

Anmerkungen zur Kunst Lehmbrucks

Dietrich Schubert

Für Ursula Brockmann

»Bilder einer festen, bestimmten Menschlichkeit«
(Carl Einstein über Lehmbruck, 1913)

Am 14. Juni 1918 schreibt Wilhelm Lehmbruck an seinen Freund, den Lyriker Hans Bethge, aus Zürich: »Lieber Bethge! – Ich bekam das Kunstblatt mit Ihrem Gedicht auf den Mädchenkopf¹, was mir große Freude gemacht hat. Herzlichen Dank dafür... Wo Sie jetzt sind, weiß ich nicht, hoffentlich sind Sie aber da, wo es Ihnen gut geht oder es sich wenigstens aushalten läßt in diesen fürchterlichen Zeiten.

Augenblicklich habe ich einige Arbeiten in der Berliner Freien Secession, darunter auch den weiblichen Akt, den Sie so lieben... Hofer ist jetzt auch hier...

Für Meier-Graefes »Shakespeare-Visionen« hatte ich auch ein Blatt gemacht, doch da ich Pech mit dem Material hatte, weil mir schlechtes Metall geliefert war, mußte ich es nochmal machen, und dann wurde es zu spät. Nun, lieber Bethge, lassen Sie es sich gut gehen, hoffentlich trinken wir bald im süßesten Frieden noch manche Flasche Ingelheimer zusammen im »grünen Zimmer«... Ihr W. Lehmbruck

Das Kunstblatt hat sehr gut eingeschlagen. Meine Frau ist mit allen drei Söhnen im Gebirge... Hier ist mancher von der Zunft: Flake, Unruh, Ehrenstein, Rubiner, Frank.«²

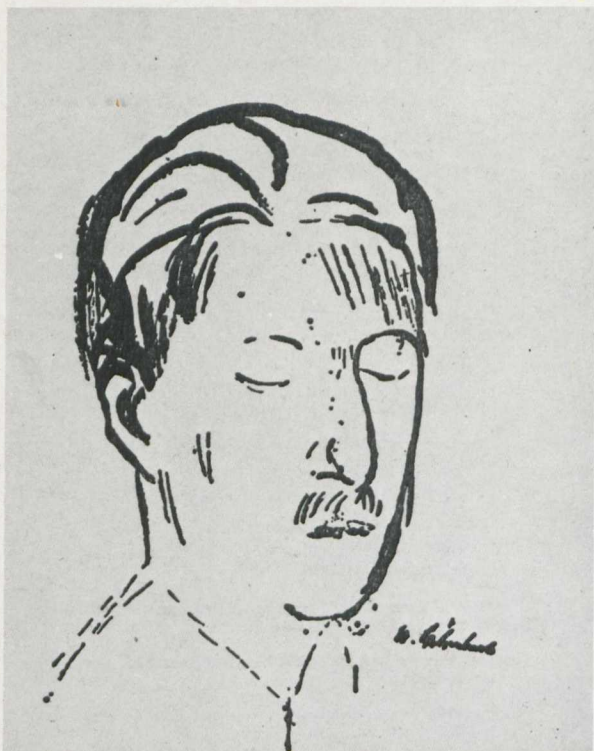
Dieser bislang noch nicht veröffentlichte Brief des Bildhauers aus seiner »Emigration« in Zürich weist uns auf eine Reihe von aufschlußreichen Bezügen. Lehmbruck wohnt und arbeitet in Zürich, da er mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges die französische Hauptstadt, Ort seines ersten Ruhmes und fruchtbares Klima seiner Kunst, im Sommer 1914 verlassen mußte. In Zürich, wohin er erst Ende 1916, nach Vollendung seines Hauptwerkes, des »Gestürzten« (Berlin 1915/16), mit Hilfe der Unterstützung von Max Liebermann und J. Meier-Graefe übersiedeln kann³, lernt er Schriftsteller und europäische Pazifisten kennen und wird vermutlich auch gelegentlich zu den Treffen des Schickele-Kreises im Hotel Schwert gegangen sein; denn an dieser Gesprächsrunde um René Schickele, Harry Graf Kessler, Paul Cassirer und Annette Kolb nahmen auch die Brüder Fritz und Kurt von Unruh teil. Und mit Fritz von Unruh war Lehmbruck bereits aus Berlin, wo

er Sommer 1914 bis November 1916 arbeitete, gut bekannt. Den Dichter des Dramas »Ein Geschlecht«, das wie andere Werke jener Jahre – vor allem Ernst Tollers »Die Wandlung« – die Gesinnungswandlung zur Ablehnung des imperialistischen Krieges thematisiert, sollte Lehmbruck denn auch 1918 in Zürich modellieren.

So verbürgt einerseits der Kontakt zu Unruh, der durch das plastische Bildnis (Steinguß in der Mannheimer Kunsthalle, Bronze in Mainz) und durch Erinnerungen Unruhs belegt war, andererseits der Brief aus Zürich die intellektuellen, geistigen und weltanschaulichen Kontakte, die zur Bestimmung von Lehmbrucks Kunst beitragen.

Als der gigantische Wettbewerb für ein Bismarck-National-Denkmal auf der Elisenhöhe am Rhein 1910 ausgeschrieben wurde (über 370 Vorschläge wurden eingereicht, einhundert 1911 publiziert), arbeitete Lehmbruck im Quartier Montparnasse in Paris, in der Rue de Vaugirard, wenige Hausnummern neben dem Atelier, das Bernhard Hoetger dort bis 1910 besaß. Als die Wettbewerbsergebnisse um Bingerbrück von M. Schmid 1911 veröffentlicht wurden⁴, stellte Lehmbruck im Pariser Salon d'Automne seine Plastik »Die Kniende« aus, die der expressionistische Dichter des »Nordlichts«, Theodor Däubler, in seinem Buch »Der Neue Standpunkt« (Dresden-Hellerau 1916)⁵ als das »Vorwort zum Expressionismus in der Skulptur« nannte⁶.

Lehmbrucks Nähe zu den Emigranten und Pazifisten in der Schweiz bezieht sich außer auf Däubler, Unruh und Bethge vor allem – und in signifikanterem Maße – auf Persönlichkeiten, die Lehmbruck in obigem Brief nennt und die er auch kannte – entweder bereits aus Berlin oder erst aus Zürich. Däubler kannte er aus Berlin, die ihn wiedergebende Lithographie sowie Bildniszeichnungen sind aus dem Jahre 1916; Ludwig Rubiner, Sozialist und Freund des Herausgebers der »Aktion« Franz Pfemfert, lernt Lehmbruck in Zürich kennen: sein Porträt (Abb. 1) zeichnet er für die »Aktion« Heft 16/17 vom April 1917, es steht dort neben Rubiners Essay »Der Kampf mit dem Engel« in dem Rubiner gewidmeten Sonderheft (Felixmüller lieferte den Titel-



1 Wilhelm Lehbruck, Ludwig Rubiner, Tuschpinselzeichnung (publiziert April 1917 in »Die Aktion«).



2 Wilhelm Lehbruck, Leonhard Frank, um 1918, Kreidezeichnung. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum.



3 Wilhelm Lehbruck, Elisabeth Bergner, um 1918, Radierung, 48×33 cm.

Holzchnitt)⁷. Leonhard Frank, der mit seiner Sammlung engagierter Anti-Kriegsnovellen, »Der Mensch ist gut«, über die Grenzen hinaus bekannt wurde, hat offensichtlich Lehbruck auch 1917/18 in der Schweiz kennengelernt, denn die Frank wiedergebenden Bildniszeichnungen, die wir von Lehbruck kennen (im Nachlaß, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum; Abb. 2), zeigen die Merkmale seines Zeichenstils in den genannten Jahren. Franks Buch erschien 1918 in Zürich, später bei Kiepenheuer in Potsdam⁸.

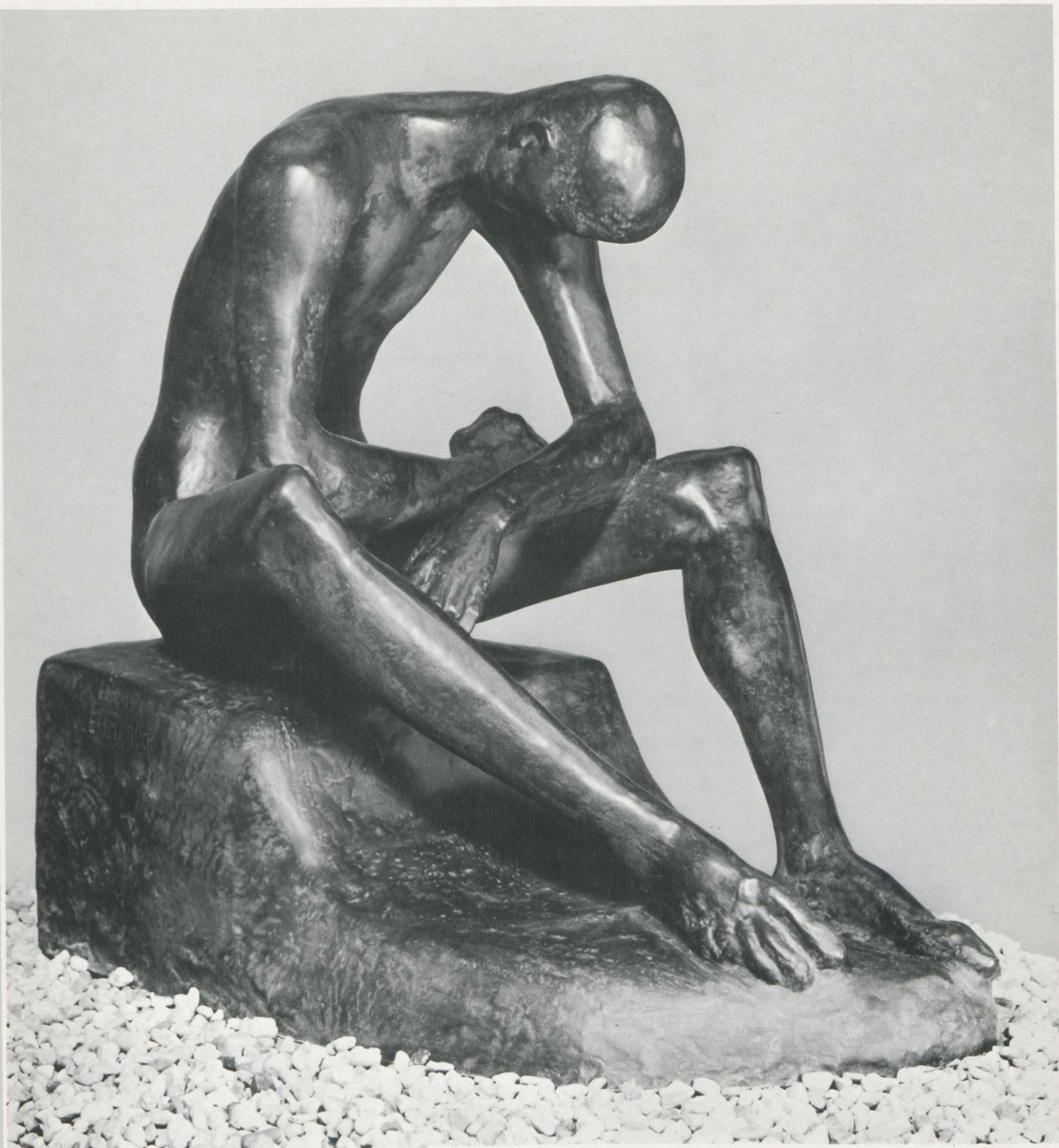
Albert Ehrenstein gehörte ebenfalls zu den expressionistischen Autoren, die den Krieg der Hohenzollern gegen Frankreich entweder von Beginn an oder aber seit etwa 1916 ablehnten. Durch Ehrenstein, der Lehbruck als den bedeutendsten lebenden Bildhauer schätzte – er sei »sehr erfolgreich und angesehen« (Elisabeth Bergner)⁹ – hat die junge Schauspielerin Bergner den Duisburger Bildhauer kennengelernt; dieser porträtierte sie später (Plastiken, Graphik; Abb. 3). Lehbruck besuchte im Zürcher Stadttheater im Februar 1918 die Aufführung von August Strindbergs »Rausch«, dem Drama eines Künstlers zwischen zwei Frauen in Montparnasse, eine Inszenierung, in welcher die junge Bergner die Rolle der Henriette spielte. Lehbruck hat nach dem Theatererlebnis, das ihn wegen seiner Liebe zur Bergner und wegen des inhaltlichen Problems doppelt beeindruckend mußte, in mehreren Skizzen diese Eindrücke zu verbildlichen gesucht: die Nachlaß-Zeichnungen provisorische Nr. 182, 183, 185 zeigen klar Motive aus jener Aufführung des »Rausch«, und zwar eine Tanzende sowie einen sitzenden Mann am Tisch (»Maurice im Mantel« – »du bist der Mörder« [des Kindes]): »am Tisch im Mantel« beschriftet. Es wird besonders deutlich, daß Lehbruck das *Beugen* der Figur im Sitzen interessiert, das er mehrfach zu verdeutlichen sucht. Es ist der Ausdruck des Niedergedrücktseins, anschaulich wirksam in einer gebeugten Sitzfigur, und es ist ohne Zweifel ein existentielles Motiv, das Lehbruck in sein zweites Hauptwerk der Kriegsjahre, in den »Trauernden«, den sitzenden »Freund« (Abb. 4), gedanklich zurückfließen läßt¹⁰ bzw. dort bereits plastisch allgemeingültig gestaltete. Darüber hinaus offenbart der Brief Lehbrucks nicht nur weitere Kontakte, wie zu Meier-Graefe, zu Hofer und zu Otto Flake, sondern artikuliert auch seine Sehnsucht nach Frieden.

Ich kann hier nicht alle Einzelheiten und alle Bezüge zu den genann-

ten Personen darlegen. Es wäre außerdem der Kontakt zu dem Berliner Expressionisten, Dichter, Kunstkritiker und späteren Sozialisten, Spanienkämpfer und Antifaschisten Carl Einstein einer Ausführung wert. Einstein schrieb bereits 1913 zu einem bei Cassirer erschienenen Graphik-Verzeichnis Lehbrucks einen Essay zu dessen Kunst, in der er Lehbrucks Werke »Bilder einer festen, bestimmten Menschlichkeit« nannte¹¹. Die Würdigung Lehbrucks in Einsteins heute zu wenig rezipierter Propyläen-Kunstgeschichte, »Die Kunst des 20. Jahrhunderts« (Berlin 1926, 3. Aufl. 1931), arbeitet Lehbrucks kunsthistorische Leistung neben Maillol, Archipenko und Barlach heraus. Dagegen wird Constantin Brancusi von Einstein in die Nähe von »Übersteigerung der Primitive« und »vergrößerten Kunstgewerbedingen« gerückt und als unbedeutender gewertet als Maillol und Lehbruck – und als es heute geschieht. Dieses Urteil, das in jüngster Zeit übergangen wurde, zuletzt von S. Salzmann im Katalog der Brancusi-Ausstellung¹², wird einmal ernst zu nehmen und neu zu überprüfen sein, wenn die Dominanz und der Schatten der Abstrakte nicht mehr die Kunstgeschichtsschreibung determinieren werden, zu überprüfen sein auch angesichts der Gesamtleistung des paradigmatischen Autors Einstein¹³.

Dazu käme die Tatsache, daß sich schon 1914 Autoren wie André Salmon und G. Apollinaire über Lehbrucks Kunst geäußert haben¹⁴: 1914 nämlich hatte Lehbruck seine erste größere Kollektiv-Ausstellung in der Galerie Levesque in Paris. Ihr folgte in den Sommermonaten vor Kriegsausbruch die Vollendung von zwei als »Gruppe« auf Distanz konzipierten Figuren, die die einzige Realisation des prototypischen Menschenpaares, das Lehbruck in den Flächenkünsten immer wieder umkreiste (Paolo und Francesca, Adam und Eva, Versuchung, Raub, Apparition, Liebende, Pygmalion), in seinem plastischen Œuvre war: »Mädchen und Jüngling« für die Werkbund-Ausstellung in Köln. Beide Figuren (Steinguß) standen im Garten vor dem Teehaus von Wilhelm Kreis, den Lehbruck aus Düsseldorfer Zeiten (1909: Ausstellung »Neue Christliche Kunst«) kannte. Salmon besuchte im übrigen die Werkbund-Schau und schrieb in »L'Homme libre« darüber¹⁵.

So ergäbe sich eine Fülle von Bezügen kunstgeschichtlicher, persönlicher, sozialer und ideengeschichtlicher Natur, die – ohne einer platten soziologischen Determination von Kunst zu verfallen – die bislang überwiegend in einem esoterischen Stil¹⁶ oder aber bloß formalstili-



4 Wilhelm Lehmbruck, Trauernder (Der Freund), 1917, Bronze, Höhe 103 cm. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum.

stisch-positivistisch behandelte Kunst Lehmbrucks¹⁷ einer genaueren Analyse und differenzierteren Würdigung zugänglich machen würden.

Es ist hier jedoch keineswegs der Raum, die wichtigsten Fragen und Probleme, Analysen und Würdigungen zur Kunst Lehmbrucks auch nur annähernd darstellen zu können. Dies muß größeren Studien und einer von der Familie Lehmbrucks vorbereiteten Monographie (mit

Werkverzeichnis) vorbehalten bleiben¹⁸. Die Radierungen Lehmbrucks sind 1964 von E. Petermann publiziert worden; die vielen hundert Zeichnungen (in Privatbesitz, in Museen und im Nachlaß-Teil in Duisburg) werden von G. Händler katalogisiert und harren ihrer Veröffentlichung.

In den Jahren, in denen Lehmbruck seine entscheidenden Werke

schuf, war der enge Zusammenhalt zwischen Architektur und Plastik zerfallen; die Ideologie des Kaiserreiches führte zu einer »Denkmalpest« (Kürnberger) und »Denkmalseuche« (R. Muther). Hildebrand beklagte zwar diese Situation, vermochte jedoch nicht insgesamt die Bildhauerei, die er zur strengen Meißelarbeit zurückverwies, aus ihrer Krise herauszuführen. Die Krise gab es im übrigen nicht, sondern verschiedene krisenhafte Komplexe: der akademische Naturalismus hatte – in Analogie zur »Denkmalpest« – die Plastik malerisch »verwildern« lassen; die Darstellung der Gruppe war unmöglich, wie schon 1778 J. G. Herder konstatiert hatte, ebenso das Ziel der Realisation des prototypischen Menschenpaares (von Rodin noch teils überzeugend geleistet; ferner gab es Beispiele vom jungen Hoetger, von Kolbe, Albiker u. a.). Wesentlich bedingt war dies durch das problematische Phänomen des öffentlichen Denkmals, dessen Ende keineswegs abzusehen war, dessen Verwandlung zwar anstand (1922: Hoetgers Niedersachsenstein bei Worpswede), das jedoch mit den Legionen von Kriegerdenkmälern bis in unsere Epoche reicht¹⁹. Hinzu kam die Frage des Materials und des Werkvorgangs (Modellieren oder Meißeln) und ferner vor allem die nach Maillols Besinnung auf das eigentlich Plastische erfolgende Wendung (teils durch Picassos Plastiken aus der frühkubistischen Phase angeregt) in die primitive Formensprache, aus der heraus die problematische Alternative entstehen sollte: autonome, also »reine« Form *oder* Menschendarstellung, Abstraktion *oder* menschliche Figur? Und diese Krise entwickelte sich nicht erst mit und neben der Abstraktion in der Malerei (Kupka, Kandinsky) oder mit Picassos Plastiken aus der Zeit um 1907–1910 sondern früher schon durch Künstler wie Hermann Obrist, der in seinen Skulpturen, Vorträgen und Schriften bereits 1901–1903 die genannte Alternative scharf umriß²⁰.

In den beiden ersten fruchtbaren Jahrzehnten der Kunst des 20. Jahrhunderts, von denen heute noch Künstler und Pseudo-Künstler zehren, den Jahren 1901–1919, hat Lehmbruck an der Darstellung und Sinngebung der menschlichen Figur – als Symbolgestalt für menschliches Schicksal – festgehalten. Damit setzte er sich bewußt den Spannungen dieser Zeit und den damit verbundenen notwendigen geistigen Entscheidungen aus. Darauf wird später zurückzukommen sein.

Lehmbruck schuf – da er das »Armgewordene« der Zeit (Badt) und das Nicht-Mögliche der Gruppendarstellung spürte – primär die *Einzelfigur*. Lediglich in architektonischen Verbänden oder für die traditionelle Grabmalplastik konzipierte er Zweiergruppen (Trauernde), ferner beschäftigte ihn das klassische Bildhauerthema »Mutter und Kind«, das – wie »Reiter und Pferd« – eine quasi natürliche Einheit, eine mentale, eine haptische, eine visuelle Einheit garantierte. Lehmbruck schuf *kein* Denkmal. Für die Einzelfigur zeigt sich in seiner Kunst von Beginn an das Bewußtsein für eine künstlerische Komponente, die dem ganzen Jahrhundert zum Ziel respektive zum Problem wurde, den *Raum*. Er konnte Neues dafür nicht bei Carl Janssen, seinem dem akademischen Naturalismus verhafteten Lehrer lernen (Düsseldorf: Kaiser-Denkmal, 1896, sowie Grabmal A. Poensgen, 1883), fand aber Anregungen in Werken von Klinger, Rodin und auch in Arbeiten seiner Generationengenossen Kraus oder Baucke. Die Verräumlichung der nicht malerisch aufgelösten Figur wird von Lehmbruck bereits um 1902 gesucht (»Badende«, Bronzen in Privatbesitz und in der Akademie Düsseldorf, *Abb. 5*). Die Zwischenräume erhalten für die anschauliche Wirkung konstitutiven Rang. Dabei gewinnt – zumal durch die Lösung der Plastik aus den Baubindungen – die Frage der *Hauptansicht* oder der *Mehransichtigkeit* eine zentrale Bedeutung, die sich wiederum auf die Komposition von Figur und Plinthe auswirkte. Lehmbrucks Kunst ist vom frühen »Kugelwerfer« (zerstört, alte Fotos erhalten; *Abb. 6*) und der »Badenden« (beide 1902; *Abb. 5*) bis zu den späten Hauptwerken des »Gestürzten« (1915/16; *Abb. 23*) und des »Trauernden« (1917; *Abb. 4*) bedeutend sowohl für die Frage nach dem Gehalt der menschlichen Figur in ihrer Zeit (symbolische Bezü-

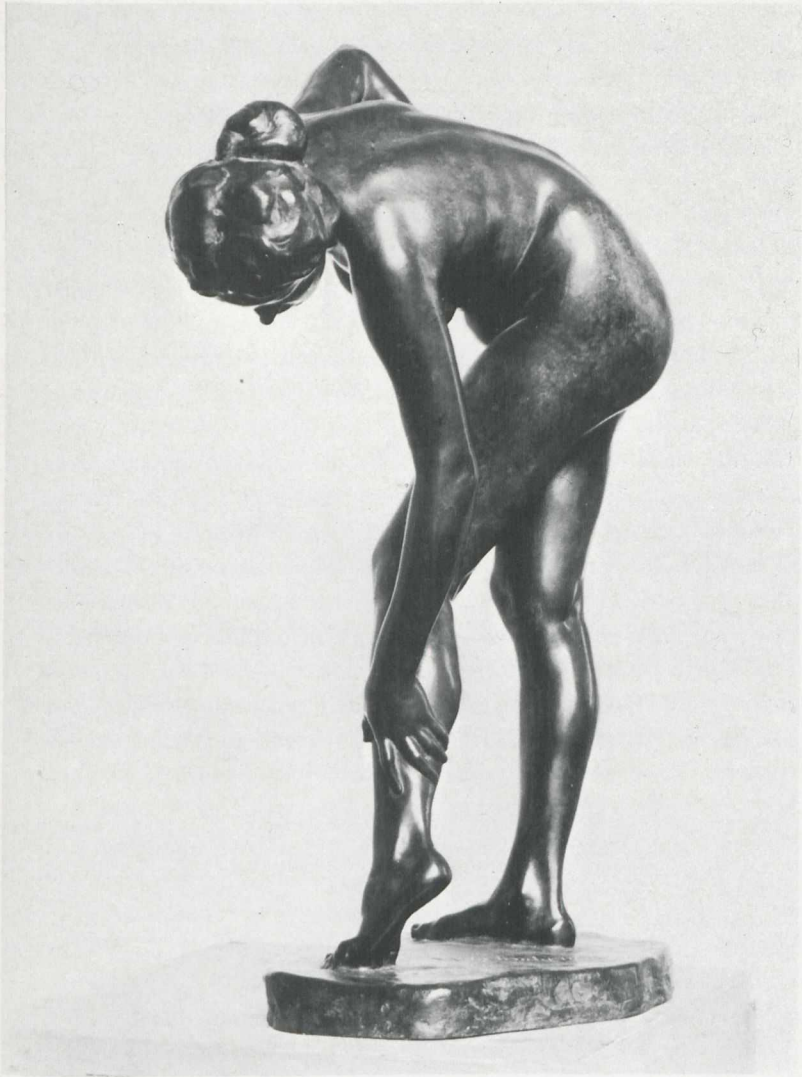
ge), als auch für die künstlerische Gestaltung dieser Figur im Raum²¹.

Kurt Badt hat dies schon 1920 dargelegt; er schrieb: »so wirkt Plastik unmittelbar auf den umgebenden Raum; sie verlangt auf ihre eigenen Gesetze eine Antwort, ein Echo, sie fordert Gegensätze, Maßstäbe ihrer eigenen Kräfte. Wo keine Architektur um sie herum wirklich gebaut wird, schafft sie sich selbst einen imaginären Raum, dessen Maße von ihr bestimmt werden. Solches vermag nun die Statuarik Lehmbrucks in besonderer Weise; die sichtbare Gesetzmäßigkeit, die sie trägt, strahlt über sie hinaus. Sie setzt Distanzen um sich herum... Lehmbruck hat mehrere Hilfsmittel gegeben, seinen Gestalten gegenüber den richtigen Blickpunkt zu gewinnen... Fast überall sind bei Lehmbruck die Basen der Figuren so umschrieben, daß sie die Stellung des Betrachters genau festlegen. Darüber hinaus besitzen die Gestalten selbst einen Aufbau, der die Blickpunkte des Beschauers genau bestimmt. Lehmbruck disponiert die Massen so, daß ihr Sinn nur dann sich erschließt, wenn man die von ihm gewollte Stellung einnimmt. Nicht ein langsames Herumgehen um die Figur gibt dem Beschauer in der Kontinuität aller Bilder die größte Fülle der Form, sondern ganz wenige Einstellungen zeigen alles, was die Figur an Wesentlichem enthält.«²² Badt fährt mit einer Charakterisierung der »Knienden« fort.

Lehmbrucks Anfänge sind von der Frühwerk-Ausstellung 1969 nur insofern zu dokumentieren gewesen, als sich Plastiken und Skizzen erhalten haben (Nachlaß)²³. Die frühesten plastischen Studien aus der Meisterschülerzeit bei Janssen sind zerstört und wurden von Westheim und Hoff im Werkverzeichnis nur schriftlich aufgeführt. Inzwischen aber tauchten Fotos von der Figur »Stehender Mann«, vom »Kugelwerfer« (*Abb. 6*, einer extrem verräumlichten Figur im Stile des »Bocciaspielers« von August Kraus, 1904), eines schwertprüfenden »Siegfried« und von den Reliefs »Versuchung« und »Rivalen« auf. Alle diese Arbeiten, die sich in einem akademischen Naturalismus mit symbolistischen Inhalten bewegen, die in Gips modelliert wurden²⁴, datieren aus den Lehrjahren 1902 bis 1905, jener Zeit also, in der die »Badende« (*Abb. 5*) als ausgereiftes Frühwerk in Bronze gegossen und von der Düsseldorfer Akademie angekauft wurde (1905)²⁵.

Den zwischen 1903 und 1905 entstandenen »Steinwähler« (Bronze) gab es in einer Version als gänzlich nackte Figur in Gips (ein »Sisyphos«?); die frühe Gipsgruppe »Bettlerpaar« (um 1903, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum) gab Lehmbruck in einer Marmorversion heraus (verschollen); das 1905 entstandene Relief »Sitzender Bergmann« (Bronze), das Lehmbruck in Marmor für das Grab des Bergwerkdirektors Hohendahl (heute Friedhof Essen-Bredeney) abwandelte, gab es in einer Version als Eisengießer, Titel: »Glückauf!« (statt Grubenlampe fungierte eine Kelle); das Marmor-Porträt des Freiherrn von Steindecke (1909) ließ Lehmbruck in Bronze gießen (verschollen); für Grabmäler entstanden zwei Hochreliefs schwebender weiblicher Figuren als Allegorien der Seele, von denen eine auch in Bronze als Halbfigur gegossen wurde²⁶; einige dieser Werke stellte Lehmbruck 1909 in der Friedhofsanlage von W. Kreis im Rahmen der Ausstellung »Neue Christliche Kunst« in Düsseldorf aus²⁷. Dies kann hier nur aufgezählt werden. Weder diese Arbeiten noch die zahlreichen Zeichnungen zu Gräbern im Stile von Canova (Wien, Florenz) oder von A. Bortone (Grab des Gino Capponi in S. Croce, Florenz) oder Lehmbrucks Lehrer Carl Janssen (Poensgen-Grab Düsseldorf, 1883, *Abb. 8*) sind kunstgeschichtlich erschlossen.

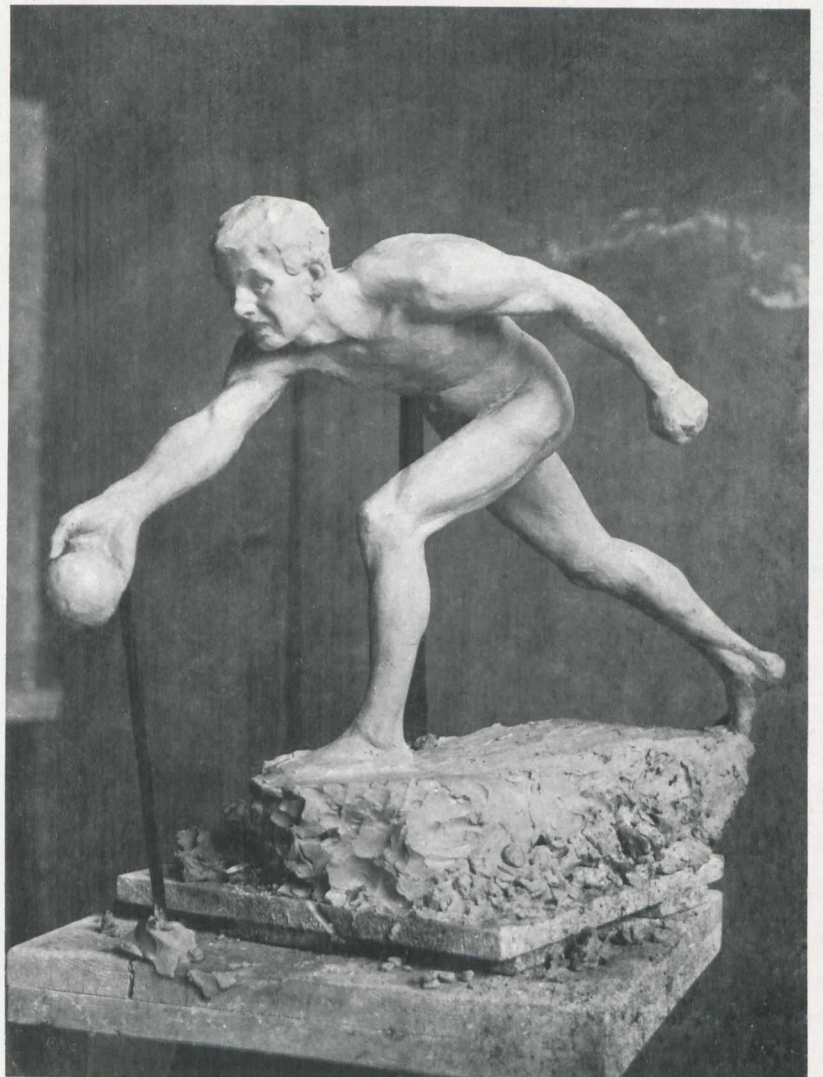
Ich gehe einen Schritt weiter. Nach der durch den Verkauf der »Badenden« ermöglichten Italienreise, auf der Lehmbruck besonders Michelangelos Mediceer-Gräber in Florenz bewunderte²⁸, entsteht die harmonievollere Gruppe »Mutter und Kind« (Gips, Bronze in Duisburg, *Abb. 7*; Marmorversion verschollen). Lehmbruck stellt sie 1907 erstmals in Paris im Salon der Société Nationale des Beaux-Arts aus; den Gips zeigt er im September in Düsseldorf. Es ist anzunehmen, daß Lehmbruck zu diesem Ereignis nach Paris reiste. Damit konnte er in der Hauptstadt der Künste Werke von Aristide Maillol sehen. Aber



5 Wilhelm Lehmbruck, *Badende*, 1902, Bronze, Höhe 66 cm.
Düsseldorf, Kunstakademie.

6 Wilhelm Lehmbruck, *Kugelwerfer*, um 1902, Gips. Zerstört.

7 Wilhelm Lehmbruck, *Mutter und Kind*, 1907, Gips, Höhe 83 cm.
Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum.



Und auf großen Ausstellungen in Deutschland konnte Lehmbruck Maillol-Werke auch vor 1910 studieren: 1906 auf der 3. Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden, im gleichen Jahr auf der XI. Ausstellung der Berliner Secession³¹ (*«La Méditerranée»*) und 1907 in Mannheim auf der Internationalen Kunstausstellung (im Raum von Peter Behrens) die stehende *«Badende»* mit erhobenen Armen und ein Exemplar der *«Méditerranée»*, neben Werken von A. Bourdelle und Bernhard Hoetger (*«Elberfelder Torso»*)³². Nach all dem kann es als sicher gelten, daß der junge suchende Lehmbruck wichtige Werke Maillols schon seit 1907/08 aus Abbildungen oder im Original kannte, so daß er die Spannung zwischen Rodin und Maillol künstlerisch zu konkretisieren begann,



nicht nur dort. Denn es wäre vollkommen abwegig anzunehmen, Lehmbruck habe erst 1910 – mit der Übersiedlung nach Paris und nach Vollendung der *«Großen Stehenden»* – Maillols Werke der neuen plastischen Verdichtung zu Gesicht bekommen, wie R. Heller 1972 fälschlich meinte (Kat. Washington 1972, p. 23). Maillol war schon seit 1905/06 in Deutschland zu sehen: der Direktor der Herzoglichen Kunstsammlungen zu Weimar, Harry Graf Kessler, lernte Maillol 1905 in Paris kennen, erkannte sofort dessen Bedeutung, kaufte Werke und förderte ihn durch Aufträge (Relief *«Le Désir»*, Figur des *«Jeune Cycliste»*, beide 1907 in Arbeit, da Kessler an Hugo von Hofmannsthal am 28.9.1907 Fotos sandte). Im Band IV von *«Kunst und Künstler»* erscheint 1906 die deutsche Ausgabe des Beitrages von Maurice Denis über Maillol, u. a. mit der Tafel des Terrakotta-Exemplars der 1902–1905 entstandenen *«Méditerranée»* (Abb. 9). Diese exemplarische Hockende Maillols war im Salon d'Automne zu sehen, und Kessler bestellt eine Steinversion²⁹. Durch Vermittlung von Vollard und Kessler kauft Karl E. Osthaus für seine Sammlung in Hagen Werke von Maillol. Ferner ergeht aufgrund dieser Kontakte zu Kessler und Henry van de Velde 1905/06 der Auftrag für die *«Sérénite»*, bestimmt für den Garten des Hauses Hohenhof in Hagen, Osthaus' Wohnhaus, das van de Velde gebaut hatte³⁰. Lehmbruck konnte diese Skulptur in Hagen sehen.

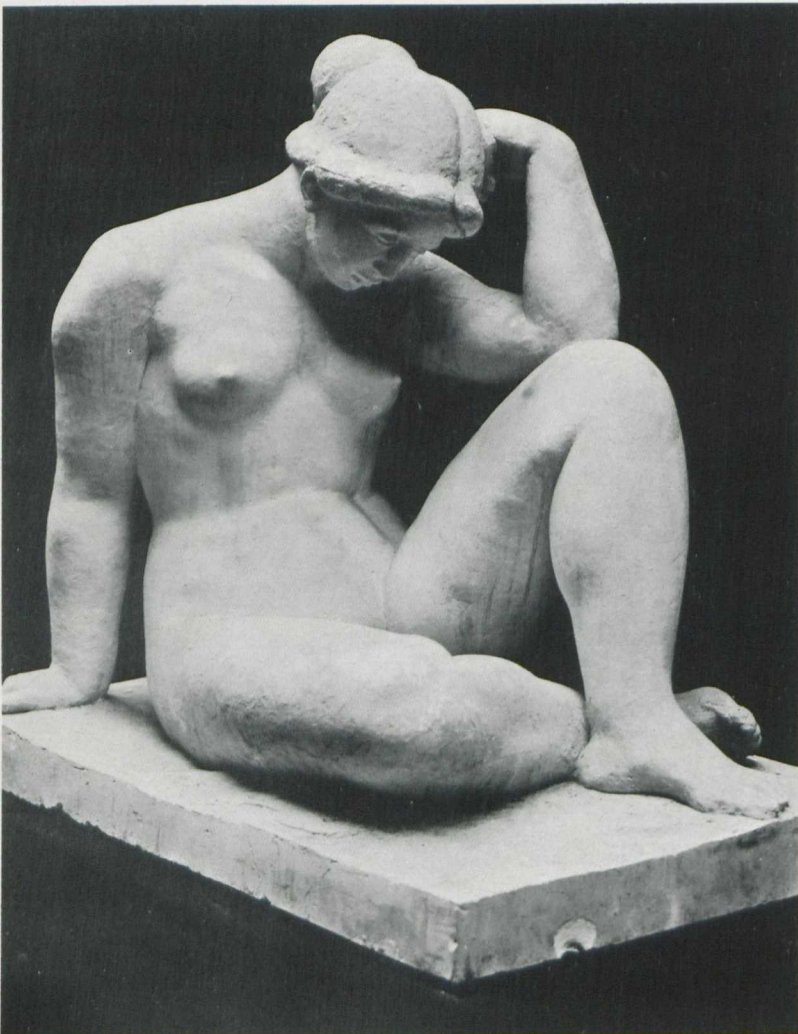
Auch Meier-Graefe kannte und schätzte Maillol früh und schrieb über seine neuartige Kunst der Besinnung auf die skulpturale Form, der Reduktion der Handlung und der Verdichtung auf das Leibliche.



8

dergestalt, daß Meier-Graefe schrieb, Lehnbrucks Fähigkeit liege darin, »den Gegensatz Rodin – Maillol tiefer zu fassen«, und er erlebe darüber hinaus den Gegensatz »zwischen beiden und seinem Deutschtum«.

Die mannigfachen Zeichnungen zu Plastiken und zu Reliefs, die Lehnbruck 1908–1910 schuf (»Natur und ihre Kinder«, »Susanna«, »klagendes Weib«, »Salome« [Abb. 11; Nachlaß Nr. 187] und »Leda« [Nachlaß Nr. 189], die es auch als Bronze von Maillol aus dem Jahre 1901 gibt!), und Plastiken wie das Bronzerelief »Trauernde« von 1909 (Abb. 12) sowie die kleine »Stehende« von 1908 und ihre Vorzeichnungen (für den Kaufhaus-Tietz-Wettbewerb in Düsseldorf) verraten bereits deutlich Wirkungen der Formgebung Maillols, der Sinnlichkeit seiner Figuren und der Konzentration auf die runde Form. Für die



9

8 Carl Janssen, Grab A. Poensgen, 1883. Düsseldorf, Nordfriedhof.

9 Aristide Maillol, La Méditerranée, 1902–1905, Terrakotta, Höhe 110 cm. Paris, Musée d'Art Moderne.

10 Aristide Maillol, La Femme au Bain, 1903, Gips. Verschollen.

11 Wilhelm Lehnbruck, Salome, 1909, Bleistiftzeichnung. Duisburg, Wilhelm-Lehnbruck-Museum, Lehnbruck-Nachlaß Nr. 187.

12 Wilhelm Lehnbruck, Trauernde, 1909, Bronze, Höhe 78 cm. Duisburg, Wilhelm-Lehnbruck-Museum.

verschiedenen Reliefentwürfe Lehnbrucks (wie Nachlaß Nr. 187) ist auch an das verlorene Relief Maillols »La Femme au Bain« zu erinnern (Abb. 10).

Bis zu Lehnbrucks »Kniender« (1911) bleibt die Form Maillols ein Orientierungspunkt, auch wenn in die Arbeiten um 1910 (die Skizzen zu Frauenriesen, Ölbilder wie die »Drei Frauen«, Plastik »Große Stehende«) Erfahrungen aus den Werken des Malers Hans von Marées – dessen Figuren Lehnbruck einmal als die bedeutendste »Plastik« des 19. Jahrhunderts bezeichnete³³ – eingingen, insbesondere das Gestaltungsprinzip der achsialen Dominanz sowie die inhaltlichen Aspekte der Idee vom »Goldenen Zeitalter« und den Lebensaltern; hiermit vergleichbar sind Lehnbrucks Zeichnungen »Blüte und Frucht« (Nationalgalerie Ost-Berlin), »Schnitter«, »Liebende«, »Brunnen« (Wilhelm-Lehnbruck-Museum, Duisburg), »Drei Frauen« (Abb. 13), u. a.

Die von Lehnbruck aus den Kompositionen der Figuren- und Frauen-Friese als einzelne »Bildsäule« (Herder) eliminierte »Große Stehende«, die ihn um 1910 bekannt machte, empfängt ihre Schönheit und Originalität aus dem schmalen Grat zwischen der Rodin-Maillol-Spannung und der Synthese aus der Sinnlichkeit bei Maillol und der Statuarik bei Marées. Selbst Ludwig Rubiner hat sie akzeptiert und überschwänglich gelobt – noch 1914³⁴. Es existieren von ihr neben dem Gips in Duisburg Steingüsse in Lübeck, Hamburg, Wuppertal und Mannheim, eine Kopie in Otterlo sowie Bronzen in Essen, Portland und Washington³⁵.

Mit der »Knienden« von 1911, im Salon d'Automne erstmals ausgestellt, erfolgte ein künstlerischer Umbruch (Abb. 14, 15): eine asketische Form veranschaulicht zugleich ein anderes Ideal des Leibes der Frau. Und die Verräumlichung der expressiven Figur – Meier-Graefe nannte sie eine »kniende Frauengestalt, die nicht aufhörte« – erregte Aufsehen, aber auch Kritik. Während Max Raphael sie mit einem spätgotischen Engel am Dom von Orvieto verglich, kritisierte Bernhard Hoetger das »Unbildhauerische« an dem Werk³⁶. Im Mai 1912 steht die »Kniende« (Kunststein) neben der »Lagernden« von R. Engelmann, umgeben von Gemälden Vincent van Goghs, auf der Ausstellung des Westdeutschen Sonderbundes in Köln; Lehnbruck kommt eigens aus Italien angereist und lernt Heckel, Kirchner, Thorn-Prikker und weitere Künstler kennen. Im Frühjahr 1913 machen die »Große Stehende« und die »Kniende« Lehnbrucks Kunst auf der bedeutsamen Armory-Show in New York bekannt. Brancusis »Mlle. Pogany« und Maillols verschollenes Relief »La Femme au Bain« (von 1903) stehen in unmittelbarer Nähe; Frank A. Trapp und Gerhard Händler haben das Foto dieses Arrangements publiziert³⁷.

Für das Jahr 1912 ist noch auf eine kleine Lehnbruck-Ausstellung hinzuweisen, die einerseits einen wichtigen persönlichen Kontakt erhellt, andererseits die innere Verwandtschaft der existentiellen Kunst Lehnbrucks zu einem österreichischen Künstler figürlicher Expressivität offenbart: seit Oktober 1910 weist Lehnbruck Karl E. Osthaus auf seine Werke im Salon d'Automne hin. Im Juli 1911 plant Osthaus eine Ausstellung im Folkwang-Museum in Hagen, die dann für Februar 1912 angesetzt wird und letztlich erst im April 1912 stattfindet. Die Korrespondenz führt Lehnbruck aus Carrara, Rom und Florenz³⁸. Die Ausstellung von Plastiken (u. a. den kleinen weiblichen Torso von 1910/11, später »Hagener Torso« genannt, heute als Marmor in Wup-

pertal), von Ölskizzen, Pastellen und Radierungen findet gemeinsam mit Werken von Egon Schiele statt. Die tiefe Verwandtschaft der Kunst beider im Hinblick auf Figurenstil, existentielle Thematik, Festhalten an der expressiven Figur als Ausdrucksträger körperlicher und psychisch-geistiger Gebärden (Leib-Priorität, vgl. Abb. 26 und 27) harret noch einer gründlichen Analyse.

Die Hagener Ausstellung Schiele/Lehmbruck dauerte nur wenige Wochen, da bereits im Mai der Sonderbund in Köln Werke Lehmbrucks aufnahm. Die Beteiligung Lehmbrucks auch an der 1914 erfolgten Werkbund-Schau in Köln wurde bereits erwähnt. So zeigen sich die Jahre 1911–1914 als die des enormen Aufschwungs seiner Kunst und seiner Bekanntheit. Dies schlug sich auch in den Preisen nieder. Denn wegen des kleinen Torsos, »den Frau Osthaus zu sich genommen hat« (Lehmbruck am 7.5.1912), kommt es zwischen Juli und November 1912 zu einem Disput zwischen Lehmbruck und Osthaus, in dem sich Lehmbruck wenig großzügig zeigt: er verlangt für den weiblichen Torso mehr als die Summe, die er Meier-Graefe berechnete – was Osthaus moniert.

Unbedingt erwähnenswert, weil in der bisherigen Lehmbruck-Literatur zu wenig beachtet, ist der Wechsel Lehmbrucks von der Berliner Secession, bei der er noch 1912/13 ausstellt, zu der sich im Sommer 1913 abspaltenden »Freien Secession«, die von Max Beckmann und

Waldemar Rösler getragen wurde. Auf der ersten Ausstellung der »Freien« (ab 12. April 1914) werden von Lehmbruck neben Werken von Beckmann, Theo von Brockhusen, Rösler, Moll, Barlach, A. Kraus, E. de Fiori, Marcks und den »Brücke«-Malern drei Plastiken (Stehende, Badende, Torso) und die große Zeichnung »Vier Frauen« gezeigt³⁹. Es folgen im Mai 1914 die Werkbund-Schau, für die Lehmbruck jene zwei (heute zerstörten) Großfiguren eines Menschenpaares schuf, und im Juni 1914 die 14 Nummern umfassende Kollektive in Paris (Galerie Levesque).

Sein Hauptwerk der Kriegserlebnisse und – künstlerisch gesehen – der statuarischen Verräumlichung, den »Gestürzten«, zeigt Lehmbruck bereits im Februar 1916 auf der 2. Ausstellung der »Freien Secession«. Dort konnte Beckmann das Werk sehen und meines Erachtens Anregungen in der Figurendarstellung für seine in Arbeit befindliche große Leinwand der »Auferstehung« (Stuttgart) empfangen.

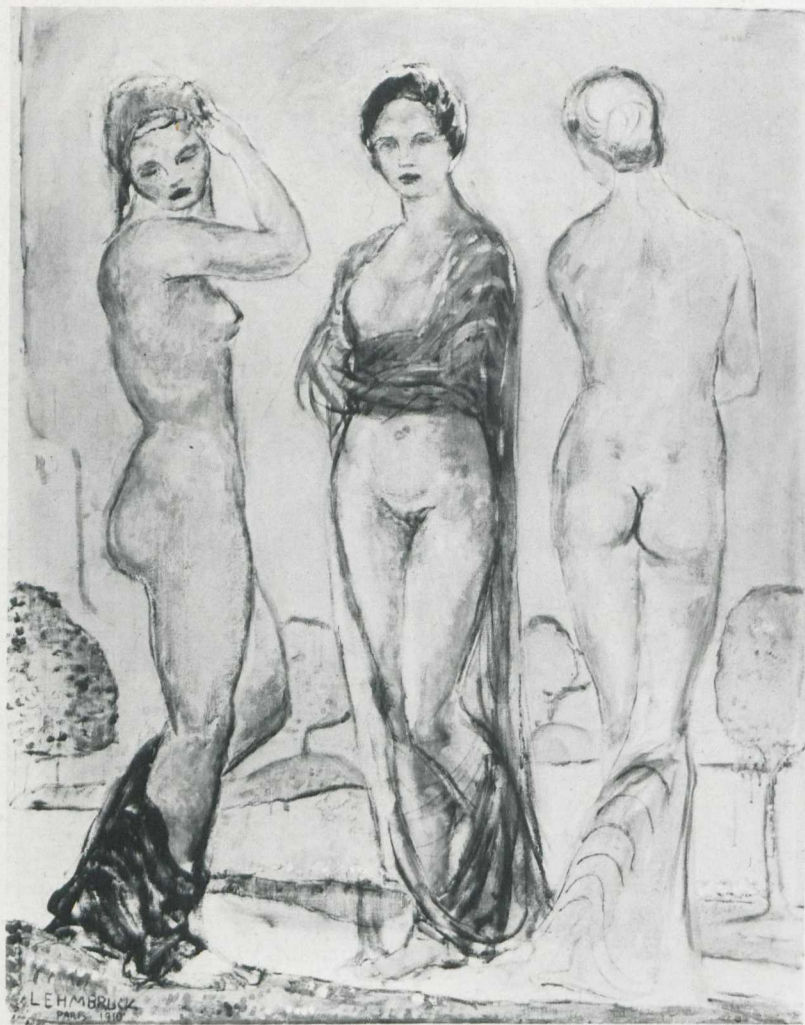
Ebenfalls 1916 stellt Lehmbruck den zur »Sinnenden« antithetisch konzipierten »Emporsteigenden« erstmals aus (Abb. 20). Während diese Figur meist zu eng als eine Selbstdarstellung interpretiert wurde (Westheim, Hoff, Badt), Däubler in ihm einen »Schreitenden«, also eine primär physische Aktion sehen wollte, scheint mir in der meisterhaften Figur die Dialektik zwischen geistig-psychischer Bewegtheit und physischem Verhaftetsein thematisiert und anschaulich wirksam



10

11

12



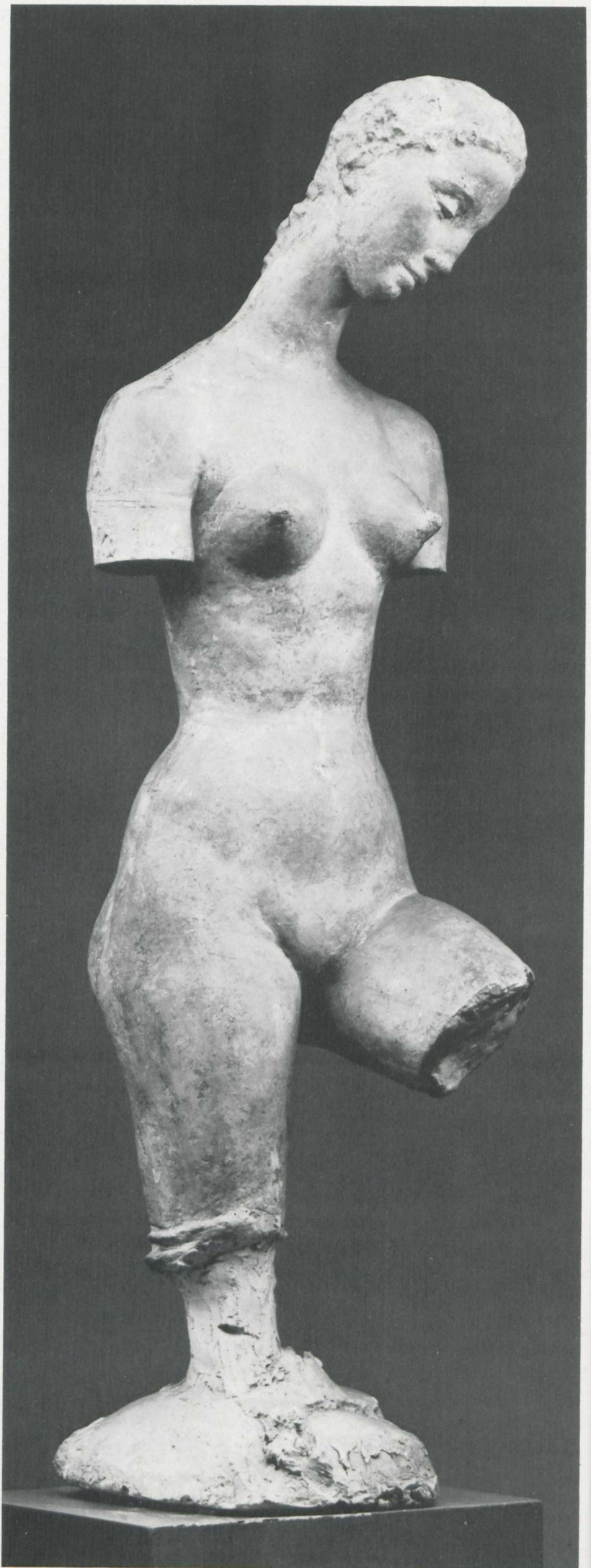
13 Wilhelm Lehmbruck, Drei Frauen, 1910, Öl auf Leinwand. Zerstört.

14 Wilhelm Lehmbruck, Studie zur »Knienden«, 1910/11, Kreide auf Papier, 46×42cm. Berlin, Staatliche Museen (Ost), Nationalgalerie.

15 Wilhelm Lehmbruck, Kniende (Ateliertorso), 1911, Gips, Höhe 156cm. Berlin, Staatliche Museen (Ost), Nationalgalerie.



14



15

gemacht. Wie ich schon an anderer Stelle bemerkt habe und in einem Beitrag über Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst auszuführen gedenke⁴⁰, steht hinter dem »Emporsteigenden«, der zwar »empor« will, aber – asketisch ausgezehrt – physisch bleibt, der Dialog von Zarathustra mit dem Jüngling (Vom Baum am Berge). Dort ist die Spannung zwischen geistigem Empor und körperlichem Verhaftetsein von Nietzsche gleichnishaft gestaltet. Für Lehnbrucks Gestaltsuche und Figurenverwandlung zeigt sich dies in einer Radierung (Petermann Nr. 42) und in einer nicht plastisch ausgeführten Tuschzeichnung, in der sogar die Andeutung eines Baumes rechts erscheint (Staatsgalerie Stuttgart, *Abb. 19*). Den emporgerichteten Kopf und Blick senkt Lehnbruck in der endgültigen Ausführung der Plastik wieder zum Blick in die Tiefe.

Die größte Ausstellung, die Lehnbruck zu Lebzeiten zuteil wurde, fand im November/Dezember 1916 in der Kunsthalle Mannheim statt; 25 Plastiken und zehn Gemälde wurden gezeigt; Theodor Däubler schreibt in der Katalog-Broschüre: »Niemand war der Antrieb zu neuem Stilvermögen so schwer wie jetzt. Gestalten wir unser Atem-anhalten...«

Der in Mannheim verwendete Titel »Schreitende« für die Kat.-Nr. 10 belegt die schon aus der Anschauung der Figur gewonnene Überzeugung, daß es sich bei der ansonsten immer »Mädchen sich umwendend« (bzw. »Mädchentorso sich umwendend«) genannten Figur nur um die Plastik handeln kann, die Lehnbruck selbst in Paris »Jeune Fille marchant« und in Mannheim »Schreitende Frauenfigur« betitelte. Sie existierte ursprünglich mit rechtem Arm und linkem Oberschenkel, wurde von Lehnbruck schrittweise reduziert zur Steinguß-Version mit Oberschenkel (Duisburg, Wilhelm-Lehnbruck-Museum; Bern, Kunstmuseum [*Abb. 18*]) und zum Torso mit lediglich den Beinansätzen (u. a. in Duisburg). Händler hat die Genese dieser Reduktion und die Verwandtschaft zur »Badenden« (1913, im Ausstellungskatalog Washington 1972 falsch datiert) und zur »Rückblickenden« – Vorgänge, die ich Gestaltverwandlung nannte – überzeugend dargestellt, jedoch nicht den originalen Titel »Schreitende« wiedereingeführt, ebenso wenig wie der Washingtoner Ausstellungskatalog. Wohingegen Collidge zwar diese »Schreitende« (Walking Girl) im Œuvre Leh-

brucks suchte, sie aber falsch mit dem kleinen Modello für das Werkbund-Mädchen identifizierte⁴¹.

Deutlich unterscheiden sich die späteren Werke Lehnbrucks von diesen Werken des mittleren Schaffens vor Ausbruch des Weltkrieges, und zwar nicht nur in den Gehalten, sondern auch in der konsequenten Tektonisierung des figürlichen Leibes. Wie Lehnbruck aber Sinngehalte und plastische Formen, die ihn bereits vor 1914 beschäftigten, in seine späteren Hauptwerke – den »Gestürzten« (*Abb. 23*), den »Trauernden« (*Abb. 4*), in die nur in Zeichnungen und Radierungen konzipierte Pietà (als Mahnmal der Trauer um die Kriegstoten, als »Pantheon« der Mütter gedacht; *Abb. 24*) und einen zuletzt konzipierten »Knienden« als Figuration der Verzweiflung (Nachlaß, provisorische Nr. 287; *Abb. 29*), ähnlich einer Radierung – eingehen ließ, dies wurde bereits für die »Pietà« und wird an anderer Stelle für den »Gestürzten« gezeigt werden⁴².

Im letzten Schaffen vor dem Freitod im März 1919 fällt – nach vollendetem Gestalten – der fragmentarische Stil auf; es ist jetzt nicht mehr schrittweise Reduktion der ganzen Figur, sondern es sind expressionistische, als solche konzipierte Torsi; hierzu zählen die sogenannte »Betende« (*Abb. 25*), eine rätselhafte Figur, wohl eine Synthese aus der Idee der »Frau im Kriege, die den Krieg zu Tode betet«⁴³ (wie aus Darlegungen jener Jahre zu erschließen ist), und aus einem metaphorischen Bildnis von Elisabeth Bergner, aber zugleich auch in die Nähe der Pietà-Gestaltung gehörend; ferner die Bronze »Mutter und Kind« (1918), das Fragment der Pietà-Idee »Liebende Köpfe« (1918), der dynamische weibliche Torso von 1918, den Wilhelm Weber als eine »Daphne« erkannt hat (er wurde fälschlich als Fragment bezeichnet, existiert aber in Bronzen, die möglicherweise Nachgüsse ohne Lehnbrucks Wissen sind), die verhaltenen Bildnis-Köpfe (Bergner, Falk, Clara Burger)⁴⁴ und vor allem die fragmentarische männliche Büste, die

16 Wilhelm Lehnbruck, Torso der Knienden, 1911, Steinguß, Höhe 82 cm. Berlin, Staatliche Museen (Ost), Nationalgalerie.

17 Alexander Archipenko, Schreitende A, 1912, Bronze, Höhe 67 cm. Saarbrücken, Saarland-Museum.

18 Wilhelm Lehnbruck, Schreitende, 1913/14, Steinguß, Höhe 130 cm. Bern, Kunstmuseum.



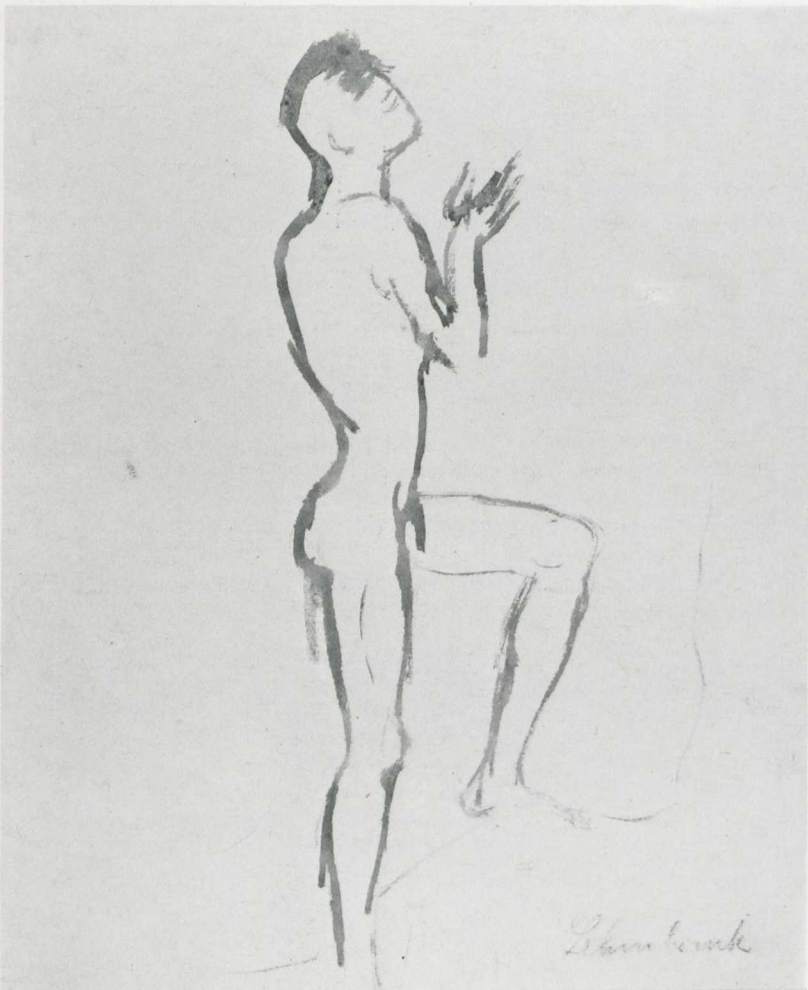
17



18



»Kopf eines Denkers« (Abb. 28) genannt wird. Bei ihr ist der Schädel derart stark als konvexe Form ausgebildet, daß die Spannung zwischen Leiblichkeit und Geist, zwischen Irratio und Ratio, die sich als Thema des Expressionismus auch durch mehrere Werke Lehmsbrucks verfolgen läßt, zugunsten der plastischen Veranschaulichung des *geistigen Prinzips* als der Dominante des Menschen und der Welt entschieden scheint. Einen Guß dieser Plastik hat Lehmsbruck aus Verzweiflung im Herbst 1918 vor den Augen Unruhs zerschlagen! Es kann sich ohne Zweifel dabei nur um das Werk handeln, das Fritz von Unruh 1919 in einem von der Forschung übersehenen Brief an Kasimir Edschmid meinte, wenn er schrieb: Das absolute *Ziel* des schaffenden Glaubens (so ganz im Sinne Nietzsches) sei mit Zukunft gleichbedeutend, »d. h. dem Individuum, wie seiner Politeia, die Vielfältigkeit aller Erkenntnis dergestalt nutzbar zu machen, daß sich uns letzten Endes ein Mensch darstellt, dessen Hirn, wie die Kuppel die Gebete der Gläubigen, alle Gefühle bewußter Menschlichkeit umfaßt... Ein Typ, wie ihn der erst jüngst verstorbene große deutsche Bildhauer Wilhelm Lehmsbruck in-



19

19 Wilhelm Lehmsbruck, Studie zum »Emporsteigenden«, 1913, Tusche auf Papier, 32×24,5 cm. Stuttgart, Staatsgalerie.

20 Wilhelm Lehmsbruck, Emporsteigender, 1913(?), Bronze, Höhe 228 cm. Zürich, Kunsthaus (Leihgabe von Guido Lehmsbruck).

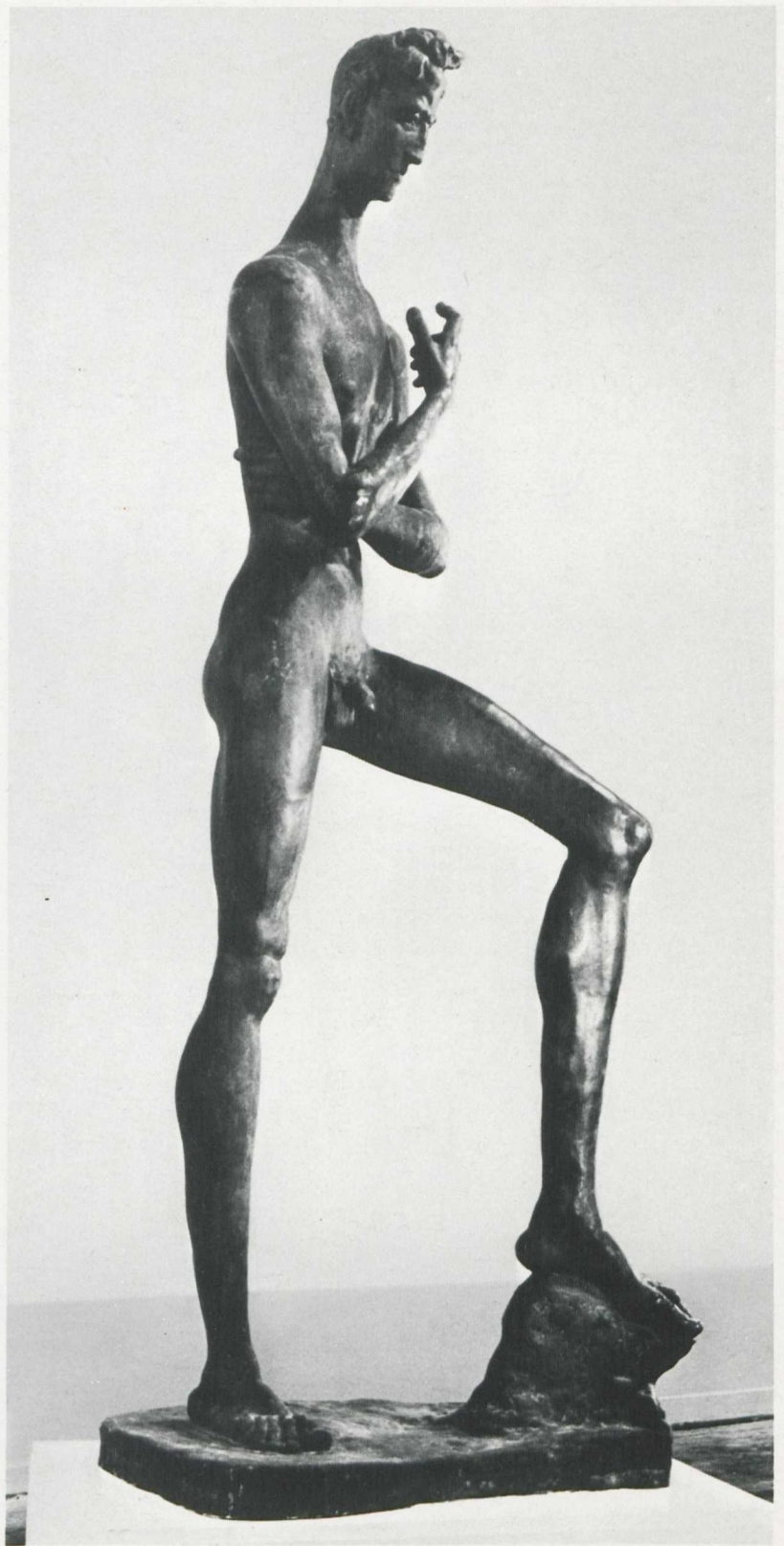
21 Wilhelm Lehmsbruck, Getroffener, 1914/15, Gips, getönt, Höhe 42 cm. Berlin, Staatliche Museen (West), Neue Nationalgalerie.

22 Wilhelm Lehmsbruck, Gethsemane (Begrabene Hoffnung), Kreidezeichnung, 29,5×39 cm.

Duisburg, Wilhelm-Lehmsbruck-Museum, Lehmsbruck-Nachlaß Nr. 887.

23 Wilhelm Lehmsbruck, Der Gestürzte, 1915/16, Gips, Länge 240 cm. Duisburg, Wilhelm-Lehmsbruck-Museum.

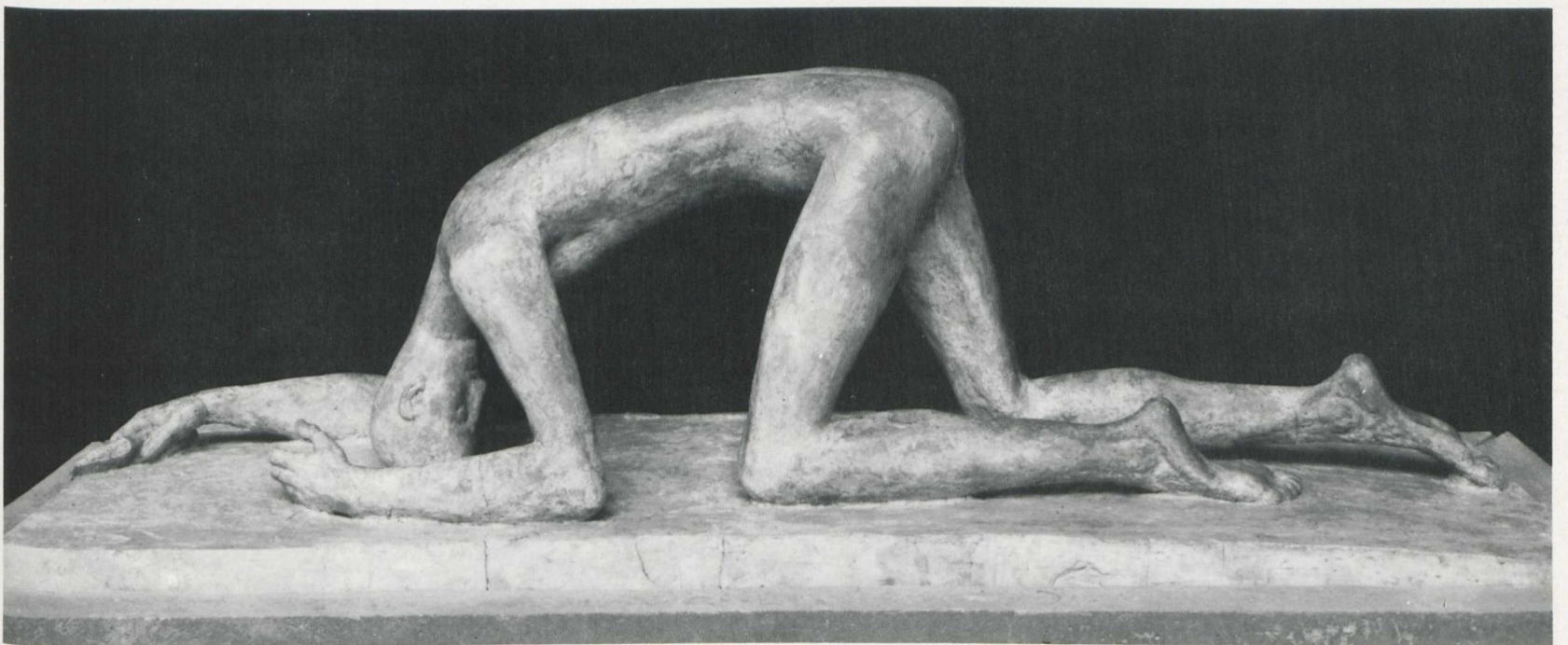
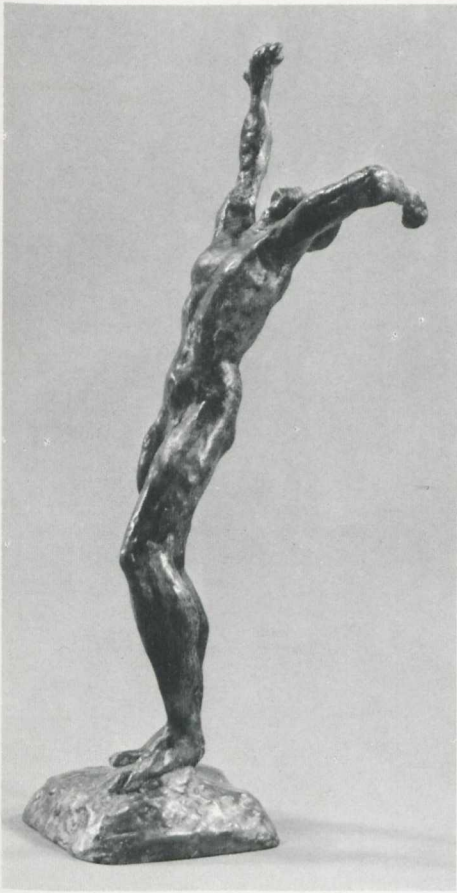
nig und dauernd bestrebt war, zu gestalten. Ein Kopf, der nicht durch seine Sinnesorgane in die Plastik tritt, sondern durch die Wölbung des Stirnschädels die Gedankenwelt zur Dominante unseres Lebens erhebt.«⁴⁵



20

Dieser signifikante Brief Unruhs, dessen für den Expressionismus Bezeichnendes gar nicht besser umschrieben werden kann, enthält implizit die Kontradiktion zum sinnlich-transitorischen Stil Rodins (Lehmsbrucks Kontradiktion zu dessen muskulösem »Penseur«) und enthält die Spannung zwischen Leib und Geist, ja die Dominante des Willens und Gedankens für die expressionistische Gestaltung eines »Neuen Menschen« und einer »Neuen Gemeinschaft« (Bruno Taut), das, was Schickele 1916 den »moralischen Willen« des Expressionismus nannte⁴⁶.

Die dargelegten Anmerkungen zu Lehmsbrucks Kunst und zu seinen Ausstellungen und Kontakten belegen die vielfältigen Bezüge im Geflecht der europäischen Kunst und der expressionistischen Kultur. Dabei ist zu betonen, daß Lehmsbrucks Kunstwollen nicht Vorbild sein konnte, was die Pariser Avantgarde außer Brancusi anstrebte, nämlich



die »reine« Form, die Autonomie der plastischen Komposition jenseits der Gestaltung menschlicher Schicksale und existentieller Fragen zu erreichen – so etwa Duchamp-Villon, Archipenko (vgl. Abb. 17) und der ab ca. 1910 gelegentlich bildhauerisch tätige Maler Amedeo Modigliani, in Deutschland bei Plastikern wie Oswald Herzog und Wilhelm Wauer. Andererseits schien die literarisch überfrachtete Figur, wie sie Barlachs Werk zeigt, ebenfalls für Lehmbruck nicht der mögliche künstlerische Weg zu sein.

Die Ausstellung mit Schiele, die Orientierung an der Statuarik des Marées, die Lehmbruck ins Expressionistische wendete, die Bekanntschaft mit Beckmann (durch die Freie Secession Berlin 1914–1918) die Kontakte zu Däubler, Unruh, Rubiner, Frank, Ehrenstein und eventuell Schickele, dies sind meines Erachtens die Koordinaten, in denen Lehmbrucks Ideen und sein Kunstwollen neu zu sehen sind. Vergleicht

man die Figurendarstellung Lehmbrucks von den Werkbund-Figuren bis zum »Trauernden« und die Beckmanns in den Zeichnungen und dem Gemälde »Auferstehung« (1916–1918), so ist eine auffallende Nähe in der Umbildung, der Längung, der »Deformation« der Figur und ihrer Funktion als Träger seelischer, leiblicher und metaphysischer Energien nicht zu leugnen.

Lehmbruck schafft innerhalb der expressionistischen Kultur die expressive *Symbolfigur*. Sie leistet die Synthese aus dem Besonderen der Zeitlage und dem Allgemeingültigen, insofern sie weder den »Materialisten« des naturalistischen Denkmals folgt, noch den »Nihilisten« der Tendenz zur aussagelosen Abstraktion⁴⁷. Lehmbruck steht mit seinen Figuren, die die Darstellung des Menschen und seines Schicksals in seiner Zeit nicht aufgeben, zwischen diesen beiden Polen (vgl. Abb. 21, 22 und 29).



24 Wilhelm Lehmbruck, Skizze zu einer »Pietà«-Plastik, um 1917/18, Kreide auf Papier, 39×29 cm. *Stuttgart, Staatsgalerie.*

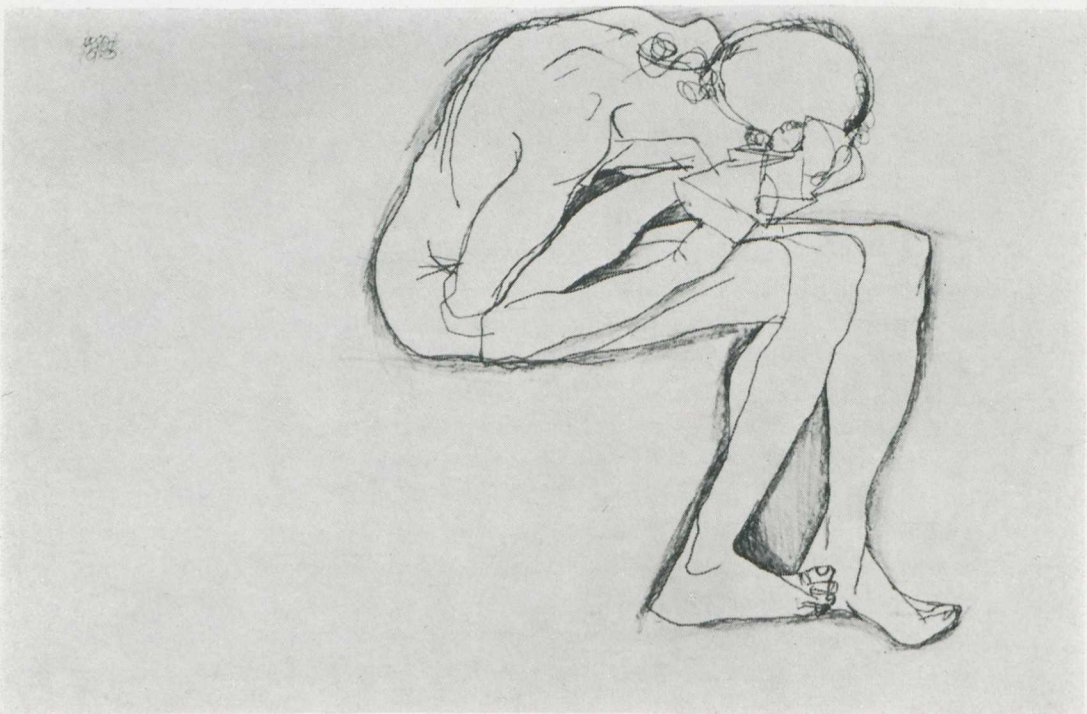
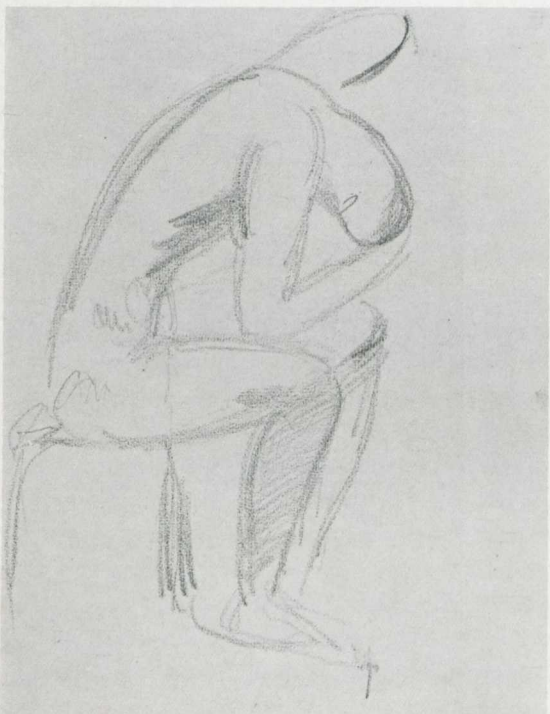
25 Wilhelm Lehmbruck, »Betende«, um 1918, Kunststein, Höhe 84 cm (die Skulptur ist verwittert, da sie 20 Jahre auf einem Friedhof gestanden hat). *Zürich, Kunsthaus.*

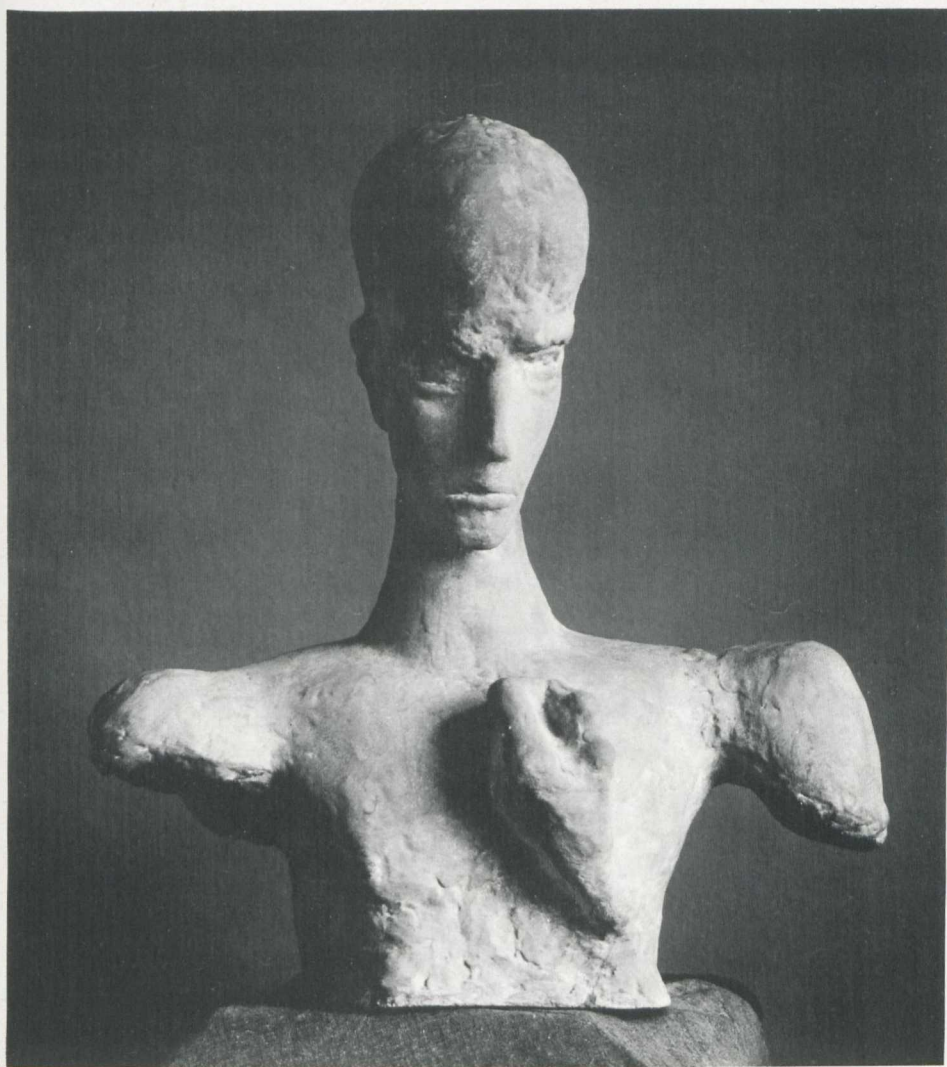
26 Wilhelm Lehmbruck, Studie zum »Trauernden«, um 1916/17, Kreide auf Papier, 30,5×23,3 cm. *Stuttgart, Staatsgalerie.*

27 Egon Schiele, Kauernder, 1913, Bleistiftzeichnung, 32×48 cm. *London, Marlborough Fine Art Ltd.*



Grundlegend für diese hier gegebene Wertung ist die schon von Carl Einstein geführte Kritik. Einstein nannte die Abstrakten und die Surrealisten »imaginative Künstler«, bei denen »in privaten Mythen« das Wirkliche verdampfe: »Die Künstler flohen vor den gegenständlichen ... Fakten in die abgetrennten Bezirke erträumter Formen ... Asketisch jonglierte man mit Worten wie rein, zeitlos, absolut ...« Damit bildeten sich, im Gegensatz zu Lehmbruck und Beckmann oder auch Dix, Künstlertypen, »die in passiven Ekstasen visionär dämmerten. Die Intellektuellen hatten den Kontakt mit der Wirklichkeit verloren; damit war ihre Revolte zu harmloser Fiktion und leerem Spiel ver-





28 Wilhelm Lehmbruck, Kopf eines Denkers, 1918, Steinguß, Höhe 62 cm.
Berlin, Staatliche Museen (West), Neue Nationalgalerie.

29 Wilhelm Lehmbruck, Zeichnung eines Knienden (Verzweiflung), um 1918.
Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Lehmbruck-Nachlaß Nr. 287.

flacht... Die Künstler schlachteten beschränkte formale Elemente aus und überzüchteten sie...«; damit steigerte man »die Willkür, um das angeblich unbedingte Individuum immer stärker zu distanzieren. Diese Versuche... führten zu einem bodenlosen Manierismus, der bald ins Primitiv umschlug... Heutige Malerei wie Dichtung sind von tödlichen Tendenzen durchsetzt. In beiden unterdrückt man die positiven, verbindenden Tatsachen zugunsten der verengten, subjektiven Sensationen. Die Intellektuellen verhielten vereint mit der herrschenden Minorität die mögliche Bildung einer Kollektive.« So entstand nach Einstein eine »private Gespensterbühne«, die die Betrachter nicht mehr verstehen können⁴⁸; auf jüngste, extreme Formen solcher Haltung in Kunst und Pseudo-Kunst muß in diesem Zusammenhang nicht eigens hingewiesen werden.

Lehmbruck, der mit Einstein Kontakte hatte, wird nichts von dessen später Kritik an den Abstrakten gewußt haben, da die »Fabrikation der Fiktionen« erst 1928–1930 niedergeschrieben wurde; aber als Schaffender hat er die Gefahr der Entleerung und Austauschbarkeit der »reinen« Formen gespürt und die aus ihr folgende Entwicklung zur bloßen Figurine (Archipenko [Abb. 17], Wauer, Herzog) in seinem Werk verhindert. Darin liegt seine historische Leistung, die zugleich eine geistige Entscheidung impliziert. Lehmbrucks bedeutende Symbolfiguren, der »Gestürzte« (Abb. 23) und der sitzende »Trauernde« (Abb. 4), stehen in ihrer Synthese des Allgemeinen und des Besonderen der Ereignisse von 1914 bis 1918 zugleich auch für andere Zeiten; sie stehen für die Toten des Ersten Weltkrieges und sind offen für eine Rezeption im Hinblick auf die Trauer späterer Zeiten. Sie trauern auch nicht nur um deutsche Gefallene oder zeigen nicht etwa einen gefallenen deutschen Soldaten. Andererseits sind sie wegen ihrer zeitlosen Nacktheit keineswegs austauschbar (wie M. Damus angedeutet hat⁴⁹), und zwar wegen der eindeutigen Sprache ihrer Körper. Gerade dadurch, daß sie eben *keine* Uniformen tragen, die unweigerlich deutsche

hätten sein müssen (wie in den Kriegerdenkmälern), garantieren sie die Aufbewahrung der Trauer über *alle* europäischen Gefallenen, wie Iwan Goll in seinem »Requiem«. Als Gestürzte und Niedergedrückte machen sie die Trauer für das Völkermorden der Jahre 1914–1918 anschaulich wirksam und stehen für alle Toten übernational. Und diese übernationale Dimension wird erst in ihrer Nacktheit garantiert. Man vergleiche nur einmal Lehmbrucks Symbolfiguren mit Beispielen aus den Legionen von Kriegerdenkmälern, die seit 1914 entstanden, um diese These zu verifizieren.

Da Lehmbruck für den »Gestürzten« eine Nische und eine Art Schutzmantel-Madonna (die Entwurfszeichnung befindet sich in der Nationalgalerie in Ost-Berlin) konzipierte, die nicht ausgeführt wurden, bewegte er sich in der Nähe des Denkmals. Während aber beinahe alle Plastiker jener Jahre Denkmäler schufen (Tuailon, Kraus, Barlach, Wenck, Kolbe, Kreis, Lederer, Metzner u. a.), ist Lehmbrucks Schaffen von diesem zweifelhaften Auftrags-Phänomen, das dem Künstler meist Form und Ideologie vorschreibt, verschont geblieben. Und ob sein »Pantheon« für die Mütter (mit der Pietà im Inneren) zu den wenigen Gegenentwürfen und Anti-Kriegsmälern (wie sie Bruno Taut und Adolf Behne forderten) oder Trauermälern (wie Barlachs Werk im Dom zu Magdeburg) gehört hätte, möchte ich hier nur als Frage formulieren.

Lehmbruck hatte, wenn nicht intellektuell, so doch allgemein geistig und sinnlich-gestalterisch Anteil an der Bewegung innerhalb der expressionistischen Kultur, die vom europäischen Pazifismus getragen

wurde (Pfmfert/Rubiner, Barbusse, Heinrich Mann, der Schickele-Kreis, Hillers Ziel-Jahrbücher, Tauts und Tollers Ablehnen des Völkermordens u. a. m.). In seinem Rückblick auf die Leistungen der Expressionisten bezeichnet Schickele als ihre letzte und zugleich schönste Tat die internationale Kampagne der *Expressionisten gegen den Krieg*, also die pazifistische Bewegung.

Lehmbrucks Figuren aber trauern nicht nur über die Toten des Krieges, sie enthalten in ihrer Trauer über die Gegenwart ein Element, das

der Gestaltung der Zukunft angehört, ein utopisches, weil hoffendes Element: die Klage über die Kriegskatastrophe, die Idee der Brüderlichkeit, die Idee der betenden Frau im Kriege – sie alle sind auf den Frieden Europas gerichtet.

Deshalb ist es verständlich, daß Lehmbruck von Ernst Bloch in der 2. Ausgabe des »Geist der Utopie« erwähnt wird; und es ist folgerichtig, wenn Schickele⁵⁰ in seinem Rückblick auf den Expressionismus 1920 zwei prägende Künstler nannte: Kirchner und Lehmbruck.

¹ Lehmbruck spricht hier Bethges Artikel in: Das Kunstblatt, 2. Jg., 1918, p. 118: »Auf einen Mädchenkopf. Gedicht« an.

² Dieser Brief Lehmbrucks ist im Deutschen Literaturarchiv, Marbach.

³ Katalog der Lehmbruck-Ausstellung »The Art of Wilhelm Lehmbruck« (von R. Heller), Washington/Los Angeles/San Francisco/Boston, 1972/73, p. 181 (für 1912 fehlt die Ausstellung in Hagen mit Egon Schiele; Lehmbruck ist im Juli 1912 in Köln, um die Sonderbund-Schau zu besuchen, das ist Briefen zu entnehmen; die Werkbund-Schau findet ab Mai 1914 statt), und Katalog der Lehmbruck-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin, 1973, p. 27 (wo in der Biographie für die Jahre 1912–1914 vieles unrichtig ist. Zudem fehlt die Werkbund-Ausstellung von 1914, ferner die Angabe, daß Lehmbruck Jury-Mitglied der »Freien Secession« Berlin wird).

⁴ Max Schmid, Hundert Entwürfe aus dem Wettbewerb für das Bismarck-National-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück, Düsseldorf 1911.

⁵ Th. Däubler, Der neue Standpunkt, Hellerau 1916, neu hrsg. von Fritz Löffler, Dresden 1957, p. 162; Eduard Trier, Lehmbruck – Die Kniende, Stuttgart 1958.

⁶ Däubler a. a. O.; zu den Kontakten zwischen Lehmbruck und Däubler, der Däubler-Büste (zerstört) aus der Zeit um 1916 und zu Däublers Rede anlässlich der Lehmbruck-Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim 1916 vgl. D. Schubert, Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von Wilhelm Lehmbruck, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von F. Piel/J. Traeger, Tübingen 1977, p. 389–404.

⁷ Vgl. Ausstellungs-Katalog »Die zwanziger Jahre im Porträt«, Bonn 1976; D. Schubert, in: Festschrift Braunfels, 1977, p. 393/394.

⁸ Leonhard Frank, Der Mensch ist gut, Zürich 1918, Potsdam 1919.

⁹ Elisabeth Bergner, »Bewundert viel und viel gescholten« – Erinnerungen, München 1978, p. 28. – Vgl. auch Claire Goll, Ich verzeihe keinem, Bern/München 1978, p. 5 und 39. – Dagegen ist mit größter Skepsis die Wiedergabe von Unruhs ehemals mündlichem Bericht über Lehmbrucks Selbstmord durch Alma Mahler-Werfel aufzunehmen (Mein Leben, Frankfurt/M. 1960, p. 137; diesen Hinweis verdanke ich Prof. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth). Zu Lehmbrucks Ende werde ich einen Brief des ihn damals behandelnden Arztes und bedeutenden Psychoanalytikers, Dr. Iwan Bloch, im Juni 1919 an Fritz von Unruh geschrieben, demnächst publizieren, der für den Freitod statt äußerer Anlässe tiefere Ursachen geltend machte. Vgl. ferner die aufschlußreichen Berichte von Fritz von Unruh, Wilhelm Lehmbruck – Erinnerungen zum 10. Todestag, in: Berliner Tagblatt vom 23. März 1929, wo er von Lehmbrucks Verzweiflung und seinem Zerschlagen der späten Jünglingsbüste »Kopf eines Denkers« – ein Abguß befindet sich in der Neuen Nationalgalerie in Berlin – erzählt. Unter den Stimmen der Zeugen der Zeit ist noch wichtig: Julius Meier-Graefe, Lehmbrucks Fünfzigster Geburtstag – 4. Januar, in: Frankfurter Zeitung, 5. Januar 1932 (unter dem Titel »Paris 1910/11« auch in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1964, p. 35–41 und im Katalog der Ausstellung Lehmbruck, Behnhaus Lübeck, 1956, p. 14f. abgedruckt).

¹⁰ Lehmbruck zeigt den sitzenden »Trauernden«, den er in seiner Züricher Zeit modellierte und in Bronze gießen ließ, erstmals im September 1917 in der Kunsthalle Basel in einer Ausstellung mit Hodler und Stoecklin und zwar als Nr. 15, »Der Gebeugte«, sodann in Berlin 1918 auf der 4. Ausstellung der »Freien Secession«, dessen Jury-Mitglied Lehmbruck inzwischen war, unter dem Titel »Der Freund«, wo ihn auch Max Beckmann sah, siehe auch Nr. 234 im Katalog Freie Secession, Berlin 1918; gegossen wurde die Figur bei Ferdinand von Miller in München, vgl. Kat.-Nr. 48 der Exposition Washington 1972. – Ein Bronzeabguß befindet sich heute im Duisburger Lehmbruck-Museum, je ein Steinguß in Washington (National Gallery of Art) und in Frankfurt (Städel). Die geringe Anzahl von Güssen gegenüber z. B. jener der »Knienden« fällt auf; vgl. dazu G. Händler, Katalog Band I Lehmbruck-Museum Duisburg, Recklinghausen 1964, p. 18 und ders. in: Lehmbruck – Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages, Duisburg 1969, p. 68 ff. (eine grundlegende Materialsammlung über Lehmbruck in den Ausstellungen und Kritiken seiner Zeit bis 1921; es fehlt Curt Glaser, im Berliner Börsen-Courier No. 53, vom 1. Februar 1920, und Kurt Badts wichtiger Lehmbruck-Aufsatz in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 31, 1920, p. 169 ff.).

¹¹ Carl Einstein, Wilhelm Lehmbrucks graphisches Werk, Cassirer Berlin 1913 (!), Text im Einstein-Archiv der Akademie der Künste, Berlin (für beste Hilfe danke

ich Jörg Müller, Heidelberg). Vgl. die Gesamtausgabe von Rolf-Peter Baacke und Jens Kwasny, Carl Einstein – Werke Band 1, 1908–1918, Medusa-Verlag Berlin 1980, p. 207 ff.

¹² S. Salzmann, Constantin Brancusi, Katalog der Ausstellung im Lehmbruck-Museum Duisburg 1976.

¹³ Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926, ³1931, p. 218–229: Zur Plastik. – Wichtig von Einstein ist das spätere Werk »Fabrikation der Fiktionen« (um 1930), in dem er eine grundlegende kunstgeschichtliche und soziologische Kritik an der Entwicklung in die Primitive und der extrem subjektiven Imagination der abstrakten Kunst und des Surrealismus übt, die bis heute von der Kunstwissenschaft nicht rezipiert wurde (aus dem Nachlaß hrsg. von Sibylle Penkert, Rowohlt Reinbek 1973); vgl. dazu Jörg Müller: »Gestehen wir den Bankrott der dicken Ideologien« – Hinweis auf Carl Einstein, in: Frankfurter Rundschau, vom 27. Sept. 1980.

¹⁴ André Salmon: Préface – Exposition des Œuvres de Wilhelm Lehmbruck, Galerie Levesque, Paris, Juin 1914; Guillaume Apollinaire, Le sculpteur Lehmbruck, in: Chronique d'art 1902–1918, Paris 1960, p. 401.

¹⁵ André Salmon: Exposition du Werkbund à Cologne, in: L'Homme Libre, Paris, 6. Juli 1914, (auch in: Kunstliebendes Köln, hrsg. von J. J. Hässlin, München 1957, p. 182–184).

¹⁶ Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, Potsdam 1919, ²1922; besonders esoterisch mystifizierend die Monographie von August Hoff, Wilhelm Lehmbruck – seine Sendung und sein Werk, Berlin 1936, 2. Aufl. Berlin 1961. – Vgl. dagegen Autoren wie Alfred Kuhn, Die neuere Plastik, München 1922, p. 114/115, Willi Wolfradt, Die neue Plastik (Tribüne der Kunst und Zeit, XI, hrsg. von K. Edschmid) Berlin 1920 und aus jüngerer Zeit Werner Hofmann, Wilhelm Lehmbruck, München/Ahrbeck 1957; ferner: Eduard Trier (siehe Anm. 5) und Trier, Wilhelm Lehmbruck – Paris 1910–1914, in: Jahresring, Bd. 2, Stuttgart 1955/56, p. 144 f. und Trier, Wilhelm Lehmbruck und die Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Universitas 15, 1960, p. 1191–1202, sowie sein Buch: Figur und Raum, Berlin 1960, p. 12, 27; E.-G. Gütse, Lehmbruck und Italien, Kat. der Ausstellung in Berlin/Duisburg/Münster 1978/79.

¹⁷ S. Salzmann, Brancusi und Lehmbruck, in: Deutsche Bildhauer 1900–1933, Katalog der Ausstellung in Bukarest/Duisburg/Kaiserslautern 1976/77 (dazu meine Besprechung in: Weltkunst, 15. März 1977, p. 546 f.); die Gegenüberstellungen zeigen im übrigen die Qualität von Einsteins Urteil, daß die »Wendung zur Primitive übersteigert wurde« von Brancusi, »der die Gestalt zu allzu kontrastloser Einheitlichkeit vereinfachte« (C. Einstein, op. cit. 1926, 1931, p. 218). Die von Salzmann als Brancusi-Porträts von Lehmbruck gezeigten Skizzen gehören den späten Lernvisionen (Typ des Alten bei Shakespeare) an; die Vergleiche zwischen Brancusi und Lehmbruck bleiben bei formalen Parallelen stehen und negieren somit die Unterschiedlichkeit der Gehalte. Peter Szondi nannte diese, die Form-Inhalt-Einheit des Kunstwerkes sprengende Methode in anderem Zusammenhang einmal die »Parallelenstellen-Methoden«, die den Absolutheitsanspruch und die Individualität des Werkes erkennt (Hölderlin-Studien, Frankfurt/M. 1967, ²1970: Über philologische Erkenntnis).

¹⁸ Der Verfasser hat ein größeres Manuskript zur Kunst Lehmbrucks seit 1979 abgeschlossen, dessen Veröffentlichung in Buchform – im Hinblick auf die Abbildungsrechte – bislang an dem Wunsch der Erben Lehmbrucks, dasselbe auf »mißverständliche Qualifikationen« durchsehen zu wollen, bedauerlicherweise scheiterte. – Eine Monographie mit Œvrekatalog wird vom Lehmbruck-Museum Duisburg, seinem Direktor, Siegfried Salzmann, und den Erben Lehmbrucks vorbereitet. – Margarita Kroczeck-Lahusen arbeitet bei Prof. Trier (Bonn) an einer Dissertation über die farbigen Skizzen und Bilder Lehmbrucks.

¹⁹ Vgl. das Projekt über die französisch-deutschen Kriegerdenkmäler seit 1871, das von Reinhart Koselleck, Peter Anselm Riedl und Maurice Vauvelle geleitet wurde (Publikation in Vorbereitung); R. Koselleck, Kriegerdenkmale als Identifikationsstiftung der Überlebenden, in: Identität, hrsg. von O. Marquard/K. Stierle (Poetik und Hermeneutik 8), München 1979, p. 255–276. – Grundsätzlich wichtig: Hans-E. Mittag, Über Denkmalkritik, in: Mittag/Plagemann, Denkmäler im 19. Jahrhundert, München 1972, p. 283 ff., und Mittag, Die Entstehung des ungenständlichen Denkmals, in: Actes du XVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969 – Evolution Générale, Budapest 1972, p. 469–474.

²⁰ Henry van de Velde, Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip, in: Kunst und Künstler 1, 1903, p. 463 f.; Hermann Obrist, Über Plastik und Denkmäler (1901), in: Obrist, Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst – Essays, Leipzig 1903, p. 149–159.

²¹ Vgl. E. Trier, Figur und Raum, Berlin 1960; siehe dazu auch grundsätzlich die fundierteste Kritik an Hildebrands Relief-Auffassung durch August Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis, Leipzig 1899, worin er auf die zentrale Rolle des Tastsinns für die Plastik hinwies: »Der Kern des menschlichen Einzelwesens als eines selbständigen Körpers im Raum wird damit konstituiert – das ist der Anfang der Plastik« (p. 66).

²² Kurt Badt, Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks, a. a. O. (1920), p. 176 und Badt, Wesen der Plastik, in Raumphantasien und Raumillusionen, Köln 1963, p. 133–173.

²³ Wilhelm Lehmbruck – Frühwerke, Katalog der Ausstellung, Duisburg 1969; Kataloge Band III, Recklinghausen 1969, bearbeitet von Emmi Pannenbecker; meine Besprechung in: Kunstchronik Juni 1970, p. 147–151.

²⁴ Ich verdanke die Handhabe der Fotos der verlorenen Frühwerke der außerordentlichen Kollegialität von Herrn Prof. Dr. Willi Lehmbruck, Düren.

²⁵ Zur »Badenden«: entstanden 1902, angekauft 1905, ausgestellt in Köln 1906, München und Paris 1907; ein 1902 entstandener Bronzeguß wurde 1907 vom Verleger F. Olbertz in Erfurt gekauft und wurde 1973 bei der Fa. Arnold in Frankfurt versteigert, vgl. dazu G. Vogt in: Weltkunst 43, vom 15. Februar 1973, mit dem Abdruck von Briefen zwischen Lehmbruck und Olbertz (die Aufklärung geben über das 1907 in Paris ausgestellte Werk »Mère et enfant, Marbre«, eine Marmorversion, die verschollen ist).

²⁶ Westheim und Hoff nannten zwei Grabmalreliefs für 1908, eines »Seele« betitelt; die bronzene Halbfigur »Seele« war Kat.-Nr. 1103 im Kunsthaus R. Bangel (Frankfurt), 1927, signiert.

²⁷ Vgl. Katalog der Ausstellung »Neue Christliche Kunst«, Düsseldorf 1909, p. 94; dort war Nr. 1257 c mit »Büste« und Bronze angegeben, es könnte sich dabei um die 1927 versteigerte Halbfigur handeln.

²⁸ Vgl. dazu meine Besprechung der Frühwerk-Ausstellung von 1969 in: Kunstchronik, Juni 1970, und Ernst G. Güse, Lehmbruck und Italien, 1978/79, p. 14f.

²⁹ Maurice Denis, Journal, II, Paris 1957, p. 60; B. Hackelsberger, Maillol – Méditerranée, Stuttgart 1960; H. R. Hoetink, Mediterrane Meditations, in: Bulletin Museum Boymans – van Beuningen, 1963, p. 30–55.

³⁰ R. Linnenkamp, Maillol – die großen Plastiken, 1960, und Henry van de Velde, Geschichte meines Lebens, hrsg. mit Anmerkungen von Hans Curjel, München 1962, p. 283 f.

³¹ Hans Rosenhagen in: Kunst für Alle, Bd. 21, 1905/06, p. 409 ff., Abb. S. 429.

³² Zum wichtigen Plastik-Saal in Mannheim 1907 vgl. K. Köhlitz, in: Kunst für Alle, Bd. 22, 1906/07, p. 489 f. und Tafel S. 504; Abb. 74 in: Fr. Hoeber, Peter Behrens, München 1913.

³³ Hans F. Secker, Bemerkungen zu Hans von Marées, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2, 1925, p. 177. – Vgl. dazu die von Güse veröffentlichten Skizzen Nr. 39–44 in: Lehmbruck und Italien, 1978/79.

³⁴ L. Rubiner, Maler bauen Barrikaden, in: Die Aktion, hrsg. von Franz Pfemfert, Heft 4, 1914.

³⁵ Uta Laxner-Gerlach, Museum Folkwang – Bildwerke, Essen 1973, p. 59. – Die Marmorversion von 1912 war ein Auftrag der Stadt Duisburg (heute Foyer des Theaters).

³⁶ Max Raphael, Idee und Gestalt, München 1921, p. 137 ff. – B. Hoetger, Der Bildhauer und der Plastiker, in: Cicerone, Jg. XI, 1919, p. 165 (auch in: Tribüne der Kunst und Zeit, Band 13, hrsg. von K. Edschmid, Berlin 1920: Schöpferische Konfession, p. 52–60). – Zum folgenden vgl. auch E. Trier, Die Kniende, 1958, G. Händler in: Beiträge 1969, p. 40 ff. und Katalog der Ausstellung »Stilkunst um 1900«, Ost-Berlin 1972, No. 133. – Ein noch unbekanntes Gips-Exemplar (Beine torsohaft) befindet sich in der Ost-Berliner Nationalgalerie, ebenfalls dort ein grüner Steinguß-Torso (Schnitt unterhalb des Nabels); damit ergeben sich acht Fassungen der »Knienden« plus des eben genannten halbfigurigen Torsos (Abb. 16); dabei ist der Nachguß in Bronze für die Metropolitan Opera mitgerechnet.

³⁷ Siehe die Abb. des Raumes der Armory-Show bei G. Händler, in: Lehmbruck – Beiträge 1969, p. 20; zuvor bei Frank A. Trapp, The Armory Show: A review, in: The Art Journal 23, Fall 1963, p. 2–9.

³⁸ Briefwechsel zwischen Lehmbruck und Osthaus im Archiv des Folkwang-Museums zu Hagen (Briefe zwischen 27. Oktober 1910 und November 1912).

³⁹ Zur Spaltung der Berliner Sezession vgl. C. Glaser, in: Kunst für Alle, Band 28, 1912/13, p. 474; ders., Die Geschichte der Berliner Sezession, in: Kunst und Künstler 26, 1928; G. Händler in: Lehmbruck – Beiträge 1969, p. 53 f. und W. Doede, Die Berliner Sezession, Frankfurt/Berlin 1977, p. 47–49.

⁴⁰ D. Schubert, Besprechung von Güse, Das Frühwerk Max Beckmanns, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Heft 4, 1978, p. 346, und mein Beitrag: Nietzsche – Konkretionsformen in der Kunst 1890–1933, ein Überblick (Vortrag auf der 2. Nietzsche-Tagung, 1980), in: Nietzsche-Studien Bd. 10, 1981.

⁴¹ Werkbund-Jüngling und -Mädchen, in altem Foto gut zu erkennen auf Abb.

p. 55 bei A. Hoff, Lehmbruck, 1936. – Die »Schreitende« mit linkem Bein ist heute in Duisburg, und ein Nachguß – merkwürdigerweise ohne Kopf, also von einem zerstörten Exemplar – aus dem Jahre 1949 im Kunstmuseum zu Bern (Hinweis von Herrn Dr. Sandor Kuthy); ein Nachguß in Bronze befindet sich im Goethe-Institut in Paris (B. Dorival, Un bronze de Wilhelm Lehmbruck à Paris, Paris 1973). – G. Händler, Wilhelm Lehmbruck: Mädchen, sich umwendend, 1913/14, in: Museum und Kunst – Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg o. J. (1971), p. 64 ff.; John Coolidge, Wilhelm Lehmbruck's Walking Girl, in: The Art Bulletin, 1958, p. 71–73; Katalog der Ausstellung Lehmbruck, Washington 1972, Nr. 29, »Torso of a Girl looking over her shoulder«: falsch betitelt; dort auch von R. Heller Kat.-Nr. 36, die »Badende«, falsch 1914 datiert; sie wurde im November 1913 im Salon d'Automne gezeigt.

⁴² D. Schubert, Lehmbrucks Pietà – Beispiel einer Gestaltverwandlung, in: Lehmbruck – Beiträge, 1969, p. 101–116; Lehmbrucks Plastik des »Gestürzten« von 1915/16 und die Problematik des Kriegerdenkmals: Vortrag Juli 1977 an der Universität Bielefeld auf Einladung von Prof. Dr. Reinhart Koselleck.

⁴³ Eine späte Skizze Lehmbrucks aus einem Buch (44×27 cm) zeigt einen Entwurf für die Aufstellung seiner nicht ausgeführten Pietà – als »Pantheon« mit der Figur der »mater dolorosa«, wie er seine Pietà nannte. – Die Mutter als Verkörperung des Pazifismus läßt sich im politisch gewendeten Expressionismus um 1916/17 in Dichtung und Kunst verfolgen von Tollers Poem »Mütter« aus dem Jahre 1917 und seinem Gedicht »Pietà – Stadelheim« von 1919 bis zu Unruhs Mutter-Figur in »Ein Geschlecht«. Dieses Wandlungsdrama kannte Lehmbruck nachweislich, zumindest hat dies Unruh überliefert (Begegnung mit Wilhelm Lehmbruck, in: College Art Journal, 1957, wieder in: Beiträge 1969, p. 15–19): Lehmbruck habe ihm bei einem Besuch gesagt, er habe auf der Platte eine Zeichnung zur Mutter seiner Tragödie gemacht. Dabei muß es sich um eine der Pietà-Radierungen Lehmbrucks handeln (Petermann Nr. 160). In Lehmbrucks Gestalt-Idee der Pietà geht neben der mittelalterlichen Vesperbild-Tradition der geschichtlich aktuelle Gehalt der Mutter aus Unruhs Drama ein. Aber besonders für die Idee der Frauen und Mütter am Ende des Krieges wird das Pietà-Thema bedeutsam: die »Weiberdämmerung« (A. Wolfenstein) bezog sich auf die Bewußtwerdung der Notwendigkeit der Ablehnung des Völkermordes durch die Frauen. »Der Friede und die Frauen« heißt ein Beitrag von Hedwig Dohm in Kurt Hillers Ziel-Jahrbuch 1, 1916, p. 167–170, wo wir lesen: »Ihr aber sollt den Krieg zu Tode beten.« Hier scheint mir der Schlüssel zum Verständnis von Lehmbrucks »Betender« zu liegen (A. Wolfenstein, Weiberdämmerung, in: Das Ziel, 1916, p. 171 f.). In meiner Lehmbruck-Arbeit habe ich diese Zusammenhänge ausführlich behandelt und dokumentiert. – Dazu käme die Plastik »Mütter« im 1914 erschienenen Buch von R. Schickele, »Benkal, Der Frauentröster«, eine Plastik voll tröstender und solidarischer Wirkung, voller Häßlichkeit und Wahrheit zugleich.

⁴⁴ Zu W. Webers Identifikation des Torso als »Daphne« vgl. Weltkunst, 15. März 1977, p. 546/547. – Clara Burger, von Lehmbruck in zwei Versionen 1918 porträtiert, war die Frau von Fritz Burger, dem mit Marc und Lehmbruck befreundeten Kunsthistoriker, der im Krieg (1916) seine »Einführung in die moderne Kunst« – ganz im Lichte Nietzsches übrigens – schrieb. Burger fiel 1916 vor Verdun, der 1. Teil seines Buches erschien 1917 in Berlin (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 19). Das Porträt wurde nicht identifiziert von R. Heller im Katalog der Lehmbruck-Ausstellung, Washington 1972, Nr. 49.

⁴⁵ Unruh an Edschmid, 1919 in: Briefe der Expressionisten, hrsg. von K. Edschmid, Frankfurt/Berlin 1964, p. 146. – Ob sich der Text mit dem Sinn des Gesprächs zwischen Unruh und Salzmann deckt, von dem dieser ein Gedächtnisprotokoll anfertigte (vgl. Brancusi-Katalog, Duisburg 1976, p. 128 und Katalog Deutsche Bildhauer, Duisburg 1977, p. 260), kann ich nicht entscheiden, da mir trotz mehrmaliger Bitten zwischen 1977 und 1979 keine Kopie des »Protokolls« geschickt wurde. – Unruhs Brief habe ich im Beitrag zu Lehmbrucks Dichter-Bildnissen in der Festschrift Braunfels, 1977, wieder veröffentlicht (p. 397).

⁴⁶ René Schickele, in: Die Weißen Blätter, 3. Jg. (Leipzig) 1916, p. 136 und – von ihm besonders wichtig –: Wie verhält es sich mit dem Expressionismus? in: Die Weißen Blätter, 7. Jg., 1920, p. 337–340.

⁴⁷ Mit den Begriffen »Materialisten« und »Nihilisten« wird der grundlegenden Unterscheidung von Jean Paul in der »Vorschule der Ästhetik«, 1804, 1. Programm § 4, gefolgt. – Zum Besonderen und Allgemeinen vgl. auch schon J. G. Herder, Plastik (1778), Edition Köln 1969, p. 101.

⁴⁸ Carl Einstein, Die Fabrikation der Fiktionen, hrsg. von Sybille Penkert, Reinbek 1973, p. 59–65; zur Kritik der »reinen«, abstrakten Formen vgl. auch Alfred Andersch, Die Blindheit des Kunstwerks, in: Texte und Zeichen (Berlin), II, Heft 1, 1956. – Auch Franz Marc betonte schon 1912 im Beitrag »Die Wilden« Deutschlands, daß die Erneuerung nicht bloß formaler Art sein darf und daß die Farben und Formen des Kubismus allein (ohne neue Gedanken, Mystik oder neue Symbole) bedeutungslos seien und »nach schnellen Siegen an ihrer eigenen Äußerlichkeit zugrunde gehen« (Der Blaue Reiter, Neuausgabe von K. Lankheit, München 1965, p. 28–32; dank Hinweis von Reiner Schmidt, Regensburg).

⁴⁹ M. Damus, in: Kunst und Unterricht, Sonderheft 1974, p. 76.

⁵⁰ René Schickele, in: Die Weißen Blätter, 1920, p. 337–340.