



Kat. Nr. 220 Wilhelm Lehmbruck: Torso Mann, 1909

Lehmbrucks historische Leistung als Plastiker

Roland Dorn gewidmet

Als der junge Lehmbruck in der Bildhauerklasse der Düsseldorfer Akademie 1901 als Meisterschüler bei *Karl Janssen* zu arbeiten begann, bot die historische Situation der europäischen Plastik und Skulptur das Bild eines ausufernden Naturalismus und neo-barocken Historismus.

Einzelne überragende Plastiker wie Dalou und Rodin in Frankreich, Meunier in Belgien und der neo-klassizistische Hildebrand in Deutschland versuchten, den naturalistisch-malerischen Gestaltungsformen und dem herrschenden Historismus entgegenzuwirken. Setzt man voraus, daß die Kenntnis der Plastiken *Rodins* zu dieser Zeit noch nicht allgemein war, vielmehr sich besonders durch die Pariser Weltausstellung 1900 und die Aufsätze von *Georg Simmel*¹ ferner durch die Prager Ausstellung von 1902 erst auszubereiten begann, so konnte ein Akademieschüler wie Lehmbruck eine „Tradition“ antreffen, die ihm entweder eine Fülle *historischer Themen* und Motive bzw. *mythologische Gestalten* anbot, ferner sentimentale *christlich-kirchliche Stoffe*, sodann die Möglichkeit zu *Genrethemen* wie Mutter und Kind und zu zeitlosen *Aktfiguren*; letztere besonders als weibliche Akte entweder in allegorischen Verkleidungen („ausruhende Diana“) oder aber naturalistisch offen („Badende“, Akte als „Adam/Eva“ tituliert) oder als signifikante Figuren für Affekte („Reue“) bzw. für soziale Entfremdungen (die zahllosen Hockenden als „Melancholie“, „Verzweiflung“, „Sehnsucht“); männliche Akte bevölkerten als Bogenschützen, Boccia-Spieler, Ringergruppen, Fechter, Siegfriede die Salon-Ausstellungen des offiziellen Geschmacks.²

Und ein junger Akademieschüler konnte innerhalb der herrschenden „*Denkmalseuche*“ (Richard Muther)³ einen Auftrag erhalten oder bei seinem Lehrer mitwirken, was ihn materiell so gut gestellt hätte, daß er die finanzielle Grundlage für eigene Inventionen bekommen hätte.

Die malerische Verwilderung der Gattung (die Hildebrand wie auch Bode beklagten) hatte dabei zu teils grotesken naturalistischen Versuchen, Formen und Entgrenzungen geführt. Man versuchte sogar, Themen der Grafik/Malerei wie pflügende Bauern auf der Ackerscholle oder wie die Ermordung Abels durch Kain in Bronze zu gießen; malerische Gruppen wie der „Raub der Polissena“ wurden modelliert oder aus Stein gemeißelt; die Jeanne d'Arcs ritten zu Pferde, und Vercingetorix sprengte schwertschwingend vom Sockel.⁴ (Frémiet, 1874 Paris; Bartholdi, 1872 Clermont-Ferrand.)

Für die *Friedhofsplastik* schwebten und sanken die Engel in steinernen und bronzenen Scharen; Christusgestalten überragten die Gräber, zahlreiche Pietà-Gruppen veranschaulichten Trauer und Hoffnung (August Wittig, Pietà, 1892, Nordfriedhof Düsseldorf), die Hinterbliebenen streuten Blumen. Das Bild des Gestorbenen wurde seit *Fr. Rudes* Grabfigur des G. Cavaignac (1847) und *Jules Dalous* Figur des Victor Noir (Père Lachaise) in veristischer Form wiedergegeben. An dem extrem malerischen Zug der Plastik des späteren 19. Jahrhunderts hatte insbesondere *Jean-B. Carpeaux* seinen Anteil, und Meier-Graefe bemerkte zu Recht, es sei kein der Skulptur förderlicher Gedanke gewesen, Rubens in Ton zu kneten.

Auch das Porträt als vielleicht diejenige Aufgabe und *Form*, die eine gewisse Disziplin erforderte, nahm gegen die Gesetze der Konzentration derart naturalistische Formen an, daß über den lebendigen Bronzestil Rodins hinaus die Haare, Augen, Fleischteile bemalt wurden (Max Klinger, Rudolf Maison u. a.). Immer wieder versuchten sich die Plastiker an derjenigen Aufgabe, über die gattungstheoretisch *J. G. Herder* mit Skepsis geschrieben hatte, nämlich, daß sie eigentlich der Skulptur nicht möglich sei bzw. in dieser Gattung nicht auszuführen wäre: die *allegorische Gruppe*.



Ernest-H. Dubois: Der verlorene Sohn („Le Pardon“), 1909, Marmor. Ny Carlsberg Gyptotek, Kopenhagen (nach dem Gips von 1894)

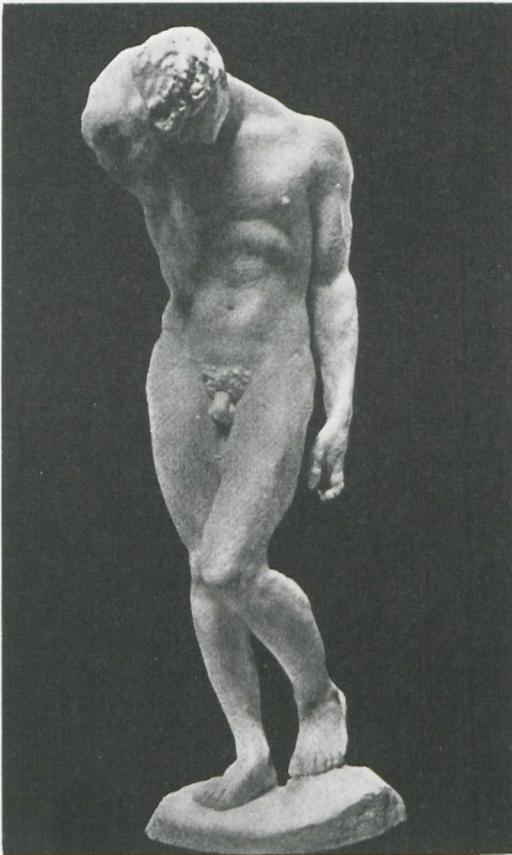


Constantin Meunier: Lastträger, 1893, Bronze
Moderne Galerie, Wien

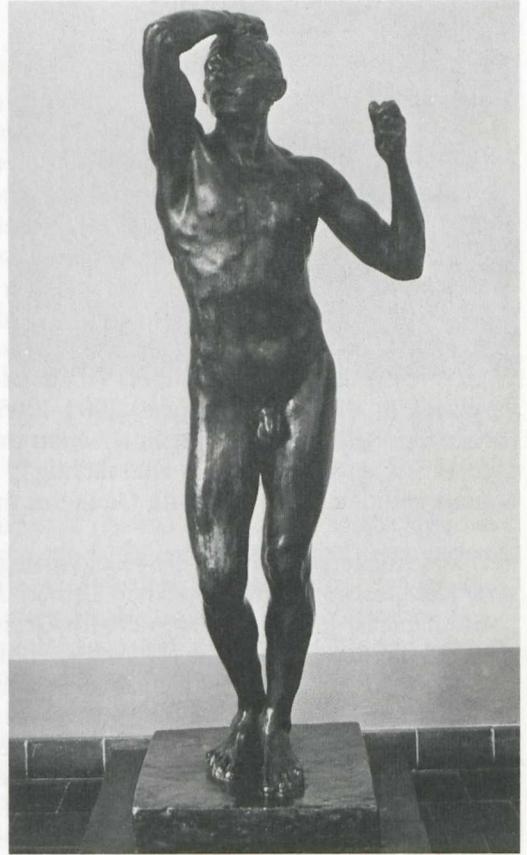
In seinem grundlegenden Traktat⁵ vertrat er bereits im 18. Jahrhundert die für Menschen-
darstellung gültige Auffassung, daß sich Skulptur/Plastik primär in der Einzelgestalt
verwirkliche – sie müsse „Eins und ein Ganzes“ sein –, „Gruppen“ aber eigentlich nur als
Zweiergruppen möglich seien und somit eine Einheit bilden.

Doch immer wieder suchten Plastiker im späteren Jahrhundert, sei es in Italien, Frank-
reich oder Deutschland, gerade die Figurengruppe im Rahmen historischer, mytho-
logischer, christlicher und alltäglicher Stoffe oder auch im Denkmal zu verwirklichen.
Freilich sind einzelne qualitative Ausnahmen zu nennen: *Ernest-H. Dubois'* Skulptur
„Der verlorene Sohn“, als Gips 1894 ausgestellt,⁶ verkörpert innerhalb der zumeist „ärger-
lichen“ Formen der Plastik des späten 19. Jahrhunderts (wie Charles Baudelaire sich
schon 1846 ausdrückte) eine weitgehend gelungene Synthese aus menschlichem Thema
und plastischer Realisation hinsichtlich der Einheit aus haptischen, mentalen und
visuellen Momenten. Gegenüber der 1895 entstandenen Gruppe des verlorenen Sohnes
von *Meunier* (Marmor, Budapest; Bronze, Gent) bezieht E. H. Dubois die Hohlräume
stärker in seine Komposition ein.

Die den Historismus und die ärgerliche Salonplastik überwindende Kunst *Rodins* und in
Belgien die monumental konzentrierten und durch Erneuerungen der Inhalte („Realis-
mus“) gekennzeichneten Plastiken *Constantin Meuniers* (des „neuen Herakles“, wie



Wilhelm Lehmbruck: Der Mensch, 1909 (zerstört)



Kat. Nr. 223 Auguste Rodin: L'Age Airain (Das eiserne Zeitalter), 1876

Georg Treu ihn nannte)⁷ veränderten die historische Situation der Plastik/Skulptur nach 1880 und insbesondere für den Beginn des 20. Jahrhunderts, als durch die große Rodin-Retrospektive während der Weltausstellung in Paris 1900 und dann durch die Meunier-Ausstellungen 1887 in Dresden und 1898 in Berlin ihre Werke den jungen, suchenden Plastikern in Europa vor Augen kamen.

Es ist hier nicht der Raum, auf die vielfältigen Aspekte, Formen und Vorgänge der unterschiedlichen Meunier-Rezeption und der frühen Rodin-Rezeption in Deutschland einzugehen.⁸ Besonders über deren Überwindung des Historismus und des Naturalismus in der Plastik des späten 19. Jahrhunderts zu handeln (hohe Lebendigkeit bei Rodin, Erneuerung des Inhalts und monumentale Form bei Meunier), erforderte eigene Untersuchungen.

Wilhelm Lehmbruck beispielsweise besuchte mehrfach die mit 59 Werken von Rodin bestückte Internationale Kunstausstellung 1904 in Düsseldorf; er „lag“ förmlich auf der Ausstellung, wie er sich ausdrückte, und verfaßte über die Kuß-Gruppe im Juli 1904 ein sentimentales Gedicht. „Es gilt nicht mehr, Rodin zu verteidigen, höchstens zu erklären“, schrieb P. Clemen in dem großen Rodin-Beitrag in „Kunst für Alle“ (1904/1905). Die Lage war mehr als ein Stilpluralismus; sie war aufgrund verschiedener Angebote (Traditionen), verschiedener Kritiken und der Abweisung herrschender Formen durch

jüngere Künstler, die „neue Möglichkeiten“ (Obrist) des Ausdrucks und Stils suchten, eine krisenhafte.

Die spätere Kunstgeschichte hat aus dieser krisenhaften Situation heraus zwei Stränge vor allem sehen mögen: die Weiterführung des *Bronzestils Rodins* mit allen seinen transitorischen Momenten als eine Kunst des modernen Heraklitismus und des modernen, auf Bergson und Nietzsche fußenden Vitalismus; zum anderen die gegenüber der naturalistischen „*Fotografenplastik*“ und auch (wie bereits Rodin) gegen den Historismus gerichtete Tendenz zu schöpferischer Verdichtung und Konzentration auf die geschlossene große Form (unter Vernachlässigung der Details).

Diese zweite Möglichkeit ist vor allem dem aus dem Nabis-Kreis wachsenden *Aristide Maillol* und dem Frühwerk *Hoetgers* zu danken. Wie man aber betonen muß, spielte dabei die Primitivierung eine Rolle, die *Gauguin* in Malerei und Plastik mit exotischen Figuren eingeleitet hatte: Maillols Hockende, die die neue monumentale Geschlossenheit verwirklicht, die „*Méditerranée*“ (1902–1905), in Stein von Harry Graf Kessler bestellt (heute Slg. Reinhardt, Winterthur),⁹ steht in der Wirkung der hockenden Tahiti-Frau in Gauguins Gemälde „*Bist Du eifersüchtig?*“ (Puschkin-Museum, Moskau). Jedenfalls kommt gerade auch der Plastik Gauguins mit ihrer Formvereinfachung eine Sattelstellung zu.¹⁰

Maillols Konzentration auf die blockhafte große Form und seine Besinnung auf geschlossene Kompositionen des einzelnen Leibes, der Verzicht auf historische Themen und auf naturalistische Präzision bedeutete im Grunde nicht nur einen zweiten Weg neben Rodin, sondern bereits eine Absage an Rodins vitalistische Plastik. Neben Maillol war es *Hoetger* (mit dem „*Elberfelder Torso*“ und der Marmorbüste Lee H. von 1905), der den Weg über Rodin hinaus zu beschreiten begann: die Suche nach einer monumentalen Formvereinfachung, die *Verdichtung* auf das Wesentliche dominierender *menschlicher* Stoffe. Seinen frühen Torso führte Hoetger noch modifiziert in Marmor aus und zeigte ihn neben Maillols „*Méditerranée*“, Plastiken von Boudelle und Gemälden van Goghs auf der internationalen Kunstausstellung 1907 in Mannheim.¹¹

Zum bereits Angesprochenen trat nun der noch 1906 dem Vitalismus Rodins verpflichtete Rumäne *Constantin Brancusi* hinzu, der offenbar durch Figuren Gauguins und die Kunst der Naturvölker zu einer radikalen Abwendung, ja Kontradiktion zu Rodins Transitorik und Lebendigkeit inspiriert wurde, die die Primitivierung nicht nur aufnahm: um 1908 erste Fassung von „*Le Baiser*“, die „*Kniende*“ („*La Prière*“) 1907 als Auftrag, aber erst 1910 fertiggestellt (im März 1910 als no. 717 im Salon der Artistes Indépendants, als Bronze bis 1911). Brancusis Radikalisierung der Formgeschlossenheit der Gauguin-Maillol-Hoetger-Linie führte in Kürze von um 1908–1910 bis um 1916 zu einer kontrastlosen Formreduktion und Autonomisierung der „reinen“ Form (Reduktion der Köpfe von „*Sommeil*“, Mlle. Pogany zur blanken Eiform), derart, daß hier der Beginn der Gegenstandslosigkeit liegt, die zur Entgrenzung wesentlicher menschlicher Gehalte und zur Austauschbarkeit gewisser symbolischer Bezüge führen sollte.

Die Kritik, die *Carl Einstein* an Brancusi schon 1926 übte, er habe die Wendung in die Primitive übersteigert, indem er „die *Gestalt* zu allzu kontrastloser Einheitlichkeit vereinfachte“, und die heute notorisch ignoriert wird (Kat. d. Brancusi-Ausst. 1976; S. Geist 1978), da die Legendenbildung mit zur Historiographie der „*Moderne*“ zu gehören scheint, sie war eine berechtigte Kritik: Die Vereinfachung stereometrischer Grundformen führt zur Leere bzw. Austauschbarkeit.¹³

Brancusis Köpfe von 1907 (*pierre directe*) und von 1910 (*Baronesse*) stehen Modiglianis schematischen Skulpturen nahe. Der so einsetzende „*Nihilismus*“ hinsichtlich sozialer, existentieller und politischer Gehalte bezeichnete – wie in der Malerei um 1910–1912, siehe die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912 in „*Pan*“¹⁴ – eine tiefe Krise und eine



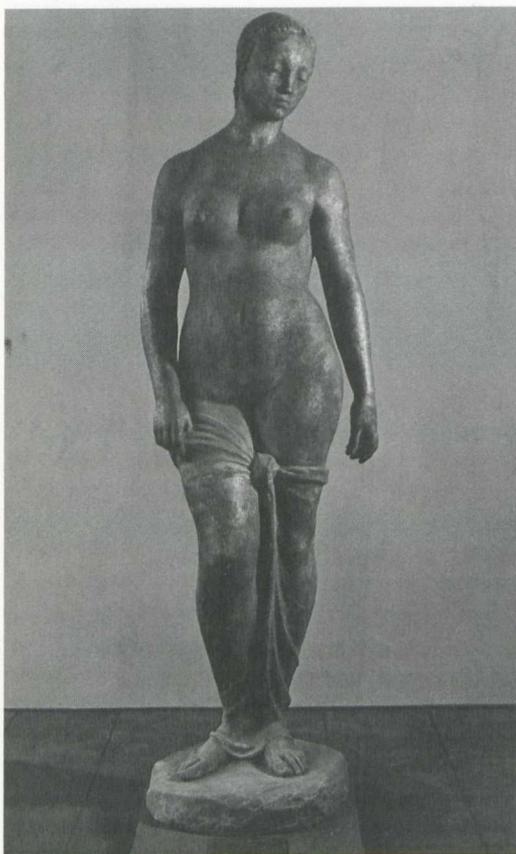
Kat. Nr. 218 Wilhelm Lehmbruck:
Mutter und Kind, 1907, Gips

Kat. Nr. 219 Wilhelm Lehmbruck:
Mutter, ihr Kind schützend, 1909, Gips

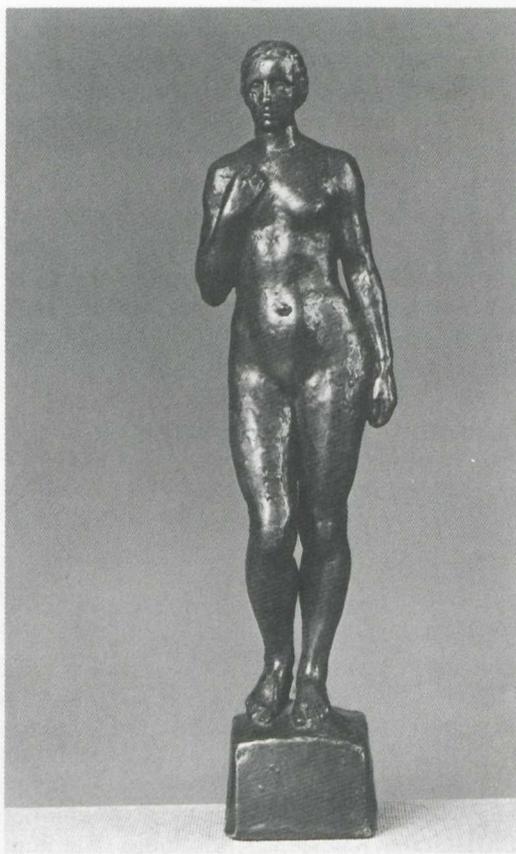
geistige Entscheidung, die anstand: „Autonome Form“ versus *Gestalt* des Menschen, „innerer Klang“ versus menschliche *Figur*, Gegenstandslosigkeit und „reine“ Form versus existentielle Gehalte. In dieser geistig-künstlerischen Entscheidungssituation standen die Künstler zwischen 1907 und dem Ausbruch des ersten Weltkrieges. Auch Lehmbruck spürte in Paris ab 1910 diese Situation, und seine Hauptwerke zwischen 1913 und seinem Freitod 1919 bedeuten innerhalb dieser Kunstkrise die plastische Konkretion des expressionistischen Menschenbildes.

In den Jahren zwischen 1904 und 1911 suchte der junge Lehmbruck vorerst einen Weg, sowohl aus den Konventionen des Wilhelminismus mit seiner „Monumentenwut“ (Bode 1899) und seiner „historischen Krankheit“ (Nietzsche) und aus den Aufgaben „Neuer Christlicher Kunst“ für Friedhöfe (Ausstellung Düsseldorf 1909) herauszufinden als auch nicht in vordergründiger Meunier-Rezeption („Schlagende Wetter“ um 1906, „Monument Arbeit“) oder in der Rodin-Nachfolge stehenzubleiben.

Die Situation war vielschichtig, und Lehmbrucks Arbeiten dieser Jahre als Akademiestudent und danach bis 1910/1911 sind von einem deutlichen Eklektizismus geprägt, von einer Unsicherheit und der leidenschaftlichen Suche nach seinem Stil. Um 1907, als freischaffender Künstler, mußte Lehmbruck sowohl Entwürfe für offizielle Denkmäler wie für christliche Grabmalanlagen konzipieren oder bereithalten; eine Skizze für ein Heindenkmal mit einem Liebespaar um 1906 ragt heraus. Rodins Stil weiterzuführen oder lediglich zu modifizieren, wie dies Kolbe tat, schied für ihn aus. Die soziale Ausbeutung der Arbeiter und die Streiks in Belgien und im Ruhrgebiet 1905/1906 brachten Werke solcher Thematik, so wie Lehmbruck schon früh „Germinal“-Illustrationen geplant hatte. Die erste Reise nach Paris um 1907 muß keine Klärung herbeigeführt haben; die folgenden Werke schwanken zwischen den genannten Meistern bzw. Positionen. Zeichnungen hockender Frauenakte und die Großplastik „*Mutter und Kind*“ von 1907 (Gips Duisburg, Lehmbruck-Museum; Marmor verschollen), ferner die Büste „Anita K.“ 1906 und die kleine bronzene „*Stehende*“ von 1908 in ihrer berückenden Geschlossenheit belegen zweifelsfrei die Kenntnis des neuen Stils von Maillol – entweder in Originalen in Paris oder aber durch Reproduktionen und die deutschen Maillol-Förderer *Graf Kessler* und *K. E. Osthaus*. Maillols „*Sérénité*“ stand nach 1906 im Haus Hohenhof Hagen (Dina Vierny und R. Linnenkamp datieren sie 1906);¹⁵ die „*Méditerranée*“ wurde 1906 in Berlin bei der Sezession ausgestellt und war 1907 in Mannheim zu studieren. Eventuell sah Lehmbruck Werke von Maillol in Paris, als er im Salon der Société Nationale zwischen



Kat. Nr. 221 Wilhelm Lehmbruck:
Stehende weibliche Figur, 1910, Steinguß



Wilhelm Lehmbruck: Kleine Stehende, 1908, Bronze
Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg
(für Olbrichs Kaufhaus Tietz)

April und Juni 1907 seine vier ausgestellten Werke besuchte, u. a. die Marmorversion von „Mutter und Kind“.¹⁶

Lehmbrucks folgende Jahre und Werke in Düsseldorf nach 1907 und vor seiner Übersiedlung in die neue Hauptstadt der Künste Paris, 1910, belegen, daß weder die Entscheidung gegen eine einfache Rodin- oder Meunier-Nachfolge noch die frischen Eindrücke der geschlossenen Form Maillols eine konsequente Klärung des suchenden Kreisens brachten. Außerdem standen Broterwerb-Arbeiten an, wie die zahlreichen Entwürfe und Plastiken für Grabanlagen zeigen: Relief „Trauerndes Weib und Mann“, ca. 1908, Relief „Seele“ ganzfigurig, heute verschollen; halbfigurig ehem. Bronze und Gips 1908.¹⁷

In der kleinen „Stehenden“ von 1908 wie in den beiden geneigten „Trauernden“ (für ein Grabmal) begegnet uns freilich bereits eine Tendenz zur Glättung der Form und zu einer tektonischen Strenge des Gestalt-Aufbaus.

Wie benachbart die Impulse von Lehmbruck geradezu seismographisch, aber schöpferisch verarbeitet werden, belegt die Tatsache, daß er einerseits zwischen Maillol und Rodin schwankt, 1909 die überlebensgroße Gips-Plastik „Der Mensch“¹⁸ in michelangelesk-rodinhaftem Stil ausführt und ausstellt und auf die große Ausstellung des Malers Hans von Marées mit tiefem Interesse reagiert. Alles drängte nach einer *Synthese* in einem origi-

nären Stil. Die Formverdichtung bei Maillol und Hoetger einerseits und der Vitalismus Rodins andererseits verleiteten Meier-Graefe zu der intelligenten Einsicht, daß Lehmbrucks Überlegenheit sei, „den Gegensatz Rodin–Maillol tiefer zu erfassen. Die meisten Kameraden stellten sich einseitig zu dem Problem. . . . Lehmbruck erlebt den Gegensatz zwischen Rodin und Maillol und den größeren: zwischen beiden und seinem Deutschtum.“¹⁹

Verstehen wir den Autor nicht falsch: Deutschtum als Deutsch-Sein ist hier nicht präfaschistisch gemeint. Die gesuchte Synthese bei Lehmbruck schien die nach der Übersiedlung nach Paris modellierte „*Große Stehende*“ zu verkörpern; sie hat bezüglich Maillols „*Pomona*“ (ebenfalls im 8. Salon d'Automne zu Paris, als no. 784; Lehmbrucks „*Femme*“ als no. 738) gemeinsame, aber auch trennende Züge.²⁰ Die mannigfaltigen Zeichnungen, Ölskizzen, Entwürfe und Pastelle um 1909–1911 stehender und hockender Frauenakte in Gruppen, die *Frauenfriese* (Gemälde „*Drei Frauen*“ 1910 zerstört), sind die Konkretisierung der Eindrücke durch den deutschen Maler Hans von Marées. Lehmbruck hatte diejenige Komponente gefunden, die ihm zur Synthese fehlte: die achsiale Figur, die Tektonik des Gestaltaufbaus innerhalb der zeitlos gültigen menschlichen Ausdrucksformen des *Leibes*.

Ich habe in meiner Lehmbruck-Monographie 1981 Lehmbrucks „*Große Stehende*“ von 1910 mit Marées weiblicher Figur aus dem Kölner Gemälde „*Ekloge*“ verglichen; sie steht Lehmbruck näher als die mediterrane *Pomona* Maillols. Lehmbruck sucht, unter der Priorität des Leibes, die Sprache desselben in leib-seelehaften Gebärden zu veranschaulichen, nicht lediglich physische Gebärden zu bilden. Die Entdeckung der tektonisch gebauten Figur des Malers Marées für seine plastischen Ziele verleitete Lehmbruck später einmal zu bemerken, auf die Frage hin,²¹ „welche Skulpturen des 19. Jahrhunderts ihm am besten gefielen“ – *Hans von Marées*. Was er an dessen Gestalten für seine Konkretion benötigte, war die Auffassung, die menschliche Figur als festgefügttes tektonisches Gerüst zu bauen. Und in der Hinsicht bedeutet der Wechsel von der sinnlicheren „*Stehenden*“ zu den mehr entsinnlichten Figuren nach 1911 nicht einen derart großen Bruch, wie er immer konstatiert wurde. Auch der asketisch ausgezehrite, geistig emporsteigenwollende Jüngling, ein Zarathustra-Jüngling (wie ich an anderer Stelle zeigte),²² den Lehmbruck um 1913 modellierte, hat in der expressionistischen Stilistik doch die gerüsthafte Tektonik maréescher Figuren verarbeitet. Es mag sein, daß die Pariser Eindrücke, die Lehmbruck durch „avantgardistische“ Werke von Brancusi, Duchamp-Villon, Modigliani oder Archipenko empfing, seinen Weg partiell beeinflußt haben, entscheidend geprägt haben sie ihn gerade nicht. Lehmbrucks Prämisse war jedenfalls der menschliche Leib; eine Autonomisierung der formalen Mittel oder des Materials unter Verzicht auf das Menschenbild kam für ihn nicht in Frage, weshalb seine geistige Entscheidung anscheinend „unzeitgemäß“ ist, aber tatsächlich in historischer Tragweite das Menschenbild als Sinnbild bewahrt. Dies gilt vornehmlich dann für die Kriegszeit; denn eine formalistische Figurine, ein Relief aus konkaven und konvexen Teilen oder eine primär kubistische Komposition wären nicht in der Lage gewesen, das Schicksal des Menschen im Grauen des imperialistischen Krieges auszudrücken. Daraus folgt, daß gerade als sich die Plastik durch die Formreduktion und die Formexperimente von Duchamp-Villon, Brancusi und Archipenko mehr und mehr von der menschlichen Gestalt und den menschlich verbindlichen Themen und Inhalten entfernte, um das plastische Gebilde „absolut“ und „autonom“ zu machen, begriff es Lehmbruck als eine letztlich geistige Entscheidung, den Menschen als Frau und Mann – primär in Einzelfiguren – zu gestalten und im einzelnen Leib überzeitliche Gehalte, nach 1914 zeitliche Gehalte anschaulich wirksam zu machen.

Die gelängte „*Kniende*“ von 1911, als no. 911 im Salon d'Automne neben drei Pastellen, zwei Gemälden und Plastiken ausgestellt,²³ behielt die Strenge des Aufbaus von Marées

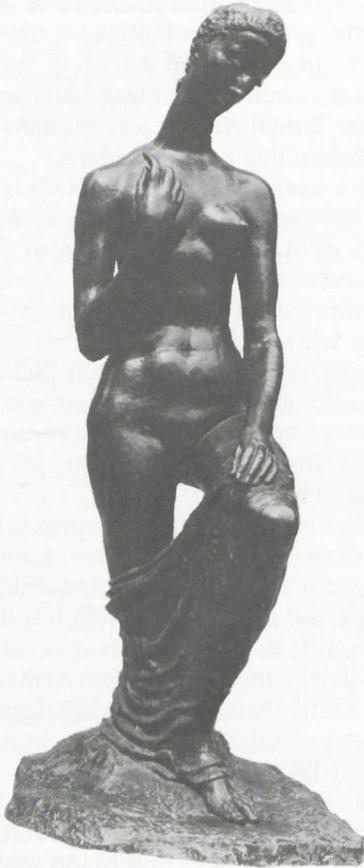
bei, ging aber in der Längung und in der Gebärdehaftigkeit des Ganzen weiter. Meier-Graefe sah einen größeren Bruch gegenüber der „Stehenden“, als man ihn heute sehen mag; er sprach von grecohafter Askese. Dazu trat als neues Element die (neutral verstandene) *Deformation*, indem auf Details im naturalistischen Sinne verzichtet wurde, eine gewisse Abstraktion von der Natur in Richtung auf eine Typenbildung sich vollzog, die Gebärde wirksam sein sollte, nicht die Einzelheit. Bezieht man die Torsi der Jahre 1910–1912 mit in diese Sicht ein, so wird der „Bruch“ auch weniger tief; denn der *grüne Steinguß-Torso* der „Knienden“ (National-Galerie, Berlin-DDR) verdeutlicht den eigentlichen Gehalt der Figur formelhaft, eine sensitive Verinnerlichung.²⁴ Dagegen aufgerichtet der emporsteigende „Jüngling“ von um 1913 (erst 1916 in Mannheim ausgestellt), wiederum lang, deformiert. Es handelt sich um eine *Deformation durch Phantasie*, wie J. M. Lotman unterschied, nicht aus Determination. Der Ausdruck wurde auch von *André Salmon* zur Charakterisierung der jüngeren Plastik verwendet, als er die Lehmbruck-Ausstellung der Galerie Levesque in Paris 1914 besprach.²⁵ Stärker als die „Kniende“, die Däubler das Vorwort zum Expressionismus in der Plastik nannte, verkörpert der „Emporsteigende“ Lehmbrucks expressiven Stil und seine künstlerische Leistung: in ihm sind Form und Gehalt zu einer Gestalt synthetisiert. Die Gestalt verkörpert den Prototyp des expressionistischen Jünglings, der sich gegen die Welt der Väter auflehnt; er ist der Dialogpartner Zarathustras („Vom Baum am Berge“), ein Nietzsche-Jünger, der ein *geistiges Wachsen* meint, nicht eine physische Aktion des Empor; er weiß um die Tiefe, zeigt aber in die Höhe, ganz dem Inhalt von Nietzsches Dialog entsprechend (Bronze, Zürich Kunsthaus).

Die Expressionisten erkannten in Lehmbrucks „Emporsteigenden“ ihren jüngerhaften Prototyp: *Ludwig Rubiner*, der Pazifist und sozialistische Ekstatiker, bildete die Figur in seiner signifikanten Textsammlung, „Die Gemeinschaft“ von 1920 ab. Das war nicht nur eine posthume Ehrung des Plastikers, der Rubiner als Kollegen für Franz Pfemferts „Aktion“ (April 1917) gezeichnet hatte, um ein plastisches Bildnis zu planen (die Bildnis-skizzen Rubiner um 1916 in Berlin oder 1917/1918 in Zürich entstanden).²⁶ *Theodor Däubler* schrieb über die Plastik: „Lehmbrucks Schreitender ist heute bereits der trigonometrische Standpunkt in der Bildhauerei. Er ergibt sich als ein Übereinandergekegeltes. Seine Beine hat ein Meistergriff eingeteilt, damit ein menschlicher Körper Architektur werde. Moderne In-sich-Gerissenheit und dabei wieder steiles Zum-Gewissen-Aufgebautsein.“²⁷

Die Momente, die in diesen Figuren Lehmbrucks und auch für die beiden zerstörten Gestalten für die Kölner Werkbund-Schau 1914, antithetische Gestalten von Frau und Mann als prototypisches Liebespaar, seinen Anteil am Expressionismus begründen, sind: „Déformation“ (A. Salmon); Längung und tektonisches Bauen; Detailreduktion, aber der „*Mensch in der Mitte*“ (Rubiner) des Gestaltungs-Willens und Form-Prozesses; Bildung von überindividuellen Typen (die Sinnende Frau, der Geistige Mann, der Trauernde, die Kauernde, der Getroffene); ferner ein visionär-ekstatischer Zug und grundsätzlich – da dem Expressionismus *Menschendarstellung* als Kern seiner Erneuerungsvisionen inne-wohnt – die Prämisse des Körpers, die *Leib-Priorität*, die Figur als *Ausdrucksträger* für die geistig-psychischen Emotionen jener Generation. Dies gilt in deutlichstem Maße dann für Lehmbrucks Hauptwerke der Kriegsjahre: für den „*Gestürzten*“ und den trauernden „*Freund*“ von 1915 und 1917 ebenso wie für den noch vor dem Selbstmord in Skizzen konzipierten „*Knienden*“ als Ausdruck der Trauer und Verzweiflung.

Es ist hier nicht der Raum, auf diese Hauptwerke Lehmbruckscher Kunst näher einzugehen; sie sind verschiedentlich behandelt worden. Ohne Zweifel gehören sie zu den Hauptwerken der Plastik des ganzen 20. Jahrhunderts.²⁸

Als die große Sonderbund-Ausstellung 1912 für Köln organisiert wurde, lud man in der Plastik neben Barlach vor allem Lehmbruck, Freundlich, Hoetger und Engelmann ein,



Wilhelm Lehmbruck: Kniende, 1911, Bronze
Besitz der Familie



Wilhelm Lehmbruck: Empörsteigender, 1913, Bronze
Kunsthau Zürich, Leihgabe Guido Lehmbruck

ferner Maillol und Minne. Lehmbrucks „Kniende“ stand zwischen den 108 Gemälden Vincent van Goghs.²⁹ Im Jahre 1911 schon plante K. E. Osthaus für sein Folkwang-Museum in Hagen Ausstellungen für Marc, Oppenheimer, Cézanne, van de Velde, Schiele und Lehmbruck. Die Korrespondenz führt Lehmbruck mit Osthaus aus Paris 1911 und Italien 1912. Die Ausstellung, die dann im April 1912 stattfindet, ist eine der Plastiken von Lehmbruck und der Malerei Schieles.³⁰ Damit hatte der feinsinnige Osthaus tatsächlich zwei tief verwandte Menschenbildner zusammengebracht, zwei Künstler des malerisch-graphischen und des plastischen Expressionismus, die beide ihren historischen Teil an der Darstellung des Menschen jener Epoche besitzen und deren Werke verwandt sind: die Figur als Ausdrucksträger existentieller Gehalte.

Im Jahre 1913 schreibt Carl Einstein über Lehmbrucks Graphik (Cassirer, Berlin 1913). Auf der amerikanischen *Armory-Show* in New York, Chicago und Boston ist Lehmbruck mit seinen zwei Frauenfiguren von 1910 und 1911 vertreten (erstaunlicherweise nicht der „Empörsteigende“ – war er in Arbeit?), gezeigt neben dem Relief Maillols „La Femme au bain“ von 1903 und Brancusis Kopf „Mlle. Pogany“ (Gips).³¹ An der Wende von der Kunst um 1900 zum Expressionismus und zur Abstraktion stand somit Lehmbruck im Vordergrund – aber nicht als Experimentator der Form, sondern als Menschenbildner.

Das gilt für die erwähnten Werkbund-Figuren, Köln 1914, die Lehmbruck aus Paris nach Köln schickte und in noch stärkerem Maße für seine drei großen Symbolfiguren des ersten Weltkrieges: den „*Gestürzten*“, den sitzenden „*Trauernden*“ und den nicht mehr skulptural ausgeführten „*Knienden*“ als Figuration der Verzweiflung (Skizze Lehmbruck-Museum prov. no. 287), ebenso wie für seine zahlreichen Entwürfe zu einer großplastischen Gruppe der *Pietà als Trauermal* für die Gefallenen des Kriegsmordens.

Bei der Abspaltung der „Freien Secession“ in Berlin 1914 kam Lehmbruck in die Jury; damit hatte er direkten Kontakt mit *Max Beckmann*, mit *Barlach*, *Heckel*, *Waldemar Rösler*. Während seines Exils in Zürich 1917/1918 lernte er die Pazifisten *Leonhard Frank*, *Rubiner* (bereits aus Berlin?) und *René Schickele* kennen.

Aus diesen Namen geht unschwer hervor, in welcher Weise der Plastiker im Schnitt- und Brennpunkt der expressionistischen Kunst stand. Nicht willkürlich erwähnt Ernst Bloch im „*Geist der Utopie*“ (1918, 2. Ausgabe 1923) Lehmbruck, so wie er später den „Schrei des Expressionismus“ betonte. Und *René Schickele* nannte in seinem Nachwort zum „Expressionismus“, den er wegen des *moralischen Willens* und dem Ziel der *Erneuerung des Menschen* und der Gesellschaft vom „futuristischen Musterkoffer“ absetzte, nach den initiierenden Dichtern ausdrücklich auch Kirchner und Lehmbruck.⁵²

Sowohl gegenüber der älteren Plastik des Neo-Klassizismus Hildebrands wie gegenüber der Rodin-Nachfolge in Frankreich und Deutschland als auch angesichts der Autonomisierung der Form bei Brancusi, Archipenko und Modigliani verwirklichte Lehmbruck die menschliche Figur als Existenzgestalt, Werke der Plastik, die das Formproblem mit dem menschlichen Gehalt in Einheit synthetisierten. Dies betrifft in vollem Umfang seine expressionistischen Hauptwerke nach 1909/1910, nach der kleinen und großen Stehenden die „*Kniende*“, die große Sinnende und vor allem den Nietzschechen „*Emporsteigenden*“; und während in manchem berücksichtigenden schönen Frauentorso das Formproblem in den Vordergrund zu treten schien („*Hagener Torso*“, Marmor 1911; „*Mädchentorso sich umwendend*“, rötlicher Steinguß in Stuttgart, Staatsgalerie; „*Schreitende*“ 1913/1914, Duisburg und Bern), in zahlreichen Zeichnungen und Aquarellen das Problem der Zweiergruppe, des mythologischen oder zeitlosen Menschenpaares von Frau und Mann umkreist wurde, hinterließ uns Lehmbruck in den Jahren des Völkermordens 1914–1918 mit den genannten Symbolfiguren vom „*Gestürzten*“ bis zu seiner „*Pietà*“ statt Arbeiten ästhetischen Formgefühls humanistische Werke, die Trauer und Mahnung für ihre Zeit wie für unsere Zeit aufzubewahren vermögen.

In diesem Sinne hatte H. Beenken die Quintessenz der Kunst Lehmbrucks bezeichnet: „Im Schaffen Lehmbrucks fallen das Problem der Gestalt (also Form) und das Problem der menschlichen Existenz zutiefst in ein einziges zusammen . . .“⁵³

Lehmbruck selbst bezeichnete sich als *Expressionisten*, wenn er zu seinem Freund Fritz von Unruh sagte: „. . . was wir Expressionisten suchen ist, präzise aus unserem Material den geistigen Gehalt herauszuziehen; seinen äußersten Ausdruck . . .“⁵⁴

In seinem späten „*Kopf eines Denkers*“, einem metaphorischen Selbstbildnis, hat Lehmbruck einen fragmentarischen Stil gefunden, der seiner Verzweiflung und dem Bruchstückhaften seines Lebens entspricht: „Ein Kopf, der nicht durch seine Sinnesorgane in die Plastik tritt, sondern durch die Wölbung seines Stirnschädels die Gedankenwelt zur Dominante unseres Leibes erhebt.“ (F. v. Unruh 1919.)

Dietrich Schubert

1 Roger Marx: Auguste Rodin, in: PAN, Jg. 3, 1897, S. 191–196; Cat. Exposition Rodin, Paris Pavillon de Hanover 1900; Georg Simmel: Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart, in: Berliner Tagblatt v. 29. Sept. 1902 Feuilleton-Beilage „Der Zeitgeist“; Georg Simmel: Rodin – mit einer Vorbemerkung über Meunier, in: „Nord und Süd“, 1909, no. 129, S. 189 bis 196 (wieder in: Philosophische Kultur, Leipzig 1911, 2. A. 1919, S. 168 f., Neuauflage mit Nachwort von J. Habermas, Berlin 1983, S. 139–153); Soziologie und Ästhetik um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, hrsg. von H. Böhringer/K. Gründer, Frankfurt/Main 1976, darin der Beitrag von J. A. Schmoll-Eisenwerth: Simmel und Rodin, S. 18–43, und der Wiederabdruck von Simmels erstem Rodin-Aufsatz S. 231–237

2 W. Hofmann: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1958, S. 34; für Abbildungsmaterial vgl. „Meisterwerke deutscher Bildhauerkunst“, Berlin o. J. (Mappenwerk); A. Schulz: Deutsche Sculpturen der Neuzeit, New York/Berlin 1900; Catalogue Exposition „The Romantics to Rodin“, Los Angeles/Detroit 1980/81; Cat. Exposition „De Carpeaux à Matisse“, Calais/Lille/Paris 1982/83

3 R. Muther: Die Denkmalseuche, in: Studien, Bd. II, Wien 1901, und in: Aufsätze über bildende Kunst, Bd. 2, Berlin 1914, S. 59 ff.; dazu den grundlegenden Aufsatz über Denkmalkritik von Hans-Ernst Mittag, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert, München 1972, S. 283–301; Hermann Obrist: Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst – Essays, Leipzig 1903, S. 149 f. über Plastik und Denkmalkritik

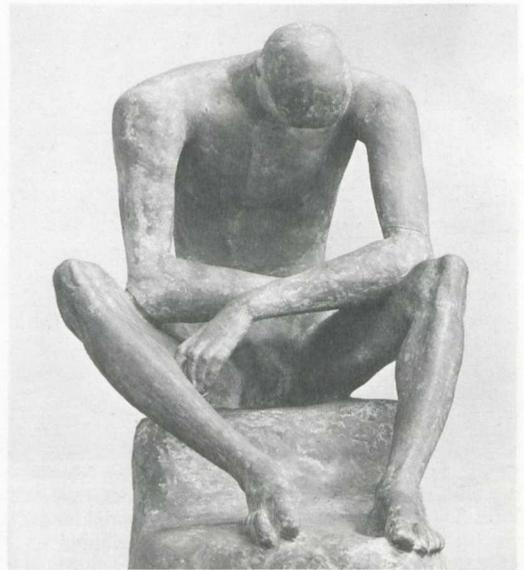
4 „The Romantics to Rodin“, Los Angeles/Detroit 1980/81; „De Carpeaux à Matisse“, Calais/Lille/Paris 1982/83; ferner zur Plastik des Jean-Baptiste Carpeaux das Buch von Dirk Kocks (St. Augustin 1981)

5 J. G. Herder: Plastik – einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume, Riga 1778; zur Kritik der malerischen Tendenz vgl. Wilhelm Bode: Die bildende Kunst beim Eintritt in das neue Jahrhundert, in: PAN, Jg. 5, 1899, S. 245 ff.

6 Zu Jules Dalou s. Lit. Anm. 2 und John Hunisack: The sculptor Jules Dalou, New York 1977. E.-H. Dubois: „Le pardon“ 1894, Marmor 1899; das Marmor-Exemplar in Kopenhagen sign. und dat. 1909 (Ny Carlsberg Glyptothek H. Rostrup: Moderne Skulptur i Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen 1964, S. 126; Ernest Dubois fehlt in: „The Romantics to Rodin“, Los Angeles 1980)

7 Georg Treu: Constantin Meunier, in: PAN (hrsg. von E. v. Bodenhausen und Harry Graf Kessler), 3. Jg. 1897, S. 126

8 Zu Meunier vgl. J. Meier-Graefe: Das plastische Ornament, in: PAN, Jg. 4, 1898, S. 257 f.; W. Bode (s. Anm. 5) PAN 1899, S. 245 f.; J. Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, München 1904; R. Muther: Studien und Kritiken, II, Wien 1901, S. 229; Georg Simmel: Schopenhauer und Nietzsche, Leipzig 1907, S. 222 (und s. Anm. 1); Katalog der Meunier-Ausstellung Bochum/Berlin 1971 mit Beiträgen von P. Hielscher und Katrin Sello



Wilhelm Lehmbruck: Sitzender Jüngling (Trauernder), „Der Freund“, um 1916/1917, Kunststein Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt

9 Vgl. H. R. Hoetink: Mediterrane Meditations, in: Bulletin Museum Boymans-van Beuningen, Jg. 1963, S. 30–54; Anne Pinget/D. Viéville/A. Le Normand: Introduction à l'histoire de la sculpture de la IIIe République, in: Cat. Exposition „De Carpeaux à Matisse“, 1982/83, S. 61–75

10 Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966; ders.: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln 1970; von der älteren Literatur der Kronzeuge und Kubismus-Theoretiker Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926, 3. A. 1931; Carl Einstein: Negerplastik, München 1915

11 Vgl. meinen Beitrag: Hoetgers Waldersee-Denkmal von 1915 in Hannover, in: Wallraf-Richartz-Jb., 43, 1982, S. 231 ff., und in: German Expressionist Sculpture, Cat. Expos. County Museum Los Angeles, 1983 (deutsche Edition Prestel, München 1984)

12 Dazu J. Adolf Schmoll-Eisenwerth: Brancusi und Rodin – ein Beispiel kontradiktorischer Filiation, in: Festschrift für Luitpold Dussler, München 1972, S. 457–480. Brancusi „Sagesse de la terre“ (1907) ist eine einfache Übernahme der Hockenden Gauguins aus dessen „Aux roches noires“ 1889 und aus dem Kopenhagener Gemälde von 1888 „Misères humaines“ (Der rote Weinberg). Übrigens sollte „La Prière“ nicht mehr 1907, sondern 1910 datiert werden

13 Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1926, 3. A. 1931, S. 218 und S. 223; S. Geist: Brancusi – the kiss, New York/London 1978 ignoriert wie andere Carl Einstein trotz dessen intimer Kenntnis der Künste zwischen 1913 und 1930



- 14 D. Schubert: Sachlichkeit versus „innerer Klang“ – die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912, in: Max Beckmann – die frühen Bilder, Kunsthalle Bielefeld/Städel Frankfurt 1982/83, S. 175–187 (auch in: Kulturkrise und Expressionismus 1910–1920, hrsg. von Bernd Hüppauf/J. Milfull, edition H. Kreuzer reihe siegen, Heidelberg 1984, im Druck)
- 15 Dina Vierny: Cat. Expos. Aristide Maillol, Amsterdam 1962, S. 9; R. Linnenkamp: Maillol – die großen Plastiken, München 1960, T. 55, 98; H. R. Hoetink, in: Bulletin Museum Boymans, 1963, S. 30 bis 55; Kessler und Osthaus sammelten auch kleinere Plastiken Maillols seit der Jahreswende 1905/06 (vgl. Herta Hesse-Frielinghaus, in: Osthaus – Leben und Werk, Recklinghausen 1971, 179 f.); Kessler gab „Le cycliste“ und „Le désir“ in Auftrag, beide Plastiken Maillols sind 1907 in Arbeit (vgl. Briefwechsel Graf Kesslers mit Hugo von Hofmannsthal, 1968, S. 160)
- 16 Bahnbrechende Publikationen zu Maillol von M. Denis: Aristide Maillol, in: Occident (Paris), November 1905, dt. Version in: Kunst und Künstler, Jg. 4, 1906, S. 471 ff. und von Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 1904, im Kapitel über G. Minne und Meunier, S. 539 ff. Zu Lehmbrucks Arbeiten in Paris 1907 vgl. D. E. Gordon: Modern Art Exhibitions 1900–16, I–II, München 1974, S. 206; D. Schubert: Lehmbruck, 1981, S. 104 f.
- 17 Vgl. Kat. Ausstellung „Hommage à Lehmbruck“ – Lehmbruck in seiner Zeit, Duisburg 1981, no. 14; Kat. der Ausstellung Lehmbruck, Städt. Museum Heilbronn, Landesmuseum Mainz 1981. Eine Bronze des Reliefs „Seele“, halbfigurig, heute verschollen, sign., dat. 1908 (Abb. T. 48 in: D. Schubert 1981)
- 18 Der Gips-Bozetto, erhalten im Duisburger Lehmbruck-Museum, Kat. no. 17 „Hommage à Lehmbruck“, 1981
- 19 J. Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, 3. A. 1920, Neuauflage München 1966, S. 587 und des Autors Beitrag zu Lehmbrucks 50. Geburtstag, in: Frankfurter Zeitung, vom 5. 1. 1932
- 20 W. Hofmann: Lehmbruck, München 1957, 2. A. 1964, S. 6; D. E. Gordon: Modern Art Exhibitions, 1974, vol. II, S. 428
- 21 Hans F. Secker: Bemerkungen zu Hans von Marées, in: Wallraf-Richartz-Jb., Bd. 2, 1925, S. 177
- 22 D. Schubert: Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933, ein Überblick, in: Nietzsche-Studien, hrsg. von E. Behler/M. Montinari/W. Müller-Lauter/H. Wenzel, Berlin Bd. 10/11, 1981/82, S. 278–317
- 23 D. E. Gordon: Modern Art Exhibitions, 1974, II, S. 502; Eduard Trier: Lehmbruck – die Kniende, Stuttgart 1958; Eduard Trier: Bildhauertheorien des 20. Jahrhunderts, Berlin 1971; Cat. Expos. „The Art of Wilhelm Lehmbruck“ (by R. Heller), Washington 1972, S. 25/26; S. Salzmann: Katalog der Lehmbruck-Ausstellung Edinburgh/Dublin 1979/80; D. Schubert: Die Kniende, in: Kat. der Lehmbruck-Ausstellung, Heilbronn/Mainz 1981, S. 34–51, mit 3 Abb. des Ost-Berliner Torso in grünem Steinguß; ferner Kat. der Lehmbruck-Ausstellung 1982 im Puschkin-Museum Moskau und der Eremitage zu Leningrad; Stephanie
- Barron (ed.): Cat. Expos. „German Expressionist Sculpture“, Los Angeles 1983. Herrn Guido Lehmbruck, Stuttgart, danke ich vielmals für den Moskauer Katalog und manch anderen Hinweis.
- 24 D. Schubert: Lehmbruck, 1981, S. 143–155, T. 76: der grüne Torso, und T. 77: der große Atelier-Arbeitstorso in Gips. Claude Keisch (Hrsg.): Kat. der Ausstellung „Stilkunst um 1900“, Berlin/DDR Nationalgalerie, 1972, no. 133
- 25 Exposition des Œuvre de W. Lehmbruck, Galerie Levesque Paris 1914, Préface de André Salmon (wieder in: W.-Lehmbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1964, S. 50 f.)
- 26 Vgl. D. Schubert: Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von W. Lehmbruck, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 389–404; G. Händler: Lehmbruck-Zeichnungen (im Druck)
- 27 Theodor Däubler: Der neue Standpunkt, Hellerau 1916, Neuausgabe von Fritz Löffler, Dresden 1957, S. 162/163. Ferner von Däubler die Rede zur Lehmbruck-Ausstellung, Mannheim 1916
- 28 Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1931, S. 221/222; W. Hofmann: Plastik des 20. Jahrhunderts, 1958, S. 69 f., ders.: Lehmbruck – zu seinem 100. Geburtstag, in: Das Kunstwerk, 34, 1981, S. 27 ff., und in: Rheinischer Merkur, vom 9. Januar 1981; ferner grundlegend Kurt Badt: Die Plastik W. Lehmbrucks, in: Zs. f. bildende Kunst, N. F. 31, 1920, S. 169–182
- 29 Kat. der „Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“, Köln 1912, vom 25. Mai bis 30. September 1912 (Vorstand K. E. Osthaus), Lehmbruck no. 598–601a
- 30 Der Briefwechsel zwischen Osthaus und Lehmbruck bis zur Ausstellung Schiele-Lehmbruck im April 1912 in Hagen im Archiv des Osthaus-Museums (s. D. Schubert: Lehmbruck, 1981, S. 266/267)
- 31 C. Einstein: Wilhelm Lehmbrucks graphisches Werk, Berlin 1913 (jetzt auch in: Einstein-Werke, Bd. 1, hrsg. von R.-P. Baacke, Berlin 1980, S. 207 f.). Zur Armory-Show s. F. A. Trapp: The Armory-Show – a review, in: Art Journal 23, Fall 1963, S. 2; G. Händler: Lehmbruck in den Ausstellungen und der Kritik seiner Zeit, in: Lehmbruck – 7 Beiträge, hrsg. von G. von Roden/S. Salzmann, Duisburg 1969, Abb. 21; Gordon, op. cit. 1974, II, S. 671
- 32 René Schickele: Wie verhält es sich mit dem Expressionismus? In: Die Weißen Blätter, 7. Jg., August 1920, S. 338; Ernst Bloch: Der Expressionismus jetzt erblickt (1937), in: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt/Main 1962, S. 358
- 33 Hermann Beenken: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S. 492
- 34 Fritz von Unruh: Lehmbruck, in: Beiträge op. cit. 1969 (Anm. 31), S. 17; v. Unruh, in: Schöpferische Konfession (Tribüne der Kunst und Zeit 13), hrsg. von K. Edschmid, Berlin 1920, S. 23; ferner Briefe der Expressionisten, hrsg. von K. Edschmid, Frankfurt/Main 1964, S. 145/146 (Unruh an Edschmid über Lehmbruck)