

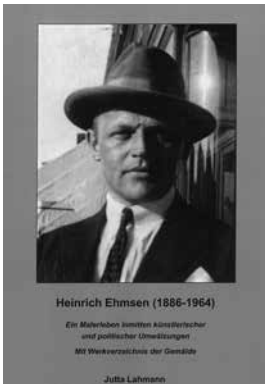
Faschisten sein.“ (610) Leider irrte er sich mit dieser Einschätzung. Stattdessen endete sein Leben mit dem Suizid im folgenden Jahr. Und die letzten Worte seines kurzen Abschiedsbriefs an den Schwager waren: „c'est fini“ (618).

Vorliegende Studienausgabe von Carl Einsteins Briefwechsel umfasst – wie erwähnt – alle überlieferten Briefe an und von Carl Einstein, sachkundig eingeleitet und kommentiert. Ihr eigentlicher Sinn ist damit vorbildlich erfüllt. Die digitale Ausgabe der Publikation vereinfacht zudem dem forschenden Leser die Stichwortsuche und schont nebenbei die Umwelt. Abgerundet wird das Werk mit einigen Abbildungen, beispielsweise Wiedergaben von Briefausschnitten, Buchumschlägen, Porträts sowie Fotografien von Einstein. Das Einzige, was man vielleicht vermisst, sind die nicht überlieferten Briefe.

Sozusagen als Trostpflaster und Anregung zum Weiterlesen sei hier aus dem *Dictionaire* der Zeitschrift *Documents* (Abb. 3) der Anfang von Einsteins Beitrag zur Nachtigall zitiert: „Von Ausnahmen abgesehen, handelt es sich nicht um einen Vogel. Die Nachtigall ist normalerweise ein Gemeinplatz, Trägheit, Narkotikum und Unwissenheit: Tatsächlich bezeichnet man mit Wörtern weniger einen Gegenstand als eine vage Meinung.“⁵

BERNHARD RUSCH
München

5 Carl Einstein, „Rossignol“, in: *Documents* 1 (1929), Nr. 2, S. 117. Hier zitiert nach: *Elan Vital oder das Auge des Eros*, hrsg. von Hubert Gafner, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 1994, S. 529.



Jutta Lahmann; Heinrich Ehmsen (1886–1964). Ein Malerleben inmitten künstlerischer und politischer Umwälzungen. Mit Werkverzeichnis der Gemälde; Berlin: Wissenschaftlicher Verlag; 730 S., 570 Abb.; ISBN: 978-3-96138-240-8; € 98

Geradezu prototypisch spiegeln sich in Leben und Werk Heinrich Ehmsens (Abb. 1) die Wechselfälle deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert wider. Dem geht die Autorin Jutta Lahmann umfassend und kenntnisreich nach, wobei die Korrelation zwischen persönlichen und historischen Abläufen die Strukturierung des Textes determiniert.

Ehmsen musste zunächst eine Lehre als Anstreicher und Stubenmaler absolvieren, bevor er 1906 in Düsseldorf ein Kunststudium aufnehmen konnte – nicht an der von ihm als „muffig“ (35) bezeichneten Akademie, sondern an der von Peter Behrens geleiteten Kunstgewerbeschule. 1910 ging Ehmsen als Protegé von Alfred Flechtheim nach Paris, wo er in die Künstlerkreise des Café du Dôme und des Lapin agile eintauchte. 1911/1912 leistete er in München, wo er auf die Künstler des Blauen Reiter



Abb. 1: Heinrich Ehmsen, Selbstbildnis, 1929, Öl auf Leinwand, 130 × 100 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (552)

traf, sein Freiwilligenjahr ab. Am Tag der Mobilmachung 1914 wurde er im Rang eines Unterleutnants der Reserve einberufen und war bis Kriegsende an nicht weniger als 50 Gefechten, unter anderem in den zermürbenden Stellungskämpfen in Flandern, eingesetzt. Das Kriegstrauma verarbeitete er nach 1918 in Bildern von Gefallenen, die entsprechende Darstellungen von Otto Dix vorwegnehmen. Auf der Suche nach einer zeitgemäßen künstlerischen Form experimentierte er mit expressionistischen und konstruktivistischen Stilelementen, später wendete er sich dem Verismus und der Neuen Sachlichkeit zu. 1924 thematisierte er in einer umfangreichen Bilderreihe sowohl die im Namen der Münchner Räterepublik am 30. April 1919 im Luitpoldgymnasium vollzogene Geiselerchießung als auch die Erschießung der Revolutionäre durch Freischärler unter anderem im Gefängnis Stadelheim. Ein besonderes Anliegen erwuchs ihm in der Geißelung gesellschaftlicher Missstände, wie sie in Szenen aus dem Irrenhaus Klingenmünster aus dem Jahr 1925 zum Ausdruck kommen. In den krisengeschüttelten Zwischenkriegsjahren zunehmend politisiert, sympathisierte er mit linken Gruppierungen, wurde allerdings erst 1929, nach seiner Übersiedlung nach Berlin, Mitglied der Novembergruppe. 1930 trat er dem Kampfkomitee der Künstler und Geistesarbeiter zur Unterstützung der KPD bei.

„Meine revolutionären Gemälde, ich denke an die ‚Erschießung des Matrosen Egelhofer‘, ‚Frauen in Not‘, an den ‚Roten Wedding‘ und viele andere [...] sind niemals der Beschaulichkeit des Ateliers entsprungen, sondern aus der Identifikation mit den Gegenständen, die ich der Leinwand anvertraute, geboren worden“ (151), erinnerte sich Ehmsen 1960. Den Auftrag zu dem Gemälde der Erschießung Egelhofers (Abb. 2)



Abb. 2: Heinrich Ehmsen,
Erschießung des Matrosen
Egelhofer (Mittelteil),
1933, Maße unbekannt,
Staatliche Ermitage
St. Petersburg (596)

erhielt er während einer 1932 unternommenen Russlandreise vom Kulturinstitut der Roten Armee in Moskau. Rudolf Egelhofer, Anführer der Roten Armee der Münchner Räterepublik, war im Zuge des ‚weißen Terrors‘ am 1. Mai 1919 aufgegriffen und zwei Tage später in der Münchner Residenz ohne Gerichtsverfahren hingerichtet worden. Ehmsen verdichtete den Vorgang zu einem Historiengemälde, dessen triptychonale Gliederung nicht ohne Grund an die christliche Ikonografie anknüpft. Während der Mittelteil die Erschießung illustriert, führen die Seitentafeln die ewig gestrigen Stützen der bürgerlichen Gesellschaft einerseits und die visionär der Zukunft zugewandten Kräfte des Proletariats andererseits vor Augen. Ehmsen konnte das Bild im ersten Halbjahr 1933 vollenden.

Am 18. Oktober 1933 wurde er wegen „Verrats militärischer Geheimnisse“ und „Sabotage von Regierungsmaßnahmen“ (290) durch die Gestapo verhaftet. Vorgehalten wurde ihm unter anderem seine Beratertätigkeit für den als Demokrat und Pazifist geltenden Flugzeugbauer Hugo Junkers. 1937 wurden 112 Werke Ehmsens aus 15 Museen bei der Aktion ‚Entartete Kunst‘ beschlagnahmt. Gleichwohl erreichte er 1939 seine Aufnahme in die Reichskulturkammer. Dabei dürfte seine Tätigkeit für die ‚Kunstpflege‘ beim Reichsluftfahrtministerium, die in der Anfertigung ideologiekonformer Bilder (auch Wandbilder) sowie von Entwürfen für Mosaiken, Intarsien und Teppichen zur Ausschmückung von Offiziersmessen, Casinos und Ehrenhallen bestand, eine Rolle gespielt haben. 1940 bis 1942 gehörte Ehmsen der Propaganda-Staffel ‚Kunst‘ im besetzten Paris an, 1942 ließ er sich zur Staffel der bildenden Künstler versetzen und wurde in Russland sowie an der Westfront eingesetzt. (307–336)

1949 wurde er Opfer des ‚Cultural Cold War‘, als er infolge seiner Mitzeichnung eines Aufrufs der SED zur Unterstützung des ‚Congrès mondial des partisans pour



Abb. 3: Heinrich Ehmsen, Jugend beim Bau des Walter-Ullbricht-Stadions, 1951, Öl auf Pappe, 63,5 × 49 cm, Heinrich-Ehmsen-Stiftung, Kiel (660)

la paix' seinen Posten als stellvertretender Direktor und Leiter der Abteilung Freie Kunst der Hochschule für Bildende Künste im Westteil Berlins verlor, an deren Neugründung unter Karl Hofers Leitung er sich 1945 beteiligt hatte. Wie Hofer pflegte Ehmsen in den Nachkriegsjahren das Sujet der ‚Ruinenbilder‘, thematisierte aber direkter als dieser die Verbrechen der Nationalsozialisten; hinzu traten propagandistische Aufbau-Bilder (Abb. 3), mediterrane Landschaftsimpressionen und weiterhin Porträts aus dem privaten Bereich. 1950 war Ehmsen dann Gründungsmitglied der Deutschen Akademie der Künste im Ostteil, wo er bis 1959 eine Meisterklasse für Malerei übernahm. Obgleich sich nach seinen Worten die Aufgaben der Schüler nach den Planungen der Staatsführung beziehungsweise des Volkes richten sollten (368), ging er auf ihre individuellen Fähigkeiten ein; zu seinen bekanntesten Schülern gehören dort Bert Heller, Wolfgang Frankenstein, Gerhard Moll, Horst Zickelbein, Manfred Böttcher und Ernst Schroeder. 1953 musste sich Ehmsen der Unterstellung mangelnden pädagogischen Talents und Engagements erwehren. 1957 ehrte ihn Ludwig Justi, unter dessen Direktorat Ehmsen etliche Werke an die Nationalgalerie verkaufen

konnte, mit einer Einzelausstellung. Im Katalogvorwort klingt allerdings Distanz gegenüber den jüngsten Bildern aus Vietnam an;¹ Ehmsen war 1957 von Präsident Ho Chi Minh empfangen worden und hatte die Zeremonie in einem süßlich-naiven Bild festgehalten. In Lothar Lang, ‚Kunstpapst‘ der DDR, fand Ehmsen einen emsigen Apologeten. 1962 stilisierte er den Künstler in einer Monografie² zum Wegbereiter des sozialistischen Realismus, und neben einer Vielzahl weiterer Publikationen verfasste er den Katalogtext zur Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig 1964, die nach Halle, Erfurt, Gotha und Magdeburg wanderte. Nach 1990 stellte sich heraus, dass Lang, der seinerseits 1966 unter ‚Formalismus‘-Verdacht geraten war, seit 1970 inoffizieller Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit gewesen war und Ehmsen wohl schon seit 1954 aufgrund dessen Kontakte in die westliche Kunstszene in den Blick genommen hatte. (370)

Abgesehen von dem 1946 erschienenen Band von Adolf Behne in der Reihe *Kunst der Gegenwart* und der im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste 1956 verfassten Biografie von Edith Krull lagen bislang nur entweder tendenziöse, unzulängliche oder auf Einzelaspekte fokussierte Abhandlungen zu Ehmsen vor. 1986, anlässlich seines 100. Geburtstags, wurde er in beiden Teilen Berlins mit Ausstellungen gewürdigt, wobei die dazugehörigen Kataloge aus unterschiedlichen Gründen Mängel aufweisen, wie Lahmann nachweist. Die nun erschienene Publikation stellt daher ein Desiderat dar. Nach einer einleitenden Biografie, aufgezeigt anhand der Selbstporträts, zeichnet Lahmann in einzelnen Kapiteln chronologisch den Werdegang des Künstlers nach: die *Studienjahre in Düsseldorf (1906–1910)* (35–54), die *Künstlerische Orientierung in Paris und München (1910–1914)* (55–86), die Situation als *Soldat und Künstler im Ersten Weltkrieg (1914–1918)* (87–122), die Jahre in *München (1918–1928)* (123–264) mit einem Einschub über die *Münchener Revolution (1918/19)*, die Jahre in *Berlin (1929–1933)* (265–298), das künstlerische Wirken im *Dritten Reich (1933–1945)* (299–336), die Zeit im *Berlin der Westzone (1945–1949)* (337–354) und schließlich in *Berlin-Ost (1950–1964)* (355–386). In einem anschließenden, *Das Lebenswerk von Heinrich Ehmsen in erweiterter Perspektive* überschriebenen Abschnitt (387–397) geht die Autorin auf die Methodik der von ihr eingenommenen differenzierten Sichtweise ein. Der Feststellung, Kunst sei nicht losgelöst von der Gesellschaft zu betrachten, da sie „gesellschaftlich bedingt und in / von der Gesellschaft prädisponiert“ (387) sei, wird heutzutage niemand widersprechen. Es folgt eine kunstsoziologische Passage, deren Theorielastigkeit wohl der Tatsache geschuldet ist, dass die Studie auf einer Dissertation basiert, die 2017 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin eingereicht wurde. Eine Besonderheit besteht darin, dass zwischen Aufnahme und Abschluss der Arbeit mehrere Jahrzehnte vergingen. Wie Lahmann im Vorwort (9–18) berichtet, war sie in den 1970er Jahren mit dem Kunstschaffen Ehmsens durch persönliche Bekanntschaft mit des-

1 Ludwig Justi, „Vorwort“, in: *Heinrich Ehmsen. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. National-Galerie Berlin, Berlin (DDR) 1957, S. 5.

2 Lothar Lang, *Heinrich Ehmsen*, Dresden 1962.

sen Sohn Horst vertraut worden. Die in Wien und Stockholm ansässige Familie wie auch die in Ost-Berlin lebende Malerin Lis Bertram, Ehmsens Lebensgefährtin seit Ende der 1920er Jahre, unterstützten die Recherche auf vielfältige Weise. So gewährte Lis Bertram Einblick in den umfangreichen Teil des von ihr bewahrten Nachlasses, der nach ihrem Tod 1989 in die Deutsche Akademie der Künste gelangte. Heute kann man sich nur noch schwer vorstellen, mit welchen Umständen die Forschungsarbeit für eine West-Berliner ‚Grenzgängerin‘ verbunden war. Horst Ehmsen und seine Schwester Marianne Nisser, geborene Ehmsen, brachten einen wichtigen Teil ihres Erbes in die von ihnen gegründete Heinrich-Ehmsen-Stiftung in Kiel ein, welche 2020 die Drucklegung finanzierte. 1993 starb Lahmanns Doktorvater Otto von Simson, was zu der erheblichen Verzögerung beitrug (9). Indessen gingen von der Möglichkeit, sich nach der ‚Wende‘ wichtige, vorher schwer zugängliche oder gar unzugängliche Quellen zu erschließen, neue Impulse aus. Ohne diese hätte beispielsweise nicht dargelegt werden können, in welchem Maße Ehmsen Anfang der 1950er Jahre von der rigiden Einflussnahme des Zentralkomitees der SED auf die Kunstszene betroffen war. (357) Wie die Autorin belegen kann, wurde anlässlich seiner Ausstellung in den Räumen der Deutschen Akademie der Künste 1951 Selbstkritik erwartet. Erst die Offenlegung der Stasi-Verstrickungen im Kultursektor nach der ‚Wende‘ erlaubte eine Einschätzung darüber, inwiefern Ehmsen durch sein Umfeld politischen Kampagnen ausgesetzt war.

Ein weiterer Vorzug der Publikation besteht in der Erarbeitung eines kritischen Werkverzeichnisses der Gemälde, das sich im Anhang auf 168 Seiten erstreckt. Bislang lag nur ein von Lothar Lang zusammengetragenes Verzeichnis der Druckgrafik aus dem Jahr 1986 vor; dass Ehmsen auch ein bedeutender Grafiker war, erweist sich an dem von Lahmann ausführlich besprochenen, 1927 entstandenen Zyklus zu Gerhart Hauptmanns Roman *Der Narr in Christo Emanuel Quint*. (233–243) Die Autorin kann nicht weniger als 557 Gemälde nachweisen und – soweit sinnvoll – kommentieren, wobei eingehendere Analysen im vorangehenden Textteil zu finden sind. Viele Bilder sind verschollen, aber durch Fotografien dokumentiert. Leider lässt die Abbildungsqualität nicht nur in diesen Fällen, sondern auch bei den erhaltenen Gemälden etwas zu wünschen übrig, da sie in ein für ein Standard-Schreibprogramm typisches Layout gezwängt wurden. Die malerische Qualität des späten Schlüsselwerks *Störungsrechnung* von 1954 beispielsweise zeigt sich erst im Vergleich mit dessen ganzseitiger Reproduktion im Katalog der Ausstellung *Kunst in der DDR* der Nationalgalerie Berlin von 2003. Andererseits hätte ein großzügiger Tafelteil den Rahmen gesprengt, zumal allein der bibliografische Apparat 159 Seiten umfasst.

Die Autorin hat eine an Detailwissen überreiche Studie vorgelegt, die dank minutiös zusammengestellter, vielfach auch neu ermittelter Fakten sowie Zeitzeugeninterviews (etwa mit Arno Breker) für die Kunstwissenschaft überaus wertvoll ist. Von dem informativen Verzeichnis der Gemälde dürfte auch der Kunstmarkt profitieren.

DOMINIK BARTMANN
Berlin