Publication and copyright notes

Saarländische Universitäts- und Landesbibliothek

UNIVERSITÄT DES SAARLANDES

Titel:

Der gestürzte Körper bei Wilhelm Lehmbruck : Skulptur, Grafik, Lyrik

Autor:

Jonas Nesselhauf

Erstveröffentlichung:

Jonas Nesselhauf: „Der gestürzte Körper bei Wilhelm Lehmbruck : Skulptur, Grafik, Lyrik". Kristin Eichhorn, Johannes S. Lorenzen (Hrsg.): Körperlichkeiten. Berlin: Neofelis Verlag, 2019, S. 51-61.

Expressionismus ; 10 (2019)

Verfügbar unter https://neofelis-verlag.de/verlagsprogramm/wissenschaft/kunst-fotografie/-982/koerperlichkeiten

Der gestürzte Körper bei Wilhelm Lehmbruck

Skulptur, Grafik, Lyrik

Jonas Nesselhauf

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs kommt für den Bildhauer Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) ausgesprochen ungünstig – gerade hat er erste Erfolge in Paris gefeiert und den für ihn eigenen bildnerischen Stil entwickelt, nun muss er mit seiner Familie überstürzt nach Deutschland zurückkehren. Unterwegs gehen mehrere seiner Werke verloren und an das Gießen von Bronze ist im „Weltenbrand" nun ohnehin nicht mehr zu denken. Schnell verfliegt die erste Kriegseuphorie und Lehmbruck entwirft 1915 mit dem kriegskritischen Bildnis *Der Gestürzte* eine seiner radikalsten Skulpturen. Doch der persönliche ‚Sturz' ist da schon nicht mehr aufzuhalten – unter Depressionen leidend, wird er sich wenige Monate nach Ende des Weltkriegs in Berlin das Leben nehmen.

1. Lehmbrucks Entwicklung einer expressionistischen Formensprache

Als Sohn eines Bergarbeiters in Meiderich (heute Duisburg) geboren, schien eine künstlerische Ausbildung für Lehmbruck eigentlich kaum erreichbar. So ist es vor allem individuellen Förderern und Stipendien zu verdanken, dass er über vier Jahre die Kunstgewerbeschule und sechs Jahre lang die Düsseldorfer Kunstakademie besuchen konnte. Nach ersten Erfolgen zieht es ihn 1910 nicht nur aufgrund seiner Bewunderung für Auguste Rodin (1840–1917), sondern letztlich auch wegen der Möglichkeiten zur künstlerischen Entwicklung und Entfaltung vom Rhein an die Seine. Und schon bald wird der fruchtbare Austausch im Künstlerviertel von Montparnasse in seinen Arbeiten sichtbar – Lehmbruck findet in den Pariser Jahren bis zum Beginn des *Grande Guerre* die für ihn so typische Formensprache, was sich vor allem an drei Etappen zeigt.

So ist seine *Große Stehende* von 1910 noch stark an der Skulptur der Antike orientiert; das rechte Bein der nahezu vollständig entblößten

Frau ist ein wenig nach vorne gesetzt und erinnert dadurch an die griechische Skulptur der ‚klassischen' Zeit, die sich bereits vom noch eher ‚starren' Schema der Kore aus der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrtausends weiterentwickelt hatte. Ihr jugendliches Aussehen, der leicht zur Standbeinseite geneigte Kopf und die gebundenen Haare erinnern an Vorläufer wie die *Aphrodite von Knidos* (4. Jh. v. Chr.), deren Kopie in den Vatikanischen Museen der junge Bildhauer während seiner Italienreisen durchaus gesehen haben könnte.

Bei Lehmbrucks Skulptur handelt es sich nun aber keineswegs mehr um eine ‚scheue' *Venus pudica*, die ihre Nacktheit vor den Betrachter*innen zu verbergen sucht; eher scheint die jugendlich wirkende Frau durch das herabfallende Gewand geradezu mit den voyeuristischen Blicken zu spielen. Der von Zeitgenossen als „fleischig"[1] bezeichnete Körperbau dürfte dabei auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem zweiten zentralen Bildhauer Frankreichs (und Rodin-Konkurrenten) Aristide Maillol (1861–1944) und besonders dessen Skulptur *La Méditerranée* von 1905 zurückgegangen sein.[2]

Zwar scheint die kurz darauf entstandene *Kniende* von 1911 den Bewegungsablauf relativ nahtlos fortzusetzen – eine junge, bis auf ihr herabgefallenes Gewand nackte Frau kniet nieder, ihr linkes Bein auf dem Boden, das rechte angewinkelt –, doch bereits diese Figur löst sich deutlicher von den antiken Bezügen. Vielmehr handelt es sich nun um einen schlanken, geradezu schlaksig wirkenden Körper, und nur ihre kniende Position ‚versteckt' die tatsächliche (und überproportionale) Länge der Beine im Verhältnis zum restlichen Körper.

Diese „prästabilierte Harmonie"[3] wird fortan zu Lehmbrucks stilistischem Markenzeichen und findet sich beispielweise bei *Emporsteigender Jüngling* von 1913/14 wieder. Hier wirkt die vertikal gestreckte Skulptur mit ihren überlangen Beinen geradezu wie eine Vorwegnahme von Alberto Giacomettis (1901–1966) späteren, spindeldürren Körpern: Die überlebensgroße Figur – das linke Bein ruht angewinkelt auf einem Stein, die Arme sind vor dem Oberkörper verschränkt – läutet

1 Paul Westheim: *Wilhelm Lehmbruck. Das Werk Lehmbrucks in 84 Abbildungen. Mit einem Porträt Lehmbrucks von Ludwig Meidner.* Potsdam: Kiepenheuer [1918], S. 36.

2 Die hängenden Schultern jedoch, die sich ebenso wie der geneigte Kopf auch in den folgenden Torsos und Statuen (wie etwa die *Kleine Sinnende*) finden lassen, stellen ein Lehmbruck'sches Stilelement dar.

3 Westheim: *Wilhelm Lehmbruck*, S. 15.

programmatisch mit ihrem langen wie schmalen, kargen Kopf und dem nach unten gerichteten Blick die neue Schaffensphase ein.

Lehmbrucks Ausdruckskraft und vor allem die expressive Überlängung der Körper wurde von Zeitgenossen sowohl als eine fruchtbare Abwendung von der Antike und ein Aufgreifen ‚primitiver' Formen gelobt,[4] wie auch als „Niggerei"[5] scharf zurückgewiesen und später von den Nationalsozialisten als ‚entartet' verfemt. Sein Verständnis expressionistischer Kunst – „präzis aus unserem Material den geistigen Gehalt herauszuziehen"[6] – findet sich jedoch nicht nur in der Skulptur, sondern auch etwa in seinen Zeichnungen oder Gedichten, wie das Motiv des gestürzten Soldaten beispielhaft zeigt.

2. *Der Gestürzte* (1915)

Der zu Kriegsbeginn bereits 35-jährige Lehmbruck wird – im Gegensatz zu zahlreichen seiner Künstlerkollegen[7] – nicht an die Front eingezogen; er meldet sich zwar mehrfach freiwillig, wird allerdings immer wieder als ‚untauglich' ausgemustert. Ihm bleibt daher der brutale Massenkrieg mit seinen zermürbenden Grabenkämpfen, den andere Künstler und Literaten (zunächst noch) enthusiastisch als Inspirationsquelle für ihr Schaffen feierten, als künstlerisches ‚Erfahrungsreservoir' verwehrt und erspart zugleich.

Lehmbruck will zwar „mit hinausmarschieren",[8] wird durch seinen ‚Ersatzdienst' im Lazarett fernab der Front aber schließlich ebenso schnell desillusioniert. Der Krieg, so scheint es, wirkt sich damit aber doch noch auf seine Kunst aus – in dieser Zeit entstehen mehrere

4 Vgl. etwa ebd., S. 16.

5 Zit. n. Marion Bornscheuer: „O Gott ist denn immer noch Krieg?" Wilhelm Lehmbruck und der Erste Weltkrieg. In: Ursel Berger / Gudula Mayr / Veronika Wiegartz (Hrsg.): *Bildhauer sehen den Ersten Weltkrieg.* Bremen: Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen 2014, S. 127–141, hier S. 133.

6 Lehmbruck zit. n. Fritz von Unruh: Begegnung mit Wilhelm Lehmbruck. In: Ders.: *Opfergang, Politeia, Biographien. Erinnerungen, Aufsätze, Vorträge.* Berlin: Haude & Spener 1979, S. 451–456, hier S. 454.

7 So etwa Ernst Barlach (1870–1938), Otto Mueller (1874–1930), Fritz Behn (1878–1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Franz Marc (1880–1916), Max Pechstein (1881–1955), Erich Heckel (1883–1970), Max Beckmann (1884–1950), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), August Macke (1887–1914) oder Otto Dix (1891–1969).

8 Lehmbruck an Max Sauerlandt, November 1914, zit. n. Hans-Dieter Mück: *Wilhelm Lehmbruck. 1881–1919. Leben, Werk, Zeit.* [Wiesbaden:] Weimarer Verlagsgesellschaft 2014, S. 235.

Kleinplastiken, die das kämpfende Individuum in den Fokus setzen und dabei durchaus kunstgeschichtliche Bezüge herstellen: So lehnt sich *Stürmender/Getroffener* von 1914/15 an Michelangelos *Sterbender Sklave* an, während sein *Gefallener Jüngling* von 1915 stärker an die antike Statue *Sterbender Gallier* erinnert, diesen aber nun schon zusammengesunken am (und regelrecht verschmolzen mit dem) Boden zeigt.

Als die Stadt Duisburg kurz darauf einen Wettbewerb für die Gestaltung eines Kriegerdenkmals auf dem Ehrenfriedhof in Kaiserberg ausschreibt – die im Krieg seltene wie lukrative Gelegenheit einer prestigereichen Auftragsarbeit –, schwebt Lehmbruck ein radikaler Entwurf vor, den er aber (als Sohn der Stadt) lieber ‚außer Konkurrenz' angenommen sehen möchte.[9] Es entsteht eine beeindruckende Skulptur auf passgenauem Sockel, die mehr noch als bei seinen bisherigen Figuren die Nacktheit als ohnmächtige Schutzlosigkeit darstellt, das Individuum den äußeren Einflüssen ausliefert. (Abb. 1) *Der Gestürzte*[10] liegt schlicht wie formgewaltig, beide Beine versetzt, am Boden; der Kämpfer ist zwar gefallen, aber (noch) nicht eingebrochen, die Spannung des Körpers bleibt aufrechterhalten. Dies eröffnet eine interessante Ambivalenz zwischen Heroismus und Fragilität; schließlich hält der namenlose Kämpfer in seiner rechten, nach vorne gestreckten Hand ein (bereits zerbrochenes) Schwert: Gerade in diesem doppelten Gebrochensein liegt dabei „die Aussage des Werkes und seine Klage über die Folgen des Krieges"[11].

Und wieder zeichnet sich der Körper durch eine deutliche Überlängung aus, wobei die gestreckte Pose erneut die ‚unnatürliche' Größe der Glieder verdeckt – stehend dürften die Beine fast doppelt so lang wie der Oberkörper sein. Gleichzeitig führt dies zu einem wahrlich ‚architektonischen Charakter' der Skulptur – „der Körper durchmi[ss]t und umschließt Raum"[12] –, und ohnehin wurde Lehmbruck ja bereits von

9 Vgl. dazu den Briefwechsel, zit. n. Mück: *Wilhelm Lehmbruck. 1881–1919*, S. 269–270, 277–278.

10 Das Werkverzeichnis führt unter der Nr. 84 mehrere Gipsabdrücke und Bronzen auf, vgl. Dietrich Schubert: *Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen, 1898–1919*. Worms: Werner 2001, S. 307–308.

11 Ebd., S. 195.

12 Gerhard Händler: *Wilhelm Lehmbruck. Die Zeichnungen der Reifezeit*. Stuttgart: Hatje 1985, S. 40.

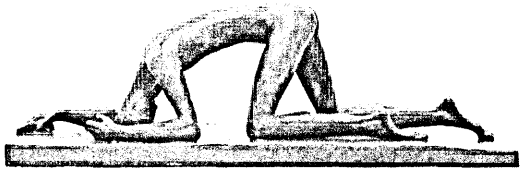

Abb. 1: Wilhelm Lehmbruck: *Der Gestürzte*, 1915/16. Bronze, 65 x 236 x 66,5 cm, Sammlung Moderne Kunst der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München.

den Zeitgenossen für seine „Kraft dieser Ausdrucksfähigkeit"[13], also eben genau diesen Expressionismus, gelobt.[14] Und tatsächlich müssen sich Betrachter*innen der Skulptur für einen umfassenden Eindruck von allen Seiten nähern, so eröffnet erst ein Blick von oben beispielsweise den regelrecht ‚gespaltenen' Rücken.

Kunsthistorisch jedoch wird Lehmbrucks Plastik bis heute unterschiedlich rezipiert – einerseits wird darauf hingewiesen, dass sich der gestürzte Körper dem Sterben widersetze, geradezu gegen den Tod aufbäume,[15] dabei aber ein „Element der Würde"[16] behalte und so zu einer „übernationalen Gestalt für die Opfer *aller* Nationen des Krieges"[17]

13 Westheim: *Wilhelm Lehmbruck*, S. 17.

14 Vgl. zu möglichen kunstgeschichtlichen Vorläufern etwa Dietrich Schubert: *Die Kunst Lehmbrucks*. Worms: Werner 1981, bes. S. 196–197.

15 Vgl. etwa Westheim: *Wilhelm Lehmbruck*, S. 42; Marion Bornscheuer: *Wilhelm Lehmbruck*. Köln: Wienand 2018, S. 56.

16 Schubert: *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 195.

17 Ebd., S. 38 (Herv. i. Orig.).

werde; andere Deutungen sehen in der Skulptur hingegen „einen lauten nationalistischen und chauvinistischen Ton angeschlagen".[18]
Tatsächlich aber präsentiert Lehmbruck sein radikales Werk nur bei einer Ausstellung der Freien Secession im Februar 1916 – im Duisburger Wettbewerb hat er keinen Erfolg, nachdem die Jury auf seinen Wunsch einer ‚Sonderbehandlung' nicht eingeht und sich stattdessen für einen Entwurf des Allgäuer Bildhauers Hubert Netzer (1865–1939) entscheidet, ausgerechnet ein Professor der Düsseldorfer Akademie. Dessen Statue *Siegfried* wird zwar erst 1921 realisiert, steht aber bis heute auf der Anlage[19] – und wird kunsthistorisch ähnlich kontrovers interpretiert.[20]

3. *Wer ist noch da?* (1918)

Zu Lehmbrucks teils überlebensgroßen Plastiken finden sich häufig akribische Vorarbeiten, sowohl in Gestalt von kleineren Skulpturen als auch von Zeichnungen. Ohnehin ist gerade diese Form – sei es als konkreter Entwurf oder spontane Ideenskizze – für Maler*innen ebenso zentral wie für Bildhauer*innen, schließlich ermöglicht der Versuch mit Kohle, Bleigriffel, Grafitstift, Feder, Kreide oder Pinsel mit wenigen Strichen auf Papier ein Ausprobieren von Proportionen und Blickwinkeln und dadurch eine erste Vorstellung des späteren Werks. Einen dementsprechend hohen Stellenwert nimmt das Zeichnen in der klassischen akademischen Ausbildung ein, die mit grundlegenden Kenntnissen von Anatomie und Geometrie sowie der antiken Skulptur dezidiert

18 Norbert Wolf: *Meisterwerke der Skulptur.* Stuttgart: Reclam 2007, S. 267.

19 Lehmbruck wird aber schließlich posthum doch noch einen Beitrag zum Ehrenfriedhof leisten, als im gleichen Jahr sein *Sitzender Jüngling* im oberen Teil der Anlage aufgestellt wird. Zwar „nicht als Gefallenenehrenmal konzipiert", galt diese Statue dennoch „einer Generation, die voller Ideale und Hoffnungen in den Ersten Weltkrieg gezogen und ernüchtert heimgekehrt war, als adäquater Ausdruck der Trauer um die gefallenen Freunde" (Ruth Schmitz-Ehmcke: Ehrenfriedhof und Regiments-Denkmal Duisburg-Kaiserberg. In: *Denkmalpflege im Rheinland* 4 (1987), S. 13–16, hier S. 16).

20 So wird einerseits darauf hingewiesen, dass der Krieger gerade offenbar sein Schwert in die Scheide zurücksteckt und damit das Kämpfen beendet (vgl. Jonas Krüning: *Die Siegfried-Figur auf dem Ehrenfriedhof Kaiserberg. Von der Geschichte eines „Streitobjekts" und seiner politischen Instrumentalisierung. 1915–1983.* Essen: Klartext 2018, S. 21–23); andererseits wird die Statue als „scheußlicher Jung-Siegfried" gedeutet, der „kampfbereit das Schwert hält und sogar heute noch mit Kranzniederlegungen verschönert wird" (Schubert: *Wilhelm Lehmbruck*, S. 39).

das Zeichnen von Bewegungs- und Aktstudien an Modell oder Figurine übt.
Und tatsächlich hat Lehmbruck zu keiner anderen Plastik „so viele Zeichnungen und Graphiken als ‚Beiwerk' geschaffen"[21] wie zu *Der Gestürzte*, den er in zahlreichen Skizzen aus unterschiedlichen Blickwinkeln akribisch studierte[22] und hierfür sogar in andere Kontexte wie biblische[23] oder theatrale[24] Stoffe transformierte. Kritisierte Paul Cézanne (1839–1906) in seinem vielzitierten Diktum gegenüber dem Künstlerkollegen Émile Bernard (1868–1941) noch die Form der Zeichnung mit dem Argument, in der Natur gebe es doch gar keine Linien – *il n'y a pas de ligne*[25] –, scheinen diese gezeichneten (Vor-)Arbeiten jedoch geradezu prädestiniert für Lehmbrucks Körper, die eben „keine weiche Linie, keine geglichene Fläche"[26] aufweisen.
So fällt beispielsweise die Stuttgarter Zeichnung durch eine klare Linienführung auf, die fast ausschließlich vertikal (und damit aufsteigend bzw. fallend) verläuft und so die Schwere des zusammengesunkenen Kriegers betont. (Abb. 2) Zwar wirkt der gezeichnete Körper insgesamt muskulöser als die brückenförmige Gestalt und der rohrartige Oberkörper der Skulptur. Doch bereits die hier gewählte Betrachtungsperspektive (schräg von vorne links) deutet die Längung des Körpers an und wie auch später in der raumbildenden Plastik spielt der Kopf (und das Gesicht) für die eigentliche Expressivität keine große Rolle. Vielmehr ist es die Pose der Figur selbst, die zur ausdrucksstarken Botschaft wird und das individuelle Leid des Krieges personifiziert.

21 Christoph Brockhaus: Angesichts des „Gestürzten". In: Erich Franz (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck. Zeichnungen aus dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg.* Ausstellungskatalog. Zürich: Kunsthaus 1990, S. 23–26, hier S. 26.

22 Der Werkkatalog der Zeichnungen führt unterschiedliche Kohle-, Kreide-, Bleistift- und vereinzelt Tuschezeichnungen auf, vgl. Händler: *Wilhelm Lehmbruck*, Nr. 554–565, 727–732, 807–808.

23 So verzeichnet der Werkkatalog als Variation christlicher Motivik drei Kreidezeichnungen mit dem Titel *Begrabene Hoffnung*, vgl. ebd., Nr. 733–735; aber auch bereits die frühere Radierung *Jeremias* von 1913 nimmt sich dem Bildmotiv des Stürzenden an, vgl. ebd., S. 39.

24 Aus Lehmbrucks intensiver Beschäftigung mit William Shakespeares *Macbeth* um das Jahr 1918 gingen mehrere Zeichnungen hervor, etwa auch die eines rückwärts Stürzenden, vgl. ebd., Nr. 792–800.

25 Zit. n. Émile Bernard: *Propos sur l'art.* Paris: Séguier 1994, S. 63.

26 Westheim: *Wilhelm Lehmbruck*, S. 43.

Abb. 2: Wilhelm Lehmbruck: *Skizze zum Gestürzten, linke Seite, schräg von vorn*, 1916. Kohle auf Büttenpapier, 47,8 x 66 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

Eine solche „pazifistisch-wehrkraftzersetzende Tendenz“[27] schmälert sicher die künstlerischen Erfolgsaussichten, allerdings scheint *Der Gestürzte* für Lehmbruck eine große Bedeutung zu haben, verarbeitet er doch diese Figur in Skulpturen und Zeichnungen, in zahlreichen Radierungen und Lithographien und sogar in der Lyrik; so findet sich in den posthum veröffentlichten Gedichten, die Lehmbruck zugerechnet werden, die einstrophige Elegie von 1918:[28]

Wer ist noch da?

1 Wer blieb noch da von diesem Morden,
2 Wer bleibt aus diesem blut'gen Meer?
3 Ich schreite über dieses Schnittfeld
4 Und schau um mich, wo liegt die Mahd
5 Vom Morde gräßlich hingeschlachtet.
6 Die Freunde liegen still umher,
7 Die Brüder sind nun nicht mehr da.
8 Der Glaube, Liebe, alles hin,

27 Mück: *Wilhelm Lehmbruck*, S. 268.

28 Erstdruck in Westheim: *Wilhelm Lehmbruck*, S. 62.

9 Und Tod, er liegt auf allen Wegen, auf jeder Blüte.
10 O Fluch, o tausendfacher Fluch!
11 Habt ihr, die soviel Tod bereitet,
12 Habt ihr nicht auch den Tod
13 Für mich?

Januar 1918

Die 13 Verse lassen sich dabei in vier inhaltliche Abschnitte einteilen: Das Gedicht öffnet mit zwei programmatischen Fragen (1–2), als grammatische Anapher formuliert, die an den paratextuellen Titel anknüpfen und das zentrale Thema der Kriegsverluste einleiten. Darauf folgen assoziative Beobachtungen des Lyrischen Ichs (3–5), offenbar gerade über das Schlachtfeld schreitend; es muss dabei feststellen, dass der Tod bisherige Gewissheiten (Glaube, Liebe, Hoffnung) verdrängt hat (6–9). Der Fluch und die Anrufung einer geradezu ‚göttlichen' Instanz (10–13) – die Adressaten bleiben jedoch unbestimmt – klingen schließlich in der wie ein letzter Seufzer wirkenden Frage aus.
Damit scheint sich die ‚Un-Ordnung' und ‚Un-Ruhe' der Kriegszeit auch auf die Form des Gedichts zu übertragen, das ohne durchgängiges Metrum und mit unterschiedlichen Modi (sechs Sätze, davon zwei Fragen und ein Ausruf) die unmittelbare Zerrissenheit des Lyrischen Ichs spiegelt. Wenig überraschend zählte die Lyrik daher zu den zentralen Medien der Kriegsverarbeitung (ob als Heldengedicht oder als Elegie), lassen sich doch in Gedichten in knapper und bildhafter Form, höchst subjektiv und sprachreflektierend Empfindungen und Gedanken ausdrücken. Gerade die erste Zeit hat dabei wohl zu einer Euphorie wie auch einer regelrechten Inflation geführt; so sollen beispielsweise allein im August 1914 eineinhalb Millionen Gedichte entstanden sein – und damit durchschnittlich etwa 50.000 pro Tag.[29]
Auch Lehmbruck hat offensichtlich das Bedürfnis, sich in literarischer Form auszudrücken, wobei die Lyrik natürlich eine ganz andere ‚Bildhaftigkeit' als seine Skulpturen eröffnet: So zeigen sich Einsamkeit und Desillusion, Sinnlosigkeit und Trauer nicht in der starren (und von den Betrachter*innen zu deutenden) Körperhaltung der gestürzten Figur, sondern in einer emotionalen Wahrnehmungsperspektive,

29 Nach einer zeitgenössischen Schätzung, vgl. Klaus Vondung: Propaganda oder Sinndeutung? In: Ders. (Hrsg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 11–37, hier S. 13.

etwa wenn die vom Lyrischen Ich bemühte Natur (das Schlachtfeld als „blut'ge[s] Meer" und „Schnittfeld") bereits längst auch dem Tod gewichen ist („auf jeder Blüte"). Und so wie der Bildhauer Lehmbruck bewusst kunstgeschichtliche Referenzen aufgreift und weiterentwickelt, scheint auch der Dichter Lehmbruck von der Lyrikgeschichte beeinflusst: Seine anklagenden Verse erinnern durchaus an expressionistische Gedichte von Georg Heym (1887–1912) oder Georg Trakl (1887–1914), und auch der Fluch[30] oder der Anruf der Götter[31] lehnen sich wohl an konkrete Leseerfahrungen an.

4. Der Sturz

Der hochsymbolische Topos des fallenden bzw. gestürzten Körpers findet sich bei zahlreichen Künstler*innen des Expressionismus als Schlüsselmotiv bereits während des Großen Krieges und stand auch nach 1918 als zentrales Symbol häufig pars pro toto für den verheerenden Massenkrieg. So wurde es beispielsweise von den Bildhauern Wilhelm Gerstel (1879–1963) oder Georg Kolbe (1877–1947) aufgegriffen, wobei letzterer seine Skulptur *Stürzender* (1924) als Gefallenendenkmal für das Berliner Rathaus konzipierte.

Vor allem aber bei Wilhelm Lehmbruck wird der stürzende und ‚gebrochene' Mensch zu einem medienübergreifenden Sujet: Hat er nach Abschluss der Kunstakademie in etwas mehr als einem Jahrzehnt zahlreiche einflussreiche Werke geschaffen und eine markante expressionistische Stilsprache entwickelt, erlauben gerade die thematisch ähnlichen Arbeiten eine hochspannende komparatistische Perspektive.

Die auf Papier gezeichnete Schwere, das in der raumgreifenden Skulptur ‚stillgestellte' Moment oder die in der Lyrik metaphorisierte Todessehnsucht – die Figur des Gestürzten wird zur drastischen Personifikation der im Weltkrieg zusammenbrechenden Gewissheiten wie

30 Vgl. etwa den mehrmals zu Strophenbeginn als leitmotivische Anapher erscheinenden Fluch in Heinrich Heines Gedicht *Die armen Weber* von 1844 respektive *Die schlesischen Weber* von 1846. In: Ders.: *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Bd. 2: Gedichte 1827–1844 und Versepen*, hrsg. v. Irmgard Möller / Hans Böhm. Berlin: Akademie 1994, S. 137–138.

31 Hier dürfte etwa die ohnehin starke Rezeption der Gedichte von Friedrich Hölderlin einflussgebend gewesen sein, vgl. Christoph Brockhaus: Gedichte und Gedanken. In: Ders. (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck 1881–1919. Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken.* Ausstellungskatalog Lehmbruck Museum. Köln: Wienand 2005, S. 274–276, hier S. 275.

auch zum wirkmächtigen Symbol der individuellen Gewalterfahrung in den Schützengräben. Und nicht zuletzt spiegeln sich in ihr auch der persönliche Zustand des Künstlers und dessen verzweifelter Kampf im Leben.