



Gebeugter weiblicher Torso, 1912/13,
Bronze, Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum, Lehmbruck-Nachlass (Kat. 15 b)

Im Frühjahr 1913 wurde Lehmbruck vom Vorstand des Deutschen Künstlerbundes aufgefordert, an dessen Jahres-Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle in Mannheim teilzunehmen. Vom 4. Mai bis 30. September zeigte der Bildhauer, der damals in Paris lebte und arbeitete, als die Nummern 461 – 465 seine expressionistischen Hauptwerke in *Cementgüssen* (der Künstler sprach selbst auch von „*Steinmasse*“): die große *Kniende* von 1911 in einem Steinguss, die ältere *Große Stehende* von 1910 in Steinguss, den *Kopf eines jungen Weibes* (d. i. Kopf der *Stehenden*) in einem Bronzeguss, den kleinen weiblichen Torso von 1911, also den *Hagener Torso* in einer Marmorversion (heute im Wuppertaler Museum), und als Nr. 465 die Skulptur *Gebeugter weiblicher Torso, Steinmasse*.¹

77

Auch aus dieser Ausstellung geht zweifelsfrei hervor, dass Lehmbruck nicht alle Figuren für Bronzegüsse konzipierte, sondern mehrere Materialien als Ausdrucksträger seiner Figuren bzw. Formgestalten dachte, besonders jedoch den verschieden getönten, feinen *Cementguss (Steinguss)* preferierte, über dessen Bevorzugung und Vorteile er bereits 1911 gegenüber Julius Meier-Graefe in Paris gesprochen hatte.² Daneben gab er verschiedene kleine und mittlere Werke in gebranntem Ton (*Terracotta*) heraus, eine Materialstimme, die der nachrodin'schen Skulptur um Maillol in Paris entsprach (wie der Kopf der *Schreitenden*, d. i. *Mädchenkopf sich wendend*). Dazu kommt der getönte *Hartstucco/Hartgips* für manche Köpfe wie den schlanken *Mädchenkopf (der Großen Sinnenden)* – die beide der Dichterefreund Hans Bethge 1916/18 besaß (die *Terracotta* heute in der Kunsthalle Hamburg und der sandfarbene *Hartgips* in Privatbesitz Köln, z. Zt. als Leihgabe in der Kunsthalle Mannheim platziert).³

Den *Gebeugten Torso*, den Paul Westheim unkorrekt „Geneigter Frauentorso“ betitelte,⁴ der im Winter 1912/13 in Paris entstanden war und mit der großen *Badenden* von 1913 zu den wichtigsten weiblichen Torsi mittlerer Größe gehört, fertigte Lehmbruck bald auch in *Bronze*. Im Mai 1914 stand als No. 307 dieser Torso – neben zwei weiblichen Köpfen in *Terracotta*⁵ – in einer *Bronze* wiederum in Mannheim in der Schau „*Zeichnungen und Plastiken neuzeitlicher Bildhauer*“, die Gustav Hartlaub organisiert hatte. Sicher das gleiche Exemplar, auf einen Marmorsockel montiert, schickte Lehmbruck im Herbst 1916 in seine umfangreiche Kollektiv-Ausstellung nach Mannheim,⁶ die der expressionistische Lyriker Theodor Däubler am 12. November mit einer Rede eröffnete. Dort erwarb Lehmbrucks neuer Mäzen in Mannheim, der Stoff-Fabrikant Sally Falk, die *Bronze* und andere *Plastiken* und *Ölskizzen*.⁷

Es existieren außerdem mehrere Exemplare in getönten Steingüssen: insbesondere der rötlich getönte *Cement (fein)* in einer Privatsammlung, um 1930 erworben, und vier oder fünf Exemplare in amerikanischen Sammlungen; ferner gibt es mindestens drei posthume Bronzegüsse.

119

Es dürfte inzwischen bekannt sein, dass nach Lehmbrucks Tod durch die Witwe zahlreiche Neugüsse in Kunststein und besonders in *Bronze*, um 1925 bei H. Noack Berlin-Friedenau, in den 30er/40er Jahren *Bronzen* bei A. Valsuani in Paris und nach 1946 *Bronzen* wieder bei Noack in Berlin angefertigt wurden, so dass heute die genuine, originale Gestalt des Lehmbruck'schen Werkes verdunkelt bzw. verwässert ist.⁸

Wegen der Fragen und Probleme der Authentizität und der Lebzeit-Ausfertigung seien die wichtigsten Provenienzen nun skizziert, ebenso wie das Schicksal zweier Exemplare, die vor 1933 von den öffentlichen Museen in Lübeck und Stuttgart erworben und während des Bildersturms der Nazis 1937–39 beschlagnahmt und verkauft wurden.

Der zweite Teil dieses Beitrages widmet sich sodann gehaltsästhetisch den Fragen der ikonographisch-symbolischen Dimension des *Gebeugten Torso*, d. h. seiner Deutung im Kontext der von Lehmbruck bevorzugt umkreisten Historien und Mythen.



Gebeugter weiblicher Torso, 1912/13,
Steinguss, ehemals Stuttgart, Staatsgalerie

I.

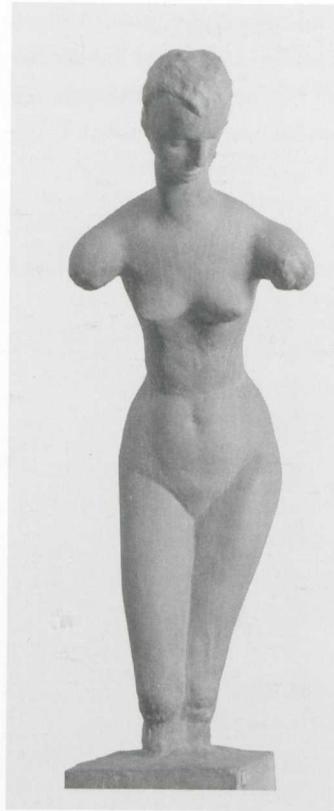
Für ihre Dokumentation der von den Nazis in Stuttgart beschlagnahmten Kunstwerke listete Karin von Maur 1987 vier Steingüsse des *Gebeugten weiblichen Torso* – ohne Maßangaben – auf; die Höhe des Stuttgarter Exemplares betrug 92,5 cm mit dem angegossenen Sockel (ca. 10 cm).⁹ Es war jedoch nicht mehr möglich, das ehemalige Stuttgarter Stück (1921 erworben, im August 1937 für „entartet“ erklärt) zu identifizieren – obgleich wir aus den NS-Listen von Schloss Niederschönhausen die Nr. 9655 für dies Exemplar haben und wissen, dass es vom Berliner Händler Ferdinand Möller für \$ 160 gekauft wurde.¹⁰ Aber eine klärende Verbindung zwischen diesem Händler und einem der amerikanischen Exemplare wie dem von 1963 in der O. Gerson Gallery, dem mit glänzender Oberfläche in der Kennedy-Garber Collection New York 1966 (90 cm H., ehemals Curt Valentien)¹¹ oder in der ehem. Sammlung Morton D. May in St. Louis scheint nicht mehr möglich zu sein; das ehemals Stuttgarter Stück wurde ja 1941 von Möller an Privat in Berlin verkauft.

Der Steinguss (Hartstucco?) von 91 cm Höhe im Hirshhorn Sculpture Museum in Washington stammt aus der Slg. Dr. Friedrich Bergius in Heidelberg und war später in der Auktion 1730 bei Parke-Bernet 1957 die No. 38; die Oberfläche wurde übermalt und zeigt hässliche Streifen.

Derjenige Steinguss dagegen, der 1973 bei Parke-Bernet in der Auktion 3510 als No. 118A versteigert wurde (Coll. Le Ray, Palm Beach/Florida), konnte identifiziert werden: Es handelt sich um das zweite, aus öffentlichem Museumsbesitz als „entartet“ gestohlene Exemplar des *Gebeugten Frauentorso*, nämlich das des Lübecker Museums.¹²

Die kunsthistorische Dokumentation verfügt inzwischen über mehrere Amateurfotos aus den NS-Beständen in Niederschönhausen um 1938/39 (vor Juni 1939), auf denen ein Raum zahlreiche Lehmbrucks mit einer links stehenden *Rückblickenden* zeigt,¹³ ein anderes Foto die für die Auktion Fischer in Luzern am 30. Juni 1939 bestimmten Gemälde und Skulpturen; auf diesem Foto steht ein Exemplar des *Gebeugten Torso*, an dem man die No. 110600 erkennen kann. Es handelt sich um das Lübecker Exemplar, das 1921 von Anita Lehmbruck dorthin geschenkt worden war und 1937 von den Nazis entfernt wurde („Steinguss“ 92,5 cm Höhe, bezeichnet ohne W.). Auf den NS-Listen stand lediglich „*Torso, Lübeck*“ ohne Material und Höhe.¹⁴

Auf der Fischer-Auktion 1939 hatte die Plastik die Nummer 75; das Material wurde m. E. fälschlich mit „Terracotta“ angegeben, wohl weil der Farbton des Cementgusses rötlich ist.¹⁵ Aber eine derart schmale Figur mit diesem Sockelstück kann man nicht hohl fertigen, was beim Brennen von



193

Ton notwendig wäre. Außerdem kommt es beim Brennen zu einem Materialschwund von ca. 10 %, so dass die Figur nur 72 cm hoch sein dürfte; sie ist aber 83 cm hoch plus Sockel.

Links im Hintergrund des Raums für Luzern hing das Gemälde Lehmrucks, *Martha* (Öl a. Lw., in Luzern die Nummer 73, heute wieder Lehmruck-Museum). Auf einem anderen Foto sind die



drei Lehmruck-Plastiken mit den beschlagnahmten Barlachs vereint, rechts die Liegende von Matisse, im Hintergrund Gemälde von Kokoschka und Dix.¹⁶ Da der Auktionskatalog in Luzern die Abb. 42 bei Westheim angab, verweist uns dies auf die Problematik der Bronze-Exemplare. Dabei stehen für die Probleme dieses Materials die Lebzzeit-Güsse hinter den posthumen Güssen nach 1920, die die Witwe in zahlreichen Exemplaren anfertigen ließ, besonders um 1924–26, aber auch in den 30er und 40er Jahren und nach dem Zweiten Weltkrieg.

Unseren *Gebeugten weiblichen Torso* gab es zur Lebzzeit Lehmrucks nur in einem Bronze-Exemplar, das der Mannheimer Stoff-Fabrikant Sally Falk 1916 aus der Retrospektive der dortigen Kunsthalle erwarb und Westheim 1919 in seiner Monographie als Abb. 42 bekannt machte,

links am dunkelroten Sockel signiert: „W. LEHMRUCK“. Dieses Exemplar ging nach der Firmenpleite Falks im Oktober 1919 an Pfrunder, der einen Teil des Falk-Besitzes kaufte.¹⁷

Die anderen Bronzen sind posthume Güsse ohne die künstlerische Kontrolle des Bildhauers. Als Anita Lehmruck zahlreiche Steingüsse verkauft hatte (z. B. 1921 in Ausstellungen in München und Dresden), um Gelder für die teuren Metallgüsse zu bekommen, ließ sie etliche Werke ihres Mannes daraufhin in Bronze gießen. An Paul Westheim schrieb sie im Juli 1926: „... nachdem ich sämtliche Bronzen gemacht hatte und erkannte, dass ich mit der Summe (Geld) nicht ausreichen würde ...“¹⁸ Bereits um 1920 ließ die Witwe für P. Cassirer bei der Firma H. Noack Berlin-Friedenau gießen, und zwar unter Noacks Werknummer 4205 „5 *Lehmruck*“ (vermutlich die kleine *Sinnende*?).

Ein *Gebeugter Torso* wurde im Jahre 1925 bei H. Noack, Berlin-Friedenau, als Posten 6067 gegossen. Anita Lehmruck verfügte also auch hier über eine Gussform oder ließ von einem Exemplar die Negativform abformen. In dieser Zeit entstanden die Duisburger *Kniende* und der *Emporsteigende Jüngling* in Bronze (alter Steinguss in der Staatsgalerie Stuttgart; posthume Bronzen in Duisburg und Zürich, Kunsthaus) und andere Formen.

Ein Schlaglicht auf die posthume Vervielfältigung von Lehmrucks Oeuvre sei hier noch hinsichtlich der *Rückblickenden* von 1913/14 gegeben: Neben der posthumen Bronze von um 1925 (heute Wilhelm Lehmruck Museum)¹⁹ existieren alte Steingüsse aus der Dresdner Skulpturensammlung (1920 erworben, 1937 „entartet“, 1939 an Ferd. Möller), der Slg. Joseph Haubrich (erw. 1925, Museum Ludwig, Köln), der Slg. Gebhardt (ehemals Slg. Hans Bethge?), in der Galerie M. Werner Köln (ehem. Gal. Weyhe, New York) und das nachweislich 1916 in Mannheim ausgestellte Exemplar in mattem, beige-rötlichem Steinguss aus der Slg. Mugdan, heute im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg, ohne Zweifel das beste Stück aller *Rückblickenden*.

Depot „international verwertbarer“ Kunst
in Schloss Niederschönhausen bei Berlin, 1938 oder 1939

Daneben gibt es ca. 6 in gleicher Ästhetik gefertigte Steingüsse mit einer Patinierung aus Tonerde und Schellack-Verdünnung, die alle mit dem Exemplar der Familie Manfred Lehbruck übereinstimmen – macht allein 13 Exemplare. In einem Brief vom 31.8.1932 aber schrieb Paul Westheim, der es wissen musste:

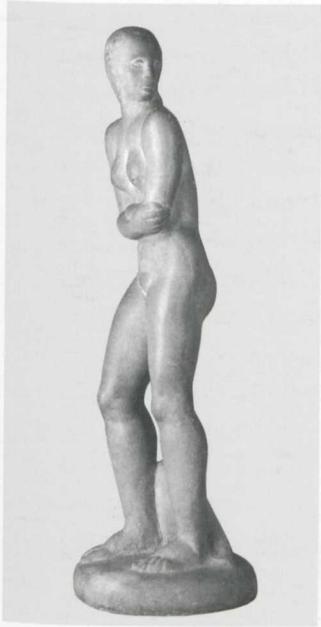
„Lieber Jacob,
Ich bestätige, daß die in Deinem Besitz befindliche Plastik von Wilhelm Lehbruck die Rückblickende (Abb. 32 und 33 in meiner Monographie) im Dezember 1917 von Dir in meinem Beisein von dem Künstler gekauft worden ist. Ich erinnere mich, daß damals Lehbruck sagte, es gäbe von der Plastik nur drei Abgüsse.
Mit bestem Gruß

Paul Westheim.“²⁰

Von dem *Gebeugten weiblichen Torso* kennen wir heute – außer dem alten Guss von vor 1916 aus Sally Falks Sammlung – mehrere *Bronzen*: im Besitz der Familie mit einer Höhe ohne den Marmorsockel von 82 cm (sog. „Nachlass“, eine Bezeichnung, die für posthume Güsse irreführend ist), im Duisburger Wilhelm Lehbruck Museum, in amerikanischem Privatbesitz und in der Kunsthalle Karlsruhe. Im Jahre 1972 wurden in Washington/Boston in der Lehbruck-Retrospektive, die R. Heller einrichtete, die Bronze aus der Kunsthalle Karlsruhe und die Bronze der Slg. Andrew S. Keck (Washington), 1945 erworben von der Galerie E. Weyhe, New York, ausgestellt.²¹ Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei letzterer um das Exemplar von Sally Falk, das nach dem Konkurs des Fabrikanten 1919 über P. Pfrunder an I. B. Neumann verkauft worden war.

Eine Bronze von ebenfalls 82 cm Höhe auf grau geflecktem Marmorsockel besitzt die Familie Lehbruck, posthum gegossen.²² Eine weitere posthume Bronze aus dem Besitzfundus der Familie befindet sich als Dauerleihgabe im Wilhelm-Lehbruck-Museum Duisburg, auf graubräunlichem Sockel von 10 cm Höhe montiert, 82 cm hoch (nicht 84 cm, wie teils angegeben), nicht bezeichnet, kein Gießerstempel. Dieser Standort ist sinnvoll, weil bereits vor 1933 von der Witwe im Duisburger Museum eine Bronze platziert war, die 1937 beschlagnahmt (*NS-No. 15150*), aber später mit anderen Plastiken von den Nazis zurückgegeben wurde.²³

Das Exemplar der posthumen Bronzen, das heute in der Kunsthalle Karlsruhe steht (auf dunkelrotem Sockel), ist von besonderem Interesse, weil es in einem erstaunlichen Coup der Witwe im Jahre 1930 über die Leiterin der Staatlichen Kunsthalle, Dr. Lili Fischel, eingetauscht wurde gegen einen Steinguss des *Hagener Torso* plus 4000 Mark, die sich die Witwe zusätzlich bezahlen ließ. Das Stück stand kurz vor diesem Handel in Wiesbaden in einer Ausstellung im Nassauischen Kunstverein; die ersten Verhandlungen führte der dortige Dir. Schenk von Schweinsberg.²⁴ Dass die Karlsruherin Dr. Fischel diesen Tausch und den zusätzli-



Rückblickende, 1913/14,
Steinguss, Köln, Museum Ludwig

Gebeugter weiblicher Torso, 1912/13,
Bronze, Besitz der Familie Lehbruck

Gebeugter weiblicher Torso, 1912/13,
Bronze, Duisburg, Wilhelm Lehbruck Museum



Gebeugter weiblicher Torso, 1912/13,
Bronze, Karlsruhe, Kunsthalle

chen Preis dem Ministerium gegenüber am 23. Mai 1930 damit begründete, der Steinguss sei „eine minderwertige Ausfertigung“ (aber 1920 durch Dr. Storck von Paul Cassirer erworben!) und die „größere und schönere“ Bronze des *Gebeugten weiblichen Torso* dagegen „erstklassig“, lässt den Schluss zu, dass Fischel nichts von Lehmbruck verstand und sie solche Pseudo-Argumente von der Witwe des Künstlers geliefert bekam. Damit erreichte die Witwe zwei Ziele: Sie erhielt neben dem Geld noch einen *alten Torso* in Steinguss, von dem sie wiederum eine Gussform abnehmen konnte; und sie platzierte in einem angesehenen Museum in Baden eine (posthume) Bronze, womit sie ihre Strategie, Lehmbruck habe alle Figuren für Bronzen konzipiert, wiederum in die Öffentlichkeit hinein erweiterte.²⁵

Die Karlsruher Bronze (ohne Gussmarke), bezeichnet „LEHMBRUCK“, misst ohne Sockel 81,5 cm und wurde auf dunkelroten Stein von 8,5 cm Höhe (wie das alte Exemplar ehemals Falk) montiert.²⁶ Anita Lehmbruck wusste offensichtlich noch, dass der Bildhauer diesen Torso in einem Exemplar in dieser Ästhetik auf „rotem“ Marmorsockel ausgeführt hatte. Denn als Lehmbruck im Oktober 1916 an Gustav Hartlaub für seine Mannheimer Ausstellung eine handschriftliche Liste schickte, stand beim gebeugten Frauentorso der Zusatz „mit rotem Marmorsockel“.²⁷

Da dieses Stück nicht im Besitz der Witwe war, wie das 1930 von ihr in Karlsruhe eingetauscht, sondern 1919 an I. B. Neumann ging, könnte es identisch sein mit derjenigen Bronze auf dunkelrotem Sockel, die 1945 in New York von Weyhe weiterverkauft wurde (Coll. Keck, Washington). Dies wäre das einzige Lebzeit-Bronze-Exemplar; die anderen sind von um 1925/28.

Soweit zu den Fragen nach den Bronzen. Nun zu den *Steingüssen* zurück. Im Nachgang auf die 2., verbesserte Auflage meiner Monographie, auf meine FAZ-Artikel und die Lehmbruck-Ausstellung, die Michael Werner 1992/93 in New York und Köln einrichtete, für welche er keinen *Gebeugten weiblichen Torso* leihen oder erwerben konnte, möchte ich hier einen noch unbekanntem Steinguss vorstellen, der sich in rheinischem Privatbesitz befindet: rötlich getönter Steinguss (massiv, d. h. kein Hohlraum), bezeichnet auf dem Sockel „LEHMBRUCK“, 92 cm hoch mit dem Sockel, der in einem Stück mit der Figur gegossen wurde. Die Provenienz ist Gal. Alfred Flechtheim Berlin; seither in der Familie des jetzigen Besitzers.²⁸

119

II.

Der *Gebeugte weibliche Torso* zeigt eine Formgestalt,²⁹ deren Bezüge sich nicht in der Frontalaufnahme, sondern in Blickwinkeln schräg von halb links und von halb rechts erschließen.³⁰ Das alte Archivfoto des ehemaligen Stuttgarter Steingusses (1937 beschlagnahmt, heute in Privatbesitz) offenbart sehr schön die Neigung bzw. Beugung der Frauenfigur, von der W. Schnell meinte, sie ähnele einem einzelnen Bauelement einer „Gliederarchitektur“. Der tiefere Gehalt der Gestalt war bereits um 1930 beim Biographen August Hoff verschüttet, wenn er damals schon eine Autonomie der Form unterstellte: Lehmbrucks Torso sei von ungemeiner Kühnheit und habe das Neigen und Sich-Beugen „als reine, sozusagen absichtslose plastische Bewegung gebracht“.³¹ Wie sich zeigen wird, war dies bereits am Gehalt vorbeigeredet. Lehmbruck hat keine Form ohne psychologischen Sinn realisiert.

108

Trotz des vom Bildhauer konzipierten Sockels (bei den Steingüssen in einem Guss) zeigt die Gestalt tatsächlich eine gewisse Labilität; man könnte auch von einem fiktiven, imaginären Schwebezustand sprechen. Der räumlich-sinnliche Eindruck im Betrachter formiert sich zu der Frage, weshalb oder wohin sich diese Frauenfigur beugt. Die Schlankheit, ja Längung der Gestalt entspricht dem expressionistischen Stil Lehmbrucks, der Detailreduktion und „déformation“, die insbesondere in dem Meisterwerk des *Emporsteigenden Jünglings* realisiert wurden, um 1913 modelliert, aber wegen Ernst Barlachs Widerstand in der Freien Secession statt 1914 erst 1916 dort in Steinguss ausgestellt.³²

144

Am Antlitz, das der Betrachter in der Konfiguration mit den torsierten Armen beachten muss, nehmen wir einen *schmerzlichen Zug* wahr, der durch Asymmetrie des Gesichtes und den nach rechts

gezogenen Mund zustande kommt. Auffällig sind die extrem abgetrennten Arme und ihre Stummel, die nicht den glatten Schnitt wie der Torso der *Schreitenden* (auch: „Mädchen, sich umwendend“) und wie die Büste der *Knienden* zeigen. In eins mit der leichten Neigung des Leibes erinnern sie an die im Louvre von Lehmbruck gesehene antike Venus von Milo, ohne damit eine formalistische Herleitungs-Kunstgeschichte betreiben zu wollen; vielmehr scheint es mir wesentlicher, die Abständigkeit der Werke zu erkennen, d. h. die Unterschiedlichkeit der Gehalte bei gleichen oder ähnlichen Topoi. Die Perspektive, in die Lehmbruck seinen Frauentorso stellte, besitzt nämlich letztlich eine gänzlich andere Dimension. Sein Werk entstammt einer mehrfigurigen Vision, in welcher sich das Weib zu einem verlangendem Manne hinabneigt bzw. -beugt.

„Verzweiflung“ und „Schmerz“ sind die Konnotationen, die Lehmbruck auf verschiedenen seiner Zeichnungen und Entwürfe einbrachte. Offenbar hatte der Künstler eine individualpsychologische Tendenz (Syndrom) zu Melancholie und tragischer Lebenserfahrung und Lebensdeutung bereits seit Düsseldorfer und Pariser Zeiten, was die Neigung zu Themen bzw. Sujets wie *Sintflut* (*Mutter ihr Kind schützend*), *am Grabe des Geliebten* (Zeichnung für ein Heine-Denkmal), *Verzweiflung* (Gipsplastik um 1908), *Schlagende Wetter* u. a. belegt. Insbesondere der Konflikt zwischen Geist (Seele) und Leib (Sexus) führte zu unlösbaren Spannungen.³³ Diese charakterisierte sein Züricher Arzt Prof. Bruno Bloch nach dem Selbstmord Lehmbrucks in einem Brief vom 8.6.1919 an Fritz von Unruh so:

„Mir ist, als ich letzthin wieder einmal durch die Ausstellung [d.i. Zürich 1919] ging, einiges sehr eindrücklich klar geworden. Vor allem das Bedrückende und tief Pessimistische, was in den Motiven und oft auch in der Ausführung bei Lehmbruck vorwaltet, ganz besonders in den Arbeiten der letzten Jahre. Es geht entschieden ... ein Bruch durch das Schaffen Lehmbrucks. Und zwar sitzt der Konflikt bei ihm sehr tief und ist ganz in der Anlage und in der Persönlichkeit verwurzelt. Ich bin jetzt überzeugt, daß seine Krankheit und seine Familien- und sonstigen Verhältnisse nur äußere Anlässe, nicht Ursachen für den Zusammenbruch waren und ich verstehe jetzt auch, warum z. B. alle meine Versicherungen, daß er geheilt sei, ihn nicht überzeugten, oder warum er den Konflikt mit der Frau nicht einfach durchhauen hat. ... Das ist, weil er tief innerlich den Zwiespalt in sich trug zwischen einer spezifisch künstlerischen Sendung und den widerstrebenden Trieben ... Das ‚Gotische‘ ist bei ihm die ekstatische Überwindung des Fleisches, des Körperlichen überhaupt. Aber der Konflikt an sich ist natürlich nicht einem bestimmten Zeitalter angehörig, sondern allgemein menschlich. Lehmbruck hat ihn wohl tiefer empfunden als irgend ein anderer unter den Modernen. Die Frage ist, warum er ihn nicht überwinden konnte. Wohl weil ihm auf der einen Seite der religiöse Halt fehlte ..., auf der anderen Seite das Bejahende einer Renaissance-Kampfnatur ...“

Wie auch in anderen Fällen hat Lehmbruck seinen Arbeitsprozess als einen Wechsel zwischen Zeichnungen, Plastiken und Graphiken/Radierungen fluktuierend betrieben.³⁴ Das heißt, in den Zeichnungen und Skizzen entwarf oder umkreiste er die verinnerlichten Themen wie Weib und Mann, Paolo und Francesca, oder Stoffe wie Prometheus, Siegfried mit Schwert, Adam und Eva als „*Sünde des Lebens*“ oder der „*verlorene Sohn*“ usf., ferner die bekannten Mythen oder Historien wie Leda, Bathseba, Susanna im Bade, Kleopatra. Die Radierungen fixierten oft die mehr oder minder in Lehmbrucks Geist/Gedächtnis gestaltete Vision bzw. „mneme“, d. h. das innere Bild, das sich aus Erinnerung und Phantasie zusammenfügt:³⁵ *Tanz*, *Versuchung*, *Apparition* (nach Mallarmé), *Frauenraub*, *Auferstehung*, *Pygmalion*, *der tote Mann*, *Francesca* und *Paolo* usf.

In den bildnerischen Formen der dreidimensionalen Gestaltung isolierte Lehmbruck sodann eine prototypische Figur bzw. verdichtete das literarisch weitere Thema in nur einer herausgelösten, zentralen Gestalt als Brennpunkt: Z. B. hängt die *Badende* von 1913 mit den tradierten Vorstellungen und Konnotationen des gemalten Themas „*Susanna im Bade*“ zusammen.³⁶

Dabei kam es oft zu einer erstaunlichen Verknappung der Figuren, zur Konzentration bzw. torsoartigen Verdichtung: Der späte, um 1917/18 modellierte weibliche Torso (lange als „*Fragment*“ be-

zeichnet), den Wilhelm Weber als Lehmbrucks „Daphne“ vor dem Hintergrund der tragischen Beziehung zur 19-jährigen Elisabeth Bergner erkannte,³⁷ ist ein signifikantes Exempel dieser expressio-
nistischen Verdichtung bzw. „Dichtung“ (wie sich Carl Einstein ausdrückte). Damit unterscheidet sich
das Werk Lehmbrucks deutlich von dem Barlachs, der sein Verhaftetsein im naturalistisch-genremäßigen,
kunstgewerblichen Erzählen nicht überwinden konnte.

196

In einigen Fällen Lehmbruck'scher Gestaltfindung und *Gestalt-Verwandlung*, wie ich das Prinzip
bereits 1969 nannte, können jedoch ehemals den Rahmen bildende Themen nicht genauer fixiert
werden, so für die große *Kniende* von 1911 oder für die *Rückblickende* von 1914. Letztere hängt lose
mit den Rahmenthemen Venus frigida und Susanna zusammen, könnte sich aber auch mit der se-
mantischen Dimension einer flüchtend vertriebenen Eva nach dem Sündenfall verknüpfen lassen.³⁸
Für den *Gebeugten weiblichen Torso* ist im Lichte der breiten literarischen Themenhorizonte in den
Zeichnungen bei Lehmbruck eine schlüssige These zu finden. Der Bildhauer löst aus dem Stoff der
Künstlerfabel Pygmalion mit seiner gemeißelten Statue, deren Verlebendigung er – nach Ovids Er-
zählung – ersehnte und beim Altar der Venus erlebte, das Paradigma der Gattung Skulptur schlecht-
hin,³⁹ die weibliche Gestalt, also die bildnerische Erfindung Pygmalions, heraus: Der *Gebeugte weibliche*
Torso ist Pygmalions Kunstfigur („Galathea“), die sich von ihrem erhöhten Sockel, auf welchem
sie in der ikonographischen Tradition steht, zu dem sie anbetenden Künstler beugt, um dessen ge-
wünschte Umarmung anzudeuten oder zu erwidern (da sie lebendig wurde). Der höhere Realitätsgrad
der „Bilsäulen“ (J. G. Herder) gegenüber der zweidimensionalen Malerei, die bloße Illusion bleibt, ist
in der Geschichte Ovids bewusst und konnte von Lehmbruck auch auf seine Arbeit bezogen werden.

44 - 46 111

Es brauchen hier nicht alle Pygmalion-Darstellungen von Falconet über Schadows Zeichnung
(Berlin), das Gemälde von Gérôme, die skulpturale Gruppe am Grand Palais in Paris von Paul Gasq⁴⁰

bis zu Auguste Rodins Gruppe in Bronze und Marmor vorgeführt
werden. Rodins Plastik von um 1887/88 zeigte deutlich eine Hö-
hendifferenz zwischen der stehenden Galathea und dem tief knien-
den, in Anbetung verharrenden
Bildhauer (Bronze, Musée Ro-
din, Paris).

Auch aus dem Schaffen
Lehmbrucks sollen nur eini-
ge charakteristische Skizzen als
Belege angesprochen werden.
Bereits früh hatte der junge
Lehmbruck Kenntnis von dem
Bildhauer-Mythos nach Ovids
„Metamorphosen“: Um 1902/
04 zeichnete er einen verzwei-
felten Künstler am Tisch, auf

dem vor ihm eine kleine weibliche Figur im Licht steht. Die
beigeschriebenen Titel lauten „Der Zweifel“ – „Ein Traum“ –
„Pygmalion“. Um 1908/10 entsteht eine Zeichnung im Stil
der kurvenden Striche, die einen knienden Mann rechts vor
einer nackten Frauengestalt auf einem kleinen Sockel zeigt
(Duisburg, Lehmbruck-Nachlass);⁴¹ der Habitus der Adora-
tion ist unverkennbar.

Immer wieder hat den Bildhauer das für künstlerisches Schaffen geradezu paradigmatische Thema
beschäftigt: Eine weibliche Figur wird durch tiefer stehende oder hockende Männergestalten angebetet;



Auguste Rodin, Pygmalion mit seiner Statue
(Galathea), um 1880/90

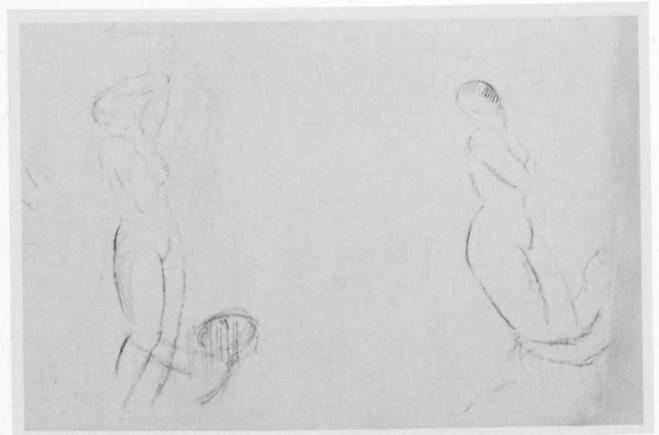
Pygmalion und Galathea,
1908 - 1910 (LN, Frühwerk Nr. 182)

die Arme können die Brücke bilden zwischen beiden Geschlechtern oder diese Verbindung fehlt, die Lehmbruck im kleinen Relief der Tanzenden mit dem Titel *Versuchung* gestaltete und die Fritz Behn in seinem Paar *Zwei Menschen* hässlich manieristisch betonte.⁴² Eine Skizze betitelt Lehmbruck *Schmerz*, wobei sich das Weib steil zurücklehnt; hierin erkennen wir eine merkwürdige Nähe zu Fritz Klimschs Marmor *Triumph des Weibes* von 1903, der in Düsseldorf 1904 ausgestellt war,⁴³ und somit von Lehmbruck gesehen wurde. Sollte seine Skizze mehr als zehn Jahre später aus der Erinnerung entstanden sein, ein Stück mnemonischer Kunst? Oder handelt es sich um zufällige Gleichheit der Gestaltfindung?



Zweifelloos wollte Lehmbruck die naturalistischen Formen der nicht-avantgardistischen Plastik des Wilhelminismus überwinden, auch die seines Lehrers in Düsseldorf, Karl Janssen;⁴⁴ aber die Überwindung betraf vor allem die Themen des Historismus und die Darstellungs-Formen, nicht die – überzeitlichen – Stoffe der durch Nietzsche und Freud aktuellen Geschlechterfragen.⁴⁵ Dies zeigt außer dem Beispiel Klimschs auch

die Plastik *Lebenssehnsucht* von Harro Magnussen, um 1895 entstanden, Gips für Marmor (heute verschollen):⁴⁶ Ganz ähnlich wie in Skizzen Lehmbrucks kniet ein nach körperlicher und seelischer Liebe verlangender Mann (Jüngling) vor einem edlen Weibe (Mädchen), das auf zwei Stufen stehend (und s t o l z) nur zögernd dem unter ihr befindlichen Mann nachzugeben scheint. Die Thematik der Sehnsucht nach der begehrten Frau ist bei Magnussen und Lehmbruck die gleiche, zumal Lehmbruck sich nach der jungen Bergner verzehrte – aber die Formen sind natürlich in Lehmbrucks Zeichnungen



expressionistisch, also modern, verknappt, abstrahierend, verdichtend. Eine andere Skizze



(LN 471/Händler No. 282) ist betitelt „*Pygmalion*“ – „*Die Schuld*“, wobei sich die Frau, deren Kopf in zwei verschiedenen Haltungen konzipiert ist, zum tiefer hockenden Mann neigt, dessen Kopf in drei Ebenen überlegt ist. Dies ist die zentrale Konfiguration – die Neigung der Frauenfigur zur emporschauenden Männerfigur. Ein weiteres Blatt in Duisburg (LN 550) zeichnet die Konstellation nach rechts: Das geneigte Weib und die Arme zweier Männerfiguren vereinen sich. Ohne Zweifel meinte Lehmbruck nicht zwei Anbetende, vielmehr – wie in manchen Radierungen – werden zwei verschiedenen Haltungen einer Gestalt (Pygmalion) erprobt. Die Konnotationen dieser Kreidezeichnung sind links „*stürmende Krieger*“, rechts „*Pygmalion*“.⁴⁷ Die Vermischung der Bildhauer-Fabel mit dem aktuellen Krieg in Europa bleibt, wie andere Gesichte Lehmbrucks, dunkel bzw. aenigmatisch.

Aus dem Komplex aller Studien ragen die Radierungen *Pygmalion* und *Die Schuld* heraus; in letzterer hat die gebeugte Frauenfigur Erinnerungen an Brancusis viel diskutierte Kniende, die Frauenfigur *La Prière* von 1908/10 (in Paris 1910 ausgestellt), wachgerufen. Von gestalterischer Klarheit

Fritz Klimsch, *Triumph des Weibes*, 1903

Schmerz, 1916 (H. 402)

Harro Magnussen, *Lebenssehnsucht*, um 1895



LN 471: Pygmalion / Die Schuld, 1913 (H. 282)
Pygmalion, 1914 (Kat. 49)

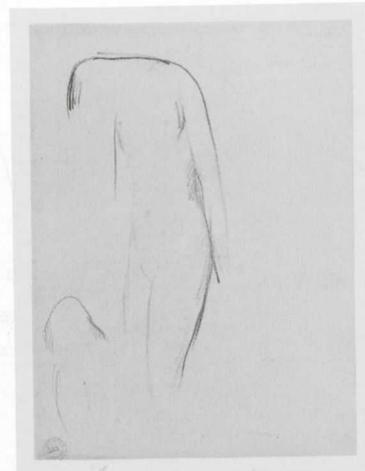
LN 550: Pygmalion, 1913 (H. 281)
Die Schuld, 1913 (Kat. 44)

wird ebenso die Zeichnung LN 882 in Duisburg,⁴⁸ die Lehmbrucks reduzierten Stil der Züricher Zeit zeigt: Mit wenigen Strichen, unter Verzicht auf Details ist nun das Wesentliche der Vision umrissen, der sehnsüchtige Künstler unten, die angebetete Frau auffallend höher mit geneigtem Kopf ohne Antlitz, in einer vereinheitlichten Schulter-Nacken-Kopf-Linie, die Arme fragmentarisch nur angedeutet. Hier erweist sich Lehmbruck als ein Meister der Reduktion (nicht Abstraktion), der in der Tradition von Delacroix zeichnet. Dies belegt auch eine weitere Kreideskizze LN 697, die einen knienden Mann vor einem Weib zeigt, das in zwei unterschiedlichen Haltungen – gebeugt und sich abwendend – gegeben ist.⁴⁹

Diese Beispiele mögen genügen, um zu belegen, dass gemäß den expressionistischen Gestaltungsprinzipien Lehmbrucks der *Gebeugte weibliche Torso* als eine Verdichtung bzw. Reduktion des Rahmenthemas „Pygmalion und seine Statue“ zu sehen und zu verstehen ist. Welche Rolle dieses Thema für den verzweiferten Künstler in den Jahren 1917/19 gespielt haben dürfte, ist nicht schwer zu erkennen. Einerseits war es das immerwährende Thema, das davon handelt, dass der Bildner eine Figur schafft, deren Animation er sehnlichst wünschte, darin die Überlegenheit der subjektiven künstlerischen Realisation gegenüber den Zufällen der Natur implizierend. Andererseits kam die Tragik der unerwiderten Liebe Lehmbrucks zu Elisabeth Bergner hinzu, die sich dem Künstler nicht nur nicht hingab, sondern sich letztlich entzog; auch Albert Ehrenstein, mit dem sie von Zürich nach Wien ging, musste später diese Erfahrung machen. In Zürich lernte sie Lehmbruck durch Ehrenstein kennen, wo sie im Februar 1918 in August Strindbergs „Rausch“ die Henriette spielte. Lehmbruck sah auf der Bühne diejenige Konstellation, die sein Leben bedeutete, ein Künstler in Paris zwischen zwei Frauen, der mütterlichen Jeanne und der erotischen, jungen Künstlerin Henriette. Besonders die Szenen innerhalb der Rausch-Inszenierung mit „Maurice im Mantel“ am Tisch und mit einer extrem gebeugten Sitzfigur, bei der die „drei oder vier Wirbelknochen“ hervortraten, beschäftigten den Künstler (Blatt Rausch VIII). Da sich Lehmbruck 1918 mit der Venuskrankheit Lues ansteckte, wie Fritz von Unruh und Otto Flake überliefert haben, wurde seine Hoffnung auf „Erlösung“ aussichtslos – obgleich sein Arzt Bruno Bloch von „geheilt“ schrieb.

Dies ist der psychologische Hintergrund für die Entstehung der vielfältigen Visionen, deren Kompositionen verwandt scheinen, aber letztlich im Gehalt different sind.

Die Faszination durch die Bergner, der die moralische Verstoßung durch die eigene Frau Anita komplementär entsprach,⁵⁰ brachte den Bildhauer in eine innere Lage der Vergeblichkeit der Anbetung. In Pygmalions Fabel ist die Sehnsucht nach der Kunstfigur zentral; sie verwandelt sich zwar, aber sie ist natürlich keine reale Frau, sondern bleibt ein Artefakt. Lehmbruck konnte die Aspekte also in seinem seelischen Haushalt vermischen. Er befand sich in einer doppelten Weise in einer pygmalionschen Situation: als Bildhauer ohnehin und als Mensch, der die Bergner erstrebte, aber nicht erreichte. Deshalb im Jahre 1918 die verschiedenen Skizzen sitzender Frauen, vor denen ein Mann verzweifelt kniet. Wobei die Figuration der *Pietà*, der Maria mit dem toten Christus, als Symbol des Kriegstodes 1915–1918 nur äußerlich verwandt erscheint: Die gebeugte Frau hierbei ist eine Gewandfigur, die sich dem Toten zuneigt. Im Gehalt des *Pygmalion*stoffes strebt der Mann aufwärts, die Frau beugt sich halb zu ihm (Zeichnung LN 281). Wieder anders die Szene, in welcher sich der Bild-



LN 882: Pygmalion und seine Statue, um 1914/16 (H. 816)

LN 697: Stehende Gestalt, gebeugt und Hockender, um 1918 (H. A5)



Gebeugter weiblicher Torso, 1912/13,
Steinmasse, Privatbesitz (Kat. 15 a)

hauer selbst mit der jungen Bergner meinte. Offenbar hatte Lehmbruck in seinem Atelier, wo sie ihm Modell saß, ein zentrales Abweisungserlebnis durch die 19-Jährige erfahren. Das Ölbild, das M. Lahusen nüchtern als *Sitzende und Jüngling* führt, korrespondiert zweifellos mit der kleinen Zeichnung zu Hölderlins „*Abbitte*“, wobei die Frau noch steifer wirkt, der Mann noch verzweifelter; im Gehalt sind beide identisch. Im Gegensatz zu Magnussens hoffendem Jüngling ist der in Lehmbrucks Ölskizze völlig verzweifelt vor den Knien der Angebeteten platziert. Es kann sich nur um die entscheidende Erklärungslage Lehmbrucks gehandelt haben, kniend vor dem Gast (das Modell Bergner), in welcher er die Abweisung erfuhr.⁵¹ Es handelt sich im Grunde um Bergner und Lehmbruck, aber natürlich in verallgemeinernder Typisierung (keine Porträts). Doch die gerade Stirn-Nasen-Linie der weiblichen Figur stimmt mit den zeichnerischen Bildnissen der Bergner überein.⁵²

160 Dass der *Gebeugte weibliche Torso* später als Metapher in Lehmbrucks künstlerischem Selbstverständnis fungierte, belegt die Radierung von um 1917/18, *Ode an den Genius*, in der der Gestürzte als „Icarus“ vor dem gebeugten Torso, in etwas strengerer Form, zusammenbrechend und sterbend kniet.

234 Lehmbruck wuchs also in einer mehrfachen Weise geradezu in das althergebrachte, ikonographisch gewordene Thema vom Bildhauer und seiner Statuen-Frau hinein. Das Thema war ihm Exempel für die nicht vollkommene Beziehung der Geschlechter, für die Spaltung von seelischem und körperlichem Sein. Die ideale Harmonie der Körper und der Seelen hat Lehmbruck anders gestaltet, nämlich im engen Parallelismus von Weib und Mann wie in der Radierung *Paolo und Francesca* oder in streng parallelen Köpfen, also auch in Linienharmonien. Seine Konkretionen aber des Pygmalion-Stoffes in Zeichnungen, Radierung und Plastik erhellen seine individualpsychologische Situation, erhellen sein geistiges Künstlertum, d. h. seine Position, die über eine experimentelle Formalkunst à la Archipenko hinausging, nämlich – wie bereits Hermann Beenken 1944 schrieb⁵³ –, dass in Lehmbrucks Schaffen das Problem der Form und das Problem der menschlichen Existenz zutiefst in eins fielen. Das heißt, dass Lehmbruck statt eine Formkunst eine Existenz-Kunst schuf, womit seine Vorläuferrolle für spätere Künstler, etwa für Giacometti, deutlich wird. Darin mag die Faszination seiner Kunst seit 1919 bis heute beruhen, – besonders auf Künstler der Postmoderne, die diese Synthese suchen, aber sie nicht mehr erreichen, da sie sich dem kapitalistischen Kunstmarkt-Betrieb und seiner Jagd nach Novitäten anpassen.

1 *Katalog der Jahres-Ausstellung Deutscher Künstlerbund*, Mannheim 1913, No. 465; Schubert 1990, S. 319.

2 Lehmbruck tönnte die Steingüsse beige, ockerfarben, bläulich-grau, rötlichbraun, grau, so dass praktisch bei verschiedenen Ausformungen jeweils ein Original entstand, was man bei Bronzegüssen nicht sagen kann. Über das Gespräch Lehmbrucks mit Meier-Graefe über Steinguss („Zementguss“) siehe den Artikel zum 50. Geburtstag (Meier-Graefe 1932), abgedruckt wieder in Schubert 1990, 309 f.

3 Siehe die Farbtafeln IX/1. und XI. in Schubert 1990.

4 Westheim 1919, 2. Auflage 1922, Abb. 42 (Bronze auf dunkelrotem Marmorsockel, links signiert „W. LEHM-BRUCK“; ehemals Besitz von Sally Falk, Mannheim); Schäfer 1915, S. 297 (gleiches Foto).

5 Vergleiche dazu das Ausstellungs-Verzeichnis in Schubert 1990, S. 320.

6 Siehe Mannheim 1916: 25 Plastiken, 11 Ölskizzen, Radierungen und Handzeichnungen, Text von Th. Däubler; nicht jede der abgebildeten Plastiken war auch ausgestellt (Büste der gr. *Sinnenden* auf dem hinteren Umschlag); die Nicht-Übereinstimmung von Katalogen mit den Abbildungen ist seit 1914 (Galerie Levesque, Paris) ein unüberwindliches Problem für die spätere Forschung. In unserer Zeit haben das Lehmbruck-Museum und die Familie auch leider häufig ein Exemplar in einem anderen Material ausgestellt, als es abgebildet wurde, was unwissenschaftlich ist.

7 Mannheim 1916, No. 7 „gebeugter Torso Bronze“ (annotiert in einem Handexemplar Hartlaubs: „verkauft Falk“).

In der KH Mannheim haben sich die Aufstellungen von Gustáv Hartlaub an Lehmbruck über die zahlreichen Verkäufe aus dieser Ausstellung im Winter 1916/17 erhalten; vgl. Schubert 1988, S. 199-200; besonders die Arbeit von Susanne Schiller und Roland Dorn über Falk (Schiller/Dorn 1994), S. 170, No. 158, altes Foto nicht mehr vorhanden (K. Hille, Mannheim, listete darüber hinaus die anderen Exemplare in anderen Museen auf, wobei es zu zahlreichen Fehlern kam).

8 Vgl. meine FAZ-Artikel (Schubert 1998 und Schubert 1991); s. auch Anm. 25.

9 Maur 1987, D 38, No. 50, das ehem. Stuttgarter Exemplar (Hartgips? oder Cement?), Höhe 92,5 cm mit Sockelstück, bezeichnet am Sockel „LEHMBRUCK“, erworben 1921 von der Galerie Schaller, Stuttgart.

10 Die Kenntnis der NS-Inventarummern verdanke ich der freundlich-kollegialen Hilfe von Andreas Hüneke, Potsdam, im Brief von Juli 1988. – Vgl. zu Ferd. Möller das Buch von E. Roters: *Galerie Ferdinand Möller*, Berlin 1984, S. 295. – Im Archiv Möllers (Berlinische Galerie, Berlin) entnahm ich einer Liste, dass er am 15. 1. 1941 den gebeugten Torso für 3000 Mark an den Architekten v. Steinbüchel in Berlin verkaufte. Ein Foto von circa 1940 findet sich im Nachlass Möllers, auf das mich dankenswerterweise Wolfgang Wittrock hinwies.

11 Siehe New York 1966, No. 63, Abb. S. 47 (das Exemplar der Coll. Kennedy-Garber, N.Y.); dann in der Auktion 2837 Parke-Bernet 16. 4. 1969, lot 54. – Das Exemplar, Steinguss 33 inches, mit einem gefleckten Sockel, das 1963 in der Galerie Otto Gerson, New York, als No. 10 gezeigt wurde, ist m. E. nicht mit jenem identisch.

12 Maur 1987 (wie Anm. 9), No. 50; – siehe ferner den Katalog „Bildersturm im Behnhaus Lübeck“, Lübeck 1987, No. 14 (aber falsches Foto reproduziert, nämlich nach Westheim 1919, 42 statt eines Archivfotos).

13 Hier handelt es sich um die *Rückblickende* aus dem Dresdner Albertinum (Schubert 1990, Abb. 259; die anderen Fotos mit Lehbruck Abb. 256–258). Auch an dieser Stelle danke ich Mario A. von Lüttichau für die kollegiale Hilfe hinsichtlich dieser Fotos.

14 In Los Angeles 1991/92, S. 161 findet sich ein altes Foto (SMPK, Berlin, Roters-Liste 383), das deutlich die Nummer 11660 vom Lübecker Exemplar zeigt; der Sockel ist flacher als der vom Stuttgarter Stück.

15 Luzern 1939, No. 75: Terracotta, Höhe mit Sockel 93 cm, Lübeck, signiert auf dem Sockel „LEHMBRUCK“; man schrieb von „edler Harmonie der Formgebung“. Das Werk wurde an R. W. Berdeau, New York, verkauft und kam sodann 1973 in die gen. Auktion.

16 Schubert, D.: *Otto Dix*. Reinbek 1980, 3. Aufl. 1991, 4. verbess. Auflage 1996; Stephanie Barron: *Die Auktion in der Galerie Fischer*. In: *Los Angeles/ 1991/92* (wie Anm. 14), S. 135–145; Zuschlag, C.: „Entartete Kunst“ – Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms 1995.

17 Schiller/Dorn 1994, S. 170.

18 Die Kenntnis dieses Briefes (Nachlass Westheim, jetzt Berlin, Akademie der Künste) verdanke ich der Hilfe von Herrn Dr. Lutz Windhöfel, Basel; vgl. Schubert 1990, S. 306; Windhöfel 1995.

19 Vgl. Schubert 1988.

20 Brief Westheims an Jacob Wolff, Frankfurt, im Archiv von Gal. Daniel Blau, München, dem ich für die Kopie zu Dank verpflichtet bin. Die Zahl *d r e i* stimmt mit meinen jahrelangen Recherchen überein; bis 1918 kam ein vierter Steinguss hinzu: in der Ausst. der Freien Secession Berlin ab 15. Mai 1918 gezeigt (Schubert 1990, S. 322 Verzeichnis der Ausstellungen) und rasch verkauft, wie Lehbruck an Bethge, der schon ein Exemplar gekauft hatte, schrieb.

21 Heller 1972/73, No. 25 (Karlsruhe) und No. 26 (Slg. Keck, 82 cm Höhe ohne Sockel, mit Sockel 36 inches), dieses Exemplar war Februar-März 1939 in der Gallery Marie Harriman in New York die No. 10, „Bending Figure“. Die große amerikanische Ausstellung von 1972 wurde verkürzt von Werner Haftmann in die Nationalgalerie Berlin übernommen, die Bronze des Gebeugten Torso aus Karlsruhe dort Kat. No. 16, die Abb. 19 jedoch ein Foto der Bronze von Guido Lehbruck, Stuttgart.

22 Zum Bronze-Exemplar in der Familie Lehbruck vergleiche die diversen Fotos: Duisburg 1955, No. 26; Duisburg 1964, S. 53, und Berlin 1973, No. 16 (das Karlsruher Stück war ausgestellt, aber abgebildet als Abb. 19 das Exemplar von Guido Lehbruck mit hellen Flecken auf dem rechten Schenkel); siehe ferner die Abb. in Edinburgh 1979, No. 14; Duisburg 1981, Abb. S. 73 und Moskau/Leningrad 1982/1983, Abb. S. 39.

23 G. Händler, in: Duisburg 1964, S. 25; Salzmann 1981, Abb. 53 – das heutige Exemplar, und Abb. S. 10 – ein altes Foto vor 1933 mit dem ehemaligen Bronzeexemplar; Duisburg 1981, No. 35 als „Lehbruck Nachlass“; Gotha 1987, No. 19, zwei Abb. Foto Kirtz, Duisburg.

24 Akten im Gen. Landesarchiv Karlsruhe unter 441; Kopien in meinem Archiv. – Die Kunsthalle Karlsruhe besaß (von Paul Cassirer) zwei rötliche Steingüsse („Kunststein“), den *Hagener Torso* und den Kopf der *gr. Stehenden weiblichen Figur* (Gesenkter Frauenkopf), der erhalten blieb, beide im Jahre 1920 vom Direktor Fr. W. Storck erworben, der Lehbruck persönlich seit 1916 kannte.

25 Der Briefwechsel zwischen Ferdinand Möller und Anita Lehbruck im Jahr 1947, dem die Vorwürfe Möllers, die Witwe habe das Werk Lehbrucks „verwässert“, zu entnehmen sind, bestätigt letztlich die posthumen Aktivitäten der Witwe vollkommen (Kopien in meinem Archiv); ich werde den Möller-Brief im vollen Wortlaut in meinem *Catalogue raisonné* publizieren (vgl. den Artikel in der FAZ vom 13. Febr. 1998).

26 Schubert 1990, S. 152; Holsten 1994, S. 78.

27 Handschriftliches Verzeichnis Lehbrucks im Archiv der Kunsthalle Mannheim, 1988 von mir eingesehen (vgl. Schiller/Dorn 1994, S. 170, No. 158).

28 Der Besitzer erlaubte den Blick von unten, wo sich ein Flechtheim-Aufkleber befindet; also die Gal. Flechtheim als Verkäufer um 1930/31; Flechtheim zeigte in seiner Schau Weihnachten 1931 als No. 5 einen solchen Torso. Ich danke auch hier Frau Anne Blümel, Zürich, für ihre häufigen Hilfen, ebenso dem Besitzer des Torsos. Ferdinand Möller besaß nach 1937 den Steinguss aus der Staatsgalerie Stuttgart, verkauft 1941 in Berlin (siehe oben Anm. 10).

29 Das Werk wurde u. a. behandelt von S. Salzmann in Edinburgh 1979, No. 14, von Schnell 1980, S. 107 f., und von Lahusen 1997, S. 102 (S. 223) und S. 116 (S. 229), im Titel ungenau „geneigter Frauentorso“, Abb. 108 und Abb. 120, wobei die Verfasserin übersah, dass es sich um zwei verschiedene Bronze-Exemplare handelt. Das Ölbild ihres Kat. 31, das eher eine Figur wie die große *Sinnende* zeigt, und das sie von einer Gouache von August Macke ableitet, ist m. E. nicht mit der Skulptur des „gebeugten Frauentorso“ in direkten Bezug zu bringen. Viele Skizzen in der Gestaltsuche und Gestaltfindung Lehbrucks sind zwar untereinander ähnlich und scheinen verwandt, aber nach ihrem Gehalt sind sie letztlich

jeweils fein bzw. sehr sensibel unterschieden. Damit stellt sich der kunstgeschichtlichen Auslegung ein zentrales methodisches Problem: die Beachtung der unterschiedlichen Gehalte bei gleichen oder ähnlichen Topoi. Eine Ableitungs-Kunstgeschichte über- sieht häufig diese Prämisse. Das gilt besonders für Willi Lehmbruck (Lehmbruck 1969) und für die Thesen von Salzmann 1976.

30 Eine Fotografie von Lehmbruck selbst, die seine Optik belegt, haben wir in Schäfer 1915, S. 297 (das spätere Exemplar Falks). Auf die Wichtigkeit der Frage der Hauptansichten und der richtigen Sicht des Betrachters hat bereits Badt 1920 in seinem grundlegenden Beitrag zu Lehmbruck hingewiesen; – Schubert 1990, Tafel 92.

31 Hoff 1936, S. 44, Abb. Seite 38 (eine Bronze der Sammlung Anita L.).

32 Siehe das Ausstellungsverzeichnis in Schubert 1990, S. 321: Freie Secession, Herbst 1916, No. 374, keine Bronze, sondern „Kunststein“ (wie der Künstler selbst sagte).

33 Als Beleg hatte ich bereits den Brief von Prof. Bruno Bloch (Zürich) an Fritz von Unruh über Lehmbruck von 1919 publiziert (Marbach, Dt. Literatur-Archiv, siehe Schubert 1990, S. 303); vgl. auch Lahusen 1997, S. 171. Seinerzeit hatte ich Bruno Bloch, den Professor für Dermatologie und Venerologie an der Universität Zürich 1916-1933, bei dem Lehmbruck 1918 in Behandlung war und der eine kleine *Sinnende* (rötl. Steinguss) von ihm in Zürich erwarb, verwechselt mit Iwan Bloch, dem Berliner Analytiker.

34 Vgl. Schubert 1969. – Der Meinung von E. Petermann, die Radierungen hätten nichts mit den Plastiken zu tun, bin ich bereits früher entgegengetreten (Schubert 1970; Schubert 1977).

35 Dazu bereits Ribot, Théodule: *Limagination creatrice*, Paris 1901, Bonn 1902.

36 Zu den Ölskizzen und Gemälden und den Bezügen zwischen Plastiken und Entwürfen vgl. Margarita Lahusen: *Susanna und Bathseba* (1913), in: Infoblätter IV, WLM Duisburg, 1987, S. 12; Schubert 1990, S. 194; Margarita Lahusen: *Zur Malerei Lehmbrucks*, in: Heilbronn 1981, S. 80-85, sowie Lahusen 1997. Die *Badende* von 1913 existiert in mehreren alten und posthumen Steingüssen: Kunsthalle Mannheim, erworben 1917; Privatbesitz (erworben 1922 in Dresden), Museum Augsburg, WLM Duisburg, Sprengel Museum Hannover, Museum Halle, Kunstmuseum Düsseldorf (zerbrochen) und in mehreren posthumen Bronzegüssen; in meinem *Catalogue raisonné* werde ich die einzelnen Nachweise liefern.

37 Weber, Wilhelm: „Wolle die Wandlung...“, zur Daphne von Lehmbruck, in: Heilbronn 1981, S. 66 f.

38 Schubert 1988 (wie Anm. 7); Lahusen 1997, S. 122 f. und 160 (Abb. der Rückblickenden ehem. E. Weyhe, New York/M. Werner, Köln).

39 Zu den Aspekten der Thematik vgl. Gorsen, Peter: *Das Bild Pygmalions*, Reinbek 1969; Schneider, Mechthild: *Pygmalion – Mythos des schöpferischen Künstlers*, in: *Pantheon*, 45. Jg. 1987, 111 f.; Blüm, A.: *Pygmalion – Die Ikonographie eines Künstlermythos*, Berlin 1988; ferner Dorrie, H.: *Pygmalion – ein Impuls Ovids und seine Wirkungen*, Opladen 1974; Sternberger, Dolf: *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, 2. Aufl. Düsseldorf 1976, Kap. 7 „Marmorbilder“, und insbesondere zur Dimension der Statuen-Belebung und Erotisierung vgl. Bättschmann, O.: *Pygmalion als Betrachter („der erotisierte Betrachter“)*, in: Kemp, W. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985, S. 191 f.

40 Schubert 1990, Abb. 35-37.

41 Duisburg WLM, Nachlass No. 182 (Frühwerk); Zürich 1990, S. 18 (K. Lepper) als „Paolo und Francesca“, aber ich sehe Pygmalion und Galathea in dieser Szene.

42 Vgl. die Abb. in Schubert 1990, 137-138.

43 Händler 1985, No. 402 auf 1916 datiert; die Skulptur von Klimsch in: *Katalog Große Kunstausstellung Düsseldorf 1904*, No. 1922.

44 Dresch, Jutta: *Karl Janssen und die Düsseldorfer Bildhauerschule* (Diss. Universität Heidelberg). Düsseldorf 1989.

45 Vgl. dazu mein Kapitel über die prototypischen Liebespaare, in: Schubert 1990, S. 169 ff.

46 Damals reproduziert in: *Meisterwerke Deutscher Bildhauerkunst*, Berlin o.J. (1899), Mappe VII, 1.

47 No. 281 bei Händler 1985; Schubert 1990, Abb. 35; Lahusen 1997, S. 195.

48 Die Radierungen bei Petermann 1964, No. 87 und 63 (s. auch Lahusen 1997, S. 90 im Kontext der lagernden Michelangesken Figuren, aber ohne „Pygmalion“ zu nennen); die Zeichnung LN 882 in Heilbronn 1981, No. 55 und Abb. 44; Händler 1985, No. 816, datiert 1918; Zürich 1990, No. 73 (wie bei Händler auf 1918 datiert!); Schubert 1990, S. 85 f. mit fig. 2 (seitenverkehrt). Unpubliziert ist eine Zeichnung in Blei von 31 x 20 cm, betitelt „Pygmalion Litografie“, die in Zürich 1990 ausgestellt war: LN 667, bei Händler 1985 No. 522 und sehr verwandt No. 521.

49 Händler 1985, No. A 5; Kreide 31 x 24 cm.

50 Flake, Otto: *Es wird Abend – Lebensbericht*, Frankfurt/Main 1980, S. 251, und Bergner, Elisabeth: *Bewundert viel und viel gescholten – Erinnerungen*, München 1978, S. 35-38; Lehmbrucks Frau soll von einer „Strafe Gottes“ gesprochen haben, womit sie den Mann moralisch verstieß. Die Bergner, welche Lehmbruck porträtieren wollte, mehrmals zeichnete (auch Radierung), meinte in ihrem Buch, dass die sog. *Betende* Lehmbrucks (1918, ein Steinguss in der KH Hamburg) ein zweiter *Portrait-Anlauf* gewesen sei; sehr wahrscheinlich zeigt die Plastik die Bergner in einer für Lehmbruck zentralen Szene aus „Rausch“. Siehe ferner die Zeugnisse von Studer (Goll), *Claire: Ich verzeihe keinem*, Bern/München 1978; Völker, Klaus: *Elisabeth Bergner – das Leben einer Schauspielerin*, Berlin 1990, S. 48 f.; Lahusen 1997, 169 f.

51 Lahusen 1997 hat den diffizilen Kontext mit den Abb. 243-246 sehr gut visualisiert. Die Frauenfigur in der *Pygmalion-Zeichnung* beugt sich anders als die sitzende Frau in den anderen Blättern.

52 Händler 1985, No. 676-684; Zürich 1990, No. 38-40; Schubert 1990, Abb. 214-15; Lahusen 1997, Abb. 210-212 und 244.

53 Beenken 1944, S. 490-492.



Große Sinnende, 1913/14,
Bronze, Lehmbruck-Nachlass in Familienbesitz
(Kat. 18)



Büste der Großen Sinnenden, nach 1914,
Getönter Gips, Duisburg, Wilhelm Lehbruck Museum (Kat. 20)



Büste des Emporsteigenden Jünglings, 1913-16,
Terrakotta, Kunstmuseum Winterthur (Kat. 21)