

Vieles im Werk des expressionistischen Künstlers harrt noch der Aufklärung

Zum 80. Todestag des Bildhauers Wilhelm Lehmbruck

Von Dietrich Schubert

Im März 1919, also vor 80 Jahren, nahm sich der Bildhauer und Graphiker Lehmbruck in Berlin das Leben. Er war 38 Jahre alt, verheiratet und hatte drei Kinder, und er war auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn, nämlich neu gewähltes Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, Jurymitglied in der „Freien Sezession“ Berlin, dadurch bekannt mit Max Beckmann, E. L. Kirchner, Erich Heckel und Rudolf Belling; er war befreundet mit den Dichtern Hans Bethge und Fritz von Unruh, mit den Pazifisten Ludwig Rubiner und Leonhard Frank, die er zeichnete, mit Albert Ehrenstein und Theodor Däubler, den er in einer Lithographie porträtierte.

Lehmbrucks Werke waren seit der berühmten Sonderbund-Ausstellung in Cöln 1912 nicht nur in Frankreich und Deutschland bekannt, sondern seit der Armory-Show 1913 in New York auch in den USA. Der Arbeitersohn aus Duisburg-Meiderich hatte eine erstaunliche Karriere hinter sich als Akademie-Schüler von Karl Janssen in Düsseldorf, mit dem er 1901 erstmals nach Paris gefahren war. Nach Absolvierung der Kunstakademie faßte Lehmbruck als freier Bildhauer in Düsseldorf Fuß, was sehr schwierig war, um folgend 1910 nach Paris, der neuen Hauptstadt der bildenden Künste, übersiedeln. Paris – das hieß für junge Bildhauer Rodin und seit 1905 Maillol, deren Werke man im Original sehen mußte.

In Paris erhielt Lehmbruck auch im Juni 1914, vor Ausbruch des europäischen Krieges, in der Galerie Levesque eine umfassende Einzelausstellung, über die der Kritiker André Salmon schrieb.

Der Selbstmord Lehmbrucks einige Monate nach Ende des Krieges, das er in seinem zweiten Atelier in Zürich abwartete, hatte Gründe, die weniger im Ruhm seiner Kunst als im privaten Bereich lagen: die Krankheit Heines und Nietzsches und besonders die unerwiderte Liebe zur 19jährigen Schauspielerin in Zürich – Elisabeth Bergner – einerseits, die Existenz von Frau und Kindern andererseits. Das von seiner Frau Anita suggerierte schlechte Gewissen, ein Aussätziger zu sein, von Gott verdammt, verfolgte ihn, und Lehmbruck erhoffte sich von der Bergner die irdische Rettung – wie der Künstler Maurice in Strindbergs Theaterstück „Rausch“, das im Februar 1918 in Zürich lief und das Lehmbruck mit der jungen verführerischen Bergner in der Rolle der Henriette wochenlang sah und dort auch zeichnete! Doch die 19jährige rettete den Bildhauer nicht, da sie – wie Schauspieler eben – nur an ihrer Karriere interessiert war und folglich mit Albert Ehrenstein nach Wien ging.

Eine der hoffnungsvollsten Begabungen der europäischen Plastik

In dieser extremen Verzweiflung, krank und zurückgewiesen, half ihm auch nicht, daß er – nicht Constantin Brancusi – als der bedeutendste lebende Bildhauer galt, wie dies Ehrenstein gegenüber der Bergner sagte (nachzulesen in E. Bergners Buch der „Erinnerungen“, München 1978); auch nicht, daß bereits 1913 ein Dichter und Kunstkritiker wie Carl Einstein über ihn geschrieben hatte, 1914 die Freunde der Pariser Kubisten André Salmon und G. Apollinaire, 1916 der Lyriker

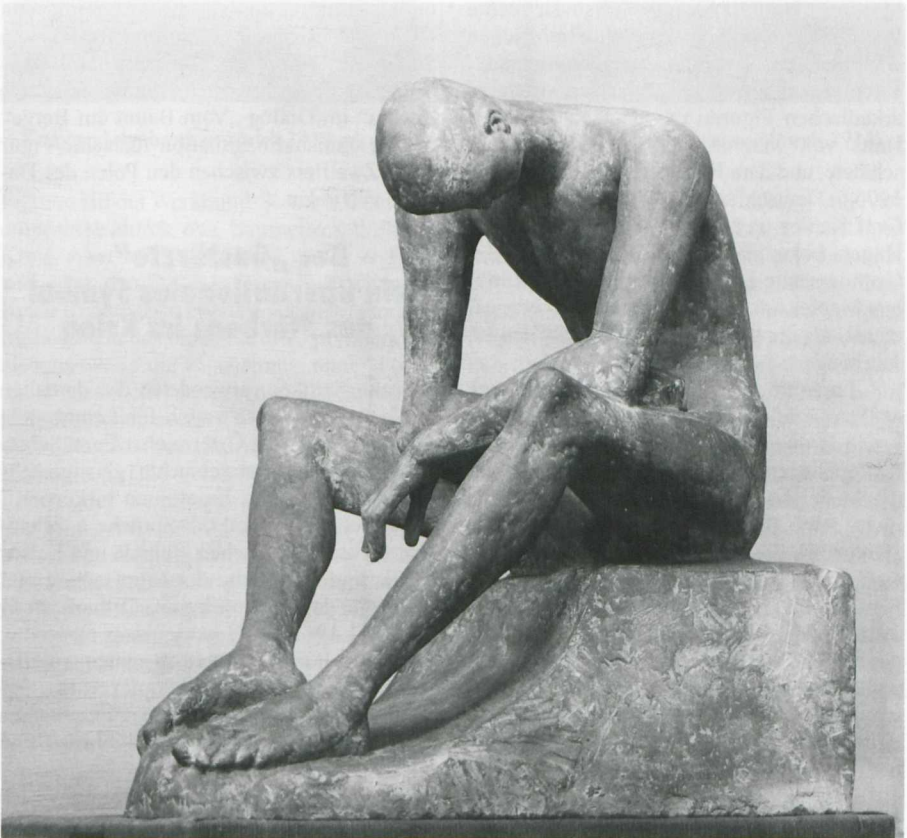
Däubler, der auch die große Ausstellung in Mannheim eröffnete.

Mit Lehmbrucks Tod brach eine der hoffnungsvollsten Begabungen der deutschen beziehungsweise europäischen Plastik der Moderne zwischen 1888 und 1930, neben Belling, Hoetger, Kollwitz und Barlach jäh ab. Niemand, auch nicht der enge Dichter-Freund Fritz von Unruh, der Lehmbruck in Zürich 1917 und Berlin/Zürich 1918 besuchte, hatte damit gerechnet. Dieser und Willi Wolfradt, Curt Glaser und Julius Meier-Graefe schrieben Nachrufe. Der Kunsthistoriker Kurt Badt, selbst Maler, verfaßte 1920 einen grundlegenden Aufsatz, dessen Beobachtungen gültig sind. Meier-Graefe war es auch gewesen, der den jungen Lehmbruck in Paris

quasi entdeckte und in deutschen Zeitschriften wie „Kunst und Künstler“ über dessen Wechsel von maillol'scher Klassizität zum Frühexpressionismus der „Knienden“ schrieb.

Daher wissen wir auch, daß Lehmbruck in Gesprächen um 1911 in Paris sich für das neue Material des getönten Steinguß (Zementmasse) eindeutig ausgesprochen hat. Die Bronze war das Material des 19. Jahrhunderts, der öffentlichen Denkmäler der Kaiserzeit, – dies galt es zu überwinden.

Seit 1910 hatte Lehmbruck in Paris gearbeitet. Zuvor war er mehrere Jahre zur Ausbildung als Meisterschüler an der Akademie in Düsseldorf bei Karl Janssen, von dem das Kaiser-Denkmal und der „Vater-Rhein-Brun-



Wilhelm Lehmbruck: Der trauernde Freund, 1917. Steinguß, Frankfurt/M. Städel

nen“ dort stammten. Neben Bildnissen, sozialen Sujets wie „Schlagende Wetter“, Entwurf für ein Denkmal der Arbeit beziehungsweise für den Industriebrunnen in Düsseldorf und weiblichen Akten schuf er auch Entwürfe für aufwendige Grab-Plastiken für das wohlhabende Bürgertum (Düsseldorf um 1909); in wenigen Werken setzte er sich mit der dominierenden Kunst Rodins auseinander.

Seit etwa 1906/07 kannte er freilich auch bereits die Plastiken des Gegenspielers Maillol, der eine neue, geschlossener Form als Rodin anstrebte. Aber erst 1910 gelang dem jungen Lehmbruck der Durchbruch mit einer großen weiblichen Aktfigur („Große Stehende“), die von innerer Ruhe, geschlossener Form, ja Klassizität gekennzeichnet war. Er stellte sie in Paris 1910 aus, wo sie neben Maillols „Pomona“ stand. Stilistisch suchte Lehmbruck damit – den wilhelminischen Akademismus seiner Lehrer überwindend – einen eigenen Weg zwischen den strengen, arkadischen Figuren des deutschen Malers Hans von Marées, den Lehmbruck sehr schätzte, und dem Franzosen Maillol, der seit 1906 in Deutschland durch den Mäzen Harry Graf Kessler und durch Karl E. Osthaus in Hagen bekannt und gefördert wurde. Im Grunde setzte Lehmbruck Figuren des Malers Marées um, dessen Erfindungen er sogar einmal als die bedeutendste „Plastik“ des 19. Jahrhunderts bezeichnete.

Im Jahre 1911 modellierte Lehmbruck sodann – gleichsam sich selbst überwindend – wie in einem Bruch die extrem gelangte, fast entsinnlichte, kniende weibliche Figur, die ihn berühmt machen sollte, auch wenn sie nicht seine überzeugendste Arbeit ist: die „Kniende“, die einen gänzlich anderen Frauen-Typus zeigte. Meier-Graefe meinte, diese Figur höre nicht auf. Däubler bezeichnete sie 1916 als das Vorwort zum Expressionismus in der Plastik/Skulptur (in: „Der neue Standpunkt“), und er behielt Recht, denn die Figur war im Oktober 1911 im Salon d'Automne in Paris zu sehen, 1912 in Köln auf dem Sonderbund und in der Berliner Secession, sodann 1913 in New York und Chicago während der Armory-Show neben Arbeiten von Maillol und Brancusi, 1914 in Paris, 1916 in der Kunsthalle Mannheim.

Den ganz eigenen, revolutionären Stil der expressionistischen Plastik hat Lehmbruck aber erst um 1913/14 gefunden mit seinem Hauptwerk, das der Kollege Ernst Barlach innerhalb der „Freien Secession“ aus Unverstand gegenüber den Lehmbruck'schen Aktfiguren refusierte: dem „Emporsteigenden Jüngling“ (erst 1916 ausgestellt). Diese Figur war nicht das Pendant der „Knienden“, sondern der „Großen Sinnenden“, die auch 1913 entstand; beide muß man zusammen sehen. Nur ein Museum in Europa besitzt beide Gestalten (nach dem Kultursturm der Nazis) heute in alten Steingüssen – die Staatsgalerie zu Stuttgart. Lehmbrucks „Emporsteigender“ ist keine Figur des physischen Steigens sondern des geistigen Wachsens; sie verkörpert in Ausgezeichnetheit und Längung („déformation“) die expressionistische Antinomie von Geist und Leib, von Ratio und Irratio, von Seele und Trieben im Sinne Freuds. Lehmbruck konnte in Friedrich Nietzsches „Zarathustra“ im Dialog „Vom Baum am Berge“ die gleichnishafte Situation für seine Figur eines Zweiflers zwischen den Polen des Daseins vorfinden.

Der „Gestürzte“ – ein übernationales Symbol des Sterbens im Krieg

Manche Kritiker verwendeten das damalige Schlagwort „gotisch“ auch für Lehmbruck, der ähnlich wie der Österreicher Egon Schiele in seinen Figuren versuchte, geistig-seelische Energien oder Emotionen in körperlichen Gebärden der Leib-Sprache anschaulich wirksam zu machen. Schiele und Lehmbruck sind Verwandte der Empfindung und der Form; das erkannte bereits Osthaus, als er im April 1912 beide gemeinsam ausstellte. Ernst Bloch schrieb 1918 in seinem signifikanten Buch „Geist der Utopie“ vom „Gotisch-werden-Wollen“ im Expressionismus und nannte unter anderem Lehmbruck und Kirchner.

Vor Ausbruch des Völkermordens im Sommer 1914, zu welchem der deutsche Kaiser mit seiner Teutonen-Ideologie beigetragen hatte, stellte Lehmbruck noch zwei Pendant-



Foto von Lehmbruck in Zürich 1918 mit dem Portrait Fritz von Unruh (Foto: Frau von Unruh 1918)

Figuren auf der Werkbund-Schau in Cöln aus, empfohlen durch den Baumeister Wilhelm Kreis. Aber im August 1914 mußte er Paris verlassen, den Ort, der seiner aufstrebenden Kunst fruchtbarste Impulse vermittelt hatte, – freilich nicht das bloße Form-Experiment beziehungsweise die sogenannte „reine“ Form, die Brancusi oder Archipenko in dekorativen Kompositionen suchten oder später die deutschen Plastiker des „Sturm“-Kreises (Wauer, Herzog). Solche Avant-Garde der bloßen Form, „der Selbstbewegung der Formen“ (Carl Einstein) und der Autonomisierung der plastischen Gebilde suchte Lehmbruck nicht. Zentraler Ausdrucksträger blieb ihm die FIGUR, die Existenzgebärde, das bewußt konzipierte Fragment (Torso) des Menschen. Seine Kunst kann deshalb – im Kontrast zur Form-Kunst eines Brancusi – als Existenz-Kunst bezeichnet werden.

Während des Krieges versuchte Lehmbruck, Sanitäter zu werden, arbeitete auch drei Monate (1916) als solcher in Straßburg und in Berlin. Dann konnte er mithilfe der Empfehlung Max Liebermanns das ‚Reich‘ verlassen und in der neutralen Schweiz, dem

Refugium der Pazifisten, Wohnung und Atelier finden. Nach der männlichen Hauptfigur des Krieges, die noch in Berlin entstand, dem „Gestürzten“, einer übernationalen Symbolfigur des Sterbens im Kriege, ohne Uniform (wie in Krieger-Denkmalern), also überzeitlich für alle Gefallenen Europas einsteht, weil kein deutscher Soldat, – in Zürich schuf Lehmbruck seine zweite zentrale männliche Gestalt als Ausdruck der Trauer und Verzweiflung über den nicht endenden Krieg, über das „Erdgemetzel“ (E. Toller) zwischen den Nationen, die Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche vereinen wollte: den sitzenden Trauernden, auch „Der Freund“ und „Der Gebeugte“ und „Denker“ genannt.

Lehmbruck stellte das neue Werk im Herbst 1917 gemeinsam mit Hodler in Basel aus; ein Steinguß wurde vom Städel in Frankfurt/M. erworben und fiel dort nicht den Nazis zum Opfer (Abbildung 1). Beide Figuren sollten nach dem „Emporstiegenden“ die Bedeutung Lehmbrucks für die gesamte Plastik des 20. Jahrhunderts begründen (auch wenn in einem neuen Prachtband zur „Skulptur“ des 20. Jahrhunderts im Taschen-Verlag von

R. Hohl diese Figuren nicht einmal abgebildet wurden, ein unverständliches Defizit, beziehungsweise das ärgerliche Ergebnis einer Avantgarde-Ideologie der Formkünste).

In Zürich fand der Bildhauer Kontakte zu dem Sozialisten Ludwig Rubiner, den er öfter zeichnete, zu dem pazifistischen Dichter Leonhard Frank („Der Mensch ist gut“), zu den Brüdern Kurt und Fritz von Unruh. Das plastische Bildnis des letzteren kam zustande (Abbildung 2, Ton-Exemplar heute Kunsthalle Mannheim); das von Rubiner nicht mehr. Verhängnisvoll wirkte sich dagegen individualpsychologisch die Bekanntschaft mit der 19jährigen Schauspielerinnen Elisabeth Bergner aus, in die sich Lehmbruck hoffnungslos verliebte. Sie porträtierte er mehrmals; und in den Aufführungen von Strindbergs „Rausch“, einem Künstlerdrama in Paris, saß der Bildhauer und zeichnete sie in ihrer Rolle der jungen Verführerin in verschiedenen Szenen. Da er an einer Venuskrankheit litt, erhoffte sich Lehmbruck Rettung von der jungen Frau, die aber nur an sich dachte.

Der Züricher Arzt und Analytiker Bruno Bloch behandelte Lehmbruck und meinte in einem Brief an Fritz von Unruh, er sei geheilt, doch der Konflikt müsse tiefer sitzen, so daß er ihm die Depressionen nicht nehmen konnte. Lehmbruck nahm sich – obwohl er bei Bruno Bloch und Siegfried Rhonheimer nochmals um eine Aufenthaltserlaubnis nach Februar 1919 in der Schweiz ersucht hatte – am 25. März 1919 in Berlin das Leben. War es der Freud-Schock? War es die moralische Verstoßung durch die Ehefrau?

Die letzten Plastiken, die in Zürich 1917/18 entstanden, waren expressive Fragmente, voller Tiefe, Melancholie und einem Ernst, der den experimentellen Arbeiten der „Avantgarde“ fehlte, zumal wenn man Lehmbrucks Spätwerk mit Archipenko oder Modigliani vergleicht. Lehmbruck modellierte kühne Entwürfe, ja Visionen wie „Daphne“ (weiblicher Torso, Kunststein 1918) als mythische Anspielung auf die geliebte Bergner, eine sogenannte „Betende“, die ein Porträt der Bergner in einer Szene von „Rausch“ meinte, den unheimlichen „Kopf eines Den-



Einer der schönsten Museumsbauten der Nachkriegszeit: Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg

kers“ 1918, ein metaphorisches Selbstbildnis, die Mutter-Kind-Gruppe, zeichnerisch einen „Knienden“ als Sinnbild der Verzweiflung, eine Kreuzigung, eine schmerzreiche „Pietà“ für einen Rundbau als Denkmal der im Kriege geopfert Männer.

Lehmbruck genießt heute als Bildhauer – nicht erst seit J. Beuys emphatischer Rede von Duisburg – einen Ruhm, der den Barlachs übertreffen wird. Barlach schnitzte Genre-Figuren, deren Herkunft vom Kunstgewerbe ärgerlich ist und die dem Kitsch nahe sind. Lehmbruck dagegen schuf tiefe Existenzfiguren, die den Expressionismus in der Plastik zentral erhellen.

Die Nach- und Raubgüsse erschweren den Zugang zum Werk des Künstlers

Die letzte große Überblicksausstellung wanderte zuerst 1972-73 durch die USA, bevor sie von W. Haftmann 1973 in der Nationalgalerie verkürzt gezeigt wurde. Das Lehmbruck-Museum in Duisburg, das zahlreiche posthume Güsse von der Witwe bekam, veranstaltete in der Regie von C. Brockhaus 1987-88 eine Ausstellung primär mit Bronzen in der DDR in den Museen zu Gotha, Berlin und Leipzig, wo ich 1988 – dank Einladung durch den Museumsdirektor Dieter Gleisberg – einen Vortrag hielt. Die Wirkung Lehmbrucks auf die Künstler in der ehemaligen DDR war vielgestaltig und ist noch nicht dargestellt worden. Auch die neu-expressionistischen Maler der BRD wie Baselitz, Lüpert und Immendorf („Die Lehmbruck-Saga“) haben sich mit Lehmbruck befaßt; war es die Wertschätzung durch Beuys, die dazu führte oder gibt es ein genuines Interesse an den Figuren?

Die expressionistische Kunst Lehmbrucks in einer neo-kolonialistischen Sprache als ein „deutsches Schutzgebiet“ zu bezeichnen, wie dies der Schweizer R. Hohl (Zürich) tat, gleichzeitig aber in Büchern sein Werk und seine Leistung auf die Mares-Maillol-Zeit von 1910 zu verkürzen, ist eine ideologische Verzerrung, denn Lehmbruck war 1912-1918 sowohl von den kon-

servativen Bürgern und Museumsleuten als Avantgarde geschätzt (und gekauft, wie 1917 in Mannheim durch Sally Falk), als auch von den progressiven Dichtern wie Carl Einstein, Ludwig Rubiner, Albert Ehrenstein und Leonhard Frank und von Kunstkritikern wie J. Meier-Graefe und Paul Westheim als führend innerhalb der expressionistischen Bewegung anerkannt.

Daß seine Plastiken durch die Witwe Anita Lehmbruck bereits ab 1919/20 und um 1925/26 in Bronzen bei H. Noack in Berlin und bei A. Valsuani in Paris neu nachgegossen wurden, und später, nach 1948, immer wieder durch die Witwe und die beiden Söhne Manfred und Guido Lehmbruck, ist ein posthumes, tragisches Geschick, das sein originales Werk über Jahrzehnte verschleiert und „verwässert“ hat, wie sich schon der Galerist Ferdinand Möller im Juli 1947 in einem Brief an die Witwe ausdrückte. In den letzten Jahren wurden posthume Bronzen durch die Familie unter anderem nach Zürich, Pforzheim und nach Japan (Museum of Art, Nagoya) für viel Geld verkauft.

Dazu kommt, daß seit mehr als 20 Jahren vom „Hagener Torso“, der kleinen „Sinnenden“ und der Büste der Knienden („Geneigter Frauenkopf“) zahlreiche Raubgüsse in Bronzen aus England, Italien und aus Paris auf den Kunstmarkt geschmuggelt werden, die sehr schwer zu klassifizieren sind, da sie teils auch den Stempel von „A. Valsuani“ tragen. Dieses hemmungslose Neu- und Nach-Gießen in verschiedenen Materialien wie Steinguss und Bronze (wohl auch Terracotten durch die Familie) und insbesondere die Raubgüsse haben die Erstellung eines Werk-Kataloges durch Siegfried Salzmann (Duisburg/Bremen) bis 1981, dem 100. Geburtstag des Künstlers, verhindert. Der Unterzeichnete arbeitet nunmehr seit elf Jahren an einem solchen kritischen Katalog, einem Catalogue raisonné, um das Oeuvre Lehmbrucks möglichst in seiner ursprünglichen, originalen Gestalt für die Nachwelt zu rekonstruieren.

□ Dr. Dietrich Schubert ist Professor für neuere Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg.