

Dietrich Schubert

Wilhelm Lehmbrucks »Rückblickende« von 1914

Rekonstruktionen und Deutungsversuch

»Das Seelische setzte sich völlig in die Geste um.«

CARL EINSTEIN 1913

Die hier vorgelegte Studie ist einer Plastik des Expressionisten Wilhelm Lehmbruck gewidmet, und zwar dem bislang in der einschlägigen Literatur noch nicht ausführlich behandelten und interpretierten Werk »Rückblickende«, deren Datierung auch ungewiß ist. Neben diesen Gründen gaben das Auftauchen mehrerer Exemplare dieser Figur in den letzten Jahren und das Auffinden eines unbekanntes Briefes der Witwe, Anita Lehmbruck, aus dem Jahre 1926 (über ihre Bronzegüsse) die Anstöße für diese Untersuchung. Schließlich brach ein Guß der Figur (Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum) und eröffnete zusätzlich Einblicke in das Material.

Der erste Teil der Studie wird in die Probleme der Identifizierung derjenigen Lehmbruck-Plastiken

einbringen, die im Umkreis der »Rückblickenden« 1913–1914 entstanden und in Paris, Galerie Levesque, Juni 1914) und in der Neuen Münchner Secession (Juni–Sept. 1914) ausgestellt waren. Der zweite Teil wird die bekannten Versionen der Plastik vorführen und die dringliche Materialfrage aufwerfen. Der dritte Abschnitt versucht eine Deutung der Sinn Dimensionen der »Rückblickenden«. Im Zentrum der Abhandlung steht aber immer die Heidelberger Figur, ein vor 1916 entstandener Guß, da ihre Provenienz bis zur Lehmbruck-Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim 1916 von mir zurückverfolgt werden konnte.

★

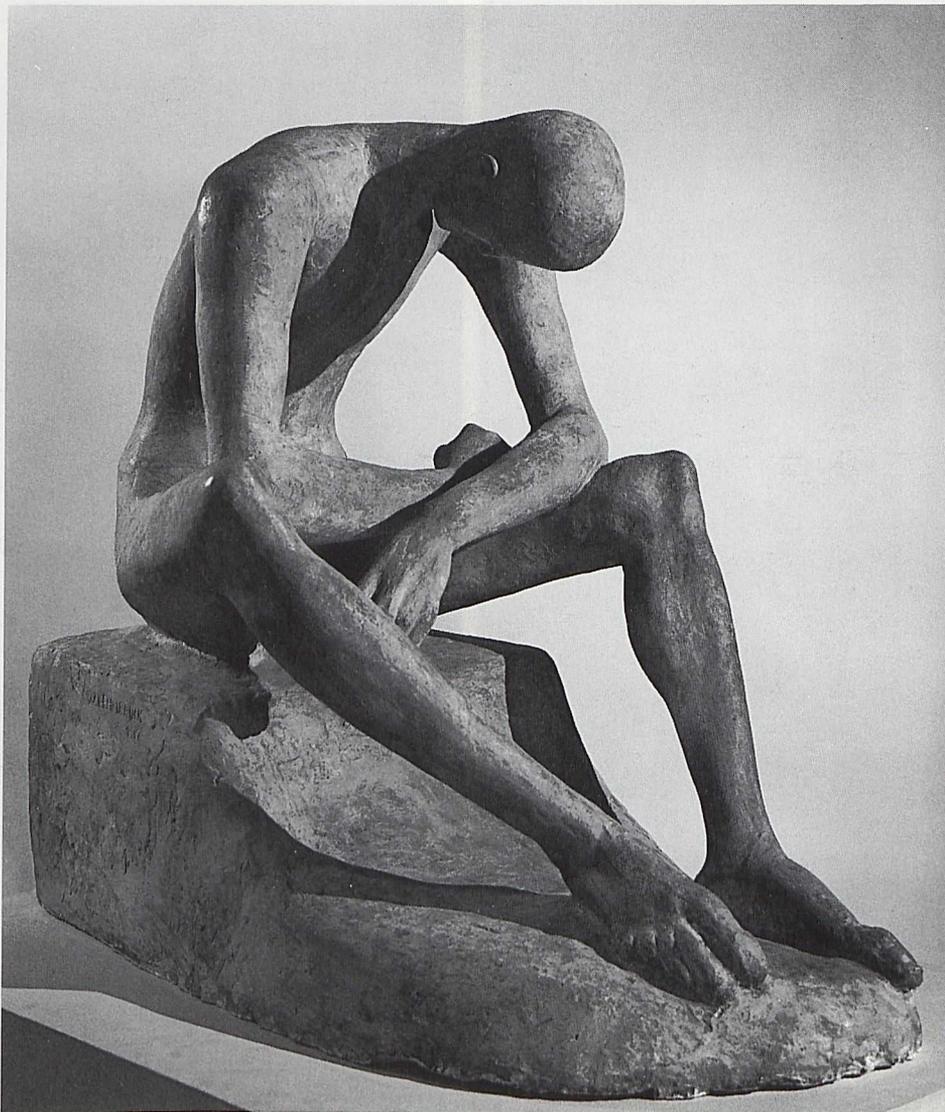
»Die Rückblickende, wohl das gefälligste und einschmeichelndste Werk Lehmbrucks, ist im Katalog angekündigt, aber wohl irgendwo auf der Bahn steckengeblieben. – Barlach ist diesmal eine Enttäuschung.« Dies bemerkte lapidar Paul Westheim in seiner Besprechung der Ausstellung der »Freien Secession«, Berlin 1918, im Berichtsteil über die Plastiken in der Frankfurter Zeitung vom 7. Juni 1910 (1. Morgenblatt)¹.

Im übrigen war die Nr. 234 dieser Ausstellung der »Freien Secession«, deren Mitglied und Jury-Mitglied bekanntlich Lehmbruck war, dessen zweite große Kriegerfigur, der 1917 in Basel (Kunsthalle) von ihm selbst so benannte »Gebengte«, – Lehmbrucks Kontradiktion zum »Penseur« von Auguste Rodin (den er als etwas zu muskulös empfand), also der sitzende »Trauernde«. In Berlin 1918 erhielt die dort gezeigte Version den Titel »Der Freund«. Lehmbruck ließ dieses Hauptwerk in getöntem Gips und in Steinguß aus-

führen; dagegen ist die Bronze (Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum) posthum.

Ein Exemplar in Steinguß befindet sich heute noch im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt (erworben 1917), hat also den »Bildersturm« von 1937 überlebt; die National Gallery in Washington besitzt heute das

¹ Tatsächlich war ein Exemplar der »Rückblickenden« als Nr. 235 in der Freien Secession ausgestellt (Steinguß?), d. h. im Mai 1918 gezeigt, aber dann bald verkauft worden. Denn Lehmbruck schrieb in seinem Brief vom 14. Juni 1918 an Hans Bethge (Marbach, Lit.archiv) u. a.: »Augenblicklich habe ich einige Arbeiten in der Berliner Freien Secession, darunter auch den weiblichen Akt, den Sie so lieben und der auf dem Postament im »grünen Zimmer« stand. Ja das grüne Zimmer möchte ich gern bald wiederschen, aber wann? Übrigens wurde die obige Figur sogleich aus der Ausstellung verkauft. – Hofer ist jetzt auch hier...« (aus Zürich – s. D. Schubert op. cit. 1981., S. 276). Das heißt, Lehmbruck hatte drei Steingüsse machen lassen: 1916 in Mannheim Nr. 16 (verkauft an Dr. Mugdan) und zwei 1918 – das Ex. in Berlin und das im Besitz von Bethge.



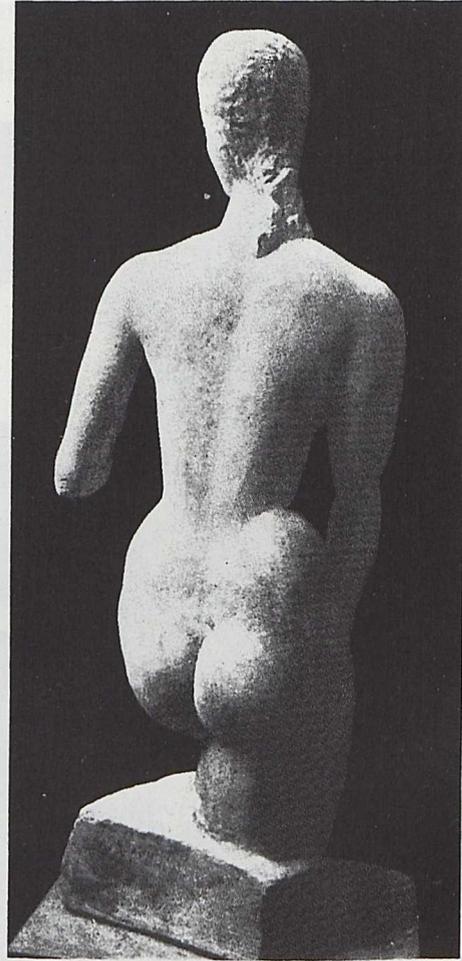
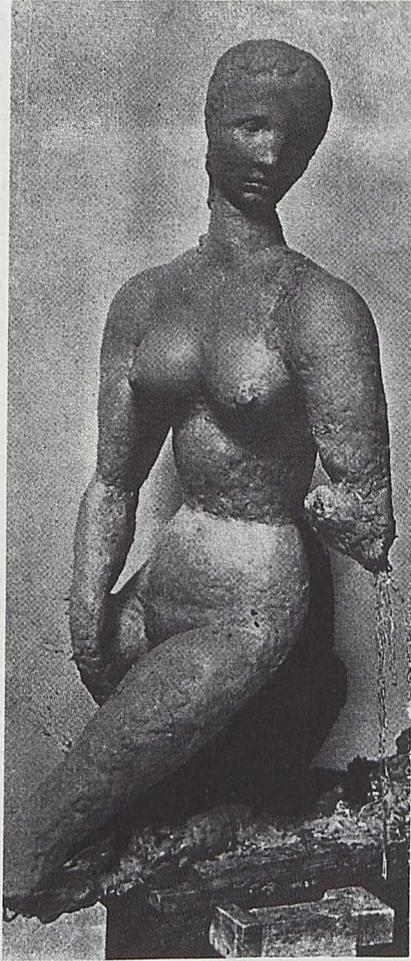
1. Wilhelm Lehmbruck: Trauernder («Freunde»). 1917, getönter Gips.
Ehem. Kunsthalle Mannheim (bis 1937). Washington, National Gallery (Mellon Fund)

Exemplar in getöntem Gips, ehemals in der Kunsthalle Mannheim, das der Stoff-Fabrikant und Mäzen Sally Falk seiner Plastik-Stiftung für Mannheim 1917–1921 einverleibt hatte (Abb. 1).

Lehmbrucks bewußter Gegensatz zu Rodins »Denker« wird auch bezeugt durch einen Text des Dichters Fritz von Unruh, der die Gespräche mit Lehmbruck in Zürich 1918 überlieferte, ferner durch die Korrespondenz Lehmbrucks mit Gustav Hartlaub 1916 für die

große Mannheimer Ausstellung und für jene Stiftung, in deren Akten vom »Trauernden« Lehmbrucks als vom »Denker« gesprochen wurde² (Urkunde vom 17.4.1917 und vom 5. August 1921).

² Die Korrespondenz Lehmbrucks mit Gustav Hartlaub 1916 für die am 12. November beginnende Ausstellung in Mannheim in den Unterlagen im Archiv der Kunsthalle Mannheim. – Fritz von Unruh, in: Wilhelm Lehmbruck – sieben Beiträge, hg. von S. Salzmann/G. v. Roden, Duisburg 1969, 15–18; ders. Text in: Fritz von Unruh, Sämtli-



2a, b. W. Lehmbruck: *Schreitendes Mädchen*. Tonskizze, Paris 1913/14 und *Schreitende* (Exemplar mit Arm und Plinthe). Steinguß, verschollen.

Hier der Text des Dichters F. von Unruh:

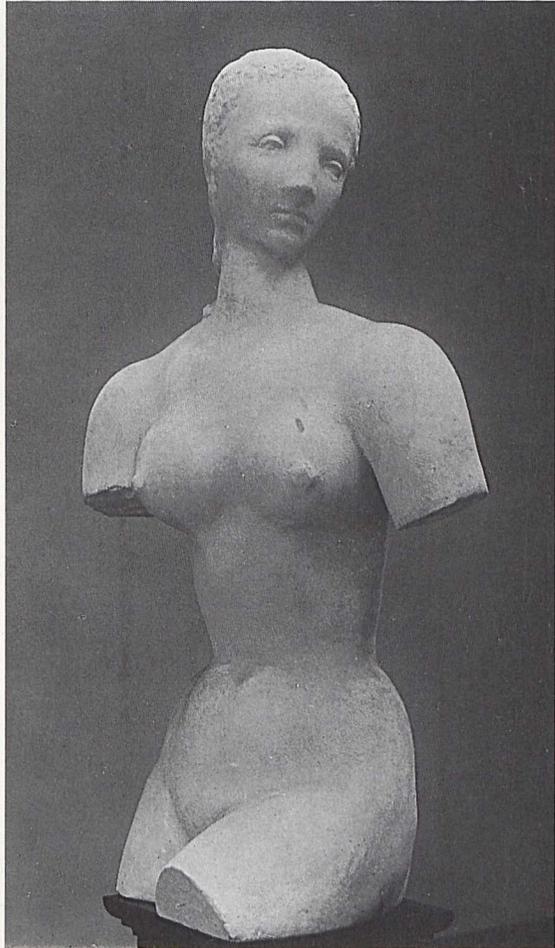
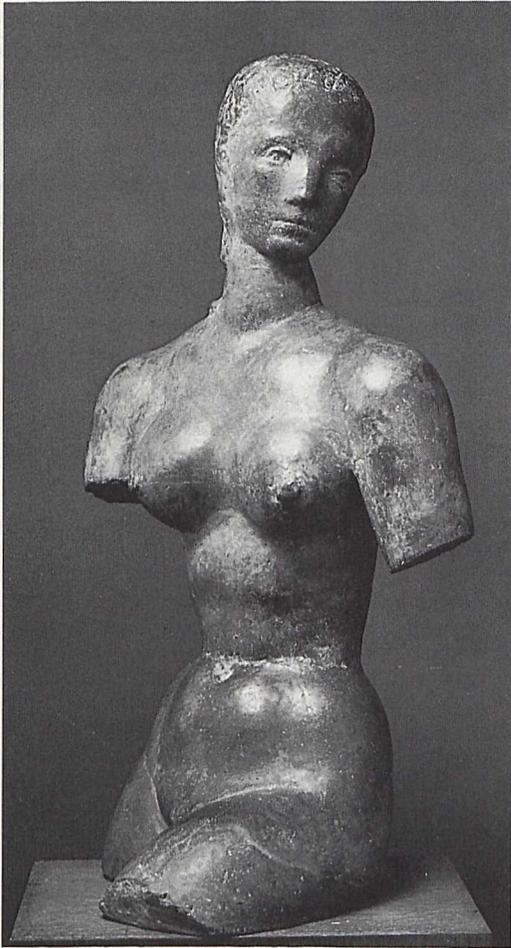
»Dann führte er mich zum Sitzenden Jüngling. Sehen Sie, das ist meine Konzeption eines Denkers. Rodins »Penseur« ist so muskulös wie ein Boxer... Was wir Expressionisten... suchen, ist: präzise aus unserem Material den geistigen Gehalt herauszuziehen. Seinen äußersten Ausdruck, – und das ist's gerade, warum man zerquetscht wird in einer Welt, die so tief im Materialismus steckt.«

Die Figur der »Rückblickenden«, die Lehmbruck mit einer Stütze an der Rückseite der Beine ausführte, um einen Bruch der Fußgelenke (wie bei der »Großen Stehenden« u. a.) zu verhindern, wurde bislang von G. Händler, S. Salzmann und R. Heller immer ungenau

und ratlos auf 1914–15 datiert, ohne daß die Autoren diese Angabe verifiziert oder neue Argumente für sie

che Werke, hg. von Martin Elster, Bd. 17, Berlin 1979, S. 45 f. (darin S. 423 f. ein anderer aufschlußreicher Text Unruhs über seine Erinnerungen an Lehmbruck). Vgl. zu Rodins »Penseur« und Lehmbruck D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981, 230ff.

Die Duisburger Bronze stammt aus der Kollektion Anita Lehmbruck (s. Katalog W. L., Duisburg/Bremen/Bielefeld, 1956, Nr. 50), der Guß von Ferd. v. Miller München, aus den 20er Jahren; s. Barbara Lepper, in: *Informationsblätter IV*, W.-Lehmbruck-Museum Duisburg 1987, Nr. 14. Mit diesem *posthumen* Guß war sofort Lehmbrucks zitierte Intention hinsichtlich seines Material- und Kunstbegriffs verfälscht.



2c,d. W. Lehmbruck: *Schreitende. Torso (Mädchentorso sich wendend)*, Paris 1914. Grauer Steinguß. Köln, Museum Ludwig (Slg. Hanbrich) und »Lebensgroßer weibl. Torso, Kopf nach links gewandt« 1914, Steinmasse. Ehem. Slg. Sally Falk, Mannheim. Verschollen

geliefert hätten. Freilich – eine Schwierigkeit lag und liegt in der Identifizierung der Nr. 10, 13 und 14 der Lehmbruck-Ausstellung im Juni 1914 in Paris, in der Galerie Levesque. Der Washingtoner Katalog von R. Heller aus dem Jahre 1972 ließ die »Rückblickende« erstmals 1916 ausgestellt sein, womit ihre Entstehung in das Jahr 1915 suggeriert wurde³. Doch die Titel der Levesque-Ausstellung sind m.E. mehrdeutig: die Nr. 13, eine Figur in Steinguß, mit dem Titel »*Jeune femme se retournant*« könnte sowohl die »Rückblickende« als auch mit einem abgebildeten weiblichen Torso (der »Schreitenden«) identisch sein, den Lehmbruck auch vom 30. Mai bis September 1914 in München in der

Neuen Secession, zeigte und dort im Katalog nach dem gleichen Foto (!) visualisieren ließ. So jedenfalls legt es D. E. Gordon (1974) nahe (siehe Anm. 4). Die Nr. 14 in Paris, »*Jeune fille marchant*« (Abb. 2–d) aber

³ Vgl. dazu Kat. W.L. Gedächtnisausstellung zum 75. Geb.tag, Bremen/Bielefeld/Duisburg, 1956 (Text von G. Händler), Nr. 39a. – G. Händler, Kataloge Lehmbruck-Museum Duisburg Bd. I., Recklinghausen 1964, S. 25. – Cat. Lehmbruck Washington/Los Angeles/ Boston, 1972–1973 (Text Reinhold Heller), Nr. 38 (Bronze-Exemplar Duisburg); die 1. Ausstellung der »Rückblickenden« wird für Mannheim 1916 genannt. S. Salzmann: Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg, Recklinghausen 1981, Abb. 65 und S. 331; Katalog der Lehmbruck-Ausst.

scheidet für die »Rückblickende« aus, weil Lehmbruck beide Figuren klar differenziert im November 1916 in Mannheim für seine Kollektivausstellung katalogisieren ließ.

Überdies kann von der stilistischen Erscheinung, also von der Form der Figur her m. E. die »Rückblickende« kaum aus dem krisenhaften Schaffen des Künstlers nach Ausbruch des 1. Weltkrieges stammen – aus jener Zeit, als Lehmbruck an männlichen Figuren im Kriege arbeitete und offensichtlich seine Kleinplastiken in getöntem Gips und Steinguß »Stürmender« (Getroffener) und den »Gefallenen« schuf (in der Falk-Skulpturenliste Nr. 6 als »verwundeter Krieger, Wachsmo-

Berlin-West, (Text W. Haftmann/R. Heller), 1973, Nr. 27. Auch mein Satz S. 180 in: Die Kunst Lehmbrucks, 1981, der Künstler habe die »Rückblickende« bei Noack gießen lassen, muß natürlich korrigiert werden (er ließ nur Stein- und Stucco-Güße anfertigen), weil die Bronze eben *posthum* entstand, gegossen für die Witwe bei H. Noack, Berlin-Friedenau (ca. 1922–24 – siehe unten Anm. 9). Es wäre auch meine Anmerkung 156 zu überdenken in Hinsicht auf die Pariser Ausstellung der Galerie Levesque (Nr. 13–14), siehe hier Anm. 4.

⁴ Vgl. Cat. »Exposition des Œuvres de Wilhelm Lehmbruck«, Paris 1914 (Vorwort von André Salmon), Galerie Levesque, Nr. 14: »*Jeune fille marchant, pierre*«; dazu G. Händler, in: Beiträge 1969, S. 58f. Diese »Schreitende« als die vorgängige, große Fassung des »Mädchens sich umwendend« wurde von G. Händler nicht differenziert in: W. Lehmbruck – Mädchen sich umwendend, in: Museum und Kunst-Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1971, 65f.; siehe D. Schubert: Die Kunst Lehmbrucks, 1981, S. 179 und Tf. 94–95; Katalog der Lehmbruck-Ausstellung Gotha/Berlin-DDR/Leipzig, 1987/88, mit Texten von A. Hentzen, E. Trier, S. Salzmann, Anita Beloubek, B. Lepper, Dieter Gleisberg u. a.

Die großen Fassungen mit Oberschenkeln und linkem Knie (mit der Plinthe) sollten wieder »Schreitende« genannt werden (wie dies der Künstler selbst tat). Die Reduktion im Torso (ohne Knie) könnte weiterhin als »Mädchen-torso sich umwendend« bezeichnet werden (Exemplare in röt. Steinguß bzw. Terrakotta, hohl, 98 cm H., heute in Duisburg und Staatsgalerie Stuttgart; in grauem Steinguß im Museum Ludwig, Köln, und bei Familie Lehmbruck, Stuttgart; posthume Bronzen in Mainz, im Goethe-Institut Paris u. a.).

Unklarheit besteht noch – was die Identifizierung so erschwert – über den Verbleib von zwei Versionen (in alten Fotos überliefert):

1. mit Armen und Sockelguß in Steinmasse (siehe Abb. 40 bei Westheim und Abb. 147 bei D. Schubert 1981) – hier Abb. 2b.

2. mit Armschnitt in der Mitte der Oberarme (lange Armstümpfe), im Mai 1914 in München, Neue Secession, ge-

del« bezeichnet), ferner seine Zeichnungen und Radierungen mit stürmenden, getroffenen und stürzenden Figuren (Kriegern, teils mit nationalen Parolen) entstanden.

Die Plastik gehört vielmehr in den Umkreis der »Badenden«, der »Susanna«-Bilder und der beiden bis Mai 1914 vollendeten Figuren eines stehenden Mädchens und Jünglings für den Garten des Teehauses auf der Kölner Werkbund-Ausstellung (siehe Anm. 7). Das heißt, die »Rückblickende« gehört in die Schaffensphase 1913–14 oder ins Jahr 1914, und sie könnte in der Pariser Ausstellung die Nr. 13 gewesen sein (?), da sie sich umschaut; oder sie war eben dort nicht gezeigt⁴.

zeigt, im Katalog dort abgebildet mit dem gleichen Foto wie in Paris, Juni 1914 (s. D. E. Gordon: Modern Art Exhibitions 1900–1914, München 1974, Vol. II, p. 846 – Exemplar des Levesque-Kataloges im Wallraf-Richartz-Museum und im Städel), in Mannheim KH 1916, no. 5 als »*Lebensgroßer weibl. Torso, Kopf nach links gewandt*«, dann im Besitz Sally Falk und 1919 auf den Listen seiner Sammlung no. 10. Diese Version ähnelt dem Kölner Exemplar (Abb. 2c), doch ist der Armschnitt verschieden.

Erhalten ist 3. die reichste Version mit Kopf und Beinen und dem Armschnitt in Höhe der Brustwarzen, Steinguß grau 127 cm H. heute in Duisburg; davon besitzt die Familie einen Guß mit abgebrochenem Kopf, der im Jahre 1949 für das Museum Bern nachgegossen und von Guido Lehmbruck dorthin verkauft wurde: 106 cm H. (D. Schubert 1981, Abb. 146).

In München 1914 nannte Lehmbruck eine Version »*Frauentorso (Steinmasse)*« und ließ jenes Foto abbilden, das auch im Levesque-Katalog erschien und das Gordon und Händler zur Identifizierung mit Nr. 13 in Paris veranlaßte. Hier liegt aber das Problem: in Paris 1914 war eventuell die Nr. 14 eine Version des Torsos der »Schreitende«, wenn nicht identisch mit der sog. »*Skizze*«, die dann in Mannheim 1916 Nr. 10 war. Dann bliebe die Nr. 13, sich wendende Frau, für die »Rückblickende«. Folgt man aber Gordons Zuweisung des von Lehmbruck gemachten Fotos des »*Frauentorso*« (München 1914, Nr. 104 Neue Secession) für die Levesque-Ausstellung-Nr. 13, so bleibt die Frage nach der Identität der im Juni 1914 in Paris genannten »Schreitende« – war sie etwa die »*Skizze*?«

Dieser Widerspruch ist bisher in der Literatur nicht befriedigend aufgelöst worden, da man die »Schreitende« ignoriert. Ich gestehe auch eine gewisse Ratlosigkeit ein, weil zwei Versionen der »Schreitende« mit Sockeln (?) und Armansätzen in »*Steinmasse*« verloren gegangen sind, aber 1914 in den genannten Ausstellungen (einmal als »*Frauentorso*«) standen.

Ebenso unklar ist die Identität der Nr. 10 bei Levesque: »*Fragment, Pierre*«. Denn es gibt im Werk Lehmbrucks bis Mai 1914 keine als Fragment zu bezeichnende Plastik, nur die verlorenen Torsi der »Schreitende«. Jedenfalls würde

Im Unterschied zu den Titeln mancher anderen Figuren, die von der Witwe Anita oder von Westheim stammen und wie im Falle von »Mädchen sich umwendend« nicht exakt die Sache treffen – es handelt sich bei der reichsten Version (mit Beinen und Plinthe) um die von Lehmbruck in der Levesque-Ausstellung, Paris 1914, und im Herbst 1916 in Mannheim (dort Nr. 10) selbst als eine »Schreitende« betitelte Plastik –, ist der Titel jener Figur durch die große Mannheimer Ausstellung von November 1916 und die Ausstellung in Basel 1917 gesichert: Die Nr. 16 in Mannheim lautete »Rückblickende, Stein« (Abb. 3), und sie wurde für 1400 Mark aus dieser Ausstellung gekauft. Freilich nicht wie viele andere Werke Lehmbrucks von seinem Gönner, dem Fabrikanten Sally Falk, sondern, wie aus einer handschriftlichen Notiz von Hartlaub in einem der erhaltenen Kataloge hervorgeht, von Dr. Mugdan.

Diese Notiz war für die Identifizierung der überlieferten Versionen der Plastik und somit für die damit

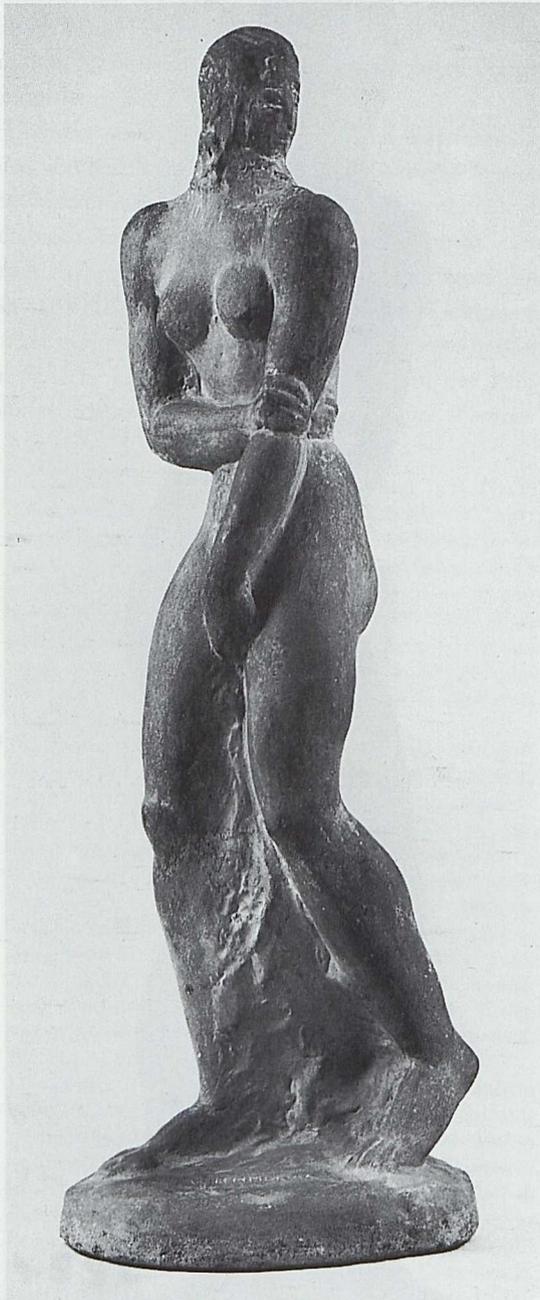
ich eher für den Katalog der Levesque-Ausstellung, Paris, mit Verwechslungen zwischen Text und Bild rechnen als für die Ausstellungen in München, in der »Freien Secession« oder dem Deutschen Künstlerbund (Mannheim). Der Schluß einer Fehlzuzuweisung von Foto und Kat.-Nr. scheint mir berechtigt, wenn man die Monate der Ausstellungen vergleicht: Neue Münchner Secession 1. Ausstellung (unter Albert Weisgerber) von Mai bis 1. Oktober 1914, die Levesque-Ausstellung im Juni 1914. Beide Male aber ist das Foto der gleichen Formversion der »Schreitenden« (bzw. des Mädchen sich umwendend) abgebildet, nämlich mit den halben Armen. Das bedeutet, daß ein Irrtum vorliegen muß – wenn Lehmbruck nicht zwei Steingüsse gleichzeitig in München und Paris hatte.

Bedenkt man dazu, daß der Steinguß ohne Kopf, 106 cm H., von der »Schreitenden« in Bern (Schubert, 146) ein Nachguß der Familie und Verkauf durch Guido Lehmbruck von 1949 ist, so muß es in der Familie noch eine Form geben, die niemand kennt (siehe Katalog der Gedächtnis-Ausst. Duisburg/Bremen, 1956, Nr. 31 und Katalog der Lehmbruck-Ausst. Haus am Waldsee, Berlin 1957, Nr. 18 – mit dem Titelbild der »Schreitenden« ohne Kopf).

Von der »Unterstützung«, die die Familie Lehmbruck in ihrem erzwungenen Vorwort zu meiner Monographie von 1981 meint, konnte ich vor 1980 nichts spüren. Die Lehmbruck-Forschung wird behindert, durch Nachgüsse erschwert und zusätzlich in den jüngsten Ausstellungen auf Bronzen konditioniert (d. h. auf Noack-Lehmbrucks). Ein dringendes Desiderat wäre eine Ausstellung mit Steingüssen, Terrakotten, Bronzen und getönten Gips-Güssen (die auf Lehmbruck selbst zurückgehen), in der möglichst mehrere Versionen einer Figur dokumentiert würden.



3. W. Lehmbruck: Rückblickende. Rötlich-ockerfarbener Steinguß, 1916 in Mannheim ausgestellt. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum



4. W. Lehmbruck: »Schreitende Frauenfigur, Skizze«
(sog. Skizze zur Rückblickenden).
Ton? Steinguß? Rötlich, 1914. Ehem. Slg. Sally Falk,
Mannheim. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum

verknüpften Probleme alter und neuer Güsse von großer Wichtigkeit. Ich komme darauf zurück.

Vorerst eine Klarstellung zur Genese dieser »Rück-

blickenden« und zu ihrer vermeintlichen Vorarbeit: Die immer, bis zur jüngsten Ausstellung des Lehmbruck-Werkes 1987/88 in Gotha, Berlin-DDR und Leipzig so genannte »Skizze zur Rückblickenden«⁵ (Abb. 4) hat mit dieser lediglich einzelne Momente der Haltung gemeinsam, ist aber wegen der Armhaltung und der deutlichen Schreitstellung der Beine m. E. eindeutig Vorarbeit und Skizze zu einer schreitenden Gestalt.

Dies geht über den anschaulichen Charakter hinaus auch aus den Unterlagen im Archiv der Kunsthalle Mannheim hervor, in denen das Skizzenhafte und Unfertige des Gesichtes der Plastik eigens zur Unterscheidung erwähnt wurde⁶. Auch die Nr. 10 des Kataloges in Mannheim 1916 dokumentiert diese These

⁵ Die »Skizze« war um 1929 im Besitz der Gal. F. Möller, Berlin, vgl. E. Roters: Galerie Ferdinand Möller, Berlin 1984, S. 76; Kataloge W. Lehmbruck-Museum Duisburg, Bd. I: Lehmbruck-Sammlung, hg. v. G. Händler, Recklinghausen 1964, Abb. S. 52; Katalog W.L., Duisburg/Bremen/Bielefeld, 1956, Nr. 27; Kat. der Lehmbruck-Ausst. Gotha/Berlin-DDR/Leipzig 1987–1988, Nr. 18; S. Salzmann, Lehmbruck-Museum (wie Anm. 3), 1981, S. 330 und Abb. 55; – ein 2. Ex. der »Skizze« Steinguß rötlich, 92 cm H., heute London, Coll. A. Goeritz. – Schön P. Westheim: Wilhelm Lehmbruck, Potsdam 1919, 2. Aufl. 1922, Abb. 34 hat diese »Skizze« fälschlich auf die »Rückblickenden« bezogen. Freilich könnte man in dieser Skizze (Mannheim 1916, Nr. 10) die auffallende Anlage zur Mehrgestaltigkeit, d. h. ihre Doppeltheit betonen: sie wäre dann Skizze zur »Schreitenden« (große Fassung Steinguß 127 cm mit Kopf; Fassung ohne Kopf 106 cm in Bern, Nachguß von 1949 – siehe oben Anm. 4) und zugleich auch eine Vorarbeit zur »Rückblickenden«, da sie Körpermotive beider enthält und auch einer »Susanna« verwandt ist.

⁶ Katalog Kollektivausstellung Wilhelm Lehmbruck (Berlin), von Gustav Hartlaub, Kunsthalle Mannheim 12. November–6. Dezember 1916, Vorwort von Theodor Däubler (wohl auch die Rede). Unterlagen im Archiv der Kunsthalle Mannheim. – Vgl. dazu die wichtige Dokumentation der Plastik-Stiftung von Sally Falk mit mehreren Lehmbruck-Werken und der Sammlung Falks: Susanne Schiller/Roland Dorn: Stiftung und Sammlung Sally Falk – Kunsthalle Mannheim (Reihe Kunst und Dokumentation, Bd. 11), Mannheim 1988, im Druck (mit den Dokumenten zur Ausstellung 1916). In Differenz zum großen Torso der Schreitenden, den Falk besaß (hier Abb. 2 d), wurde die »Skizze zur Rückblickenden« in den Mannheimer Akten (Verzeichnis der Falk-Skulpturen-Sammlung nr. 11) genannt: »Schreitende Frau, ein Viertel-Lebensgröße. Kopf unausgeführt, Ton« – also die »Skizze«, die auch in der Ausstellung Mannheim 1916, Nr. 10 war (Abb. 4).

und jene Verwechslung – der Titel ist: »Schreitende Frauenfigur, Skizze, Stein«.

Diese heute in Duisburg und London in zwei Exemplaren erhaltene Plastik ist massiver Steinguß, 92 cm hoch (eventuell identisch mit Nr. 14 der Pariser Levesque-Ausstellung). Und von dieser »Schreitenden« gab es nach dem Tonmodell (Abb. 2 a) mit angewinkeltem linken Arm und zum Bein geführten rechten Arm mindestens zwei »Fragmente«, d. h. Reduktionen mit verschiedenen langen Armteilen (Abb. 2 b, c, d), in alten Fotos überlieferte Güsse, die in den alten Katalogen auch reproduziert wurden (z. B. im Katalog Neue Münchner Secession, München 1914, Nr. 104)⁷.

Die »Rückblickende« schreitet demgegenüber nicht derart aus, und sie hält die Arme deutlich abweichend, nämlich verschränkt. Diese Armverschränkung kennen wir aus der Ölskizze »Drei Frauen« von 1910, aus Zeichnungen und plastisch in der 1911 entstandenen »Kleinen Sinnenden«, die es in Versionen aus Gips, Terracotta, Bronze, ocker getöntem Stucco-Guß und rötlichem Steinguß gibt.

Ändert Lehmbruck dann auch in der Tonfassung (dem Entwurf) dieser »Schreitenden« gegenüber der »Skizze« den angewinkelten Arm (eine Venus-Geste), so bleibt diese »Skizze« (Abb. 4) doch eng verbunden den Vorstudien zur kompletten »Schreitenden« (und ihren Torso-Reduktionen, Mädchen sich umwendend), und ferner den beiden für die Werkbund-Ausstellung

⁷ Siehe oben Anm. 4. – Die dreieckige Armhaltung der »Skizze« zu einer Schreitenden entspricht weitgehend der des stehenden Mädchens für den Park am Teehaus (von W. Kreis) auf der Werkbund-Ausstellung Köln, aber der Kopf wendet sich nach der anderen Seite; siehe die Abb. 55 (ein altes Atelierfoto) bei A. Hoff: Wilhelm Lehmbruck – seine Sendung und sein Werk, Berlin 1936, und bei D. Schubert, op. cit. 1981, Abb. 153–155; die Werkbund-Frau schaute nach rechts und der Mann als ihr Pendant nach links (von der Figur aus gemeint). Vgl. auch G. Händler a. a. O. 1971 (wie Anm. 4).

Im übrigen wird bei Durchsicht der Modelle in den Dokumentarfotos gut sichtbar, wie die Figuren der »Susanna« (Westheim Abb. 62), der Plastik »Badende« (1913), der als »Schreitende« zu verstehenden Figur (und das Mädchen sich umwendend) und die hier behandelte »Rückblickende« auch mit vielen Figuren in Radierungen und in den Zeichnungen verwandt sind. Vgl. Margarita Lahusen: Aspekte der Malerei Lehmbrucks, in: Katalog »Hommage à Lehmbruck«, Duisburg 1981, hg. v. S. Salzmann, S. 200f.; dieselbe: »Vier Frauen« (1913), »Susanna« und »Bathseba«, in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum – Informationsblätter IV,

in Köln 1914 (für den Garten des Teehauses von Wilhelm Kreis) modellierten Figuren (im Sommer 1914 in Paris und Köln ausgestellt, heute zerstört, – weniger eng verbunden jedoch der ausgeführten »Rückblickenden«.

Diese steht, sie hält inne, sie wendet den Kopf zurück, und wie bei der »Kleinen Sinnenden« sind die Arme unter der Brust verschränkt, allerdings weniger als Ausdruck des gelassenen Sinns als vielmehr im Kontext einer Angstmetaphorik.

Die männlichen und weiblichen Figuren und die Gestalt-Ideen Lehmbrucks sind in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg deutlich untereinander verwandt und im künstlerischen Prozeß des Werdens stark verknüpft (vor 1914 dominieren die weiblichen, nach 1914 die männlichen Figuren), da der Künstler immer wieder die Existenz-Dimensionen des prototypischen Liebespaares in den Themen wie »Raub«, »Pygmalion«, »Paolo und Francesca«, Mann zwischen zwei Frauen (Aquarell), »Apparition« (vgl. das berühmte Gedicht von Mallarmé) oder »Orpheus und Eurydike« umkreist und in dem Sinne mit den erwähnten Werkbund-Figuren ein Menschenpaar auf Distanz – aber mit Blickverbindung und parallelen Gesten – schafft⁸.

Lehmbruck variiert auch vor 1914 einzelne Motive – von mir 1969 unter den Begriff »Gestaltverwandlung« gebracht – an unterschiedlichen Sujets und verschie-

1987, Nr. 11/12. Margarita Lahusen hat eine Dokumentation zu den Ölskizzen und Pastellen Lehmbrucks fertiggestellt.

Zu den zerstörten Werkbund-Figuren von 1914 vgl. die Angaben S. 17 in Kat. Lehmbruck-Museum 1964 (G. Händler); in Paris bei der Galerie Levesque 1914 waren sie Nr. 16 »La rêveuse. Pierre« und Nr. 15 »Homme assis. Pierre«. Da sie gleichzeitig in Köln standen, hatte Lehmbruck je zwei Fassungen angefertigt (Stein und Gips).

⁸ Zu den Fragen des Liebespaares/Menschenpaares in Lehmbrucks Schaffen vgl. meinen Abs. 2 im Teil III: Die Kunst Lehmbrucks, 1981, S. 156f.; ferner M. Lahusen, Aspekte der Malerei, 1981, 200–211.

Die Transformationen des Menschenpaares bei Lehmbruck von seinem Erlebnis der »Baiser«-Gruppe Rodins 1904 auf der Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf, seinen frühen Zeichnungen des knienden Paares (»Adam, wo bist du?«), über die Radierungen um 1912 bis zu den späten »Liebenden Köpfen« und dem Erlebnis der unter dem Freud-Schock gesehenen Strindberg-Aufführung von »Rausch« 1918 am Zürcher Theater (mit der Bergner) verdient eine umfassende Darstellung.

denen Figurenerfindungen: man denke an die »Badende« (1913 im Salon d'Automne gezeigt), die »Rückblickende«, die »Schreitende« und ihre Torsi, an das

Werkbund-Mädchen (genannt »La réveuse«) und an verschiedene Radierungen und Ölskizzen wie »Susanna«, »Badende« und »Kniende Frau«.

★

Nun zu den überlieferten Versionen der »Rückblickenden« und den früher, besonders zu Lebzeiten ausgestellten Exemplaren, die heute noch bekannt oder zu dokumentieren sind. Vollzähligkeit kann hierin freilich wegen der Nazi-Aktionen 1937–39 und wegen des Zweiten Weltkrieges nicht erwartet werden.

Während Paul Westheim die »Rückblickende« 1919/22 im Steinguß nach zwei Fotos abbildete, die m. E. noch auf Lehmbruck zurückgehen, reproduzierte A. Hoff 1936 (S. 60–61) bezeichnenderweise bereits eine Bronze, die nicht von Lehmbruck selbst stammte, sondern die ein posthumer Guß war, unter der Anleitung der Witwe Anita Lehmbruck von der Firma H. Noack, Berlin-Friedenau, ausgeführt (Höhe 92 cm, bezeichnet, m. E. zwischen 1922 und 1925 gegossen, heute in Duisburg, Abb. 5). Dieses Bronze-Exemplar ist – wenn die Familie in Stuttgart über kein weiteres mehr verfügt (wie im Falle des »Emporsteigenden Jünglings«, wo es drei Bronzen gibt) – das einzige in Metall. Ohne Zweifel weisen der Gußstempel und die Stütze der Figur auf die posthume Anfertigung durch die Witwe, das heißt zugespitzt: die bronzene »Rückblickende« in Duisburg ist kein Werk Lehmbrucks, der diese Gestalterfindung nur für den Steinguß und den getönten Stucco-Guß mit Glasierung (und mit Eisenstützen im Inneren) plante, wie aus den folgenden Darlegungen zu ersehen ist.

Außer den genannten Indizien gibt es noch ein bislang unbekanntes Dokument dafür, daß die Bronze posthum entstand. In einem unveröffentlichten Brief von Anita Lehmbruck an Paul Westheim vom Juli 1926 (den nicht die Familie vorwies, der sich vielmehr in einem Archiv fand), in dem es auch um die Forcierung der Idee eines Lehmbruck-Museums in Duisburg und Hoff's Rolle dabei ging, ist zu lesen, daß die Witwe bis 1926, also ohne des Künstlers Kontrolle, den Bronzeuß für möglichst viele Figuren betrieben und schon durchgeführt hatte; dabei wurden nicht nur Vorlagen aus eigenem Besitz verwendet, sondern auch Figuren aus anderem Besitz. Demonstrativ erwähnt

sie die entstandenen Kosten. Bei dieser Nachguß-Aktion legte man sich offenbar keine Rechenschaft darüber ab, ob Wilhelm Lehmbruck die jeweilige Figur vielleicht doch nur für den Steinguß (»Cement«) konzipiert hatte, ob er einen bestimmten Kopf wie den Kopf der »Schreitenden«, (sog. Mädchenkopf sich umwendend) nicht primär in Terracotta gedacht oder ob er einen Torso tatsächlich für Steinmasse und Bronze vorgesehen hatte oder eine Gestalt wie die »Badende« nur für den Steinguß. Hier der genannte Brief:

Anita Lehmbruck

München Leopoldstr. 31, den 18. Juli 1926

Sehr geehrter Herr Westheim!

Ich weiß durchaus zu schätzen, wie Sie von frühesten Zeiten an das Werk meines Mannes würdigten und gewiß auch keine Gelegenheit vorübergehen ließen, um dies öffentlich zum Ausdruck zu bringen. Auch in der letzten Nummer des Kunstblattes würde der Dresdener Aufsatz aus Ihrer Feder – ich bin fest überzeugt – anders gelautet haben. Mich berührt nach wie vor der allgemeine Bericht über die Plastik wenig angenehm. Vor allem werden einmal meine Söhne zu schätzen wissen, wie Sie sich früh und nachhaltig für das Werk eingesetzt haben. (...)

Sie schreiben, daß Sie im nächsten Heft wieder eine Anregung für das Lehmbruck-Museum geben wollen. Das veranlaßt mich, Ihnen zu sagen, daß Duisburg sich durchaus nicht fair benimmt. Ich bat schon damals, nachdem ich sämtliche Bronzen gemacht hatte und erkannte, daß ich mit der Summe nicht ausreichen würde (also vor Eröffnung der vor einem Jahr gemachten Ausstellung) Herrn Dr. Hoff, er möchte veranlassen, daß eine Sache gekauft würde, damit ich meine Unkosten decken könnte. Selbst Herrn Oberbürgermeister Jarres bat ich darum. Obwohl ich noch später schriftlich meinen Wunsch äußerte, ist bisher noch nichts geschehen. Schon über ein Jahr befindet sich das ganze Werk (Plastiken, Gemälde, Zeichnungen

gen, Radierungen) in Duisburg als *Leihgabe*. Es ist für die Stadt Duisburg doch gewiß vom kulturellen Standpunkt aus eine wichtige Sache. Ich glaube nicht, daß Dr. Hoff persönlich in der Angelegenheit gearbeitet. Ich habe das Gefühl, daß die hier in Betracht kommende Behörde versucht, in wohl nicht mißzuverstehender Weise Vorteile herauszuziehen. Diese Herren sollten sich zu einer so wichtigen Kunstangelegenheit einmal anders einzustellen versuchen. Andererseits ist ja in Duisburg der Gedanke an ein Museum vorhanden und ist ja auch die aufblühende Vaterstadt meines Mannes der Ort dazu. Hätten Sie nicht vielleicht Wege, auch in der Presse im Rheinland Aufsätze zu bringen, damit mal endlich mit offenen Karten gespielt wird?

(...)

Mit besten Grüßen von meinen Jungen und mir

A. Lehmbruck

Soweit dieser Brief von Anita Lehmbruck an Westheim⁹.

⁹ Diesen Brief Anita Lehmbrucks von 1926, den ich den Forschungen von Lutz Windhöfel, der über Paul Westheim arbeitet, verdanke, werde ich im vollen Wortlaut in der 2. Auflage meines Lehmbruck-Buches abdrucken. Eine große Zahl von Lehmbrucks Plastiken wurde posthum auf die Veranlassung der Witwe und später der Söhne Guido und Manfred Lehmbruck in den 20er Jahren, nach 1948 und in jüngerer Zeit in Bronze gegossen (ein Ex. des »Gestürzten«, ebenso ein 3. Ex. des »Emporsteigenden« in Familienbesitz in Stuttgart), hin und wieder auch in Stein- und Zementguß-Exemplar beweist, daß sie nie für Bronze konzipiert wurde; ferner der »Emporsteigende« (Leihgabe Guido Lehmbrucks an das Kunsthaus Zürich, dort jüngst für einen hohen Preis erworben); die »Kniende« von 1911 (Exemplare in Duisburg; Mainz; New York, Opera); den »Kopf eines Denkers« (ein symbolisches Selbstbildnis), die sog. »Betende« – eine weibliche Halbfigur von 1918, ein alter Sandsteinguß in Zürich, Kunsthaus (sehr wahrscheinlich stellt diese Figur die junge Elisabeth Bergner dar in einer Szene von August Strindbergs »Rausch«, der im Juni/Juli 1918 im Stadttheater Zürich aufgeführt und von Lehmbruck mehrmals besucht wurde).

Auch andere Plastiken wurden posthum in Bronze herausgegeben, so der *Torso der Sinnenden* (Duisburg), das sog. »Mädchen sich umwendend« (*Torso der Schreitenden*), die späte, fragmentarische *Mutter-Kind-Plastik* von 1918 (Noack-Bronze in Duisburg, alte Steingüsse graugrün in der Kunsthalle Hamburg, in der Sammlung Moritzburg, Halle, im Kunstmuseum zu Hannover, bei Familie Lehmbruck in Stuttgart; 1985 Galerie Vömel Düsseldorf – jetzt in der Gal. Werner Köln).



5. W. Lehmbruck: *Rückblickende*. Posthumer Bronze-Gruß (H. Noack, Berlin-Friedenau), um 1924/25. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum

Die Vollständigkeit solcher Probleme und Güsse muß der von Salzmann lange schon angekündigte Catalogue raisonné erbringen. Hier nur soviel: Die posthumen Bronzen tragen meist den Gußstempel von H. Noack Berlin-Friedenau (aus den 20er Jahren, siehe Brief von Anita von



6. W. Lehmbruck: Rückblickende. Rötlich-ockerfarbener Steinguß. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum (Hauptansicht)

Im übrigen werfen auch die dominierenden Materialien während der von Lehmbruck selbst eingerichteten Ausstellung 1916 in Mannheim ein Licht auf die Bronze-Aktionen der Witwe bis 1926. Selbst die gelängten, dünnen und gebrechlichen Gestalten der ersten expressionistischen Phase, die den neo-klassischen Stil der Zeit um 1910 überwandern, die »Kniende«, der »Emporsteigende« und die »Große Sinnende«, waren in Steingüssen nach Mannheim transportiert worden, obgleich ihre Verräumlichung der Bruchgefahr ausgesetzt war. Dies gilt auch für die zweite expressionistische Arbeitsphase ab 1915 (»Gestürzter«, trauernder »Freund«, der geplante Kniende 1918/19, die konzipierte Pietà als »Mater dolorosa«)¹⁰.

1926), und H. Noack Berlin (nach 1945); die Lehmbruckschen Bronzen dagegen – wie der »Kopf der Sinnenden« in Halle (1914 von Max Sauerlandt erworben), der »Kopf der Stehenden« von 1910 im Museum zu Wiesbaden (erworben 1914), oder die »Büste der Frau L.« von 1910 im Folkwang-Museum Essen (erworben vor 1916) zeigen den alten Gußstempel: »Cire C. Valsuani perdue«. Dies gilt auch für den schönen »Torso der Stehenden«, der 1986 von der Galerie Marlborough in London verkauft wurde. Erschwert wird das Problem dadurch, daß manche der alten Bronzen keinen Stempel tragen (wie die Güsse für Sally Falk in Mannheim: »Büste Frau L.«, Hagener Torso 1911); ferner kennen wir Bronzen mit dem rautenförmigen Stempel »A. Valsuani c.p.« (kleiner weiblicher Torso, 1911, Museum Mainz; »Mädchenkopf auf schlankem Hals« 1914, Slg. Lütze in Stuttgart u. a.).

Manche Güsse ließ Lehmbruck auch durchführen von der »Düsseldorfer Bronzegeißerei G.m.b.H.« (also solche vor dem Pariser Aufenthalt wie »Junge Liebe« Relief 1905, »Mutter und Kind« von 1907 oder das Exemplar der »Badenden« im Folkwang-Museum Essen.

¹⁰ Solche Unterschiede und die sichtbaren Stil-Umbrüche bei Lehmbruck übergeht R. Hohl, ohne zu differenzieren (in: »Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert«, London/Stuttgart 1985/86, S. 434). Er deduziert von der neo-klassischen »Großen Stehenden« von 1910, daß Lehmbrucks Figuren Idole eines ästhetisch-sittlichen Ideals waren, an das »nur noch das konservativ-idealistische Bürgertum glaubte«, und unterstellt Salzmann und mir solchen Glauben in einer »neojungkonservativen Kunstbetrachtung«. Wer »jung« als Adjektiv versteht, irrt. Denn Hohl meinte damit »Neo-C. G. Jung-konservativ«, ohne dies seinen Lesern zu erläutern; und in der englischen Edition des Kataloges steht nur »neo-conservative«. Ohne zu berücksichtigen, daß meine Kritik an extremer Subjektivität und an Leere-Tendenzen bei Archipenko, Brancusi oder Kandinsky mit Carl Einstein (»Fabrikation der Fiktionen«, um 1932) und dessen Werk »Die Kunst des 20. Jahrhunderts«, 3.A. 1931) geführt wird, unterstellt Hohl nicht nur Neo-

Die Bronze der »Rückblickenden« ließ die Witwe des seit 1919 toten Plastiklers herstellen, obgleich aus der Stütze hinter den Beinen der Figur zweifelsfrei die Konzeption für das von Lehbruck vorgezogene sensiblere Material des Steingußes hervorgeht, das der Künstler selbst »Steinmasse«, »Cement« oder auch »Stein« nannte. Hier haben wir eine Analogie zur Figur der »Großen Sinnenden« von 1913/14, dem Pendant zum »Emporsteigenden«, die ebenfalls eine Stütze aufweist (Gips, Steinguß), die man dann im posthumen Bronzeguß wegließ (Steinguß in Stuttgart; getönter Stucco-Guß mit Glasierungsresten in Duisburg)¹¹.

konservativismus, sondern geht unhermeneutisch so weit, die extremen Stilbrüche bei Lehbruck zu überspielen. Freilich, die Phase um 1909/10 ist neoklassizistisch (an Marées orientiert), der expressionistische Bruch über die »Kniende« zum »Emporsteigenden« 1913 (eine nur aus Nietzsche ganz zu begreifende Gestaltidee) aber genau das, was seinerzeit als »Expressionismus« verstanden wurde (Zeugnisse von Däubler, Ehrenstein, v. Unruh, Rubiner u. a.) Und mit dem Kriege entstanden in einer dritten Phase, die kaum weibliche Figuren formte, die tektonischen Meisterwerke des »Gestürzten« und »Trauernden«; Frauen/Mütter erscheinen nur in den Pietà-Plänen exponiert. Auch die monumentale Gestalt eines Knienden zur Bezeichnung des Kriegselends war noch vor dem Selbstmord gezeichnet (geplant). Es bleibt mir unverstänlich, warum die Herausgeber des Katalogs W. Schmied/N. Rosenthal/C. Joachimides solchen Unsinn Hohls abdruckten; denn jedem, der Bescheid weiß, ist bewußt, daß Lehbrucks bedeutendste Ausstellung der letzten Jahrzehnte (!) in Washington/Los Angeles/San Francisco/Boston 1972/73 (Text von R. Heller) gezeigt wurde, dann verkürzt 1973 in West-Berlin. Lehbruck »ein deutsches Schutzgebiet«, wie Hohl klittert? Vielleicht gar ein ost-deutsches? Denn z. Zt. wandert eine Lehbruck-Schau durch die DDR (s. o. Anm. 4). Es liegt auf der Hand, daß realistisch gesonnene Künstler auf einen Menschenbildner wie Lehbruck als ihre Tradition achten; nur die Alt-Avantgardisten der Abstrakte, die Apologeten der minimalen Kunstbetriebs-Kunst, welche das Bild des Menschen in seiner Zeit ausblenden, können zu Schlüssen wie denjenigen Hohls kommen. Seine Perspektive resultiert aus einem überspannten »Avantgarde«-Begriff, ist deduktiv und ahistorisch. Auf allen Ausstellungen damals mischten sich konventionelle und modernere Plastiken; über die *Amory Show* 1913 hinaus wäre der Blick auf die Ausstellungen in der »Freien Secessione« zu richten (wo Lehbruck mit Gerstel, Beckmann, Heckel u. a. führend war). Selbst nach der Novemberrevolution 1918 war ein angeblich konservativer Bildner wie Lehbruck, den Ehrenstein einmal als den bedeutendsten Plastiker der Gegenwart bezeichnete, nicht unmodern, wie Hohl suggeriert: Der Sozialist Ludwig Rubiner bildete in seiner programmatischen Schrift »Die Gemeinschaft« (Potsdam 1919)

Das Steinguß-Exemplar der »Rückblickenden«, das Lehbruck im November 1916 in seine umfassende Retrospektive während des Krieges vom 12. 11. – 6. 12. 1916 in die Mannheimer Kunsthalle (die zuvor einen Steinguß der »Großen Stehenden« erworben hatte) gab, das also von seinen Material-Intentionen her gesehen obere Priorität gewinnt, wurde – wie oben erwähnt – von Dr. Mugdan 1916 erworben. Es befand sich lange im Besitz dieser Familie und wurde dann in den 60er Jahren nach Hamburg verkauft, von wo aus es direkt in das Kurpfälzische Museum Heidelberg gelangte (Abb. 6)¹².

Lehbrucks »Emporsteigenden« als erste Abbildung ab; Ernst Bloch nennt Lehbruck in der 2. Ausgabe seines »Geist der Utopie« ausdrücklich neben Kirchner. Ich habe diese Details in meinem Buch von 1981 zusammengestellt. Der Rekurs auf derartige historische Fakten scheint mir erhellender als hohles Gerede.

¹¹ Lehbruck schickte die »Große Sinnende« 1916 in Steinguß nach Mannheim. Auch bei dieser Figur stellt sich – wie beim »Emporsteigenden« (Bronze in Zürich, Leihgabe Guido Lehbruck) – mit aller Schärfe das Problem der Nachgüsse. Die Bronze der »Sinnenden« in der Nationalgalerie West-Berlin (Leihgabe der Familie) ist ein posthumer Guß der Fa. H. Noack Berlin-Friedenau, 208 cm H. (Kat. Nr. 21 der Ausstellung W. L., Berlin 1973); siehe oben Anm. 9.

Ein alter Steinguß, grau getönt, (rechte Hand mit Gips ersetzt) befindet sich glücklicherweise in der Staatsgalerie Stuttgart; vgl. Karin v. Maur/Gudrun Inboden: Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1982, S. 199; D. Schubert op. cit. 1981, Abb. 142 und S. 176ff.

Das immer – auch von S. Salzmann – als »Steinguß« katalogisierte Exemplar in Duisburg (s. Kat. der Hommage à Lehbruck, 1981, 43; S. Salzmann, Lehbruck-Museum Duisburg, 1981, 331; D. Schubert, 1981, Abb. 139) ist tatsächlich ein beige getönter Gips (Stucco-Guß) mit Resten der Glasierung an der Oberfläche, also eine Technik wie bei der »Kleinen Sinnenden«, der »Rückblickenden« in Hagen (s. unten), der »Büste der Großen Sinnenden« im Saarland-Museum u. a.

Ein Gips der »Großen Sinnenden« war Nr. 11 Gal. Levesque Paris 1914: »Jenne fille debout. Plâtre. Acquis, en pierre, par la Galerie Krölller, La Haye.« – Ein altes Foto S. 36 »Hommage à Lehbruck« 1981.

¹² Am 25. Januar 1917 sendet Hartlaub an Lehbruck in Arosa (Hotel Valsana) eine Aufstellung der aus der Ausstellung verkauften Arbeiten: 1. was S. Falk kaufte, 2. Dr. Mayer, 3. Dr. Kleemann Freiburg, 4. Dr. Mugdan:

- a) Die Plastik: Rückblickende, Stein. Nr.: 16
- b) Nr.: 42 Kleopatra, II
- Nr.: 79. Schreitende, Federzeichnung
- Nr.: 85. Sitzende Japanerin, Lithographie
- Nr.: 102. Ecce Homo
- Nr.: 103. Madonna Kniend«



7. W. Lehmbruck: Kniende. Paris 1911, Steinguß, erworben 1920. Berlin-DDR, Nationalgalerie (zerstört 1945)

Dort ist die Suprematie besitzende Figur in sehr gutem Zustand erhalten. Seinerzeit sollte sie einen Baustein für eine »Moderne Abteilung« im Heidelberger Museum bilden – neben Liebermann, Trübner, Pechstein, Beckmann u. a. –, die aber durch Einwirkung des Oberbürgermeisters Zundel unterbunden wurde.

Durch den Schutz des jahrzehntelangen Familienbesitzes wurde Lehmbrucks »Rückblickende« in Heidelberg vor dem Schicksal der Nazi-Aktionen »Entartete Kunst« bewahrt, so daß ihr sowohl der Verkauf ins Ausland (1939) als auch die Zerstörung durch Ausla-

gerungen (wie ein Exemplar der »Knienden«, Steinguß, in München) oder durch andere Faktoren (wie der Steinguß der »Knienden« der Nationalgalerie Berlin, Abb. 7) erspart blieb.

Auch brach somit die wertvolle Figur deshalb nicht wie viele andere Plastiken Lehmbrucks in öffentlichem Besitz: so brachen der Cementguß des »Emporsteigenden« in Stuttgart (Staatsgalerie, nicht wiederhergestellt), die »Große Stehende« in Mannheim, die »Badende« von 1913 der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (zur Zeit Galerie Augsburg) und viele andere Plastiken – sogar der kleine »Weibliche Torso« (Hagener Torso) im Folkwang-Museum Essen (Kopf abgebrochen, dann nach Zusammensetzung die Oberfläche graublau eingestrichen).

Der ausgezeichnete, von Lehmbruck kontrollierte Steinguß der Heidelberger »Rückblickenden« ist massiv (ohne flachen Hohlraum unten) aus rötlich-ocker getöntem Cement, 92 cm hoch, links auf der runden Plinthe bzw. Standplatte signiert »W. LEHM-BRUCK«.

Als 1985–87 mehrere Versionen der »Rückblickenden« auf Auktionen und im Kunsthandel auftauchten und zur Disposition standen, habe ich auch im Blick auf jene die wichtige Heidelberger Figur neu fotografiert, um sie zu erschließen. Dabei stellten wir diejenigen Ansichten nach, die P. Westheim 1919 schon reproduzierte und die sicherlich noch auf Fotos von Lehmbruck zurückgingen¹³.

Die alten, fehlerhaften, flüchtigen Werkverzeichnisse von Westheim und Hoff – der von S. Salzmann angebe-

5. die Kunsthalle Mannheim, 6. Dir. Niebel.

Sally Falk kaufte u. a. eine Bronze »Gebogener Frauentorso«, vier Aquarelle und mehrere Zeichnungen. Die Gemälde »Nixe«, »Im Bade« (Mann und Frau) und »Schlafende« besaß er bereits und gab sie in die Ausstellung, kaufte aber noch die Nr. 29, das Gemälde »Junges Mädchen«.

Auch an dieser Stelle möchte ich meinen Dank Herrn Dr. Klaus Mugdan, Weilheim, aussprechen für seine freundlichen Auskünfte vom Mai 1987, die die Provenienz der wichtigen Figur bis zur Mannheimer Ausstellung 1916 (Kat. notiz Hartlaub) bestätigen. Siehe auch: Katalog der Ausstellung »Kunst des 20. Jahrhunderts aus Heidelberger Privatbesitz«, Kunstverein zu Heidelberg 1962.

¹³ Ich gehe davon aus, daß eine Reihe der alten Fotos, die Paul Westheim 1919 in seine Monographie und in den Artikel im »Kunstblatt« aufnahm, unter der Regie von Lehmbruck entstanden waren – siehe Abb. 32/33 bei Westheim, optimale Schrägsicht und eine Rückansicht.

lich in Arbeit befindliche und für den 100. Geburtstag Lehmbrucks 1981 angekündigte Oeuvre-Katalog ist noch nicht erschienen – nannten nur drei Exemplare: einen Steinguß ehem. in Dresden (Skulpturensammlung Albertinum), fälschlich in Mannheim einen Steinguß (eine Verwechslung mit einem Exemplar der Slg. S. Falk oder mit dem heute in Heidelberg befindlichen?) und den (posthumen) Bronzeguß in Duisburg¹⁴.

Die Exemplare der »Rückblickenden« ehem. in den Museen zu Erfurt und Dresden, im Jahre 1937 als »entartet« von den Nazis ausgemustert,^{14a} dürften – nach alten Fotos zu urteilen – (Abb. 8 u. 8a) tatsächlich (roher) Steinguß gewesen sein, da die Oberfläche im Unterschied zu anderen Exemplaren stumpf wirkt, das heißt keine Glanzlichter zeigt wie die Stucco-Güße mit Glasierung (vgl. die Mädchenbüste in Saarbrücken).

Im Mai 1930 bietet der Sammler Dr. Hermann Wurz, Stuttgart¹⁵, über den Plastiker Alfred Lörcher fünf Plastiken Lehmbrucks, alle Cementgüsse, wie es hieß, dem Direktor der Kunsthalle Mannheim, Gustav Hartlaub, zum Kauf an: die »Büste Frau L.«, den »Mädchenkopf« nach rechts gewendet (sog. »Mädchenkopf sich umwendend«, also den Kopf der ehem. als »Schreitende« konzipierten Figur), den »Kopf der Großen Sinnenden« (siehe Westheim Abb. 38), den »kleinen weiblichen Torso« und ferner ein Exemplar der »Rückblickenden«. Der Verbleib dieser letzteren Figur ist mir nicht bekannt.

Auf die Frage nach den Materialien (Steinguß, Gips) komme ich wieder zu sprechen. Vorerst eine Bemerkung zu einem für die Köpfe der großen Figuren (Stehende, Sinnende, Mädchen sich umwendend) gesicherten Material, da es in den Ausstellungsverzeichnissen zu Lehmbrucks Lebenszeit dominiert: die Terracotta (gelblich oder mehr rötlich). Dieses Material scheint mir für die mittelgroße Figur der »Rückblickenden« auszuschneiden, obgleich es 1919 einmal genannt wird: Als die »Freie Secession« Berlin ihre Sommerausstellung Mai bis Juli am Kurfürstendamm mit Gedächtnis-Räumen für die Toten, Theo von Brockhusen und Lehmbruck, veranstaltet, zeigte man eine »Rückblickende« als Nr. 27 und gab als Material »Terracotta« an. Ich halte dies für eine Verwechslung mit

rötlich getöntem Steinguß. Die »Kleine Sinnende« der Kunsthalle Mannheim wurde auch teilweise als Terracotta katalogisiert, ist aber aus rötlichem Cement (massiv) gegossen und doppelt signiert¹⁶.

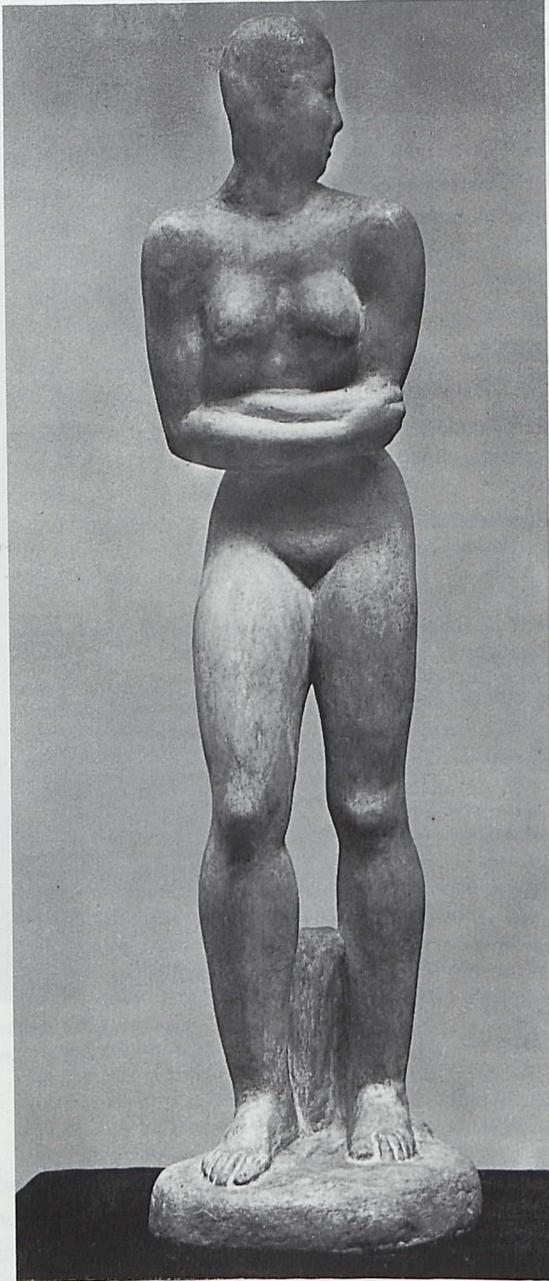
Das Bemerkenswerte und zugleich Problematische der Materialfrage – da teils auch die Museumsbestände lange nicht genau genug untersucht worden sind (der »Kleine weibliche Torso« von 1911 im Museum Ludwig in Köln ist braun bemalter Gips-Guß, nicht aus Steinguß, wie jüngst katalogisiert wurde!) – bei der »Rückblickenden« nun ist, daß alle anderen bekannten Exemplare (Privatbesitz, Museum Ludwig Köln, Osthaus-Museum Hagen u. a.) als Steingüsse galten, was jedoch nicht ganz richtig ist.

¹⁴ P. Westheim, op.cit. 1922, S. 63–64; A. Hoff, 1936, S. 116; nicht im Katalog »Hommage«, hg. v. S. Salzmann, 1981, S. 225–27. Katalog Wilhelm Lehmbruck, Gotha/Berlin/Leipzig 1987–1988, S. 86.

^{14a} Auf alten Fotos vom N.S.-Depot Niederschönhausen, wo die Nazis die »entartete Kunst« aufbewahrten, erkennt man eine »Rückblickende«; ferner drei kleine »Sitzende«, eine Terracotta vom »Mädchenkopf auf schlankem Hals«, zwei Mädchenköpfe sich umwendend (Terracotta?), drei Exemplare vom Denker-Kopf 1918 (Steinguß und Bronze?). Auf einem anderen Foto wieder »Mädchenkopf auf schlankem Hals« (Wiesbaden oder Mönchengladbach?), eine weitere »Sitzende« und den »gebeugten Frauentorso« (Stein, ehem. Stuttgart?), – siehe dazu Sabine Kimpel: Walter.Kaesbach-Stiftung 1922–1937 – die Geschichte einer expressionistischen Sammlung, Mönchengladbach 1978, S. 45. Von dem 2. Foto gibt es eine andere Version S. 64 im Katalog Lehmbruck: Gotha/Berlin/Leipzig 1987/88, die die Plastiken deutlich zeigt; rechts mehrere Plastiken von Barlach; im Hintergrund von Otto Dix »Frau mit Säugling« 1924, aus dem Museum Königsberg. Auf einem weiteren Foto erkennt man die gleichen drei Lehmbrucks und ferner auf dem Boden vorn die verschollene Nietzsche-Büste von Dix. – Herrn Dir. Raumschüssel, Skulpturensammlung Dresden, danke ich für beste Auskünfte über die früher und heute dort befindlichen Lehmbrucks; ebenso Herrn Dr. Romanus, Halle, für Fotos der Erwerbungen 1914 von Max Sauerlandt und Dr. A. Hüneke (Potsdam) für die kollegialen Mitteilungen zur N.S.-Liste von 1939.

¹⁵ Brief vom 1. Mai 1930 von A. Lörcher, Stuttgart, an Gustav Hartlaub, Mannheim, der die angebotenen Plastiken jedoch nicht erwerben wollte und das Angebot am 8. Mai der Kunsthalle in Karlsruhe weiterreichte. (Archiv der Kunsthalle Mannheim).

¹⁶ Freie Secession Berlin, Sommerausstellung 1919, Nr. 27; Kat. Lehmbruck-Museum, I, 1964, S. 20; G. Händler, in: Beiträge, 1969, S. 74. – Zur »kleinen Sinnenden« Mannheim, röt. Steinguß 54 cm H., vgl. S. Schiller/R. Dorn, a. a. O. 1988 (wie Anm. 6).



8. W. Lehmbruck: Rückblickende. Paris 1914, Steinguß?
Ehem. Dresden, Skulpturensammlung (bis 1937)

Ich gehe die mir bekannten Versionen kurz durch: In der Auktion des Kunstkabinetts Roman N. Ketterer (Stuttgart) vom Mai 1959 war die Nr. 492 »sehr selten«, eine »Rückblickende« angeblich in Steinguß, 91 cm hoch, »braun glasiert«, signiert.

Diese Oberflächenbehandlung mit Glasur (Schlack?) läßt uns aufhorchen. Lehmbruck hat seine Steingüsse in der Regel nicht glasiert (oder bemalt), sondern hat sie – wie die Heidelberger Figur – stumpf (roh) gegossen und in der Masse grau oder graugrün, beige, ocker oder rötlich-ocker getönt und dann im Guß roh belassen, so daß das Poröse der zementartigen Oberfläche sichtbar blieb. Die Stumpfheit des Steingusses verschluckt somit die möglichen Lichtreflexe, die die Bronze jedoch verstärkt.

Glasiert wurden nur hin und wieder Steingüsse, aber natürlich meistens die Stucco-Güsse (getönter Gips): so die weibliche Büste des Titels »Mädchenkopf auf schlankem Hals« (Kopf der »Großen Sinnenden«) von 1913/14 im Saarland-Museum zu Saarbrücken (Abb. 12) oder auch die »Kleine Sinnende« (ehem. Gal. Schames, Privatbesitz) und auch die »Große Sinnende« von 1914 im Duisburger Museum (vgl. oben Anm. 11).

Aus der Sammlung Haubrich (1925) stammt ein hell-ocker getönter Steinguß mit matt stumpfer Oberfläche, signiert auf der Standplatte »W. LEHMBRUCK«, 92 cm hoch, heute im Museum Ludwig, Köln (Abb. 9). Ich habe diese Figur auch jüngst untersucht, neu fotografieren lassen, um das Matte der Oberfläche zu dokumentieren (da ältere Fotos Glanzlichter aufweisen), und habe sie wiegen lassen. Die Plastik war leider mehrmals gebrochen (wann?) und ist in der Hüfte wieder angebrochen¹⁷.

Ein angeblicher Steinguß, 91 cm Höhe, signiert, befand sich früher in der Sammlung Klaus Gebhard und wurde auf der 37. Auktion bei Roman N. Ketterer in Stuttgart im Mai 1962 (Katalog Nr. 254 mit Abbildung) versteigert. Sollte dieses Exemplar nicht das ehemals in Dresden befindliche sein, dann möglicherweise das folgende. Denn aus den Beschlagnahmungsbeständen der N. S.-Aktion »Entartete Kunst« erwarb der Galerist Ferdinand Möller (Berlin) eine »Rück-

¹⁷ Bei der Kölner »Rückblickenden« – Standplatte massiv – war der Kopf bereits abgebrochen und die Beine unterhalb der Knie durchgebrochen; vgl. S. Gohr (Hg.): Museum Ludwig Köln, Köln/München 1986, S. 139 (mit Fehlern: so ist der »Kleine weibliche Torso« von 1911 nicht Steinguß, sondern aus weißem Gips gegossen und stumpf braun bemalt). Für die freundliche Hilfe bei der Untersuchung der Plastik in Köln danke ich Herrn Dr. Kolberg.



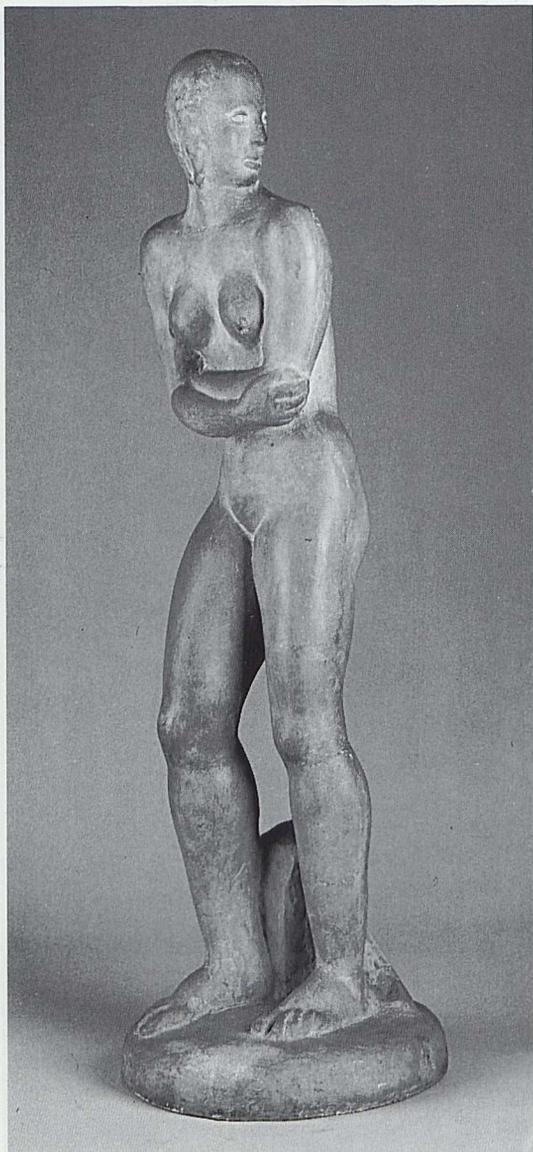
8a. N.S.-Depot mit beschlagnahmten Werken, um 1938/39 in Berlin-Niederschönhausen

blickende«, deren Herkunft unklar war (Dresden?), Höhe 92,5 cm, signiert an der üblichen Stelle, Stein-
guß von 22,5 kg massiv, also ohne Hohlraum in der
Plinthe. Dieses Exemplar stimmt materialästhetisch
überein mit demjenigen, das die Familie Manfred
Lehmbruck besitzt. Die Steinmasse ist ockerfarben
getönt, die Oberfläche ins Gelbliche patiniert

¹⁸ Vgl. E. Roters, Galerie F. Möller, 1984, S. 295; – Katalog
1. Auktion Gal. Wolfgang Ketterer, München, 1968,
Nr. 730 mit Abb.; Katalog »Zwölf Bildhauer in Deutsch-
land 1900–1933«, Graphisches Kabinett Wolfgang Wer-
ner, Bremen 1978, Nr. 25 mit Farb-Abb.; Zeit-Spiegel I
1891–1945 Pels-Leusden, Berlin 1986, S. 64.
Die Plinthe hat einen leichten Hohlraum, wodurch die
Gewichte leicht schwanken: die Heidelberger Figur wiegt
23 kg; die in Darmstadt (Ketterer 1968, Nr. 730) 22,5 kg;

(Abb. 10), so daß es bei bestimmter Beleuchtung zu
Glanzstellen kommt. Diese Figur kam über die
1. Auktion Wolfgang Ketterers (1968) und die Samm-
lung G. Stein, Köln, in die Galerie Pels-Leusden (Ber-
lin, bis 1986) und befindet sich heute in der Galerie
Sander in Darmstadt¹⁸.

die Kölner 23,5 kg. Ich danke Herrn Sander (Darmstadt)
für die freundliche Erlaubnis, die Figur im Mai 1987 un-
tersuchen zu dürfen, ebenso Herrn Dr. Jörn Bahns vom
Heidelberger Museum für seine freundliche Hilfe, ebenso
der Fotografin Renate Deckers-Matzko, die die Neuauf-
nahmen der Heidelberger Plastik für mich durchführte.
Zu der Frage, ob der Mannheimer Mäzen Sally Falk eine
»Rückblickende« besaß, die er nicht seiner Plastik-Stiftung
1917–1921 einverleibte, die aber dann mit Teilen seiner



9. W. Lehmbruck: *Rückblickende*. 1914, matt beigefarbener Steinguß, mehrmals gebrochen.
Köln, Museum Ludwig
(Slg. Haubrich)

Auf der Auktion 613 des Kunsthauses Lempertz, Köln, im Mai 1986 wurde als Nr. 560 eine »Rückblickende« versteigert (93 cm H., Steinguß), die durch den leichten Glanz der Oberfläche (gelblich-ocker getönt, siehe Farbtafel im Katalog) sehr deutlich an das Exemplar im Osthaus-Museum zu Hagen erinnerte – bis diese Figur in Hagen 1986 durch einen Sturz zerbrach,

ovale Stücke von den Beinen abplatzten (Abb. 11) und man somit bei der Restaurierung endlich feststellte, daß das Material beige getönter Gips ist und die Oberfläche Reste einer Glasierung mit Schellack trägt¹⁹. Damit war die Angabe »Steinguß«, die häufig auch bei Köpfen Lehmbrucks für tatsächliche Terracotta (hohl) gemacht wird, als falsch erwiesen. Dies war auch im

Kollektion 1921 an I. B. Neumann ging, vgl. Susanne Schiller/Roland Dorn, op. cit. 1988 (s.o. Anm. 6).

Ein weiteres Steinguß-Exemplar, von 93 m Höhe, grau-gelb getönt, 22 kg, befindet sich im Besitz der *Familie Lehmbruck* (Stuttgart); laut freundlicher Information von Prof. Manfred Lehmbruck. Die Oberfläche ist fleckig und teils glänzend (wie das Exemplar 1986 im Kunsthaus Lempertz und das aus der Slg. F. Möller, heute Darmstadt), signiert »W. LEHMBRUCK«. Bei diesen drei Exemplaren ist das Antlitz flacher als beim Heidelberger Exemplar, das das schönste und am besten erhaltene ist.

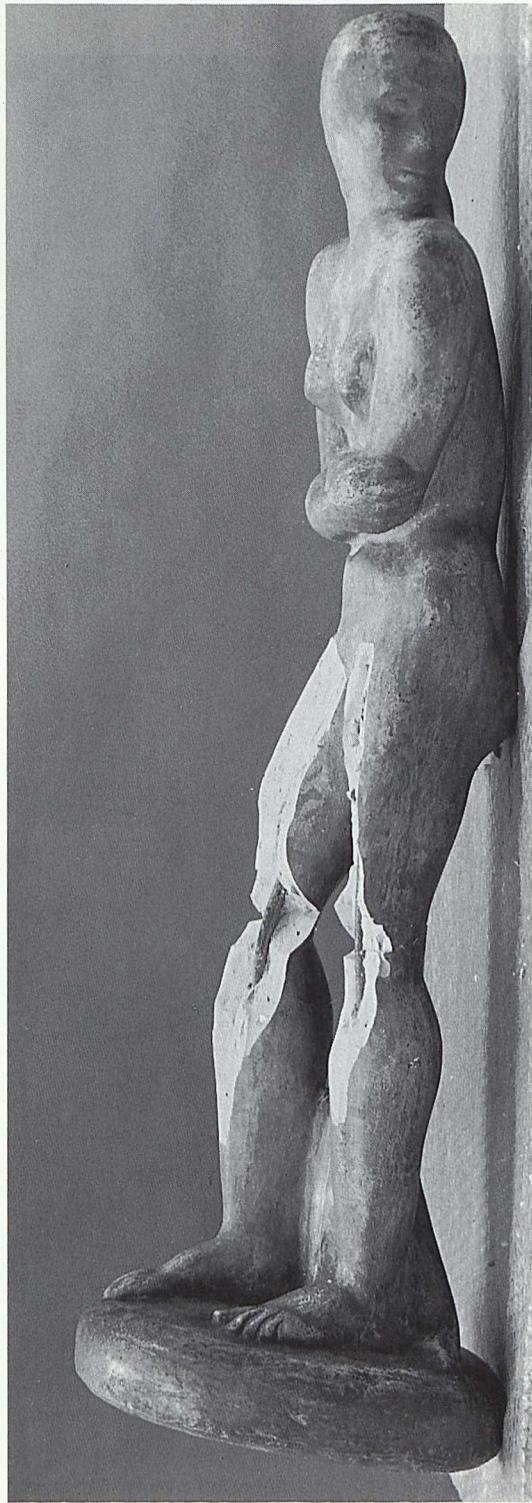
In Privatbesitz München befindet sich (seit 1938/39) ein gut erhaltenes Exemplar von 92,5 cm Höhe, blau-grauer Steinguß (patiniert), signiert, das im Juni 1983 auf der Auktion Karl & Faber angeboten werden sollte. Doch konnten Guido Lehmbruck und S. Salzmann keine zuverlässigen Angaben machen und werteten die Plastik als »Kopie« ab. Die Besitzerin hatte die Figur (über Böhmer) aus den N. S.-Beschlagnahmungsbeständen gekauft. Dies waren Werke aus öffentlichen Sammlungen. Handelt es sich um das Exemplar aus dem Museum zu Erfurt? (vgl. Katalog Auktion 162 Karl & Faber München, Nr. 1192 mit Farbtafel, – Herrn L. Karl danke ich herzlich für die Auskünfte und ein Ektachrom der Plastik).

Die Besitzerin hatte – wie sie mir sagte – auch ihre »Mutter-Kind«-Plastik (1918) aus den N. S.-Beständen erworben (ehemals Museum Erfurt oder aus Leipzig?); dieses Werk ist inzwischen 1981 von der Kunsthalle Hamburg gekauft worden.

Auf der Auktion Hauswedell & Nolte, Hamburg, Juni 1988 wurde als Nr. 755 ein Steinguß von 93 cm Höhe (aus Hamburger Privatbesitz) angeboten, im Farbton »grau-gelb«, signiert, – möglicherweise identisch mit dem Exemplar, das 1970 als Leihgabe im Städt. Museum Mönchengladbach stand und dann aber privat verkauft wurde (Dank freundlicher Auskunft von Herrn O. R. Reuss, Moers). Darauf machte mich Dr. S. Salzmann, Bremen, aufmerksam. Die Hamburger Plastik wurde wegen strittiger Materialfragen in der Auktion vom 11. Juni 1988 nicht verkauft (angeblich ockerfarbner Stucco-Guß, Provenienz dunkel).

¹⁹ Herrn Hanstein von der Fa. Lempertz, Köln, gilt mein bester Dank für Auskünfte, Gespräche und das Überlassen der Fotos der Plastik.

Über den Bruch der Figur im Osthaus-Museum zu Hagen informierte mich freundlicherweise Frau Funk-Jones. Im September 1987 konnte ich die restaurierte »Rückblickende« in Hagen dank der Hilfe von Dr. M. Fehr nochmals studieren und fotografieren.



10. W. Lehmbruck: Rückblickende, 1914, ockerfarbener Steinguß, Oberfläche behandelt.
Ehem. Galerie F. Möller, Berlin, heute Galerie Sander, Darmstadt

11. W. Lehmbruck: Rückblickende. 1914, Stucco-Guß mit Glasierung, 1986 zerbrochen. Hagen, Osthaus-Museum



12. W. Lehmbruck: *Büste der Großen Sinnenden*
(*Mädchenkopf auf schlankem Hals*).
1914, ockerfarbener Stucco-Guß, hohl, glasiert, unsigned.
Saarbrücken, Saarland-Museum

Hinblick auf andere Werke Lehmbrucks von Bedeutung: der »Kopf der großen Stehenden« (1910) in der Tate Gallery, London, ist ein ockerfarbener Stucco-Guß mit einer glasierten Oberfläche (Glanzlichter!), die einen gewissen Majolika-Effekt ergibt. Ebenso ist der erwähnte »Kopf der großen Sinnenden« (Mädchenkopf auf schlankem Hals) von 1913/14 in Saarbrücken (Abb. 12), der immer als gelbliche Terracotta katalogisiert wurde, in Wahrheit ein ockerfarbener Gipsuß mit Glasierung.

Die Technik der Einfärbung und Oberflächenbehandlung der Gips-Güsse hat Lehmbruck häufiger – auch bereits vor 1910 – ausprobiert. Um 1905/08 hatte er weiße Gipse schwarz bemalt, um den Effekt der Bronze zu erzeugen (z. B. die frühe »Badende« von 1902; die Büsten der zwei alten Menschen »Ans Ziel«; die Büste »Alte Frau«).

Aber seit ca. 1910 hat Lehmbruck den Gips auch von

vornherein in der Masse gefärbt und die Oberfläche nach Abtragung der Gußnähte leicht glasiert (Abb. 12), um einen akzentuierten Farbeffekt zu erzielen, ähnlich wie in den Steingüssen (die in der Masse ocker, beige, rötlich, grüngrau oder grau gefärbt sind).

Die sanften Farbtöne der Plastiken Lehmbrucks bilden zweifellos eine Brücke zu seinen Ambitionen als Maler, d. h. zu seinen Pastellen und Ölskizzen. Diese auffallend lässigen, skizzenhaften, ja rohen Malereien, auf denen die Farben in der Terpentin-Verdünnung herunterlaufen, beginnen von 1910 an mit den Frauen-Friesen (»Drei Frauen«, 1910, ehemals Museum Magdeburg) zunehmend eine Rolle zu spielen, und 1912 in Hagen, 1914 in Paris, im Frühjahr 1915 in München (Neue Kunst Hans Goltz) und 1916 in Mannheim stellte Lehmbruck auch in separaten Abteilungen seine Malereien aus. In den Gestaltungsprinzipien versucht er dabei, sich der Technik E. L. Kirchners und der vorgängigen von Edvard Munch zu nähern – besonders Munch, der das Auslaufen der verdünnten Farben schon früh stehenließ. In der Einheit von Komposition und Maltechniken steht er deutlich Kirchner (den er im Sommer 1912 in Köln kennenlernte) nahe. Im übrigen stellte der jüngere Lehmbruck schon im Herbst 1908 neben Edvard Munchs Gemälden im Kunstverein Mannheim drei Skulpturen aus. Munchs unkonventionelle Farben und Maltechniken waren ihm also früh vertraut.

Zu dem getönten Stucco-Guß (mit Glasierung) der »Rückblickenden« in Hagen gibt es Analogien in der Büste in Saarbrücken, im großen Gips der »Sinnenden«²⁰ in Duisburg (noch 1981 von Salzmann als ein »Steinguß« geführt), im Kopf der »Großen Stehenden« in der Tate Gallery und in weiteren Werken. So hat Lehmbruck den ockerfarbenen Stucco-Guß (mit Glasierung) mindestens für wenige Exemplare der »Kleinen Sinnenden« (Paris 1911) angewendet, nämlich für die Nr. 490 der Auktion Roman N. Ketterer, Stuttgart, vom 30. Mai 1959 (im Katalog S. 92 »sehr selten«,

²⁰ S. Salzmann (wie Anm. 11), 1981, S. 331; Schubert 1981, Abb. 139; A. Hoff bildete 1936 auch bereits S. 48–49 nur mehr die posthume Bronze der »Großen Sinnenden« ab. – B. Lepper, in: Informationsblätter IV, Lehmbruck-Museum Duisburg 1987, Nr. 9 (mit alten Fotos von Gips und Steinguß).

53 cm H., zweimal signiert) und für ein Exemplar ehemals in der Galerie Schames, Frankfurt (Höhe 53,5 cm, rechts unten an der üblichen Stelle signiert, ockerfarben), heute in Privatbesitz (Abb. 13).

Es ist schon bemerkt worden, daß die Figuren Lehmbrucks, die er um 1912–15 zeichnete, malte, für die Plastik (als Brennpunkt aus den grafischen Entwürfen) konzipierte oder in Steinmasse gießen ließ, untereinander eng verwandt sind, so daß es zuweilen scheint, als habe Lehmbruck die Gestalten nur in einer Geste variiert. Ich habe den Prozeß seines Schaffens 1969 unter dem Begriff der ›Gestaltverwandlung‹ – im Hinblick auf die Pietà-Pläne – zu verstehen gesucht²¹.

Dabei zeigen Zeichnungen und Radierungen mit mehreren Frauengestalten in Mentalität und Stil der idealistischen Paradies-Visionen des Malers Hans von Marées von 1910 an eine Art Reihe von unterschiedlichen Stellungen/Gesten/Gebärden – also sozusagen ein Reservoir, aus dem Lehmbruck sodann für die Plastik eine Schlüsselfigur als quasi ›Brennpunkt‹ auswählt und diese auch entsprechend im Sinngehalt zu verdichten sucht. Dabei führt sein Verfahren, die Figuren gleichsam zu deklinieren, zuweilen in die Nähe der Austauschbarkeit, etwa wenn eine kniende Frauenfigur zugleich als »Badende« (Ölbild in Duisburg) und als »Medea« (dann mit Kindern) erscheinen kann. Die Statue der jungen Frau für die Kölner Werkbund-Ausstellung vom Frühsommer 1914, in Paris »La rêveuse« genannt, die zu ihrem Pendant, dem jungen Mann, hinüberblickt und wie er an einem Baumstumpf lehnt – und *nicht* schreitet, also für Gips und Steinguß, nicht für Bronze geschaffen war –, hat Lehmbruck auch aus den bereits variierten Gesten der »Badenden«, der »Sinnenden«, der »Schreitenden« und »Rückblickenden« entfaltet. Solche ›Deklination‹ und Entfaltung der Figuren und deren Leib-Sprachen meint der Terminus ›Gestaltverwandlung‹.

Die von Lehmbruck in Paris, Galerie Levesque (1914) als »Jeune fille marchant, pierre«, in Mannheim 1916 als »Schreitende Frauenfigur« bezeichnete Figur²²

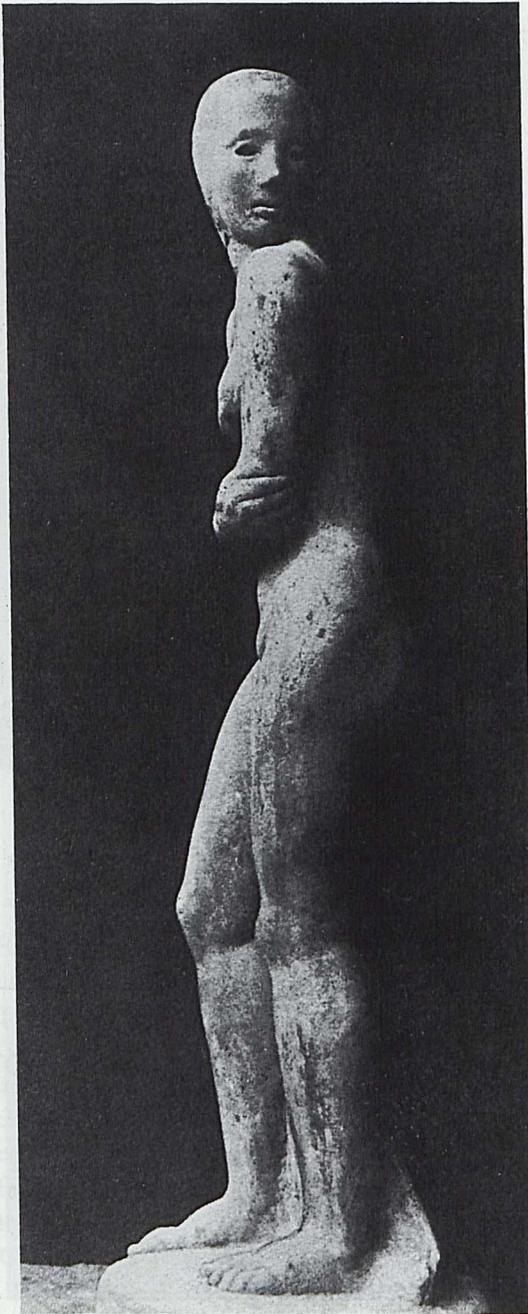
²¹ Siehe D. Schubert: Lehmbrucks Pietà – Beispiel einer Gestaltverwandlung, in: Beiträge, 1969 (wie Anm. 2), S. 101–116.

²² Cat. Expos. Lehmbruck, Paris 1914, Nr. 14 (siehe Anm. 4); bei B. Lepper, Informationsblätter IV, Duisburg 1987, 10 wird die große Fassung in Duisburg (127 cm H.)



13. W. Lehmbruck: Kleine Sinnende. Paris 1911, ockerfarbener Stucco-Guß, glasiert. Ehem. Galerie Schames, Frankfurt, heute Privatbesitz

auch noch nicht als Schreitende gesehen; siehe D. Schubert, op. cit. 1981, 179f. und: Anmerkungen zur Kunst Lehmbrucks, in: Pantheon, Jg. 39, März 1981, S. 55f. Abb. 18.



14. W. Lehmbruck: *Die Rückblickende* in der Photographie Lehmbrucks (s. Anm. 24). Hauptansicht

unterscheidet sich in ihrer größten Fassung (Abb. 2 b und c, Exemplar in Köln) von der »Rückblickenden« durch das weit vorgestellte Bein mit dem mächtigen

Oberschenkel, durch den längeren Hals und durch die andersartige Armhaltung: die rechte Hand greift wie bei der »Badenden« von 1913 mit ihrer Venus-Geste zwischen die Beine. Auch in Zeichnungen ist diese schreitende Gestalt vorgeformt (Stuttgart; Berlin-DDR)²³.

Dagegen hält die »Rückblickende«, die vermutlich noch im Frühsommer 1914 in Paris vollendet und in Zement gegossen wurde (s. Anm. 4), ihre Arme wie die »Kleine Sinnende« von 1911 unter dem Busen verschränkt (Abb. 13). Und sie wendet den Kopf und somit den Blick unter stark ausgeformten Lidern auffallend weiter zurück als die »Schreitende« und ihre Reduktionen (Mädchen sich umwendend).

Dabei hat Lehmbruck merkwürdigerweise auf eines seiner plastischen Lieblingsmotive, dessen kubisches Volumen er später mehr betonen wird, den schlanken Hals, verzichten müssen: Kopf, Hals und Schultern werden zu einer dichten Konfiguration zusammengefaßt, die den Hals als Form beinahe verschwinden läßt. Dies muß Lehmbrucks Absicht bei der Planung der Plastik gewesen sein; und es muß m. E. mit der Frage nach der Hauptansicht zusammenhängen. Der Hals sollte als selbständiges Formmotiv – im Gegensatz etwa zur »Büste der Sinnenden« (Saarbrücken), zur »Knienden«, zur kleinen und großen »Sinnenden« oder später zum Bildnis der Frau Burger – nicht zur Geltung kommen. Wichtig war Lehmbruck an der »Rückblickenden« offenbar die kubische Gesamtform der dichten Arme unter der Brust mit den hochgezogenen Schultern (die von vorn, vom falschen Blickpunkt gesehen, so unnatürlich breit wirken) und dem über die linke Schulter gewandten Antlitz, das den Gehalt der Figur wie ein I-Punkt anschaulich wirksam macht.

Die Frage nach der Hauptansicht der »Rückblickenden« erhält die Entscheidungshilfe durch den Blick auf die expressive Einheit von Leib, Armen, Busen, Schulterform und Antlitz – welche der Betrachter sehen muß. Zusätzlich gibt die Abbildung 32 in Westheims Buch von 1919 den wohl noch von Lehmbruck angewiesenen Standpunkt des Betrachters an (Abb. 14). Denn wie Kurt Badt in seinem grundlegen-

²³ G. Händler: Lehmbruck – die Zeichnungen der Reifezeit, Stuttgart 1985, Nr. 319, 283; auch Hoff 1936, S. 87; D. Schubert 1981, Abb. 145.

den Aufsatz betonte, zeigen Lehmbrucks Werke Hauptansichten, die den Sinngehalt der Figuren erst vollkommen anschaulich machen²⁴ – im Gegensatz zu anderen denkbaren Ansichten, die wohl möglich sind, die den Sinn jedoch verdunkeln würden.

Die Hauptansicht der »Rückblickenden« scheint mir also diejenige zu sein, die schon Westheim abbildete. Besser ist vielleicht noch der Blick von einem Punkt etwas weiter links aus, dergestalt, daß man den Raum zwischen den Beinen der Figur noch gerade als eine fein geschwungene Sichelform zu sehen vermag (s. Abb. 6).

Dabei erkennt man die beiden Brüste, die Kurven der verschränkten Arme, die wie frierend und ängstlich

hochgezogenen Schultern und den Ausdruck des Gesichtes; bei entsprechender Beleuchtung auch die Plastizität der Augenlieder, die eigene Stege formen.

Freilich, die Stütze hinter den Beinen wird in der Ansicht, die den Raum zwischen den Beinen noch breiter wiedergibt, beinahe störend sichtbar, während in der Ansicht schräg von rechts, die Westheim vom Künstler selbst im Foto bekam, die Stütze kaum auffällt.

In diesem Sinne habe ich die Heidelberger Figur, die wichtigste der ganzen Reihe, neu fotografiert, um die Sicht Lehmbrucks und die These von Badt anschaulich zu machen.

★

Welcher ist nun der Sinngehalt der »Rückblickenden«? Ist er überhaupt auf eine Komponente festzulegen? Oder hat Lehmbruck – wie im »Gestürzten« von 1915/16, der die Kriegsoffer aller Länder Europas übernational meint und den Mythos von Ikarus und Linos einschloß²⁵ – versucht, verschiedene Aspekte und Dimensionen in einer gewissen Unbestimmtheit zu amalgamieren?

Handelt es sich um eine im Bade aufgestandene »Susanna«, erschreckt von den lauschenden Alten davongehend und somit der Ölskizze von ca. 1913/14 im Duisburger Museum verwandt? Wohl kaum, denn dieser »Susanna«²⁶ gab Lehmbruck eine Geste und ei-

nen Habitus, der eindeutig jenes Thema bezeichnet, indem eine Hand zur Scham geführt ist (»Venusgeste«). Die Susanna-Gestalt der Ölskizze steht vielmehr der Plastik »Badende«, die 1913 vollendet wurde, sehr nahe, von der wir eine große Zahl von Exemplaren besitzen (in Steinguß München; alte Bronze in Essen; Steinguß Mannheim u. a.); Lehmbruck zog auch hier in seinen Ausstellungen den *Steinguß* vor: im Salon d'Automne Paris 1913 als Nr. 1259, in der Levesque-Ausstellung 1914, Nr. 12 (Pierre), in Mannheim 1916, Nr. 11 (»Badende, Stein«), ebenso in der »Freien Secession« Berlin 1914 in »Steinmasse« die Nr. 327 mit Abbildung im Katalog²⁷.

²⁴ P. Westheim, Lehmbruck, 1919, 2. Auflage 1922, Abb. 32; vgl. zur Frage der Ansichten bei Lehmbruck Kurt Badt, Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks, in Zs. f. bildende Kunst, Bd. 31, 1920, S. 169 ff.

²⁵ Lehmbrucks »Gestürzter« widersprach in seiner eindeutigen Trauer-Gebärde den heldisch-nationalen Figuren für die seit 1915 einsetzenden Krieger-Denkmalen, insbesondere wenn man die Konkurrenz für seine Vaterstadt Duisburg als Kontext setzt; dort erhielt Brekers Lehrer, Hubert Netzer, den Auftrag für das städtische Kriegerdenkmal: 1918/19 entstand der bronzene »Jung-Siegfried, das Schwert ziehend« (Duisburg-Kaiserberg). Lehmbruck hat freilich nach Vollendung der Figur, die zum Stärksten in der Plastik des 20. Jahrhunderts gehört, mittels Zeichnungen (Berlin-DDR, Kupferstichkabinett) versucht, sie in ein Nischen-Ensemble einzubauen. Damit wäre ihr aber die Umräumlichkeit verloren gegangen (s. D. Schubert, 1981, S. 185 ff.). Aus der Konnotation »Das Leid der Menschheit« geht die symbolische Überhöhung des »Ge-

stürzten« hervor. Vgl. auch die Deutung als Antaios durch Werner Hofmann: Wie Antaios, der Kraft aus der Erde schöpft – der »Gestürzte« als Symbolfigur, in: Rheinischer Merkur, vom 9. Januar 1981, S. 24; W. Hofmann: Lehmbruck zu seinem 100. Geburtstag, in: Das Kunstwerk, Jg. 34, 1981, Heft 2, 27 f.

²⁶ Zum Ölbild »Susanna« und anderen Ölskizzen/Pastellen mit verwandten Figurenkompositionen Margarita Lahren, in: Hommage à Lehmbruck, 1981, 200–211; vgl. oben Anm. 7; ferner dieselbe, in: Katalog W. Lehmbruck, hg. von W. Pfeiffer/W. Weber, Heilbronn und Mainz 1981, S. 80 f.; vgl. zum Verhältnis von Plastik und Malerei im Schaffen Lehmbrucks schon J. Meier-Graefe: Paris 1910/11, in: Frankfurter Zeitung, 5. Jan. 1932, abgedruckt in: Schubert 1981, 284–288.

²⁷ Die Plastik »Badende« in den Steingüssen 91–93 cm H., bislang meist fälschlich 1914 datiert (A. Hoff 1936, S. 57 das Tonmodell; G. Händler Katalog Duisburg I, 1964, S. 25; S. Salzman in: Hommage 1981, Nr. 47), obgleich

Handelt es sich bei der »Rückblickenden« um eine Ängstliche, also Erschrockene? Um eine Gestalt, die in einem Schritt innehält, um sich angstvoll umzusehen? Bezieht sich diese Angst-Metaphorik bereits auf die Drohungen eines geahnten, kommenden Krieges – den Lasker-Schüler und van Hoddis in »Weltende«-Gedichten beschworen –, den Lehmbruck dann zum Teil als Sanitäter und als »Kriegsmaler« beim Armeekorpskommando in Straßburg (Januar – April 1916) erleben sollte? Oder handelt es sich um eine nicht mit zeitgenössischen Krisen und dem drohenden Krieg verknüpfte, vielmehr überzeitliche, also mythische Gestalterfindung?

Der lange abwegig nur als »Fragment« bezeichnete »Weibliche Torso«²⁸ von 1918, eine von Lehmbrucks letzten Gestaltvisionen, in einem 78 cm hohen Steinguß in Duisburg, in posthumen Bronzegüssen in der Familie Lehmbruck (Stuttgart) und in der Pfalzgalerie Kaiserslautern erhalten, wird erst voll verständlich innerhalb des Lebenskontexts Lehmbrucks im Sommer 1918 in Zürich, insbesondere im Rahmen seiner unglücklichen, weil unerwiderten Liebe zur jungen Schauspielerin Elisabeth Bergner (die in den »Rausch«-Aufführungen Strindbergs in Zürich 1918 die Rolle der Henriette spielte) – nämlich wenn man diesen Torso mit W. Weber als eine »Daphne« sieht und somit eine neue Sinndimension erschließt²⁹. Jedenfalls nutzt es nichts, diese erhellende These Webers, der ich mich anschloß, ohne Angabe von triftigen Gründen als kaum überzeugend abzutun, wie dies jetzt Renate Heidt machte. Im Gegenteil, dieser bewegte, emporgereckte Leib, der die Stümpfe der Arme hochstreckt, dessen oberste Partie bereits in die mythische Baumrinde überzugehen scheint, wird erst als eine fliehende Daphne in einem tieferen Sinne verständlich. Und er gewinnt erst aus diesem Mythos, den Wilhelm Lehmbruck seiner Gefühls- und Lebenslage in Zürich 1918 anverwandelt, seine ganze Schönheit und Faszination. Selbst wenn man in der vergeblichen Werbung des Bildhauers um die 19jährige Bergner, die er häufig porträtierte, nicht den Hintergrund sieht, öffnet sich durch die Daphne-Dimension der Gehalt dieser Figur, die ihre Qualität in der Geschichte der neuen Plastik behauptet. Lehmbruck hat die Mythen und Historien der prototypischen Liebespaare ge-

kannt, sowohl aus Ovids »Metamorphosen« als auch aus der Anschauung zahlreicher Bildwerke der Kunstgeschichte, denn das Menschenpaar war ein Traum eines jeden Bildhauers: von Rodin (»Le Baiser«, »Fugit Amor« u. a.) zu Boucquet, Bartholomé (»Adam und Eva« 1904 in Düsseldorf) oder Fritz Klimsch (»Phantasie«, als »Triumph des Weibes« 1904 ebenfalls auf der Internationalen Ausstellung, Düsseldorf)³⁰.

sie im November 1913 im Pariser Herbstsalon stand. In Mannheim 1916, Nr. 11; im Kunsthaus Zürich Febr. 1917, Nr. 45 (»Steinmasse«).

Zwei Exemplare besaß offenbar Sally Falk (siehe die Transportliste seiner Sammlung aus Mannheim für I. B. Neumann: »Kunststein – Akt mit Venusgeste«, doch gab er kein Exemplar 1917 in den Grundstock seiner Plastik-Stiftung für Mannheim (April 1917 – Vertrag August 1921). Vgl. dazu S. Schiller/R. Dorn, a. a. O. 1988.

Steingüsse heute in Mannheim Kunsthalle; Hannover Kunstmuseum (Slg. Sprengel); Halle Staatl. Gal. Moritzburg; Düsseldorf Kunstmuseum; München – als Leihgabe in der Staatsgalerie Augsburg (in desolatem Zustand, Material eine Mischung aus Zement und Ton, rötlich); Privatbesitz; Duisburger Museum.

Eine bei der Fa. Noack Berlin posthum gegossene Bronze (Coll. Anita L. – s. Kat. Duisburg/Bremen 1956, Nr. 38–93 cm H.) war 1972/73 in der großen amerikanischen Ausstellung Washington/Boston (s. o. Anm. 3) die Nr. 36. Die posthume Bronze der Familie, Guß Noack Berlin-Friedenau (Kat. Gotha-Leipzig 1987/88, no. 24) jetzt als Leihgabe im Museum Mainz.

Zur alten Bronze (Guß um 1919 von »Düsseldorfer Broncegiesserei G.m.b.H.«) im Folkwang-Museum vgl. Uta Laxner-Gerlach: Katalog der Bildwerke, Essen 1973, S. 65–66.

²⁸ A. Hoff, 1936, S. 70; W. Hofmann, Wilhelm Lehmbruck, Amsterdam 1957, 2. A. München/Ahrbek 1964, Nr. 22; D. Schubert, op. cit. 1981, Abb. 217 und S. 246; Kat. Hommage à Lehmbruck, 1981, Nr. 55.

²⁹ Wilhelm Weber: »Wolle die Wandlung...« – zu Lehmbrucks Daphne, in: Kat. Lehmbruck-Ausstellung, Heilbronn/Mainz 1981, S. 66 f.; Informationsblätter Lehmbruck-Museum, Duisburg 1987, Nr. 16 – Text von Renate Heidt, die die Daphne-These ohne Gründe ablehnt.

³⁰ Internationale Kunstausstellung, Düsseldorf 1904 – Katalog Nr. 1724 bis 1758a die Rodin-Plastiken, der »Kuß« in einem Gips Nr. 1733 mit Abb. Kat. S. 126, Rodins »Eva« Abb. S. 127 Gips Nr. 1749; die Adam-Eva-Gruppe von Albert Bartholomé Nr. 1770; die Marmor-Skulptur von Klimsch »Triumph des Weibes« Nr. 1922 mit Kat.-Abb. – letztere schließt aber doch eventuell die Pygmalion-Idee mit ein, denn eine späte Zeichnung Lehmbrucks aus dem Umkreis seiner Pygmalion-Visionen (stehender Frauentakt und adorierender Mann) nimmt erstaunlicherweise jene Komposition von Klimsch, die Lehmbruck 1904 sah, wieder auf (Blatt Lehmbruck-Nachlaß Nr. 717, »Schmerz« betitelt).

Die Beschäftigung mit dem Daphne-Mythos kann aus den Zeichnungen und Radierungen, die natürlich Lehmbrucks Vorarbeiten und Ideen-Reservoir für die Plastik bildeten, nicht so zahlreich wie für die Pygmalion-Skizzen belegt werden, eher nur spärlich. Um eine Daphne kann es sich bei der Zeichnung in München (Graphische Sammlung)³¹ handeln, ein weiblicher Akt im Habitus des Flichens mit erhobenen Armen. E. Trier hat das Blatt meines Erachtens nicht korrekt um 1911 datiert. Der Zeichenstil aber weist auf die Jahre 1916–18, denn die Blätter zwischen 1910 und 1912 sind in einem weich ondulierenden Stil gehalten, arbeiten mit Rundungen und stehen Hans von Marées noch deutlich nahe. Das Münchner Blatt aber gehört wegen des gestreckten Leibes und der herabhängenden Haare bereits in die Nähe der beginnenden *Macbeth-Skizzen* von 1918, die E. G. Güse publiziert hat³². Ob es zu diesem Kreis direkt gehört, bleibt fraglich; doch gemahnt die Figuration des fliehenden Weibes deutlich an den Daphne-Mythos und könnte somit neben die Plastik »Daphne« von 1918 gerückt werden, bildete dann die erste Ideenskizze zum Daphne-Torso. Für die zur Debatte stehende »Rückblickende« wäre das Ziel der gestellten Fragen ebenfalls die Möglichkeit des Verstehens aus dem Mythos der sich Apoll entziehenden Daphne.

Eine andere Dimension, die den Gehalt der »Rückblickenden« erschließen könnte, ist mit den christlichen Vorstellungen von Paradies und Sündenfall des ersten Menschenpaares, mit Eva und Adam als erstem prototypischen Liebespaar gegeben.

Lehmbruck hat seit seinem Frühwerk um 1904 als Akademiestudent bei Karl Janssen diese Thematik in verschiedenen Zeichnungen behandelt, ja, regelrecht umkreist; erinnert sei an das frühe Blatt »Adam, wo bist du?« (Duisburg, Nachlaß).

Auch die Plastik des »Menschen« von 1909, eine überlebensgroße männliche Aktfigur (Gips, zerstört, Modell in Duisburg erhalten)³³, die über Rodin zu Michelangelo weist, schließt in Anlehnung an Rodins erste Menschen aus dem Projekt der »Porte d'Enfer« die Adam-Dimension ein.

Die Vertreibung aus dem Paradies – in direkter Anlehnung an die ihm bekannten Kompositionen der italienischen Kunsttradition von Masaccio bis Michelan-

gelo – zeichnete Lehmbruck u. a. um 1908/09 in einem stark kurvenden Zeichenstil, der die Plastizität mittels Strichschwüngen zu erreichen sucht: Es handelt sich um das Blatt im Lehmbruck-Nachlaß FW. Nr. 186 (Duisburg) mit der Konnotation »Von den Göttern geschlagen«. Zugleich war das fliehende erste Menschenpaar für Lehmbruck eine Figuration für das andere, historische Menschenpaar, das ihn – neben *Pygmalion* als Paradigma und Signatur der Gattung Plastik – immer wieder beschäftigte, nämlich für Paolo und Francesca, deren Namen er zusätzlich auf dem Blatt rechts oben notierte. Hier fassen wir wieder einmal das Fluktuieren der Motive und Bedeutungen im Figuren-Haushalt des Zeichners und Plastiklers, der auch malte (besonders seit dem wiederholten Erlebnis der Malweise Munchs 1912 auf der Sonderbund-Ausstellung, wo der Norweger mit 32 Gemälden einen Hauptakzent setzte). Freilich hält Eva in den Vertreibungsszenen zumeist eine Hand am Gesicht (Motiv der reuigen Scham), die andere Hand zwischen den Beinen. In Lehmbrucks Blatt Nr. 186 hängt die Rechte am Körper herab. Abweichend von der Gestalt der »Rückblickenden« ist auch der – wie in der »Kleinen Sinnenden« – gesenkte Kopf. Ähnlich sind die Schrittstellungen und besonders die Gebärdensprache des Sich-Verhüllens. Aber eine Eva der Vertreibung scheint die »Rück-

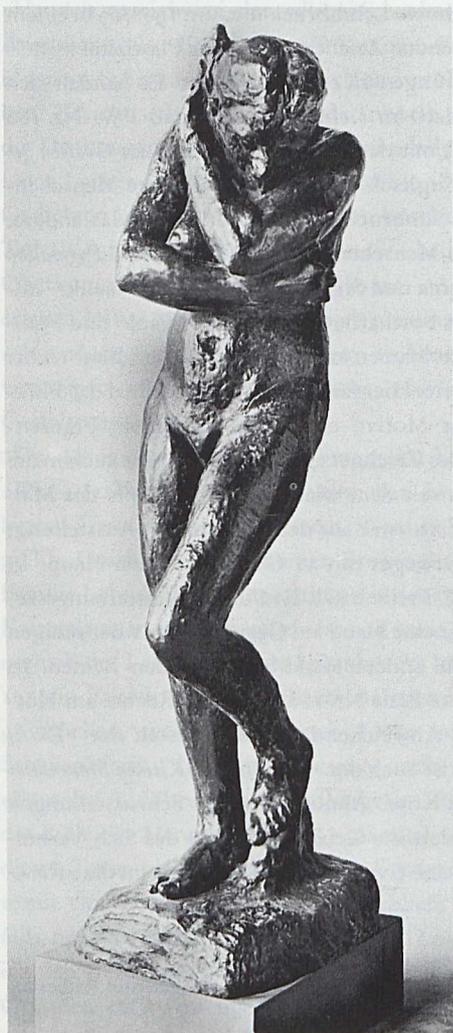
³¹ Eduard Trier, Lehmbruck – Zeichnungen und Radierungen, München Piper 1955, Nr. 4.

G. Händler, Lehmbruck – die Zeichnungen der Reifezeit, Stuttgart 1985, Nr. 298 (Kohle 62 × 41 cm), datiert das Blatt aber auf 1914.

³² Ernst G. Güse, Lehmbrucks Zeichnungen und Radierungen zu Shakespeare, in: Duisburger Akzente – Shakespeare 1977, Duisburg 1977, S. 2f. und bes. die Abb. Kat. Nr. 15.

³³ Lehmbrucks große Plastik »Mensch (Adam)« wurde 1910 in Paris in der Société Nationale, Nr. 1874 »L'Homme (plâtre)« ausgestellt, aber später nicht wieder – siehe G. Händler, Lehmbruck in den Ausstellungen und der Kritik seiner Zeit, in: Wilhelm Lehmbruck – Beiträge (wie Anm. 1); D. Schubert, op. cit. 1981, Tf. 54–55.

Zu Lehmbrucks Lehrer Karl Janssen und ihren Beziehungen zueinander vgl. Jutta Dresch: Karl Janssen und die Düsseldorfer Bildhauerschule, phil. Diss. Heidelberg 1987 (im Druck). Ferner J. Dresch: Die akademische Bildhauerklasse zwischen wilhelminischen Kunstnormen und europäischer Moderne 1900–1906, in: Der westdeutsche Impuls 1900–1914: Düsseldorf, Düsseldorf 1984, 105 f.



15. Auguste Rodin: *Eva*. Lebensgroße Bronze, 1881. Hannover, Kunstmuseum



16. W. Lehmbruck: *Sich umwendende Frau*. Bildmäßige Skizze in Rötel, um 1911–13. Mannheim, Kunsthalle

blickende« doch nicht zu sein. Weit eher wäre an eine Eva nach dem Sündenfall und vor der Vertreibung zu denken.

Lehmbruck kannte natürlich die berühmteste aller Eva-Plastiken jener Zeit vor und nach 1900, die Gestalt, die höchste Qualität in der Erfassung eines äußerst lebendigen Moments verkörperte – wofür der Kunstphilosoph Georg Simmel den Ausdruck »moderner Heraklitismus« prägte –, die »Eva« von Rodin (Abb. 15; Exemplare in Gips, Terracotta, Bronze und Marmor), die um 1880/81 entstanden war. Ein Gips

der lebensgroßen Version stand 1904 in Düsseldorf auf der Internationalen Kunstausstellung, die Lehmbruck eifrig besuchte; aber auch in Paris konnte Lehmbruck Rodins Werk von 1910 an wieder studieren.

Eine Handzeichnung Lehmbrucks in der Kunsthalle zu Mannheim (Abb. 16) von bildmäßigem Format (60 × 40 cm groß), um 1912 zu datieren, gibt sogar wesentliche Motive der »Eva« Rodins wieder: das kontrapostische Standmotiv, den hochgezogenen Arm, die tiefe Neigung des Kopfes. Dieser ist in Rodins Figur freilich vor Scham tiefer gesenkt als in

Lehmbrucks Zeichnung. Von Rodins Erfindung ausgehend, wird diese Zeichnung zugleich Vor-, Neben- oder Nach-Arbeit Lehmbrucks zur 1911 vollendeten Plastik »Kleine Sinnende« und auch zu weiteren Gestaltverwandlungen.

Schaut man die Zeichnungen Lehmbrucks durch – soweit sie bekannt und publiziert sind: auch G. Händler ist nicht vollständig –, so findet sich keine direkte ganzfigurige Studie in Blei oder Kreide zur »Rückblickenden«, kein unmittelbarer Entwurf wie die Blätter bei Händler Nr. 319 und 283 zur »Schreitenden«.

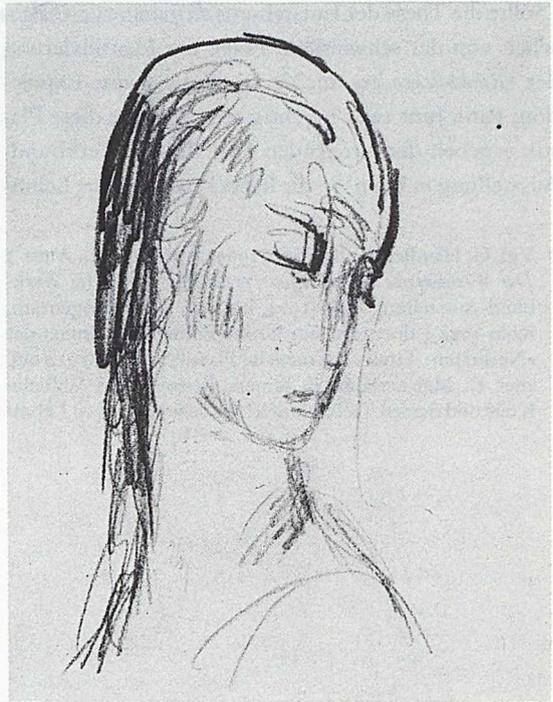
Auch unter den Frauen-Friesen und Figuren-Ketten der Jahre 1910–1912 begegnet uns keine weibliche Gestalt, die ihr exakt gleicht. Am ehesten ähnelt der »Rückblickenden« die rechte Figur, die in der Frauenfries-Zeichnung LN Nr. 62 (Duisburg) »Im Bade im Freien« über der Beischrift »eine hilft der anderen an Sandale« steht, eine Hockenden und fünf Stehenden³⁵.

Auch die mit Tusche lavierte Kreidezeichnung in der Hamburger Kunsthalle, um 1912/14 entstanden, zeigt einen weiblichen Rückenakt, der in leichter Schreitstellung verharret, nach rechts schaut und dabei die Arme vor der Brust zu halten scheint. Man erkennt zwar nicht, ob die Arme wie in der Plastik von 1914 am Körper verschlungen sind, doch verhält sich diese Studie spiegelverkehrt zur »Rückblickenden«.

Das einzige Blatt, das zweifelsfrei zur Plastik gehört, ist die Kreideskizze aus der Sammlung Hans Bethge, die den rückschauenden Kopf mit Hals und Schulteransatz zeigt (heute in Duisburg; 19,5 × 11 cm groß, Abb. 17)³⁶.

So bewegt sich die Figuration der »Rückblickenden« zwischen der Dimension einer antiken Daphne und einer christlichen Eva, die sich umschaute – vor der Vertreibung aus dem Paradies. Das Besondere ist dem Allgemeinen eingeschmolzen, womit Lehmbruck eine Kondition von Jean Pauls »Vorschule der Ästhetik« (§ 4) erfüllt. Das Charakteristische der Figur liegt deshalb auch in jener Unbestimmtheit, die ihre produktive Wirkung auf verschiedene Betrachter verschiedener Zeiten sichert, indem sie deren Phantasie zu befruchten vermag durch die Fragen, die sie aufwirft.

Der Ausdruck des scheuen Ängstlich-Seins könnte sogar etwas Zeitgenössisches bezeichnen, indem er ei-



17. W. Lehmbruck: Kopf einer zurückblickenden Frau. Kreide, 1914 (ebem. Slg. Hans Bethge). Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum

nen Hinweis auf die Ängste vor dem Kriegsausbruch 1914 gibt. Jedenfalls aber verbindet Lehmbruck in produktiver Unbestimmtheit die Figur sowohl mit der Perspektive des Daphne-Mythos als auch – stärker – mit den Traditionen der Eva-Darstellungen.

³⁴ Zu Rodins »Eva« vgl. A. E. Elsen (ed.), Rodin rediscovered, New York/Washington/Boston 1983, S. 87f.; J. A. Schmall-Eisenwerth, Rodin-Studien – Persönlichkeit, Werke, Wirkung, München 1983.

³⁵ Zu den Blättern im Anschluß an Hans von Marées mit Menschenpaaren und mit Frauen-Friesen vgl. G. Händler, Zeichnungen, 1985, Nr. 90 »Blüte und Frucht« (Berlin-DDR), Nr. 85 Triptychon »Schnitter« und für unsere Frage die Nr. 75–76 »Im Bade... eine hilft der anderen an Sandalen« und »Verlorenes Paradies«. Ich habe den Zusammenhang zu den Malereien des Hans von Marées und Lehmbrucks Blick auf diesen von 1909 an im Hinblick auf die Frauenfrieze und die Plastik der »Großen Stehenden« (1910) op.cit. 1981, 132f. behandelt.

³⁶ Vgl. G. Händler, op. cit., 1985, Nr. 318 (unpräzise Datierung); siehe Versteigerung der Zeichnungen der Sammlung Hans Bethge in Galerie Wolfgang Ketterer, München, 3. Auktion 1970, Kat. Nr. 908f. (Nr. 917 nicht bei Händler).

Sollte die These der Entstehung im Jahr 1914 – abgesehen von der schwierigen Frage der Identifizierung der »Rückblickenden« mit Nr. 13 der Levesque-Exposition, Paris Juni 1914 – richtig sein, so wäre diese Plastik – neben dem stehenden Paar für die Werkbund-Ausstellung in Köln³⁷ – die letzte Friedensfigur Lehm-

bruck vor dem sozialpolitischen und religiösen Einbruch, den der imperialistische Krieg zwischen den Kulturnationen Frankreich und Deutschland, an deren Versöhnung ja schließlich Lehmbruck auch kulturell mitschuf, brachte.

³⁷ Vgl. G. Händler, in: Beiträge, 1969, S. 56–57; s. o. Anm. 7 *Der Westdeutsche Impuls 1900–1914: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914*, hg. von W. Herzogenrath, Köln 1984 – dort geht nur Ulrike Bühler im Kontext des »Nuditäten«-Streits auf manche Plastik in Köln 1914 ein, aber E. Mai erwähnt in seinem Beitrag über Wilhelm Kreis und dessen Teehaus nicht die dazugehörigen Lehm-

bruck-Figuren. Man hätte die Plastik eigens darstellen sollen: Obrists Brunnen am Theater van de Veldes, die Hanak-Figuren am österreichischen Haus, den Goethe-Jupiter von H. Hahn im Foyer der Haupthalle, die Reliefs von Milly Steger und M. Kogan, Hermann Haller, Georg Kolbe, Ernesto de Fiori (»Narziß«), die »Ruhende« von R. Engelmann u. a.

P.S. (bei Drucklegung):

Manche Unschärfe in den Problemen der Identifizierung der diversen Güsse der »Rückblickenden« (siehe Anm. 18) rührt daher, daß die Familie Lehmbruck die Forschung kaum unterstützt, daß die Provenienz des Exemplars der ehem. Slg. F. Möller (Berlin) verdunkelt worden war durch die Angabe, dieses Stück habe sich seit 1925 dort befunden (!) und daß ich erst jüngst durch die freundliche Hilfe von André Schubart (Erfurt) Foto und Angaben zur Erfurter Figur (Steinguß, keine Höhenangabe) erhielt.

Und im Juli 1988 teilte mir dankenswerterweise Kollege Dr. A. Hüneke (Potsdam) die Inv.-No. des N.S.-Depots von 1939 in Niederschönhausen (Abb. 8 a) mit. Auf dieser Liste ist zu lesen:

»No. 15730 Rückblickende, Dresden, 30 Dollar, an Möller«, und: »no. 1941 Rückblickende, Erfurt« (ohne Händlernamen). Letztere war erst 1933 von Privat für 400 RM erworben worden, am 3. Sept. 1937 von den Nazis beschlagnahmt. – Beide Exemplare haben sich ja nun glücklicherweise erhalten.

Aufnahmen: 1. Washington, National Gallery (A. Mellon Fund) – 2 a, 2 b, 10, 13, 14, 17 Archiv des Verfassers, Heidelberg – 2 c, 9 Rheinisches Bildarchiv, Köln – 2 d Archiv der Kunsthalle Mannheim – 3, 6 Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg (Renate Deckers) – 4, 5 Bernd Kirtz, Duisburg – 7 Staatliche Museen Berlin-DDR – 8 Staatliche Kunstsammlungen Dresden – 11 A. v. Ulmann, Detmold – 12 Saarländmuseum Saarbrücken – 15 Kunstmuseum Hannover – 16 Kunsthalle Mannheim.