

Dietrich Schubert

Skulpturen und Plastiken des Expressionismus

Die Ausdrucksformen expressionistischer Skulptur reichen von den überlängten vergeistigten Gestalten Lehmbrucks über die blockhaft geschlossenen Figuren Barlachs bis zu den dynamisierten, abstrahierenden Formen Bellings. Im Zentrum der Werke steht jedoch stets der Mensch und die Sichtbarmachung seiner Emotionen, Psyche und inneren Erfahrungen.

Prämissen

Eine bildhauerische Figur ist kein ›Bild‹, sie steht real und tastbar im Raum, sie tritt uns gegenüber wie ein Mensch dem anderen. Darin liegt der erhöhte Realitätsgrad einer Plastik.

Dass der Expressionismus als Kunstrevolution in Malerei, Grafik, Zeichnung und Bildnerei nicht etwa ein bloßes Formproblem, eine Form-Kunst war, wie gelegentlich gemeint wurde, sondern dass er – wie ein ›Schrei‹ – eine Kunst des menschlichen Ausdrucksgehaltes war, eine ethisch orientierte Kunstbewegung, also eine Existenz-Kunst, dies hat bereits im Juli 1911 der Dichter Kurt Hiller in dem Text ›Jüngst-Berliner‹ betont: »Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an.« In der gesamten Bewegung, die eine ganze Generation nach 1905 ergriff, spielte die Potenzierung des Ichs, des Subjekts, gegen die physikalische Lehre des Ich-Zerfalls von Ernst Mach eine zentrale Rolle.

»Nietzsche war der große Prophet des Individualismus in Deutschland. Er ist der gewaltigste Befreier gewesen [...]«, schrieb Eckart von Sydow 1919. Insbesondere das Buch ›Also sprach Zarathustra‹ avancierte zu einer modernen Art Bibel für die jungen Künstler, zumal es aus der Perspektive der Leidenden und ›Schaffenden‹ geschrieben war und die Künstler sich darin als eine Art ›höhere‹ Menschen finden konnten. »Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist ...«, predigte Nietzsche. Und: »Wo ist der Wahnsinn, mit dem ihr geimpft werden müßt? Seht, ich lehre euch den Übermenschen: der ist dieser Blitz, der ist dieser Wahnsinn! [...] Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde« (Zarathustras Vorrede). Und alle Künstler kannten seit spätestens 1906/08 den Nietzsche-Text No. 853 aus dem sog. ›Willen zur Macht‹ (hrsg. von der Schwester des Philosophen): »Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans zum Leben [...]. Die Kunst als einzige Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung

Zum Autor

Geb. 1941 in Gera, Studium in Leipzig, Freiburg, Wien und München, Promotion 1969/70 in München, Wissenschaftlicher Assistent in Regensburg bis 1976, Stipendiat der DFG, Habilitation bei J. A. Schmoll-Eisenwerth an der TU München; seit 1981 Universitätsprofessor in Heidelberg. Schwerpunkte in Lehre und Forschung: Niederländische Malerei des 16.–17. Jahrhunderts, politische Denkmäler des 19./20. Jahrhunderts, französische Malerei des Post-Impressionismus, die Wirkungen Nietzsches in den Künsten, der Expressionismus in Malerei (Beckmann) und Skulptur (Lehmbruck, Voll), die Künstler im Ersten Weltkrieg, Realismus der Gegenwart (Alfred Hrdlicka, Georg Eisler, Wolfgang Mattheuer u. a.).



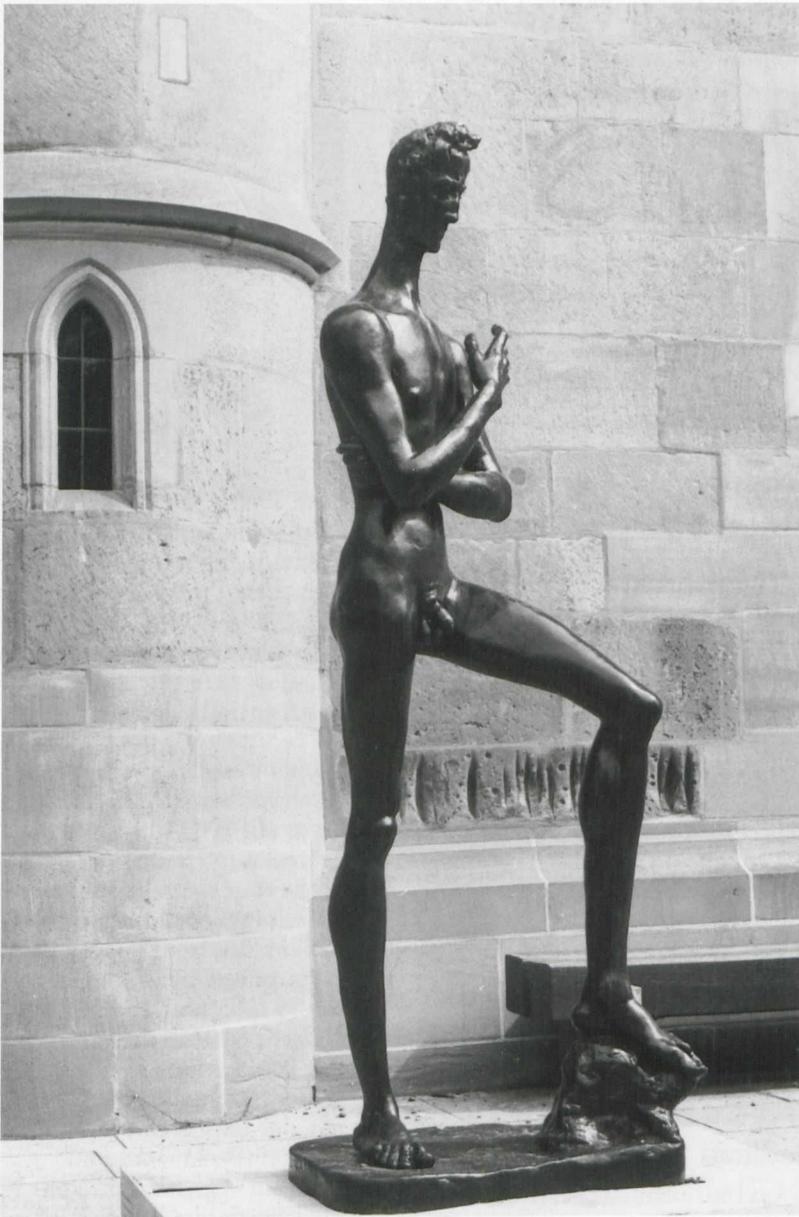


Abb. 1
 Wilhelm Lehmbruck: *Emporsteigender Jüngling*, 1913/14, posthume Bronze. Kunsthaus Zürich.
 Bild: Dietrich Schubert, Heidelberg.

Wachsenwollen. Dabei schuf der Expressionist eine bewusste Kontradiktion zu den sich zum Lichte reckenden Jünglingen der Epoche um 1900 (z. B. Ludwig Habichs *Jüngling zum Licht*, als Schwab-Denkmal 1905 in Darmstadt, Mathildenhöhe).

Das Wort Expressionismus

Der Begriff Expressionismus ist älter als häufig angenommen wird. Der Poet Paul Scheerbart verwendete ihn in einem Brief im November 1900; der Maler J.-Auguste Hervé nannte 1901 in Paris bereits seine neun Bilder bei den Artistes Indépendants »expressionnisme«. Barlach notierte das Wort um 1906 in seinem Taschenbuch, und 1911 wurde es in der 22. Schau der Berliner Secession ausgedehnt auf die französischen Fauves und die deutschen Maler. Als Vorläufer erkannte man Van Gogh und Edvard Munch. Um 1912 wurde auch von einem gotischen Element im Expressionismus viel gesprochen (M. Bushart 1990); dies gilt besonders für Lehmbrucks *Kniende*. Die Künstler entdecken zumal die Kunst der Gotik und besonders die Grünewalds für ihre moderne Ausdruckssuche; Wilhelm Worringer publizierte sein Buch »Formprobleme der Gotik« 1911.

des Lebens, als das Anti-Christliche, Anti-Buddhistische, Anti-Nihilistische par excellence.«

In diesem Zusammenhang zu diskutieren wäre eine Unterscheidung der expressionistischen Skulptur zwischen einem Flügel von sog. »Metaphysikern« und einem der sog. »Vitalisten« (A. Beloubek-Hammer), wobei letztere primär unter Nietzsches Einfluss gestanden haben sollen. Aber diese Unterscheidung vermischt verschiedene Ebenen. Am ehesten sind die Begriffe Wilhelm Worringers »Abstraktion und Einfühlung« von 1908 hier zu vermitteln bzw. jenen zuzuordnen, denn die metaphysisch (mystisch) orientierten Künstler suchten die fortschreitende Abstraktion, aber die am sinnlichen Leben und der Existenz (vitalistisch) orientierten Künstler schrumpften nicht die Gestalt des Leibes auf bloße Zeichen oder Materialformen. Innerhalb dieser Polarisierung repräsentiert Wilhelm Lehmbruck den Versuch einer Synthese zwischen dionysischer Einfühlung und apollinischer Abstraktion, eine Synthese, die ein Qualitätsargument war und bleiben wird. Auch Lehmbruck kannte den »Zarathustra« und formte seinen *Emporsteigenden* (Abb. 1) im Sinne des Konfliktes von Triebstruktur und geistigem

Materialfrage

Fragt man, als Basis des Verstehens, nach Selbstzeugnissen expressionistischer Bildhauer, so ist die Ausbeute viel geringer als bei den Malern, die Tagebücher, Briefe und Texte schrieben oder wie Kirchner sich sogar unter Pseudonym selbst interpretierten. Der Dichter Fritz von Unruh gab in einem Brief 1919 eine ethische Perspektive: das absolute Ziel des schaffenden Glaubens »ist mit Zukunft gleichbedeutend [...], 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 gestorbene große Bildhauer Wilhelm Lehmbruck innig 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 Leibes erhebt.«

Der schweigsame Lehmbruck umschrieb 1918 seine Position, die im Gegensatz zu der von Ernst Barlach steht, gegenüber seinem Freund Fritz von Unruh so: »[...] was wir Expressionisten suchen, ist – präzise 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.« Diese Aussage Lehmbrucks ist jedoch nach ihrem Widerspruch zu reflektieren: Nur aus dem Material des Bildhauers – Ton, Gips, gefärbter Stuck, getönter Zementguss, Stein und Bronze – allein kann ein Künstler seinen auf den Menschen bezogenen Ausdrucksgehalt nicht ziehen. Erst die Abstrakten nach 1948 glaubten, derartiges in einem Selbstaussdruck von Farben und Formen erreichen zu können. Aber es gibt freilich eine Material-Gerechtigkeit, eine Stimme des Materials, wie Henry van de Velde in seinem signifikanten Essay »Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip« (Kunst und Künstler, 1903) betonte, die dem Gestaltwillen des expressionistischen Bildhauers förderlich war und welche historische Aspekte trägt. Die Bedeutung des Materials für die Stilbildung hat am Beginn des Expressionismus der Philosoph Georg Simmel beschrieben. Aber die führenden Expressionisten ließen ihren »Stil« nicht allein vom Material konstituieren, sondern sie prägten ihr Kunstwollen und ihren Formwillen dem Material auf bzw. machten das Material dem intendierten Sinngehalt dienstbar. Die Bronze war sowohl das Material Rodins, als auch das Material der protzigen Denkmäler des Historismus und Nationalismus des 19. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland. Die Expressionisten lernten zwar teils in dieser Tradition durch ihre Lehrer wie P. Breuer in Berlin oder K. Janssen in Düsseldorf, aber sie suchten nach Materialien, die dem nach-rodin'schen Zeitgeist und neuen Ausdruckswillen entsprachen. Dabei wurden die Materialien, welche Aristide Maillol präferiert hatte, zum Teil übernommen, also rötliche und beigefarbene Terracotta und Holz. Die Sattelstellung kam jedoch nicht Maillol sondern seinem Vorbild Paul Gauguin zu, der mit seinen plastischen Arbeiten in Ton und Holz wegweisend war (1906 in Paris kollektiv ausgestellt).

Dieses Jahr 1905–1906 ist der Drehpunkt für den Frühexpressionismus in der Plastik/Skulptur, und primär ist an die Namen der professionellen Bildhauer Hoetger, Lehmbruck, Belling, Barlach und Voll, Milly Steger und Archipenko zu denken. Im Dezember 1905 erhalten Camille Claudel und Bernhard Hoetger in Paris in der Galerie Blot eine Ausstellung, deren Text

Abb. 2
Bernhard Hoetger: Büste Lee
Hoetger, 1905, Marmor. Essen,
Museum Folkwang.
Bild: Katalog der Bildwerke,
Museum Folkwang, Essen
1973, © VG Bild-Kunst, Bonn,
2004.





Abb. 3
André Derain: *Die Zwillinge*,
1906, Sandstein. Duisburg,
Stiftung Wilhelm Lehmbruck
Museum.

Bild: Dietrich Schubert,
Heidelberg, © VG Bild-Kunst,
Bonn/ADAGP, Paris, 2004.

Louis Vauxcelles schrieb. Das Frühwerk Hoetgers dürfte inzwischen in seinem Stellenwert erkannt sein.

Die Holzwerke der BRÜCKE-Maler Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff und Heckel können erst dann, wenn es um den Primitivismus und die Adaption der Form-Prinzipien der Negerplastik (nicht deren Gehalt als religiöse Fetische) innerhalb der expressionistischen Skulptur geht, ihre verdiente Aufmerksamkeit finden.

Die Avantgardisten in der Bildhauerei – sieht man von Picassos Plastiken und den schnitzenden Malern einen Moment ab – sind zweifellos Bernhard Hoetger (Abb. 2) und Ernst Barlach, denn sie beginnen um 1905 und nach 1906 mit dem Prinzip der radikalen Form-Vereinfachung (*simplicité*), der Übersteigerung (*exaltation, déformation*) und Verdichtung (*concentration*), also Komprimierung des Menschenbildes. Etwa zur gleichen Zeit entsteht die primitive Steinskulptur *Die Zwillinge* von André Derain (1906, Abb. 3).

Die Werke von Hoetger wie *Lee Hoetger* (1905, Stein, Abb. 2), der Elberfelder Torso von 1905 (Bronze und Stein), die Büsten *Lächeln*, *Gedankenflug* (beide 1906 in Steinguss) versuchen, den sinnlichen Eindruck des vitalen Erlebnisses mit einem übersinnlichen Zug zu verschmelzen und in den anonymen Büsten das Geistige schlechthin auszudrücken. Die Figuren russischer Bauern bei Barlach in Zeichnungen und Plastiken im Anschluss an eine prägende Russlandreise von 1906, als ›Urbilder des Menschlichen‹ (*Russische Bettlerin*, 1907, Ton), bilden einen zweiten Akzent des Frühexpressionismus, der aber dem Genre verhaftet bleibt (*Schäfer im Sturm*, Holz, 1908, Abb. 4). Auf Details wird verzichtet, die dichte, große Form ist Ziel des Kunstwollens, das Material ist Holz, später auch Bronze. Ein verwandter Prozess lässt sich in den Plastiken *Tête de Femme* und *Archaischer Kopf* von Pablo Picasso beobachten, welche um 1906/07 entstanden (vgl. 8.3.1, KAb 11/03, dort Abb. 1), ebenso in den skulpturalen Versuchen von André Derain (Abb. 3). Diese Formvereinfachung von Picasso, Hoetger und Barlach geschieht früher als die bei Constantin Brancusi, der sich erst 1907/08 (*La sagesse de la terre*, *Der Kuss*, *La prière*) von Rodins Stil abwendet und in fortschreitender Abstraktion über die runde Form von *Schlafende Muse* und *Mlle Pogany, Danaïde* (1913, Museum Winterthur) bis zur sog. ›reinen‹ Form (*Beginn der Welt*, 1923) entwickelt (vgl. 10.5.22, KAb 12/02, mit Abb.). Zur gleichen Zeit 1908 modellierte Oskar Kokoschka ein *Selbstbildnis als Krieger* mit verzerrter Physiognomie, gleichsam wie in einem Windkanal deformiert. Vergleicht man die Profi-Bildhauer untereinander, so gab es aber auch konventionelle Figurendarsteller wie Karl Albiker, Hermann Haller und Georg Kolbe, die sich nur gering dem Expressionismus näherten.

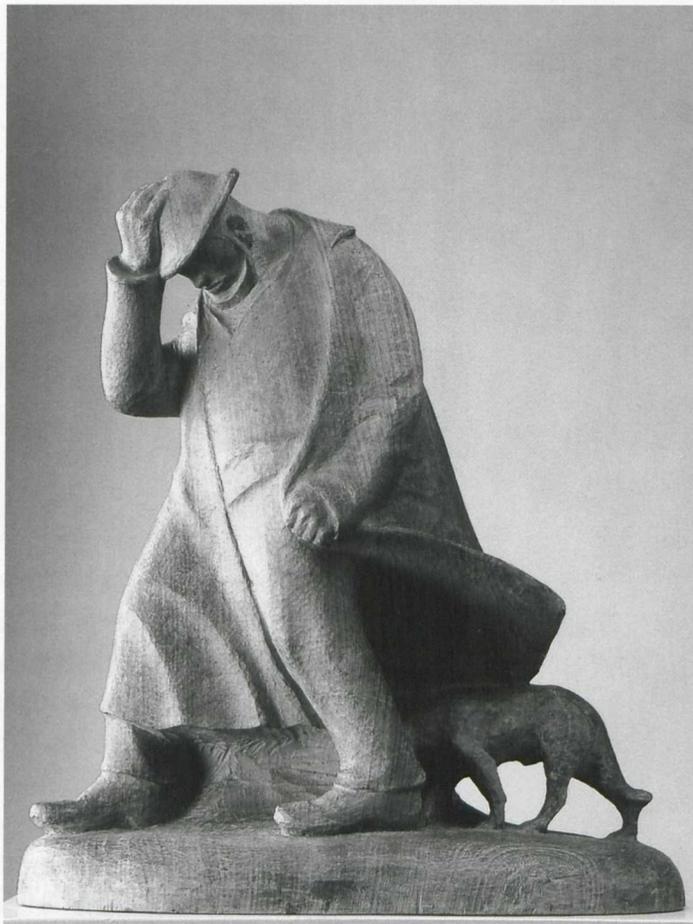


Abb. 4
Ernst Barlach: Schäfer
im Sturm, 1908, Holz.
Bremen, Kunsthalle.
Bild: Archiv des
Autors.

Torsierung der Figur

Das Prinzip der Verdichtung und des Existenzdruckes (*expression passionée*), das die Künstler von Rodin übernahmen und weiterführten, war neben der Längung, die als Wegbereiter der Belgier George Minne einführte, das Torso-Prinzip. Willi Wolfradt schrieb in seinem Text ›Die neue Plastik‹ (1920), dass der einzelne menschliche Leib das fast ausschließliche Thema der neuen (modernen) Plastik geworden sei: »Der Leib herrscht«, und auch die Gebärde ziehe sich in den Rumpf zurück, so dass der Torso das besondere Wollen der expressionistischen Plastik kennzeichne. Hier aber, am Torso, schieden sich die Temperamente und die Geister, hier fassen wir den eminenten Gegensatz z. B. zwischen Barlach und Lehmbruck. Der Torso wird im Anschluss an Rodins Kunst von Hoetger seit 1905, von Brancusi um 1906/07 und von Lehmbruck seit 1910 in Paris durch die Teilung einer Figur und durch Konzeption in zwei Modi realisiert (Abb. 5).

Ernst Barlach dagegen lehnte die Aktfigur und somit auch den Torso ab. Er schuf genrehafte Gewandfiguren, und auch seine Arbeitsweise war nicht wirklich materialgerechte Skulptur, denn seine Hölzer sind zwar aus dem Block geschnitzt, aber zuvor im Gipsmodell plastisch aufgebaut. Das unterscheidet Barlach von anderen Künstlern; aber vor allem ist der Gegensatz zu Lehmbrucks Aktfiguren ohne Genrezüge groß, wie schon W. Passarge (1949) und M. Bushart (1990) betonten.

Eine Spezialität des Frühexpressionismus in der Plastik wurde, analog zur Malerei, der Körperteil, der den ›Geist‹ trägt: der Kopf, das heißt es wurde in signifikanten Physiognomien der Köpfe oder Büsten seelischer oder geis-

Abb. 5 (unten)
Wilhelm Lehmbruck: sog.
Hagner Torso, 1911, Steinguss.
Liechtenstein, Kunstmuseum.
Bild: Galerie Michael Werner,
Köln.



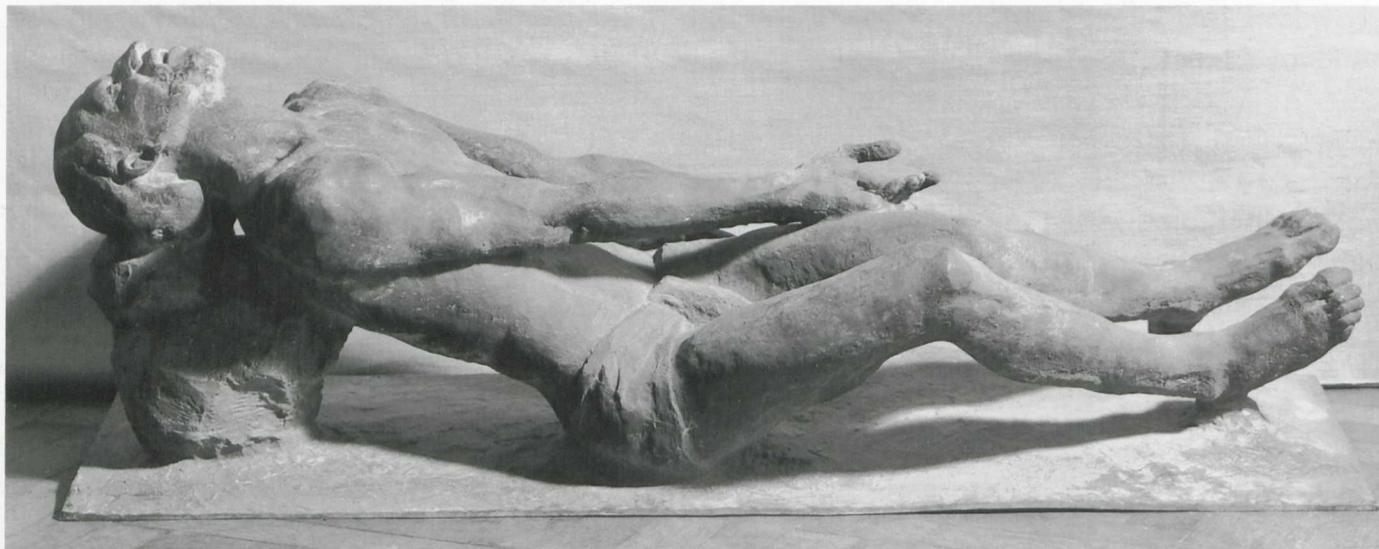


Abb. 6
Wilhelm Gerstel: *Toter Christus*, 1912, Bronzeguss. München, Neue Pinakothek. Bild: Archiv des Autors.

tiger Ausdruck geformt (Hoetgers *Lächeln*, ebenso bei Picasso, Lehmbruck, Otto Freundlich, Edwin Scharff). Aber auch das Porträt blieb Teil der Bildnerie (Archipenkos *Archaischer Kopf*, Elkans *Carl Einstein*, Barlachs *Däuber*, Lehmbrucks *Fritz von Unruh* u. a.).

Das Problem der Ansichtigkeit

Eine zentrale Frage seit Rodins Aktfiguren, in denen Georg Simmel einen »modernen Heraklitismus« erblickte, ist die der Ansichtigkeit des Bildwerkes im Raum. Hatte der Neoklassizist Adolf von Hildebrand um 1890 aufgrund der Kategorie des Reliefs eine gewisse Einansichtigkeit gefordert und die Gattung auf die Blockarbeit in *taille directe* verpflichtet, so suchten die Frühexpressionisten mehrere Ansichten, die den Gehalt der Figur anschaulich wirksam machen. Lehmbrucks *Kniende* und *Emporsteigender* (Abb. 1) ermöglichen optimale Schrägsichten. Wilhelm Gerstels *Toter Christus* von 1912, an Grünewald orientiert (Abb. 6), ist ohne Zweifel eine mehransichti-

Abb. 7
Ernst Barlach: »Der Rächer«, 1914, Gips für Bronze, Stuckguss. Privatbesitz. Bild: Bassenge, Berlin.



ge Figur. Lehmbruck gab seiner unbedeckten, überzeitlichen Trauerfigur des *Gestürzten* von 1915/16 (Abb. 10) zwar einen straffen tektonischen Aufbau wie eine Art Brücke, aber diese Figur kann von verschiedenen Seiten erlebt werden. Auch sein zweites Hauptwerk der Kriegsjahre, der sitzende *Trauernde*, auch *Denker* und *Der Freund* betitelt, das Lehmbruck in der Emigration in Zürich 1917 schuf, besitzt starke Schrägsichten von vorn. Hoetgers Porträtkopf der Tänzerin *Sent Mahesa* von 1917 (rötlicher Zementguss, Albertinum, Dresden) ermöglicht trotz der strengen Form Ansichten von vorn und den beiden Seiten im Profil. Barlachs problematischer *Rächer* (Abb. 7) dagegen wirft die Frage nach der Hauptansicht auf, denn diese Figur ist nicht vereinheitlicht: Die Seitenansicht verdeckt das Antlitz, die Ansicht von vorn (die Barlach für die Zeitschrift ›Kriegszeit‹ mit dem Titel *Der heilige Krieg* zeichnete) verhindert das Sehen des kantigen Gewandes. Demgegenüber ist die *Pietà*, die Hoetger für die Gefallenen der Revolution in Bremen 1919 überlebensgroß bis 1922 in Porphyr ausführte, in einem ägyptisierenden Stil der Frontalansicht gehalten, die die Körper-Teile in der Fläche anordnet und baut (Abb. 8, von den Nazis zerstört). Diese Beispiele mögen für die Frage der Hauptansichtigkeit genügen.

Ausstellungen seinerzeit

Innerhalb der Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912 ist die Plastik deshalb von Interesse, weil sie den Stand der damaligen Qualitätsschätzung der Museumsdirektoren des Sonderbundes reflektiert. Vertreten waren Otto Freundlich mit zwei Masken und einer *Frauenbüste* von 1910, Wilhelm Gerstel mit *Sitzendes Mädchen* und seinem *Adam*, Georg Grasegger (zwei Studienköpfe), Hoetger mit vier Werken, Barlach mit *Sorgende Frau*, dem *Zecher* und dem *Ruhenden Wanderer* (alle Holz), Engelmann mit seinen zwei großen Frauenfiguren à la Maillol, Walter Kniebe (zwei Werke), Moisey Kogan (*Kniendes Mädchen*, Holz), Karl Albiker mit der fliehenden *Daphne* (Bronze, Kunsthalle Mannheim), Lehmbruck mit fünf Werken, darunter in Kunststein die *Kniende*, Maillol mit zwei Plastiken, Minne als Vorläufer der expressionistischen Plastik mit einem Raum von 14 Arbeiten, Milly Steger, Hermann Haller, Ernesto de Fiori; aber es fehlten Kolbe einerseits und Brancusi andererseits. Natürlich war auch E. L. Kirchner nicht mit Holzskulpturen vertreten, die 1910/14 entstanden.

Im Jahre 1912 schuf auch Otto Freundlich den von Exotismus und Primitivismus geprägten Kopf *Der neue Mensch* (Gips, Höhe 140 cm, nur in Fotos

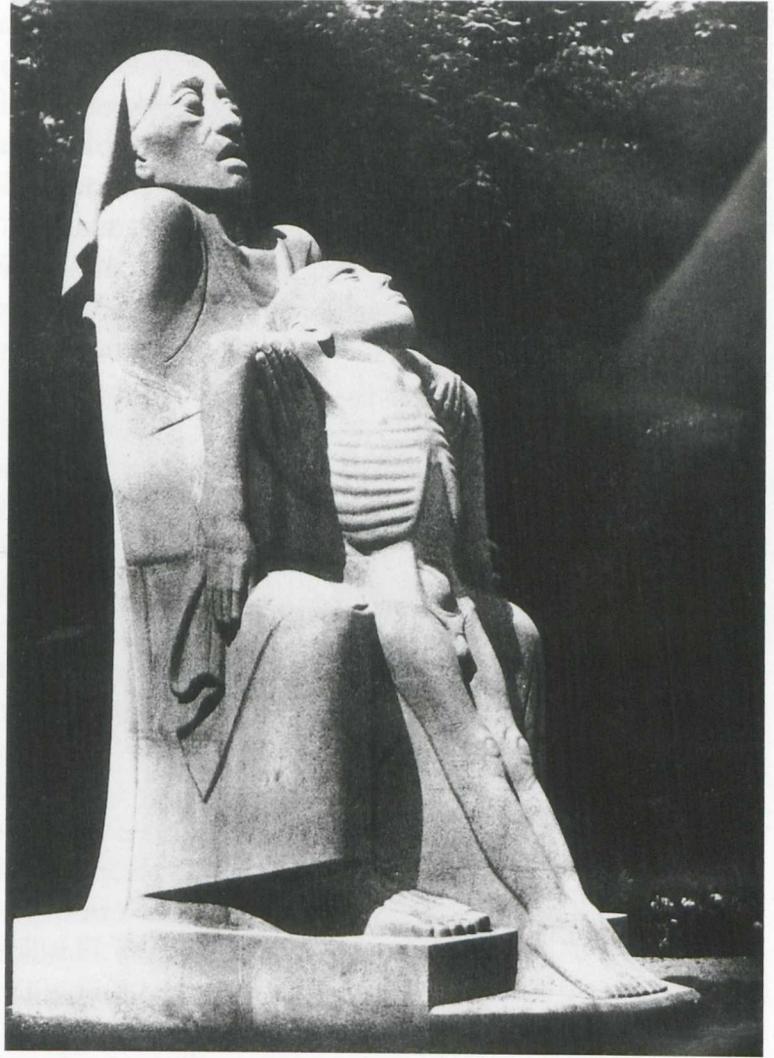


Abb. 8
Bernhard Hoetger: *Pietà für die Toten der Revolution*, 1919–1922, Stein. Ehemals Bremen, zerstört (alte Aufnahme).

Bild: Archiv des Autors, © VG Bild-Kunst, Bonn, 2004.

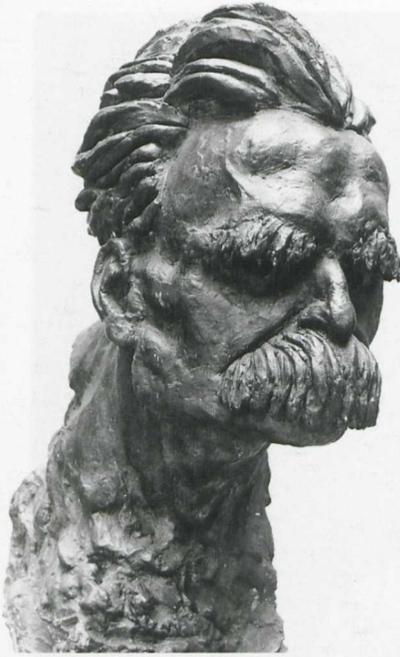


Abb. 9
Otto Dix: Nietzschebildnis, um
1913/14, Gips bemalt,
verschollen
Bild: Dix-Stiftung, Vaduz,
© VG Bild-Kunst, Bonn, 2004.

dokumentiert), den die Nazis zerstörten. Bereits um 1916/1918 näherte sich Freundlich der radikalen Abstraktion in dynamischen, architektonischen Elementen (abstraktes ›Kopfzeichen‹) und wurde, ebenso wie Brancusi, zum Vorläufer der abstrakten Formkünste nach 1948. Würde man neben seinen *Kopf* das enorme Nietzsche-Porträt von Otto Dix (um 1911/13, Gips grün bemalt, auch von den Nazis zerstört, Abb. 9) stellen, so könnte man die zwei eingangs erwähnten Tendenzen, ja Grundhaltungen erkennen, eine abstrahierende und eine sinnlich-expressive, letztlich (im Sinne Worringers) die Spannung zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen.

Die Ausstellung, die Gustav Hartlaub im Februar 1912 in der Kunsthalle Mannheim mit dem Titel ›Ausdrucksplastik‹ einrichtete, reagierte auf den Expressionismus in Malerei, Grafik und Skulptur. Aber wie alle Museumsdirektoren wählte er seine ›Lieblinge‹ aus: Maillol, Gerstel, Haller, Albiker, Barlach, Engelmann und Kolbe; und es fehlten Lehmbruck und Belling. Mit den Begriffen ›Beseelung‹ (aus Georg Simmels Kunstphilosophie) und ›Durchgeistigung‹ gab Hartlaub zwei Stichworte, die die Brennpunkte der Ellipse des Verstehens bilden können.

Krieg!

Der imperialistische Weltkrieg 1914–1918 musste das Lebensgefühl der Bildhauer brutal verändern; die Themen des Kampfes, des Vaterlandes, des Sterbens und der Hoffnung auf Frieden und einen ›neuen Menschen‹ dringen nun auch in die Plastik ein. Rudolf Belling gestaltet die Gruppe *Verwundete* 1915 und *Kampf* 1916 (aber als Geschlechterkampf), Lehmbruck modelliert den *Stürmenden (Getroffenen)* und arbeitet an gefallenem bzw. knienden sterbenden Kriegern für seine Großplastik *Der Gestürzte* (Abb. 10), Barlach entwirft seinen *Rächer* gegen England, der an den teutonischen *Schwertzieher* von 1911 und den *Berserker* anschließt. Erst ab 1916 wandelt sich Barlachs Einstellung zum Krieg in Trauer. Im Gegensatz zu Krieger-Denkmalern heroisierte Lehmbruck nicht den Kampf ›fürs Vaterland‹ sondern schuf mit dem *Gestürzten* eine gültige Symbolfigur der Trau-

Abb. 10
Wilhelm Lehmbruck: *Der Gestürzte*, Gips, 1915/16, posthume Bronze. München, Pinakothek der Moderne
Bild: Dietrich Schubert, Heidelberg.



er um alle Opfer des europäischen Krieges, ein Jahrhundertwerk. Was den Gehalt betrifft, so gilt dies auch für Lehmbrucks zweite bedeutende Kriegsfigur, den sitzenden *Trauernden*, den er in Zürich 1917 vollendete und im September in Basel unter dem Titel *Der Gebeugte* und in der Freien Secession Berlin 1918 als *Der Freund* öffentlich zeigte.

Rudolf Bellings Chef-d'oeuvre *Der Mensch* von 1918 (Abb. 11) gehört zu den zentralen Skulpturen des an der Menschheitskatastrophe des Krieges geformten Expressionismus und ist wie der *Gestürzte* eine Symbolfigur des Jahrhunderts.

Wir unterscheiden eine Phase vor 1914, eine Phase während des »Erdgemetzels« (Ernst Toller) und eine Phase ab circa 1918, in der der Expressionismus christliche und sozialistische Gehalte in synthetischer Absicht aufnahm. In diese Zeit voll Leid und Pathos gehören, neben Hoetgers *Pietà*, z. B. der übersteigerte *Kruzifixus*, den Ludwig Gies 1921 für den Dom in Lübeck im Wettbewerb für ein »Ehrenmal« schuf (vgl. Barron 1983, S. 39 und Bushart 1990, S. 164 f.), die manieristisch verunglückte *Hiob-Gruppe* 1919 von Joachim Karsch, der *Auferstehende Jüngling* 1919 in Holz von Milly Steger und der qualitätvolle *Hl. Sebastian* 1923–1926 von Karl Albiker (heute Dresden, Albertinum).

In Bellings Werk *Der Mensch* (Abb. 11) entfalten sich aus gemeinsamer Existenzwurzel zwei Menschen wie Abel und Kain, und ein oberer Teil tötet den Bruder, Symbolgestalt für den Weltkrieg und alle Kriege. Durch prägnantere Formen und Aussagen als bei Archipenko erreichte Belling eine bildnerische Qualität, die das Dekorative wirksam übersteigt und bis heute gültig bleibt.

»Abstrakter Expressionismus«?

Mit dem Eintritt kubistischer und futuristischer Formen wie bei Lipschitz, Laurens und Gutfreund in die Plastik des Expressionismus (dies gilt nicht für Lehmbruck) kam es besonders durch den Russen Alexander Archipenko zwar zu einer forcierten Verräumlichung der Bildwerke (*Der Tanz*, Abb. 12; *Der rote Tanz*, um 1913), aber zugleich auch zu einer dekorativen Verflachung der Figur zur Figurine. Der Mensch war nicht mehr Ausdrucksträger existentieller und sozialer Probleme oder Ideen, wenn auch die Titel von kubistischen Plastiken bei Oswald Herzog oder Wilhelm Wauer jene andeuten sollen: *Das Ich – Andante – Traum – Freude – Boxkampf – Verzückung – Ekstase*

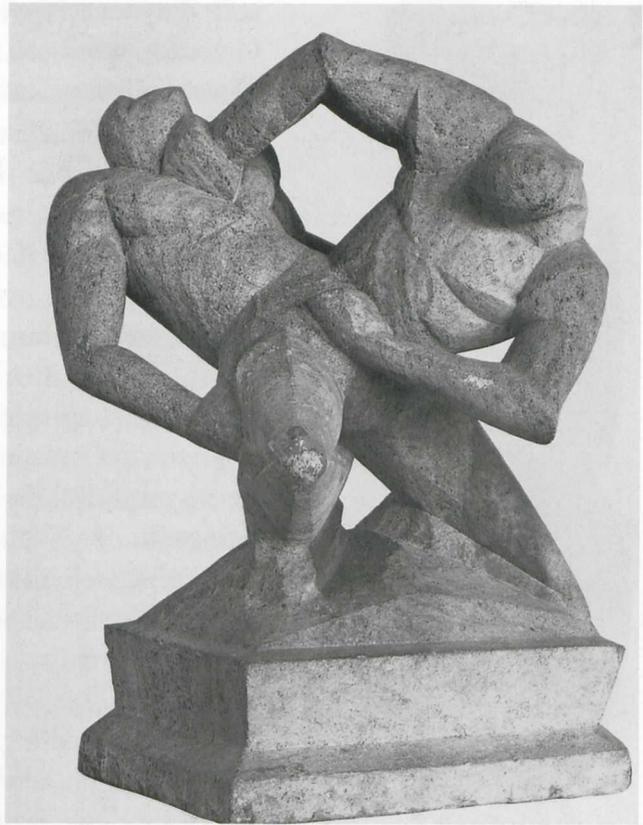


Abb. 11 (oben)
Rudolf Belling: *Der Mensch*, 1918, Kalkstein. Essen, Museum Folkwang. Bild: Katalog Essen 1973, a.a.O., © VG Bild-Kunst, Bonn, 2004.

Abb. 12 (unten)
Alexander Archipenko: *Der Tanz*, 1912, posthumer Bronzeguss. Saarbrücken, Saarland Museum. Bild: Archiv des Autors, © VG Bild-Kunst, Bonn/ARS, New York, 2004.





Abb. 13
Ernst Ludwig Kirchner:
Stehende Frau, um 1913, Holz,
farbig. Berlin, Nationalgalerie.
Bild: Nationalgalerie Berlin.

usf.; die menschliche Gestalt »ist nur noch die von ungefähr zu erkennende Grundorganisation der Figur« (A. Kuhn).

Der religiösen Ekstase und Kraft zu Visionen der einen Künstler stand das Interesse an der plastischen Form und ihrem Verhältnis zum Raum bei anderen gegenüber. Dies machte die Bewegung des Expressionismus im Grunde disparat, und die Bildnerei zeigt diese Brüche vielleicht deutlicher als die Malerei (wo der Gegensatz zwischen Kandinsky und Beckmann dies offenbart).

Eine gewisse Sonderstellung im formalistischen Spätexpressionismus nimmt der Berliner Herbert Garbe durch eine straffe Tektonik seiner Gruppen wie *Schlaf* oder *Erotik* ein. Rudolf Belling, dessen Bedeutung heute unterschätzt ist, suchte einen engeren Anschluss an die Architektur. Mit seinem synthetischen Entwurf *Dreiklang* von 1919 vertrat er die Einheit der Künste in der Nachkriegszeit. Belling äußerte sich entsprechend kritisch zu den kubistisch-abstrakten Plastikern des STURM-Kreises und ihren autonomen Kompositionen, die statt einer Existenz-Kunst eine bloße Form-Kunst schufen.

In seinem Text »Skulptur und Raum« (in *Kunstchronik*, November 1922) konstatierte Belling: »Was ist die moderne Skulptur? Von ganz, ganz wenigen abgesehen, bedeutet sie ein hilfloses Nachahmen der Formen fremder, unverständener Kulturen. Ein Zeichen erschreckender Geistlosigkeit, die in Gliederverrenkungen, Ofenröhren, Kopieren von »Negerplastiken« oder Anhäufungen trockener Kuben und Prismen einen neuen Weg [...] gefunden glaubt [...]. Wenn doch endlich die Erkenntnis käme, dass mit äußerlichen Formveränderungen gar nicht das Wesentliche getroffen werden kann. Die organische Gesetzmäßigkeit in der Natur sollte zum Studium für die neue Kunst dienen.« Belling selbst versuchte, solchen dekorativen Vereinseitigungen zu entgehen; seine Köpfe in Messing (*Skulptur 23* von 1923 und *Weiblicher Kopf* von 1925) verbinden expressive Einfachheit mit sachlicher Schärfe.

In den Aufbruchsjahren nach der deutschen November-Revolution, in denen es um die Erneuerung des Menschen und der Gesellschaft (Georg Kaiser, »Schöpferische Konfession«, 1920) im Sinne des christlichen Sozialismus ging, verband sich die religiöse Ekstase des Expressionismus mit der sozialen Hoffnung auf die Gestaltung einer vom Imperialismus und seinen Kriegen befreiten Gesellschaft. Die Utopien des Baumeisters Bruno Taut (»Alpine Architektur«, 1919) sind das leuchtende Zeichen dieser Bewegung, die freilich nur kurz dauerte.

Denn es begann damals bereits ein deutlicher Formalismus in den Künsten, der nach 1948 wiederauflebte. Der Plastiker Oswald Herzog erfand im April 1919 den Begriff des »abstrakten Expressionismus«, der jedoch eine *contradictio in adiecto* ist, weil es dem wirklichen Expressionismus um den Menschen und seine Existenz ging (L. Rubiner: »Der Mensch in der Mitte«) und nicht um Formfragen – wie auch Belling schrieb. Hoetger kritisierte in seinem Text von 1919 die Leere jenes Begriffs von Herzog: »Wir sind Wilde, schaffen uns und unsere Sehnsucht. Ein abstrakter Impressionismus sowie ein abstrakter Expressionismus kann nie zur Kunst führen, diese Orientierung ist dem Werdegesez entgegen.«

Primitivierung

Dieses Programm könnte auch E. L. Kirchner getragen haben, denn der Anschluss der BRÜCKE-Maler in ihren Schnitzereien an die Kunst der Naturvölker ist immer gesehen worden. Es ist das Phänomen des Primitivismus, das sich seit 1906–1908 allenthalben ausbreitete (Derain, Picasso, Freundlich, Archipenko, Kirchner usw.). Auch Hoetger führte um 1920 eine Serie von »Negerplastiken« in Schnitztechnik aus (verloren). Der Maler Ludwig Meidner dagegen hat diese Mode scharf kritisiert, indem er fragte: »Sind diese rohen, mesquinen Figuren, die wir jetzt in allen Ausstellungen sehen, ein Ausdruck unserer komplizierten Seele?« (Kunst u. Künstler, 1914, S. 314). Lehmbruck passte sich nicht der Primitivismus-Mode an, auch darin liegt seine Sonderstellung. Doch sind zahlreiche primitive Holzfiguren der Maler bloße Nebenarbeit, handwerkliche Übungen oder Skizzen, manche auch deutlich misslungen. Dies gilt nicht für die Zeichnung im Museum zu Chur von zwei Baumstämmen, in denen Kirchner zwei Ansichten einer Figur einzeichnete (s. Barron/Henze 1984 und Henze 2002), die er in ähnlicher Form-Qualität schnitzte als *Tänzerin* 1911 (Stedelijk Museum, Amsterdam), als *Stehende Frau* um 1912 (Abb. 13) oder wie die der Städel-Sammlung seit 1974 gehörende *Nackte Frau/Traurige Frau*, früher um 1912–1917 datiert, von Henze auf 1921. Ebenso von überzeugender Kraft ist Max Pechsteins *Kopf* von 1913 und Karl Schmidt-Rottluffs *Primitiver Kopf* von 1917 in der Tate Gallery London. Hoetger ging um 1919/20 sogar so weit, ganz im Stile (und der Mode) der Negerplastik Gruppen zu schnitzen (diese Figuren sind leider verschollen).

Von großer Einfachheit der konvexen Form, aber zugleich von monumentaler Wucht waren die Figuren der Dresdnerin Gela Forster (später mit Archipenko verheiratet und in die USA ausgewandert): *Figur (Die Form)*, *Erwachen*, *Empfängnis*, *Der Mann*, *Weib und Mann* als »Baum«, Gipsplastiken, die 1919 in den ersten beiden Ausstellungen der »Gruppe 1919« der Dresdner Secession gezeigt wurden und Aufsehen erregten, so dass der Lyriker Theodor Däubler 1919 über sie schrieb. In dem Jahr wurden auch Edwin Scharffs große Figuren von Mann und Weib modelliert und ausgestellt.

Der Außenseiter

Besondere Beachtung gebührt dem qualitativ hochrangigen Holzbildhauer Christoph Voll (Dresden – Saarbrücken – Karlsruhe); seine Figuren erreichen eine ungleich stärkere Plastizität und größere Lebendigkeit als die oft flachen Figuren Barlachs. Die grundlegenden Aspekte der Plastik, konkave Form und konvexe Form, sind sozusagen verteilt auf diese beiden: Barlach arbeitet überwiegend mit konkaven Formen, Voll bevorzugt die konvexe Form, die auch Käthe Kollwitz als Plastikerin suchte. Obgleich Voll immer dem Realismus der 20er Jahre zugerechnet wurde (man könnte jedoch auch von Spätexpressionismus sprechen), hat Stephanie Barron in ihre Schau von 1983/84, welche die BRÜCKE-Schnitzwerke über Gebühr präferierte und aufwertete, ein lebensgroßes Hauptwerk Volls, den elenden nackten Mann *Ecce Homo* aufgenommen, und die Zuschauer waren tatsächlich zutiefst beeindruckt von dieser mehransichtigen Holzfigur. Von gleicher Suggestivität sind seine großen Figuren wie *Bildnis des RA Dr. Glauser* (Nationalgalerie), *Arthur Binz* (Abb. 14), *Oskar Trepte* (Museum Freital)

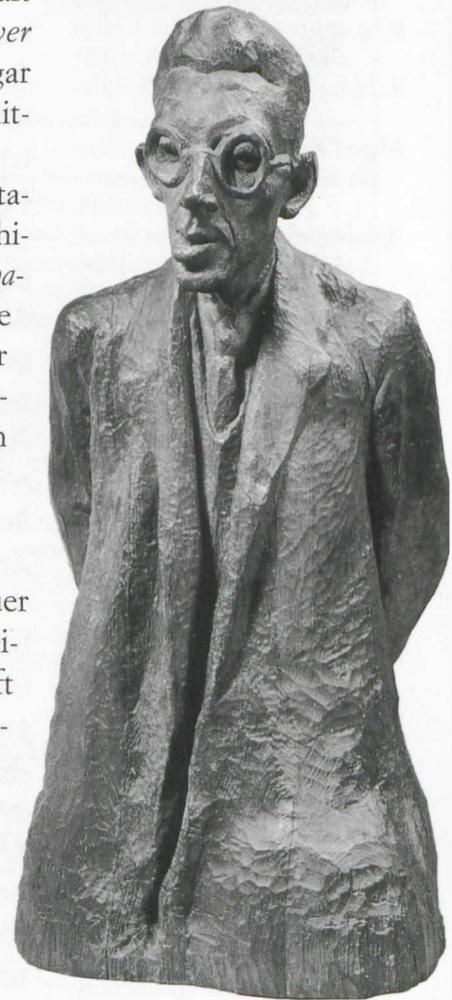


Abb. 14
Christoph Voll: *Bildnis Arthur Binz*, um 1924/1926, Holz.
Privatbesitz.
Bild: Kunsthaus Lempertz,
Köln.

und die Aktfigur der *Lene*, 1926 in der Internationalen Kunstausstellung Dresden gezeigt. Voll ist das beste Beispiel für die Differenz von Expressionismus und Realismus. Er gehört im Grunde letzterem an, da er weder der Primitivierung à la Freundlich und der Negerplastik, noch der Adaption der kubistischen Prismen à la Archipenko oder Lipschitz folgte.

Schluss

Die Relativität ehemaliger Wertungen und Selbst-Aufwertungen (wie bei Kirchner 1925), die Überbewertung der Abstraktionstendenzen und die Verachtung des Realismus wird am Spektrum expressionistischer Bildnerie fassbar. Wir sehen drei bis vier Positionen: das Haften am genrehaften Naturalismus durch Barlach, die expressiv gelängten Akt-Figuren bei Lehmbruck und die forcierte radikale Abstraktion von Archipenko und Brancusi, sodann den deutschen Kubismus bei Belling und Garbe. Die Synthese aus Form-Abstraktion und Wirklichkeits-Beseelung leistete nur Lehmbruck, er steht klar in der synthetischen Mitte zwischen Barlach und Archipenko, weshalb auch die Ableitung seiner großen *Knienden* von 1911 von Archipenkos kleiner Figurine einer *Knienden* (1910, Bronze, Tel Aviv Museum) nicht überzeugt, weil diese das schwächere Werk ist.

Heute wird man unabhängig von modischen Präferenzen und von populistischer Überschätzung ein differenziertes Bild der expressionistischen Bildnerie in drei zeitlichen Phasen suchen: erstens vor dem Kriege bis 1914, zweitens während des Krieges – hier besonders Lehmbrucks große Gestalten, sein später *Kopf eines Denkers* von 1918 (Abb. 15) und seine nicht mehr ausgeführte *Pietà* – und drittens in den Nachkriegsjahren ab 1919. Und man wird erkennen, dass sich expressionistische Figurendarstellung immer (wieder) kristallisieren kann und wird, denn in den Künsten gibt es keinen geradlinigen Fortschritt, sondern nur bildnerische Positionen als Ausdruck der menschlichen Existenzfragen in der jeweiligen Zeit mit ihren Rahmenbedingungen. Jede Zeit sucht im schöpferischen Ausdruck von Individuen sich des Lebens zu vergewissern zwischen Geburt, Sexualität und Tod. Und vergessen wir nicht, dass es keine ›Kunst‹ als einen ›Ismus‹ gibt, sondern nur Künstler mit divergierenden Perspektiven (auch die expressionistische Plastik/Skulptur war disparat) – »dichter heran müssen wir an das Leben«, schrieb Alfred Döblin schon 1913.

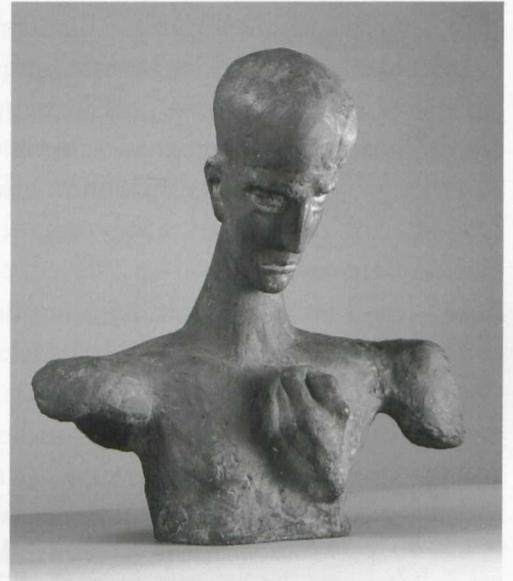


Abb. 15
Wilhelm Lehmbruck: *Kopf eines Denkers*,
1918, Steinguss, Chemnitz, Kunstmuseum.
Bild: Archiv des Autors.

Auswahlbibliografie:

Wilhelm Radenberg, *Moderne Plastik*, Leipzig 1912.

B. Hoetger: *Der Bildhauer und der Plastiker*, in:

Cicerone XI, 1919, 165–173.

Willi Wolfradt, *Die neue Plastik*, in: *Tribüne der Kunst und Zeit*, Bd. 11, hrsg. von K. Edschmid, Berlin 1920, S. 76 ff.

Eckart von Sydow, *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Berlin 1920, S. 28 ff.: *Das religiöse Bewußtsein*.

Alfred Kuhn, *Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart*, München 1921.

Dietrich Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981, 2. Aufl. 1990.

Stephanie Barron (Hrsg.), *Skulptur des Expressionismus*, Köln 1984.

Elmar Jansen (Hrsg.), *Ernst Barlach 1870–1938*, Ausst.-Kat. Wien 1984.

Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990.

Expressionist Sculpture, Ausst.-Kat. Aichi/Niigata (Japan) 1995/96.

Anita Beloubek-Hammer, *Wilhelm Lehmbruck und der Expressionismus*, in: *Lehmbruck*, Ausst.-Kat. hrsg. von M. Rudloff/D. Schubert, Bremen/Mannheim 2000–2002, S. 133 ff.

Wolfgang Henze, *Die Plastik Ernst L. Kirchners – Monographie mit Werkverzeichnis*, Wichtrach/Bern 2002.