

Bernhard Hoetger

Geboren 1874 in Dortmund-Hörde/Westfalen, gestorben 1949 in Beatenberg, Schweiz

Neben Maillol, Lehmbruck und Brancusi gehört Bernhard Hoetger zu den wichtigsten Erneuerern in der Skulptur nach Rodin, das heißt zu den Wegbereitern des Expressionismus und der Moderne. Innerhalb der schriftlichen Zeugnisse Hoetgers, die er teilweise als expressionistische Pamphlete veröffentlichte, gehört ›Der Bildhauer und der Plastiker‹ 1919, zu seinen aufschlußreichsten Essays, von Kasimir Edschmid 1920 in die für den ganzen Expressionismus bedeutsame Textsammlung ›Schöpferische Konfession‹ aufgenommen. Darin heißt es: »Kunst ist Welt, ist umfassend, ist Ganzheit, ist GOTT. Der Künstler ist Läuterungsgefäß schönster und grauhaftester Erlebnisse, erschreckender Ästhetiker, Tänzer auf Totenfeldern, ein Filter, ein Entgifter. Die Kunst schafft das ethische Gehirn, wird Kraft ... Die Bildhauerei als Kunst ist monumental ... Die Plastik als Kunst ist rhythmisch, ist offene Leidenschaft ...«¹

Einerseits belegen diese Sätze den Einfluß der Ästhetik Nietzsches, andererseits die ethische Komponente des Expressionismus, die Synthese aus Ethos und Eros in der Kunst der Jahre vor und nach 1914, die auch Autoren wie René Schickele,

E. von Sydow, Willi Wolfradt und Alfred Kuhn betonten.² Expressionismus war alles andere als ein Formexperiment bloß ästhetischer Natur; er war vielmehr der Wille zur Erneuerung des Menschen und der maroden Gesellschaft. In seinen Abschnitten ›Weltenwende‹ und ›Goethe und Tolstoi‹ hat Kuhn dies dargelegt. Drittens belegen Hoetgers Sätze seine Bewußtheit von der Differenz zwischen der malerischen Gesetzen verbundenen Plastik (die Transitorik und Momentaneität ermöglicht) und der auf die große geschlossene, blockhafte Form verpflichteten Skulptur (die aus der Meißeltechnik kommt und anti-transitorisch ist, verdichtet zu symbolhafter Gestalt).³ Und viertens verweist uns Hoetgers Charakterisierung der Plastik als rhythmisch und offene Leidenschaft auf den das späte 19. Jahrhundert beherrschenden Meister Rodin und seinen um und nach 1900 dominierenden Einfluß.⁴ Denn auch Hoetger gehört zu denjenigen Plastikern am Beginn des 20. Jahrhunderts, wie Edwin Scharff, Brancusi, Lehmbruck, Bourdelle, Kolbe, Albiker, Haller u. a., die in Rodins Bann gerieten.

Als Meisterschüler von Karl Janssen studierte Hoetger vor Lehmbruck an der Kunstakademie Düsseldorf, blieb jedoch nach einer Paris-Exkursion mit dem Kunsthistoriker Paul Clemen im Jahre 1900 zur Weltausstellung und Rodin-Retrospektive⁵ aus Begeisterung für die Stadt und für Rodin in Paris. Unter ärmsten Verhältnissen schuf Hoetger eine Reihe von meisterhaften Plastiken zwischen 1901 und 1904 (*L'Aveugle*, *Fécondité*; Abb. 1), in denen er sich ganz dem Vitalismus und dem transitorischen Stil der Plastik in Bronze bei Rodin hingab. Die Gruppe der Blinden zeigte Hoetger 1901 im Salon der Société des Artistes Indépendants. Er lernte Julius Meier-Graefe kennen. Stilistisch von Rodin beeinflusst, thematisch aber vom Realismus des Belgiers Meunier, schuf er Arbeiterfiguren, die in Paris bekannt wurden. Zusammen mit Carl Milles gründete er die ›Société des Artistes Réalistes Internationales‹. Der sozialkritische Zeichner Théophile Steinlen vermittelte Hoetger die Mitarbeit an der Zeitschrift ›L'Assiette au Beurre‹; er erhielt im Oktober 1903 eine Sondernummer mit dem Titel ›Dur Labeur‹. Karl E. Osthaus lernte Hoetger kennen und richtete ihm in Hagen die erste Einzelausstellung ein.⁶ Im 1903 gegründeten ›Salon d'Automne‹ stellte Hoetger in der zweiten Ausstellung (Herbst 1904) die Büste *Fruchtbarkeit* aus; ferner entstand die durch Picassos Rosa Periode beeinflusste Gruppe eines stehenden *Liebespaares*.⁷ Im Jahre 1905, nach der Heirat mit Helene (Lee) Haken entstanden die beiden entscheidenden Skulpturen *Bildnis Lee Hoetger* und der schöne *Elberfelder Torso*; Hoetger zeigte sie im Salon d'Automne, wo sie neben Maillols *Femme*, (*La Méditerranée*) standen; 1907 fanden *Elberfelder Torso* und Maillols hockende *Femme* wieder in einem Raum von Peter Behrens auf der Internationalen Kunstausstellung in Mannheim zusammen. Im Pariser Herbstsalon sah sie Rodin, und er lobte Maillols und Hoetgers Plastiken in seinem Interview mit Louis Vauxcelles für ›Gil Blas‹ (1905) auf eine Weise und mit Worten, die die neue Wende



Abb. 1 *Fécondité*, 1904. Bronze, Höhe 48 cm. Bremen, Sammlung Roselius

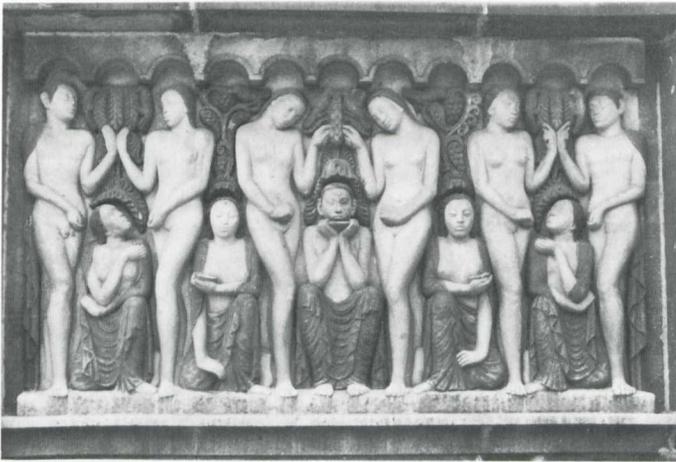


Abb. 2 Relief im Platanenhain, 1911-14. Stein. Mathildenhöhe, Darmstadt

in der Skulptur zur frühexpressionistischen Formensprache, zu beruhigter Statuarik und zu blockhafter Verdichtung ahnen ließen: »Hoetger fand den Weg, den ich suchte, und wäre ich nicht ein alter Mann, ich wollte diesen Weg gehen, den Weg zum Monumentalen, der der einzig richtige ist.«⁸

Damit erweist sich das Jahr 1905/06 auch von der Seite her als Schlüsseljahr: es ist ein Jahr vor der großen Gauguin-Retrospektive (4. Exposition Salon d'Automne), es ist die Konfrontation Rodin-Hoetger, es ist das Jahr der Vollendung der *Mediterranée* durch Maillol, von der Harry Graf Kessler eine Steinfassung bestellen sollte, und es ist die definitive Gründung der Gemeinschaft »Brücke« im nietzscheschen Sinne in Dresden (Heckel, Kirchner, Pechstein, Schmidt-Rottluff).⁹

Diese Fakten und künstlerischen Ereignisse liegen somit vor der Wende Picassos zur primitiven Form (*Tête de Femme*, *Selbstbildnis*, 1906, *Demoiselles d'Avignon*, 1907)¹⁰ und vor Brancusis Abwendung von Rodins Stil, die Brancusi erst nach 1907 vollzieht (*La Prière* für ein Grabmal, vollendet 1910). Die Gemälde von Paula Modersohn-Becker gehören unbedingt auch in dieses Spektrum der Formenvereinfachung und Ausdruckssuche, ebenso die Bilder des naiven Zöllners Henri Rousseau, der 1905 im Herbstsalon mit drei Arbeiten vertreten war. Hoetger und Picasso kauften Bilder von ihm.¹¹

Hoetgers Überwindung des rodinschen Bronze-Stils, seine Besinnung auf die dichte, knappe Form (*Lächeln* und *Gedankenflug*, 1906), auf strenge Meißelarbeit aus dem Block (Büste *Lee Hoetger*, Marmor 1905) und die Rezeption exotischer, »primitiver« Formen durch Kenntnis der Kunst der Naturvölker und der Malerei und Plastik von Paul Gauguin, diese Besinnung erfolgte also vor Brancusi bereits 1905. Dabei muß die Kenntnis der Plastik Maillols und der Kunst Gauguins eine wichtige Rolle gespielt haben. Maillol und Hoetger lernten einander 1904 oder 1905 kennen, da beide ihre neuen Werke im avantgardistischen Salon d'Automne zeigten, in dem auch Bilder der »Fauves«, von Redon und Kandinsky sowie die Plastiken von Bourdelle zu sehen waren.¹²

Die beiden weiblichen Typen, *Lächeln* und *Gedankenflug*, von 1906, der *Elberfelder Torso* von 1905 und der 1909 geformte *Darmstädter Torso* (Auftrag des E. von der Heydt) haben Hoetger bekannt gemacht. 1907 verläßt er Paris, um sich in Deutschland aufzuhalten. Es entstehen überwiegend Kunstgewerbe-Objekte und Möbel. 1910 wird in Elberfeld der sog. *Gerechtigkeits-Brunnen* (Auftrag E. von der Heydt) aufgestellt. Zuvor

hatte Hoetger das Grabmal der mit ihm befreundeten Malerin Paula Modersohn-Becker, die 1907 gestorben war, für den Friedhof in Worpssede ausgeführt. Im September 1910 stellt er bei Kandinsky und Marc auf der zweiten Ausstellung der »Neuen Künstlervereinigung München« sechs Plastiken aus. 1911 erhält er die Berufung an die Darmstädter Künstler-Kolonie. Für die Mathildenhöhe schafft er 1911-1914 die vier großen Reliefs mit Figurenfriesen für den *Platanenhain* (Abb. 2).¹³ Die meisten dieser Werke markieren einen lyrischen Expressionismus, in den sich fortan mehr und mehr exotische Elemente und Formen der Primitiven Kunst mischen: Hoetger studiert sowohl die romanische und gotische Skulptur als auch die Kunst der Neger und des Fernen Ostens. Die Adaption der kubischen Formen der Negerplastik lag ohnehin seit um 1907 in der Luft; Carl Einsteins Buch »Negerplastik« von 1915 impliziert bereits eine gewisse Kritik der Primitiven-Mode.¹⁴

Der Ausbruch des Krieges hat sich in Hoetgers Schaffen – im Gegensatz zu Lehmbruck – nicht prägend ausgewirkt. Hoetgers Kunst erreicht einen Höhepunkt mit der ägyptisierenden Büste der Tänzerin *Sent M'Ahesa* (1917, Bronze vergoldet), die ihrerseits belegt, daß die führenden Expressionisten keineswegs die Gestalt des Menschen aufgegeben, wenn auch zum Teil einer »déformation« (André Salmon) unterworfen haben. Dabei handelt es sich um eine Deformation aus Phantasie und Gefühlsüberschuß, aus Willen und visionärer Emotion. Bei Hoetger kommt vor allem als starkes Element die Anverwandlung exotischer oder ägyptischer Formen hinzu. Dies trifft

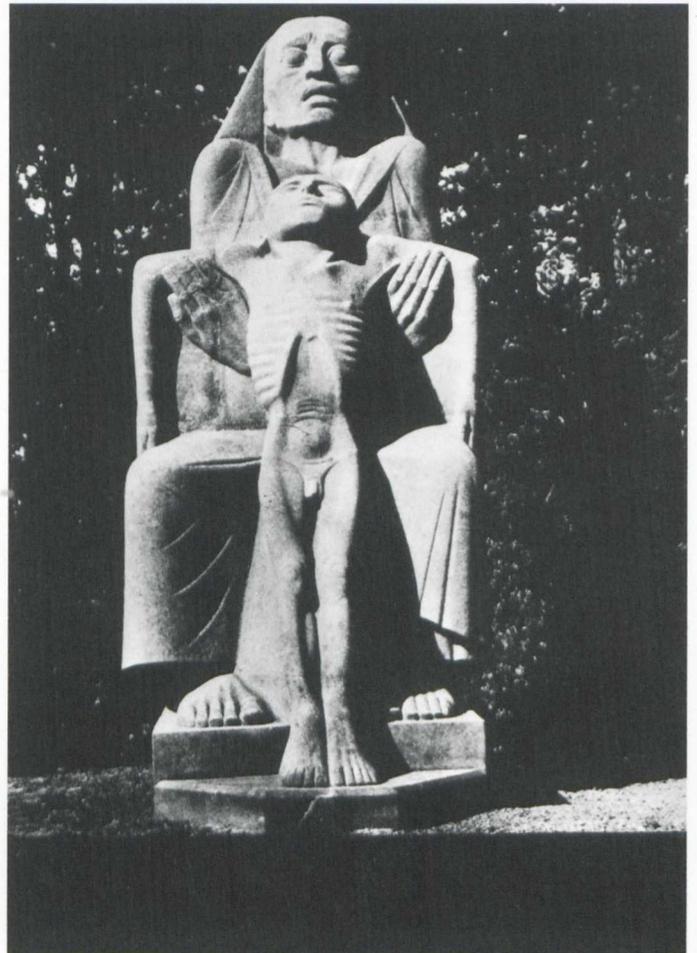


Abb. 3 *Pietà für die Gefallenen der Novemberrevolution*, Bremen, 1919-22. Porphyr. 1933 von den Nationalsozialisten zerstört



Abb. 4 Friedensmal: *Niedersachsenstein*, 1915-22. Ziegel. Worpswede

auch auf späteren Skulpturen zu. Hier ist besonders die für die gefallenen Arbeiter und Soldaten der Novemberrevolution in Bremen konzipierte *Pietà* zu nennen (Abb. 3). Im Jahre 1919 widmet Hoetger diese Gruppe der Bremer Arbeiterschaft und ihrem Rat und führt sie bis 1922 in Porphyrt aus. Sie wird auf dem Friedhof zu Bremen-Walle aufgestellt.¹⁵ Die NS-Bürokratie hat sie 1933 zerstören lassen. Hoetger engagierte sich 1919 für die sozialistischen Ziele der Revolution, trat der »Novembergruppe« bei, deshalb auch galt er den Nationalsozialisten als besonders hassenswert.

Die *Pietà* für die Bremer Arbeiter ist ein expressionistisches Denkmal, wie es nur wenige gab. Sie realisiert eine schmerzreiche Muttergestalt, die ihren toten Sohn – einen jungen Arbeiter – klagend vorweist. Das christliche Motiv der *Pietà* wird, wie auch bei Lehmbruck, dem Ausdruck des zeitgenössischen Leids anverwandelt.¹⁶ Aber Hoetger schuf ein zweites expressionistisches Denkmal für Gefallene, nämlich für die Kriegstoten der Gemeinde Worpswede, den glücklicherweise von den Nationalsozialisten nicht zerstörten *Niedersachsenstein* (Abb. 4). Aus Ziegelsteinen aufgemauert, quasi ein riesiger Vogel, der sich über die Landschaft erhebt, ist dieses Friedensmal ein expressionistischer Phönix.¹⁷ Der erste Entwurf stammt aus dem Jahre 1915, die Ausführung erfolgte bis 1922.

Seinem Engagement für die sozialen Fragen seiner Zeit entsprechend und als einer der führenden Plastiker und

Kunstgewerbler seiner Epoche kann man Hoetger auch in anderen Projekten erkennen. Um 1916/17 entwirft er die Anlage einer Fabrik und Arbeitersiedlung für den Fabrikanten Bahlsen, die TET-Stadt.¹⁸ Und 1927 erhält er den Auftrag, die Fassade des Volkshauses zu Bremen mit Figuren zu schmücken (Abb. 5); es wird sein *Denkmal der Arbeit*. 1928 vollendet er die acht Gestalten, ein Zyklus der Lebensalter: alte und junge Menschen, ausgemergelte Arbeiter, einen erwachenden Arbeiter und einen Mann mit Kind. Im Gegensatz zu den idealisierenden Konzeptionen für Arbeiter-Denkmal, wie sie das späte 19. Jahrhundert hervorbrachte (Dalou, Meunier, Rodin, Bouchard und Lehmbruck), thematisiert Hoetger, wie Käthe Kollwitz, die Ausbeutung des Arbeiters durch die kapitalistische Industrie.¹⁹ In den Figuren für das Volkshaus Bremen sind alle Formen der Negerplastik und Ägyptens zugunsten eines neuen Realismus überwunden. Lediglich, daß die Gestalten nicht in Kleidern auftreten, sondern in zeitloser Nacktheit, verbindet sie partiell mit der expressionistischen Gestaltung.

Im Jahre 1933 wurden die Figuren von den Nationalsozialisten zerstört, Hoetger als »entartet« diffamiert und 1936 im SS-Organ »Schwarzes Korps« scharf angefeindet. Jahrelang wurden lediglich Kleinbronzen von den Volkshaus-Figuren in der Bremer Böttcherstraße aufbewahrt und ausgestellt. Aber zum 100. Geburtstag Hoetgers beschloß der Senat von Bremen, den Zyklus der »miserables« zu rekonstruieren: 1979 wurde dieser Zyklus des »Lebens unter dem Stigma der Arbeit« wieder am ehemaligen Gewerkschaftshaus angebracht.²⁰

Zum Abschluß sei zitiert, was C.E. Uphoff im Geist des expressionistischen Jahrzehnts, 1919, über Hoetger schrieb und was heute noch signifikant ist: »Eine neue Menschheit wird heraufkommen, das heißt: ein neuer Geist will kommen. Denn Mensch sein, heißt geistig sein ... Durch den Geist vermag der Mensch Neues, Niedagewesenes zu erzeugen und zu gestalten. ... Der neue Menschengestalt drängt nach Gemeinschaft.«²¹

Die Idee des neuen Menschen und der neuen Gesellschaft war zu jener Zeit die Synthese aus Sozialismus und Christentum, wie sie Tolstoi, ihr Ahne, vollzogen hatte. In der 1919 erschienenen Broschüre »An alle Künstler!« hat es Ludwig Meidner leidenschaftlich ausgerufen: »Denn es geht um den Sozialismus – das heißt: um Gerechtigkeit, Freiheit und Menschenliebe! – um Gottes Ordnung in der Welt.« D. S.



Abb. 5 Gewerkschaftshaus-Volkshaus, Bremen, 1928, mit realistischen Skulpturen von Hoetger auf der Vorderansicht

Anmerkungen

- 1 Bernhard Hoetger: ›Der Bildhauer und der Plastiker‹, in: *Cicerone*, XI, 1919, S. 172 (ebenso: ›Schöpferische Konfession‹, Berlin 1920, in: *Tribüne der Kunst und Zeit*, 13, S. 52-60); – Georg Biermann/Kasimir Edschmid: *Sammlung der Werke von B. Hoetger*, Galerie Erich Cüpper, Aachen, Leipzig 1916
- 2 René Schickele, in: *Die Weißen Blätter*, 7, 1920, S. 337f. – Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926, 1931; – E. von Sydow, *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Berlin 1920, S. 117: ›... aber innen glüht die Seele in Übermenschlichkeit‹. – E. von Sydow, ›Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus und ›Der doppelte Ursprung des Expressionismus‹, beide in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, Dresden, 1, 1919, S. 193f. und 227f. – Alfred Kuhn: *Die neuere Plastik*, München 1921, S. 109-114; – Willi Wolfradt, in: *Tribüne der Kunst und Zeit*, XI: Die neue Plastik, S. 9-90. – W. Paulsen, *Expressionismus und Aktivismus*, Straßburg 1934
- 3 Vgl. dazu W. Hofmann: *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1958
- 4 Zum Rodin-Bann vgl. J. Meier-Graefe, ›Das plastische Ornament‹, in: *PAN*, 1898, S. 258. – J.A. Schmoll-Eisenwerth: ›Brancusi und Rodin – ein Beispiel kontradiktorischer Filiation‹, in: *Festschrift Luitpold Dussler*, München 1972, S. 457-480. – *Rodin rediscovered*, Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington 1981. – Claude Keisch (Hrsg.), *Auguste Rodin – Plastik, Zeichnungen, Graphik*, Nationalgalerie Berlin/DDR 1979; – J.A. Schmoll-Eisenwerth: *Rodin-Studien*, München 1983
- 5 W. Werner (Hrsg.): *B. Hoetger – Plastiken aus den Pariser Jahren*, Bremen 1977. – D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, Stuttgart/Worms 1981, S. 51, 63. – Vgl. ferner den Ausstellungskatalog *Rodin, Pavillon de Hannover, Paris 1900*; – Jutta Dresch/D. Schubert: ›Düsseldorf – eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne‹ in: *Der Westdeutsche Impuls 1900-1914*, Düsseldorf Kunstmuseum, 1984, S. 105-125
- 6 W. Werner (Hrsg.): *B. Hoetger a. a. O.*; – zu Hoetger und K.E. Osthaus (Ausstellungen in Hagen November 1903, Januar 1906) vgl. Herta Hesse-Frielinghaus: *Karl Ernst Osthaus*, Recklinghausen 1971 und ›Die Folkwang-Idee des Karl E. Osthaus‹, in: *Der Westdeutsche Impuls 1900-1914*, Hagen 1984, S. 49-50.
- 7 K.E. Schmidt, ›Bernhard Hötggers‹, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 16, 1905, 37f.
- 8 L. Vauxcelles, in: *Gil Blas*, 1905 (zitiert nach W. Werner, a. a. O., 1977). – Vgl. auch den Text von Vauxcelles über Hoetger von 1905, in: G. Biermann/K. Edschmid/Max Osborn/L. Roselius: *Bernhard Hoetger – Bildhauer*, Bremen 1930, S. 25f.
- 9 H.R. Hoetink, ›Mediterrane Meditations‹, in: *Bulletin Museum Boymans-van-Beuningen*, 1963, S. 30-54, – Zur Gruppe ›Brücke‹ vgl. W.-D. Dube, in: ›Expressionismus – a german intuition 1905-1920‹, Ausstellungskatalog New York 1980, dt. München 1981, S. 95f. – G. Reinhardt, ›Die frühe Brücke‹, in: *Brücke-Archiv*, Berlin, Heft 9/10, 1977/78, S. 28ff. – D. Schubert, ›Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933‹, in: *Nietzsche-Studien*, Berlin, 10/11, 1981/82, S. 315
- 10 Ron Johnson, ›Picasso's Demoiselles d'Avignon and the Theatre of Absurd‹, in: *Arts Magazine*, Oktober 1980, S. 5-16, und Mark Rosenthal, ›The Nietzschean Character of Picasso's early development‹, in: *Arts Magazine*, Oktober 1980, S. 87ff.
- 11 Vgl. Jeanine Warnod, *Bateau-Lavoir 1892-1914*, Paris 1975, Genf 1976, S. 123f.
- 12 Donald E. Gordon: *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Bd. I/II, München 1974, übergeht Hoetger unverständlicherweise bei den Herbstsalons, S. 102 und 137.
- 13 H. Hildebrandt, *Der Platanenhain – ein Monumentalwerk Bernhard Hoetgers*, Berlin 1915 und D. Schubert, ›Hoetgers Waldersee-Denkmal von 1915 in Hannover‹, in: *Wallraf-Richartz-Jb.* Bd. 43, 1982, S. 231-246.
- 14 Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915, 2. Auflage 1920. – Heidemarie Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, München 1976. – Carl Einstein: *Werke*, Band I 1908-1918, hrsg. von R.P. Baacke/J. Kwasny, Berlin 1980, S. 245ff.
- 15 C.E. Uphoff, ›Hoetgers‹, in: *Cicerone*, XI, 1919, S. 427-438. – S.D. Gallwitz, *Dreißig Jahre Worpsswede*, Bremen 1922, S. 47f. – D. Schubert, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 403. – R.P. Baacke/M. Nungesser: ›Ich bin – Ich war – Ich werde sein‹ Drei Denkmäler der deutschen Arbeiterbewegung in den zwanziger Jahren, in: *Wem gehört die Welt – Ausstellungskatalog Berlin 1977*, S. 291f.; – Dieter Golücke/P. Elze (Hrsg.): *Bernhard Hoetger – Bildhauer, Maler, Baukünstler, Designer*, Worpsswede 1982, S. 48; – *Hoetger-Ausstellungskatalog* von D. Golücke, Dortmund Museum am Ostwall 1984.
- 16 Die Pietà wird überwiegend in denjenigen Kriegsdenkmälern adaptiert, die, statt ›Helden‹ zu feiern, die Toten beklagen, so von F. Behn (Viersen), von Lehmbruck (Zeichnungen 1918) und Hoetger (vgl. D. Schubert: *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981, Tafel 206-212 und S. 237f.)
- 17 Hoetger schrieb selbst einen kleinen Text zum *Niedersachsenstein* (vgl. S.D. Gallwitz, siehe Anm. 15, S. 48-50 – L. Roselius/Suse Drost, siehe Bibliographie, S. 75f.). Der Text befindet sich im Archiv Worpsswede, Haus im Schluf (für freundliche Hilfe danke ich Herrn Hans-H. Rief, Worpsswede). Am 10. Mai 1931 deutete Hoetger das Denkmal brieflich so: ›Es wurde aber kein Kriegerdenkmal, sondern ein Trauermal mit dem Hinblick auf Frieden‹. Vgl. dazu meinen Beitrag im *Wallraf-Richartz-Jb.* Bd. 44, 1983: ›Zur Wandlung eines expressionistischen Kriegerdenkmals – Hoetgers Niedersachsenstein 1915-1922‹.
- 18 *Die neue TET-Fabrik*, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, 1917. – Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1974
- 19 Claude Keisch, in: *Bildende Kunst*, Berlin/DDR 1971, S. 187-193. – J.A. Schmoll gen: Eisenwerth, ›Denkmäler der Arbeit‹, in: Hans-Ernst Mittag/Volker Plagemann, *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, München 1972, S. 275ff. – Zu Rodins Projekt auch Renate Liebenwein-Krämer, ›Le monument au travail‹, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 25, 1980, S. 117ff.
- 20 G. Biermann, ›Hoetgers Denkmal der Arbeit‹, in: *Cicerone*, XXI, 1929, S. 49f. – Wolfgang Schmitz, ›Unter dem Stigma der Arbeit – Zur Wiederherstellung eines Zyklus von B. Hoetger in Bremen‹, in: *Tendenzen*, München, Nr. 126/127, 1979, S. 80f. – D. Golücke/P. Elze, a. a. O., S. 49f.; – Dieter Honisch: ›Überlebensfries der arbeitenden Menschen‹, in: *Der Tagesspiegel*, 15. Jan. 1981; – *Katalog der Ausst. B. Hoetger*, Dortmund Museum am Ostwall, von Dieter Golücke, Dortmund 1984, S. 108-113.
- 21 C.E. Uphoff, ›Hoetgers‹, in: *Cicerone*, XI, 1919, S. 429. – *An alle Künstler!*, hrsg. von W. Hasenclever, Kurt Eisner, L. Meidner, Paul Zech, J.R. Becher, Max Pechstein u. a., Berlin 1919

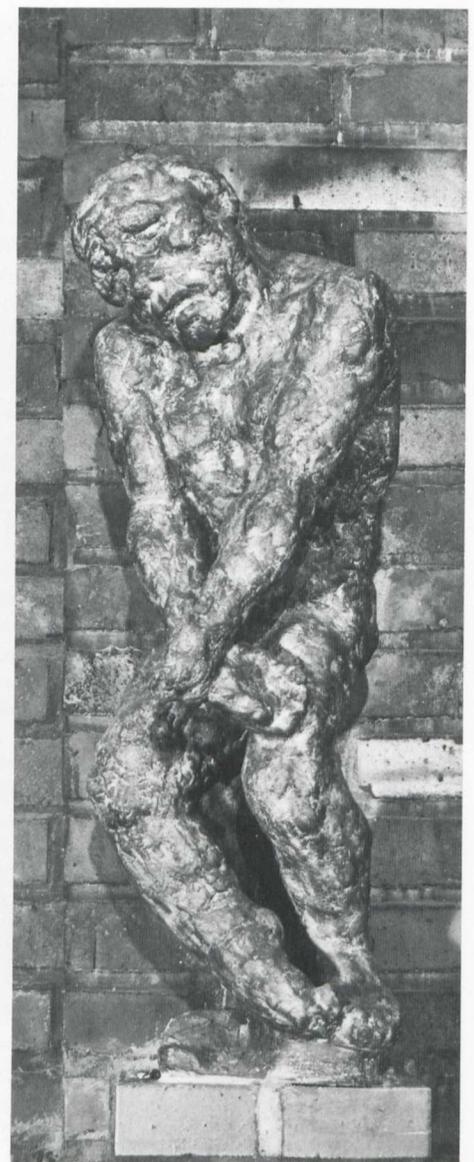


54
Alter Mann, 1928; um 1970 gegossen
 Bronze
 64 x 22,9 x 19 cm
 Privatsammlung

Die als Kat. 55, 57, 58, 59 gezeigten Bronzefiguren aus der Nationalgalerie Berlin sowie zwei weitere Figuren aus Dortmund wurden als Vorbild zur Herstellung der größeren Figuren benutzt, die 1928 am Gewerkschaftshaus-Volkshaus in Bremen aufgestellt worden sind. Nachdem sie von den Nationalsozialisten zerstört worden waren, ersetzte man sie 1979 durch Kopien. *Alter Mann* und *Müder Arbeiter mit gekreuzten Armen* (Kat. 56) wurden um 1970 in Dortmund nach den Originalbronzen neu gegossen.



55
Alte Frau, 1928
 Bronze
 61 x 23 x 21 cm
 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,
 Nationalgalerie Berlin
 Auf dem Sockel bezeichnet »Hoetger« und »A. Bischoff
 Düsseldorf«. Siehe Kommentar zu Kat. 54



56
Müder Arbeiter mit gekreuzten Armen,
 1928; um 1970 gegossen
 Bronze
 66,3 x 23,2 x 27 cm
 Privatsammlung
 Siehe Kommentar zu Kat. 54



57
Arbeiter mit Kind, 1928
 Bronze
 77 x 20 x 26 cm
 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,
 Nationalgalerie Berlin
 Auf dem Sockel bezeichnet »Hoetger« und »A. Bischoff Düsseldorf«. Siehe Kommentar zu Kat. 54



58
Junges Mädchen, 1928
 Bronze
 76 x 16 x 17 cm
 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,
 Nationalgalerie Berlin
 Auf dem Sockel bezeichnet »Hoetger« und »A. Bischoff Düsseldorf«. Siehe Kommentar zu Kat. 54



59
Jüngling, 1928
 Bronze
 70 x 22 x 19 cm
 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,
 Nationalgalerie Berlin
 Auf dem Sockel bezeichnet »Hoetger« und »A. Bischoff Düsseldorf«. Siehe Kommentar zu Kat. 54