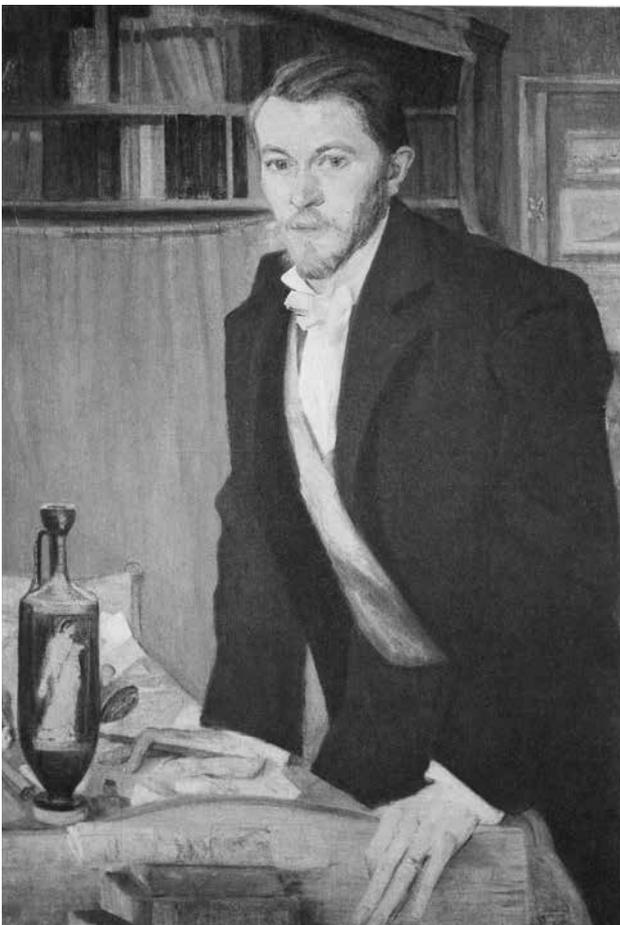


Der Bildhauer Will Lammert (1892–1957)

und der Hagener Mäzen Karl Ernst Osthaus (1874–1921)

BLICKPUNKT JANUAR. Der in Hagen aufgewachsene Will Lammert erhielt 1910 den Impuls zu einer Laufbahn als freischaffender Bildhauer durch den Künstlerkreis um Karl Ernst Osthaus. Dieser hatte 1896 die Idee gefasst, sein Erbe der Großeltern, die als Industrielle immenses Vermögen erworben hatten, der Kulturförderung in der westfälischen Provinz zu widmen. 1899 legte der 25-Jährige in seiner Heimatstadt Hagen den Grundstein für das Folkwang-Museum. Den Entwurf im Stil der Neurenaissance, durchmischt mit Spätgotik und Barock, lieferte der Berliner Regierungsbaurat Carl Gérard (1843-1913), der schon die Villa seines Vaters gebaut hatte. Mit dem Museumsnamen zitierte Osthaus den Palast der Freyja, der germanischen Schwester der Aphrodite, wie diese für Liebe und Schönheit zuständig und als Führerin der Walküren obendrein für gefallene Krieger und Helden. Assoziiert sich der Name mit „Deutschem Mythos“, so mutet es wie ein Paradox an, dass das Hagener Museum bald nach seiner Eröffnung 1902 den Ruf als weltweit erstes Museum für zeitgenössische europä-



ische Kunst erlangte; nach Osthaus' Tod sollte die berühmte Sammlung von der Großstadt Essen übernommen werden.

Die Anregung zu dem Sammlungskonzept kam von Henry van de Velde (1863-1957). Ihn hatten Gedanken englischer Sozialreformer inspiriert, die auf die Schattenseiten der Industrialisierung reagierten. Osthaus, der etwas für sein Volk tun wollte, war auf den belgischen Architekten durch einen Aufsatz Julius Meier-Graefes (1867-1938) in der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ aufmerksam geworden. Die Ideen van de Veldes, der in einer ethisch-ästhetischen Erneuerung den Weg zu Ausgleich und Erneuerung der Gesellschaft sah, elektrisierten ihn so, dass er ihn im Frühjahr 1900 als Innenarchitekten engagierte. In der Folge baute er eine Sammlung mit einem Schwerpunkt in moderner Kunst aus Frankreich auf.

Noch vor 1900 war Osthaus glühender „Deutschtum“-Vertreter mit Ablehnung des „Welschen“ und Sehnen nach wahren „vaterländischen Schöpfungen“ gewesen. Als Student trat er 1895 in Straßburg einer Korporation im „Alldeutschen Verband“ bei, der sich das junge Hohenzollernreich so weit erträumte, wie „deutsche Zunge klingt“. In Wien begeisterte er germanisierende Kreise mit schwungvollen Reden, bis ihn die österreichischen Behörden außer Landes wiesen, woraufhin er sich mit seiner alldeutschen Mission alsbald zu einem flämischen Literaturkongress nach Belgien begab; für Apologeten des völkischen Gedankens wie etwa den seinerzeit populären „Rembrandtdeutschen“ Julius Langbehn (1851-1907) waren flämische Belgier ebenso wie Niederländer „germanische Blutsverwandte“.

In Zusammenarbeit mit van de Velde trennte sich Osthaus peu à peu von seiner völkisch-nationalistischen Kulturbrille. Er wurde mit Vertretern der „Libre Esthétique“ und engagierten Pariser und Berliner Galerien moderner Kunst bekannt und sein Museum – anders, als es sein „*deutsch-mythologischer Name*“ vermuten ließ – ein „*Dokument des Neuen Stils und eine eher internationale Institution*“, so van de Velde in seinem Lebensrückblick.

„Die Moderne siegt in Hagen“

Osthaus ließ Werke in ihrer individuellen Perspektive auf sich wirken und öffnete sich über Jugendstil und Impressionismus hinaus jüngsten avantgardistischen Strömun-

Ida Gerhardi (Hagen 1862–1927 Lüdenscheid). Karl Ernst Osthaus mit attischer Kanne (ca. 435 v. C.), 1903. Gemälde, Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen. Abb. aus Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus (= Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, 6 Bände, Band: Hagen). Ausstellungskatalog Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, bearb. von Anna. Christa Funk-Jones und Johann Heinrich Müller. Essen 1984, S. 33.

gen. Er vergegenwärtigte die im Almanach des „Blauen Reiter“ vertretene „Weltkunst“-Perspektive, indem er in seine Sammlungen außereuropäische Kunst integrierte, und machte sein Museum zu einer Schule „unvoreingenommenen Sehens“, wie es die jungen Expressionisten postulierten. „Die Moderne siegt in Hagen“, schrieb 1907 Christian Rohlf (1849–1938). Der über Pleinair-Malerei zur freien Farbmodulation gelangte Maler kam 1901 auf Osthaus' Einladung hin nach Hagen. Der Mäzen plante sein Folkwang-Projekt als Kreativzentrum inklusive Ausbildungsangebot für junge Künstler und Handwerker. Lammert ließ sich von seinem Geist beflügeln.

Der Avantgarde galt die Abstraktion als Königsweg, um das Schöpferische und mit ihm das humanitäre Ideenpotenzial neu zu entbinden, das den Aufbruch in die bürgerliche Gesellschaft inspiriert hatte und das sie in Historismus, neureichem Repräsentationsdrang, Illusionismus und Populismus offiziöser Kunst versandet sah. Zu einem Leitbild gegenüber historistischem Prunk gerieten die Schlichtheit und der klare Konturenstil des „bürgerlichen“ Klassizismus um 1800, der sich an griechischer Antike orientiert hatte, was in Ida Gerhardis Porträt des Hagener Mäzens anklingt.

Lammert gelangte vor dem Ersten Weltkrieg als figürlich arbeitender Bildhauer in Auseinandersetzung mit Art Nou-

veau, Expressionismus und Kubismus zu einer abstrahierenden Formensprache. Der in der Weimarer Republik sehr erfolgreiche Bildhauer emigrierte 1933. Von seinen wenigen erhaltenen vor 1933 entstandenen Arbeiten ließ seine Familie nach seinem Tod in kleiner Auflage Bronzeabgüsse erstellen. Die Sammlung Hoh, Fürth, überließ dem Museum 2007 vier Abgüsse als Leihgaben, die sie ihm 2012 im Hinblick auf die Wiedereröffnung der renovierten Räume der Sammlung 20. Jahrhundert als Schenkung überließ. Sie sind in Nachbarschaft von Werken Rohlf's und des Glaskünstlers Jan Thorn Prikker (1868–1932) aufgestellt, die zu Weggefährten Lammerts am Beginn seiner Künstlerlaufbahn in Hagen zählten.

Von Hagen nach Paris

Lammert hatte 1910 in Hagen eine handwerkliche Ausbildung als Stuck-, Holz- und Steinbildhauer abgeschlossen und war noch vor Ende seiner Lehrzeit bei einem Bauplastiker mit Künstlern um Osthaus in Kontakt gekommen. „Rohlf, Thorn Prikker, Kogan und der Keramiker Nienhuis wurden meine Lehrer und blieben mir Freunde“, so Lammert 1952 in seinem Lebensrückblick. Er hatte Anfang 1910 einige Wochen bei Moissej Kogan (1879–1943) gearbeitet. Osthaus hatte den russischen Bildhauer eingeladen, in Hagen zu unterrichten. Er galt mit seinen luziden Formreduktionen als innovativer und technisch brillanter Vertreter seines Faches. Kogan war 1903 nach Deutschland gekommen und pendelte in den folgenden Jahren zwischen München und Paris. In München hatte er sich 1909 der von seinen Landsleuten Alexej v. Jawlensky (1864–1941) und Wassily Kandinsky (1866–1944) mitbegründeten „Neuen Künstlervereinigung“ angeschlossen.

Osthaus vermittelte Lammert ein Stipendium, sodass er seiner handwerklichen eine künstlerische Ausbildung anschließen konnte. Er studierte 1911 bis 1914 an der fortschrittlichen Hamburger Kunstgewerbeschule in der Klasse des aus Wien kommenden Richard Luksch (1872–1936). 1912 wurde ihm ein Studienjahr in Paris bewilligt, das international als Zentrum der Künste galt und an dem sich aus ganz Europa Protagonisten neuer Strömungen sammelten. Er traf Kogan wieder und kam über ihn in nahen Kontakt zu Otto Freundlich (1878–1943) sowie Alexander Archipenko (1887–1964), der 1910 bei Osthaus in Hagen ausgestellt hatte. Alle drei hätten ihm wichtige Anregungen für seine spätere Entwicklung vermittelt, so Lammert.

Archipenko und Freundlich standen dem Kreis der Kubisten nahe. Wie Kogan ließen sie sich bei ihrem Ausbruch aus akademischen Konventionen von archaischer und außereuropäischer Kunst inspirieren. Freundlich, der in abstrakten Kompositionen über den gesellschaftlichen Raum nachdachte, war mit Pablo Picasso (1881–1973) freundschaftlich verbunden, der 1907 mit seinem Gemälde „Demoiselles d'Avignon“ in Auseinandersetzung mit afrikanischer Skulptur zur kubistischen Formensprache gefunden hatte. Archipenko gestaltete die fließend stilisierten Formen seiner



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Stehender Akt mit Tuch, 1912/13. Postumer Bronzeabguss von originaler Gipsarbeit, H. 66,5 cm, Br. 17 cm, T. 11 cm. Pl. O. 3406. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth.

Skulpturen seit 1910 immer abstrakter und übertrug den Kubismus von der Malerei in die Bildhauerkunst.

Die kubistische Auffassung, bei der die Unterscheidung von Figur und Raum durch sich untereinander durchdringende geometrisch abstrahierte Formen aufgehoben wird, klingt in Lammerts „Stehender Figur mit Tuch“ an (Abb. S. 3). Die rhythmisch bewegten Formverschränkungen, eingeleitet durch die sich bauschenden Falten des Tuchs, suggerieren bei der statisch aufgefassten Frauenfigur tänzerische Bewegung.

Lammerts Lehrer Kogan verkehrte in München im Kreis des zum „Blauen Reiter“ gehörenden Tänzers Alexander Sacharoff (1886–1963). Er arbeitete mit Kandinsky und dem Komponisten Thomas de Hartmann (1885–1956) am synästhetischen Kunstwerk, in dem alle Kunst- und Kulturformen verschmelzen sollten. Strebte der avantgardistische Tanz danach, Musik als in Klänge verwandelte Seelenzustände sichtbar zu machen, so die avantgardistische Kunst, Sichtbares im freien Formenspiel zu transzendieren und im Erleben wie eine Musik zum Klingen zu bringen. Osthaus lud Sacharoff 1911 anlässlich einer Theaterkunst-Ausstellung zu einem Tanzabend nach Hagen ein.

Lammert befasste sich mit dem Motiv des Tanzes bis nach dem Ersten Weltkrieg in einer ganzen Reihe von Werken. Sein 1919 entstandenes „Porträt der Tänzerin Ruth Tobi“ intendiert mit kontrapunktisch angelegter kubistischer Komposition die Wirkung sich frei im Raum entfaltender Bewegung.



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Porträt der Tänzerin Ruth Tobi, 1919. Postumer Bronzeabguss von originaler Gipsplastik, H. 57 cm, Br. 45 cm, T. 31 cm. Pl. O. 3404. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth.

Kunst ohne Grenzen

Das Programm des 1902 eröffneten Folkwang-Museums war wie das der sich vor 1900 bildenden Sezessionen ein Komplementär und Antipode zur offiziellen Kunstpolitik des kaiserlichen Berlin. Für die urbane Kulturszene waren nationale „Siegesmale“ ebenso wenig Leit motive nationaler kultureller Entwicklung, wie der von Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) unterstützte Ruf nach einer Kunst, die in dem jungen Deutschen Reich nationale Einheit repräsentieren sollte. Jenseits nationalistischer Bewegtheit des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Kunst wie vordem in der durch den europäisch vernetzten Adel geprägten Kulturlandschaft im transnationalen Kontext, nicht anders als Industrie und Handel, deren grenzenübergreifender Horizont ab 1851 in den Weltausstellungen imposant zur Darstellung kam.

Unter Osthaus' Vorsitz wurde 1909 in Düsseldorf der „Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“ gegründet, der bis 1915 existierte und ähnlich wie etwa in Berlin Herwarth Walden (1878–1941) mit seiner 1912 gegründeten Galerie „Der Sturm“ eine der bedeutendsten deutschen Ausstellungsinitiativen zur Vermittlung der europäischen Moderne war. Hier betonte man die Einbindung Deutschlands in europäische Entwicklungen; das im kulturellen Bereich ausgesprochene Bekenntnis zu Europa sollte in der 1949 gegründeten Bundesrepublik im Grundgesetz verankert werden. Mit Seitenblick auf die deutsch-tümelnden Tendenzen in Teilen der Öffentlichkeit im Wilhelminischen Reich schrieb Richard Reiche (1876–1943) 1911 im Vorwort des Katalogs zur damals in Düsseldorf stattfindenden Sonderbundaustellung: *„In den gegenwärtigen Zeitläufen, da enge Geister deutsche Kunst in enge Grenzen bannen möchten, ist es uns Bedürfnis und Freude, Frankreichs Künstler besonders herzlich willkommen zu heißen.“* Lammerts Werdegang vergegenwärtigt eindrucksvoll die weitgespannten Netzwerke der Bruderschaft der Kunst.

Seine Komposition des „Sitzenden Mädchens“ entwickelt sich aus weich fließenden Umrisslinien, worin einerseits Art-Nouveau-Vorlieben für organisch bewegten Schwung nachklingen, andererseits wie bei Lammerts Lehrer Kogan die Auffassung französischer Bildhauerei in Nachfolge der Nabis zum Tragen kommt. An die Stelle klassisch-realistischer Durchgestaltung von Körperformen tritt die Dezent feinfühligere Andeutung.

Zu den Inspirationsquellen der Nabis zählten archaische Bildwerke. Kogans Begeisterung galt neben altgriechischen Tanagra-Figuren altägyptischer, fernöstlicher und indischer Kunst. Einer seiner Lieblingsorte in Paris war das Musée Guimet mit seinen ostasiatischen Sammlungen. Kogan, der auch bei expressiven Ausdrucksformen alles Kantige und Eckige vermeidet, fühlte sich durch die Spiritualität fernöstlicher Kunst angesprochen, die er in ihren reduzierten Formen und sanften Konturen gespiegelt sah. Lammert hat solche Eindrücke in seiner Kleinplastik „Sitzendes Mädchen“ durch Klärung der Form in anrührender Zartheit übersetzt.



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Sitzendes Mädchen I, 1913. Postumer Bronzeabguss von originaler Keramik, H. 29 cm, Br. 20 cm, T. 25 cm. Pl. O. 3407. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth.

Erzählerische Momente sind zurückgenommen. Den Ausdruck innerlicher Beseeltheit erzielt er mit minimalen Mitteln, der anmutigen Haltung von Kopf und Armen, die mit dem sich zum Oval schließenden weichen Fluss des Körperumrisses korrespondiert.

Lammert entwarf die ursprünglich in Keramik ausgeführte Arbeit auf Anregung seines Förderers Osthaus. Er war sehr angetan von seinen Fortschritten in Frankreich und hatte Lammert Ende 1913 vorgeschlagen, für die geplante Ausstellung des „Deutschen Werkbundes“ 1914 in Köln Zierplastik-Entwürfe für die Steingutfabrik Vordamm zu schaffen. Osthaus, der sich für die Nutzbarmachung moderner künstlerischer Errungenschaften im allgemeinen Leben engagierte – seine zweite Hagener Museumsgründung war 1909 das „Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe“ –, zählte zu den Vorstandsmitgliedern des 1907 zwecks Förderung zeitgemäßer Formgebung im Kunstgewerbe gegründeten Werkbundes.

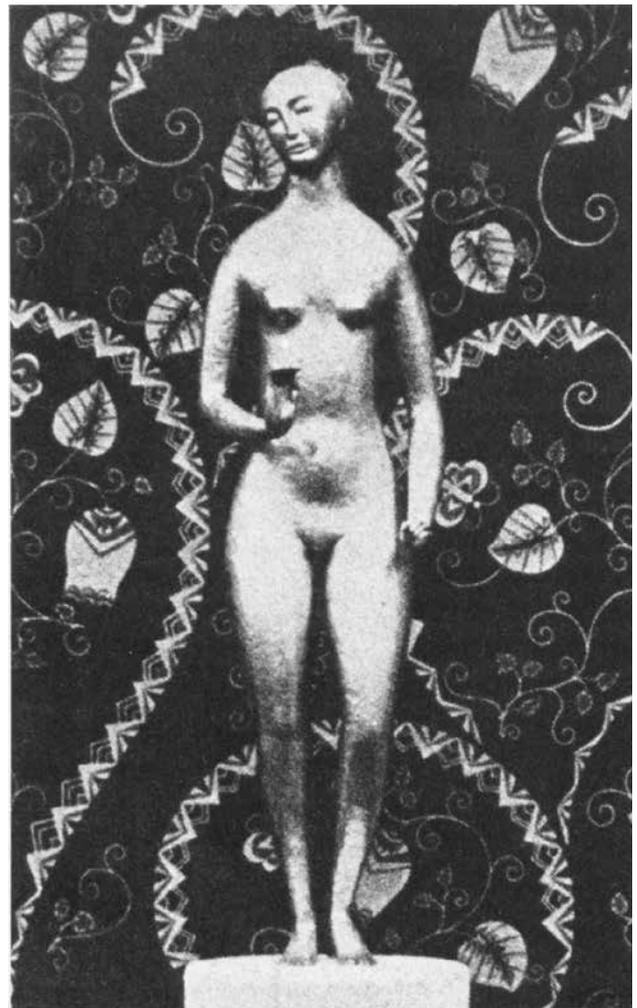
Die ihm nahestehende Hamburger Kunstgewerbeschule richtete auf der Kölner Werkbundschau einen Raum mit Schülerarbeiten ein, für Osthaus eine der „schönsten Partien der Ausstellung“. Lammert präsentierte zwei große „Goldene Figuren“. Sie kamen vor den schwarz gestrichenen und mit extravaganter sezessionistischer Blumenornamentik überzogenen Wänden des Raums eindrucksvoll zur Geltung. Lammert stellte seine „Goldenen“ nach dem Ersten Weltkrieg noch mehrmals aus, unter anderem 1919 in Düsseldorf in der Ausstellung „Auf dem Wege zur Kunst unserer Zeit. Vorkriegsbilder und -bildwerke“ der Galerie von Alfred Flechtheim (1878–1937); der aus Westfalen stammende Galerist, einer der frühesten Picasso-Sammler,

hatte wie Osthaus zu den Gründungsmitgliedern des Sonderbundes gezählt.

Universale Kunst: Geistige Ordnung

Von den „Goldenen Figuren“ blieb nur einer der Köpfe erhalten. 1920 gingen die empfindlichen Gipse bei einem Transport zu Bruch, wonach Lammert wohl nur noch den Kopf aufbewahrte, den er leicht überarbeitete und 1933 einer seiner Schülerinnen übergab (Abb. S. 6). Er erinnert mit seinen mandelförmigen Augen und dem weich in sich ruhenden Ausdruck an einen Buddha-Kopf, was wiederum wie ein Zitat des kontemplativen Gesamteindrucks der Figuren wirkt, mit denen sich Lammert in Köln erstmals einem großen Publikum vorgestellt hatte.

Zu sinnender Betrachtung stimmt auch die Zeichnung „Zwei Sitzende“ ein (Abb. S. 6). Sie gehört zu den wenigen erhaltenen Arbeiten, die im Umfeld der „Goldenen Figuren“



„Goldene Figur“ von Will Lammert in der Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Köln 1914. Abb. aus Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914 (= Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, 6 Bände, Band: Köln). Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Dirk Teuber/Angelika Thiekötter. Essen 1984, S. 327.



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Kopf einer „Goldenen Figur“, 1914. Postumer Bronzeabguss vom Fragment einer vergoldeten Gipsfigur, H. 16,5 cm, Br. 13,5 cm, T. 17 cm. Pl. O. 3405. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth.

entstanden. Die Figuren der Zeichnung sind in einen Kreis eingebunden, den die Linien der Körperumrisse ornamental füllen. Ihr gegenläufiger Schwung, in der Kreisform zur Einheit gebunden, assoziiert sich mit dem Symbol der in chinesischer Philosophie als kosmologische Prinzipien auftretenden Begriffe „Yin“ und „Yang“. Sie wurden seit der Sung-Zeit in der zeichenhaft-abstrakten Darstellung des „großen Uranfangs“ (T'ai-ki) als einander ergänzende und bedingende Urkräfte zusammengefasst. Lammerts Zeichnung umschreibt sie durch die auf- und abwärts gerichteten, zum Himmel strebenden und sich sanft zur Erde neigenden Armhaltungen der Figuren. Ihr rhythmischer Wechsel zeigt ein fließendes Spiel des Übergangs von Bewegung in Ruhe und umgekehrt. Die Komposition reflektiert das Relative von Gegensatzpaaren und die „Einheit hinter den Gegensätzen“ als geistige Ordnung.

Künstler und Intellektuelle, die auf die politischen und sozialen Spannungen der Zeit reagierten, ließen sich von fernöstlichen Meditations- und Weisheitslehren inspirieren. Ein



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Zwei Sitzende, 1913/14. Bleistift auf Pauspapier, H. 26,8 cm, B. 21,3 cm (Blatt); H. 11,3 cm, B. 11,3 cm (Darstellung). Hz 9976. Geschenk von Mark Lammert, Berlin.

großer Kogan-Verehrer war der sehr am Buddhismus interessierte Schweizer Unternehmer Georg Reinhart (1877–1955). Er förderte auch Hermann Hesse (1877–1962). Der Schriftsteller wiederum gehörte zu den Mitgliedern des „Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“. Er war 1906 Mitbegründer und bis 1912 Mitherausgeber der im Münchner Verlag von Albert Langen (1869–1909) erschienenen linksliberalen antiwilhelminischen Zeitschrift „März“, die unter anderem als ein Forum deutsch-französischer Annäherung diente. Hesses nach jahrelangen Studien Indiens und Chinas 1922 vorgelegter Roman „Siddhartha“ machte die Suche nach allumfassender Wesensschau der Schöpfung zum Thema.

„Warum die europäische Kunst sich so eingehend mit der ostasiatischen, afrikanischen und“, wie etwa Paul Klee (1879–1940), mit „Indianerkunst auseinandersetze“, fragte Otto Freundlich einleitend in einem 1935 in Paris verfassten Manuskript, um zu erläutern: „Weil dies der Beginn einer universalen Kunst verlangte“. Zu Kogan, der den Begriff „Weltkultur“ durch Synthesen unterschiedlicher kultureller Einflüsse reflektierte, schrieb Ernst Schreyer 1934 in einem Katalog der Amsterdamer Galerie Goudstikker, der Künstler habe einen von „jeglicher Mode, jeglicher Nationalität, jeglicher Rasse“ unabhängigen Stil entwickelt, die Anonymität einer Kunst des Anfangs erreicht.

Streit um Kunst

Freilich wirkte die Moderne, nicht nur in Deutschland, polarisierend. Auf der Kölner Werkbundaussstellung hatten Lammerts „Goldene Figuren“ im Mittelpunkt eines „Nuditätenskandals“ gestanden. Im Vergleich zu akademisch aufgefassten Akten sahen seine Figuren natürlich anders aus, wodurch sich einige Zeitungskritiker düpiert fühlten. Entkleidet von vertrauter „Kunstnacktheit“ wirkten sie in manchen Augen geradezu schamverletzend ausgezogen, wie Protestnoten katholischer Vereine dokumentieren. Der für Freiheit der Kunst Eintretende Osthaus setzte nicht zuletzt auch gegen den von seinem Werkbund-Kollegen Hermann Muthesius (1861–1927) initiierten Angriff auf die „Modernität“ mancher Werke durch, dass sie in der Ausstellung blieben. Damit stand er in Konsens mit liberalen Organen wie etwa der „Rheinischen Zeitung“, die sich obendrein über den Kunststreit lustig machte. Ihre satirische Kolumne warnte vor der „Lebensgefahr“, auch nur ein Bein in die Werkbundschau zu setzen, denn Redakteure konservativer Blätter seien sicher dazu angehalten, alle Tage einen Rosenkranz zu beten, auf dass ein Platzregen von Pech und Schwefel über sie komme.

Von einer Katastrophe wurde die Werkbundaussstellung wirklich betroffen. Durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs im August musste sie vorzeitig ihre Tore schließen.

„Zeitgeschichte“

Unter der Überschrift „Zeitgeschichte“ veröffentlichte Herwarth Walden 1913 einen Artikel, der sich mit den verschie-

denen Tendenzen der harschen Kritik an der Moderne in Deutschland befasste. Der von Walden als „Wacht an der Wupper“ apostrophierte Maler Ludwig Fahrenkrog (1867–1952), Kunstlehrer an der Barmer Gewerbeschule und ehemaliger Meisterschüler des Staatskünstlers Anton v. Werner (1843–1915), gehörte zu denen, die sich über „Ausländererei“ echauffierten. Er hatte gefordert, der wie Osthaus dem „Sonderbund“ angehörende Direktor des Barmer Kunstvereins Richard Reiche möge doch Gemälde der „Pollacken“ Bechtejeff und Jawlensky entfernen. Fahrenkrog, Gründer der „Germanischen Glaubensgemeinschaft“, ein Künstlerfreund des sich Fidus nennenden Hugo Höppener (1868–1948), der mit völkisch-mythischen Bildwelten und „lichtdeutschen“ Akten in schmackigem Illusionismus ins Populäre und Populistische zielte, wünschte „Volkserhebendes“ und kündigte die Gründung eines „Vereins deutscher Kunst“ an. Die aus liberalen Bürgern und Unternehmern



Kunstpostkarte, Verlag Hermann A. Wiechmann, München. Ludwig Fahrenkrog: Der Väter Land. Gemälde von 1920. Farbdruck, H. 9 cm, B. 14 cm. Dokumentation zu Pl. O. 3404. Erworben im Antiquariat.

zusammengesetzte Trägerschaft des Barmer Kunstvereins, der sich der Vielfalt künstlerischer Perspektiven widmete – auch Bilder von Fidus und Fahrenkrog zeigte er in einer Ausstellung –, hatte seiner „Pollacken“-Eingabe nämlich nicht stattgegeben. „Barmen ist verloren“, kommentierte Walden ironisch.

Vertrat die vom liberalen Großbürgertum gestützte urbane Kulturszene statt des Rufs nach „Wurzeldeutschem“ mit nonchalanter Sachlichkeit die Perspektive „Kunst in Deutschland“, so schwollen Stimmen wie die Fahrenkrogs nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg umso greller an. Sie verbanden sich mit Furor gegen die mit seinem Ende ausgerufene Weimarer Republik, auf den der 1919 gegründete programmatisch antidemokratische, antipluralistische und antisemitische „Deutschvölkische Schutz- und Trutzbund“ ein scharfes Licht wirft.

Demokratische Kultur und Kultur der Toleranz

Mit Blick auf völkisch-nationalistische Verächter der Moderne schrieb Max Schulze-Soelde (geb. 1887) 1919 im Vorwort des zu einer Gemeinschaftsausstellung von ihm

und Lammert erschienenen Katalogs der Galerie Flechtheim, bei ihnen sei „niedersächsische Kraft in Verbindung mit romanischer Kultur“ gekommen, „gewiss nicht zu unserem Schaden“. Picasso sei für sie beide entscheidend gewesen. „Und nun heran, Ihr Pfahlbürger, Ästhetiker, Historiker, Klugredner und Kritiker, nun mögt ihr lästern und spotten und registrieren, katalogisieren, analysieren und verballhornisieren: Wir lachen über Euch.“

In dem Katalog ist Lammerts „Porträt der Tänzerin Ruth Tobi“ abgebildet, von dem Flechtheim mehrfach Abgüsse verkaufte (Abb. S. 4). Flechtheim gründete in der Weimarer Republik die Zeitschriften „Querschnitt“ und „Omnibus“. Die Namen weisen auf das Engagement passionierter Verfechter der Moderne für demokratische Kultur und eine Kultur der Toleranz.

► URSULA PETERS

Literatur: Will Lammert. Hrsg. mit Unterstützung des Kulturfonds der Deutschen Demokratischen Republik mit Vorwort von Fritz Cremer, Einleitung von Peter H. Feist und Werkverzeichnis von Marlies Lammert. Dresden 1963. – Anita Beloubek-Hammer: Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld (= LETTER Schriften, 16). Köln 2007, Band 1, S. 261. – Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat. Hrsg. Rainer Stamm. Köln 2002. – Birgit Schulte: „Die Moderne siegt in Hagen“. Karl Ernst Osthaus als Förderer der Avantgarde in der Provinz. In: Avantgarden in Westfalen? Die Moderne in der Provinz 1902–1933. Hrsg. vom westfälischen Museumsamt, Münster, bearbeitet von Sophie Reinhardt. Münster 1999. – Jürgen Fitschen/Christiane Zangs (Hrsg.): Moissej Kogan. Ausst.-Begleitbuch Clemens-Sels-Museum, Neuss/Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, mit Beiträgen von Gisela Götte/Arie Hartog/Helen Shiner. Bremen 2002. – Uli Bohnen (Hrsg.): Otto Freundlich. Schriften. Köln 1982, S. 195–196. – R. Reiche zit. von Günter Aust: Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln. In: Europäische Kunst. Zum 50. Jahrestag der Ausstellung des „Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“ in Köln. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Köln 1962, S. 24; zu H. Hesse vgl. S. 23. – Zu L. Fahrenkrog und H. Höppener vgl. Günter Aust: Sammlungen und Ausstellungen in Elberfeld und Barmen. In: Stadtentwicklung, Sammlungen, Ausstellungen (= Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, 6 Bände, Band: Wuppertal). Ausst.-Kat. Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal. Essen 1984, S. 70 f., 139, 158. – Jost Hermand: Fidus: Das Haupt des Führers (1941). In: Jost Hermand. Politische Denkbilder. Von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch. Köln/Weimar/Wien 2011, S. 201–220. – Herwarth Walden: Zeitgeschichte. In: Der Sturm. 3. Jahrgang, Nr. 152/53, März 1913, S. 286–287.