie Antaios, der Kraft aus der Erde schöpft*. In: *Rheinischer Merkur* vom 9. 1. 1981, S. 24. – Hartog 2009 (Anm. 43), S. 61–62.

53 Paul Westheim: *Wilhelm Lehmbruck*. Das Werk Lehmbrucks in 86 Abb. Potsdam 1919, 2. Aufl. 1922, Abb. 51. – Westheims spezieller Text in der *Frankfurter Zeitung* vom 2.3.1916. – Vgl. Schubert 1990 (Anm. 17), S. 210–229, S. 321. – Mück 2014 (Anm. 15), S. 305 (in der Bibliographie fehlt für das Jahr 1916 der Text von Paul Westheim).

54 Meier-Graefe Tagebuch, 2009 (Anm. 29), S. 268.

55 Schubert 1990 (Anm. 17), S. 183. – Dietrich Schubert: *Büste des Emporsteigenden Jünglings*. In: Dieter Schwarz (Hrsg.): *Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi*. Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur. Winterthur 1997, S. 14–15.

56 Marbach, *Deutsches Literaturarchiv*, Brief Lehmbrucks an Hans Bethge vom 1. 1. 1918. – Die »Sache« war wohl eine Verstimmung wegen »Shakespeares Visionen«, die Meier-Graefe 1917 als Mappe plante – 1918 publiziert bei Piper in München – und auch Lehmbruck um eine Graphik bat. Siehe Karl Scheffler: *Die fetten und die mageren Jahre*. München 1948, S. 199 sowie Mück 2014 (Anm. 15, S. 546). Dafür entstanden *King Lear-* und *Lady-Macbeth-Radierungen* zwischen Herbst 1917 und 1918 in Zürich. Die Briefe Meier-Graefes an den Künstler sind verloren (?) – sie befinden sich laut freundlicher Auskunft von Andreas Benedict nicht im Lehmbruck-Museum in Duisburg.

57 Erwin Petermann: *Die Druckgraphik von Wilhelm Lehmbruck*. Stuttgart 1964, Nr. 175–182 und Ernst-G. Güse: *Lehmbrucks Zeichnungen und Radierungen zu Shakespeare*. Duisburg 1977, S. 2–19. – Zum Maler Hofer hatte Lehmbruck seit Jahren Kontakt und tauschte mit ihm Werke (siehe oben Anm. 29).

58 Brief von dieser an Thomas Schramek 1918, siehe für den gesamten Kontext und die Details Klaus Völker: *Elisabeth Bergner – das Leben einer Schauspielerin*. Berlin 1990, S. 48–51, S. 101–103. Ferner die Autobiographie von Elisabeth Bergner: »Bewundert viel und viel gescholten« – *Unordentliche Erinnerungen*. München 1978, S. 37–43, und die Erinnerungen von Claire Studer-Goll: *Ich verzeihe keinem*. Bern, München 1978.

59 Der aufschlussreiche Brief Lehmbrucks vom 12. 11. 1918 an Elisabeth Bergner, in dem er vermutlich versicherte, mit ihr zusammenleben zu wollen, war vom damaligen Direktor des Lehmbruck-Museums, Christoph Brockhaus, 1990 teilweise zitiert (in: *Wilhelm Lehmbruck: Zeichnungen aus dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg*. Hrsg. Franz Erich. Ausst.Kat. Kunsthau Zürich/Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg.

Zürich, Münster 1999, S. 24), kam sodann aber auf Weisung der Familie Lehmbruck unter Verschluss im Lehmbruck Museum, Duisburg – bis heute! So wird die Forschung behindert.

60 Zum Austausch zwischen dem Dichter von »Opfergang«, Fritz von Unruh (1885–1970), und dem Bildhauer Lehmbruck in Zürich im Herbst 1918 siehe Schubert 2013 (Anm. 47), S. 494–498.

61 Zu den Einzelheiten vgl. Mück 2014 (Anm. 15), S. 581 u. S. 611.

62 Dies überliefert Westheim im Vorwort seines 1919 posthum publizierten *Lehmbruck-Buches*, das der Autor ein »Gedenkbuch« nannte, vgl. Westheim 1922 (Anm. 53). Wie verheerend die nicht erwiderte Liebe zur Bergner offenbar in seinem Inneren wirkte, erkennen wir an der Tatsache, dass Lehmbruck das mit Westheim besprochene Buch über seine Kunst nicht mehr vollendete. Er stürzte in tiefe Verzweiflung durch diese Liebe und seine unheilbare Krankheit, verflucht durch die eigene Frau.

63 Elisabeth Bergner an Thomas Schramek, 22. 1. 1919, in: Völker 1990 (Anm. 58), S. 98.

64 Bereits 1917 wurde dieses Buch geplant, es erschien nach Lehmbrucks Tod beim Verlag Kiepenheuer in Potsdam (Anm. 53), S. 9. – Paul Westheim: *Die beiden Deutschlands – Zum Tode Franz Metzners und Wilhelm Lehmbrucks*. In: *Das Neue Rheinland* 1, 1919/20, S. 37–44. – Willi Wolfradt: *Wilhelm Lehmbruck*. In: *Das Junge Rheinland* 2, 1919, S. 238. Die Witwe gab Westheim Texte des Bildhauers, die der Autor S. 57–62 einfügte. Aber das Gedicht »Vor Rodins Kuß«, datiert am 5. 7. 1904, stammt jedoch m. E. nicht aus Lehmbrucks Geist und Hand, sondern von einem Lyriker (von wem?), der das Werk aus Marmor in Paris gesehen hatte, und Lehmbruck schrieb es säuberlich ab. Seit Westheims Buch soll es aber immer wieder unter dem Namen Lehmbruck segeln, auch bei Anne-Marie Bonnet: *Rodin »Der Kuss«*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2005, H. 4, S. 521–546. – Mück 2014 (Anm. 15), S. 157 und auch jüngst wieder in: *Wilhelm Lehmbruck. Retrospektive*. Hrsg. von Hans Peter Wipplinger. Ausst.Kat. Leopold-Museum Wien. Wien 2016, S. 89.

65 Julius Meier-Graefe: *Lehmbrucks 50. Geburtstag*: 4. Januar. In: *Frankfurter Zeitung* vom 5. 1. 1932.

66 Annegret Janda, Andreas Hüneke: *Das Schicksal einer Sammlung*. Berlin 1986. – Schubert 1990 (Anm. 17), Abb. 260. – Schubert 2001 (Anm. 25), S. 128 u. 238–239. – Siehe auch Ausst.Kat. Duisburg 2011 (Anm. 16). Die Bruchreste wurden zwar in Duisburg 2011 auch gezeigt, aber im Katalog nicht eigens dokumentiert. Das Kopf-Fragment hatte Anita Beloubek, Nationalgalerie Ost-Berlin, früher auf ihrem Schreibtisch, wo ich es fotografierte. Der heutige Verbleib ist fraglich.

67 *Frankfurter Zeitung* vom 5. 1. 1932 (Anm. 65); verwechselte er Zürich und Berlin? Denn Lehmbruck hielt sich nach dem 25. Januar in Berlin auf.

68 »Aber die Existenz eines Bildhauers, der mit seinem Material neue Konzeptionen erreicht, ist heute ein solches Wunder, daß man die Gelegenheit, den lauernden Pessimismus über unsere Kunst zu dämpfen, nicht versäumen darf.« Siehe *Kunst und Künstler* 10, 1912, S. 448.

69 Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926). 3. Aufl. Berlin 1931, S. 221–222.

70 Paul Westheim: *Zum 20. Todestag Wilhelm Lehmbrucks*. In: *Pariser Tageszeitung*, Nr. 948, vom 19.–20. März 1939, Beilage S. 4. – Wieder in Paul Westheim: *Lehmbruck und Paris. Zum 20. Todestag Wilhelm Lehmbrucks* (1939). In: Paul Westheim – *Karton mit Säulen*. Antifaschistische Kunstkritik. Hrsg. von Tanja Frank. Leipzig 1985, S. 221–223.

Abbildungsnachweis

Archiv des Verfassers: 1, 2, 4, 8, 13, 15–18. – Berlin, Bildagentur bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen: 3; bpk/Kupferstichkabinett, SMB: 10 (Volker-H. Schneider). – Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: 6 (Wolfgang Fuhrmannek). – Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung: 11 (Hans-Peter Klut). – Duisburg, Wilhelm Lehbruck Museum:

14 (Verfasser). – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 7. – Rostock, Kulturhistorisches Museum: 12 (Verfasser). – Reproduktionen: 5 (Jahrbuch der Berliner Museen 52/2010, 2012, S. 136, Abb. 11), 9 (Die Kunst (München) Jg. 17, H. 8 von Mai 1916, S. 264).
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 7

ZUSAMMENFASSUNG

Seit 1911 kannten und schätzten sich der rheinische Bildhauer Wilhelm Lehbruck und der um 1905 bereits gefürchtete Kunstkritiker Julius Meier-Graefe. Dieser war auf den Künstler, Mitglied der Société Nationale des Beaux-Arts, durch Ausstellungen in Berlin und Paris aufmerksam geworden. Im November 1911 besuchte er Lehbruck in dessen Pariser Atelier und kaufte die »Büste Frau L.« und den »Kleinen weiblichen Torso« von 1910/11. Er lobte diese Werke als eine neue „Gelassenheit der Antike“ und wegen ihrer Nähe zu den Figuren des Malers Hans von Marées. Meier-Graefe hatte bereits 1898 in der Zeitschrift PAN eine sinnliche und visuelle Einheit der Form postuliert, die er auch in Lehbrucks Werkphase um 1910 realisiert sah. Als aber Lehbruck 1911 im Salon d'Automne seine »Kniende« ausstellte, die den Bruch mit dem klassischen Schönheits-Ideal markiert, fühlte sich der Kritiker enttäuscht, öffnete sich jedoch bald der neuen Stilphase.

Meier-Graefe nimmt jene Phasen von Lehbrucks Rezeption in seinem Gedenk-Text an den Künstler 1932 in den Blick. Diese Schilderung ist neben seinem Beitrag von 1912 in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« der umfang- und aufschlussreichste. Ohne Zweifel haben seine Texte – neben einem Buch von Carl Einstein über die Radierungen 1913 – zum Renommé Lehbrucks beigetragen und seine Wertschätzung bis heute beeinflusst.

ABSTRACT

After first meeting in 1911, a relationship based on mutual respect grew up between the sculptor from the Rhine region Wilhelm Lehbruck and the art historian Julius Meier-Graefe who had earned a reputation as a formidable art critic around 1905. The artist, who was a member of the Société Nationale des Beaux-Arts, first came to Meier-Graefe's attention through exhibitions in Berlin and Paris. In November 1911, he visited Lehbruck at his studio in Paris and bought a »Bust of Frau L.« and the »Small Female Torso« from 1910/11. He praised the novel »composure of antiquity« displayed in the works as well as their closeness to the figures of painter Hans von Marées. As early as 1898, in an article in the journal PAN, Meier-Graefe had posited the notion of a sensual and visual unity of form, which he claimed Lehbruck had achieved in his work from around 1910. When Lehbruck exhibited his »Kneeling Woman« in 1911 at the Salon d'Automne, marking his break with the classical ideal of beauty, the critic's first response was one of disappointment, however, he soon came to embrace the sculptor's new stylistic phase.

Meier-Graefe takes a closer look at these phases of Lehbruck's reception in his commemorative text dedicated to the artist in 1932. It is the most comprehensive and informative text that he wrote about the sculptor aside from his essay in the journal »Kunst und Künstler« in 1912. Without a doubt, his writings, along with the book by Carl Einstein on the etchings from 1913, contributed to Lehbruck's renown and have influenced his reputation right up to the present day.