



DIETRICH SCHUBERT

WARUM MODELLIERTE LEHMBRUCK KEIN LIEBESPAAR ?

Wenn Bildhauerei den Anblick einer lebendigen Natur gewährt,
wenn ich im Gefühl meiner Einbildungskraft endlich keine Bildsäule mehr,
sondern als ein zweiter Pygmalion eine Elise zu umarmen glaube:
wie heißt diese Täuschung besser als Gefühl einer lebendigen Gegenwart.
(Johann G. Herder: 4. kritisches Wäldchen. 1769)

■ Nicht nur in der Malerei und Graphik, auch in der Bildnerei erfuhr das Menschenpaar als schicksalhaftes Liebespaar am Ende des 19. und im frühen 20. Jahrhundert eine deutliche Konjunktur. Mehr oder weniger jeder Bildhauer setzte seinen Ehrgeiz daran, ein solches prototypisches Paar zu modellieren oder gar zu meißeln, entweder im Sinne der antiken mythischen Paare oder der biblischen Versuchung oder in tragischem Kontext oder in glücklicher Vereinigung (Anm. 1). Derartige Sujets führten 1846 Charles Baudelaire im Blick auf die Salons in Paris dazu, einen Text mit der Frage ›Pourquoi la sculpture est ennuyeuse‹ zu überschreiben (Anm. 2). Bekanntlich präferierte Baudelaire in diesem polemischen Essay die Malerei wegen ihres einzigen Blickpunktes und verachtete – angesichts von James Pradier, ihrem klassizistischen König – die Skulptur wegen der angeblichen Nachteile, grob und eindeutig wie die Natur zu sein, aber zugleich unbestimmt und ungreifbar, denn »sie zeigt gleichzeitig zu viele Gesichter. Vergeblich bemüht sich der Bildhauer darum, einen einzigen Blickpunkt einzunehmen; der Betrachter, der die Figur umschreitet, kann zwischen hundert verschiedenen Blickpunkten wählen und dabei den richtigen versäumen [...]. Die Malerei hat nur einen Blickpunkt und schließt alle anderen aus, sie ist gebieterisch«. Baudelaire als Literat verkehrte hier die Überlegenheit der Skulptur – ihr erhöhter Realitätsgrad, greifbare Gestalt im Raum zu sein, gegenüber der Malerei als Schein – in eine vermeintliche Unterlegenheit.

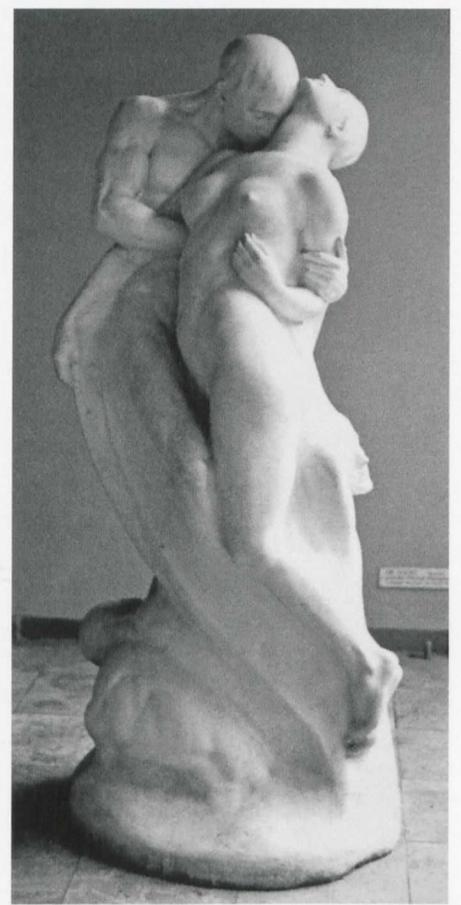
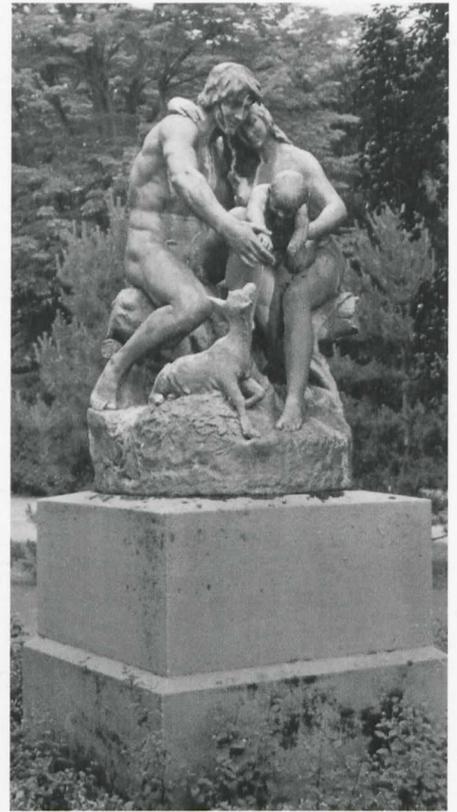
Ein Pariser Beispiel in der Entwicklung hin zum jungen Lehmbruck ist die Gruppe in Aktfiguren Mann, Frau, Kind mit einem Haustier, betitelt **Joies de la vie – Le bonheur**, von Horace Daillion, im ›Salon‹ 1885, seit 1890 im Jardin du Luxembourg (vgl. Abb. 117), das Lehmbruck in Paris sehen konnte, wohin er erstmals 1907 reiste. Er selbst schrieb unter eine Skizze um 1903 (FW 129) »Der Bildhauer und seine Braut – Traum und Wirklichkeit«. Ein Kommentar zu dem Liebespaar erläutert diese Thematik. Ein Paar in inniger Umarmung in drei Skizzen für ein Grabmal-Relief mit einer Harfe mit Strahlen zeigt das frühe Blatt von 26,5 x 50 cm (FW 150), datiert am

19. Okt. 1903, betitelt **Liebesakkord**, wobei die lagernde Frau die Natur verkörpern soll, beide gemeinsam »zwei starke, reine Menschen«. In solchen frühen Entwürfen liegt, gleichsam wie in nuce, der auf christlicher Literatur basierende Idealismus des künftigen Expressionisten, der tragisch enden sollte.

Die Zuwendung des liebenden Mannes zur geliebten Frau oder ihre leidvolle Lösung hatte Auguste Rodin in zahlreichen erotischen Gruppen wie **Der ewige Frühling**, **Fugit Amor**, **L'eternelle Idole**, **Der Kuß**, **Faun und Nymphe**, **Paolo und Francesca**, **Metamorphose des Ovid**, **Der Mensch und sein Gedanke** realisiert, auch als Relief am rechten Pfeiler der **Porte de l'enfer** (Kunsthhaus Zürich; vgl. Abb. 118), die Lehmbruck freilich zu dieser Zeit noch nicht kennen konnte. Sein prägendes Rodin-Erlebnis erfolgte in Düsseldorf im Sommer 1904 und später in Paris.

Es würde zu weit führen, hier einzugehen auf andere französische Beispiele von Liebespaaren und Kuß-Gruppen wie von Jean-B. Carpeaux das Paar **Daphnis et Cloé**, Albert Bartholomé **Adam und Eva**, von Jean-Léon Gérôme **Pygmalion**, Ernest Damé **Fugit Amor** (Marmor im Petit Palais Paris) bis hin zu Constantin Brancusis Variationen des Kuß-Themas. Schauen wir auf deutsche Beispiele, die auch weniger gut erörtert sind, und erinnern wir den Satz von Willi Wolfradt, der einzelne Leib, der menschliche Körper, befreit von Umgebung und von Beiwerk, sei das Thema der neuen, modernen Plastik (Anm. 3). In der Bauhaus-Universität zu Weimar steht ein

schwebendes, sich erotisch umschlingendes Paar, 1907 in Marmor gemeißelt vom heute fast vergessenen Adolf Brütt (vgl. Abb. 119). Das entrückte Schweben in dieser Art suggeriert nicht nur die Überwindung der irdischen Schwere des Fleisches, es verweist den Betrachter zugleich auf das klassische Liebespaar, welches Dante und Vergil im 2. Kreis des »Inferno« erblicken: Paolo Malatesta und Francesca da Rimini, der paradigmatische Stoff des 19. Jahrhunderts, den schon mit historischen Kostümen Ingres und Delacroix in kontrastierenden Formen darstellten. Gegensätzlich dazu betonte Fritz Klimsch in seiner Liebespaar-Gruppe, die er 1904 in Düsseldorf in der Deutschnationalen Kunstausstellung präsentierte (Anm. 4), eher die leibliche Determiniertheit der getrennten Weib und Mann, die ihre verlorene Einheit als (ursprünglich) ganzes Wesen – Anthropos – wieder zu erlangen suchen. Zugleich visualisierte Klimsch die von Friedrich Nietzsche propagierte Überlegenheit des Weibes im sog. »Krieg der Geschlechter«, wenn die Frau innerhalb der Männer-Gesellschaft ihren naturhaften Instinkten folgt und die Männer psychologisch beherrscht und ausbeutet (Anm. 5). Die traumhafte Einheit zeigte



(Oben:) Abb. 117 | Horace Daillon: **Joies de la vie** • 1885 • Marmor • Jardin du Luxembourg, Paris; (Links:) Abb. 118 | Auguste Rodin: Menschenpaar in der **Höllentpforte** • Um 1889/1900 • Bronze Kunsthhaus, Zürich; (Rechts:) Abb. 119 | Adolf Brütt: **Die Nacht** • Bis 1907 • Marmor, Höhe 200 cm Bauhaus-Universität, Weimar



Abb. 120 | Fritz Klimsch: **Triumph des Weibes** • Um 1903/1904
Verschollen

Brütt mit seiner Skulptur **Die Nacht** überzeugend, während Klimschs Gruppe die negative Psychologie der Geschlechter zeigt, nämlich wie der Titel lautet, den **Triumph des Weibes** (vgl. Abb. 120); Lehbruck konnte sie 1904 sehen.

In der Düsseldorfer Internationalen Kunstausstellung von Sommer 1904 brachten die Veranstalter als Sonderschau ein beachtliches Kontingent von etwa sechzig Rodin-Skulpturen – Rodin reiste sogar nach Düsseldorf –, darunter auch die große **Kuß**-Gruppe in einem Gipsguß (Anm. 6), das sicher damals wie heute populärste Liebespaar des französischen Meisters, um 1886 modelliert, in Brüssel ausgestellt, als erster Marmor ein Pariser Staatsauftrag 1888, ausgeführt von Jean Turcan, im Jahr darauf im ›Salon‹ der ›Société Nationale des Beaux-Arts‹ gezeigt, jedoch nicht innerhalb der großen Rodin-Ausstellung in Paris 1900, zu der auch viele Deutsche pilgerten (Anm. 7). Das sich küssende Paar zeigt die mythischen Liebenden Francesca und Paolo im Moment der Ablenkung von ihrer Lektüre, dem Lancelot-Roman, durch den Beginn einer zärtlichen Umarmung: Sie beugt sich für den erwarteten Kuß zu ihm und umfaßt seinen Nacken, während er noch zögernd einen etwas steifen Rücken hat, aber seine rechte Hand bereits auf ihren Leib legt; der linken Hand entgleitet das Buch. Während manches Werk Rodins auf Unverständnis bei den Deutschen traf, emotionalisierte man sich, wie Rudolf Klein 1904, angesichts des Gipses des **Kusses**: »Ein Gedicht in Marmor, ein entmaterialisiertes Verschmelzen zweier Seelen, und dabei eine Gruppe so reich an Ansichtsflächen, deren sich immer neue ergeben, geht man im Kreise um sie herum. Und wie Licht und Schatten wirken, darin ruht die geisterhafte Beseelung« (Anm. 8). Der Düsseldorfer Kunsthistoriker Paul Clemen rühmte das Herauswachsen aus dem Block und die Geschlossenheit der Gruppe, aber sie sei »der Schrecken aller Photographen. Weil sie keine Hauptansicht hat, bietet sie auch keine eigentliche photographische Ansicht [...] man müßte eigentlich zehn Ansichten von verschiedenen Seiten nebeneinander stellen.« (Anm. 9) Anne-Marie Bonnet hat sich in einem Text und einer Ausstellung besonders intensiv damit befaßt und neue Blicke auf die mehransichtige Plastik Rodins eröffnet (Anm. 10).

In der auch von Mai bis Oktober 1904 laufenden kleineren Rodin-Ausstellung in Dresden fehlte das Werk **Le Baiser** (Anm. 11). In Düsseldorf dagegen inspirierte dieses harmonische Liebespaar einen jungen, noch unbekanntem Schüler der Düsseldorfer Kunstakademie namens Wilhelm Lehbruck, der förmlich – wie er schrieb – in der Ausstellung lag (Anm. 12). Das besagt eigentlich bereits alles.

Die deutschen Künstler waren seit 1900 von Rodins leiblich bewegten und zugleich beseelten Figuren derart fasziniert, daß sie in Rodins Bann gerieten, von dem man sich jedoch wieder kontradiktorisch – wie Hoetger 1904/1905 – befreien mußte, um nicht zum Epigonen zu werden (Anm. 13). Dagegen schauten die akademischen Kunsthistoriker überwiegend auf Böcklin und Thoma und erkannten nicht die Modernität und Bedeutung Rodins. Ausnahmen waren Georg Treu, der Archäologe in Dresden, der früh, um 1897/98, Werke Rodins ankaufte, Paul Clemen von der Düsseldorfer Akademie, der mit Kunststudenten im Jahr 1900 eine Exkursion nach Paris unternahm (darunter Bernhard Hoetger), der Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe und vor allem der Philosoph Georg Simmel, der bereits 1902 einen erhellenden Essay über Rodin publizierte (Anm. 14).

Nun hat sich durch die Lehbruck-Literatur, seit seinem Freitod im Frühjahr 1919 im Berliner Atelier und seit Paul Westheims erster Monographie von 1919, ein Gedicht gezogen mit dem

Titel **Vor Rodins Kuß**, das als Lehnbrucks Arbeit gilt, jedoch sicher nur in seinen Papieren bzw. aus seinen Papieren von der Witwe Anita dem Schriftsteller Paul Westheim übergeben wurde, so daß es bis heute in diversen Büchern und Katalogen figuriert (Anm. 15). Meines Erachtens handelt es sich aber nicht um ein eigenes Schriftstück, weil es stilistisch von Texten Lehnbrucks durch den poetischen Reim-Rhythmus zwischen Melodie und Harmonie abweicht, und weil es offenbar um 1900/1902 vor dem Marmor-Exemplar in Paris verfaßt worden war – während Lehbruck in Düsseldorf einen Gips sah; auch in Prag 1902 stand ein Gips-Guß. Der Autor des Gedichts müßte noch bestimmt werden. Im übrigens beschreibt es die Figuren unkorrekt:

Sie neigt sich zu ihm hin,
 Der fest sie an sich zieht mit starken Armen,
 Um Herz am Herzen zu erwärmen [...]
 Sie gibt sich hin, genießt empfangend ganze Seligkeit,
 Und rein, verklärend strahlen ihre Marmorglieder.
 Sie lächelt lauschend, neigt sich zu ihm hin,
 Als lausche sie den tiefen Herzensliedern [...]

Lehbruck beschäftigte auch von Beginn an die Spaltung des Menschen-Wesens Anthropos in zwei Geschlechter und alle Fragen ihrer Anziehung, Liebe, todgeweihten Eros oder Trennung ebenso wie die christliche Ideologie des Sündenfalls. Während seiner Italienreise in Genua 1905 betitelte er eine Zeichnung im Skizzenbuch »Das Rätsel der Sünde – des Lebens« (vgl. Abb. 121; LehbruckMuseum, Duisburg; Anm. 16). Folgerichtig stehen auch Eva und Adam in seinem Schaffen am Anfang. Und am Ende steht die Zerrissenheit des Mannes zwischen den beiden Polen des Weibes, des guten mütterlichen Weibes und des bösen als Vampir, der egoistischen Ausbeuterin des Mannes. Lehbruck erfuhr dies sozusagen am eigenen Leibe, und zwar zwischen Anita Lehbruck einerseits und Elisabeth Bergner andererseits; und er konnte darüber in August Strindbergs Bühnenstück »Rausch« lesen und bei den Aufführungen desselben im Zürcher Theater im Februar 1918 während des Spiels der Protagonisten sehen: Die junge Bergner, die er seit der Mascha-Rolle in Tolstojs Drama »Der lebende Leichnam« vergebens liebte, spielte in Strindbergs Stück die Rolle der verführerischen Henriette. Dabei skizzierte Lehbruck verschiedene Szenen aus dieser Aufführung mit der Bergner, ferner auch im Juni 1918 in Shakespeares »Wie es euch gefällt« (Anm. 17).

Ein tradiertes Sujet für das skulpturale Liebespaar, insbesondere seit Falconets süßlicher Gruppe **Pygmalion et Galatée** von 1763, und zugleich das Paradigma der Bildhauerei, der Statuen-Belebung, das auch Rodin formte, war die Ovid-Fabel vom Bildhauer Pygmalion und seiner Statue, die sich auf sein Flehen bei Venus hin schließlich verwandelte und verlebendigte (Anm. 18). Zur Zeit des plastischen Ideals der Goethezeit wurde die Differenz zwischen Natur-Werk und Kunst-Werk angesichts des Pygmalion-Sujets scharf gezogen. August Wilhelm Schlegel meinte in seinen Berliner Vorlesungen 1801, daß die Geschichte als Anspielung auf die Wunder der Skulptur, d. h. ihren hohen Realitätsgrad, Wahrheit besitze (Anm. 19). In Rodins Werk von 1889 (vgl. Abb. 122) kniet der bärtige Bildhauer vor seiner erhöhten Figur, die den Kopf jedoch zur anderen Seite neigt, nicht zu ihm hinunter, er umarmt sie an den Beinen und küßt ihre Bauchdecke (Anm. 20).



Abb. 121 | Wilhelm Lehbruck:
Das Rätsel der Sünde des Lebens
 Um 1905/1908 • Skizze in Kreide,
 21 x 13,5 cm • LehbruckMuseum,
 Duisburg



Abb. 122 | Auguste Rodin: **Pygmalion**
 • Um 1889 • Bronze, 42 x 27 cm
 Musée Rodin, Paris



(Links:) Abb. 124 | Wilhelm Lehmbruck: **Gebeugter weiblicher Torso** • 1912/1913 • Steinguß? Stuckguß? Höhe 90 cm • Privatbesitz

(Rechts:) Abb. 123 | Wilhelm Lehmbruck: **Pygmalion** • Um 1914/1916 Zeichnung, 39 x 29,5 cm LehmbruckMuseum, Duisburg



Radierungen mit **Pygmalion** betitelt sind, wird der Ausgangspunkt der Gestalt-Idee zweifelsfrei (Anm. 23). In einem geistigen und materiellen Abstraktionsprozeß verzichtete Lehmbruck jedoch auf die männliche Figur, auf ihre – teils in unterschiedlichen Haltungen skizzierten – Köpfe, also letztlich auf den männlichen Leib, und übertrug in die Skulptur (Privatbesitz Darmstadt; vgl. Abb. 124) lediglich die nach vorn gebeugte weibliche Gestalt mit dem schmerzhaften Antlitz und somit geneigt zu ihrem Erschaffer, ähnlich wie in Darstellungen zwischen Falconet und Daumier bis Rodin (Anm. 24), jedoch ohne die Arme – darin der antiken Venus von Milo im Louvre durchaus verwandt.

Im Sinne der Überschrift stellt sich die Frage: Wie wäre eine Pygmalion-Gruppe nach Rodin in der Form-Gestalt zu realisieren? Und: Wäre sie von der Modernität, wie sie Lehmbruck in Paris nach seiner langen, dünnen **Knienden** [vgl. Abb. 29, Kat. 53] suchte und im **Emporsteigenden** [vgl. Abb. 35, Kat. 69] realisierte? Die zweite Frage würde ich mit *nein* beantworten. Aber die Abstraktion von der männlichen, das kreierte Weib adorierenden Figur bedeutete letztlich eine Verdichtung, d. h. nicht Abstraktion um der Abstraktion willen wie in den flachen Figurinen des Archipenko, wo das Spiel der konkaven / konvexen Formen dominiert, aber nicht der menschliche, mythische Gehalt (Anm. 25), sie bedeutete eine Fokussierung des Gehaltes der Ovid'schen Metamorphose auf die weibliche Gestalt, um welche es im Gleichnis schließlich geht. Denn sie sollte sich in einen lebendigen Leib verwandeln; auf sie richtet sich der Wunsch der Verwandlung, was bereits Heinrich Heine angesichts von »Marmorbildern der Schönheit« wie der Venus von Milo dichtete und phantasierte (Anm. 26). Das macht die These von Pygmalions Statue als geheimer Gehalt in Lehmbrucks **Gebeugtem Torso** evident und den gesamten Arbeitsprozeß bis zur Herauslösung der weiblichen Figur so signifikant für sein ganzes Schaffen.

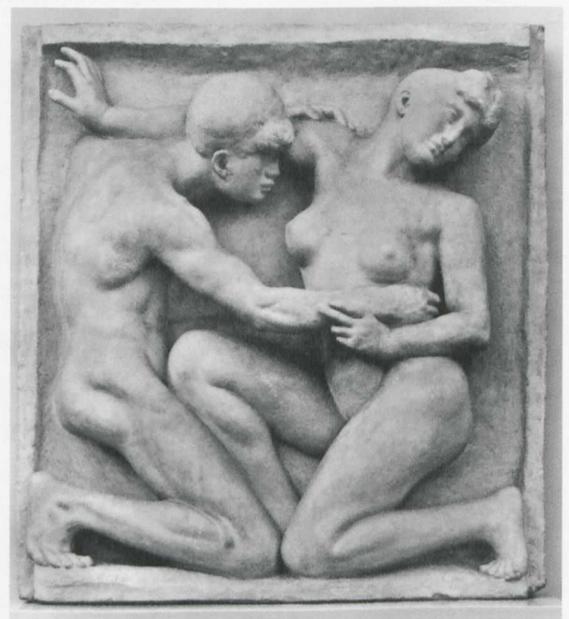
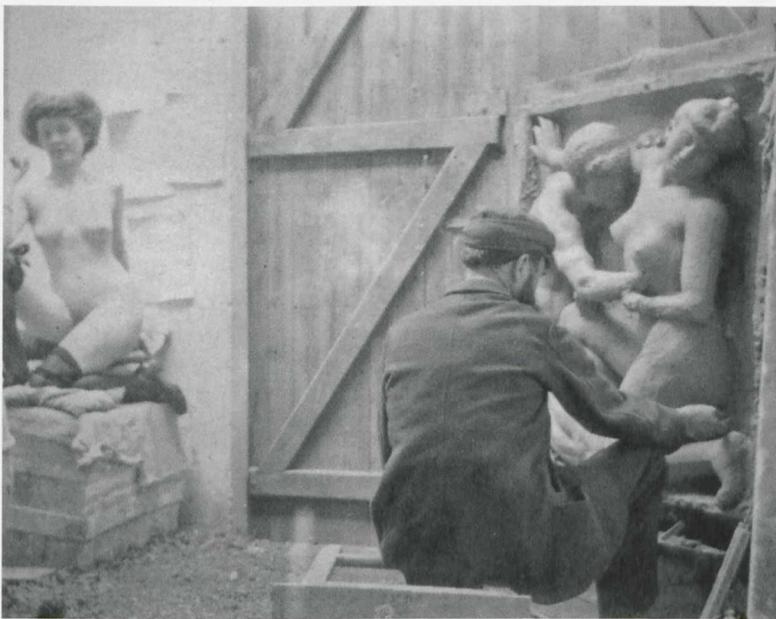
Eine Bildhauer-Aufgabe am Beginn des 20. Jahrhunderts war nach wie vor das Relief, der sich sogar Henri Matisse stellte. Hier zu beachten wäre **Le Désir** von Aristide Maillol, ein Auftrag seines Mäzens Harry Graf Kessler, welcher Maillol entscheidend förderte, ein Relief, das im August 1907 im Tonmodell in Arbeit war, wie Aufnahmen Kesslers in seinem Tagebuch belegen (vgl. Abb. 125 und 126). Das Relief zeigte Maillol 1907 im »Salon d'Automne« in Paris im Gipsguß; eine Bronze steht heute im Museum Rotterdam, eine Terracotta in der Glyptothek von Kopenhagen (Anm. 27).

Lehmbruck zeichnete bereits früh, um 1903/04, auf die Rückseite einer Illustration zu Lenaus »Albigenser« und dem Gedicht »Der junge Bildhauer« einen am Tisch verzweifelt gebeugten, händeringenden Künstler, vor einer Statue (Anm. 21), und beschriftete die Szene »Der Zweifel vor Akt – Pygmalion« (darüber zusätzlich »Ein Traum«), womit Wunsch, Kunstwollen und Zweifel am Gelingen des Werkes und die Vision (der Statuen-Belebung?) für sein Schaffen vorgegeben waren. Und Lehmbruck hat später in Paris mehrere Zeichnungen und besonders Radierungen wie **Die Schuld – Pygmalion** und danach **Pygmalion** (vgl. Abb. 123) mit einer stark gebeugten Frauenfigur ausgeführt (Anm. 22), die ähnlich wie bei Rodin den knienden Pygmalion vor der erhöht stehenden Frau (traditionell eine Galathea) zeigen oder eine disparate Umarmung, wobei die erhöhte Frau den gebeugten Mann auf den Kopf küßt. Da diese

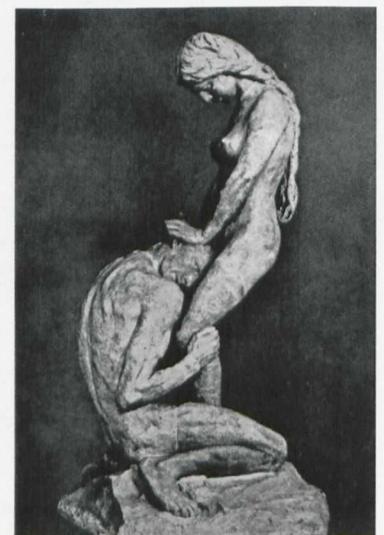
In einem kleinen, in Paris modellierten Relief von 50 cm Höhe versuchte sich Lehmbruck 1911/12 – während er sonst um 1912/14 Mann und Frau nur mehr getrennt bildete wie die überlängte **Große Sinnende** (vgl. Abb. 31, Kat. 66) und den **Emporsteigenden Jüngling** (vgl. Abb. 35, Kat. 69) und die beiden Figuren für Sommer 1914 in der Werkbund-Schau in Köln (Anm. 28) – doch am Problem der Gruppe von Mann und Frau, also dem alten Thema Liebespaar: Der Jüngling geht emphatisch auf das Mädchen zu und sucht es zu gewinnen, also an sich zu ziehen wie in einer Tanzbewegung, Titel des Reliefs **Versuchung** (vgl. Abb. 127; Anm. 29). Wir haben kein Hauptwerk Lehmbrucks vor uns, eher eine marginale Arbeit, welche eine unruhige, kleinteilige Form à la Rodin zeigt und nicht den eigenen strengen, tektonischen Stil, den Lehmbruck nach der **Knienden** (vgl. Abb. 29, Kat. 53) schrittweise ausbildete. Aber das Relief besitzt m. E. doch Signifikanz für die gestellten Fragen, zumal nach Rodin beinahe alle deutschen Bildner sich mit der Aufgabe Liebespaar beschäftigten: Reinhold Begas mit **Frauenraub**, Peter Breuer 1894 die am Boden hockenden Figuren **Adam und Eva** (Marmor im Floragarten,

(Links:) Abb. 126 | Maillol im Atelier • 1907 • Foto: Harry Graf Kessler • Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N.

(Rechts:) Abb. 125 | Aristide Maillol: **Le Désir** • 1907 • Relief, Terracotta, 115 x 106 cm • Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen



Düsseldorf), Harro Magnussen 1895 mit dem Werk **Lebensdurst**, ferner Stephan Sinding 1903 mit **Anbetung**, Fritz Klimsch mit **Kuß**, und 1908 auch der norwegische Bildhauer Gustav Vigeland (vgl. Abb. 128) mit einem verzweifelt knienden Mann vor einer Frau, die ihn – anders als im Mythos von Pygmalion – haptisch abwehrt (Anm. 30). Der harmoniebedürftige Georg Kolbe, bürgerlicher Salonplastiker der Weimarer Republik und NS-Zeit, kannte ebenfalls die Probleme der Gruppe für das Sujet Liebespaar bzw. Menschenpaar, 1911/12 als tanzendes Paar für ein Heinrich Heine-Denkmal in Frankfurt/M. in Bronze ausgeführt, 1919 als **Zwei Menschen** realisiert. Expressiver und qualitätvoller gestaltete er 1925 in der 39 cm hohen Bronze das Paar **Francesca und Paolo**



(Links:) Abb. 127 | Wilhelm Lehmbruck: **Versuchung – Tanz** • 1911 • Relief, Bronze, 52 x 32 cm • LehmbruckMuseum, Duisburg; (Rechts:) Abb. 128 | Gustav Vigeland: **Mann und Frau** • 1908 • Gips • Vigeland-Museum, Oslo

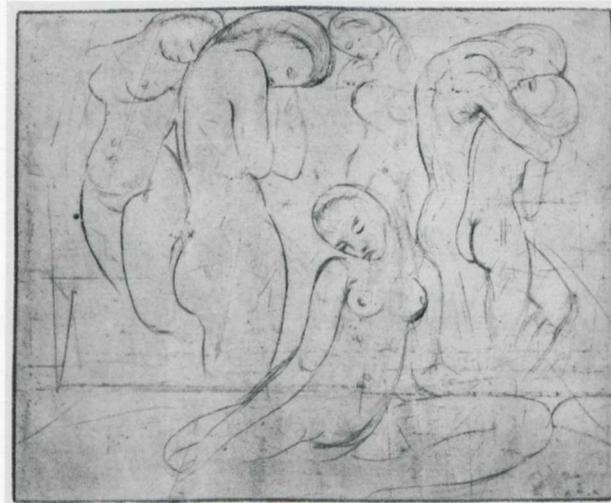


Abb. 129 | Ferdinand Lepcke:
Der Kuß • 1904 • Bronze, 59 x
30 cm • Kunsthalle, Mannheim

in enger Umschlingung (auch als Zeichnung). Dagegen paßte er sich den künstlerischen Lügen der Nazis nach 1933 geschickt an: Sein **Zarathustra I** von 1933 ist alles andere als ein humaner, geistiger Typus, wie ihn Nietzsche imaginierte, vielmehr ein nackter SA-Mann-Kämpfer, eine Art Schwarzenegger der frühen NS-Ästhetik (welche Ursel Berger »humanistisch« findet) und wie die Köpfe der Krieger von 1935 im Kriegs-Denkmal in Stralsund. Für unser Thema zu beachten sind etwa das stereotype, »arische« Menschenpaar am Maschsee in Hannover 1937 (Anm. 31) und das Paar in ganz ähnlichem Habitus (also austauschbar) 1939 für die Nische der Friedrich Nietzsche-Halle in Weimar (Entwurf: Kolbe-Museum, Berlin; Anm. 32). Der NS-Ausdruck »Stählerne Klassik« von Robert Scholz bezog sich auch auf Klimsch, Albiker, Kolbe, Scheibe u. a. in der Berliner Ausstellung »Meisterwerke der Plastik«, organisiert von der »Hauptstelle für Bildende Kunst in der Dienststelle des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP«.

In der Bildnerei nach 1900 wurde die gewünschte Einheit oder die Trennung der Liebenden, also die fliehende Liebe (man vergleiche Rodins **Fugit Amor**, um 1887) zum Thema erhoben, auch in der melancholischen Umarmung des stehenden Paares in Paris um 1903 von Hoetger als Plastik (verschollen) und von Picasso als Bild (Anm. 33). Besonders harmonisch und verräumlicht modellierte Ferdinand Lepcke 1904 in einer Bronze ein sich umarmendes nacktes Paar (Kunsthalle Mannheim; vgl. Abb. 129), betitelt **Der Kuß**. Besonders zerrissen zeigte dagegen Fritz Behn das Menschenpaar 1913 in der Bronze **Zwei Menschen**, die Lehbruck möglicherweise kannte, weil die Arbeit in Zeitschriften publiziert wurde (Anm. 34). Das Manieristische und Disparate dieser Gruppe dürfte auf Lehbruck eher abschreckend gewirkt haben, auch wenn Behn dergestalt die moderne Psychologie der Geschlechter, die Unmöglichkeit der Verschmelzung à la Rodin demonstrieren wollte. In einem Klima des »Kampfes der Geschlechter« in den Jahren vor Ausbruch des großen Krieges 1914 wäre ein Rodin'scher Kuß in der Skulptur verdächtiger Kitsch, wie Klimsch zeigt.

Aber Lehbruck war Christ und Idealist, streng erzogen in christlichen Idealen. Ihm mußte die seelische Einheit der Liebenden immer als Hoffnung vor Augen gestanden haben, zumal in Zürich während der Monate der Werbung um die 19-jährige Bergner, die seine Liebe nicht erwiderte, um ihre Karriere zu präferieren. Schließlich ging sie mit Albert Ehrenstein nach Wien und ließ Lehbruck allein, krank und verzweifelt, in Zürich zurück (Anm. 35).



(Links:) Abb. 130 | Wilhelm Lehbruck: **Niedergedrückte** • Um 1912 • Radierung, 20 x 24,5 cm
Privatbesitz

(Rechts:) Abb. 131 | Wilhelm Lehbruck: **Paolo und Francesca** • Um 1913 • Radierung, Probeabzug III, 29 x 19,7 cm • Privatsammlung



Überblickt man die zahlreichen Radierungen in Kaltnadel von Lehmbruck vor Kriegsausbruch 1914 mit den teils tief – wie Michelangelos **Nacht** in Florenz – gebeugten Köpfen, so trifft man auf Figuren und Figurationen von besonderer Schönheit mittels weniger, prägnanter Liniengerüste, eine melancholische Schönheit, die Willi Wolfradt als »verseufzte Schwingungen« umschrieb: **Tanz** (in der Komposition wie das Relief **Versuchung**), **Raub I** und **II**, **Niedergedrückte** mit dem jungen Paar in Umarmung rechts von vier Frauen mit gesenkten Köpfen (vgl. Abb. 130), **Apparition**, das große Blatt **Trauernde**, **Kampf der Schatten**, die Pygmalion-Blätter, **Die Sklavin** (zwischen zwei Männern), **Anbetung** (des Mannes durch das Weib), **Begierde des Mannes** bzw. **Raub III** (Anm. 36).

Aber im Sinne unserer Frage herausragt zweifellos die meisterhafte Komposition des parallelen, aneinandergedrückten Paares, das trunken und selbstverloren wie die Paare in William Blakes »Wirbelwind der Liebenden« im unbestimmten Raum schwebt. Durch Lehmbrucks Titel gesichert, handelt es sich um die von Dante angerufenen Liebenden nach ihrem Tode, also Paolo und Francesca, mehr schwebende Seelen als Körper, und in der kleineren Radierung (quer) noch entmaterialisierter als im großen Blatt. Ein mit »Probeabzug III« bezeichneter Abdruck, signiert und betitelt »Paolo u. Francesca groß Hochformat« (vgl. Abb. 131) war 1988/89 im Düsseldorfer Kunsthandel (Anm. 37). Lediglich reduziert auf die Köpfe und Schultern skizzierte Lehmbruck eine, noch unpublizierte, vielleicht um 1916/1917 entstandene Zeichnung, die eine Umarmung und den Kuß des Paares mit wenigen Strichen zu suggerieren sucht (Kreide 30,5 x 24 cm; Sotheby's London 1998); die Reduktion aufs Wesentliche ist von großer Modernität. Im offenen Prozeß des Zeichnens erkennen wir das Suchen des Künstlers nach der kompakten Form.

Nimmt man aus den Radierungen die gegen 1914 entstandene Komposition **Versuchung** (WV Petermann 92) hinzu, die ein kniendes Paar in dichter Konfiguration zeigt, dazu eine ganz verwandte Darstellung als Kreidezeichnung in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (vgl. Abb. 132) mit einer gebeugten Frauenfigur, so besitzen wir ein aufschlußreiches Spektrum der Liebenden in den seinerzeit bekannten leiblichen und psychischen Zuständen – bis hin zum tragischen Tod mit den Radierungen **Der tote Mann**, **Das tote Weib** und den verschiedenen **Pietà**-Kompositionen (vgl. Kat. 82, 85 und 92) zu Beginn und im Laufe des Krieges um 1917 (Anm. 38). Hier ist es nun freilich die Mutter, die den Sohn betrauert, bzw. die Frau, die ihren Mann als ein Opfer des Ersten Weltkrieges beweint. Damit war die Vision von der Vereinigung der Liebenden wie ein Traum ausgeträumt.

Am Ende von Lehmbrucks Leben, während der Krise der verzweiflungsvollen Monate seines Daseins zwischen Zürich und Berlin und des Schaffens von expressiven Fragmenten im Jahr 1918 mit dem sog. **Kopf eines Denkers** (Steinguß; u. a. Nationalgalerie Berlin; posthume Bronze in Duisburg; vgl. Abb. 39, Kat. 103) und dem **Daphne**-Torso, also der entfliehenden Geliebten (vgl. Abb. 133; Steinguß und posthume Bronze im LehmbruckMuseum, Duisburg; vgl. Abb. 38, Kat. 104), finden wir in der Plastik auch die dichte Konfiguration zweier Liebender, freilich im Themenkreis Sterben und Trauer, nurmehr abstrahiert und reduziert auf die Köpfe in leiblicher und seelischer Einheit und entsprechend betitelt **Liebende Köpfe** (Anm. 39); wir haben diese Arbeit in Steinguß und als posthume Bronze nach 1948 in Duisburg (vgl. Abb. 36, Kat. 106). Die Komposition zeichnete Lehmbruck auch als Lithographie und stellte sie im Sommer 1918 bei der »Münchner Neuen Sektion« aus (Anm. 40).



Abb. 132 | Wilhelm Lehmbruck: **Versuchung** • Um 1914 • Zeichnung in Kreide/Kohle, 31 x 24 cm Staatsgalerie, Stuttgart (Graphische Sammlung)

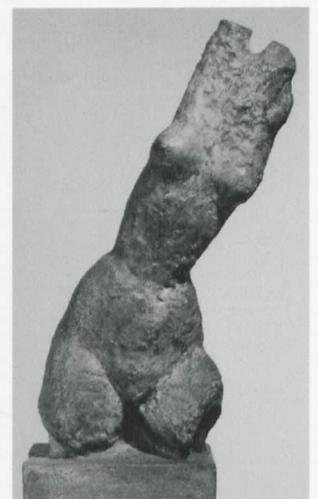


Abb. 133 | Wilhelm Lehmbruck: Torso **Daphne** • 1918 • Steinguß, Höhe 78 cm • LehmbruckMuseum, Duisburg



Abb. 134 | Wilhelm Lehmbruck: **Zwei Menschen** • 1917/1918 • Radierung, 37 x 29,5 cm • Privatbesitz, Düsseldorf

Mehr Vision als Realität, mehr Imagination als Wirklichkeit reflektiert auch Lehmbrucks Radierung **Zwei Menschen III** von 1917/1918, die in Zürich entstand (Anm. 41, vgl. Abb. 94, Kat. 99) und die wohl im ersten spannungsvollen Klima der Bekanntschaft mit Elisabeth Bergner zu deuten wäre. Da das Profil der jungen Frau zwar stilisiert ist, aber dem der Bergner nahe kommt (Anm. 42), ist für den männlichen Kopf mit seinem Willens-Ausdruck an ein verdecktes Selbstporträt Lehmbrucks zu denken (vgl. Abb. 134). Die Liebe der jungen, ihn zärtlich küssenden Frau zu dem kühnen Kopf sollte sich freilich nicht realisieren, denn die Bergner ging, wie gesagt, ihre Karriere-Wege von Zürich nach Wien. Er telegraphierte noch: »Marja, wenn Du mich retten willst, komm zurück!« – jedoch vergebens (Anm. 43). In Strindbergs Drama ›Rausch‹ sah der Bildhauer im Februar 1918 praktisch seine Lebenssituation zwischen zwei Frauen auf der Theaterbühne, also wie Maurice zwischen der mütterlichen Jeanne und der Bildhauerin Henriette, ein ›Satansweib‹, gespielt von der Bergner. Maurice konsultiert den Priester, der ihm antwortet: »Sie haben gelebt nach dem Fleische, und wollen nun leben nach dem Geiste!«

In dieser christlichen Trennung von Leib und Geist lag der tiefste Konflikt Lehmbrucks, und sein Arzt in Zürich, Bruno Bloch, erklärte daraus das sog. ›Gotische‹ in seinem Werk. Strindbergs Gestalt Maurice gelingt die Wandlung, Lehmbruck versinkt im analogen Konflikt und kann ihn nicht lösen, wie auch der Dichter Fritz von Unruh, der den Bildhauer 1918 in Zürich öfters besuchte, in seinen Erinnerungen an 1918 überlieferte (Anm. 44).

So endete der Weg Lehmbrucks: Der Lebenswille von der Vereinigung der Liebenden mündet tragischerweise in ihre Trennung, die eine Antizipation des Todesgefühls einschließt (Anm. 45). Der Bildhauer trennte sich von seiner Frau wegen der jungen Schauspielerin Bergner in Zürich; diese aber trennte sich von ihm bzw. spielte lediglich mit Lehmbrucks Gefühlen und Liebe zu ihr.



Abb. 135 | Auguste Rodin: **Fugit Amor** • Um 1886/1887 • Bronze, 38 x 48 cm • Musée Rodin, Paris

der ›Höllenforte‹ stammenden, extrem bewegten Gruppe **Fugit Amor** bildnerisch gezeigt (1886/87. Bronze und Marmor; vgl. Abb. 135): Heftig wehrt sich der Mann gegen die Abwendung der Frau, Rücken an Rücken, die Umkehrung der Harmonie von Paolo und Francesca. Höchste Erregung und höchste Verzweiflung durchströmen die beiden Körper, von denen Paul Bourget zu Rodins Zeit eine dramatische Charakterisierung gab. Seinerzeit wurde dieses Paar auch als **La Sphynge** bezeichnet, was den Gedanken an die todgeweihte Liebe nahelegt (Anm. 46).

Da die Männer das Rätsel der kalten Sphinx nicht zu lösen vermögen, verfallen sie dem Tod. Lehbruck steht mit seinem Schicksal in der Reihe derjenigen Künstler, die mit ihrem Freitod das ›heroische Wollen‹ in der Moderne unterstrichen, welches Walter Benjamin in seinem grundlegenden Essay ›Die Moderne‹ (1938) kommentierte: »Die Widerstände, die die Gesellschaft dem natürlichen produktiven Elan des Menschen entgegengesetzt, stehen im Mißverhältnis zu seinen Kräften.«

Anmerkungen

1] Vgl. Ausst.-Kat. Eva und die Zukunft. Hrsg. von Werner Hofmann, bearb. von Sigrun Paas. Kunsthalle Hamburg 1986; Fritz Jacobi/Roland März: Liebespaare in Graphik und Plastik des 20. Jahrhunderts. Berlin-DDR 1990 (Reihe Das Studio 25); Faszination Venus. Hrsg. von Ekkehard Mai. Köln/München 2000/2001. – Felicien Rops hatte am Beginn der ›Moderne‹ 1878 mit **Pornokrates** statt einer edlen Venus eine Prostituierte mit dem Schwein gezeigt, also eine perfekte Entzauberung im Sinne der antiken Circe.

2] Ch. Baudelaire: Pourquoi la sculpture est ennuyeuse (Salon de 1846). In: Critique d'Art, edition C. Pichois. Paris 1965, S. 166-169.

3] Willi Wolfrad: Die neue Plastik (Tribüne der Kunst und Zeit, Bd. XI. Hrsg. von Kasimir Edschmid). Berlin 1920, S. 34; siehe Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth: Brancusi und Rodin – ein Beispiel kontradiktorischer Filiation. In: Festschrift für Luitpold Dussler. München 1972, S. 457-480.

4] Katalog der Deutschnationalen Kunstausstellung Düsseldorf, 1904, Nr. 1922.

5] Nietzsches Ausdruck »Krieg zwischen den Geschlechtern« in seiner Schrift *Ecce Homo*, 1888, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 5. – Jacques Le Rider: Der Fall Otto Weininger. Wien/München 1985, S. 262; Dietrich Schubert: Die Kunst Lehbrucks (1981), 2. erw. Ausgabe. Dresden 1990, zur Problematik des prototypischen Liebespaares S. 169 ff.; vor allem Barbara Eschenburg (Hrsg.): Der Kampf der Geschlechter. München 1995 und Christoph Türcke: Sexus und Geist – Philosophie im Geschlechterkampf. Frankfurt/M. 1991.

6] Kat. der Internat. Kunstausst. Düsseldorf 1904, Nr. 1724-1758, eine größere Kollektion als die gleichzeitige in Dresden, siehe dazu bei Alain Beausire: Quand Rodin exposait. Paris 1988, S. 251-253. – Am 9. Okt. 2005 hielt ich in der Schirn-Kunsthalle Frankfurt/M. einen diesbezüglichen Vortrag im Rahmen der Schau Rodin-Lehmbruck-Beuys. Freilich wurde der **Penseur** in Dresden sehr viel besser aufgestellt (Nische des Kuppelsaales), wie die Postkarte von Georg Treu an Rodin belegt, der übrigens genau das lobte, vgl. Ausst.-Kat. Rodin in Deutschland. Hamburg/Dresden 2006, S. 46-47 und bes. Anm. 14, Texte von Astrid Nielsen und Moritz Woelk.

7] Rodins Ausstellung im Pavillon de l'Alma 1900 (ohne die Gruppe **Le baiser**) wurde im Jahre 2001 rekonstruiert: Rodin en 1900. Hrsg. von Jacques Vilain. Musée du Luxembourg Paris 2001. Zu den Besuchern der Rodin-Schau in Paris 1900 s. Frederik Grunfeld: Rodin – Biographie. London 1988, dt. Ausg. Berlin 1993, S. 467, zum Staatsauftrag für den Marmor **Kuß** siehe S. 309 und 449; im Oktober 1900 bestellte Carl Jacobsen, Kopenhagen, einen Marmor, der 1904 geliefert wurde; vgl. Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth: Rodin. Herrsching 1978, S. 32; Nicole Barbier: Marbres de Rodin. Paris 1987, Nr. 79.

8] Rudolf Klein: Die Plastik der Gegenwart in der Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf, Kat. Düsseldorf 1904, S. 367; D. Schubert: Die Kunst Lehbrucks (wie Anm. 5) 1990, S. 59f.

9] Paul Clemen: Auguste Rodin. In: Kunst für Alle, Bd. 20, 1904/05, S. 298. Eine Vorder- und eine Rückenansicht (wobei man das Buch erkennt) brachte Otto Grautoff: Auguste Rodin. Bielefeld 1908, S. 38-39.

10] Anne-Marie Bonnet: Neue Anblicke auf alte Ansichten – Zur Bedeutung der Klischees in der Rodinforschung am Beispiel des **Kusses**. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68. Jg., 2005, Heft 4, S. 521-546 und ihren Ausst.-Kat. Auguste Rodin – **Der Kuß**, die Paare. München/Essen 2006/2007.

11] Vgl. Ausst.-Kat. Rodin in Deutschland, 2006 (wie Anm. 6).

12] Brief an Fräulein Else Woisin (Lehrerin in Mülheim/Ruhr) vom 9. Juni 1904 im Archiv des Lehbruck-Museums Duisburg; vgl. auch Ausst.-Kat. Lehbruck. Hrsg. von Martina Rudloff und Dietrich Schubert. Gerhard Marcks-Haus Bremen 2000, S. 30.

13] Zu Hoetger in Paris vgl. bereits Wolfgang Werner: Bernhard Hoetger – Plastiken aus den Pariser Jahren. Bremen 1977; D. Schubert: Bernhard Hoetger. In: German Expressionist Sculpture. Hrsg. von Stephanie Barron. Los Angeles 1983, S. 102-103 (gekürzt), wieder in: Skulptur des Expressionismus. Ausst.-Kat. Kunsthalle Köln

1984, S. 98-101. Im neuesten Compendium zur Skulptur des Expressionismus von Anita Beloubek-Hammer: Die schönen Gestalten der besseren Zukunft – Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld. Köln 2007, wird Hoetgers Rolle wieder ignoriert. Zur Abwendung von Rodins Stil und zu den Fragen des Materials Marmor – Bronze – Cement vgl. Cat. Oublier Rodin? – La sculpture à Paris, 1905-1914. Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris 2009, mit Texten zum Material von Ursel Berger und Élodie Voillot.

14] Paul Clemen (wie Anm. 9) 1904/05, S. 289-307 und 321-334; Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Berlin 1904; Georg Simmel: Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart. In: *Der Zeitgeist* – Beiblatt des Berliner Tageblatts, vom 29. 9. 1902 (wieder in: H. Böhringer/K. Gründer: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel. Frankfurt/M. 1976, S. 231-237); G. Simmel: Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik. In: Nord-Süd, 33. Jg. 1909, S. 189 ff.; ähnlicher Text: Rodin – mit einer Vorbemerkung über Meunier. In: Simmel, Philosophische Kultur. Potsdam 1911, 2. A. 1919, S. 168-186.

15] Paul Westheim: Wilhelm Lehmbruck. Potsdam 1919, S. 58; auch noch 2005 bei Anne-Marie Bonnet (wie Anm. 10): Zs. für Kg., 2005, S. 529, bei Katharina Lepper: Lehmbruck: Das plastische und malerische Werk Sammlungskatalog LehmbruckMuseum Duisburg 2005, S. 280, wieder einfach übernommen von Susanne Kudielka: In Harmonie mit dem Betrachter. In: 100 Jahre **Kniende**. Hrsg. von Raimund Stecker. Duisburg 2011, S. 114.

16] Ausst.-Kat. Lehmbruck-Museum III: Das Frühwerk. Hrsg. von Gerhard Händler. Recklinghausen 1969, Nr. 160 entstanden in Genua 1905; vgl. D. Schubert: Frühwerke Wilhelm Lehmbrucks. In: Kunstchronik (München), Jg. 23, 1970, S. 147-151; Katharina Lepper: Anmerkungen zum Frühwerk Lehmbrucks. In: Ausst.-Kat. Lehmbruck Zeichnungen. Zürich 1990, S. 16-22. Das stehende Liebespaar ähnelt sehr einem zweiten von ca. 1908 (**Am Grab des Geliebten**) mit verschiedenen Titeln wie **Die Reue** und **Für Heine-Denkmal (Nixe)**; siehe bei D. Schubert: Jetztt wohin? – Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern. Köln 1999, S. 178-181.

17] Gerhard Händler: Lehmbruck – Die Zeichnungen der Reifezeit. Stuttgart 1985, Nr. 685-692 (ist unvollständig); Hans Richter: DADA-Profil. Zürich 1961, S. 76-77; D. Schubert: Kunst Lehmbrucks 1990 (wie Anm. 5), S. 243 und 250; zum Hintergrund und den Kontakten ferner besonders Klaus Völker: Elisabeth Bergner – das Leben einer Schauspielerin. Berlin 1990, S. 47 ff. mit Zitat aus den Memoiren von Claire Studer (-Goll): Ich verzeihe keinem. Bern 1978, S. 39, S. 92.

18] Mechthild Schneider: Pygmalion – Mythos des schöpferischen Künstlers. In: Pantheon, Jg. 45, 1987, S. 111 ff.; Andreas Blühm: Pygmalion – Die Ikonographie eines Künstlermythos 1500-1900 (Diss. Berlin 1987). Frankfurt/Bern 1988 und neuerdings Victor Stoichita: Der Pygmalion-Effekt – Trugbilder von Ovid bis Hitchcock. München 2011.

19] Dazu Bernhard Rupprecht: Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit. In: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert (Probleme der Kunstwissenschaft Bd. 1). Berlin 1963, S. 195-230.

20] Antoinette Le Normand-Romain: Rodin et le Bronze Catalogue des Œuvres conservées au Musée Rodin. Paris 2007, Vol. II, p. 622; Marmor-Exemplar in Kopenhagen NCG. erworben 1907 von Carl Jacobsen; Anne-B. Fonsmark: Exposition Rodin, Ny Carlsberg Glyptotek. Kopenhagen 1988, Nr. 25, p. 16; die ältere Lit. berücksichtigt im Kat. Rodin – **Der Kuß**, die Paare, 2006 (wie Anm. 10), Abb. S. 42 und der Marmor Nr. 94, S. 149.

21] Lehmbruck – Kat. Frühwerk 1969 (wie Anm. 16), Nr. 111 und Abb. S. 68 (falsch gelesen als ‚Zweifler‘); eine zweite, düstere Zeichnung auf der Rückseite dieses Blattes zeigt einen Künstler umgeben von fünf um ihn schwebenden weiblichen Akten, gleich Blakes Visionen. Zu Lehmbrucks Pygmalion-Studien s. Dietrich Schubert: **Der gebeugte weibliche Torso** (1912) – Pygmalions Statue. In: Lehmbruck Ausst.-Kat. Bremen 2000 (wie Anm. 12), S. 115-118; Relief **Versuchung** bzw. **Tanz** zwei Exemplare in Duisburg, eine Bronze im Folkwang-Museum Essen; siehe Katharina B. Lepper (wie Anm. 15) Sammlung Duisburg 2005, S. 136, Nr. 52.

22] Erwin Petermann: Die Druckgraphik von Wilhelm Lehmbruck. Teufen 1964, Nr. 63 und Nr. 87.

23] D. Schubert (wie Anm. 21) in Kat. Bremen 2000, S. 107-122. Katharina B. Lepper nahm 2005, S. 158 nicht den originalen Titel, den Lehmbruck seinem gebeugten weiblichen Torso 1913 in Mannheim gab. Aber sie übernahm den zweiten Teil meiner These »Pygmalions Statue«. – Werner Schnell hat es nicht gesehen (in: Der Torso als Problem der modernen Kunst. Berlin 1980, S. 150) und wollte es später, nach meiner Deutung im Bremer Katalog 2000 nicht wahrhaben, obgleich die graphischen Gestaltschritte Lehmbrucks evident sind: 1908 schon in einer Zeichnung **Pygmalion** und **Galathea** à la Rodin und um 1912/14 in Radierungen und Zeichnungen. Offenbar sieht Schnell mit dem Gehirn und nicht mit dem Auge; er fordert mehr Naturnähe, um den Sinnbezug zum Pygmalion-Mythos in Lehmbrucks gebeugtem Torso anzuerkennen. Aber damit verkennt er genau die raffinierte Abstraktion Lehmbrucks (Abstraktion als Sinn-Verdichtung, nicht als Formalismus). Daß das Werk als Torso modelliert wurde, spricht doch überhaupt nicht gegen meine These der Herauslösung der weiblichen Gestalt

aus dem Pygmalion-Thema, wie es noch Rodin formte. In der Radierung **Ode an den Genius** 1918 (Petermann Nr. 162, hier *Kat. Nr. 96*) kniet der Gestürzte vor diesem Torso, was W. Schnell entging. Daß das Werk trotzdem ambivalente Deutungen für manche Betrachter zulassen mag, ist sekundär (dies zu Werner Schnell: Rezension meines *Œuvrekataloges* in *Kunstchronik*, 55. Jg. 2002, S. 298).

24] D. Schubert: *Lehmbruck Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1919*. Worms 2001, Abb. 389, ehemals Coll. Morton D. May, W. C. Kennedy (1964), versteigert bei Sotheby's New York 2002, lot 209, Höhe 90 cm, etwas leichter als der Steinguß, also wohl Hartstück (Gips mit Kalk), an Galerie Sander Darmstadt. Der Titel ist bindend, von Lehmbruck selbst 1912/13 gegeben (s. Lit. in Anm. 21).

25] Die entscheidenden qualitativen Unterschiede zwischen Archipenko und Lehmbruck hat bereits 1932 der Maler Ludwig Meidner (im *Berliner Börsen-Courier*, 6. Januar 1932) zutreffend umschrieben, indem er die Figuren Lehmbrucks aus dem »nur Modisch-Mittelmäßigen« heraus hob und feststellte: »man begreift heute nicht mehr, wie in jenen Tagen der Name Lehmbruck in einem Atemzug genannt werden konnte mit dem eines so flachen Manieristen wie es Archipenko war.«

26] Dolf Sternberger: *Heinrich Heine oder die Abschaffung der Sünde*. Hamburg 1972, Kap. 6 Marmorbilder. Wenn Heine – wie er selbst berichtete – vor der verehrten **Venus von Milo** im Mai 1848 im Louvre niedersank wie ein liebender Pygmalion, so saß er vor einem Torso, vergleichbar dem gebeugten Frauentorso Lehmbrucks.

27] Die Tagebücher Graf Kesslers zeigen kleine Photos der Jünglingsfigur und des Reliefs **Le Désir** in Arbeit im August 1907 in Maillols Atelier; siehe Ausst.-Kat. Aristide Maillol. Hrsg. von Dina Vieny. München 1962, S. 9. Zum Terracotta-Exemplar in Kopenhagen (115 x 106 cm) siehe Haavard Rostrup: Carl Jacobsen og Maillol. In: *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, 28, 1971, S. 5-17; derselbe: *Moderne skulptur dansk og udenlandsk*, Ny Carlsberg Glyptotek. Kopenhagen 1964, S. 131.

28] Lehmbruck gab ihnen in Paris 1914 die Titel **La rêveuse** und **Homme assise**, beide Figuren in Steinguß »Commandé par la ville de Cologne« (Expos.Cat. Lehmbruck, Galerie Levesque Paris 1914, no. 15-16); D. Schubert, *Lehmbruck*, 2. A. 1990, S. 198-201; derselbe: *Lehmbrucks Büste des Emporsteigenden Jünglings*. In: *Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur*. Hrsg. von Dieter Schwarz. Winterthur 1997, S. 11-33; Gisela Klinkhardt: *Die Plastik in der Werkbund-Ausstellung Köln 1914*. Diss. Universität Heidelberg 1996.

29] D. Schubert 1990, S. 169 f.; K. B. Lepper (wie Anm. 15) *Sammlung Duisburg* 2005, Nr. 52 (zwei Exemplare Bronze ohne Gießermarke). Auch in Radierungen umkreiste Lehmbruck das Thema.

30] Ragna Stang: *Gustav Vigeland*. Oslo 1964, Nr. 26.

31] »Auf der Höhe seiner Meisterschaft [...] hat Georg Kolbe ein Geschlecht deutscher Menschen in überlebensgroßen Bronzen geschaffen voller Kraft des Lebens [...] Es ist ein Geschlecht unserer Gegenwart, einer gewaltigen Zeitenwende, willensstark und von selbstbewußter, stolzer Haltung [...] ein Ideal deutschen Volkstums« (Richard Graul, Nachwort in: *Kolbe Bildwerke*. Leipzig 1939, S. 47)

32] Ivo Becker: *Georg Kolbe auf Wegen der Kunst*. Berlin 1949 zeigte diverse Paare, S. 47 eine Skizze zu Francesca und Paolo, S. 44/49 *Wolkenfahrt*, S. 115 die arische Segnung von 1940. Kolbes Paolo und Francesca und Segnung nicht behandelt in: *Georg Kolbe*. Hrsg. von Ursel Berger. Berlin 1997, zur NS-Zeit dort Josephine Gabler S. 87 f., ohne das ekelhafte Stralsund-Denkmal zu beachten. Zu diesem NS-Krieger-Denkmal 1935 in Stralsund s. D. Schubert: *Revanche oder Trauer über die Opfer?* In: *Politische Kunst – Gebärden und Gebaren*. Hrsg. von Martin Warnke. Hamburg 2004, S. 73-96. Es ist doch sattem bekannt, daß Thorak und Breker als Former des NS-Stils (das heroische Element, wie es Alfred Rosenberg schon 1934 forderte) vorgezogen wurden, aber damit kann man heute Kolbe nicht weiß-waschen.

33] Als Überblick vgl. den Ausst.-Kat. *Liebe, Love – Paare*. Hrsg. von Beate Reese. Würzburg und Ulm 2007/08, zeigte jedoch nur wenige Plastiken wie Rudolf Bellings **Erotik** von 1925 (deren Auswahl wie zufällig wirkt), keine Radierung von Lehmbruck, aber natürlich aktuelle Bild-Beispiele in voller Breite, die der modischen Fotografismus-Welle von heute entsprechen. Eine Zeichnung von Alfred Hrdlicka wäre ein produktiver Kontrast gewesen, von seinen Skulpturen ganz abgesehen.

34] Fritz Behn in: *Die Plastik* (München), Bd. 4, 1914, Tf. 71; Lehmbruck besaß eine Reproduktion der Plastik Behns (im Nachlaß WLM Duisburg); beide stellten übrigens 1911 im Salon d'Automne in Paris aus; vgl. dazu D. Schubert (wie Anm. 5): *Kunst Lehmbrucks* 2. A. 1990, S. 170-172, Abb. 20 Peter Breuer, Abb. 137 Fritz Behn.

35] Siehe bei Elisabeth Bergner: *Bewundert viel und viel gescholten – Erinnerungen*. München 1978 (vgl. zum Kontext oben Anm. 17).

- 36] In der 58. Auktion Bassenge, Berlin von Dezember 1991, Nr. 6760 **Leidenschaft II** in einem Probedruck und betitelt »Begierde des Mannes«; so noch nicht bei Erwin Petermann (wie Anm. 22) 1964, Nr. 109.
- 37] Erwin Petermann (wie Anm. 22) 1964, Nr. 69 und 70; Abb. in D. Schubert, Kunst Lehmrucks, 1980, S. 159, 2. A. 1990, S. 171; Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmruck. Galerie Michael Werner. Paris 1992/Köln 1993, Nr. 21, abgedruckt darin die Rede von Joseph Beuys zur Verleihung des Preises am 12. 1. 1986. – Zu William Blakes Bedeutung für Lehmruck vgl. Heike Frosien-Leinz und Gottlieb Leinz: Maillol und Lehmruck: Gesten der Meditation. In: Städel-Jahrbuch. NF. Bd 20. Frankfurt/M. 2009. S. 281 ff.
- 38] Dazu D. Schubert: Lehmrucks **Pietà** – Beispiel einer Gestaltverwandlung. In: Lehmruck – sieben Beiträge. Hrsg. von Günter von Roden/Siegfried Salzmann. Duisburg 1969, S. 101-116.
- 39] Zur Plastik s. D. Schubert: Wilhelm Lehmruck Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1919. Worms 2001, Nr. 102 und K. B. Lepper (wie Anm. 21) Sammlung Duisburg 2005, Nr. 87; der weibliche Torso, also **Daphne** dort Nr. 86, S. 206. Eine Korrektur: Nicht ich brachte die Daphne-These auf, die ich überzeugend finde, sondern es war der Mainzer Museums-Direktor Prof. Wilhelm Weber im Ausst.-Kat. Lehmruck. Heilbronn/Mainz 1981, S. 66 f. in seinem Text »Wolle die Wandlung«. – Die Deutung des weiblichen Torsos als Sappho schlug Gottlieb Leinz vor im Katalog zur Ausstellung: Der Zeichner Jawlensky im Dialog mit Matisse, Hodler und Lehmruck. Museo Cantonale d'Arte Lugano. Mailand 2007. S. 76 f.
- 40] E. Petermann (wie Anm. 22) 1964, Nr. L 17; K. B. Lepper 2005, Nr. 87 charakterisierte die Plastik als »aus-schnittshaften Kopf-Torso«.
- 41] Petermann 1964, Nr. 153. – Vgl. den betitelten Abzug im Kat. 58 der Galerie Ludorff, Düsseldorf 1990, S. 59.
- 42] Siehe die Profilphotos bei Arthur Eloesser: Elisabeth Bergner. Berlin/Charlottenburg 1927. Dort auch eine Lehmruck-Skizze vom 8. Juni 1918 mit der Bergner als Rosalinde in Shakespeares Stück »Wie es euch gefällt«.
- 43] Aufschlußreich Klaus Völker (wie Anm. 17). Berlin 1990, S. 48; Schubert (wie Anm. 5) 1990, S. 242-244. Quellen sind, neben Fritz von Unruh, die Erinnerungen von Claire (Studer-) Goll: Ich verzeihe keinem. Bern 1978, S. 39, S. 92 und die der Schauspielerin Bergner 1978, S. 38-43. Demnach hat Lehmrucks Frau Anita den Mann noch verstoßen mit dem moralischen Keulen-Ausdruck » *Gottes Strafe* «.
- 44] Fritz von Unruh: Wilhelm Lehmruck – Erinnerungen zum 10. Todestag. In: Berliner Tageblatt vom 23. März 1929; derselbe in *College Art Journal* 16, 1957, S. 275-279, wieder in: Sieben Beiträge (wie Anm. 38) 1969, S. 15-20. Der Lehmruck in Zürich beratende Psychiater Dr. Bruno Bloch schrieb einen aufschlußreichen Brief im Juni 1919 an Fritz von Unruh darüber, daß der Künstler »den Konflikt mit der Frau« nicht einfach durchhauen konnte (abgedruckt in Schubert, wie Anm. 5, 1990, S. 303).
- 45] Für diesen Kontext vgl. das bahnbrechende Buch des Psychoanalytikers Igor Caruso: Die Trennung der Liebenden – eine Phänomenologie des Todes. Stuttgart 1968. Albert Camus schrieb: »Der Hang nach Besitz ist nur eine andere Form des Wunsches nach Dauer. Er ist es, der das ohnmächtige Rasen der Liebe hervorruft« (Der Mensch in der Revolte. Paris 1951, dt. Ausgabe Reinbek 1969, S. 212).
- 46] **Fugit Amor** in Bronze 1889 in der Galerie Georges Petit als **Le rêve** und 1900 im Marmor als **Fugit Amor** in Paris in Rodins Kollektivschau ausgestellt (Cat. no. 94, von A. Alexandre kommentiert: L'impression de mort, de perte irréparable, s'y mêle à la première sensation qui est de volupté). Paul Bourget: Physiologie de l'amour moderne. Paris 1890, S. 273 (der Autor hatte in seiner Wohnung in Paris ein Exemplar stehen, das er nie ohne Melancholie betrachtete). – Vgl. Otto Grautoff: Rodin. Bielefeld/Leipzig 1908, S. 57; J. A. Schmoll-Eisenwerth (wie Anm. 7), S. 24-26; Anne-Marie Bonnet (wie Anm. 10), S. 84; Michael Kausch, Kommentar in: Rodin – Eros und Leidenschaft. Ausst.-Kat. Wien 1996, S. 266-268; Cat. Rodin en 1900. Paris 2001, no. 71 Marmor 55 cm H.