

Ellen Spickernagel

## SKULPTUR DES EXPRESSIONISMUS

Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 12.7.-26.8.1984

In dieser Ausstellung werden rund 120 Skulpturen von 33 Künstlern und

Künstlerinnen gezeigt, die den Zeitraum vom ersten Jahrzehnt, dem Beginn des Expressionismus, bis in die dreißiger Jahre umspannen. Da viele Werke von den Nationalsozialisten zerstört wurden oder im Zweiten Weltkrieg untergingen, ergänzen die entsprechenden Fotos die Originalskulpturen.

Die Ausstellung wurde vom County Museum of Art, Los Angeles ausgerichtet und dort 1983 gezeigt. Ein großer Teil der Recherchen und der wissenschaftlichen Bearbeitung konnte dank der Robert Gore Rifkind Foundation und der Library of German Expressionism in Beverly Hills geleistet werden.

Vorauszuschicken ist, daß die Ausstellung die Verfolgung der Kunst und der Künstler sowie die einschneidenden Verluste durch die Aktionen der Nationalsozialisten in einer kleinen Abteilung dokumentiert, statt sie nur im Katalog zu erwähnen. An dieser Stelle erscheint als emotionsunterstützendes Mittel der 1921 entstandene Kruzifixus von Ludwig Gies (als Fotoobjekt), ein expressionistisch übersteigerter Isenheimer Christus; er ragt quer in den Raum mit den Kulturgreueln hinein.

Die Aussteller teilen die Künstler in drei Gruppen: Im Zentrum stehen Barlach, Lehmbruck und die Maler-Bildhauer der „Brücke“, flankiert von stilistischen Vorbereitern sowie von der sogenannten „zweiten Generation des Expressionismus“ in den zwanziger Jahren: Herbert Garbe, Conrad Felixmüller, Paul Rudolf Henning, William Wauer, Milly Steger, Christoph Voll u.a. In der Einführung versucht Stephanie Barron, die Herausgeberin und Organisatorin der Ausstellung, diese Aufteilung mit der Entwicklung des Expressionismus zu begründen. Sie unterscheidet drei Phasen, bevor er Mitte der zwanziger Jahre seine Bedeutung als treibende künstlerische Kraft einbüßt. Der von den Brücke-Künstlern getragenen Gründungsphase folgen die durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs geprägten Werke. Kirchners Rückzug in die Schweiz und die ihm gewidmete Ausstellung in Basel 1923 motiviert zur Gründung der Gruppe „Rot-Blau“ mit Albert Müller und Hermann Scherer. Als dritte Phase bezeichnet S. Barron die nach den Revolutionen in Deutschland und Rußland gegründeten Künstlervereinigungen, die Berliner „Novembergruppe“, und der „Arbeitsrat für Kunst“, die „Sezession: Gruppe 1919“ in Dresden. Mitglieder dieser Gruppierungen wie Belling, Freundlich, Garbe, Gela Forster, Felixmüller, Voll werden „Expressionisten der zweiten Generation“ genannt.

Die Kunst der zwanziger Jahre in ihrer politischen Dimension ist in jüngster Zeit in Ausstellungen zur Neuen Sachlichkeit und zum Realismus sowie in anderen kunsthistorischen Arbeiten gründlich analysiert und breit vermittelt worden. Ein einziges Werk schon – der von U.M. Schneede 1979 herausgegebene Band „Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler“ – enthält schlüssige Gruppierungen der unterschiedlichen Tendenzen und hätte den Ausstellern als Orientierung dienen können. Stattdessen

werden unter dem Begriff des „Expressionismus“ unterschiedlichste künstlerische und politische Positionen zu egalisieren versucht. Unter den „Merkmale der expressionistischen Skulptur“ (Katalog S. 15) haben dann auch folgerichtig Psyche, exzessive Gefühle, Verbitterung über die bestehenden Verhältnisse usw. den Vorrang. Da der Stand kunsthistorischer Forschung in solchem Maß vernachlässigt wird, kann die Ausstellung im Hinblick auf ihr Thema nicht die erhoffte historisch-begriffliche Klärung bieten.

Dennoch zeichnet sich der Katalog vor anderen aus; denn er steht in enger Verbindung zur Ausstellung. Er enthält kurzgefaßte und gleichwohl informative Artikel zu allen Künstlern und Künstlerinnen, möglichst unter Einbeziehung der jeweils ausgestellten Objekte. Sein Charakter als Handbuch verdient hervorgehoben zu werden angesichts des verbreiteten Katalogtypus, der sich mit opulenten Aufsätzen und dünnen Angaben zu den Exponaten begnügt und sich daher als Lesebuch und Informationsquelle für die Museumsöffentlichkeit kaum eignet.

Darüberhinaus bringt auch die Inszenierung, die Skulpturen und kontextschaffende Materialien umfaßt, ein wenig Bewegung in das stagnierende Ausstellungswesen. Freilich dient bei einer solchen Beurteilung die Mehrheit der Ausstellungen als Maß und nicht die in den siebziger Jahren entwickelte Museumsdidaktik, für die wir als Kennwort „Historisches Museum Frankfurt am Main“ einsetzen – eine Institution, die nun seitens der Stadtbehörde und ihres Direktors systematisch daran gehindert werden soll, ihre Konzeption weiterzuentwickeln.

Daher soll im folgenden besonders die Inszenierung und die Botschaften, die sie entwickelt, ins Auge gefaßt werden. Da ist zunächst einmal der in Ausstellungen ungewohnt intensive Eindruck, den die heftig-übersteigerte Körpersprache der expressionistischen Skulptur in dieser dichten Aufstellung hervorruft. Sie ist das Medium der Kommunikation zwischen Betrachter und Objekt. Von daher darf die Ausstellung mit einer hohen Aufnahmebereitschaft rechnen. Denn die nonverbale Sprache ist in vielen Lebensbereichen von großer Aktualität. Das verbreitete Bedürfnis nach Abbau unzweckmäßiger Kontrolle durch den Verstand und nach direktem körperlichen Ausdruck findet hier Anschauung, aber keine Erhellung. Dazu wäre eine Präsentation notwendig, die nicht allein der Körpersprache, sondern auch ihrer historischen Bedeutung das Wort erteilt.

Dennoch kennzeichnet ein Bemühen um Vermittlung diese Ausstellung. Viele der Skulpturen werden durch grafische Blätter, Großfotos mit dem ursprünglichen Ambiente (Atelier, Kirchenraum, Fassaden) oder auch durch Rekonstruktionsansätze aus ihrer Isolation befreit. Bernhard Hötgers Lebensalter-Zyklus von 1928 (bzw. die Vorbilder zur Herstellung der größeren Figuren) stehen auf Wandkonsolen, ihrem Platz am Volkshaus in Bremen entsprechend, wie es ein Foto daneben zeigt. Auf dem Vorplatz zur Ausstellung, in einer nachgebauten Nische, steht Barlachs für die Fassade der Lübecker Katha-



rinkirche vorgesehener „Bettler“ (1930). So wird er emphatisch zur Leitfigur der Ausstellung erhoben, nicht aber sein in der Verbindung von Gebrechlichkeit und Transzendenz realistisches Gegenstück: Christoph Volls „Ecce homo“ (1924/25), der lebensgroße Akt eines alten Proletariers. Mittels einer an spätgotischer Skulptur orientierten Formensprache verhilft Voll dem durch Arbeit und Dürftigkeit des Lebens gezeichneten Leib des Alten zum Ausdruck. Der Verschmelzung des Arbeiters mit der Gestalt Christi trägt die Präsentation Rechnung, indem die Holzskulptur, etwas erhöht in einem weiten Freiraum stehend, die Situation des „Ecce Homo“ suggeriert. Das Pathos der Gestalt wirkt eindringlich, gerade auch in Ergänzung zu den benachbarten kleinfigurigen Arbeitern und Bettlern Volls, deren Habitus stärker milieuverhaftet bleibt. Gleichzeitig läßt sich dieser emotionale Akzent zugunsten Volls lesen; denn er ruft diesen weithin vergessenen Künstler und seine im Sinn der „Dresdner Sezession“ sozialengagierte Bildhauerkunst nachdrücklich ins Gedächtnis zurück.

Ähnlich exponiert vor einer breiten rostroten Wand ist Wilhelm Lehmbrucks „Gestürzter“ (um 1915/16). Wenn Theodor Däubler 1916 über Lehmbrucks Kunst schrieb, daß da „ein menschlicher Körper Architektur“ werde (zitiert im Katalog S. 134), so wäre das Verhältnis von Form und Motiv, von Tektonik und gefallenem Krieger zu erläutern angesichts dieses Werks, das den Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg im „zeitlos-gültigen“ Zeichen aufzuheben scheint. Dies jedenfalls unterstellen Präsentation und Bildmaterialien, einige grafische Blätter, Entwurfszeichnungen zur Skulptur und die Radierung „Ode an den Genius“ (II, 1917). Die Darstellung – eingeflügelter Genius unter den kosmischen Zeichen von Sonne, Mond und Stern – ist geeignet, dem Betrachter den Anspruch des „Gestürzten“ einseitig als existentielles Symbol vor Augen zu führen. Bemerkenswert ist, daß die ausgewählten grafischen Blätter Ansätze zu einer Darstellung der Werkgenese bilden – eine Methode, die vorwiegend Bilder statt Texte einsetzt und die das Kunstwerk als Produkt eines Arbeitsprozesses vermittelt. Freilich sind die Materialien nicht didaktisch konsequent ausgewählt und arbeiten allein einer werkimmanenten Interpretation zu.

Wenn dies auch den didaktischen Horizont aller Abteilungen bezeichnet, so soll doch speziell nach der Auswirkung auf Kirchners Skulpturen gefragt werden.

Von seinem um 1909 begonnenen skulpturalen Werk, das mehr als hundert Stücke umfaßt – fast alle sind in Holz gearbeitet – zeigt die Ausstellung eine kleine Auswahl, überwiegend weibliche Einzelfiguren. Die starken Impulse, die von den Objekten des Dresdner Völkerkundemuseums ausgingen, von den Palau-Balken, den Skulpturen Kameruns, den indischen Tempelmalereien, wirken in ihnen nach, sei es die „Tanzende Frau“, 1911, der „Kopf Erna“, 1913, oder die während der Ausstellungsvorbereitung wiederaufgefundene „Tänzerin mit Halskette“, 1910. Auf Kirchners Bestreben, seine Wohnumgebung zu

gestalten, weisen ein Tischfuß, der „Reiter“, 1923/24, und der „Viertageszei-  
tenpiegel“ hin (um 1923). Da sie aber aus dem Zusammenhang gerissen sind,  
werden sie wieder zu Einzelstücken deklariert. Die Inszenierung tendiert ins-  
gesamt dahin, den Primitivismus der Werke hervorzuheben. Auf einem breiten  
Podest stehen mehrere weibliche Skulpturen, deren gleichsam rohe Kraft sich  
gegenseitig steigert. An den Wänden ringsum eine kleine Auswahl von Bildma-  
terialien, die das vorgegebene Thema leiblich-magischer Existenz variieren:  
Großfotos mit ähnlichen Werken Kirchners, Grafiken mit Wiedergaben seiner  
Skulpturen, Museumsaufstellungen, Fotos mit einem weiblichen und einem  
männlichen Aktmodell. Dies alles legt sich wie eine zweite Haut um die Skulp-  
turen und akzentuiert gerade jene Botschaften, die Kirchner auch in seinen  
theoretischen Texten verkündete: Die Botschaft von der Verwandtschaft des  
modernen Künstlers mit dem primitiven Bildhersteller, der Schaffensprozeß  
als Herauslösung der Figur aus dem Naturstoff. Eine Skizze von 1912 (Kata-  
logabbildung 26) verdeutlicht dieses Verhältnis von Material und Skulptur.  
In einen Baumstamm mit kräftigen Astansätzen hat Kirchner eine Tänzerin  
derart gezeichnet, daß dieser eine anthromorphe Dynmaik erhält, die Bewe-  
gung jener aber in der Naturfessel gebunden bleibt. Entsprechend wirken die  
kleinen Plastiken Kirchners wie aus dem Holz herausgeschlagen, wobei die  
grobe Holzmaserung die Oberfläche bestimmt. So wird die Teilhabe der weib-  
lichen Figur an der „Natur“ vermittelt. Ihre Ausdrucksgesten zwischen Eksta-  
se und idolhaftem Verharren rücken sie in die Nähe archaisch-kultischer Ob-  
jekte.

Was könnte eine didaktische Aufbereitung hier leisten? Sie sollte über die  
Sichtbarmachung der magisch-erotischen Wirkung dieser Plastiken hinaus zei-  
gen, daß es sich um „Imaginationen des Weiblichen“ handelt, um eine der  
zahlreichen historischen Varianten der Frau als Natur – hier als kreatürliches  
Wesen, das die Instinkte und Leidenschaften verwaltet, von Kirchner hartnäckig  
noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts verteidigt, als der politische und soziale  
Aufbruch der Frau unübersehbar geworden war. Statt der ausgewählten ein  
paar Bildbeispiele zum Thema „weibliche Natur“ und „männlicher Geist“  
sowie einige Dokumente zu den Interessen der Künstler an dieser Konstruk-  
tion würden schon zu einer differenzierteren Wahrnehmung führen (freilich  
ersetzen solche Ideesplitter keine Konzeption).

Nichtsdestotrotz erreicht die Ausstellung punktuell starke Wirkung, und  
indem sie die radikale Subjektbezogenheit expressionistischer Skulptur als  
Verständigungsmittel zur Geltung bringt, macht sie auf einen Mangel aufmerk-  
sam: in Kunstaustellungen emotionalen Zugang zu den Werken zu finden.  
Dies ermöglichen weder im erforderlichen Maß die vorherrschenden traditio-  
nellen Ausstellungen, noch jene, deren Vermittlungsformen allzu sehr auf eine  
rationale Aneignung setzen. Von größtem Interesse wären daher Inszenierun-  
gen, die den ihren Objekten selbst innewohnenden Wechselwirkungen zum  
Ausdruck verhelfen würden.