

## 5.2. Die „Kniende“ (Paris 1911)

Dietrich Schubert

„Aber das innere Leben, wie es zu sich treibt... macht seine Gestalten verschlungen, winklig, voreinander, übereinander gestellt und aufgetürmt.“

Ernst Bloch: Geist der Utopie (1918), 2. Ausg. 1923

Nachdem ihm im Jahre 1910 die Große Stehende (Abb. V, 7) die Anerkennung Meier-Graefes eingebracht hatte, stellte Lehmbruck im Herbstsalon 1911 (Grand Palais) die ‚Kniende‘ aus. Sie erregte Aufsehen (Abb. VI, XI, 17–19). Sie sei wie eine Oase in der Wüstenei der Jahresschau<sup>1</sup>. Statt Rundheit und Fülle Maillols zeigt diese Figur Merkmale von Deformation – durch Phantasie: Gelängtheit, grazile Formen, unklassische Proportionen, Verinnerlichung, ja Entsinnlichung. Lehmbruck gestaltet ein völlig andersartiges Ideal der Frau. Statt Fülle und Vollschlankheit verkörpert die neue Figur Schlankheit, Ausgezehrtheit. Ihr Ausdruck ist der von Passivität. Lehmbruck zögerte (nach Aussagen seiner Frau Anita) bis zuletzt, die Plastik für die Ausstellung im Grand Palais (1. Okt. bis 8. Nov. 1911) gießen zu lassen<sup>2</sup>.

Der Wandel von der Marées und Maillol verbindenden Stehenden zur ‚Knienden‘ kommt einem Bruch gleich. Dieser ist nicht allein auf Eindrücke von Werken der in Paris arbeitenden „Avantgarde“ (Brancusi, Archipenko, Modigliani, Duchamp-Villon) zurückzuführen, sondern signalisiert eine Krise, die künstlerische und psychologische Motive haben muß. Dieser Wandel im Ideal der Gestalt der Frau beruht sowohl auf dem Willen zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen als auch auf krisenhaften Erfahrungen des Leibes. Lehmbruck hätte offenbar noch an der neuen Plastik gearbeitet, doch hat seine Frau ihm die Entscheidung abgenommen, indem sie den Gießer beauftragte. Im Herbstsalon stand ein Steinguß-Exemplar. Außerdem existieren zwei Gipse, die ganze Figur in Duisburg (Abb. XI, Nachlaß, 178 cm hoch) und ein fragmentarisches Arbeitsexemplar (Atelierstück) in der Nat. Galerie Berlin-DDR (Abb. XII). Steingüsse befinden sich in New York, Museum of Modern Art (ehem. Mannheim), in der Coll. Chrysler in New York (ehem. Dresden) und in Buffalo (Albright Art Gallery); ein 82 cm hoher Torso, der Schnitt unterhalb des Nabels (grüner Steinguß) in Berlin-Ost (Abb. XIII–XV, Depot der Nationalgalerie). Bronzegüsse kennen wir heute in Duisburg (Garten des WLM), im Niederrheinischen Landesmuseum zu Mainz (Abb. 1. Umschlagseite). Während des Bildersturms der Nazis wurde im Jahre 1937 ein Exemplar zerstört (Material?). Dies mitgerechnet ergeben sich acht Fassungen der ‚Knienden‘ und der Torso in Ost-Berlin<sup>3</sup>. Ein Nachguß (Bronze) steht im Treppenhaus der Metropolitan Opera in New York.

Im Jahre 1911 wurde auf der 22. Ausstellung der Berliner Secession der Begriff „Expressionismus“ geläufig für Gemälde der jungen Maler aus Paris (Derain, Picasso, Dufy, Braque, Vlaminck). Ein Exemplar der ‚Knienden‘ stellt Lehmbruck 1912 auf der Berliner Secession aus (Gips?). Im gleichen Jahr steht die Figur in Steinguß neben mehr als hundert Gemälden Vincent van Goghs in der Sonder-

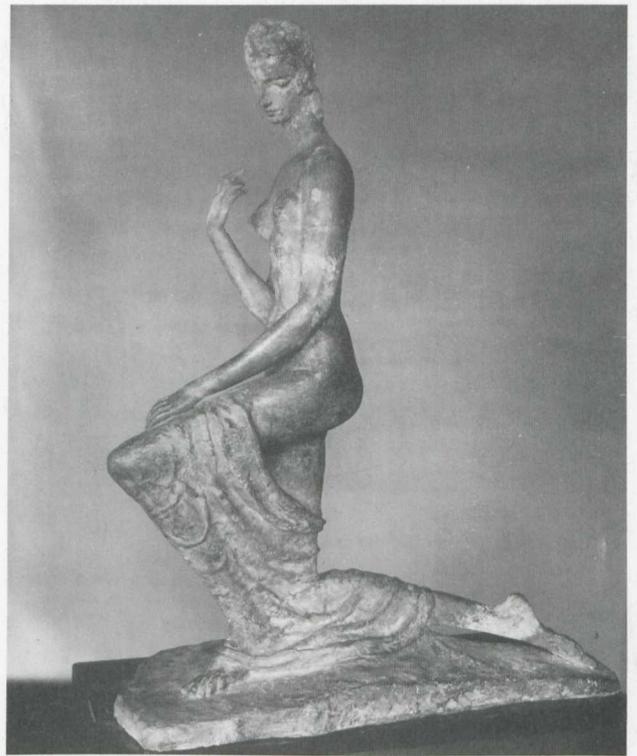


Abb. XI  
Kniende (Kunststein), 1911  
altes Foto vor 1945, Nationalgalerie Berlin (DDR)

Abb. XII  
Torso der Knienden (Gips)  
Nationalgalerie Berlin (DDR)

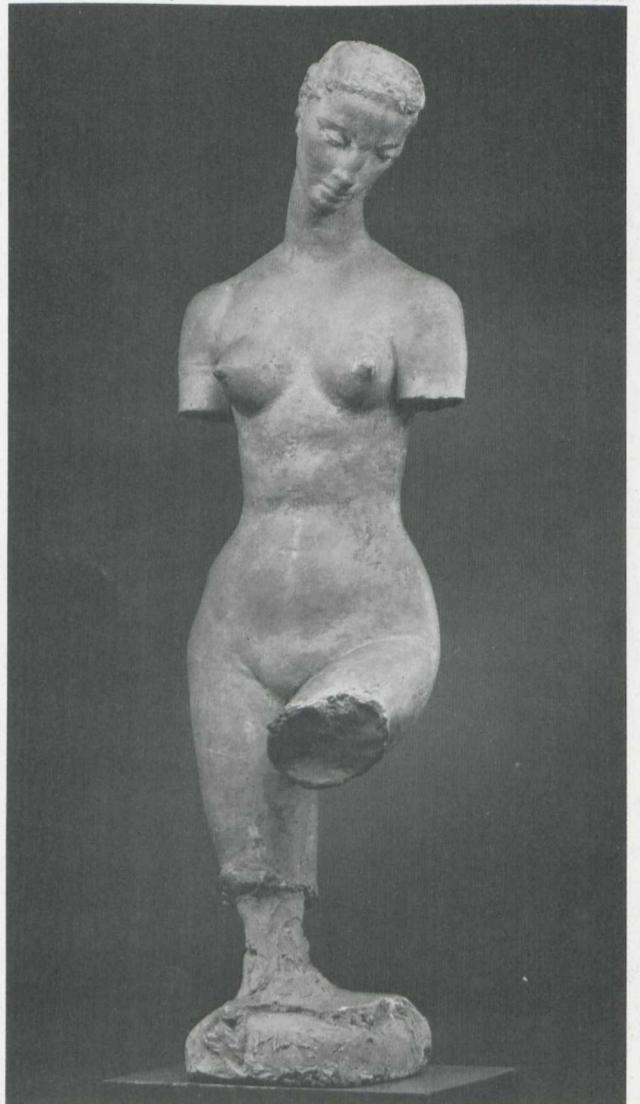




Abb. 17  
Kniende, 1911 (alte Aufnahme, Kat.-Nr. 10)



Abb.18 und 19 Kniende, 1911, Detail (altes Foto, Kat.-Nr.10)



bund-Ausstellung in Köln (dessen Gründungsvorsitzender *Karl Ernst Osthaus*, mit dem Lehmbruck gute Kontakte hatte, dessen kleinen Sohn er porträtierte, war). Im Jahre 1913 steht die ‚Kniende‘ in New York auf der Armory-Show neben Plastiken von Maillol (*La femme au bain*) und Brancusi (*Mlle. Pogany*).

1916 ist sie natürlich auf der großen Lehmbruck-Ausstellung in Mannheim dabei (Steinguß), zu der Däubler das Vorwort verfaßte. Im gleichen Jahr erscheint Däublers Buch „Der neue Standpunkt“ in Hellerau (Dresden)<sup>4</sup>. Däubler schreibt dort: „*In der Bildhauerei sollte die ethische Lotrechte wieder durchbrechen. Phantastik mußte sich abermals emporrecken: aus sich herausfliegen sollten die verängstigten Gemüter. Viel Seele kann man aber bloß bei starkem Stil fassen, denn Seele fließt über, verströmt sich, liebt aber zugleich die Form, aus der sie sprühn 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 aufstünde, die Kniende, sie wäre ein groteskes Gespenst: sie wird aber einmal aufstehen, uns mitreißen. Oder uns zurücklassen. Unsre Träume werden ihr aber aufgehetzt immer nachhängstigen. Vorderhand ist die Kniende unsre zusammengelegte Lotrechte.*“

Den Stilwandel von der ‚Stehenden‘ zur ‚Knienden‘, die Lehmbruck im übrigen nebeneinander ausstellte auf dem Sonderbund in Köln, auf der 24. Ausstellung der Berliner Secession 1912, in New York 1913 und in Paris bei Levesque 1914, als einen Bruch sehen zu können, hat schon Meier-Graefe bezeugt. In seiner Erinnerung an Paris 1910–11, als er Lehmbrucks Kunst in der Avenue du Maine „entdeckte“, schrieb er:<sup>5</sup> „*Eines Tages waren alle Frauenbüsten, Frauentorsos mit antikem Einschlag beiseite geräumt und in der Mitte stand eine überlebensgroße, halb kniende Frauengestalt, die nicht aufhörte. Sie widersprach allem Maréesschen Geiste und erst recht der Geschlossenheit Maillols. Im ersten Augenblick glich sie einer gigantischen Gliederpuppe. 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... hin. Ich hatte ihn für gesichert gehalten, und der Ärger über meinen Irrtum vergrößerte meine Erbitterung auf das geschlitzte Phantom. In meinem Ärger nannte ich es gotisch. Es zerschnitt die Luft wie ein steiles Riff und zwang den Betrachter, entweder niederzusinken oder davonzugehen. Ich zog das zweite vor, sagte ihm aber vorher meine Meinung. Wohin kam er mit dieser verrückten Gotik? Das Machwerk war alles Mögliche, nur keine Plastik. Mochte wohl sein, meinte er. 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. Sie steht gesichert zwischen unsichtbaren Säulen... Um die Kniende muß man sich bemühen... Man muß die kniende Gestalt des öfteren sehen, um die Sprache der Glieder, der erhobenen Hand, die gleich einer fünfstengelligen Blüte in den Äther wächst,*

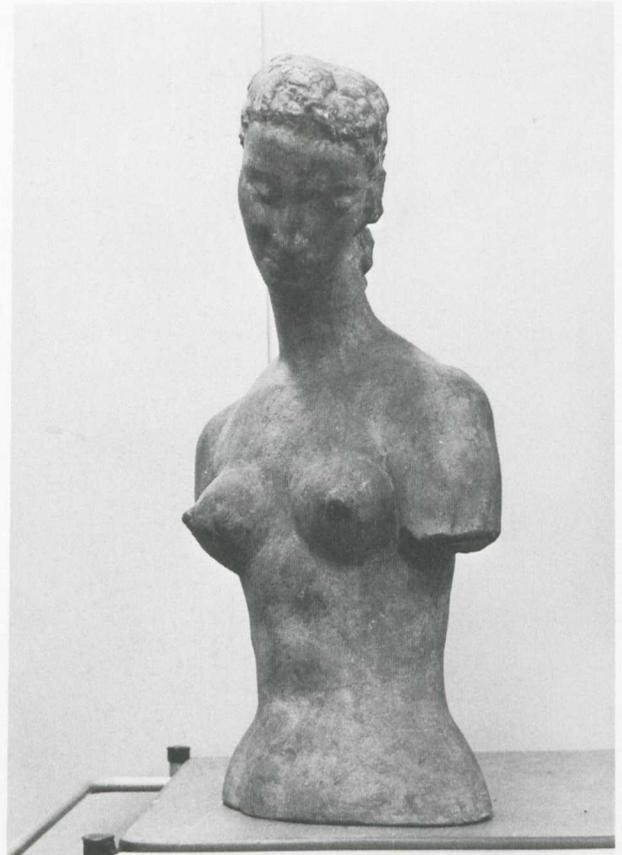


Abb. XIII–XV  
Torso der Knienden (grüner Steinguß)  
Nationalgalerie Berlin (DDR)

Abb. XIV (vgl. Abb. XIII)

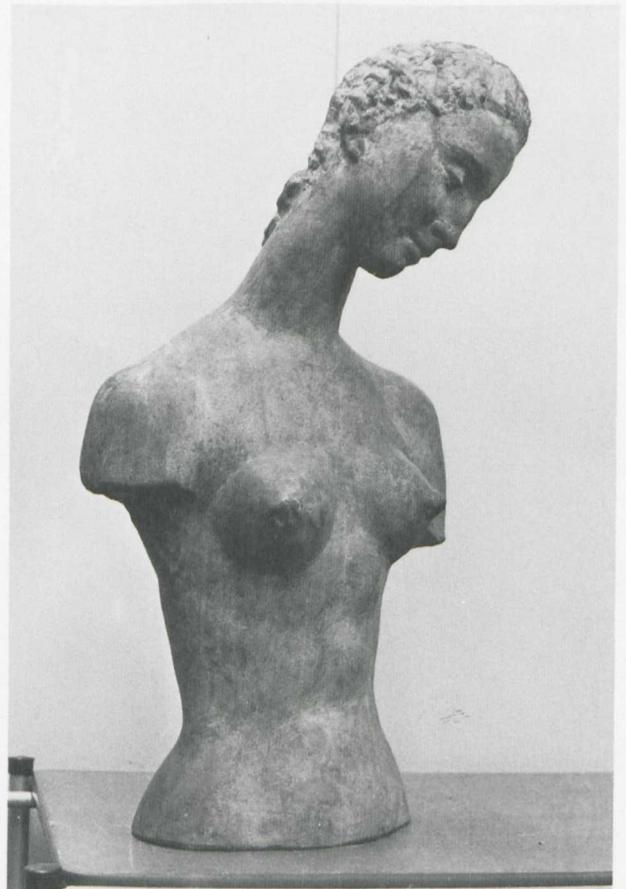




Abb. XV (vgl. Abb. XIII)

der anderen ruhenden und in der Ruhe atmenden Hand auf dem weit hinausragenden Schenkel und des Fußes, der bis in die Ewigkeit zurückflüchtet, um die Sprache des demütig geneigten Hauptes zu vernehmen. Wohl ein ganz anderes Verhalten als vor der Frauenbüste und dem Mädchentorso, die sich unteilbar darbieten. Wohl muß man jetzt auf Teile eingehen wie auf Gebärde und Blick eines Menschen, mit dem man redet, um erst nachher die Bindung der Teile zu gewinnen. Dann ändert sich jede Form. Brust, Hände, Arme, Schenkel, vorher zerrissen und kahl, gewinnen sanfte Fülle. Die erhobene Hand setzt den Traum des Antlitzes fort, und noch der weit zurückflüchtende Fuß ist die notwendige Folge des aufragenden Körpers. Man entdeckt Ähnlichkeiten mit der Frauenbüste und zumal mit dem Mädchentorso, ein verwandtes Spiel der Flächen, nur von einem ganz anderen Impuls erzeugt und zum Dienst eines ganz anderen Ausdrucks berufen. Dann kann geschehen, daß man das Antike in der Frauenbüste für eine erste Stufe nimmt; gewiß ein geschmeidigeres Gleiten voller Hoheit, und der Mädchentorso hat die stille Anmut einer Knospe; wunderbare Werke, aber vergleichsweise stumm, zumal stumm für uns Unruhige, die der Antike entrückt sind und einer Gebärde bedürfen... Dann kann geschehen, daß die Sprache der Knienden zu einem Ruf wird, auch wenn wir nicht wissen, wohin er uns führt... Das apollinische Dasein flüchtet, zurückgescheucht von einer winkenden Hand. Die Kniende steht heute im Kronprinzenpalais und hat nicht den richtigen Raum, um ganz vernommen zu werden, aber es gehört zu ihrer Eigenart, daß der ideale Raum, der die ganze Sprache aufzunehmen vermöchte, kaum irgendwo zu finden wäre. Manche photographischen Ausschnitte, die Westheim in seinem Buch reproduziert hat, geben fast mehr von der unabsehbaren Schönheit als der Anblick des Werkes im Museum.“

Lehmbruck zweifelte selbst auch an der fertigen ‚Knienden‘: 1912 fragt er auf der Sonderbund-Ausstellung in Köln Emil Nolde nach dessen Ansicht: „...und Lehmbruck mit seiner gotisierenden Knienden – vom Runden, Weichen zum Gedehten, Eckigen übergehend – wollte meine Meinung wissen, ob dieser Weg der richtige sei?“<sup>6</sup>

Auf eine Beschreibung des Bildwerkes kann hier nach Meier-Graefes Charakterisierung verzichtet werden; ferner steht in den noch anzuführenden Rezeptionen und Kritiken die Formgebung im Mittelpunkt der Auseinandersetzung.

Einen Bildhauer, Bernhard Hoetger, und einen Kritiker, Max Raphael, möchte ich hier zu Wort kommen lassen, da sich beide mit der ‚Knienden‘ auseinandergesetzt haben. 1918/19 dient die Plastik Hoetger u. a. zur Explikation seiner Thesen von Figur und Reliefgrund und der Prinzipien Plastisch-Bildhauerisch, Unplastisch-Unbildhauerisch. Lehmbruck und Hoetger kannten sich gewiß schon aus Paris, wenn auch keine Zeugnisse überliefert sind. Beide hatten 1910 ihr Atelier nebeneinander in der rue de Vaugirard. Hoetgers erste Skizze zu seiner Abhandlung „Der Bildhauer und der Plastiker“<sup>7</sup> stellt vier Plastiken in den je entsprechenden Block: W. Wauers ‚Schlittschuhläufer‘, eine kniende Figur (Autor?), eine

Plastik von Barlach und die ‚Kniende‘ von Lehmbruck (seitenverkehrt), deren Entstehung in Paris Hoetger noch miterlebt haben kann. Den imaginierten Block (Abb. XVI) gibt Hoetger in Schraffuren an („zu beseitigende Masse“). Lehmbrucks Figur nimmt in Hoetgers Unterscheidung die Position „Unbildhauerisch“ ein; sie sei plastisch, aber nicht bildhauerisch, denn „die Beseitigung der schraffierten Masse verlangt zu große Werkenergie“. Die Kniende sei „plastisch zurückorientiert zur Natur“, aber erfülle nicht die Synthese von „Plastisch und Bildhauerisch“, die Hoetger als höchstes Prinzip sucht. Da er eine reine Seitenansicht wählt, kommt er zu dem Schluß, daß Lehmbrucks Werk den Reliefgedanken repräsentiere. Diese von Hoetger konstatierten Kennzeichen bleiben sicher offensichtlich, auch wenn man nicht die reinen Seiten als Hauptansichten der Plastik versteht, sondern die Schrägen oder die Vorderseite, – was für die Verräumlichungsbezüge der ‚Knienden‘ günstiger ist. Dann nämlich schließt sich die weite Raumbreite (lange Basis) zusammen, doch alle wesentlichen Figurenmotive bleiben sichtbar. Zu bevorzugen wäre in diesem Sinne der Blick von halb links. Kurt Badt hat sich schon früh besonders mit dieser Frage der Hauptansicht beschäftigt: „Fast überall sind bei Lehmbruck die Basen der Figuren so umschrieben, daß sie die Stellung des Betrachters genau festlegen.“<sup>8</sup> Badt kommt in der Frage zu dem Ergebnis Hoetgers (und Raphaels), nämlich in der rechten Seite die Hauptansicht zu erkennen: „So zeigt, von der Breitseite rechts von der Figur gesehen, die Kniende den Sinn ihres Aufbaues: Massen sprechen und bewegte Umrisse; das am Boden liegende Bein hält dem steil aufragenden Körper das Gleichgewicht; den Schwingungen des Konturs in der Horizontalen antwortet die bewegte Rückenlinie; und dem vorgesetzten linken Bein, notwendig, um der Gestalt eine kräftigere Unterstützung zu geben und dem rechten Unterschenkel entgegenzuwirken, entspricht das Motiv des gebeugten Armes und die Neigung des Kopfes. Von diesem Standpunkt gesehen sind die gefühls- und inhaltsmäßig bestimmten Teile, die in der Haltung die zarte Melancholie ausdrücken, formal dem Ganzen eingeordnet. Die Melodie, die Kopf und Hand beginnen, klingt durch die ganze Figur fort. Daneben kommt das rein frontale Bild und der Anblick von der anderen Seite in Betracht. Von vorn wirkt die Doppellinie des Körperkonturs, das Wechselspiel der Arme, die Neigung des Kopfes über dem steil aufgerichteten Torso, ein Gegensatz, der der ganzen Figur das Blumenhafte gibt. Die linke Seitenansicht wiederholt das Bild der rechten, wenn auch der Aufbau nicht mit der gleichen Deutlichkeit sich darstellt. Immerhin sind hier die prinzipiellen Schauseiten noch nicht so fest wie bei den späteren Statuen; schöne Teilansichten bieten sich auch schräg von vorn her.

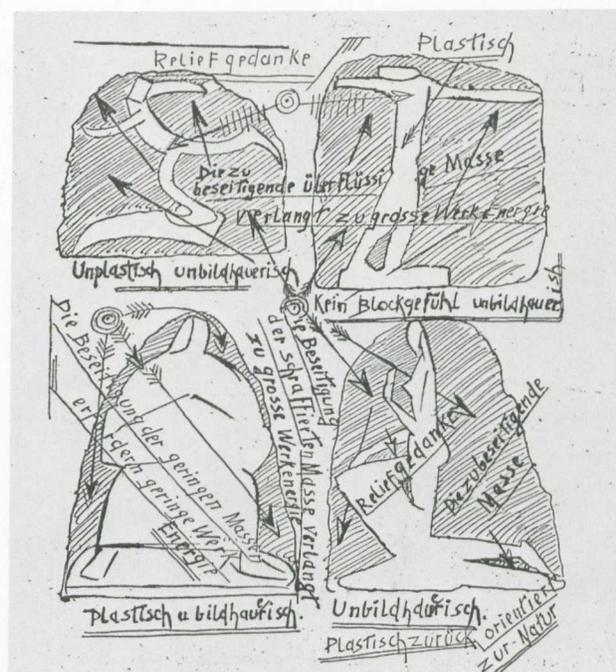


Abb. XVI  
Bernhard Hoetger in „Cicerone“, 1919

Dem vor der Schmalseite Stehenden scheint sie sich aus zwei Blöcken zusammenzusetzen, einem, der schwer und unregelmäßig hingelagert von den Füßen bis zum Schoße hinanreicht, und einem zweiten, steil gestellt, der sich leicht und frei darüber erhebt. Diese Blockmassen sind gegliedert und überspielt von sanft gegeneinander bewegten Kurven, die von der Beugung des träumenden Kopfes

Abb. 20  
Kniende, 1912 (Kat.-Nr. 33)



W. Lehmbruck

bestimmt sind. Das Profil des Nackens und Hinterkopfes, das in der bestimmenden Seitenansicht die Figur krönt, ist das Grundmotiv der ganzen Gestalt; jene zarte und ganz geschmeidig-willige Beugung, ähnlich der des Rohres, wenn der Wind es bewegt, scheint die ganze Figur zu erfüllen. Alles an ihr ist solche Demut: tatsächlich ist jedes Gelenk gebeugt, nur der Rücken, der alles trägt, ist aufrecht geblieben.“

In seinem „Führer zum Wesen der Kunst“, dem 1921 erschienenen Buch „Idee und Gestalt“, führt Max Raphael zwischen der ‚Knienden‘ und einem knienden gotischen Engel des 14. Jh. am Dom zu Orvieto einen Vergleich durch zur „Erlangung absoluter Wertunterschiede“<sup>9</sup>. Der Engel des 14. Jh. in Orvieto ist ihm Plastik, Lehmbrucks ‚Kniende‘ dagegen Pseudoplastik. „Für Lehmbruck ist das kniende Bein ein linearer Gegensatz, die ruhende Waagrechte zu steilen Senkrechten. Der weite Raum zwischen den Zehenspitzen und der Rückenkontur spielte in der bildenden Phantasie keine Rolle. Dem mittelalterlichen Künstler kam im Gegensatz alles darauf an, diesen Raum lebendig zu machen“ – dies aber nur mittels der Flügel möglich! – „... der mittelalterliche Künstler konzipiert eine den Körper der Figur überragende kubische Masse, welche durch die menschlichen Glieder raumfunktional, durch die seelische Gebärde als Weltgefühl stofflich ausgedeutet wird... Bei dem modernen Künstler gibt es keinen Kubus, sondern eine Stange, an die weit ausladende Extremitäten angeklebt sind, keine Raumbfunktion des Körpers, sondern der Körper ist – aus dem Raum herausgelöst an sich und allein das Darstellungsmittel der seelischen Erregung“ (139). Solcher Luftraum des Kubus sei aller echten Plastik eigen, der ägyptischen, griechischen, indischen und gotischen. „Die Pseudoplastik aber schneidet unmittelbar in den Naturraum hinein“ (scharfe Silhouetten bei Lehmbruck, ansaugende Lockerungen bei Rodin). Die Verlängerung des tragenden Sockels vergrößere zwar die Raumentiefe, „nicht aber die Raumbfunktion des Beines“ (141).

Dieser Mangel an Raumbfunktion bestünde auch im Verhältnis von Rundform und geneigter Fläche: das Tuch der Knienden diene „eher dazu, die räumlichen Werte zu verschleiern als zu enthüllen“ (142). Auch in der Bildung von Hohlraum durch Gegeneinanderstellen von körperlichen Massen bleibe Lehmbruck plastisch unwirksam. Weil der Körper nicht von einem Raumvolumen umfassen sei, hängen die Arme „in den Naturraum hinein und schneiden aus diesem ein Stück so aus, daß ihre Begegnung die Öffnung zwischen den Schenkeln variiert“ (143). Raphael sieht folglich bei Lehmbruck die linear ornamentale Ordnung überwiegen<sup>10</sup>. Doch scheinen mir entgegen Raphael die Motive des gotischen Engels in Orvieto (Flügel, Spruchband) im ganzen gesehen auch unplastisch, nur stärker verräumlicht, aber keineswegs im „stärksten Gegensatz“ zu Lehmbrucks Gestaltung zu stehen. Lehmbruck war 1905 nicht in Orvieto; er kannte den Engel nicht. Aber er war in Florenz. Dort sah er in S. Croce das Relief der Verkündigung von Donatello, und ich gehe davon aus, daß ihn die beiden Figurenerfindungen beeindruckt haben. Besonders das Motiv des

Kniens des Engels, der tektonische Vorstoß des Knies, das Motiv der Verkündigungshand, die ganze Flachheit der Komposition (durch den Relief-Kasten bedingt) haben Lehmbruck Anregungen, Impulse geben können. Seine ‚Kniende‘ wird jedoch weniger ein ‚Engel der Verkündigung‘ als vielmehr – wenn überhaupt – eine ‚Maria‘, die die Botschaft annimmt; denn die ‚Kniende‘ entäußert sich nicht. Sie ist demütig in sich gekehrt, sie ist eine Andacht (Däubler). Aber Donatellos Form kann sich anregend ausgewirkt haben: das Knie seines Engels in S. Croce hat etwas Gerüsthaftes. Das rechtwinklig gestellte Bein ist flach, es bildet das Gerüst für die Kombination von Oberkörper und Armen, und das Knie ist der architektonische Vorstoß des Engels in den Raum; darin wird die Expression seiner Botschaft anschaulich wirksam. Lehmbrucks Interesse ist freilich ein anderes. Er will eine kniende Frau schlechthin gestalten, die weder Maria noch den Engel darstellt; er säkularisiert gleichsam beide christlichen Urgestalten in der Synthese einer modernen Figur (Prototyp).

Allerdings ist die mentale Verinnerlichung keineswegs von Anfang an konzipiert gewesen. Die wenigen *Vorzeichnungen*, die Eduard Trier schon 1958 diskutiert hat – die ihm belegen, daß Lehmbruck die Figur nicht als reine Silhouette von der Seite her geplant habe –, zeigen zwei wichtige Aspekte: erstens das herkömmliche Frauenideal, nämlich runde, füllige, normal proportionierte Formen! Zweitens einen gerade erhobenen Kopf bzw. emporgerichteten Blick, also nicht Kopfneigung und Verinnerlichung. Die zweite von Trier besprochene Sepia-Zeichnung ist jedoch 1912 datiert (authentisch?), und die Radierung von 1911 könnte auch nach dem Guß der Plastik entstanden sein<sup>11</sup>, denn sie legt die Teile der Figur völlig flächig und einseitig aus, selbst die Brüste. Als Flächenkunst mit autonomem Akzent scheidet sie m. E. für die Beurteilung der Plastik aus.

Über Trier hinaus muß eine bislang unberücksichtigte Kreidezeichnung in Berlin (Abb. XVII, Nat. Galerie Ost) als unmittelbarste (erhaltene) Vorzeichnung gesehen werden. Sie denkt die Figur streng als ein Gerüst und baut sie entsprechend. Zwar gibt diese Zeichnung nicht die rechte Seitenansicht, sondern die linke wieder, aber darin alle entscheidenden Motive, die gesamte Komposition *und* die *gelängten* Glieder, also die *Deformation*, mithin den *neuen Typus* der Frau. Lediglich die zur Brust geführte Hand fehlt auf dieser Zeichnung. Das Berliner Blatt ist nahezu identisch mit dem Blickpunkt, den eine alte Fotografie (Gips, Pariser Atelier 1911) zeigt, die sicher unter der Regie Lehmbrucks gemacht worden ist (Abb. 17). Damit erhalten Westheim und Badt recht, die in der ‚Knienden‘ eine von den Seiten als Hauptansichten her konzipierte Figur gesehen haben. Doch ist die dagegen von Trier herausgearbeitete *Räumlichkeit* durchaus eines der wesentlichsten Merkmale. Fläche und Raum sucht Lehmbruck in neuer Gestalt zu vereinen, das Runde im Raum tritt zurück! Seine wichtige Zeichnung (Berlin-Ost No.4) und das alte Foto geben die Silhouetten-Ansicht (vgl. Badt, Hoetger, Raphael); doch ist das gerüsthafte Bauen mit den Gliedern zugleich raumeinteilend. Die

Abb. XVII  
Wilhelm Lehmbruck:  
Zeichnung zur Knienden, 1910/11  
Nationalgalerie Berlin (DDR)



Figur mag keinen (skulptural) kubischen Luftraum haben, sie ist aber im Raum eingespannt. Hohlräume gestalten die Figur, und sie gestaltet den sie umgebenden Raum. Drei zentrale *Dreiecke*, die Fläche und Raum zugleich definieren, bilden die Figur: das rechte Bein, Oberkörper und linker Oberschenkel, linkes Bein. Tuch, Arme und Kopf verbinden in ihrer Kurvung und Beugung diese Dreiecke. Die Berliner Zeichnung gibt sie rein. Die ältere Duisburger Zeichnung (Trier, Abb. 12), die noch den runden Frauentyp gestaltet (als ob die ‚Stehende‘ niedergekniet wäre), zeigt ja bezeichnenderweise prinzipiell die gleiche Komposition.

Immer wieder sind für Lehmbrucks künstlerischen Schritt zur ‚Knienden‘ Plastiken der französischen Avantgarde als Anregungen bzw. Einflüsse geltend gemacht worden, besonders die seit 1907 entstandene Figur „La prière“ von *Brancusi* (Abb. XVIII, Bronze, 112 cm hoch), für das Grab des P. Stanescu in Buzau (Rumänien), ein Exemplar im Musée d'Art Moderne zu Paris. Den Fingerzeig gab schon Westheim, 1955 folgte ihm Trier und zuletzt wieder Salzmann, der die ‚Kniende‘ und „Das Gebet“ Brancusis zusammen abbildete<sup>12</sup>. Wenn man über die Verwandtschaft der beiden Figuren im Sinn bejahende Erwägungen machen kann, so weniger in formaler Hinsicht. In den Gestaltungsprinzipien sind die Unterschiede eher groß.

Lehmbruck hat sich seit den frühen Grabmal-Skizzen mit knienden Figuren beschäftigt. Es bedurfte nicht eines Vorbildes, um eine kniende Frauenfigur zu erfinden. Die Proportionierung der menschlichen Gestalt ist bei Lehmbruck radikaler als bei Brancusi. Die Motive der Kniefiguren unterscheiden sich überdies augenfällig. Dazu kommt, daß Lehmbrucks zentrale Vorzeichnung zur ‚Knienden‘ (Berlin-Ost) seine Idee und seine formale Lösung in extenso belegt: das aufrechte Knien, die extreme Längung der Figur, die bei Brancusi fehlt, das Bauen der Gestalt mit drei Dreiecken. Alles das findet sich in ‚La Prière‘ von Brancusi gerade nicht. Die stilistische Erscheinung seiner Plastik scheint mir weit eher in Lehmbrucks späterem Stil (Gestürzter, Trauernder) nachzuklingen.

Wie schon E. Trier feststellte, gibt es von *Matisse* keine Plastik, die Lehmbruck den Weg gewiesen haben könnte. *Modiglianis* bildhauerische Versuche kamen über das Dilettantische nicht hinaus und werden heute unkritisch überschätzt. Seine Köpfe und Karyatiden sind Leerformeln, die Lehmbruck sicher als solche empfunden hat, – wenn er sie auch kannte oder in Brancusis Atelier Kontakt mit Modigliani gefunden hat<sup>13</sup>. Schließlich warf Modigliani seine Skulpturen als mißlungene selbst weg. Lediglich in manchen Radierungen Lehmbrucks (Drei Frauen von 1913, Petermann No. 53), die das Schema einer weiblichen Figur in vereinfachten Silhouetten bzw. Konturen allzu allgemein geben, kann ich eine Verwandtschaft mit Modiglianis Karyatiden sehen. In dieser Hinsicht steht die kniende Figur von Lehmbrucks Radierung „Die Schuld“ (1913) der Knienden von Brancusi am nächsten. Doch dieser Vergleich findet sich nicht in der Literatur. Auch die Plastiken von *R. Duchamp-Villon* sind von der Formensprache der ‚Knienden‘ so verschieden, daß ein

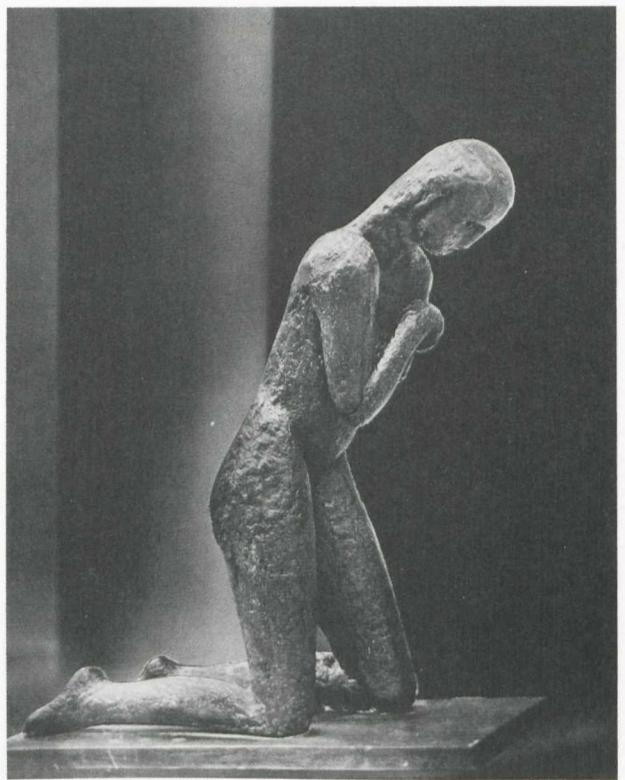
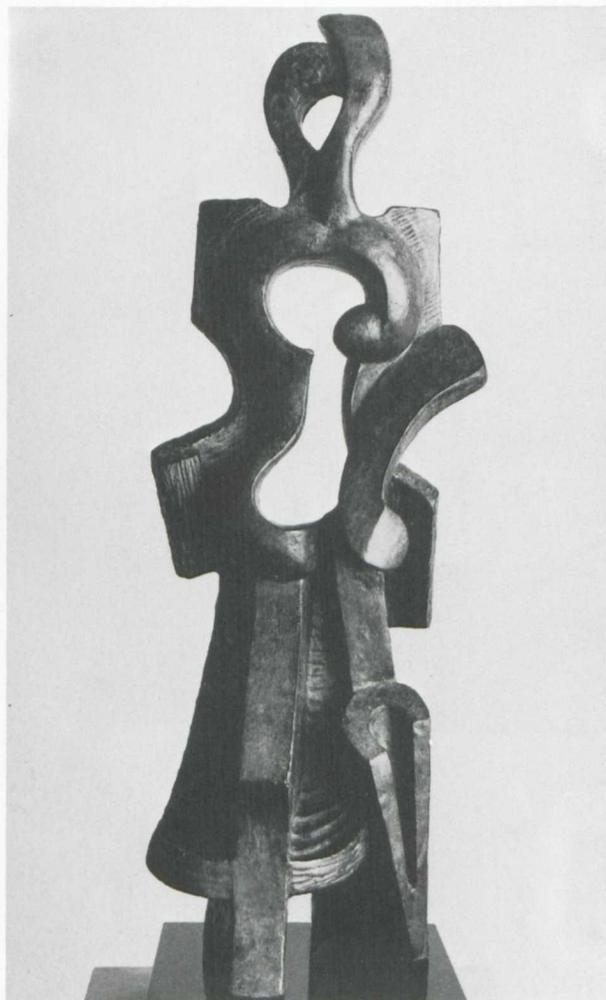


Abb. XVIII  
Brancusi, la Prière (das Gebet), Bronze, 1907/11  
Nationalmuseum Bukarest



Abb. XIX  
G. Minne, Badende, 1899, Bronze  
Otterlo

Abb. XX  
A. Archipenko, Schreitende, 1912, Bronze  
Saarland-Museum Saarbrücken



direktes Vergleichen nur Abständigkeit aufweisen würde. Lediglich die allgemeine Tendenz der in Paris schaffenden Brancusi, Derain, Matisse, Duchamp-Villon und Archipenko, die anaturalistische Formvereinfachung (*Einstein: Entwicklung in die Primitive*), die Komposition in variablen Kuben, konnten Lehmbruck ermutigen – aber für eigene neue Wege.

Anders scheint es mit den Plastiken von *George Minne* zu sein (Abb. XIX). Diese kannte Lehmbruck bereits seit Jahren von Ausstellungen (Köln 1906, Deutsche Kunstausstellung), später sodann aus gemeinsamen Ausstellungsbeiträgen in der Berliner Secession und im Sonderbund Köln 1912. Das Motiv des Kniens ist im Schaffen Minnes ein zentrales (Knaben-Brunnen für das Folkwang-Museum). Die deutliche Längung der Figur findet sich bei Minne früher als bei Brancusi und Lehmbruck. Darüber hinaus dürfte die seinen Gestalten eigene Melancholie und religiöse Mystik für Lehmbruck sinnhafte Dimensionen eröffnet haben, die Lehmbruck bei Archipenko, Modigliani oder Duchamp-Villon nicht vorfand.

Soweit ich heute sehe, kommt nur ein ernsthafter Hinweis in Betracht auf einen Künstler, der um die Jahre 1911–1914 einen mit Lehmbrucks Plastiken wirklich vergleichbaren, verwandten Figurenstil findet: *Egon Schiele*. Dabei sind Schieles schlanke, überlängte Mädchenfiguren, seine Jünglinge, die gebrechlichen Selbstbildnisse als ganze Figur und besonders der kauernde männliche Akt von 1913 (Zeichnung)<sup>14</sup> gemeint. Im übrigen haben beide sich und ihr Werk gekannt, da sie im April 1912 gemeinsam im Folkwang-Museum in Hagen (bei Karl E. Osthaus) ausstellten. Beiden, Lehmbruck und Schiele, eignet ein vergleichbares Lebensgefühl voller Egozentrik und Melancholie, die schöpferisch wurde, eignet ein verwandter Stil, der die gelängt-zerbrechliche Figur zum Ausdrucksträger existentieller Gebärden macht. Beide geben in ihren expressiven Symbolfiguren nicht die Spannung zwischen dem Besonderen und Allgemeinen auf; die Formensprache wird nicht derart reduziert ins Primitive, daß es zu unverbindlicher Abstraktion (Austauschbarkeit) nurmehr ein kleiner Schritt wäre. Weder Schiele noch Lehmbruck haben in ihrer Kunst der Menschendarstellung die abstrahierenden Figurinen von *Archipenko* (Abb. XX) oder *Schlemmer* oder die Schemen *Modiglianis* als Ausdrucksträger für Trauer und Verzweiflung akzeptieren können. Somit stehen sich beide nahe als Hauptvertreter des expressionistischen Stils, der in – gegenüber der meßbaren Wirklichkeit – „deformierten“, umgebildeten Figuren ein Seelisch-Geistiges ausdrücken will. Der expressionistische Impuls droht die Form zu sprengen; doch bildet diese jenen. Beide Künstler entziehen sich weitgehend dem Einfluß des Kubismus, dem *Archipenko* nichts entgegenzusetzen hat als die Bereitschaft zu Formexperimenten. Seine gehaltlose Form besteht nicht vor Schieles und Lehmbrucks gehaltvollen Formen.

Neben dem Hinweis auf Donatellos ‚Verkündigung‘ in S. Croce muß auch an Lehmbrucks Studium der Figuren *Michelangelos* in Florenz für die ‚Kniende‘ erinnert werden, so verwunderlich dies zuerst scheint. Aber die melancholische Neigung des Kopfes, die auffallende Längung

des Halses, die Reduktion des Blickes und der Verzicht auf Verkündigung oder Mitteilung von Affekten, dies sind vier Züge, die Lehmbrucks Figur mit Michelangelos ‚Nacht‘ verbindet, die er 1897 nach Gips zeichnete und 1905 im Original sah.

Lehmbrucks ‚Kniende‘ bleibt ein revolutionäres Werk, und als solches ist es nicht ableitbar. Die Werke des neuen Stils bauen zwar architektonisch die Figuren wie Marées, aber im Formapparat bilden sie die an der Antike und Maillol gewonnenen organisch-runden Teile um zu einer raumbildenden Gliederhaftigkeit, von der *Meier-Graefe* schrieb: „*Marées verschwindet, grecohafte Askese sengt das Fleisch... Als er sich antikem Geist näher befand, als es je einem Deutschen außer Marées vergönnt war, erinnerte er sich wieder an Rodin. Und diesmal lockte ihn nicht der Engel Michelangelos, sondern die Sphäre der Bourgeois de Calais. Wieder greift er über das Nähere hinaus und wagt sich an den Ursprung dieses Rodin, die Gotik. Das Runde der Torsos zerklüftet sich.*“<sup>15</sup>

Mit dem Stichwort Gotik ist eines gefallen, das im Zusammenhang mit Lehmbrucks ‚Kniender‘ sich seit Westheim bis heute hartnäckig gehalten hat. Meier-Graefe sprach gegenüber Lehmbruck sogleich von „*verrückter Gotik*“ (1911 im Atelier in Paris).

Die Sache bedarf einiger Bemerkungen. Nicht erst durch Lehmbrucks Werke (Kniende, Emporsteigender) kam in der Debatte zur Zeit des expressionistischen Jahrzehnts das Schlagwort ‚Gotik‘ auf; man sah auch bei anderen Künstlern eine ähnliche Tendenz. Die ‚Kniende‘ ist gegenüber der runden Formsprache der Stehenden eine „deformierte“ Figur, ein beinahe entkörperertes Wesen. *Alois Riegl* – der die Figur bei der Ausbildung seiner Theorie natürlich noch nicht kannte – hätte von „*Verbesserung der Natur*“ durch geistige Schönheit gesprochen im Sinne seines Begriffes der *naturdurchgeistigenden Kunst*. Gerade für den frühen Expressionismus vor dem 1. Weltkrieg ist dieser Terminus gut anwendbar.

Die Reduzierung der leiblichen Organik steigert dialektisch die spirituelle Substanz der ‚Knienden‘. In diesem Sinne ist es Lehmbruck möglich, geistige oder mentale Energien in den plastischen Formen anschaulich zu machen.

Und nur in dem Sinne der Reduzierung der Leiblichkeit zugunsten der Vergeistigung ist hier der Begriff „gotisch“ auf Lehmbruck anwendbar – statt Aktionen des Leibes (Rodin) geistig-seelische Haltungen. „*Der Körper wurde Symbol für etwas Unsichtbares. Hier liegt seine Annäherung an die Gotik*“, schrieb *W. Kurth* 1920 über Lehmbruck<sup>16</sup>. Dementsprechend sah Meier-Graefe in der zerklüfteten ‚Knienden‘ ein Zusammenführen von klassischer Anmut und christlicher Demut und Transzendenz, die in gotischen Bildwerken anschaulich ist.

Die Entwicklung zum expressionistischen Stil verlief vom Ornament und der Masse zum Skelett. Die Expressionisten verstanden unter „Gotik“ Entsinnlichung und Entmaterialisierung; sie suchten in der deformierten Figur und im Neuaufbau aus Splitterformen (*Formzertrümmerung und Formaufbau: Grautoff* 1919) das Geistige bloßzulegen, wie es *Kandinsky* in seiner Schrift von 1912 darlegte.



Abb.21 Geneigter Frauenkopf, 1911 (Kat.-Nr.11)

Bereits ein Jahr zuvor war W. Worringers Buch „*Formprobleme der Gotik*“ erschienen, und folgend bemühte sich Worringer um eine theoretische Durchdringung der Verwandtschaft zwischen deutscher Spätgotik und Expressionismus. Er schreibt 1925: „*Die zwei eigentlichen Pole deutschen Ausdruckswillens, Haften an der Wirklichkeit und abstrakter Spekulationsdrang: hier in diesem vom Zeitstil dargebotenen Stilsystem konnten sie ihre Vereinigung eingehen. Scharfe Beobachtung der Wirklichkeit setzt sich um in eine höchst künstliche Spintisierung formaler Dialektik... eine abstrakte Grimasse der Natur, jeder Übersteigerung und Ausdrucksverstärkung zugänglich, aber eine tief bedeutsame.*“

Das transzendente Verlangen jener Zeit läßt sich verschieden fassen. Franz Marc unterscheidet 1912 den „*Schleier des Scheins*“ (sichtbare Wirklichkeit) von der inneren, geistigen Seite der Natur. Bekanntlich widersetzte sich Max Beckmann 1912 solcher Auffassung und Marcs transzendenter Kunst und wendete sich dagegen ausschließlich der Gestaltung der sichtbaren Realität zu (Sachlichkeit und Raum!). Mit Nietzsche erschien ihm jene Transzendenz des ‚Blauen Reiter‘ Ausdruck von Lebensverleumdung und Lebensverachtung<sup>17</sup>.

Während Beckmanns Wirklichkeits-Gestaltung der Lebensphilosophie Nietzsches verbunden ist, scheinen die Maler des transzendentalen Verlangens von Schopenhauer und der Theosophie R. Steiners beeinflußt. Der Versinnlichung älterer Kunst steht nun die unsinnliche Konstruktion, mehr als das Skelett, nämlich das Abstrakte gegenüber. Das Ornament, das H. van de Velde („*Das Ornament als Symbol*“, 1901) vertreten hatte, wird abgelehnt. Der Wortführer ist Adolf Loos mit seinem Aufsatz von 1898 und seinem Buch von 1908 „*Ornament und Verbrechen*“. Die geforderte Vergeistigung führt zur Kodifizierung, d. h. zur Entindividualisierung der Figur. Es entsteht die Totalität des Allgemeinen, nicht das Besondere in seiner Einmaligkeit. Den Zusammenhang zwischen Gotik und der Konstruktion der Ingenieur-Bauten des 19. Jh. (Eiffelturm) hat bereits Worringer angesprochen; die Ingenieur-Bauten in Stahl formten das „*lineare Gerüst eines Stahlskeletts*“ (Hofmann)<sup>18</sup>.

Für die Plastik Lehmbrucks bedeutet das inhaltlich eine geistige, auf das Innere gerichtete Kunst (spirituelle Gerichtetheit gleich gotisierend) und formal das Recken der Figur, die *vertikale Tendenz, Längung* und *rhythmische Verräumlichung* – jedoch nicht extrem ins Abstrakte geführt, nicht Preisgabe der menschlichen Figur.

Mit der Spiritualisierung des Menschen, seiner Entindividualisierung und Typisierung, mit dem aus Längung gebauten Vertikalismus und der allgemeinen Deformation erfüllt Lehmbruck schon in seiner ‚Knienden‘ verschiedene Kriterien des *Expressionismus*, so daß 1916 Däubler das Werk Vorwort zum *Expressionismus in der Plastik* nennen konnte. Ein weiteres Kriterium – vor allem in der Gattung Plastik – wäre das Material.

Zwei Materialien stehen für die ‚Kniende‘ im Vordergrund: der *Steinguß* (engl. Zement) und der *Bronzeguß*. Dem ersteren gibt Lehmbruck offenbar den Vorzug (wobei ich über mögliche finanzielle Erwägungen keine Aussage machen kann). Während die Reflexion des Lichtes

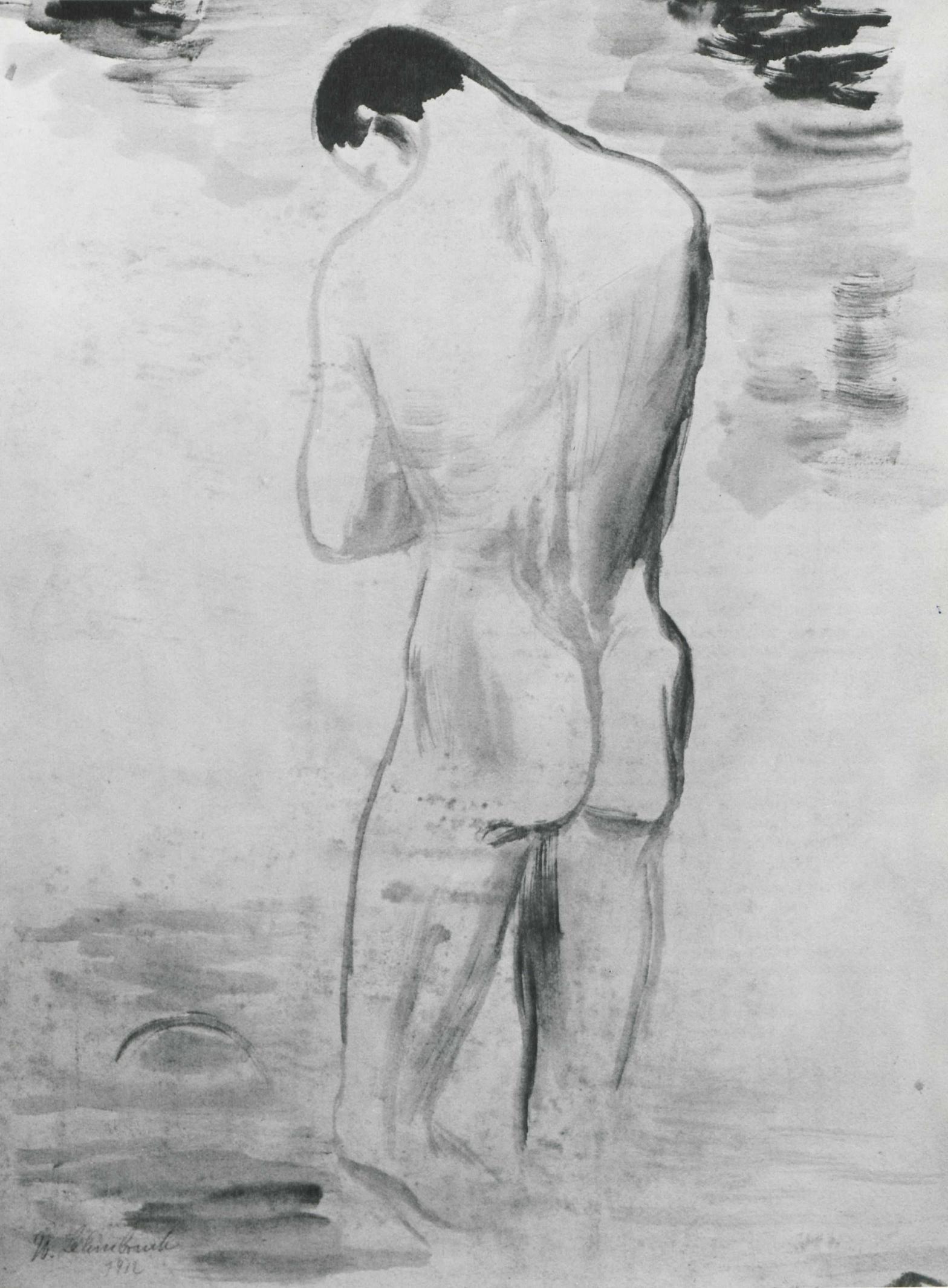


Abb.22 Männl. Rückenakt, 1912 (Kat.-Nr.34)

auf dem harten Metall starke Schlaglichter erzeugt und zum Teil die Figur zerschneidet, gibt der englische Zement (grau und grün) der Figur eine zusätzliche Weichheit. Dieses Material ist poröser; es schafft sanfte Oberflächen, die das Licht nicht reflektieren. Die Intention der Sensibilisierung wird also durch den Steinguß unterstützt. Das Metall Bronze dagegen gibt der Figur durch Farbe (Dunkel) und Charakter des Materials und durch die harten Lichter eine schneidendere Wirkung. Ganz undenkbar ist die ‚Kniende‘ in Marmor.

Die überlegte Nutzung der sensiblen Züge des Steingusses – den Lehmbruck wie kein anderer Plastiker des 20. Jh. entdeckt hat – für die inhaltliche Seite der Figur bedeutet eine tiefe Einheit von Formgebung und Gehalt. In dem Sinne verstand sich Lehmbruck selbst als Expressionist, wenn er in Zürich 1918 zu Fritz von Unruh sagte: „*Wir Expressionisten, mein lieber Unruh, – man verspottet uns mit diesem Namen auch – was wir Expressionisten suchen, ist: präzis aus unserem Material den geistigen Gehalt herauszuziehen. Seinen äußersten Ausdruck – und das ist’s gerade, warum man zerquetscht wird in einer Welt, die so tief im Materialismus steckt.*“<sup>19</sup> Dieser Einsatz des Materials in einer sinnhaltigen Weise bedeutet nicht nur eine Nobilitierung desselben, sondern auch eine Belebung „*als Prinzip der Schönheit*“ (H. van de Velde).

Beide Gips-Exemplare der ‚Knienden‘, die ganze Figur im WLM und die fragmentarische in Ost-Berlin, zeigen Schnittspuren. Bei der Duisburger Figur waren einmal die Arme, die dem Leib nur angelegt, nicht materiell verbunden sind, abgenommen.

Das Berliner Arbeitsexemplar zeigt Schnittspuren der Abformungen in Höhe der Taille und der Brustwarzen. Wie der Erhaltungszustand belegt, wollte Lehmbruck erst die Büste unterhalb der Brust abschneiden (ähnlich der Büste Frau L., 1910), legte dann jedoch den Schnitt auf Höhe der Brustspitzen. Diese Büste der Knienden, „Geneigter Frauenkopf“, wurde 1911 wiederum in verschiedenem Material gegossen: Steinguß (früher im Museum zu Chemnitz), Terracotta 46 cm hoch (Duisburg WLM; Köln Auktion Lempertz 24.11.1972, u. a.) und Bronze 42 cm hoch (Abb. 21, Nachlaß)<sup>20</sup>. Der Berliner Ateliertorso, mit dem Lehmbruck experimentierte, läßt vorzüglich diejenige Arbeitsweise anschaulich werden, die Däubler expressionistisch umschrieb: „*In den Skulpturen stülpt und trichtert er, ohne das Erlebnis unter den Dingen zu verletzen, Vorstellungen des Weibes vom Zwerchfell oder von den Knien an, nach oben. Er weiß den Zenit. Er ist von der Wirbelsäule sehr ergriffen. Er wird immer gipfeln: ganz natürlich verläuft bei Lehmbruck alles im Scheitel. Er versteht es ganz sonderartig, eine Vollplastik zusammenzustümmeln, 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*“ (siehe Anm. 4). Mag man sonst an mancher Wendung Däublers zweifeln, diese Sätze ragen nicht nur qualitativ heraus, sie treffen auf eine beeindruckende Weise ins Zentrum von Lehmbrucks Arbeitsweise und expressionistischem Kunstwollen.

## Anmerkungen

1. J. Meier-Graefe, Pariser Reaktionen, in: Kunst und Künstler, Bd. 10, 1912, S. 447
2. Eduard Trier, W. Lehmbruck: Die Kniende, Stuttgart 1958, p. 5; – D. Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, Werner'sche Verlagsgesellschaft Stuttgart 1981
3. Eduard Trier 1958, pp. 7–8, der von sieben Exemplaren spricht. Im Jahre 1927 wurde die Bronze in Duisburg Opfer eines philiströsen Bildersturms (S. Salzmänn „Hinweg mit der Knienden“, Duisburg 1967); – 1937 wird die ‚Kniende‘ als ‚entartet‘ aus den deutschen Museen entfernt und verkauft, das Exemplar der Münchner Galerie zerstört
4. Th. Däubler, Der neue Standpunkt (1916), Neuausgabe von Fritz Löffler, Dresden 1957, S. 162
5. J. Meier-Graefe, Lehmbrucks 50. Geburtstag 4. Januar, in: Frankfurter Ztg. vom 5. Januar 1932, No. 9/11 (auch in: Kat. der Lehmbruck-Ausstellung, Behnhaus Lübeck 1956, S. 14–21)
6. Emil Nolde, Jahre der Kämpfe (1934), in: Mein Leben, Köln 1976, S. 215
7. B. Hoetger, in: Der Cicerone, XI, 1919, S. 165–173: „*Lehmbruck ist ein feingeistiger Künstler, er schafft schöne Frauen, prächtige Leiber, reife Brüste und innige Formen. Er meißelt nach plastischen Formen in Marmor, aber diese marmornen Formen wirken unplastisch. Da fehlt die Bedingung der plastischen Rhythmik, da fehlt das Gefühl für die Begrenztheit des Blockes, da fehlt der Bildhauer. Es ist Kunst, es ist satte, schöne Menschenform.*“
8. Kurt Badt, Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1920, S. 176
9. Max Raphael, Idee und Gestalt, München 1921, 137f. – solche absoluten Wertunterschiede gibt es natürlich im Bereich der Kunst nicht, nur relative
10. B. Hoetger sprach 1919 von unbildhauerisch. – Vgl. dazu auch das wichtige, heute zu wenig berücksichtigte Buch von Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926, 3. Auflage 1931, wo Einstein S. 222 schrieb: „*der Luftraum wird scharf ausgeschnitten.*“
11. E. Trier, Die Kniende, 1958, Abb. 12–14; – Erwin Petermann, Die Druckgraphik von W. L., Stuttgart 1964, No. 13
12. P. Westheim, 2. A. 1922, S. 23; – Trier, 1955/56, S. 150; – derselbe 1958, S. 16; – S. Salzmänn im Katalog „Brancusi“, 1976, S. 135 und im Katalog „Deutsche Bildhauer 1900–1933“, 1977, S. 263: „*Es kann keinen Zweifel geben, daß für die Kniende 1911 das vier Jahre ältere ‚Gebet‘ von Brancusi eine ermutigende Anregung geboten hat, und zwar nicht nur formal, sondern auch im religiösen Gehalt.*“ Zu Brancusi dagegen kritisch schon Carl Einstein 1931, S. 223
13. G. Jedlicka, Amedeo Modigliani, Erlenbach-Zürich 1953, S. 25–26; – E. Trier 1955/56, S. 150
14. In: Egon Schiele – Drawings and Watercolours 1907–1918, Marlborough London 1969, No. 27; – dazu W. Hofmann, Grenzerfahrungen – Versuch über Schiele, in: Zweite Internationale der Zeichnung, Darmstadt 1967, 329f. – D. Schubert, in: Pantheon, Heft 1, 1981, S. 66, Abb. 26–27
15. J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (2. Ausg. 1920), Neuausgabe München 1966, Bd. II, S. 589–590
16. Willy Kurth: W. Lehmbruck, in: Kunst für Alle, 35, 1919/20, S. 145f. – Lehmbrucks Arzt in Zürich, der namhafte Psychologe Dr. Iwan Bloch, schrieb am 8. 6. 1919 an Fritz von Unruh über Lehmbruck: „*Das Gotische ist bei ihm die ekstatische Überwindung des Fleisches, des Körperlichen überhaupt.*“ (Vgl. D. Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, 1981, Text im Anhang)
17. Max Beckmann, Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, in: PAN, II, 1912, S. 499–502; – dazu Ernst-G. Güse, Das Frühwerk Max Beckmanns, Frankf./M. 1977 (Rezension vom Vf. in: Zs. für Kunstgeschichte, 1978, Heft 3/4, 342–347) und meinen Beitrag über die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: „*Sachlichkeit*“ versus „*Innerer Klang*“, in: Kulturkrise und Expressionismus 1910–1920, hg. von Bernd Hüppauf/J. Milfull, Heidelberg 1981 (im Druck)
18. Dazu W. Hofmann, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln 1970, S. 81f
19. Fritz von Unruh, Erinnerung, in: W. Lehmbruck – sieben Beiträge, hg. von S. Salzmänn/G. von Roden, Duisburg 1969, S. 17; – D. Schubert, Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von W. Lehmbruck, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 396
20. E. Trier, 1958, S. 8; – Katalog der Lehmbruck-Ausstellung Washington 1972, No. 23 (Kat. der Berliner Ausst. 1973, No. 14)