

## FRÜHWERKE WILHELM LEHMBRUCKS

Zur Sonderausstellung seiner zwischen 1896 und 1910 entstandenen Arbeiten im  
Wilhelm Lehmbruck-Museum in Duisburg

(Mit 6 Abbildungen)

Im Jahre 1963 schrieb Werner Hofmann im Katalogvorwort einer von ihm im Wiener Museum des 20. Jahrhunderts veranstalteten Lehmbruck-Ausstellung: „Der Ruhm, der das Werk Lehmbrucks umstrahlt, verstellt den Zugang zu dessen Kern. Er bleibt, wie die schwärmerische Bewunderung Rilkes, einer Attitüde verhaftet...“

In der Tat verwundert es, daß man dem Hauptvertreter des Expressionismus in der deutschen Skulptur – als den ihn schon der Dichter des „Nordlichts“, Theodor Däubler, erkannt hatte – in den letzten Jahrzehnten keine neue monographische Untersuchung gewidmet hat. Bis in die 60er Jahre sind kaum Ansätze für eine kunstgeschichtliche Erforschung und Würdigung der Gesamtleistung Lehmbrucks zu erkennen. Stattdessen erschien – neben einigen mehr oder weniger allgemein gehaltenen Aufsätzen und Katalogvorworten – das alte, 1936 edierte Lehmbruckbuch von August Hoff in neuer Auflage, eine Monographie, die gerade jenen von Hofmann angedeuteten Notstand verkörpert (August Hoff, Wilhelm Lehmbruck, Berlin 1961). Dagegen war die vor sechs Jahren durch Erwin Petermann vorgelegte Edition des gesamten druckgraphischen Werkes, der Radierungen und Lithographien, die ja einen Teil der Skulpturentwürfe des Künstlers darstellen, ein erster großer Schritt zur Erschließung der geistigen und gestalterischen Grundlagen von Lehmbrucks Schaffen (Ewin Petermann, Die Druckgraphik von Wilhelm Lehmbruck, Stuttgart 1964).

Umso positiver ist es nun zu bewerten, daß das Duisburger Lehmbruck-Museum als Ergänzung seiner ständig gezeigten Bestände seit Frühjahr des vergangenen Jahres eine Sonderausstellung bietet, die das gesamte Frühwerk des Künstlers umfaßt. Die Ausstellung wurde zum Gedenken des 50. Todestages Lehmbrucks, der am 25. März 1919 den Freitod wählte, eingerichtet, unter maßgeblicher Beteiligung der Erben des Künstlers (Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Katalog Bd. III: Frühwerk, Plastik und Zeichnungen, bearb. von Emmi Pannenbecker, Recklinghausen 1969). Zum gleichen Zeitpunkt und auch aus dem gleichen Anlaß erschien ein von Günter von Roden und Siegfried Salzmann herausgegebener Band, der von sieben Autoren Beiträge zu Lehmbrucks Werk vereinigt (Günter Roden – Siegfried Salzmann, hrsg., Wilhelm Lehmbruck, Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages, Duisburger Forschungen Bd. 13, Duisburg 1969; im folgenden zitiert als „Beiträge“). Leider sind in dieser Publikation, die eine Wende in der Lehmbruck-Forschung einleiten könnte, zum Teil schon publizierte Abhandlungen wiederabgedruckt. Man bedauert vor allem aber, daß die Vorbereitungsarbeiten für die Duisburger Ausstellung nicht in einer Studie über das Frühwerk ihren Niederschlag gefunden haben.

Die Ausstellung vereinigt die von Lehmbruck in den Jahren zwischen 1898 und 1909/10 geschaffenen plastischen und zeichnerischen Arbeiten; die Werke stammen

zum Teil aus dem Nachlaß des Künstlers, zum Teil aus dem Besitz des Duisburger Museums. Sein Direktor, Gerhard Händler, der im Katalog auch die Einleitung und Erläuterungen zu den gezeigten Werken verfaßt hat, schreibt in seinem Vorwort: „Die nationale und internationale Wertschätzung Lehmbrucks basiert auf der Kenntnis seiner reifen Werke. Eine allzu schnelle und oberflächliche Durchsicht und Beurteilung des bisher unbekanntem Materials birgt die Möglichkeit von Irrtümern und falschen, ungerechtfertigten Wertungen in sich.“ Der Aufgabe, dieser Gefahr entgegenzuwirken, wird die Ausstellung in besonderem Maße gerecht; gewährt sie doch einen aufschlußreichen Einblick in die verschiedensten künstlerischen Ansätze des jungen Lehmbruck und damit in die bewußtseinmäßigen und gestalterischen Grundlagen der Werke seiner Reifezeit.

Die „offizielle“ klassizistische Richtung, den Akademismus, in Lehmbrucks frühem Schaffen verkörpert neben verschiedenen Porträts die 1905 von der Düsseldorfer Akademie angekaufte ‚Badende‘, Kat. no. 7 (*Abb. 4a*). Diese Skulptur ist nicht von Max Klinger, sondern von Reinhold Begas‘ ‚Badender‘, Kunsthalle Hamburg (*Abb. 4b*), deutlich inspiriert. Freilich bezieht sich dieses Verhältnis mehr auf die Komposition der Figur, denn das Naturalistische der Begas’schen Arbeit überwindet Lehmbruck entscheidend in Richtung auf eine allgemeinere, objektive Gültigkeit, indem er das Zufällige abstreift, zugleich die Figur auffallend verräumlicht, durch Zwischenräume zwischen den Gliedmaßen das Gliederhafte herausarbeitet; damit erlangt die Figur eine Regsamkeit, die spätere Arbeiten Lehmbrucks wie die ‚Kniende‘ bereits vorbereitet. Hier liegt das historisch Neue von Lehmbrucks Skulptur gegenüber Begas. Im Jahre 1905 entsteht das Relief ‚Weg zur Schönheit‘, Kat. no. 16, das der Kunst Adolf Hildebrands verpflichtet scheint.

Neben der klassizistischen Richtung offenbart sich eine starke realistische Tendenz, die besonders Themen der Arbeiter („Monument Arbeit“) und der Bergmannswelt, der Lehmbruck familiär entstammt, bevorzugt: ‚Steinwölzer‘, Kat. no. 8, eine großplastische Gruppe einer Totenklage ‚Schlagende Wetter‘ (zerstört, Foto im Kat. III, p. 20), also eine Pietà der Bergmannswelt, wie sie auch Constantin Meunier geschaffen hatte (Bronzeexemplar im Königl. Museum Brüssel; vgl. dazu Beiträge a. a. O. S. 106 u. Anm. 14). Der belgische Bildhauer-Maler wirkte offenbar um 1905 stark auf den jungen suchenden Lehmbruck; dessen Relief eines sitzenden Bergarbeiters, Kat. no. 12 (*Abb. 4c*), verrät in seinem Stil, in der Einheit von Idee und Form ein deutliches Anlehnen an Meuniers Kunst, für die hier das Relief der Bergarbeiter in Brüssel stehen kann (*Abb. 5c*).

Mit den plastischen Arbeiten um 1907, der Gruppe ‚Mutter und Kind‘, Kat. no. 27 (Beiträge a. a. O. *Abb. 52*) und besonders den Reliefs „In Gedanken“ (Mutter und Kind), ‚Trauernde‘, (Kat. no. 32 – eine weibliche und eine männliche Aktfigur für ein Grabmal, ähnlich den 1914 entstandenen Figuren für das Teehaus Kreis, vor allem mit den Radierungen und den Pietà-Entwürfen Lehmbrucks ständigen Traum von vollplastischen Gruppen belegend) und dem einer hockenden trauernden Figur (Kat. no. 33), meist ‚Trauernde‘ genannt, nähert sich der Sechszwanzigjährige

mehr und mehr einem Stil, der die klassizistische Doktrin überwindet und sich den Dimensionen der Kunst des Hans von Marées nähert. Diese Tatsache wurde u. a. auch von A. Neumeyer gesehen (in: Art Bulletin 10, 1938). Zugleich wecken diese Werke die Erinnerung an das Schaffen Maillols, dessen Skulpturen der junge Lehmbruck 1907 erstmals in Paris begegnet ist; die Figuren des Südfranzosen sind gegenüber denen des Duisburger Bergarbeitersohnes wesentlich mehr dem Bereich des Vegetativen verhaftet und weniger von Konnotationen (A. Gehlen) bestimmt. Lehmbrucks Schaffen um 1907 ist insofern wichtig für dessen weitere Entwicklung, als durch die Annäherung an Marées und die Begegnung mit der Kunst Maillols die Überwindung des Klassizismus-Akademismus beschleunigt und zugleich die wichtige ganz eigene Phase um 1910 vorbereitet wird; diese neue Phase repräsentiert neben dem ‚Mädchen mit aufgestütztem Bein‘, dem kleinen ‚weiblichen Torso‘ vor allem die sog. ‚Große Stehende‘, von der Julius Meier-Graefe sagte, daß sie die Gelassenheit der Antike neu verkörpere (Abb. 5a).

Daß Lehmbruck, ähnlich wie später Barlach, Käthe Kollwitz (auch in ihren plastischen Arbeiten) und überhaupt die nordländischen Künstler, stärker von einem fixen Thema, einer Idee her gestaltet, können gerade die Entwürfe, die Radierungen und Zeichnungen des Künstlers belegen (im Frühwerk bleibt es bei Zeichnungen, ab ca. 1910 wird die Kaltnadelradierung im graphischen Schaffen vorherrschend): So wollte Lehmbruck mit seiner Figur des ‚Gestürzten‘ von 1916 „das Leid der Menschheit“ veranschaulichen, indem er eine Nische mit Reliefs für diese Skulptur entwarf (vgl. Beiträge a. a. O. S. 103, Anm. 6, bei Hoff a. a. O. 1936 Abb. S. 99 oben links skizziert). Außerdem gibt es für das genannte Relief der trauernden Sinnenden von 1909 (Kat. no. 33) eine Zeichnung (Kat. no. 87), die die Beischrift trägt „Sinnende Eva, in linker Hand (im Schoß) Apfel“. Dem Gipsentwurf eines mit angezogenen Beinen liegenden Mädchenaktes, dessen Rückenpartie an Rodins ‚Danae‘ erinnert, schreibt Lehmbruck „Schmerz – Körper und Materie“ bei; für eine Zeichnung einer männlichen und weiblichen Aktfigur „Von den Göttern geschlagen“ – „Paola und Francesca“ (Kat. no. 186). Diese Gruppe, die einen an Rodin orientierten Zeichenduktus verrät, meint das in todgeweihtem Eros verbundene Liebespaar aus Rimini, übernimmt freilich das Kompositionsschema der ‚Vertreibung aus dem Paradies‘, wie es Lehmbruck auf seinen Italienreisen bei Masaccio (Florenz, Brancacci-Kapelle) und Jacopo della Quercia (Bologna, Relief an S. Petronio) studiert hatte.

Gerade die Beschäftigung mit den Entwürfen Lehmbrucks lehrt also, daß der Künstler stets thematisch fixiert schuf, die Bild-Bedeutungen jedoch ununterbrochen abwandelbar bleiben, das heißt in Lehmbrucks Ideenvorrat eng benachbart sind und zugleich bei steter Anverwandlung in gegenseitiger Wechselbeziehung stehen. Dementsprechend sind letztlich alle Gestalten Lehmbrucks untereinander verwandt, einander anverwandelt, weil bei den in verschiedenen Richtungen vorgetriebenen Konzeptionen doch jeweils ähnliche oder gleiche Ausgangspunkte spürbar bleiben.

Auch die Radierungen, die für einen Plastiker zweidimensionale skulpturale Arbeiten darstellen – zumal Lehmbruck die schnelle Technik der kalten Nadel bevor-

zugte – können die mannigfaltigen Gestaltmutationen bei Lehmbruck belegen. Von hier erweist sich die Ansicht E. Petermanns, die Radierungen Lehmbrucks hätten mit seinen Skulpturen nichts zu tun, als unverständlich (Petermann a. a. O. 1964, S. IX). Für die wechselseitige Anverwandlung der Figuren in Lehmbrucks Schaffen scheint mir das schlagendste Beispiel die Tatsache, daß die Skulptur des ‚Gestürzten‘ (1916) ihre Wurzeln in Entwürfen gestürzter weiblicher Aktfiguren hat (vgl. Beiträge a. a. O. S. 105, Anm. 11). Von diesen wichtigen Gesichtspunkten her ergeben sich starke Einwände gegenüber Hofmanns Behauptung, Lehmbrucks Werke bedeuteten eine neue „Eigenständigkeit des plastischen Gebildes“ (Kat. Ausstellung Lehmbruck, Wien 1963, S. 5); das menschliche Thema ist für Wilhelm Lehmbruck bindend und bestimmend geblieben, und gerade die von Hofmann und anderen als so abstrakt, ikonenhaft überthematisch interpretierte sog. ‚Betende‘ von 1918 (eine Bezeichnung, die nicht von Lehmbruck stammt) muß in Zusammenhang mit Lehmbrucks Entwürfen zu seiner Pietà gesehen werden, die sein letztes Vermächtnis darstellt.

Eine dritte nennenswerte Tendenz im Frühwerk ist neben der sich langsam abzeichnenden ganz eigenen Linie (Relief der trauernden, sinnenden „Eva“, kleine stehende Figur von 1908, Kat. no. 28 – *Abb. 5b*), von der oben bereits kurz gesprochen wurde, die um 1909 erfolgte intensive Auseinandersetzung mit der Kunst des Auguste Rodin; hierher gehören die Entwürfe (Zeichnungen, Radierungen nach 1910, Gipse) zu einer überlebensgroßen Figur „Der Mensch“, die die Stellung von Rodins ‚La grande ombre‘ (Adam der Höllenpforte) mit der Haltung von Kopf und rechtem Arm von Michelangelos ‚Nacht‘ der Mediceergräber in Florenz (die Lehmbruck 1905 abgezeichnet hatte) verquickt. Daß der Künstler über Rodin letztlich Michelangelo vorstößt, hat schon Paul Westheim in seiner Lehmbruck-Monographie betont. Hier zu nennen ist auch die erwähnte Hockende, die Lehmbruck „Schmerz“ überschrieb (Kat. no. 23), und vor allem der eindrucksvolle Gipsentwurf für eine vollplastische Gruppe Mutter und Kind von 1909 „Mutter, ihr Kind schützend“, die sich Lehmbruck als Teil einer Flutkatastrophe (Sintflut) vorgestellt hat (Kat. no. 34, man vgl. die Radierung ‚Sintflut‘, auch „Überschwemmung“ genannt, von 1914 – bei Petermann a. a. O. 1964, no. 95). Dieser Entwurf für eine Gruppenplastik, übrigens eine der Praefigurationen für Lehmbrucks Pietà-Vorstellung, belegt mit anderen Arbeiten zunächst allgemein Lehmbrucks Ringen um die Gestaltung einer mehrfigurigen plastischen Gruppe (man vgl. wieder die Radierungen), für unseren Zusammenhang wichtiger ist die deutliche Nachwirkung von Rodins Kunst in der Vehemenz der Bewegung und der Forcierung der Körperformen gegenüber den Arbeiten um 1907; an Rodins Ugolino-Gruppe aus der Höllenpforte soll hier erinnert sein.

Die Zeichnungen nach Michelangelos Sklaven oder den Figuren der Mediceergräber wie auch die Aquarelle nach den römischen Wandbildern in Pompeji können hier nur erwähnt werden, ebenso die vielen anatomischen Zeichnungen und die Karikaturen. Mit den Karikaturen des jungen Lehmbruck und ihren stimmungsmäßigen Hintergründen hat sich Emmi Pannenbecker (in Beiträge a. a. O. S. 117 ff)

beschäftigt; sie kommt zu dem interessanten Ergebnis, daß „die wenigen Blätter, die von frohen und unbeschwerten Stunden Zeugnis geben, wieder zu Bewegungs- und Ausdrucksstudien umgemünzt werden und in den Erfahrungsschatz der Ausdrucksmittel eingehen“ (a. a. O. S. 121). Also auch in diesem Bereich die wechselseitige Anverwandlung von Ideen und Formen.

Erwähnt seien schließlich auch die ausgestellten illustrativen Blätter, so zu Schillers „Die Räuber“, letzter Akt (Kat. no. 112) und zur Dichtung *Dantes* (Kat. no. 108).

Ausstellung und Katalog können zeigen, wie vielschichtig Lehnbrucks Frühwerk ist, wie sehr sich der junge Künstler zunächst noch eklektizistisch vortastete, wenngleich er schon 1908 mit seiner kleinen Stehenden (*Abb. 5b*) ein erstes Beispiel seiner zur geschlossenen plastischen Form für einen spezifisch menschlichen Ausdruck drängenden Kunst gegeben hat. Indem die vielfältigen Ansatzpunkte des frühen Schaffens Lehnbrucks nun offenbar werden, ergeben sich neue Aspekte für das Verständnis des Gesamtphänomens seiner Kunst. Die Ausstellung läßt die Notwendigkeit einer genaueren Erforschung von Lehnbrucks künstlerischer Hinterlassenschaft hervortreten, sie gibt zugleich entscheidende Impulse für die Durchführung einer solchen Aufgabe.

Dietrich Schubert

## REZENSIONEN

GEORGE L. HERSEY, *Alfonso II and the artistic renewal of Naples 1485 - 1495*. Yale University Press, New Haven und London 1969. 159 S., 174 Abb. \$ 20.00.

Obwohl wir seit langem wissen, daß der Hof der Aragonesen in Neapel eines der großen Kunstzentren der Renaissance bildete, hat die kunsthistorische Forschung die neapolitanische Renaissance bisher weitgehend vernachlässigt. Ein gelegentliches Interesse konzentrierte sich auf die toskanischen Künstler, die in Neapel tätig waren. Doch wurde kaum versucht, die Kunstentwicklung Neapels aus ihren eigenen Voraussetzungen zu verstehen. Eine große Anzahl überwiegend historischer Spezialuntersuchungen hat ihren Niederschlag in den beiden außerhalb Italiens wenig verbreiteten Zeitschriften *Archivio storico per le provincie napoletane* und *Napoli Nobilissima* gefunden, doch ist dieses Material von der kunsthistorischen Forschung kaum genutzt worden. Erst die Arbeiten von Riccardo Filangieri di Candida und die materialreichen Publikationen von Tammara de Marinis haben historische und kunsthistorische Forschung kombiniert. Von deutscher Seite hat Cornel von Fabriczy wichtige Beiträge zur Erforschung der Renaissance in Neapel geliefert. Doch hat er keine Nachfolge gefunden. Der fast vollständige Verlust der aragonesischen Archivalien des Staatsarchivs von Neapel im Zweiten Weltkrieg - dies gehört auf das deutsche Schuldkonto - hat hier der kunsthistorischen Forschung Grenzen gesetzt. Was Dokumente angeht, bleibt man auf die Veröffentlichungen von Nicola Barone, Gaetano und Riccardo Filangieri und Fabriczy angewiesen.

George L. Hersey, associate professor an der Yale University, hat sich der großen Mühe unterzogen, die zerstreute und sich im Detail verlierende Literatur zur Ge-