

Wilhelm Lehmbruck, *Büste des Emporsteigenden Jünglings*, um 1914–16. Terrakotta, 53,5 x 51 x 34,2 cm. Unbezeichnet. Kunstmuseum Winterthur, Ankauf 1968.

Wilhelm Lehmbruck

Büste des Emporsteigenden Jünglings

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

CARL EINSTEIN, 1913

I.

Zwischen 1914 und 1916 schuf Wilhelm Lehmbruck – nach der großen *Knienden* von 1911, die seine expressionistische Formphase einführte¹ und die den Kritiker Julius Meier-Graefe in Unruhe versetzte, – zwei lebensgroße Figuren: den *Emporsteigenden Jüngling* und die *Große Sinnende*. Meine These ist seit Jahren, daß beide Figuren Pendants bilden, das heißt, als zwei getrennte Gestalten einer Idee zusammengehören, – quasi als ein Menschenpaar sich gegenüberstehend und sich derart erlebend. Denn die Gruppe oder das Paar waren nach den erotischen Paaren von Rodin obsolet geworden, da dieses Sujet bzw. diese Gestalt-Idee durch zahlreiche Nachfolger wie Kolbe, Engelmann, Hoetger und durch wilhelminische Bilder wie Peter Breuer, Fritz Klimsch usf. zur Routine geworden waren.² Lehmbruck zeichnete Liebespaare im Frühwerk, und er radierte sie um 1911–14 in teils berücksichtigenden Blättern (wie *Paolo und Francesca*, **Abb. 1** *Apparition* u. a.), aber er formte sie erstaunlicherweise nicht als Skulptur/Plastik. Statt dessen entstanden die genannten Figuren als Paar auf Distanz. Nur ein Museum besitzt heute beide Ganzfiguren, die Staatsgalerie in Stuttgart;³ seit 1996 befinden sich Büsten der beiden Figuren im Kunstmuseum Winterthur.

Den Titel *Emporsteigender Jüngling* gab nicht die Kunstkritik oder die Witwe Anita, er ist seit der Einzelausstellung Lehmbrucks im November 1916 in der Kunsthalle Mannheim, wo ein Steinguß stand, gesichert.⁴ Lehmbruck hatte – trotz seiner Verkaufserfolge mit der *Großen Stehenden* (1916 an die Kunsthalle Mannheim; 1912 an Kröller, Den Haag, heute im Kröller-Müller-Museum, Otterlo), mit dem *Hagener Torso*, den Köpfen der *Stehenden* von 1910 (in Terracotta und Steinguß), der *Kleinen Sinnenden* von 1911 und der *Rückblickenden* von 1914 – keine Bronze gießen lassen, sondern er zog den



Abb. 1

daran gelegen haben, daß der Kollege Ernst Barlach die Figur für die 1. Ausstellung der *Freien Secession* in Berlin refüsierte, deren Mitglied beide waren. So kam es, daß Lehmbruck die Figur erst 1916 in der Graphik-Ausstellung, und zwar der 3. der *Freien Secession*, zeigte. Im Herbst 1916 gab es also zwei Exemplare in »Kunststein«. ⁶ Die Datierung der Figur auf 1913 in der älteren Literatur wäre deshalb zu überdenken. ⁷

Die heute existierenden Bronzen sind alle posthum durch die Familie gefertigt; die erste 1925 bei H. Noack, Berlin-Friedenau (heute im Lehmbruck-Museum, Duisburg), die anderen nach 1950 (Kunsthau Zürich und Aichi Museum, Nagoya). ⁸

Ich gehe vorerst nicht auf die Frage nach dem Sinngehalt des Paares *Empor-*

getönten Steinguß vor, den bereits Hildebrand und Hoetger verwendet hatten, der aber nicht zu den konventionellen Bildhauer-Materialien gehörte.

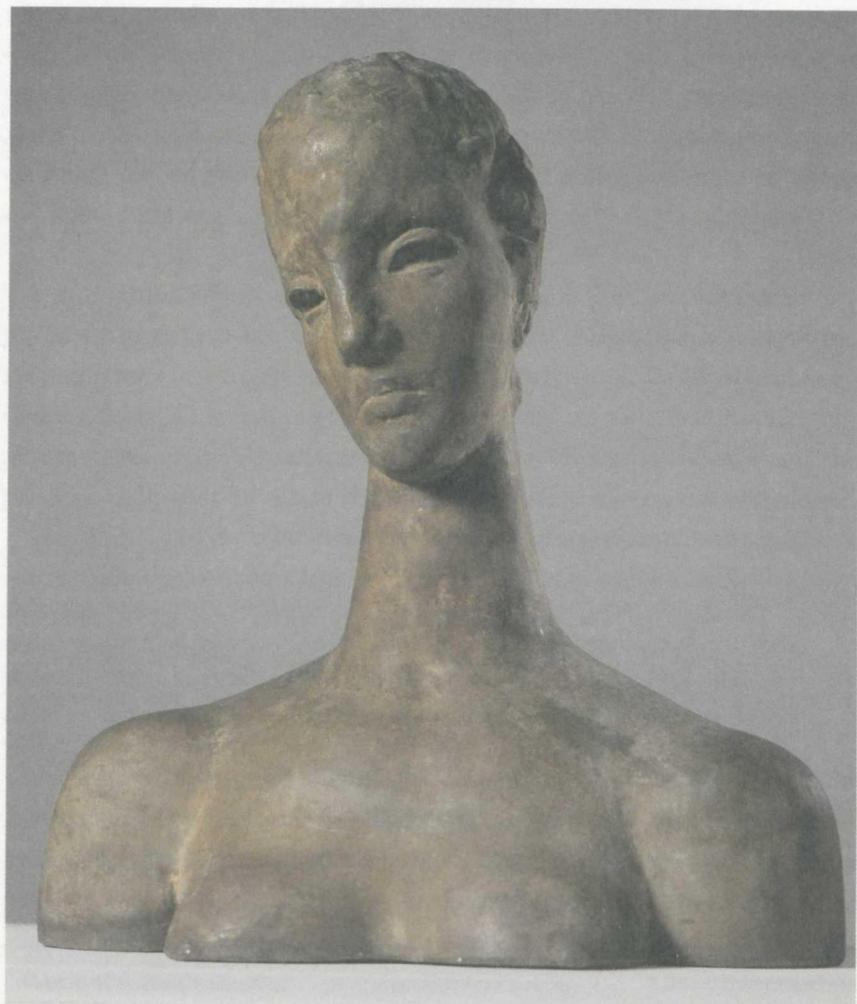
Diese Präferenz hat Lehmbruck schon vor dem Ersten Weltkrieg, um 1910/11, in einem Gespräch in Paris gegenüber Julius Meier-Graefe angemerkt; er nannte das neue Material »Cementguß« (zum Teil »Cementmasse« oder »Steinmasse«) und betonte die Vorteile: es sei fast so dauerhaft wie Stein; außerdem könne man ihm durch Zusatz von Farbe eine Patina geben. ⁵

Der *Emporsteigende* wurde merkwürdigerweise 1913/14 nicht ausgestellt. Dies muß

1 Wilhelm Lehmbruck, *Paolo und Francesca*, 1913. Radierung, 29 x 19,7 cm. Privatbesitz, Heidelberg.

1 Dazu Kurt Badt, »Die Plastik Lehmbrucks«, *Zeitschrift für bildende Kunst*, Jg. 31 (1920), S. 169f; E. Trier, *Lehmbruck: Die Kniende*. Stuttgart 1958; D. Schubert, *Wilhelm-Lehmbruck: Die Kniende*, Dresden 1911, Staatliche Kunstsammlung, 1994.
2 Zur Frage des Problems der Gruppe in der Skulptur vgl. Johann G. Herder, *Plastik* (1778). Köln 1969, S. 138f., und zur Frage des Paares bei Rodin u. a. Plastikern vgl. schon W. Wolfardt, *Die neue Plastik*. Berlin:

Erich Reiss, 1920, S. 34-39, bzw. D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*. Dresden: Verlag der Kunst, 1990, 2. verbesserte Auflage, S. 104-105 (künftig abgekürzt: Schubert 1990).
3 Karin von Maur, *Staatsgalerie Stuttgart: Malerei und Plastik des 20. Jh.*, Stuttgart: Staatgalerie, 1982, S. 198-199. Erworben wurde der Steinguß des *Emporsteigenden* in Stuttgart 1924 von der Witwe Anita für DM 6000.-. Die *Große Sinnende* ist seit 1960 eine private Leihgabe.



13 Büste des Emporsteigenden Jünglings

Wilhelm Lehmbruck, *Büste der Großen Sinnenden*, um 1913–14.
Steinguß, 51 x 45 x 23 cm.
Unbezeichnet. Kunstmuseum Winterthur, Ankauf mit Mitteln aus dem Fonds für gemeinnützige Zwecke des Kantons Zürich 1996.

steigender – Sinnende ein, auch nicht auf den Gehalt der weiblichen Figur, sondern wende mich der Form-Gestalt und dem Gehalt der männlichen Figur zu. Lange habe ich mich gefragt, wie Lehmbruck zu dem Titel *Emporsteigender Jüngling* kam, bis ich in Nietzsches Dialogen in *Also sprach Zarathustra* jene Stelle im Abschnitt »Vom Baum am Berge« fand, die den Schlüssel für die Sinndimension der Figur liefert: es ist der Konflikt zwischen geistig-seelischem Hinauf und leiblichem Gebundensein, zwischen bewußtem Willen und unbewußtem Trieb, den Nietzsche in jenem Dialog thematisiert hatte.⁹ Zwischen beiden Polen arbeitet die »Seele«, die Nietzsche als »ein Wort für ein Etwas am Leibe« bezeichnete.

Der prototypische Jüngling will hinauf, aber seine Triebe halten ihn; der Leib gleicht einem Gefängnis. Deshalb geht der Blick der Gestalt nicht in die Höhe, sondern in die chthonische Tiefe; die überlängte Figur schreitet nicht, sie meditiert, sie sinniert über die asketische Spannung in ihrem Leibe, den Nietzsche als die »große Vernunft« verstand.¹⁰ Nietzsches Jüngling emphatisch: »Nach meinem Untergange verlangte ich, als ich in die Höhe wollte ...« Zarathustra sagt zu dem Jüngling am Baume:

»Noch bist du nicht frei, du suchst noch nach Freiheit. Übernächtigt machte dich dein Suchen und überwach. In die freie Höhe willst du, nach Sternen dürstet deine Seele. Aber auch deine schlimmen Triebe dürsten nach Freiheit; sie bellten vor Lust in ihrem Keller, wenn dein Geist alle Gefängnisse zu lösen trachtet.«

Wann Lehmbruck Nietzsche gelesen hat, ist dokumentarisch nicht zu belegen; aber man kann davon ausgehen, daß er wie alle Künstler und Dichter den *Zarathustra* kannte, so wie er Sigmund Freud las.

4 Katalog Lehmbruck-Ausstellung, Mannheim 1916, Nr. 9, in Steinguß ausgestellt; 1918 in Darmstadt ausgestellt in *Deutsche Kunst 1918*, Nr. 288, damals als eine Leihgabe Sally Falks in Mannheim, 1919 an Paul Cassirer, Berlin. Vgl. Schubert 1990, S. 179ff., und Susanne Schiller/Roland Dorn, *Stiftung und Sammlung Sally Falk*. Mannheim: Mannheimer Kunsthalle, 1994 (= Kunst + Dokumentation 11), S. 132f.

5 Vgl. den Artikel Meier-Graefes vom 6. Jan. 1932, in: Schubert, a.a.O. 1990, S. 309.

6 Katalog 3. *Ausstellung der Freien Secession*, Berlin, Nr. 374; Schubert 1990, S. 321. Heute befinden sich Steingüsse der Figur in Stuttgart, Höhe 226 cm (siehe Anm. 3) und dem Museum of Modern Art, New York, Höhe 228 cm. Dieses Exemplar kam 1936 von A.A. Rockefeller und soll ehemals bei Paul Cassirer gewesen sein (das Exemplar, das 1918 in Mann-

heim stand und Juli 1919 an Cassirer ging?)

7 Paul Westheim, *Wilhelm Lehmbruck*. Potsdam: Kiepenheuer 1919; A. Hoff, *Wilhelm Lehmbruck: Seine Sendung und sein Werk*. Berlin: Rembrandt-Verlag, 1936; Siegfried Salzmann, *Wilhelm Lehmbruck-Museum*. Duisburg: Händler, 1981.
8 Zur Bronze in Duisburg (erworben 1978) vgl. Siegfried Salzmann, *Lehmbruck-Museum*, a.a.O., Abb. 50; für Zürich vgl. Christian Klemm, »Lehmbruck: *Emporsteigender Jüngling*«, *Zürcher*



Abb. 2

Der Jüngling ist die bildnerische Konkretion der Antinomie von Leib und Geist, von Trieb und Willen; und er ist zugleich der »beseelte Mensch«. Nicht physisches Steigen ist gemeint, sondern geistiges Wachsen-Wollen. Deshalb die Länge des Leibes, die asketische Ausgezehrtheit, die Streckung und Tektonisierung der Gestalt. Der Leib wird zum architektonischen Gerüst für den expressionistischen Ausdruck des geistigen Suchens, der im Antlitz kulminiert. Eine Zeichnung Lehbruck in Stuttgart **Abb. 2** belegt diese These, denn auf dem Blatt schaut der Jüngling emphatisch in die Höhe, die Füße aber sind der Erde verhaftet, und es erscheint der Ansatz eines Baumes, mit dem er dialogisiert.

Kunstgesellschaft: Jahresbericht 1985, S. 86f. Die Bronze (von Manfred Lehbruck) stand 1987 in Düsseldorf (Katalog *Museum der Gegenwart: Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, S. 141), dann bei Galerie Marlborough, London 1988, Nr. 16, Höhe 226 cm, Guß H. Noack, vgl. Schubert 1990, S. 180; heute Aichi Museum, Nagoya, Japan, schwarz patiniert wie das Zürcher Exemplar. Vgl. unten Anm. 15 und den Katalog *Expressionist Sculpture*, Nagoya, 1995.

9 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in: Colli/Montinari, Nietzsche KGW, 1969f., Bd. 6, S. 47f. (D. Schubert, »Nietzsche – Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933«, *Nietzsche-Studien*, 10/11, 1981/82, S. 299; und Schubert 1990, S. 183).
10 Vgl. Christoph Türcke, *Sexus und Geist: Philosophie im Geschlechterkampf*. Frankfurt/M.: Fischer 1991; ders.: *Der tolle Mensch*. Frankfurt/M.: Fischer 1989, bes. S. 88f.

2 Wilhelm Lehbruck, *Jüngling in Emphase*, um 1913. Tusche (Pinsel) auf Papier, 32 x 24,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

3 Auguste Rodin, *Pierre de Wissant (nu)*, um 1885. Bronzeuß, Höhe 197 cm. Kunstmuseum Winterthur.

4 Wilhelm Lehbruck, *Emporsteigender Jüngling*, 1914. Bronzeuß, posthum, Höhe 22 cm. Kunsthaus Zürich.

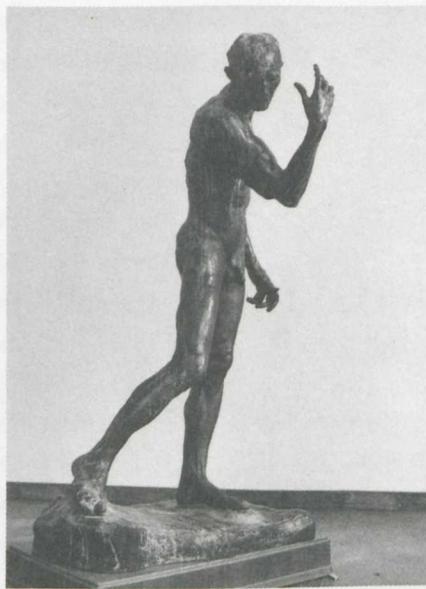


Abb. 3

Kunstgeschichtliche Anregungen im engeren Sinne der Form dürfte Rodins lebensgroße Figur des *Pierre de Wiessant* für die Gruppe der *Bourgeois de Calais* bilden, und zwar nicht die Gewandfigur, sondern die Version als Akt (Bronzen in Rotterdam, Hamburg und Winterthur).¹¹ Abb. 3 Rodins Gestalt ist eine Existenzfigur im tiefsten Sinne, die ihre innere Reaktion auf den Opfergang in leiblicher Gebärde kundtut: die Bürger von Calais hatten bei ihrem Gange den Tod vor Augen. Der männliche Akt ist stark verräumlicht, er steht auf zwei verschiedenen hohen Ebenen, der Oberkörper ist zusätzlich geschraubt, der Kopf neigt sich in der Gegenrichtung, die rechte Hand ist expressiv erhoben. Besonders hier bestehen Ähnlichkeiten mit Lehmbrucks Figur, die freilich in einer festen gerüsthaf-

11 Rodin: *Le monument des Bourgeois de Calais 1884–1895*. Paris und Calais 1977, Nr. 54, S. 191.

12 Ein Beispiel in der Lehmbruck-Literatur ist die Ableitung der Figurengesten von älterer Kunst (sog. »Quellen«) durch Willi Lehmbruck, in: *Wilhelm Lehmbruck: Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages*. Hg. von Günter v. Roden/Siegfried Salzmann. Duisburger Forschung 13, 1969, S. 83f.; ferner D. de Chapeaurouge, *Konstanz und Wandel in der Bedeutung ent-*

lehnter Motive. Wiesbaden 1974; dazu Schubert 1990, S. 183.

Schon Peter Szondi (*Hölderlin-Studien*. Frankfurt/M. 1967, 2. Ausgabe 1970, S. 28) hatte die »Parallestellenmethode« kritisiert. Zur *Motivgeschichte* innerhalb der Kunstgeschichte: Ein Topos gewinnt im übrigen in einem neuen Kontext eine veränderte Gehaltsdimension, d. h. wesentlicher zu erforschen ist die Verschiedenartigkeit der Gehalte bei gleichen oder ähnlichen Topoi.

13 Ludwig Rubiner, *Die Gemein-*

schaft: Dokumente der geistigen Weltwende. Potsdam 1919, S. 16.

– Solche historischen Akzente hat Reinhold Hohl in seinem polemischen Aufsatz, der mit falschen Prämissen operierte und der nicht einmal meine Position (historisch-kritische Methode) von derjenigen Siegfried Salzmanns (Positivismus) zu differenzieren vermochte, unterschlagen (»Lehmbruck – ein deutsches Schutzgebiet«, in: *Deutsche Kunst im 20. Jh.* London und München 1986, S. 434f.).

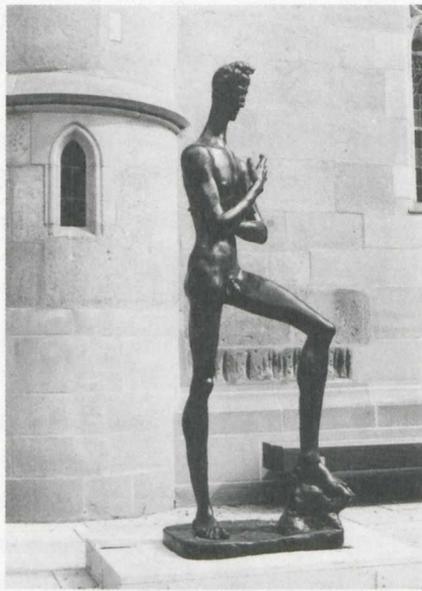


Abb. 4

ten Struktur eine geistige Reflexion veranschaulicht, nicht eine Opfer- und Angst-Gebärde in einem gewundenen Leib wie bei Rodin.

Der *Emporsteigende* ist beherrscht von einer starken Vertikalen von der Sohle zum Scheitel und von dem Strebepfeiler des vorgesetzten Beines. Dieses untere Gerüst trägt im oberen Teil den Dialog von Hand und Kopf; die zweite Hand trägt nicht zum Ausdrucksgehalt bei. Der Vergleich beider Figuren ist lehrreich für die Geschichte der Skulptur zwischen Rodin und dem Expressionismus, der eine Gegenposition zu Rodin suchte. Deshalb auch sind die Unterschiede kunstgeschichtlich bedeutsamer als die formalen Ähnlichkeiten; eine Ableitungs-Kunstgeschichte, die nach Parallel-Stellen fragt, verkennt dies.¹²

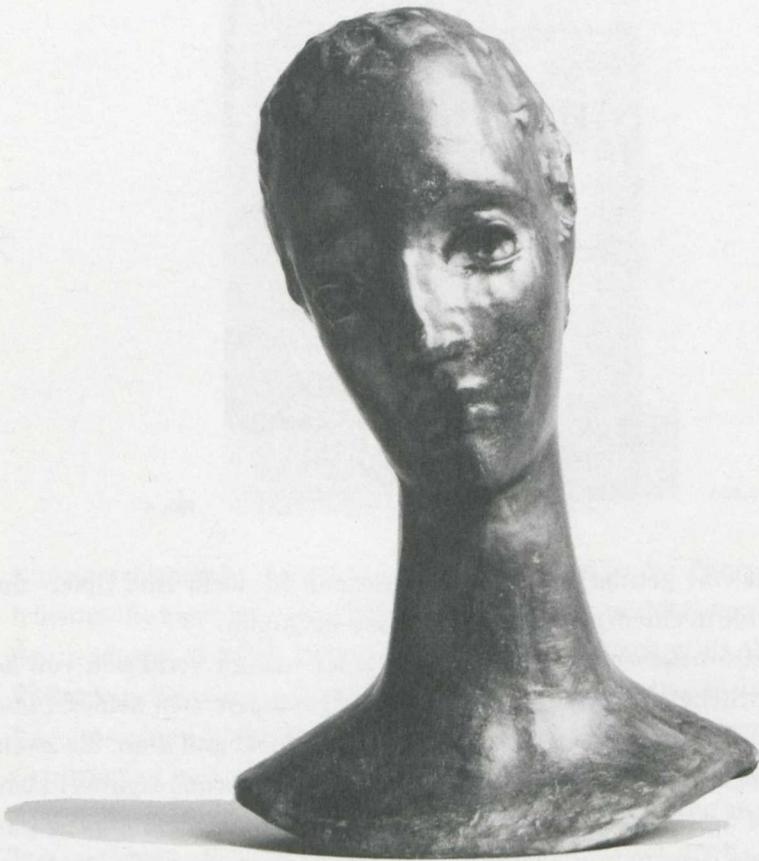
Im übrigen wurde Lehbruck schon 1913 in den USA gezeigt, und die größte Ausstellung nach dem 2. Weltkrieg fand 1972 in Washington und Boston statt.

14 Kurt Badt, »Die Plastik Wilhelm Lehbrucks«, *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. Jg. 31, 1920, S. 169-182.

15 Die bei H. Noack, Berlin, gegossene Bronze war lange Zeit als Leihgabe von Guido Lehbruck in Zürich, bis sie an das Kunsthaus verkauft wurde. Siehe Christian Klemm, »Lehm-

bruck, Emporsteigender Jüngling«, *Zürcher Kunstgesellschaft: Jahresbericht 1985*, S. 86f. Die Familie Manfred Lehbruck ließ die letzten Jahre sowohl die große *Kniende* (1991) bei Noack gießen als auch einen dritten bronzenen *Gestürzten*, sowie einen *Emporsteigenden*, Höhe 226 cm; dieser wurde 1988 an die Marlborough Gallery, London, verkauft und ging von dort nach Japan (Aichi Museum, Nagoya). Diese Neugüsse wurden kürzlich in Japan ausgestellt in *Expressionist Sculp-*

ture, Aichi Museum/Niigata Museum, Oktober 1995/Januar 1996, Nr. 38, 39, 43; die alten Verwirrspiele der fünfziger und sechziger Jahre mit falschen Photos werden dort fortgesetzt: der *Gestürzte* ist im patinierten Gipsexemplar des Duisburger Museums abgebildet, S. 88. Das Unwesen des Neugüsse bei Barlach, Kolbe, Belling, Sintenis setzt sich also bei Lehbruck auch fort; vgl. meinen Beitrag in der *Frankfurter Allgemeinen* vom 23.7.1991.



5 Wilhelm Lehmbruck, *Kopf der Großen Sinnenden*, um 1914. Bronze­guß mit Stempel C. Valsuani, Höhe 39,5 cm. Privatbesitz, Mannheim.

Die »Verräumlichung« der Plastik des *Emporsteigenden* ist zwingender als die der *Knienden* von 1911. Schon Ludwig Rubiner und andere Autoren der Zeit haben die Bedeutung des Werkes erkannt; in der während des Krieges verfaßten Textsammlung Rubiners *Die Gemeinschaft* war die Figur als prototypische Gestalt des Expressionismus präsent.¹³ Man zeigte damals die Ansicht von halbrechts. Das verweist uns auf die Frage der Ansichten, die mit der Verräumlichung der Figuren verknüpft ist, ein Argument, das Kurt Badt schon 1920 ins Zentrum seiner Abhandlung rückte.¹⁴ In der Ansicht von halbrechts schließen sich die Gebärden des *Emporsteigenden* zwar zusammen, aber die Figur zeigt dann nicht die Struktur

ihrer Tektonik. Die frontale Ansicht ist nicht ergiebig; Lehbruck hat sie nicht gewollt. Dagegen ist die Ansicht von halblinks optimal, weil sie die Verräumlichung zeigt, die Tektonik des Aufbaus mit Geraden und Schrägen, und weil sie die Gebärden des Inneren deutlicher im Körperlichen sprechen läßt. So habe ich die Figur 1981 in der posthumen Bronze des Zürcher Kunsthhauses¹⁵ in der Ausstellung in Heilbronn fotografiert. **Abb. 4**

II.

Seit 1910/11 zerteilte Lehbruck seine großen Figuren; das heißt, er entwarf nicht nur konzipierte Torsi, vielmehr entstanden Torsi als Teile einer größeren Gestalt: von der *Stehenden* von 1910 gab er dergestalt den Kopf in Terracotta und Steinguß, seltener auch in Bronze, heraus und den Torso ohne Arme und Beine, mit Kopf (Steinguß in der Berliner Nationalgalerie und im Museum in Leipzig). So zerteilte der Künstler die *Große Sinnende*, indem er die Büste mit Schultern fertigte (Exemplare im Besitz der Familie Lehbruck, im Duisburger Wilhelm-Lehbruck-Museum und im Kunstmuseum Winterthur);¹⁶ ferner formte der Bildhauer die Büste nur mit dem Schulteransatz (etliche Exemplare, besonders in Terracotta und Hartstucco, zu Lebzeit u. a. von Hans Bethge und später von A. Hoff erworben), und er goß den Kopf ohne Schultern ab (Bronze von 1914, gegossen von C. Valsuani c.p., Paris, erworben von Max Sauerlandt für das Museum in Halle, zweites Bronze-Exemplar, gegossen ebenfalls von C. Valsuani, in Mannheimer Privatbesitz).¹⁷ **Abb. 5** Auch den Torso ohne Kopf, ohne Arme und Unterschenkel ließ er in Terracotta ausfertigen, ein Werk, das dem Stil und der Strenge ägyptischer Skulptur besonders nahe kommt (Kunsthalle Mannheim, ein zweites Exemplar im Smith College Museum, Northampton). Die Bronzen dieses Torsos (mit Sockel gegossen bei H. Noack) sind wiederum

16 Katalog Lehbruck-Museum Duisburg, Bd. I, Recklinghausen 1964, S. 61; diese Abb. (Terracotta?) stimmt aber nicht überein mit dem Duisburger Exemplar bei Siegfried Salzmann; *Lehbruck-Museum: Katalog der Sammlung*. Recklinghausen 1981, Abb. 62, das die Signatur hinten trägt! Das Exemplar der Familie ist abgebildet bei A. Hoff; *Wilhelm Lehbruck. Seine Sendung und sein Werk*. Berlin: Rembrandt-Verlag 1936, S. 51. Das dritte Exemplar in Steinguß

war in der Sammlung O. B. James, 1939 in der Marie Harri-man Gallery, New York (Ausstellung Lehbruck, 1939, Nr. 12, »cast stone«); im Oktober 1955 an der Auktion bei Parke Bernet verkauft an I. B. Neumann, danach in einer Privatsammlung, New York; 1996 erworben vom Kunstmuseum Winterthur. Ich danke Dr. Barbara Lepper, Duisburg, für einen Hinweis. 17 In Halle 1914 erworben; dort erhalten, d. h. nicht von den Nazis konfisziert wie in Wiesba-

den oder Mönchengladbach (Andreas Hüneke, *Im Kampf um die moderne Kunst*. Halle: Staatliche Galerie Moritzburg, 1985, S. 129; Schubert 1990, Abb. 157-158, mit Gußstempel). Das zweite Exemplar (Höhe auch 39,5 cm, rötliche Patina) wurde um 1975 in Paris aus dem Handel erworben: Katalog der Ausstellung *7000 Jahre moderne Skulptur*, Galleria Coray, Lugano, Sept. 1996, Nr. 8.

von den Söhnen gemacht und verkauft worden (Lehmbruck-Museum, Duisburg; Familie Lehmbruck, Karlsruhe, 1988 an die Stadt Pforzheim verkauft).¹⁸

Es fällt auf, daß Lehmbruck von der männlichen Figur des *Emporsteigenden* – es ist die einzige vor den Kriegsfiguren des *Gestürzten* und des *Trauernden* von 1916–17 – im Gegensatz zu den Frauen keinen Torso anfertigt; dies entsprach auch nicht der Konvention. Der Leib der Frau wird gefeiert, der Leib des Mannes wird negiert, obgleich schon Rodin männliche Torsi fertigte. Lehmbruck schneidet die Gestalt lediglich als Büstenform zurecht, d. h. er verzichtet auf wesentliche Teile wie das Gerüst der Arme und die expressive Geste der nach oben weisenden Hand. Was so entstand, war die Büste auf Brusthöhe, ähnlich dem Schnitt der *Knienden*, deren sprechende Hand vor dem Leib auch wegfiel.

Bevor ich Exemplare der Büste der *Sinnenden* mit der Büste des Jünglings konfrontiere, sei hier die Frage nach der Zahl der Exemplare gestellt. Lehmbruck stellte die Büste des *Emporsteigenden* offenbar nicht vor 1919 aus; jedenfalls war das Werk 1916 nicht auf der großen Kollektivschau Lehmbrucks, die ihm Gustav Hartlaub in der Kunsthalle Mannheim einrichtete, vertreten. Auch Sally Falk, ein Mannheimer Fabrikant, der Lehmbruck seit 1915 unterstützte und beinahe jede Plastik in einem Exemplar kaufte, besaß diese Büste nicht.¹⁹

Die wenigen Bronze-Güsse, die bekannt sind (Familie Lehmbruck, Stuttgart und Karlsruhe; Lehmbruck-Museum Duisburg, Guß H. Noack, Berlin-Friedenau, Höhe 52 cm) wurden von der Witwe posthum gefertigt;²⁰ die Jünglingsbüste ist authentisch vielmehr in Terracotten und getönten Zementgüssen.

Bei der Galerie Alfred Flechtheim erscheint Ostern 1920 als No. 7 eine Terracotta. Wohin dieses Exemplar verkauft wurde, läßt sich heute nicht mehr sagen.²¹ Eventuell behielt sie Flechtheim über viele Jahre.

18 Schubert 1990, S. 193; Achim Winkel, »Gutachten übersieht Gießerstempel am Torso«, *Pforzheimer Kurier*, 26.4.1989. Salzmann hatte in seinem Gutachten den Stempel H. NOACK BERLIN nicht erwähnt!

19 Vgl. die Magisterarbeit von Susanne Schiller, *Sally Falks Stiftung von Plastiken an die Kunsthalle Mannheim*, Universität Heidelberg 1985 (abgedruckt in Schiller/Dorn 1994, wie Anm. 4).

20 Vgl. den Katalog *Alfred Flech-*

heim. Düsseldorf 1987, Nr. 67, S. 281, Bronze.

21 A.a.O., S. 164 und Nr. 67; gezeigt wurde dabei eine posthume Bronze der Familie Lehmbruck, Stuttgart und Karlsruhe, das übliche Verwirrspiel seit den fünfziger Jahren.

22 Susanne Schiller/Roland Dorn, *Sally Falk*. Mannheim 1994; Schubert 1990, Abb. 155.

23 Dank freundlicher Hilfe von Ruth Feldmann, Tel Aviv.

24 Dank freundlicher Hilfe von Gabriele Juppe, Museum Chemnitz.

25 Ich sage *angeblich*, weil die Witwe Lehmbrucks seit den zwanziger Jahren nicht nur Bronzen gießen (Werkbücher H. Noack!), sondern auch Steingüsse und Terracotten fertigen ließ, die keinen Gußstempel tragen und somit nicht datierbar sind; es sei denn, sie zeigen andere Merkmale der posthumen Anfertigung und eine geringere Höhe. Die Witwe hatte mit Flechtheim immer gute Beziehungen. Im Katalog *Alfred Flechtheim*, Düsseldorf 1987, und

Lebzeit-Erwerbungen kann ich gegenwärtig nicht nachweisen, obgleich in den Akten des Tel Aviv-Museums das dortige Stück aus der Sammlung Erich Goeritz (vor 1933) mit einer Provenienz »Sally Falk, Genf« angegeben wird. Die Mannheimer Akten zu Falk belegen dies nicht.²² Das Exemplar in Tel Aviv kam 1956 aus der Familie Andrew Goeritz, London; **Abb. 6** es erreicht eine Höhe von 54 cm; sollte das Exemplar schwer genug sein, so wäre es ein Zementguß.²³

Was bislang noch nicht publiziert wurde, ist dem Archiv des Museums Chemnitz zu entnehmen: in der Kunsthütte Chemnitz zeigte man Juni-August 1920 neun Werke Lehmbrucks im Rahmen der 15. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, angeblich alles Steingüsse, ausgeliehen von der Witwe Anita Lehmbruck; darunter befand sich als No. 8 ein »Jünglingskopf, Stein«. Dieses Exemplar wurde wie die anderen 1921 in Dresden im Sächsischen Kunstverein ausgestellt, und es wurde dort verkauft (heute Sammlung Vincent Böckstiegel, Bielefeld).²⁴

Alfred Flechtheim stellte Weihnachten 1931 in Berlin zu Lehmbrucks fünfzigsten Geburtstag siebzehn Werke aus, darunter als No. 6 »Der emporsteigende Jüngling, Stein, 1913«. War das, wie der Titel nahelegt, die ganze Figur oder wieder die Büste, angeblich in »Stein«.²⁵ Jedenfalls besaß Flechtheim um 1929 noch ein Exemplar der männlichen Büste (möglicherweise Ton), wie man einem Foto seiner Wohnung entnehmen kann. Kaufte etwa Hugo Simon dieses Exemplar?

Der Lehmbruck-Sammler Hugo Simon, Berlin/Paris, besaß in den zwanziger und dreißiger Jahren mehrere Werke: ein Ölgemälde mit dem Bildnis der Elisabeth Bergner von 1918 (heute verschollen), eine Frauenbüste in Kunststein, nämlich die *Büste Frau L.* (erworben 1968 von der Nationalgalerie, Berlin)²⁶, einen Frauentorso von 70 cm Höhe, wobei es sich um den *Hagener Torso* handelt

im Katalog *Ernesto de Fiori*, Berlin 1992, S. 17, sieht man in der Wohnung Flechtheims 1929 hinten die Büste des *Emporsteigenden* (mit geringer Schulterhöhe) stehen.
26 Katalog *Neuere deutsche Kunst aus Berliner Privatbesitz*, Berlin, April 1928: das Bergner-Porträt, Nr. 98; die Büste in »Kunststein«, Nr. 92; Auktion Lempertz Nr. 485, Köln, Dezember 1965, Nr. 649, verkauft an die Nationalgalerie, Berlin (*Jahrbuch Preussischer Kultur-*

besitz, VI, 1968, S. 198).
27 Katalog *Twentieth Century German Art*, London 1938, Nr. 133, Torso: *Büste Frau L.*; Nr. 134, Büste Höhe 40 cm: *Kopf der Sinnenden*; Nr. 135, Torso Höhe 70 cm: *Hagener Torso*; Nr. 136, Büste Höhe 42 cm: *Büste der Knienden*? Vgl. den Reprint mit Text von Gunter Busch, hg. von der Beckmann-Gesellschaft, München 1968, S. 28; bzw. in: Katalog *Stationen der Moderne*, Berlin 1988, Abb. S. 318, wo

man die Büste der Knienden erkennt.
28 Aus Berliner Privatgalerie an Auktion Kat. 1, Wolfgang Ketterer, München, Mai 1968, Nr. 729, Abb. S. 181.
29 *Plastik*, bearbeitet von Gerhard Kolberg, Katalog Museum Ludwig, Köln 1986, S. 139.

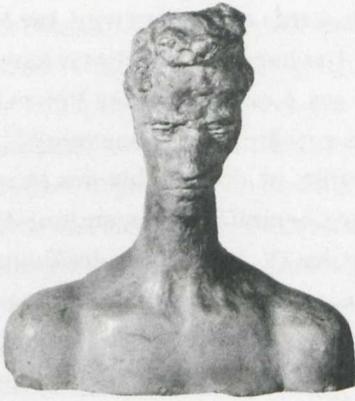


Abb. 6

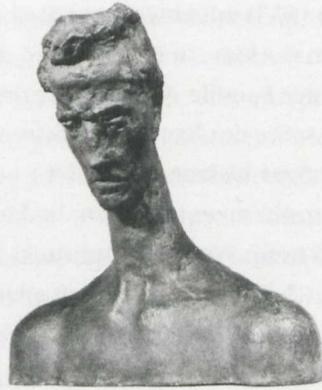


Abb. 7

(1938 in der Ausstellung *Twentieth Century German Art* in London, später an W. Bär, Zürich, verkauft); ferner besaß er die Büste der *Knienden* in Terracotta von 42 cm Höhe, die ebenfalls 1938 in London gezeigt wurde, was aus alten Aufnahmen hervorgeht,²⁷ und – seit wann? – die Büste des *Emporsteigenden*, die 1968 bei Wolfgang Ketterer in München zur Auktion kam,²⁸ das Kunstmuseum Winterthur erwarb sie kurz darauf von der Galerie Grosshennig, Düsseldorf. **Abb. 7** Das Exemplar hat (wie dasjenige in Tel Aviv) eine Höhe von 53,5-54 cm, ist hohl nur im Schulterbereich, besitzt eine dicke Wandung von ca. 3-4 cm und wiegt 15,5 kg.

Man halte dies nicht für Pedanterie; die Bestimmung des Materials von Lehmbrucks Werken wird, wenn man damit nicht so leichtfertig umgeht wie Siegfried Salzmann, derart schwierig, daß ich zum Wiegen übergegangen bin. Eine Terracotta, die hohl gebrannt wird, muß leichter als Steinmasse sein, ein getönter Stucco nochmals leichter. Zementgüsse sind in aller Regel von Lehmbruck massiv gegossen worden, zumal dieses Material porös ist und leicht brechen kann. Nur wenn die Wandungen dick genug sind, kann es sich auch um Steinguß mit Hohlräumen handeln (Büste der *Knienden*, rötlicher Zement, erworben 1921 vom Museum Chemnitz).

Vor 1925 erwarb Franz Niehaus eine Terracotta, die 1925 an Wolfgang Haubrich ging und dann ins Kölner Museum²⁹ gelangte; **Abb. 8** das Exemplar mißt nur 46,5 cm und ist im Inneren ganz hohl (Hohlraum von 44 cm Tiefe), ohne Stützstege. Die Färbung ist rötlich-beige; die Oberfläche ist in feinsten Details genau ausgeführt; auch lineare Haarsträhnen sind am Hinterkopf zu erkennen; die Signatur »W. LEHMBRUCK« ist von Hand eingegraben; der Ton



Abb. 8

6 Wilhelm Lehmbruck, *Büste des Emporsteigenden Jünglings*, um 1914–16. Steinguß, Höhe 54 cm. Tel Aviv Museum; ehemals Slg. Erich Goeritz.

7 Wilhelm Lehmbruck, *Büste des Emporsteigenden Jünglings*, um 1914–16. Terracotta, rötlich, Höhe 53,5 cm. Kunstmuseum Winterthur, ehemals Slg. Hugo Simon.

8 Wilhelm Lehmbruck, *Büste des Emporsteigenden Jünglings*, um 1914–16. Terracotta, rötlich, Höhe 46,5 cm. Museum Ludwig, Köln; ehemals Slg. Josef Haubrich.

wurde gebrannt. Ich kenne kein anderes Exemplar von solcher Feinheit im Detail.³⁰

Damit komme ich zu einem Exemplar, das ein Beleg für die posthume Fertigung auch von Steingüssen und Terracotten ist. Seit 1951 besitzt die Neue Staatsgalerie in München ein Exemplar, das hellrot gefärbt ist, in der Höhe nur 50 cm mißt und nur 10 kg wiegt. Als ich das Stück, dessen Provenienz in München nicht zu klären ist,³¹ endlich untersuchen konnte, sah ich einen glatt gestrichenen Hohlraum mit sogar vier Stützstegen, vergleichbar der Büste der *Knienden* im Duisburger Lehmbruck-Museum, die zwei Stützstege aufweist. Die Oberfläche der Terracotta ist in allen Teilen weniger genau und weniger detailliert ausgeführt als beim Kölner Stück, was auf posthume Fertigung schliessen läßt. Wie schwierig diese Fragen sind, geht aus der Tatsache hervor,

30 Das Terracotta-Exemplar (?) in der Lempertz-Auktion Nr. 485, Dezember 1965, Nr. 650, auf einem Holzsockel montiert, hat eine Höhe von 53 cm. Im Katalog *Lehmbruck and other German Sculptors of His Time*, Gerson Gallery, New York 1963, Nr. 11, ein Exemplar von 21 inches (53 cm) Höhe, aus der Sammlung E. Halpert, New York, Terracotta oder Zementguß?

31 Trotz mehrmaliger Fragen konnte man in der Verwaltung in München keinen Hinweis als das

Erwerbungsdatum 1951 finden; für beste Hilfe danke ich Dr. Kaak.

32 Siegfried Salzmann, *Lehmbruck-Museum*, 1981, Abb. 55: Höhe 49,7 cm, rötliche Farbe, ohne Angabe des Erwerbsdatums! Katalog LEHMBRUCK, Museen Gotha-Berlin-Leipzig 1987/88, Nr. 17; Katalog der Ausstellung Lehmbruck-Minnebeuys, Museum Gent/Kunsthhaus Zürich 1991, Nr. 7. —

Die Familie Lehmbruck besitzt ein weiteres Exemplar, Höhe 50 cm, bezeichnet hinten, das 1926

als Leihgabe von Anita in München mit weiteren Lehmbrucks stand, 1937 konfisziert, wurden die Werke 1941 zurückgegeben (vgl. Dagmar Lott: *Dokumentation zum NS-Bildersturm*, Neue Staatsgalerie München, 1987, Nr. 71 — jedoch mit einem falschen Foto: es wurde das neue Stück von 1951 abgebildet); ausgestellt Lehmbruck-Ausstellung Washington/Boston 1972/73, Nr. 28.

33 Das schrieb auch Siegfried Salzmann in Katalog *Hommage à Lehmbruck*, Duisburg 1981, S. 48.



Abb. 9

daß das Exemplar der männlichen Büste im Duisburger Lehmbruck-Museum, **Abb. 9** ebenfalls mit einer Höhe von 49,5-50 cm, erworben vor 1964 von der Familie Lehmbruck, von Salzmann als Terracotta und als aus dem sogenannten »Nachlaß« stammend katalogisiert, im Inneren völlig glatt ist, also nicht roh wie das Kölner Exemplar, und nur zwei statt vier Stege zeigt. Hat die Familie möglicherweise posthume Stücke zu verschiedenen Zeiten machen lassen?³²

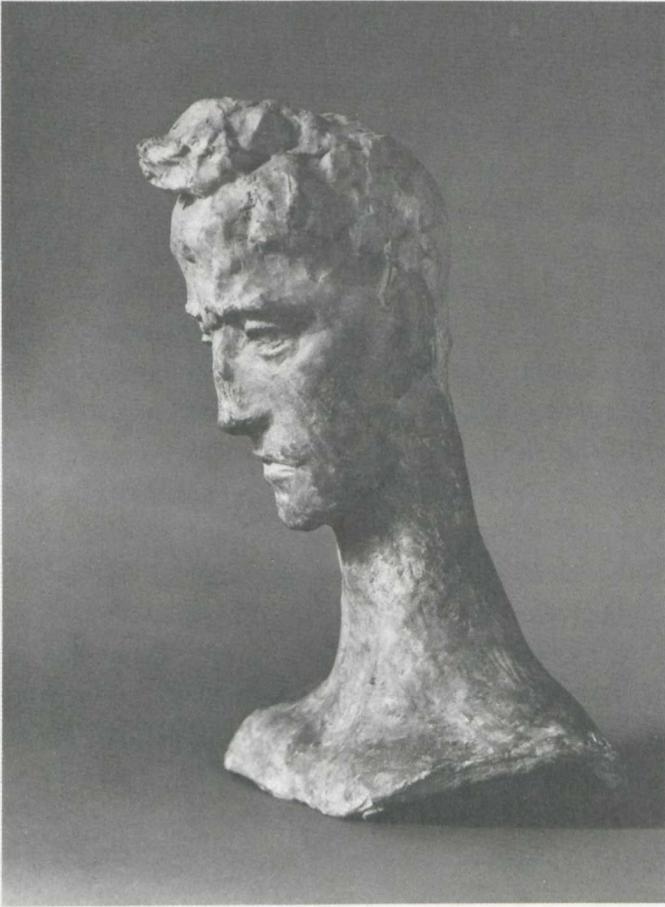
Soviel zu den Exemplaren der Büste.

Nun noch ein Unikat der Teile der Figur, von dem ich bislang nur dieses Exemplar kenne. Im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/M. konnte man 1980 einen glücklichen Kauf aus Münchner Privatbesitz tätigen: der Kopf des *Emporsteigenden* in einer hellen, hohlen Terracotta von 41 cm Höhe, hinten signiert »W. LEHMBRUCK«, der nun in dieser Isolierung sehr schön zeigt, wie nahe Alberto Giacometti doch letztlich dem Stil Lehmbrucks war. **Abb. 10** Zumindest würde ich die Figur des *Emporsteigenden* mit seiner Ausgezeichnetheit, seiner Betonung des Gliederhaften und seiner existentiellen Fundiertheit zu den Werken rechnen, die Giacometti vorbereiteten.³³

Beide Bildhauer verbindet, daß sie nicht nur Formprobleme bewegten, sondern daß bei ihnen das Problem der Form und das Problem der menschlichen Existenz zutiefst ineins fallen, während etwa Alexander Archipenko lediglich das Formproblem kannte, ja eine »Selbstbewegung der Formen« (Carl Einstein) pflegte, die das Existentielle überhaupt nicht berührte. Diese Gegensätzlichkeit zwischen Lehmbruck und Archipenko hat im übrigen bereits der Expressionist Ludwig Meidner 1932 bezeichnet, der Archipenko einen »flachen Manieristen« nannte.³⁴

III.

In einem dritten Teil möchte ich die Büsten der *Sinnenden* und des *Emporsteigenden* nebeneinander stellen, um dergestalt ein Verstehen dieser Werke aus der Anschauung zu erzielen. Dabei unterscheide ich zwischen Inhalt/Motiv, Form/Gestalt und Gehalt; das heißt einer form-ästhetischen und einer gehalts-ästhetischen Ebene. Das Kunstwerk ist die gestaltete Einheit dieser beiden Basen, und es steht in einer sozialen Zeit, in der es seine Wirkung entfaltet. Auch die Wirkungsgeschichte eines Werks bildet unseren Horizont des Verstehens mit. Das



9 Wilhelm Lehmbruck, *Büste des Emporsteigenden Jünglings*, um 1914–16. Terracotta, posthum, Höhe 50 cm. Wilhelm Lehmbruck-Museum, Duisburg. Photoaufnahme in Untersicht.

10 Wilhelm Lehmbruck, *Kopf des Emporsteigenden Jünglings*, um 1913–14. Terracotta, gelblich, Höhe 41 cm. Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt/M.

Werk ist nicht nur Produkt einer Zeit nach Ideen, Tradition und Formmöglichkeiten; es bildet seine Zeit, in die es gestellt wird, geistig mit, und es verändert das Gesamte der geistigen und künstlerischen Kultur.³⁵

Die herkömmlichen Begriffe formal, stilistisch und ikonographisch halte ich in der Moderne seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhundert, also seit van Gogh, Toulouse-Lautrec und Cézanne, für obsolet, weil sie von einem entlasteten Stilbegriff ausgehen. Stil kann nur umfassend die Einheit aller Elemente eines Kunstwerks bezeichnen.

Die Trennung in Stil und Ikonographie wie sie oft, ausgehend von der alten Kunst³⁶, mit diesen Worten vollzogen wird, ist irreführend. Vielmehr sind die Begriffe Gestaltungsprinzipien (O. Pächt) für die Formgestalt und Sujet/Motiv (Motivgeschichte) für die Inhaltsseite vorzuziehen, aus welchen in der Einheit der »Gehalt« erwächst und deutbar ist. Dabei ist die Anschauung die Basis der Wirkung eines Werks und seiner Deutung. Denn die künstlerischen Formgebungen sind nichts anderes als die Daseins-Weisen der Inhalte (Th. Lipps), die Formen sind die Bedingungen der Inhalte³⁷; bildende Kunst ist primär nicht das – auch literarisch existente – Thema, sondern die Besonderheit der Formgebung. Denn wäre dies nicht der Fall, würden letztlich alle Darstellungen eines Motivs/Themas bei verschiedenen Künstlern gleich sein; man denke nur an die Unterschiede zwischen Ingres und Delacroix,³⁸ Bernard und van Gogh oder zwischen Barlach und Lehmbruck; dies gilt schon für Friedrich und Géricault und 1912 für Kandinsky und Beckmann.³⁹ Da nicht der vorgegebene Stoff das Konstituierende ist, das auch verbal zu vermitteln wäre, wird im Grunde die Formgebung entscheidend für die Weise der Auffassung und Deutung dieses Stoffes, des Inhaltes.⁴⁰ Jene schafft aus diesem den eigentlichen Gehalt.

34 Nachweis des Meidner-Artikels vom 6.1.1932 in Schubert 1990, S. 313. Zu Carl Einsteins Begriff »Selbstbewegung der Formen« in: Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*. Aus dem Nachlaß hg. von S. Penkert. Reinbek 1973, S. 23, und Carl Einstein; *Georges Braque*. Paris und New York 1934, dt. Ausgabe nach dem deutschen Typoskript, in: Carl Einstein, *Werke*, Bd. 3. Hg. von M. Schmid und L. Meffre. Wien 1985, bes. S. 185-192. Dass meine Bemü-

hungen um Unterscheidung von »Qualität« der Figurendarstellung bzw. dekorativer Leere der reinen Formkunst ihre Kriterien von Carl Einstein beziehen, hat Reinhold Hohl nicht bemerkt (vgl. Anm. 13).

35 Hier fuße ich auf Karel Kosik, *Die Dialektik des Konkreten*. München 1973, S. 137, und Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960, 3. Aufl. 1972, S. 284.

36 Jan Bialostocki, *Stil und Ikonographie*. Dresden 1965; –

dagegen Kurt Bauch, »Kunst als Form«, *Jahrbuch für Ästhetik*, Bd. 7 (1962/63), S. 167f.; für die Traditions-Setzung der Künstler, also die Orientierung an älteren Meisterwerken vgl. Kurt Badt, *Kunsttheoretische Versuche*. Köln 1968, bes. S. 158.

37 Ich folge hier Roland Barthes, *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt/M. 1967, S. 68.

38 Als Gegenpole haben diese bereits die Brüder Goncourts bezeichnet in *Manette Salomon*, Paris 1867.

Zu Lehmbrucks Jugendzeit schufen etliche Plastiker und Bildhauer weibliche und männliche Büsten; das Kunstwollen strebte eine Vergeistigung des Kopfes an, teils als Allegorie, teils als Symbol für seelische Zustände. Das Charakteristische in der Entwicklung der Skulptur zwischen 1905 und 1910 ist, daß ein Übergang vom Bildnis des Subjektes, das heißt des individuellen Menschen, zum Typus von Weib oder Mann oder deren Eigenschaften zu beobachten ist, den u. a. Medardo Rosso, auch Bernhard Hoetger (1904 in Paris die noch an Rodin angelehnte *Fécondité*, dann in Widerspruch zu Rodin *Gedankenflug, Lächeln*, 1906)⁴¹), Picasso (*Tête de fou*, 1905), Otto Freundlich, Lehmbruck und Modigliani mitgestalteten.⁴² Dabei gab es in diesem Zeitraum vor dem Ersten Weltkrieg auffallend wenig plastische Selbstbildnisse von Bildhauern, im Gegensatz zu den Malern wie Munch, Beckmann, Weisgerber oder Kirchner.

Bereits vor 1904, aber nicht schon 1898, wie zum Teil geschrieben wird, entstand der weibliche Kopf in Ton von Maillol, den Hugo von Tschudi 1905 für die Nationalgalerie erwarb;⁴³ Lehmbruck modellierte in seinem Frühwerk u. a. 1903/04 *Grace*, eine salonhafte weibliche Büste, die in Stucco und Bronze existiert. **Abb. 11**

Um 1912 waren Büsten ohne eigentlichen Bildnischarakter bereits derart geläufig, daß Gustav Hartlaub anhand einer Mannheimer Ausstellung hinsichtlich der Köpfe von »Durchgeistigung« bzw. »Beseelung« sprechen konnte; die Ausstellung trug den programmatischen Titel *Ausdrucksplastik*.⁴⁴

In der Folge entwickelten sich zwei Stränge der Plastik: 1. die expressive Darstellung eines charakteristischen Kopfes als Bildnis oder Typus (Lehmbruck, Picasso u. a.) und 2. mit zunehmender Abstraktion die Autonomie der Form bis zum Selbsta Ausdruck der plastischen Formgestalt (Archipenko, Brancusi u. a.). Folgerichtig unterschied der Kunstphilosoph Georg Simmel 1918, daß eine

39 Dazu vgl. Dietrich Schubert, »Sachlichkeit versus Innerer Klang – die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912«, in: *Expressionismus und Kulturkrise*. Hg. von Bernd Hüppauf. Heidelberg 1983, S. 207-244.

40 Grundlegend Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), S. 1-4.

41 Vgl. Dietrich Schubert: Hoetger, in: *Skulptur des Expressionismus*. Hg. von Stephanie Barron. München: Prestel 1984; Roland Scotti, *Die Internationale Kunst-*

Ausstellung Mannheim 1907.

Kunsthalle Mannheim 1985.

42 Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Propyläen 1931, 3. Auflage, S. 218-229; Joachim Heusinger von Waldegg, *Otto Freundlich*. Bonn 1978, No. 54-62;

A. Zische, »Otto Freundlichs gelbe Frauenbüste von 1910«, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Jg. 53 (1992), S. 183f.; dieselbe: »*Der neue Mensch*«: Köpfe und Büsten deutscher Expressionisten. Frankfurt/M. und Bern 1993.

43 Zu Maillol und Hoetger vgl. Ursula Merkel, *Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag, 1995, S. 156 und 172f., eine ausgezeichnete Arbeit, die auf Simmels Bildnistheorie fußt.

44 G. Hartlaub, *Katalog Ausdrucksplastik*, Kunsthalle Mannheim, Februar 1912, S. 7 (Hartlaub zeigte keinen Lehmbruck, offenbar mußte erst die Sonderbund-Schau, Köln 1912, kommen, um ihn auf diesen aufmerksam zu machen).

zunehmend strenge Form-Systematisierung »bis zum Geometrischen hin« (etwa in der ägyptischen Plastik) den Ausdruck des Seelischen verhindert, das heißt, Stereotypen schafft, während umgekehrt die Auflösung von Symmetrie, Kreis, Dreieck und Viereck in »einfühlerndem« Stil (W. Worringer) erst den Ausdruck der Seele und des Inneren ermöglicht.⁴⁵ Deshalb wirken die Köpfe von Lehmbruck derart durchgeistigt, wie es Westheim schon 1919 konstatierte,⁴⁶ im Gegensatz zu den stereometrisch vereinfachten Köpfen Brancusis (z. B. *Schlafende Muse*, 1910, Bronze, Musée national d'Art moderne Paris) oder Rudolf Belings (etwa der Mahagoni-Kopf von 1921 im Von der Heydt Museum Wuppertal)⁴⁷, die den Selbstaussdruck des Materials und der Form suchen.

Vor diesem Horizont würde ich die Büsten der beiden lebensgroßen Figuren verstehen und auslegen. Es handelt sich um prototypische Menschen – nicht als Bildnisse, sondern als Typen. Akzeptiert man die eingangs formulierte Prämisse, daß beide Gestalten eine geistige Einheit, nämlich das »Menschenpaar«, bilden, so wäre zu fragen, welche Sicht der Geschlechter und ihrer Rollen letztlich dahinter steht.

Wird dem Mann die Rolle des zerrissenen Grüblers zugewiesen, der – nach dem Freud-Schock – zwischen Trieb-Verhaftung und geistigem Wachsen-Wollen, zwischen dem Körper in Askese und dem Hinauf zu einem gedachten Höheren ausgespannt ist – Gedanken, die Nietzsche mit der Idee des »höheren Menschen« wie eine Flamme in seine Zeit warf, mit der er die Jungen inspirierte oder verwirrte?

Und wird der Frau – etwas einfach – die Form des In-der-Natur- und In-Sich-Ruhens, des Verträumtseins zugewiesen, also eine grössere Nähe zur Natur? Dies hieße, bei Lehmbruck den Nachhall jener dialektischen Verschränkung zu finden, die Georg Simmel auf die Geschlechter anwandte: die Frau verkörpere das Sein, der Mann aber das Werden⁴⁸ des Lebens. Das Weibliche betrachtete Simmel als ein Beharrendes, Seiendes, das in der realen Bewährung »aber dem fließenden Leben gewidmet ist«; das Männliche sah der Philosoph als werdendes, expansiv wirkendes Prinzip, das in der realen Bewährung dem Objektiven und Beharrenden (wie der Architektur, dem Drama) zuarbeitet.⁴⁹ Das eine war ihm ohne das andere nicht denkbar, denn »die Grundrelativität im Leben unserer Gattung besteht zwischen der Männlichkeit und der Weiblichkeit«, die komplementär existieren.

Nehmen wir noch die formelhaften Ausdrücke Simmels heraus, die er en passant niederschrieb, die Frau als das »geschlossene [...] umzirkte Wesen« und der Mann als »der geborene Grenzen-Durchbrecher«, so scheint es im Hinblick auf Lehmbrucks Büsten der *Großen Sinnenden* und des *Emporsteigenden*, als ob beide als sich gegenseitig erhellende Teile eines Ganzen jene Sicht der



11 Wilhelm Lehmbruck, *Büste Grace*, um 1903–04. Bronze-guß, Höhe 44 cm. Landesmuseum Oldenburg.

Geschlechter anschaulich machen könnten. Die Gesichter beider Gestalten zeigen jedenfalls die Expression jener Qualitäten des In-sich-Seins (die Sinnende) und des verzweifelten Suchers (der Emporsteigende).

Ein kurzer Vergleich im synchronen Schnitt durch das Jahr 1913 mit einem Menschenpaar von Georg Kolbe kann das abschließend verdeutlichen: nur für den Dichter Heinrich Heine – nicht zugleich auch für den politischen Autor – gab die Stadt Frankfurt am Main 1912 Kolbe den Auftrag für ein Heine-Denkmal in Form eines tanzenden Paares, das der Plastiker nach Eindrücken der Tänzer des Ballett russe in Berlin schuf.⁵⁰ Nach der Enthüllung beschrieb die Presse den künstlerischen Wert der Gruppe derart, daß das Mädchen in »sinnender lau-

45 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. München 1908; G. Simmel, »Das Problem des Porträts (1918)«, in: Georg Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*. Potsdam 1922, S. 106. Dazu des weiteren Carl Einstein, *Negerplastik*. Leipzig: Kurt Wolff 1915, ein seinerzeit wirkungsvolles Buch.

46 Paul Westheim, *Wilhelm Lehmbruck*. Potsdam: Kiepenheuer 1919.

47 Friedrich Teja Bach, *Brancusi*. Köln 1987; W. Nerdinger, *Rudolf*

Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923. Berlin: Deutscher Kunstverlag 1981, No. 37; *Mahagoni-Kopf* in Wuppertal; oder *Messing-Kopf* 1925 u.a. in der Nationalgalerie Berlin.

48 Georg Simmel, »Das Relative und das Absolute im Geschlechterproblem«, in: *Philosophische Kultur*. Leipzig 1911, 2. Aufl. 1919, S. 58–94; ders.: *Weibliche Kultur* (1904), in: ebenda 1919, S. 254–295. Beide abgedruckt in: Georg Simmel, *Schriften zur Philosophie und Soziologie*. Hg. von

H. J. Dahme, Frankfurt/M. 1985, S. 159f. und 200f.

49 »Weibliche Kultur«, in: *Philosophische Kultur, a.a.O.*, S. 287–288.

50 Vgl. meinen Beitrag »Frühlingslied? Das Heinrich Heine-Denkmal von Kolbe in Frankfurt/M.«, in: *Heine-Jahrbuch*, Jg. 34 (1995), S. 118f.



12 Georg Kolbe, *Tanzpaar*
(für Heinrich Heine-Denkmal),
1912–13. Bronze-guß. Frankfurt/M.

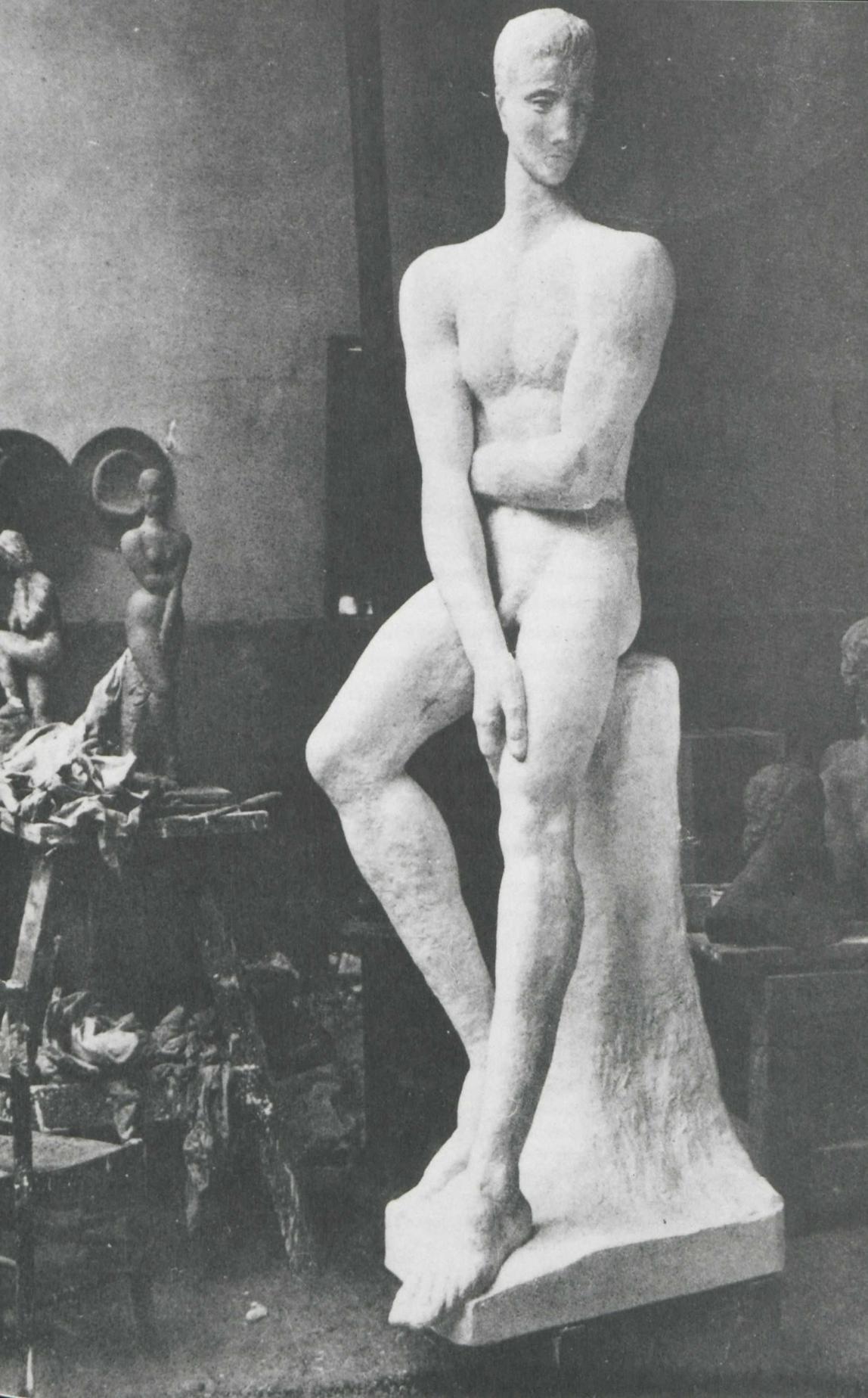
13 Lehnbrucks Pariser Atelier mit
Gips für die Figur eines stehenden
Mannes, Frühjahr 1914.

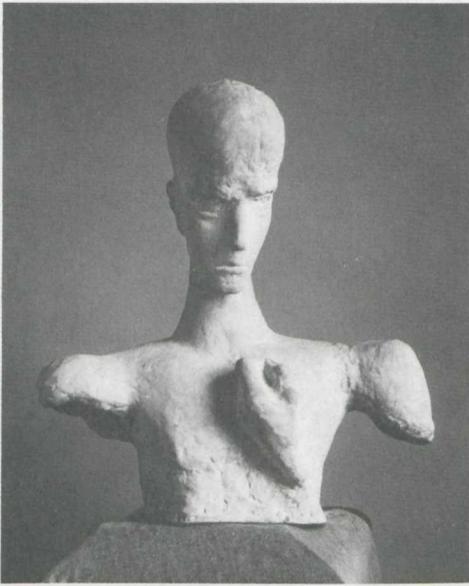
Abb. 12

schender Haltung« verharre, der Jüngling dagegen »bewegt [...] über sich selbst hinausgetragen« sei,⁵¹ **Abb. 12** – also ganz ähnliche Topoi wie bei Lehnbrucks Büsten. Aber welcher Unterschied in der Formgebung. Neben den herben, existentiell fundierten Lehnbruck-Köpfen erweisen sich Kolbes Figuren in ihrer Glätte und Idealisierung als Salonplastiken ihrer Zeit.⁵²

Die Figuren, die Lehnbruck 1914 im Auftrag der Werkbund-Ausstellungsleitung, durch Vermittlung von Wilhelm Kreis, für Köln schuf, eine Frau, die zu einem Manne schaut und umgekehrt, stehen in einer zwingenden Progression seiner Werkentwicklung; jetzt handelt es sich um zwei Park-Figuren, die als Gruppe auf Distanz geplant und konzipiert wurden. Lehnbruck gab vor dem Krieg im Juni 1914 in seiner Pariser Ausstellung⁵³ den beiden Figuren die Titel *La rêveuse* und *L'homme assis* (beide ausgeführt in Zementgüssen nach den Gipsen, heute alle vier Exemplare zerstört).⁵⁴ Von beiden lebensgroßen Figuren existierten keine Torsi oder Büsten. **Abb. 13**

Der im Sommer 1914 ausbrechende imperialistische Krieg zwischen den europäischen Nationen, der um Hegemonien und Kolonien geführt wurde, zwischen Nationen, die Heine und Nietzsche als europäisch Denkende versöhnt wissen wollten, veränderte das Schaffen Lehnbrucks: die weiblichen Figuren, die weiblichen Torsi treten zurück, die männlichen Gestalten als die den Krieg tragenden und erleidenden, als Täter und Opfer, treten vor: nach dem stürmend *Getroffenen* (in Zement und posthum in Bronze) arbeitete der Bildhauer an seinem Hauptwerk der Kriegsjahre, dem *Gestürzten* (Gips im Lehnbruck-Museum,





14 Wilhelm Lehmbruck, *Kopf eines Denkers*, 1918. Steinguß, Höhe 64 cm. Verschollen; ehemals Nationalgalerie, Berlin.

Duisburg; Zement in Stuttgart; posthume Bronze in Berlin), der in seiner überzeitlichen und übernationalen Nacktheit und in seiner Leidensgeste eine Symbolfigur⁵⁵ für die Opfer des imperialistischen Krieges wurde.

Die Büste des *Emporsteigenden Jünglings* wurde in gewisser Weise im Spätwerk Lehmbrucks während des Krieges wieder aufgenommen, nämlich im *Kopf eines Denkers*, Abb. 14 der 1918 in Zürich modelliert wurde, begleitet durch Zeugnisse des emigrierten Dichters Fritz von Unruh: vor den Augen des Dichters von *Ein Geschlecht* zertrümmerte Lehmbruck in Verzweiflung über die Lehren Freuds und den dauernden Krieg ein Exemplar der Plastik,⁵⁶ wie der Bildhauer Friedrich in Ernst Tollers Drama *Die Wandlung* von 1917.

51 *Generalanzeiger* (Frankfurt/M.), 13.12.1913.

52 Daß Kolbe im Mai 1912 von den rheinischen Museumsdirektoren nicht in die Plastik-Abteilung auf der bedeutenden Sonderbund-Schau in Köln aufgenommen wurde, mag seine Gründe darin haben. Lehmbruck war mit fünf Werken vertreten, Hoetger mit vier, Barlach mit drei Holzplastiken, Freundlich mit drei Werken, darunter die *Frauenbüste* (Bronze), ferner Gerstel, Grasegger, Albiker,

Engelmann, Milly Steger, Wynand und Hermann Haller mit zwei Jünglingsfiguren; die vierzehn Werke von Minne sollten seine Vorläuferschaft für den Expressionismus in der Skulptur zeigen.

53 Katalog *Exposition des Œuvres de Wilhelm Lehmbruck*. Préface par André Salmon, Paris: Galerie Levesque, Juni 1914, No 15 und 16.

54 Schubert 1990, S. 198-200. Kreis sandte dem Bildhauer den Grundriß seines Teehauses und

kreuzte die Standorte der zwei Parkfiguren an. Die zwei Figuren (in Zement) standen in Köln weit auseinander im Park rechts und links des Teehauses von Kreis, schauten aber zueinander: der Mann nach rechts, die Frau nach links; sie ist nicht zu verwechseln mit dem *Mädchen, sich umwendend* (Schreitende), verhält sich aber spiegelverkehrt zu dieser. Vgl. ferner Ekkehard Mai, in: *Die Deutsche Werkbundaussstellung Köln 1914: Der westdeutsche Impuls 1900-1914*. Köln 1984, S. 178.

Der abschließende Vergleich der beiden männlichen Büsten zeigt etwas von der zwingenden Leidenschaft und Ausdruckskraft in Lehnbrucks Leben und Schaffen: die spätere Büste des sogenannten *Denkers* freilich ist als Ausdruck der Zerrissenheit der Zeit auffallend zerklüfteter, und der Kopf wölbt sich in Deformation aus Phantasie wie in enormer Emotion, jedoch nicht als Selbstaussdruck der autonomen Form wie bei Archipenko, sondern als Ausdruck der Existenz jener Krisenzeit nach Kriegsende.

Lehnbrucks Freund von Unruh beschrieb dies treffend in einem Brief von 1919 an Kasimir Edschmid:

»Leben aber ist Schaffen, selbst der Tod noch dient dem Lebendigen. Mein Glaube an das Lebendige endet darum weder in den Kriegshöllen, noch in den Massakern der Anarchie. Obwohl ich mir bewußt bin, daß das Chaos unserer Gegenwart die Mentalität wieder für Transzendenz und für Nihilismus empfänglich macht, ist mir die Solidarität der Geister und Völker als reifste Frucht unseres schaffenden Glaubens bereits sichtbar. Sein absolutes Ziel [...] ist mit Zukunft gleichbedeutend [...] daß sich uns letzten Endes ein Mensch darstellt, dessen Hirn, wie die Kuppel die Gebete der Gläubigen, alle Gefühle bewußter Menschlichkeit umfaßt. Ein Typ, wie ihn der erst jüngst verstorbene große deutsche Bildhauer Wilhelm Lehbruck innig und dauernd bestrebt war zu gestalten. Ein Kopf, der nicht durch seine Sinnesorgane in die Plastik tritt, sondern durch die Wölbung des Stirnschädels die Gedankenwelt zur Dominante unseres Leibes erhebt.«⁵⁷

55 Werner Hofmann, »Wie Antaios, der Kraft aus der Erde schöpft: Der *Gestürzte* als Symbolfigur«, *Rheinischer Merkur*, 19.1.1981, S. 24.

56 Die Bronzen sind alle posthum von der Familie hergestellt und verlieren völlig gegenüber den Zementgüssen: ein Exemplar im Juni 1920 in der Kunsthütte Chemnitz ausgestellt, anschließend 1921 im Kunstverein Dresden, erworben 1922 von Ferdinand Reich für das Museum Chemnitz (1937 kon-

fiziert); von Anita Lehbruck ein Exemplar von 63 cm Höhe, 1921 im Handel Dresden, verkauft an Dr. R. Kreutzer, Nürnberg (Auktion Ketterer, München, Dezember 1995, Nr. 49); ein Steinguß, 1919 von der National-Galerie Berlin erworben (1937 »entartet«); 1985 erwarb die National-Galerie Berlin einen Steinguß aus Güstrow; ein Steinguß im Museum in Dortmund, erworben 1953 (Schubert 1990, Farb-Tafel XV); ein Exemplar war

1963 in Privatbesitz Cambridge/Mass.; ein Exemplar ferner in der Familie Lehbruck (als Leihgabe 1966 in Wien, dann bis 1994 in der National-Galerie Berlin). Die Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz konnten 1996 an einer Auktion von Christie's ein Exemplar aus einer amerikanischen Sammlung erwerben.

57 Fritz von Unruh an Kasimir Edschmid, in *Briefe der Expressionisten*. Hg. von Kasimir Edschmid, Frankfurt/M. 1964, S. 148; vgl. Schubert 1990, S. 266f.