

Dietrich Schubert

Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von Wilhelm Lehmbruck

Es gibt keine absolute Wahrheit, was aber einer solchen noch am nächsten kommt, ist die Gemeinschaft.
(Alfred Adler)

Mit Ausbruch des 1. Weltkrieges mußte Lehmbruck Paris verlassen und siedelte nach Berlin über. Die Hauptstadt war in diesen Jahren Zentrum des geistigen Geschehens. Lehmbruck wohnte seit November 1914 erst in der Wilhelmshöherstraße; im Dezember zieht er nach Friedenau in die Nähe der Gießerei Noack.

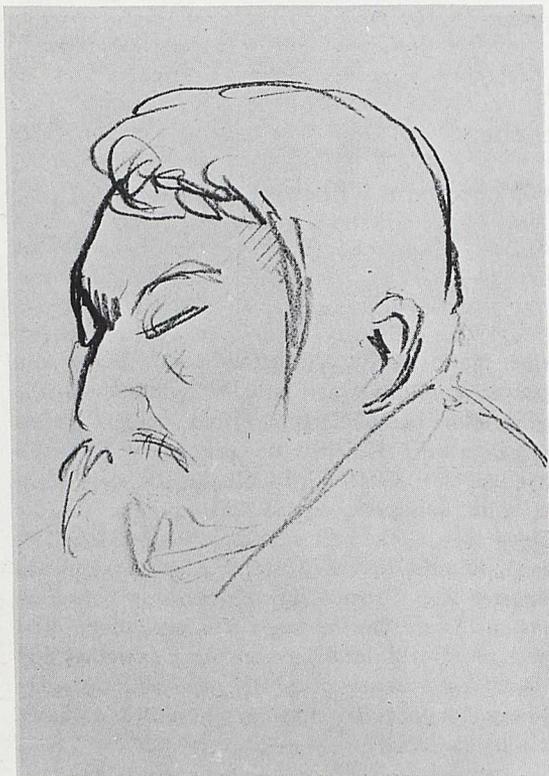
Wie er in Paris Kontakte hatte mit französischen und deutschen Künstlern und Dichtern, besonders im Cafe du Dôme 1), wird er in Berlin nicht nur freundschaftliche Beziehungen zu Sammlern unterhalten haben, sondern auch zu den Exponenten der Kunstszene. Wie in allen Zeiten des Umbruchs und der geistig-künstlerischen Revolution mit bedeutender Produktivität in den Künsten ist auch für den Expressionismus der enge Kontakt zwischen Dichtern, Malern, Theaterleuten und Musikern charakteristisch. Die relativ hohe Einheit der Stil-Epoche Expressionismus lebt geradezu aus diesen vielfältigen Kontakten, die durch die zahlreichen Kronzeugen jener Tage belegt werden. Diese Kontakte und ein umfassendes Gemeinschaftsgefühl, das für die Bewegung zentral werden sollte, führten schon früh zu Gruppenbildungen wie der „Brücke“ 1905 in Dresden, dem „Sturm“ 1910 in Berlin, dem „Blauen Reiter“ in München, der „Gruppe 1919“ in Dresden, der Novembergruppe von 1918 in Berlin usw.

Sprachrohre dieser künstlerisch und ethisch relevanten Zusammenschlüsse werden bald die so bedeutsamen Zeitschriften, z.B. die 1911 gegründete „Aktion“ Franz Pfemferts, die „Weißen Blätter“ von René Schickele (seit 1913 neben dem „Forum“ von Wilhelm Herzog das Organ der europäischen Kriegsgegner), Zeitschriften, in denen die Dichter, Maler, Kritiker und Politiker dieser expressionistischen Kunstrevolution

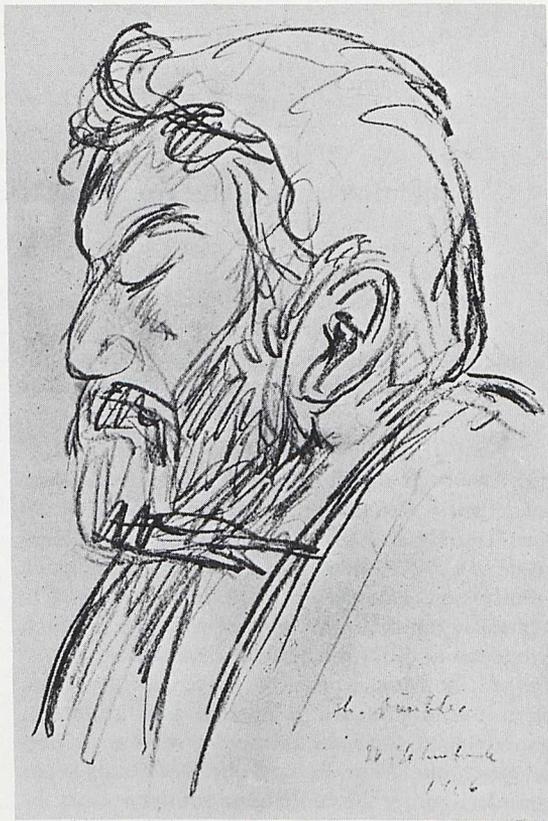
eine faszinierende Vielschichtigkeit geben und gegenüber Gründerzeit und Wilhelminismus die neue Zeit heraufführten. Dabei erfolgte entgegen dem unchristlichen Rangdenken und Machtstreben der Kaiserzeit-Ideologie, die den Weltkrieg herbeiführte, eine Rückbesinnung auf die Ideen der Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit, die mit den Leitbildern Christus und aus jüngster Zeit Tolstoi ihre Konkretion gefunden hatten. Diese Besinnung auf menschliche und geistige Vorbilder lieferte die grundlegende Identifikationsbasis für die expressionistische Bewegung und ist ideengeschichtlich bedeutend 2).

Ein typisches Feld der Künstlerkontakte sind neben den Zeitschriften die vielfachen Illustrationen der Graphiker und Maler zu literarischen Werken: Masereel zu Leonhard Frank; E. L. Kirchner zu Alfred Döblin und Georg Heym; Kokoschka zu Albert Ehrenstein und Karl Kraus; Willy Jaeckel zu Fritz von Unruh; Max Beckmann zu Kasimir Edschmid; Conrad Felixmüller zu Walter Hasenclever, Walter Rheiner und Heinar Schilling – und viele andere 3).

Ihren Niederschlag fanden diese der Gemeinschaftsidee entspringenden Kontakte auch in den zahlreichen Porträts der Dichter, Schauspieler, Philosophen, Politiker, Verleger durch die expressionistischen Maler und Zeichner; auch das historisch-allegorische Bildnis erfährt neue Prägungen (W. Lange: Tolstois Erweckung). Besonders Dichter und Maler standen in engem Kontakt wie L. Meidner mit E. W. Lotz, die Lasker-Schüler mit Franz Marc usw. Für die zahlreichen Bildnisse stehen: Meidners Zeichnungen seiner Freunde und Kollegen wie F. Hardekopf, F. Werfel, Paul Zech (der kongeniale Villon-Übersetzer), E. W. Lotz, J. R. Becher, C. Felixmüller, Max Hermann, W. Lehmbruck u.a.; dazu kommen Felixmüllers Bildnisse von Franz Pfemfert, Carl Sternheim, Maximilian Harden, Walter Rheiner; Kokoschkas Gemälde und seine



1. W. Lehbruck, *Bildniszeichnung*
Theodor Däubler, um 1916



2. W. Lehbruck, *Bildnis Däubler,*
Lithographie, 1916

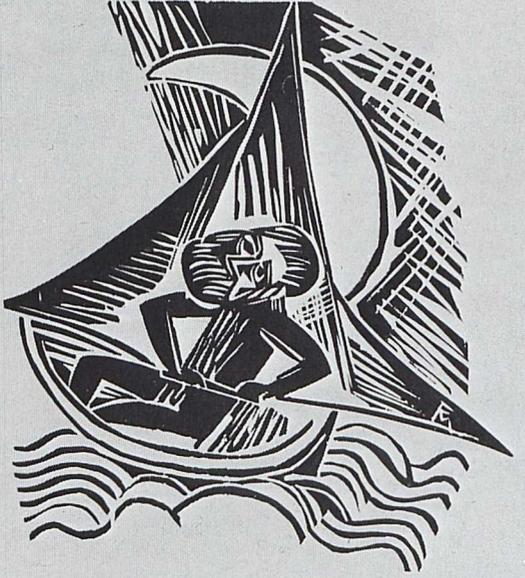
Bildniszeichnungen für den „Sturm“, die Porträts von Max Beckmann und die von Egon Schiele.

Seither bestand wohl in keiner Generation wieder ein solch enger brüderlicher Kontakt zwischen den Künstlern und den Künsten.

In den Jahren um 1916–18 – Lehbruck siedelt Ende des Jahres 1916 nach Zürich über – legen seine Bildniszeichnungen von Dichtern, die hier vorgestellt werden sollen, von solchen Kontakten Zeugnis ab. Bislang waren in den wenigen Veröffentlichungen zur Kunst Lehbrucks lediglich Porträts des Dichters des „Nordlichts“ Theodor Däubler aus der Zeit um 1916 bekannt. Eduard Trier veröffentlichte 1955 in seinem Bändchen einer Auswahl von Zeichnungen und Radierungen Lehbrucks eine Kreidezeichnung, die Däubler im Halbprofil nach links gewendet wiedergibt. Der schwere, massige Kopf ruht auf nur leicht skizzierten Schultern; die Augen scheinen nahezu geschlossen (Abb. 1).

Die Lithographie von 1916 zeigt den hymnischen Dichter in einem ähnlichen Habitus mit geschlossenen Augen, den Kopf nach links gewendet, wie verinnerlicht, seine Umwelt nicht registrierend, ja ihr entzogen. Das Liniengefüge dieser Lithographie (Abb. 2) ist reicher und dichter als das der gleichzeitigen Zeichnung 4).

Däubler hatte neben seinen Dichtungen wie „Nordlicht“, „Das Sternchen“, „Mit silberner Sichel“ des öfteren kurze, einprägsame Essays zu dem Schaffen bildender Künstler des expressionistischen Aufbruchs verfaßt, die in der Reihe „Junge Kunst“ oder in bekannten Zeitschriften veröffentlicht wurden, so beispielsweise über Cesar Klein, Georg Grosz, Archipenko 5). Ein Echo auf seinen Gedichtband ist Felixmüllers Holzschnitt, der den Dichter in einem Segelboot zeigt: „Für Däubler – mit silberner Sichel“ (Abb. 3), erschienen im 1. Jg. der „Neuen Blätter für Kunst und Dichtung“ (Dresden) im Novem-



3. C. Felixmüller, Holzschnitt „Für Th. Däubler – mit silberner Sichel“, 1918

ber 1918, einem Heft mit Beiträgen von und über Däubler, ferner im Juli 1919 in der in Regensburg edierten Zeitschrift „Die Sichel“.

In seinem erstmals in Dresden 1916 erschienenen Buch „Der neue Standpunkt“, in dem Däubler mit einer kühnen expressionistischen Sprache, die mit brillanten Assoziationen arbeitet, die Leistungen der führenden jungen Kunst (Munch, Barlach, Matisse, Rousseau, Chagall, Marc, Picasso, Klee, Kandinsky) würdigte⁶⁾, findet sich S. 162 ein Passus zur plastischen Kunst Wilhelm Lehmbrucks, der in seiner Charakterisierung die mageren Analysen der Gegenwart verblassen läßt; er sei hier wiedergegeben:

„In der Bildhauerei sollte die ethische Lotrechte wieder durchbrechen. Phantastik mußte sich abermals emporrecken: aus sich herausfliegen sollten die veraengstigten Gemueter. Viel Seele kann man aber bloß bei starkem Stil fassen, denn Seele fließt ueber, verstroemt sich, liebt aber zugleich die Form, aus der sie spruchn darf. Wir sprechen von Wilhelm Lehmbruck. Seine Kniende ist das Vorwort zum Expressionismus in der

Skulptur. Das ist kein Beten mehr, sondern eine Andacht, ein Glaube an die Lotrechte, die kommen muss. Wenn dieses Weib aufstuede, die Kniende, sie waere ein groteskes Gespenst: sie wird aber einmal aufstehen, uns mitreissen. Oder uns zuruecklassen. Unsere Traeume werden ihr aber aufgehetzt immer nachaengstigen. Vorderhand ist die Kniende unsre zusammengelegte Lotrechte. Lehmbrucks Schreitender ist heute bereits der trigonometrische Standpunkt in der Bildhauerei. Er ergibt sich als ein Uebereinandergekegeltes. Seine Beine hat ein Meistergriff eingeteilt, damit ein menschlicher Koerper Architektur werde. Moderne In-Sich-Gerissenheit und dabei wieder steiles Zum-Gewissen-Aufgebautein.

Lehmbrucks Stil ist durchaus eigenartig. Die Grundlagen auch bei ihm klassisch . . . In den Skulpturen stuelpt und trichtert er, ohne das Erlebnis unter den Dingen zu verletzen, Vorstellungen des Weibes vom Zwerchfell oder von den Kien an, nach oben. Er weiss den Zenit. Er ist von der Wirbelsaeule sehr ergriffen. Er wird immer gipfeln: ganz natuerlich verlauert bei Lehmbruck alles im Scheitel. Er versteht es ganz sonderartig, eine Vollplastik zusammenzustuemeln, damit sie, ganz nahe bei der Natur, trotzdem nur Kunstwerk werde. Jeder Arm, der weggestumpft wurde, ist da, um das Bildwerk innerlich zu gestalten. Jedes scheinbar abgeschlagene Bein wandert seelisch fort, damit die Statue leben kann“.

Diese ungewöhnliche Sprache versucht nicht nachdichtend etwas vom Wesen der Kunst Lehmbrucks zu treffen, sie mystifiziert nicht ihren Gegenstand, sondern durch unmittelbare Ausdruckhaftigkeit in der Wortverwendung und -Montage wird das Bildwerk in seiner Besonderheit charakterisiert.

Eine Schilderung eines Zeitgenossen, der zwar vierzehn Jahre jünger als Däubler war, aber dessen Darlegung aus engem Kontakt entsprang, ist die Stelle⁶⁾ in Kasimir Edschmids Buch „Lebendiger Expressionismus“ (249 f): „Er wirkte auf mich, als sei er, zum Teil wenigstens, einer anderen Welt angehörig . . . In Däubler war etwas von verhülltem Hellenentum, das mehr über die Schicksalsläufte wußte als wir“. Und Edschmid beschreibt den Dichter weiter: „Sichtbar und doch verhüllt, körperlich wie ein in sich zusammengesunkener Berg. Halslos. Nur Kopf. Wie ein Ätna mit eingestürzttem Krater . . . Er war im Vorlesen das Gegenteil der Laskerschüler, Hasenclevers, Werfels, die, sich expo-



4. Fotografie: Däubler und Lehbruck in Mannheim 1916

nierend, schrien und sich zerwühlten. Er war versunken in sich, die Augen geschlossen, in schwerem Tagtraum . . ."7).

Diese Schilderung Edschmids dient in treffender Weise auch für die Charakterisierung der Bildnisse Däublers, die Lehbruck schuf. Anscheinend entstanden sie während Lesungen des Dichters.

Der „ungetüme Wanderpoet“ hat auch Ernst Barlach fasziniert, der ihm in seinen Notizen des „Dario Däubler“, in seinem Roman „See-speck“ und mit einer geschnitzten Bildnisbüste Denkmäler setzte. Else Lasker-Schüler kennzeichnete Däubler dementsprechend als eine Barlach-Figur. Seine Ursprünglichkeit und sein hymnisch-dionysisches Wesen ließen ihn alle Phänomene des Lebens in einer mystischen Weise zu einem großen „Allglück“ werden, das die Ursprünglichkeit des Kindes sich zu bewahren suchte. Alte Photographien zeigen Däubler mit Kindern glücklich schauend. Eine andere Photographie zeigt den Dichter und Lehbruck im Jahre 1916 in Mannheim (Abb. 4), wo im November/Dezember mit 25 Plastiken die Kunsthalle die bis dahin größte Lehbruck-Ausstellung zeigte. Das Vorwort für den Katalog schrieb Däubler 8).

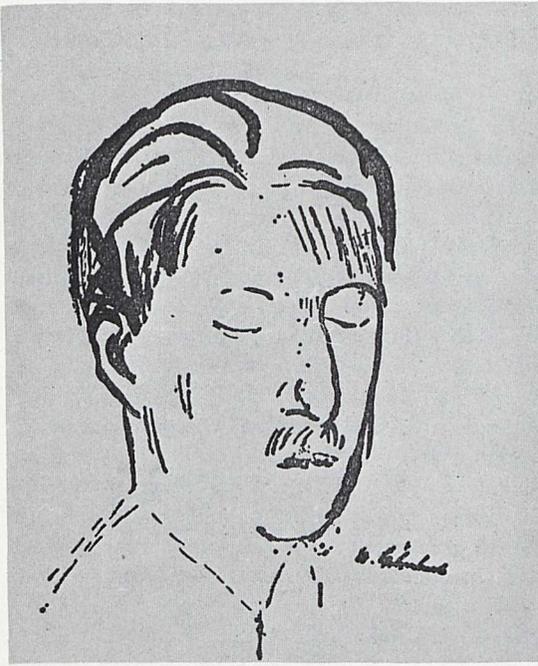
Im Nachlaßteil der Lehbruck-Zeichnungen, der erst 1974/75 zur Kenntnis und Bearbeitung freigegeben wurde 9), befinden sich noch sechs



5. Otto Dix, Bildnis Däubler, Öl 1927, Köln Wallraf-Richartz-Museum

unveröffentlichte Zeichnungen von Däublers Kopf, von denen der Unterzeichnete leider keine Photos beschaffen konnte. Doch bringen diese Skizzen keinen wesentlichen Zug oder neue Stilkriterien, die wir nicht der Pinselzeichnung und der Lithographie entnehmen könnten.

Einer der führenden Menschendarsteller des 20. Jahrhunderts, Otto Dix, malte Däubler elf Jahre später: das Bild im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Abb. 5) entstand 1927 und zeigt den Poeten sitzend vor einer irrealen Architektur 10). Die Schwere und Rundheit der Figur ist mit den präzisen altmeisterlichen Mitteln Dix'scher Realistik anschaulich wirksam gemacht. Wie die anderen Bildnisse des Dix von Persönlichkeiten der zwanziger Jahre wie Max Scheler, Heinrich George, Alfred Flechtheim oder Hugo Erfurth ist auch dieses von Däubler „haarsträubend ähnlich“, wie es Willi Wolfradt einmal umschrieb 11). Lehbruck, der an einer Porträtplastik Däubler

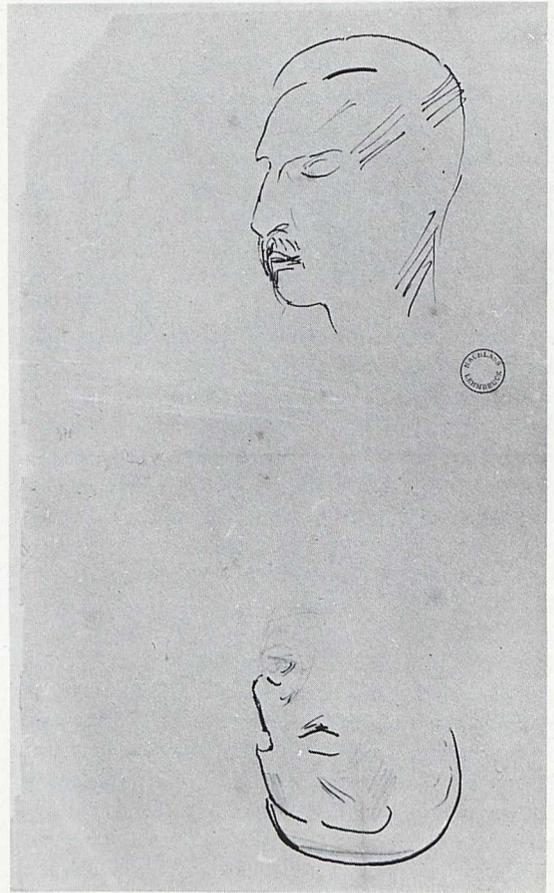


6. W. Lehbruck, *Bildnis Ludwig Rubiner*,
Pinselzeichnung um 1916/17

arbeitete, die unvollendet blieb und heute verschollen, wahrscheinlich zerstört ist 12), konzentriert sich als Bildhauer ganz auf das Wesentliche der Erscheinung und für ihn als Plastiker überhaupt Darstellbare, auf den Kopf. Andererseits gibt es im Schaffen Lehbrucks durchaus Skizzen, Aquarelle und Ölbilder, die bildhafte Kompositionen zeigen, vom Sichtpunkt der illusionistischen Malerei aus konzipiert sind. Bei reinen Kopfzeichnungen müssen wir freilich mit dem Plan für eine Porträtplastik rechnen.

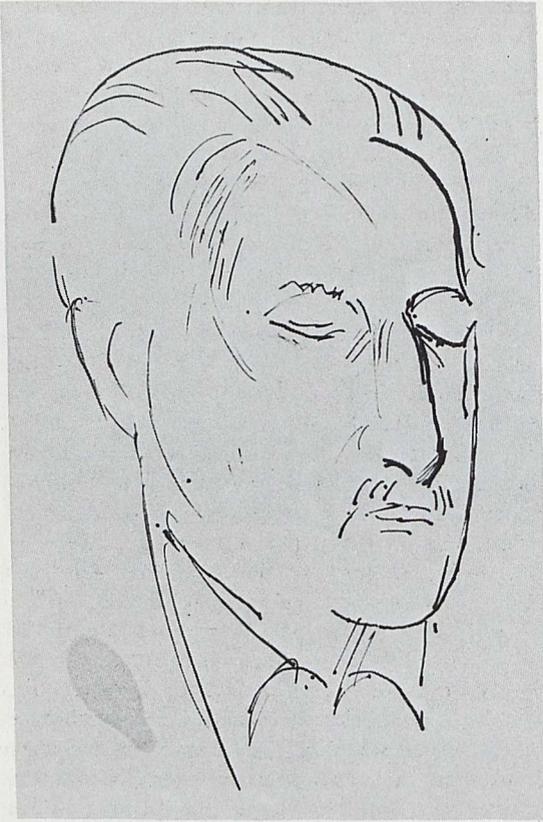
Es ist überraschend, daß Lehbruck einen anderen Dichter, der weniger ein konservativ-mystisches Wesen hatte, sondern ein begeisterter Aktivist der Menschen- und Gesellschaftsveränderung war, ganz ähnlich auffaßte und auch in einer Erscheinung der Verinnerlichung zeichnete: Ludwig Rubiner.

Der Generationsgenosse Lehbrucks, Rubiner, starb nicht lange nach Lehbrucks Freitod im Jahre 1920 in Berlin. Während der Kriegsjahre hielt sich Rubiner auch in der Schweiz auf. In Zürich stand er René Schickeles Zeitschrift „Die Weißen Blätter“, dem Organ der europäischen Kriegsgegner nahe, für das Henri Barbusse, Hein-

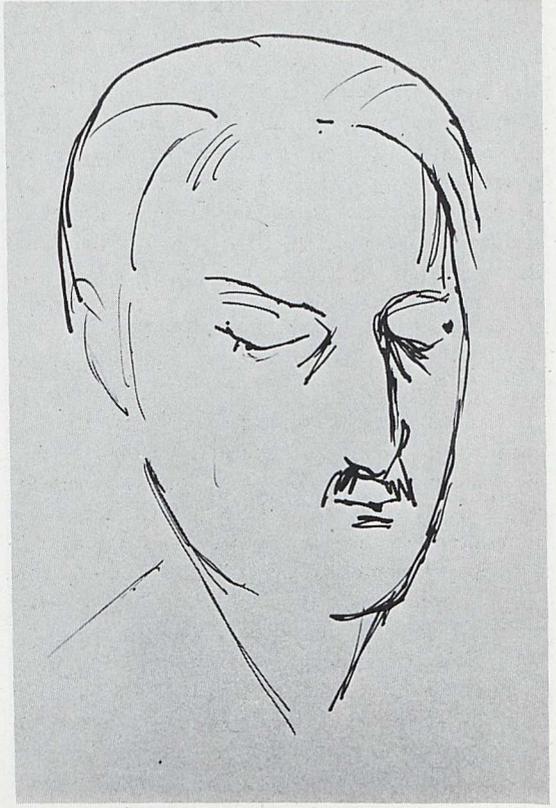


7. W. Lehbruck, *Bildnissskizze Rubiner*
(Lehmbruck-Nachlaß, Duisburg)

rich Mann, Stefan Zweig, Carl Sternheim, Alfred Wolfenstein u.a. arbeiteten. Ferner war Rubiner mit Pfemfert befreundet und arbeitete für dessen „Aktion“. Es ist nicht mehr möglich zu sagen, ob Lehbruck Rubiner erst in Zürich oder bereits in Berlin traf und zeichnete. Eine bekannte Pinselzeichnung erschien im April 1917 in der „Aktion“ (7. Jg. Heft 16/17) als Illustration zu Rubiners „Der Kampf mit dem Engel“, in einem Sonderheft Rubiner, für das Felixmüller den Titelholzschnitt lieferte. Diese Bildnis-Zeichnung wurde 1918 von Pfemfert auch als Aktions-Postkarte ediert und 1920 von Kurt Pinthus in seine berühmte „Menschheitsdämmerung“ aufgenommen (Abb. 6) 13). Sie zeigt Rubiners Kopf nach rechts gewendet, die Schultern mit wenigen Strichen angedeutet, die Augenlider gesenkt, den



8. W. Lehbruck, *Bildnissskizze Rubiner*
(Lehbruck-Nachlaß, Duisburg)



9. W. Lehbruck, *Bildnissskizze Rubiner*
(Lehbruck-Nachlaß)

Mund geschlossen. Im Nachlaß der Lehbruck-Zeichnungen befinden sich Blätter, die Skizzen zu einem Bildnis Rubiner zeigen (Nachlaß 1974 lfd.no. 378 und LN no. 593 und 594). Ersteres vereinigt zwei Skizzen des Kopfes im Profil in Blei, mit der Feder überzeichnet. Die beiden anderen sind Federzeichnungen, die der Abb. 6 kompositorisch und im Ausdruck unmittelbar nahestehen (Abb. 7, 8, 9).

Mit seinen „Worten am Sarge“ kennzeichnete Pfemfert den radikalen Sozialisten und Mitstreiter in der „Aktion“ Rubiner: „Wie ? – Du bist schon nicht? . . . Die schwarze Vergangenheit stürzt ihrem Ende entgegen . . . und Du, Rubiner, bist nicht ? – Fehlst beim Triumphmarsch in das Zukünftige, für das du gekämpft? . . . Ein dunkles Niewieder ! – wo nur das helle „Auf bald“ möglich schien ? . . . Also war das, Schicksal, alles ? Ein paar Jahre Hoffnung, ein paar Minuten Kampf, eine Sekunde Siegesge-

wißheit einem der sittlichsten, einem der menschlichsten Menschen! Dies Winzige unserem lebensstarken, unserem zukunftsgläubigen Freunde Ludwig Rubiner ?

Dies, sinnloses Schicksal, ist alles ? . . .”

Diesem Nachruf in seiner Zeitschrift vom 6. März 1920 gab Pfemfert das Rubiner-Bildnis von Lehbruck bei (Abb. 6), so daß das innere Titelbild Rubiner und Lehbruck als Betrauerte vereint 14). Lehbruck und Rubiner, beide 1881 geboren, beide in Berlin und Zürich lebend während der Kriegsjahre, beide mit 38 Jahren gestorben. Lehbruck tötet sich am 25. März 1919, Rubiner stirbt im Februar 1920; beider Werk ist Fragment geblieben. Die Begegnung des stillen, verinnerlichten Plastiklers, der in der Materie seiner Bildwerke das Geistige sichtbar machen wollte, mit dem politischen Dichter und Aktivist, der Tolstoi anrief, gehört zu den interessantesten Begegnungen der deutschen Kunst

um den 1. Weltkrieg. Wir besitzen bedauerlicherweise keine Bildnisbüste des Dichters von Lehmbrucks Hand.

Rubiner hatte schon 1912, ganz im Sinne von Heinrich Manns 1910 entstandenem Essay „Geist und Tat“, der die handelnde Verantwortung der Kunstschaffenden für die Demokratisierung der Gesellschaft umriß, in Pfemferts „Aktion“ (Mai 1912) den Aufruf veröffentlicht: „Der Dichter greift in die Politik“. Die christlich-sozialistisch gefärbte mitmenschliche Vorstellung, die Erneuerung des Menschen und der Gesellschaft, das Gemeinschafts-Ziel und die Gemeinschafts-Tat sind Kerngedanken der Dichtungen und Pamphlete Rubiners und der ganzen aktivistischen Bewegung. Darin berührt er sich ganz unmittelbar – außer mit vielen anderen Zeitgenossen – mit dem gleichzeitig ausgebildeten System der sozial orientierten Individualpsychologie Alfred Adlers. Rubiners Text „Mitmensch“ erschien 1918 in Hillers „Tätiger Geist“ 15); in Kurt Wolffs Reihe „Der Jüngste Tag“ kam 1916 der Gedichtband „Das himmlische Licht“ als Bd. 33 heraus, Verse, die mit ihrer Licht-Symbolik im Zentrum der expressionistischen Bewegung stehen, und an den die Menschenliebe und Demokratie preisenden Hymnen des 1892 gestorbenen Walt Whitman und an den Ideen Tolstois orientiert sind. Rubiners Band wurde besprochen von Oskar Loerke und Max Hermann.

Der Antipode Pfemferts, Kurt Hiller, mit dem Rubiner ebenfalls befreundet war, sah im Leben und Schaffen Rubiners die menschlichen Pole *R a t i o* und *I r r a t i o* im Goetheschen Sinne vereint. Für Rubiners humanistisch-sozialistische Haltung (die in jenen Jahren bei vielen Zeitgenossen stark religiös gerichtet war) soll hier ein kurzer Passus aus seinem Werk „Der Mensch in der Mitte“ (1917 in Berlin in Pfemferts „Politischer Aktions-Bibliothek“ erschienen) als *pars pro toto* stehen:

„Anbruch der neuen Zeit: das humanozentrische Bewußtsein. Epoche des Brudergefühls; Gemeinschaftsidee; Simultanismus; Allgegenwarts-Sinn. Erdballgesinnung, oder: der Mensch ist um des Menschen willen da.

Zukunft des nächsten Weltalters:

Der Mensch in der Mitte!“ 16).

Diese Schrift und Rubiners Gedichte wird Lehmbruck gekannt haben. Ob er Rubiners zentrales Wandlungsdrama „Die Gewaltlosen“, das 1919 bei Kiepenheuer erschien, kannte, muß offenbleiben; zumindest ist es wahrscheinlich, da Ru-

biner an der Niederschrift 1917–18 arbeitete. Der Dichter notiert im Vorspann: „... im Januar 1917 begonnen, im Herbst 1918 beendet. Inmitten der härtesten Verzweiflungsjahre, während die Siege des Weltkapitalismus sich über den Völkern hin und her wälzten. – Zürich. – Die Personen des Dramas sind die Vertreter von Ideen. Ein Ideenwerk hilft der Zeit, zu ihrem Ziel zu gelangen, indem es über die Zeit hinweg das letzte Ziel selbst als Wirklichkeit aufstellt“ (vgl. Anm. 2).

Im Jahre 1917, als Rubiner in Zürich seine Zeitschrift „Zeit-Echo“ herausgab, weilte auch Lehmbruck dort. Er konnte Ende 1916 mit Hilfe der Bemühung von Liebermann und J. Meier-Graefe nach Zürich übersiedeln. Für Lehmbruck waren diese Jahre 1916–18 zwischen Berlin und Zürich ebenfalls harte Verzweiflungsjahre, die in seinen Hauptwerken „Der Gestürzte“ und der „Trauernde“ ihren Ausdruck fanden: Weltkrieg, geistiger Umbruch, gesellschaftliche Gärungen, Krise der deutschen Plastik nach dem neoklassischen Selbstverständnis Hildebrands, Krise im eigenen Leben Lehmbrucks durch die Bekanntschaft mit der Schauspielerin Bergner. Dies alles mag ihn zum Selbstmord getrieben haben, obwohl er im Januar 1919 in die Preußische Akademie der Künste gewählt wurde. Sicher unterscheidet sich Lehmbrucks Lebensgefühl um 1918 entscheidend von dem Rubiners, denn er teilte wohl nicht dessen revolutionären Optimismus. Dieser schlug sich in Rubiners letzten Büchern „Kameraden der Menschheit“ (1919) und „Die Gemeinschaft – Dokumente der geistigen Weltwende“ (1920) nieder. Der Band von 1919 vereint Dichtungen von Hasenclever, Toller, Werfel, Iwan Goll, C. Einstein, A. Ehrenstein, Henri Guilbeaux, P.–J. Jouve, Hedwig Lachmann (Landauers Frau), R. Leonhard, Karl Otten, Rubiner, Paul Zech, Marcel Martinet, J. R. Becher. Der zweite Band sammelt die Stimmen von Hölderlin (Hyperion an Bellarmin: „... die Deutschen ... Handwerker, Priester ... aber keine Menschen, Herren und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen ...“), Wilhelm Weitling, V. Hugo, Marat, Marx, Rousseau, Barbusse, Wilhelm Herzog, Otto Freundlich, Rubiner, Flaubert, Poe, Guilbeaux, Jouve, Becher, Martinet, Leo Tolstoj, P. Kropotkin, Hedwig Lachmann und Gustav Landauer, Ernst Robert Curtius, C. Einstein, Upton Sinclair, Leonhard Frank u.a. und bildet neben Chagall, Feininger, Kokoschka zwei Werke von Lehmbruck ab, den

„Emporsteigenden Jüngling“ von 1913 und die torsohafte Mutter-Kind-Plastik von 1918.

Die Bildniszeichnungen Lehmbrucks zeigen nicht den Emphatiker Rubiner, wie er uns in seinen Gedichten und Schriften entgegentritt und wie ihn u.a. auch ein Brief an A. R. Meyer vom Februar 1913 in Bezug auf eine Lyrik-Anthologie ausweist 17). Sie strahlen eher etwas Resignierendes aus; sie zeigen einen stillen, in sich zurückgezogenen, verinnerlichten Mann, weit eher einem Mystiker ähnlich als einem Revolutionär, der er war. Dieser mit den Zeichnungen des Kopfes Däblier übereinstimmende Zug wirft die Frage auf, ob darin nicht Lehmbrucks künstlerische Entscheidung, sein Stilwille liegt. Denn alles Deklamatorische eignete sich zur plastischen Darstellung vielleicht im Stil des Barock und im Neo-Barock gegen 1900, nicht mehr jedoch zur Zeit Lehmbrucks in der Plastik, die den Ausdruck des Geistigen suchte, und nicht zumal in seinem Stil. Im expressionistischen Bildnis der Malerei und Graphik war dies möglich und gesucht. Lehmbruck aber hat beinahe allen seinen Figuren und Köpfen Gesichter verliehen, die plastisch reduziert, zurückgenommen sind. Besonders die Augenpartien sind mittels sanfter Übergänge gebildet im Gegensatz zum Illusionismus des 19. Jahrhunderts etwa bei Carpeaux, wo die Pupillen en creux behandelt sind. Mit diesem Mittel der „Verschwiegenheit des Antlitzes“ (W. Waetzold), realisierte er neben der Art der Figurengestik dasjenige Maß an Verinnerlichung und Entindividualisierung, das er seinen Gestalten zu geben gewillt war, um geistigen Ausdruck, in der Materie innere geistige Bewegung darzustellen, nicht körperlich-sinnliche Bewegung wie Rodin. Zumal differenzierte Blickgestaltung Sache des Malers wäre, plastisch jedoch kaum darstellbar ist. Während Malerei und Zeichnung im Bildnis eines Menschen nur eine Ansicht, eine Haltung des Kopfes, einen Moment illusionär darstellen können, in diesem freilich versuchen, alle anderen denkbaren Momente zu vereinigen, kann die Plastik ihrem Wesen nach den Kopf als greifbares Gebilde vollrund hinstellen, das der Betrachter haptisch zu erleben und zu umschreiten in der Lage ist, und so alle möglichen oder denkbaren Ansichten und Züge wiedergeben, — ein gattungsspezifischer Unterschied, der Charles Baudelaire 1846 veranlaßte, der Malerei den Vorrang zu geben und die Plastik als langweilig einzustufen, — etwa im Sinne von Leonardos und Hegels Wertung der Künste. Dagegen nannte Albert Camus die Plastik die ehrgeizigste aller Künste, weil sie

versuche, in einer Geste alle Gesten und in einem Blick alle Blicke der Welt zusammenzufassen.

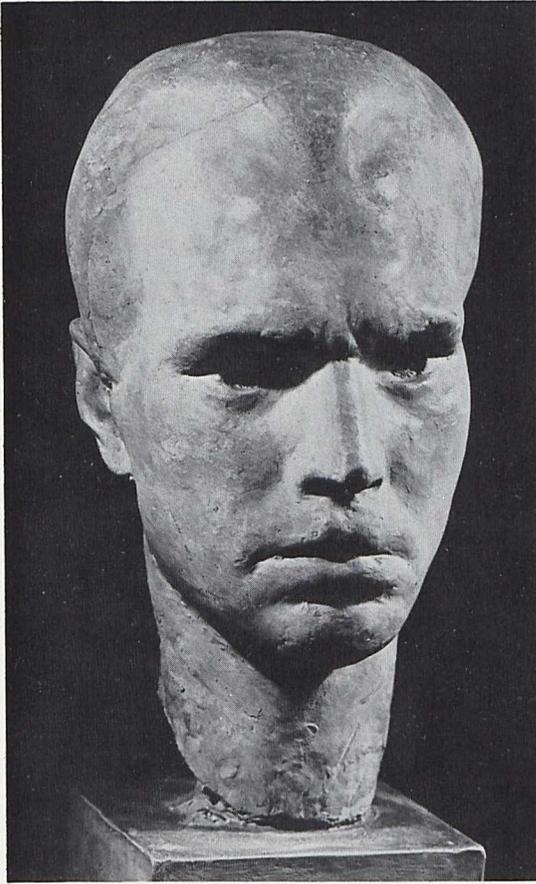
Als Ersatz für die Unmöglichkeit psychologisch-differenzierter Blickgestaltung (sofern die Bildwerke nicht bemalt sind wie die Bildnisbüsten des 15./16. Jh. oder wie Max Klingers und A. Volkmanns Werke) kann die Plastik dem Bildnis somit einen höheren Realitätsgrad in materieller Hinsicht verleihen, während Malerei und Zeichnung auf der Ebene der optischen Illusion verbleiben müssen.

Viele der plastischen Köpfe Lehmbrucks zeigen diesen Stil der Reduktion des Antlitzes, in extremer Weise die weiblichen Torsi, aber auch die Bildnisse — hier ein gewagtes Stilmittel! — wie der Stein-Kopf Herr Falk, die Büste FrL. K., der späte Marmor-Kopf seiner Frau 18). Dagegen plastische Furchung, markante Darstellung der Kopf- und Gesichtsteile und eine gewisse Blickgestaltung zeigt das plastische Bildnis, das Lehmbruck 1918 in Zürich von Fritz von Unruh modellierte (das in Kunststein gegossene Exemplar hier Abb. 10) 19).

In den Gesprächen, die Lehmbruck mit Unruh führte, umriß er sein Selbstverständnis als Plastiker und die Prinzipien seiner neuen expressionistischen Kunst. Unruh berichtete: „Dann führte er mich zum Sitzenden Jüngling. „Sehen Sie, das ist meine Konzeption eines Denkers. Rodins Penseur ist so muskulös wie ein Boxer. Wir Expressionisten, mein lieber Unruh, — man verspottet uns mit diesem Namen auch, — was wir Expressionisten suchen, ist: präzise aus unserem Material den geistigen Gehalt herauszuziehen. Seinen äußersten Ausdruck, — und das ist gerade, warum man zerquetscht wird in einer Welt, die so tief im Materialismus steckt . . . Übrigens hier auf der Platte habe ich eine Zeichnung von der Mutter aus Ihrer Tragödie gemacht, nehmen Sie alles“ 20). Eine Photographie hält den Atelierbesuch und das gegenseitige Modellieren beider fest (Abb. 11).

Unruhs Zeugnis besitzt für uns Heutige einen großen Wert, da mündliche oder schriftliche Äußerungen Lehmbrucks sehr spärlich überliefert, Briefe von der Familie nicht veröffentlicht worden sind 21). Aus der zitierten Stelle geht klar Lehmbrucks kontradiktorisches Verhältnis zu Rodin hervor.

Die Tragödie, die Lehmbruck erwähnt, ist Unruhs 1915–16 geschriebenes Stück „Ein Geschlecht“, 1918 bei K. Wolff in Leipzig erschienen, ein weiteres Beispiel des expressionistischen Wandlungsdramas: Der älteste Sohn klagt die



10. W. Lehmbruck, *Bildnis Fritz von Unruh*, Steinguß 1918, Mannheim, Kunsthalle

Mutter an, Kinder in eine so furchtbare Welt geboren zu haben; der jüngste Sohn wird im Widerstand gegen soldatisch-nationalistischen Gehorsam der Truppenführung zur prototypischen, prophetischen Gestalt der Wandlung und Erneuerung menschlich-gesellschaftlicher Ideen. Er feiert das brüderliche Prinzip und preist die Liebe in Gestalt der Mutter: „Aus deiner Seele ward der Tag geboren! Er lebt!“ Und aus der Verfluchung der „Gewalt der Kasernen“ wird er derjenige, der rebellierend die Mannschaften als gleichsam neuer Führer mitreißt: „Kommt, – stürmend Licht reißt uns mit fort, zu dir, zu dir o Mutter!“

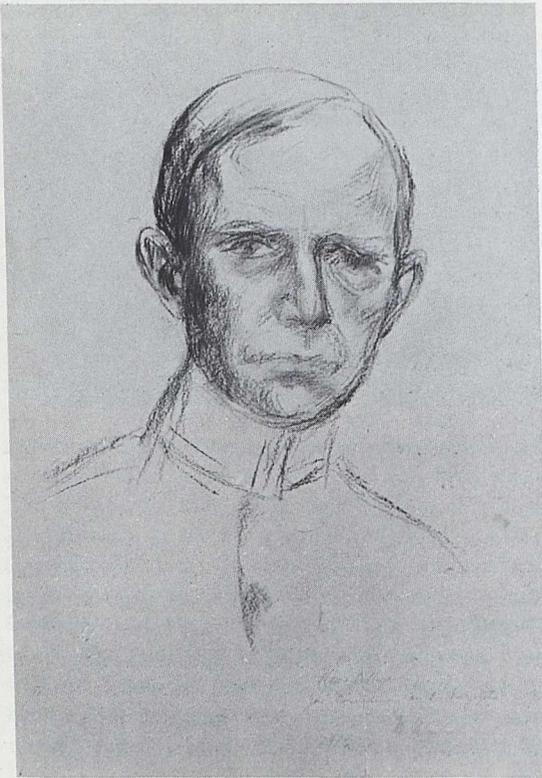
Die futuristische Dynamik der Licht-Symbolik wird hier wieder einmal mehr die Form der neuen expressionistischen Menschheitsideen.



11. *Fotografie, Lehmbruck mit Fritz von Unruh*, Zürich 1918

Nach Unruhs Bericht und dem gegenseitigen Modellieren zu schließen, hat Lehmbruck offenbar keine Vorzeichnungen gemacht (?). Der zeichnerische Nachlaßteil, der erst jüngst zur Bearbeitung freigegeben wurde, brachte auch keine solchen Bildniszeichnungen zum Porträt Unruh zum Vorschein. So müssen wir uns wohl begnügen mit Zeichnungen, zu denen Lehmbruck doch keine Plastik mehr vollenden konnte, und einer Porträtplastik Unruhs, zu der es keine Zeichnungen zu geben scheint.

Zur Menschengestaltung Lehmbrucks, speziell zur plastischen Darstellung des Kopfes (auch im Bildnis) bemerkte Fritz von Unruh einmal gegenüber Kasimir Edschmid an einer von der Forschung bisher übersehenen Stelle: Das Hirn solle wie eine Kuppel den fühlend – bewußten Menschen überfassen. Dies sei ein Typus, wie ihn Lehmbruck bestrebt war zu gestalten, sagt Unruh. „Ein Kopf, der nicht durch seine Sinnesorgane in die Plastik tritt, sondern durch die Wölbung des Stirnschädels die Gedankenwelt zur Dominante unseres Leibes erhebt“²²). In diesen äußerst wichtigen Bemerkungen liegt ein Bezug zu einer wesentlichen Grundproblematik des Expressionismus, nämlich hinsichtlich des Verhältnisses der irrationalen Seite des Menschen zu seiner rationalen, von Irratio zu Ratio, Mystik und Vernunft, *S e e l e* und *G e i s t*, die sich im Expressionismus in spezifischer Weise gegenüberstanden und – sich nicht ausschließend – um eine Einheit, um die Einheit des Fühlend-Bewußten, wie Unruh sagt, rangen. Das Bewußtsein für diese angestrebte



12. W. Lehbruck, Bildniszeichnung Hans Bethge, 1916, Duisburg, Lehbruck-Museum



13. W. Lehbruck, Bildnisskizze Leonhard Frank, um 1917 (Lehbruck-Nachlaß)

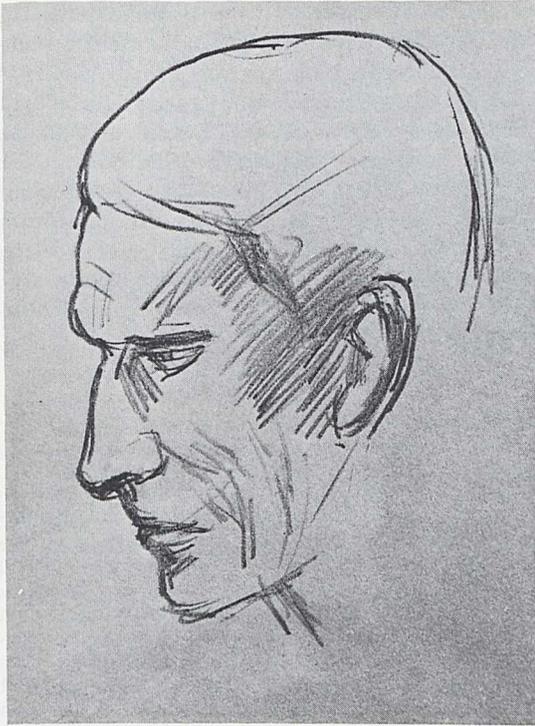
Einheit von Geist und Seele fügt sich zu Kurt Hillers Kennzeichnung Rubiners, er habe in seinem Leben und Werk Ratio und Irratio vereint. Es würde den Rahmen dieser Skizze überschreiten, würde man dieser für den Expressionismus zentralen Frage und Tendenz nachgehen 23).

Die Vereinfachung des gezeichneten Kopfes auf die großen, wesentlichen Züge, auf die große Form dürfte auch bei Lehbruck Kennzeichen der Vorarbeit für eine Bildnisplastik sein. Jedoch die Ausführung einer Porträtzeichnung in reicher, modellierender Strichführung mit differenzierter Blickgestaltung dürfte eher einer bildhaften Intention entsprechen. Dafür steht in Lehbrucks Oeuvre die Bildniszeichnung von Hans Bethge, die im Kriege 1916 entstanden ist 24) (Abb. 12).

Einen anderen Dichter, den wir in der Einleitung erwähnten, hat Lehbruck neben Däub-

ler, Rubiner, Unruh und Bethge porträtiert: Leonhard Frank. Im Nachlaß des Lehbruck-Museums befinden sich zwei Bleistiftzeichnungen (no. 795, 796), die Frank im Halbprofil und im Profil nach links gewendet wiedergeben. Mit konturierenden Strichen und Parallelschraffuren ist der Kopf des Schriftstellers in plastischer Klarheit herausgearbeitet (Abb. 13–14). Leonhard Frank, 1882 in Würzburg geboren, lebte hauptsächlich in Berlin; während des Krieges jedoch auch in der Schweiz, wo er dem Schickele-Kreis nahestand. Wir müssen offenlassen, ob Lehbruck ihn in Berlin oder in der Schweiz gezeichnet hat.

Den „Weg in die neue Gemeinschaft“ des befreiten Menschen, der seinem Mitmenschen nicht mehr Unterdrücker sondern Bruder ist, hat in jenen Jahren auch Frank gestaltend vorgezeichnet 25).



14. W. Lehmbruck, Bildnisskizze L. Frank, um 1917 (Lehmbruck-Nachlaß)

In diesem Sinne fügen sich Lehmbrucks Beziehungen zu Rubiner, zu Unruh und zu Frank zusammen. Die kriegsgegnerische Haltung, das pazifistische Engagement, das mehr wurde als bloße „Ideologie“ (wie Robert Musil forderte) – im Gegensatz zur Verherrlichung des Krieges durch das verführte Volk und durch Männer wie Lovis Corinth, Thomas Mann, Julius Bab im Sommer 1914, vor Langemarck – diese kriegsgegnerische Haltung verbindet die sonst in Weltanschauung und künstlerischen Prinzipien verschiedenen Persönlichkeiten. Der Ahnherr der christlich-sozialistischen Ideen und der menschlich kriegsgegnerischen Haltung war in jüngerer Zeit Leo Tolstoi, der „letzte Ahne“ (E. Canetti), dessen Werk Rubiner zum Teil ins Deutsche übertragen hat (Das Tagebuch 1895–1898, erschienen 1918) 26).

Leonhard Frank vertrat in seinen Novellen eine entschiedene Anti-Kriegshaltung. Sein Glaube „der Mensch ist gut“ fügt sich zur O-Mensch-Geste des Expressionismus und seiner auf Nietzsche fußenden Prophetie der Erneuerung

des Menschen, der Überwindung des Untertanen-Geistes, Haltungen, die auch Lehmbruck ganz allgemein teilte 27). Dies geht aus dem Bericht Unruhs hervor, den wir zitierten, und aus Lehmbrucks Hauptwerken des „Gestürzten“ von 1916, mit dem er das „Leid der Menschheit“ anschaulich machen wollte, der als eine große Gebärde für alle Gefallenen des Weltkrieges steht und sich von jeglicher nationalistischen, pathetisch feiernden Kriegsplastik deutlich abgrenzen läßt. Solche nationalistisch gefärbte Plastik hat in seinem Drama „Die Wandlung“ (1917/18) Ernst Toller den Bildhauer Friedrich nach dessen menschlicher Wandlung selbst zertrümmern lassen mit dem Ausruf: „Geschändete Menschen! . . . Um des Vaterlandes willen . . . Gott . . . kann ein Vaterland das verlangen ? . . . Nein, tausendmal nein. Lieber will ich wandern mit dir, Ahasver! (stürzt auf die Stau) Ich zertrümmere dich, Sieg des Vaterlands“ (er greift einen Hammer und zerschmettert die Statue) 28).

Neben dem „Gestürzten“ sind es Lehmbrucks „Trauernder“ (Zürich 1918) und seine späte Pietà-Konzeption, die die Trauer um die Schrecken und Opfer des Völkermordens in großen Gesten anschaulich machen, wie Ernst Barlach in seinen Kriegsdenkmälern in Hamburg und Magdeburg im Gegensatz zu nationalistisch-revanchistischen Beispielen der maßlosen Trauer und der Wandlung Ausdruck verlieh 29).

So schält sich bei dieser flüchtigen Übersicht über Lehmbrucks Dichterbildnisse ein Leitmotiv heraus, die Klage über den Krieg als Völkermorden und die Wandlung zur Liebe des Menschen zum brüderlichen Mitmenschen und die Einsicht, endlich eine Gesellschaft zu schaffen, die befreit ist von Kapitalzwang, Herrschaft, Gewalt und Krieg. Von Däublers Hellenentum zu Rubiners Anschluß an die christlich-sozialistischen Lehren von Tolstoi und Whitman, zu Fritz von Unruhs Pazifismus, der sich in der Tradition Heinrich von Kleists bewegt, zu Leonhard Franks politischem Engagement als Schriftsteller finden wir bei aller sonstigen „ideologischen“ Verschiedenheit einen Grundtenor, der auch Lehmbruck bestimmte, der ihn den Kontakt mit diesen Dichtern finden ließ.

Sie gingen alle den Weg vom Erlebnis sich wandeln zur Beschreibung und weiter „zur Anklage und zum Aufruf“ 30) – im Drama, in der Novelle, in der Graphik, im Gedicht, in der Plastik oder im Bilde.

Wie Kasimir Edschmid in Franks Dichtungen ein wertvolles Dokument gegen den Krieg sah, können wir in Lehbruck's Hauptwerken Zeugnisse der gestalteten Klage über den Krieg erkennen. Auch seine Zeichnungen zu Bildnissen der Dichter und Schriftsteller fügen sich der humanistischen Strömung jener entscheidenden Jahre ein. Für diese zentrale schöpferische Antikriegshaltung, die aus dem Erlebnis des Brudermordes erwuchs, — im Gegensatz zur „aufgeblasenen Anmaßung der generalstäbelnden Herrenkaste“ (Robert Musil) — steht neben zahlreichen Zeug-

nissen, zu denen auch Iwan Goll's Requiem für die Gefallenen Europas (1916 in Genf erschienen) gehört, Heinrich Vogelers Schrift von 1919 „Über den Expressionismus der Liebe“³¹): „Mir sagte einmal an der Front zur Zeit der Brest-Litowsker Verhandlungen ein höherer Generalstabsoffizier: „Wir Deutschen müssen einen Frieden machen, der das Gift der Zerstörung für unseren Feind in sich trägt“. — Mit dieser Anschauung von Frieden muß aufgeräumt werden, denn das ist Krieg . . . Krieg ist Schuld, blutige Schuld für uns alle“.

- 1) Pariser Begegnungen 1904–1914 Cafe du Dôme – Académie Matisse – Lehbruck's Freundeskreis, Kat. d. Ausst. Duisburg 1965; E. Trier, Lehbruck Paris 1910–1914, in: Jahressring 2, 1955/56, 144.
- 2) Die historischen und sozialgeschichtlichen Hintergründe der Zeit vor dem „Großen Krieg“, die Ideen von vor 1914 im Gegensatz zu den wieder neu auflebenden von 1789: Ranghöhe/Rangsystem – Machtwille (mißverständener Nietzsche) – Unbrüderlichkeit als Umkehrung von Egalité, Liberté und Fraternité („Ethos der Gemeinschaft“, wie es Alfred Adler nannte), ferner die Fragen nach Aspekten und Genese des Gemeinschaftserlebnisses und „Gemeinschafts-Ziels“ (Rubiner) und deren historischer Legitimation, die Bejubelung des Krieges vor Langemarck und dagegen seine leidenschaftliche Ablehnung später (um die „Weißen Blätter“ und das „Forum“ freilich schon 1913/14), diese Fragen können hier nicht skizziert werden. Als weitausholendes literarisches Werk, das diese zeitgeschichtlichen Hintergründe zu gestalten sucht, steht neben Heinrich Manns „Untertan“ von 1916/18, den Schriften Kurt Tucholskys und denen der sozialistischen Politiker wie Landauer, Eisner, Rosa Luxemburg der Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil hier als literarisches Werk zentral, bes. die Kap. 15 „Geistiger Umsturz“, 16 „Eine geheimnisvolle Zeitkrankheit“ und 83 „warum erfindet man nicht Geschichte?“ Die Analysen dieses Torso aus den letzten Jahren beleuchten auch jene Hintergründe: Bernd-Rüdiger Hüppauf, Von sozialer Utopie zur Mystik – zu Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“, München 1971; H. Böhme, Anomie und Entfremdung, Kronberg 1974. Dazu kommen Musils Tagebücher der Jahre 1914–1919, in denen er sich zur Zeit „zwischen 80 und 1914“ äußert, zum Expressionismus, zur Ideologie des Sozialismus, zur „fünfjährigen Sklaverei des Krieges“. Wichtig hier die Schriften von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, die „Kriegsartikel“ von Franz Mehring und von Franz Pfemfert „Bis August 1914“ (Bd. 9/10 und Bd. 14/15 der Reihe „Der Rote Hahn“, hg. von F. Pfemfert, Berlin 1918); außerdem Kurt Tucholsky, Der Geist von 1914, in: K. T. – Gesammelte Werke, Bd. 3 (1921–1924), Rein-

bek 1975, 426 f. Zum ideengeschichtlichen Rahmen ferner Josef Gabel, Ideologie und Schizophrenie, Ffm 1967; Chr. von Krockow, Nationalismus als deutsches Problem, München 1970; K. G. Just, Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart, Bern 1973 und R. Hamann/Jost Hermand, Gründerzeit (Berlin-Ost 1965), Neuausgabe München 1971, 120 f., wo Friedrich Nietzsche allerdings im Interesse der Staats-Ideologie der DDR nicht nur überstrapaziert, sondern teils einfach verzerrt ist: Hermand erwähnt nichts von Nietzsches Gegnerschaft zu Bismarck und Kaiser Wilhelm II. in dem er den personifizierten Ungeist sah, nichts von Nietzsches Kampf gegen den Antisemitismus, nichts von anderen emanzipatorischen Kernen in seinem Denken wie: Die Idee der prometheischen Revolte, der Würde der Auflehnung (wo später Camus anknüpfen sollte); Historie und Wissenschaft sind nach Nietzsche nur sinnvoll als Aufforderung zur Tat, als Impuls zur Handlung der Lebensgestaltung (hier knüpfte der aktive Expressionismus an)! Die Geschichte gehört nach Nietzsche nicht nur dem Bewahrenden, sondern besonders auch dem Leidenden und „dem der Befreiung Bedürftigen“. Neben solchen Verschweigungen bei Hamann Hermand fehlt auch Nietzsches Gegnerschaft zu Wagner und dessen falschem Kult (dessen verhängnisvolle Wirkung N. voraussagte), zum Erstarken des Reiches, fehlt die epochale Warnung vor den Hohenzöllern und dem deutschen Nationalismus und Nietzsches zentrale – weitblickende – Idee der Einigung Europas. Der Ausdruck „Übermensch“ war ihm nur Chiffre für die Idee der Erneuerung des Menschen und der Überwindung des verhängnisvollen Untertanengeistes der Deutschen (den Heinrich Mann dann so treffend schilderte). Diese Ideen der Lebensgestaltung und der Erneuerung wurden zu wichtigen im sozialistischen Expressionismus. Sie fanden Konkretionen in den zahlreichen Wandlungsdramen von Goering, Toller, Kaiser, Hasenclever, Unruh u.a. Bei Hermand ist die Chiffre „Übermensch“ wieder nazifiziert.

Zu Nietzsche weniger im Sinne der DDR und hellender seine nicht abzuschätzende Bedeutung ideengeschichtlich als Epoche-Kritiker und auch

- für die Kunst nach 1900 bis zur Malerei des Expressionismus (Max Beckmann) und kritischen Realismus (Otto Dix) vgl. Franz Pfemfert, Die Deutschsprechung Fr. Nietzsches – ein Protest, in: Die Aktion 5. Jg. 1915, no. 26 vom 26. Juni, 320 f.; H. Hesse, Zarathustras Wiederkehr, 1919, in: Politische Betrachtungen, 1970; Gottfried Benn, Nietzsche – nach fünfzig Jahren, in: Benn – Gesammelte Werke, Wiesbaden 1958, Bd. I; Albert Camus, Der Mensch in der Revolte (1951), Reinbek 1969, 55 f.; Edgar Salin, Vom deutschen Verhängnis – Burckhardt und Nietzsche, Hambg 1959, 141 („Die Deutschen als Verhängnis Europas“); Hans Barth, Wahrheit und Ideologie (1961), Frankfurt 1974, 203 f. und von Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, 2.A., Ffm 1970, 353–363.
- Zum Weltkrieg und zur Kriegspsychose wichtig Alfred Adler, Ein Psychiater über die Kriegspsychose, in: Internationale Rundschau (Zürich), IV, 1918, 597–600 und A. Adler, Die andere Seite – Massenpsychologie Untersuchung über die Schuld des Volkes, Wien 1919.
- Zur geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Identifikation im Rahmen der ästhetischen Theorie jetzt Hans Robert Jauf, Negativität und Identifikation, in: Positionen der Negativität (Poetik und Hermeneutik 6), München 1975, 263–338.
- Die Literatur zur expressionistischen Bewegung ist derart umfangreich, daß auf Angaben verzichtet werden muß und kann (vgl. zum Teil die folgenden Anm.). Verwiesen sei auf: Index Expressionismus – eine Bibliographie (1910 – 1925), 16 Bde hg. von P. Raabe; ferner von E. Lämmert, Wilhelm Emrich, Joh. Langner, W. Haftmann u.a. in: Der deutsche Expressionismus – Formen und Gestalten, Göttingen 1965; W. Hütt, Deutsche Malerei und Graphik des 20. Jh., Bln 1969.
- An dieser Stelle danke ich nochmals meinem Regensburger Kollegen, Dr. Bernd-Rüdiger Hüppauf, für freundliche Gespräche und Hinweise.
- 3) Vgl. Kat. d. Ausst. „Walter Rheiner 1895–1925“ von Walter Huder, Akademie der Künste Berlin-West, 1969; Lothar Lang, Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907–1927, Leipzig 1975; Ludwig Meidner: Dichter, Maler und Cafes, hg. von L. Kunz, Zürich 1973.
 - 4) E. Petermann, Die Druckgraphik W. Lehmbucks, Stgt 1964, Litho 3; Katalog der Lehbruck-Ausstellung, Washington 1972 no. 85 die Zeichnung (bearbeitet von R. Heller/Margarita Krocze-Lahusen); ferner die Däubler-Zeichnung no. 787 im Lehbruck-Nachlaß, Duisburg.
 - 5) Th. Däubler, Cesar Klein, Leipzig 1915; über G. Grosz in: Das Kunstblatt 1, 1916/17, 80–82 und in: Das Kunstblatt 13, 1929, 161; Archipenko-Album, Einf. von Th. Däubler und Iwan Goll, Potsdam 1921.
 - 6) Th. Däubler, Der neue Standpunkt, Dresden 1916, Neuausgabe von Fritz Löffler, Dresden 1957. Herrn Dr. Fritz Löffler, Dresden, möchte ich auch an dieser Stelle meinen Dank für hilfreiche Gespräche übermitteln.
 - 7) K. Edschmid, Lebendiger Expressionismus, 1961, 252; ferner das grundlegende Buch von A. Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit – Im Banne des Expressionismus, 6. A. Leipzig 1925, 444 f. Kurt Pinthus, Menschheitsdämmerung – ein Dokument des Expressionismus (1920), Reinbek 1959; G. Benn (Hg.), Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, München 1962; Walter Muschg, Von Trakl zu Brecht – Dichter des Expressionismus, München 1961, 253 f., dort auch der Hinweis auf Else Lasker-Schülers Beschreibung Däublers in: Gesichte, Bln 1920, S. 100; ferner die interessante Anthologie von M. Reso und Silvia Schlenstedt, Expressionismus – Lyrik, Bln/Weimar 1969.
 - 8) Verschiedene Photographien aus den 20er Jahren bringt der Sammelband Th. Däubler – Dichtungen u. Schriften, hg. von Fr. Kemp, München 1956; ferner Katalog „Expressionismus – Literatur und Kunst 1910–1923“ Schiller-Nationalismus Marbach 1960, 101; Zum Hellenentum Däublers vgl.: Th. D., Griechenland, aus dem Nachlaß hg. von M. Sidow, Berlin 1947; ferner Hanns Ulbricht, Th. D., Wiesbaden 1951. Wilhelm Emrich, Das Bild Italiens in der deutschen Dichtung (1959), in: W. E. – Geist und Widergeist, Frankfurt 1965, 258 f.
 - Zur Lehbruck-Ausst. 1916 in Mannheim vgl. G. Händler, in: Wilhelm Lehbruck – sieben Beiträge, Duisburg 1969, 65–66.
 - 9) An der Edition der Zeichnungen aus dem Nachlaß arbeitet Herr Dr. Gerhard Händler (Mülheim). Danken möchte ich hier für Hilfe und freundliche Hinweise dem Direktor des Duisburger Lehbruck-Museums, Herrn Dr. Siegfried Salzmann, und Herrn Rechtsanwalt Guido Lehbruck, Stuttgart.
 - 10) Fritz Löffler, Otto Dix – Leben und Werk, 3. A. Dresden 1972, 105; F. Löffler, Lieber Otto Dix – Ihr 75. Geburtstag ist ein unwahrscheinliches Ereignis, in: Kunstblätter der Galerie Nierendorf, Bln 1966, Heft 10/11.
 - 11) W. Wolfradt, in: Der Cicerone 1924, 943 f. D. Schubert, Die Elternbildnisse des Otto Dix aus den Jahren 1921 und 1924 – Beispiel einer Realismusanwandlung, in: Städel - Jb. 4, 1973, 271 f. und jetzt den Beitrag des Unterzeichneten zur Bildniskunst des jungen Dix: Rezeptions- und Stilpluralismus in den frühen Selbstbildnissen des Otto Dix in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, hg. von W. Hager und N. Knopp, München 1977, 203–224.
 - 12) A. Hoff, W. L., Berlin 1936, 116; Paul Westheim, Erinnerungen an W. Lehbruck, in: Wilhelm-Lehbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1964, S. 33: „offenbar vor seinem Weggang nach Zürich begonnen . . . und die während der zwei Jahre, in denen das Tonmodell im Atelier gestanden hatte, zerfallen war“.
 - 13) Katalog Expressionismus, Marbach 1960, no. 58, von Franz Pfemfert im Januar 1918 als Postkarte an Paula Sack verwendet! Kurt Pinthus, Menschheitsdämmerung a.a.O.; auch A. Soergel nahm diese Pinselzeichnung in sein Buch „Im Banne des Expressionismus“ S. 371 auf. Für alle hier erwähnten Dichter und diverse Probleme vgl. auch den Sammelband von W. Rothe, Expressionismus als Literatur, Bern/München 1969; ferner P. Pörtner, Literatur-Revolution 1910–1925, Dokumente, Ma-

- nifeste, Programme, Bde I – II, Darmstadt 1960–61; Silvio Vietta/H.-G. Kemper, Expressionismus, München 1975; Theorie des Expressionismus, hg. von Otto F. Best, Stuttgart 1976.
- 14) In: Die Aktion, Jg. 10, März 1920, 114–115; vgl. D. Schubert, Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus, in: Die zwanziger Jahre im Porträt – Katalog der Ausstellung Bonn, Rhein. Landesmuseum, 1976, 23–46.
- 15) W. Rothe (Hg.), Der Aktivismus 1915–1920, München 1969, 84 f.; die Aktionsbeiträge Rubiners auch in: P. Raabe, Ich schneide die Zeit aus – Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts „Aktion“ 1911–1918, München 1964; zu Rubiner ferner A. Soergel a.a.O. 1925, 370 f. und 756 f.; Gottfried Benn, Lyrik op. cit.; Walter Muschg op. cit. 1961, 35 f.; K. Edschmid, Lebendiger Expressionismus, 1961, 257 f. und von Edschmid, Expressionismus in der Dichtung, in: Tribüne der Kunst und Zeit, Bd. 1, Bln 1919, 39–79 (jetzt in: Hans Mayer, Deutsche Literaturkritik im 20. Jh., Stgt 1965, 259–82).
- 16) In der Grundhaltung und Wortzahl ist klar der Einfluß der Dichtungen Walt Whitmans zu fassen. Whitmans Werke hatte Franz Blei für die deutschen Verlage übertragen. 1920 illustrierte Willy Jaeckel die „Grashalme“. Dieser Einfluß Whitmans auf den deutschen Expressionismus ist schon von Soergel 1925 betont worden (vgl. auch die Essays über Whitman von Jh. Schlaf 1898 und 1904); er ist jedoch nicht so stark wie der von Hölderlin, Georg Büchner (vgl. dazu Edschmid), Dostojewski, Nietzsche und auch H. von Kleist: das Kleistbuch von Wilhelm Herzog erschien 1911, „Idee und Gestalt“ von Ernst Cassirer 1921, Gundolfs Kleist-Buch 1921 und das von Walter Muschg 1923. Dazu kam das Leitbild Tolstoi. „Besonders in den beiden großen Russen war der urchristliche, das Zeitalter verdammende Prophetismus für sie wieder ein gegenwärtiges Vorbild“, schrieb Walter Muschg (Von Trakl zu Brecht, 1961, 26).
- Hedwig Lachmann, die Frau von Gustav Landauer, und J. R. Becher schrieben Hymnen auf Tolstoi (in L. Rubiner, Kameraden der Menschheit, 1919, 127; M. Reso/S. Schlenstedt a.a.O. 1969, 99). Kurt Tucholsky schrieb vom „Evangelium der Liebe“ seit Christus bis Tolstoi in Hinblick auf Ernst Tollers Drama „Die Wandlung“ (Tucholsky, Tollers Publikum, in: K. T. – Gesammelte Werke, 1975, Bd. 2, 202).
- 17) „Morgenrot! – Die Tage dämmern!“ – zwanzig Briefe aus dem Frühexpressionismus 1910–1914, mitgeteilt von Paul Raabe, in: Der Monat, no. 191, August 1964, 60–61. Dort auch Kurt Badts Aufsatz zum Expressionismus: Die Formen des Neuen, S. 72–78.
- Ferner von Kurt Badt den wichtigen frühen, wenn auch im Vergleich Lehmbrucks mit Michelangelo ahistorischen Aufsatz: Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks, in: Zs. f. bildende Kunst, N.F. 31, 1920, 169 f.
- 18) Kat. d. Lehmbruck-Ausst. Washington 1972, no. 50. Das plastische Selbstbildnis als eine spezifische Aufgabe fordert den Bildhauer zur psychologischen Blick-Gestaltung heraus. Selbstbildnisse von Bildhauern kennen wir von Ghiberti, aus neuerer Zeit von Canova, Thorvaldsen, Dannecker, Gauguin, Rosso, Lucien Schnegg (auf den mich freundlichst Herr Prof. Schmol gen. Eisenwerth aufmerksam machte), Kokoschka, Freundlich, Max Beckmann, Scheibe, Käthe Kollwitz; von Lehmbruck lediglich die kleine, schwarz getönte Gipsbüste von 1898 (Duisburg).
- Zur plastischen Gestaltung des Antlitzes bei Rodin vgl. J. A. Schmol gen. Eisenwerth, Simmel und Rodin, in: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Ffm 1976, S. 40.
- 19) Fritz von Unruh, Begegnung mit W. Lehmbruck, in: W. L. – sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages, hg. von S. Salzmann und G. von Roden, Duisbg 1969, 15–19 (weitere Beiträge von Herbert von Einem, G. Händler, Willi Lehmbruck, S. Salzmann, E. Pannenbecker und D. Schubert), neben der ersten Monographie von Westheim und der von A. Hoff aus dem Jahre 1936 (2. Aufl. 1962) das einzige neuere Buch zu Lehmbrucks plastischer Kunst, das freilich nur Teilfragen diskutiert. Der Unterzeichnete arbeitet an einer größeren Studie zur deutschen Plastik vor und um den 1. Weltkrieg mit Schwerpunkt Lehmbruck unter Berücksichtigung auch der Radierungen und zahlreichen Zeichnungen.
- 20) F. von Unruh a.a.O., 1969, 17.
- 21) Manifeste Manifeste 1905–1933, Künstlerschriften I hg. von Diether Schmidt, Dresden 1965, 128 f. Mit großer Skepsis ist meines Erachtens die Wiedergabe von Unruhs ehemals mündlichem Bericht über Lehmbrucks letzte Stunden durch Alma Mahler-Werfel aufzunehmen (Mein Leben, Ffm 1960, 137). Zu Unruh und seinem Pazifismus kritisch Walter Benjamin, Friedensware (über Unruh „Flügel der Nike“ 1925), in: Die literarische Welt, 2. Jg. 1926, no. 21/22, 9–10 (jetzt auch in: Hans Mayer, Deutsche Literaturkritik, 1965, 405–412).
- 22) F. von Unruh an den Herausgeber der Reihe „Tribüne der Kunst und Zeit“, Kasimir Edschmid, 1918, in: Briefe der Expressionisten, hg. von K. Edschmid, Ffm 1964, 146 (variiert auch in: Schöpferische Konfession, Berlin 1920). In seiner knappen Darstellung der deutschen Plastik des 20. Jh. kommt Gert von der Osten auch auf das Bildnis zu sprechen. Er übergeht Lehmbrucks Leistung in dieser Hinsicht, der bereits vor Scharffs „Wölfflin“ in seinen Köpfen „Falk“ und „Unruh“ den „Seinsgehalt der Person“ und eine „geistige Ähnlichkeit“ gestaltet hatte. Hugo Lederers „R. Strauß“ von 1908 rückt v. d. Osten ins 19. Jh. Kolbes „Slevogt“, den er rühmt, ist 1926 völlig unzeitgemäß, da er gegenüber Klingers plastischen Bildnissen nichts Neues bringt, – ähnlich wie Archipenkos Büsten von 1923 öde Auftragsarbeiten sind (vgl. H. Reber, in: Städel-Jb. 2, 1969, 310 f.). Zur Bildnisbüste vgl. schon die kritische Stimme von Charles Baudelaire, Besprechung des Salon von 1846.
- 23) Dazu B.-R. Hüppauf, Von sozialer Utopie zur Mystik, München 1971. Es bleibt interessant, daß sich Kurt Hiller für die Kennzeichnung Rubiners

- auf die Ganzheitsvorstellung von Goethe bezieht. Dagegen irrt M. Gosebruch, wenn er meint, der Expressionismus wäre „um die reinen Feuer des Gemüts . . . so besorgt, daß er von der Seele den Geist als „Widersacher“ fernhielt“; dies kann höchstens zum Teil auf einzelne Maler zutreffen – wenn überhaupt, auf Beckmanns Kunst z.B. in keiner Weise (M. Gosebruch, Die Verachtung des Gemüts in Kunst und Wissenschaft, in: Joh. Schlemmer, Hg., Die Verachtung des Gemüts, München 1974, 84). Schon Robert Musil, der es wissen mußte, betonte das synthetische Wesen des Expressionismus (Tagebücher 1919), das Unruh in die Formel vom Fühlend-Bewußten brachte, – ebenso wie Ernst Toller, der hinsichtlich der Erneuerung des geistigen Inhalts menschlichen Gemeinschaftslebens von der „Synthese aus seelischem Trieb und Zwang der Vernunft“ sprach (in: Schöpferische Konfession, hg. von K. Edschmid, Berlin 1920, S. 48, Tribüne der Kunst und Zeit Bd. 13).
- 24) Signiert und beschriftet „Hans Bethge zur Erinnerung an die Kriegsjahre“ (Duisburg, WL-Mus.). Hans Bethge (1876–1946) war Philologe und Lyriker, bekannt durch seine Übertragungen fernöstlicher Poesie (Die Chinesische Flöte, 1907; Japanischer Frühling, 1911). Die von ihm 1906 edierte Anthologie „Deutsche Lyrik seit Lilienron“ wurde 1915 im 60. Tausend aufgelegt. Nach dem Tode von Lehbruck schrieb er: Wilhelm Lehbruck zum Gedächtnis, Bln 1920.
- 25) A. Soergel op. cit. 1925, 852 f.; K. Edschmid, Lebendiger Expressionismus, 1961, 146 und 316; Katalog Expressionismus Marbach 1960, 200–202, man vgl. auch hier das im psychologischen Habitus den Lehbruck'schen Skizzen nicht unähnliche Bildnis von Frank, das Emil Stumpff in Kohle zeichnete (Edschmid 1961, 141). Zu Frank außerdem seine Dichtung „Links wo das Herz ist“ (1952), in: L. F. – Gesammelte Werke Bde 1–6, Berlin 1957, Bd. 5; zu Franks Kontakt mit den „Weißen Blättern“ von René Schickele vgl. Soergel 1925, 324 f.
- 26) Für ihre Haltung dem Krieg gegenüber suchten die Expressionisten nach Vorbildern in der Vergangenheit (Identifikationsbasis). Dabei stieß Goethes ambivalente Haltung auf tiefe Kritik, während die Dichter um 1915 in Tolstoi „das blutige Kriege aufschreibende Gewissen“ fanden. So nannte das Vorbild Tolstoi Carl Sternheim in einem Brief an Kasimir Edschmid, während er Goethes Verantwortunglosigkeit umschrieb: „Nun hat aber just der gegenwärtige Augenblick europäischer Menschheitsgeschichte merken lassen, wie Goethe, der bis 1914 olympische, ein allprüfendes Gewissen insofern vermissen läßt, als er seine Nachfahren . . . ganz im unklaren über den Geist des Krieges läßt“, den er aus zahlrihen Feldzügen kannte. Und: „Dieser Goethe, mit sieben Büchern in einer Woche über ihn, hatte in seinem Gewissen eine klaffende Lücke, wich er doch, oft genug in der Feldzüge Greuel zwischen Sterbende, Tote und verzweifelt Lebende gestellt, allen Gefühlen . . . aus. Dieser ganze Goethe . . . entzog sich zur Hälfte der Verantwortung, die sein Schöpfer . . . auf ihn gesenkt hatte: den Mensch im Kriege mitzufühlen,
- an ihm schrecklich zu leiden, ihn zu enträtseln, zu deuten . . . Er aber scherzte um ihn herum, ließ, sich entziehend, in Anmerkungen und Reiterliedern einiges Artige in falschen Tönen über ihn hören und packte seiner Landsleute und die eigenen Nerven in Watte . . . Tolstoi aber . . . als blutiger Kriege aufschreibendes Gewissen . . . sah er den allerblutigsten kommen, und, neuer Leiden Last für des alten Atlas Schultern als unerträglich ahnend, brach sein zu schwer geprüftes Herz“ (in: Briefe der Expressionisten, hg. von K. Edschmid, 1964, 108).
- Dazu auch A. Kuhn, Die neuere Plastik, München 1921, 113. Interessant in diesem Zusammenhang der Goethe-Rezeption vor und nach 1914 wäre die Analyse der Goethe-Denkmalerei von vor 1914, so z.B. Hermann Hahns Denkmal für Chicago: Goethe als Jupiter, ausgerechnet als Jupiter, der schon Dichtern des 19. Jh. wie Hölderlin als Personifikation des tyrannischen Monarchen galt (zu den Goethe-Denkmalern vgl. Jörg Gamer in: Denkmäler im 19. Jh., hg. von H.–E. Mittag/V. Plagemann, München 1972, 141 f.).
- Ferner hier auch Kurt Tucholsky, Tollers Publikum (1919), in: K. T. – Gesammelte Werke, 1975, Bd. 2, 203.
- 27) Franks Buch „Der Mensch ist gut“, geschrieben 1916/17, erschien 1918 bei Kiepenheuer; dem Menschenmorden, dem Herrengest und dem Geist der Knechtschaft setzt er den „revolutionären Geist der Liebe“ entgegen (S. 118–119). Lehbruck kannte diese Sammlung von fünf Novellen gewiß, die die Bewegung des „Untertanen hoch ins Menschentum“ aufweist. An diesem Pathos und Optimismus des „O Mensch“ und an dem Glaube vieler, der Mensch sei gut, zweifelte Robert Musil und befragte skeptisch Rubiners Glaube an „eine Generation in Weltausmaß“; „Ist der Mensch gut?“ – und kommt zu dem Schluß, „Daß der Mensch moralisch eine Ungestalt sei, eine kolloidale Substanz, die sich Formen anschmiegt . . .“ (Tagebücher 1919).
- 28) Ernst Toller, Die Wandlung (geschr. 1917/18), Kiepenheuer Potsdam 1919, 55–56. Zu Lehbrucks „Gestürztem“ als ein klagendes Kriegsmal vgl. D. Schubert, W. L. – „Das Leid der Menschheit“, zur Plastik des Gestürzten von 1916 (Vortrag, gehalten am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Januar 1976). Seinem Entsetzen und seiner Klage verlieh Lehbruck auch in Worten Ausdruck:
 „Wer blieb noch da von diesem Morden?
 Wer bleibt aus diesem blutigen Meer?
 . . .
 Vom Morde gräßlich hingeschlachtet
 Die Freunde liegen still umher
 Die Brüder sind nun nicht mehr da . . .“
- 29) Zu Lehbrucks Pietà-Plänen vgl. D. Schubert, Lehbrucks Pietà – Beispiel einer Gestaltverwandlung, in: W. L. – sieben Beiträge, op. cit. 1969, 101–116; auch Bernhard Hoetgers Pietà von 1919 in Bremen (1933 zerstört) für die Toten der Revolution.
 Zu Barlachs Kriegsmalen in Hamburg, Güstrow und Magdeburg (Dom) vgl. Kurt Badt, Ernst Barlach – der Bildhauer, Neumünster 1971.

- 30) R. Kayser, Der politische Dichter Leonhard Frank, in: Das Junge Deutschland, Jg. 1918, 303 ff.

Für die für den Expressionismus charakteristischen Aufrufe sei hier von den vielen wenigstens auf einen wesentlichen verwiesen, der auch die Synthese von christlicher Religiosität und sozialistischen Ideen umreißt: „An alle Künstler!“ – mit Beiträgen von J. R. Becher, Ludwig Meidner, Walter Hasenclever, Max Pechstein, Kurt Eisner, L. Feininger, Paul Zech u.a., Berlin 1919 (jetzt in: Manifeste 1905–1933, Dresden 1965, 245 f.) Diese wesentliche Synthese von Christentum und Sozialismus im Sinne von Gustav Landauer, Paul Tillich u.a. berücksichtigt zu wenig W. Rothe, Der Mensch vor Gott – Expressionismus und Theologie, in: Expressionismus als Literatur, 1969, 37–66; treffender im Zusammenhang mit Max Beckmanns Darstellung der Ermordung Rosa Luxemburgs in der Graphik-Folge „Die Hölle“ (1919) dazu Christian Lenz, Max Beckmann – „Das Martyrium“, in: Jb. d. Berliner Museen 16, 1974, 191 f.

- 31) H. Vogeler, Über den Expressionismus der Liebe, Hannover 1919, jetzt auch in: H. V., Das Neue Leben – ausgewählte Schriften, hg. von Dietger

Pforte, Neuwied 1972, 107; es entbehrt nicht einer grausamen Ironie, daß die Lebensumstände unter Stalins Diktatur, denen Vogeler später ausgesetzt war, das Gegenteil vom „neuen Leben“ bedeuten. Auch solche Entwicklungen prophezeite schon Nietzsche, wenn er sagte, daß der Sieg einer fortschrittlichen Idee noch immer eine rückläufige Bewegung gewesen ist.

Leidenschaftliche Antikriegshaltung, die mehr ist als Ideologie und aus der verantwortliches Handeln folgte, zeichnet neben vielen Politikern, Dichtern und Malern (vgl. die Strömung des Aktivismus um Hiller, Pfemfert, Rubiner) besonders Leben und Werk von Ernst Toller aus, der mit seinem Drama „Die Wandlung“ führend zur Gestaltung der pazifistischen Ideen beitrug; Toller verstand sein Stück als „Flugblatt“, wie er in einem Brief vom Oktober 1919 an Edschmid schrieb. Sein Erinnerungsbuch „Eine Jugend in Deutschland“ (Amsterdam 1933, Reinbek 1963) ist für das Verständnis jener Kriegs- und Nachkriegsjahre bis zur Machtergreifung Hitlers und der Deutschnationalen 1933 unerlässlich. Ernst Rowohlt veröffentlichte 1919 in seiner Reihe „Umsturz und Aufbau“ als Bd. 5 „Der Hochverräter Ernst Toller“ – die Geschichte eines Prozesses, von Stefan Grossmann (Bln 1919).