

Adolf von Hildebrand  
und die Skulptur der Moderne zwischen 1900 und 1925

Schriftliche Hausarbeit  
zur Erlangung des Grades eines  
Master of Arts  
der Fakultät für Geschichtswissenschaft  
an der Ruhr-Universität Bochum

vorgelegt von  
Christof Belmann B.A.  
aus Recklinghausen

Recklinghausen, im Dezember 2015

1. Gutachter: Prof. Dr. Richard Hoppe-Sailer
2. Gutachter: Dr. Tobias Kämpf

## Adolf von Hildebrand und die Skulptur der Moderne zwischen 1900 und 1925

1	Einleitung	
1.1	Gegenstand, Fragestellung und These	3
1.2	Forschungsstand und methodische Vorbemerkung	7
2	Adolf von Hildebrands <i>Problem der Form</i>	
2.1	Genese und Rezeption des Textes	11
2.2	Hildebrands <i>Problem der Form</i> in Grundzügen	14
2.3	Hildebrands Theorie in seinem eigenen Werk	20
3	Wilhelm Lehmbruck	24
3.1	Lehmbruck zwischen Akademismus, Rodin, Hildebrand und Maillol	25
3.2	Paul Clemen als Vermittler von Hildebrands Formtheorie	30
3.3	Die <i>Stehende weibliche Figur</i> von 1910 und <i>die Kniende</i> von 1911	35
	Körperlichkeit 36   Statuarik 39   Formvereinfachung und Vielansichtigkeit 42   Die <i>Kniende</i> von 1911 46	
3.4	Fazit	50

4	Georg Kolbe	52
4.1	Kolbes Frühwerk zwischen Tuillon, Rodin und Maillol	53
4.2	„Hildebrands Theorie verstehe ich nicht.“ Kolbe als „Anti-Hildebrand“?	58
4.3	Der <i>Elberfelder Brunnen</i>	63
	Planung und Entwürfe 63   Der ursprüngliche Entwurf 65   Der städtebauliche Kontext 67   Das Vorbild <i>Wittelsbacher Brunnen</i> 70   Die Figuren im Fernbild 72	
4.4	Fazit	74
5	Oskar Schlemmer	76
5.1	Form und Idee, Figur und Raum: Schlemmers Werk bis 1921	77
5.2	Die <i>Abstrakte Figur</i> von 1921–23	79
	Die <i>Abstrakte Figur</i> als Rundplastik? 80   Das <i>Manuskript</i> und die <i>Abstrakte Figur</i> 81   Das <i>Manuskript</i> und sein Bezug zum <i>Problem der Form</i> 87   Die <i>Abstrakte Figur</i> als Bauplastik und als Apollon 91   Die <i>Abstrakte Figur</i> im architektonischen Kontext 94   Das Apollinische 96	
5.3	Richard Engelmann als Vermittler von Hildebrands Formtheorie?	97
5.4	Fazit	100
6	Schlussbetrachtung	101
	<b>Anhang</b>	
A	Verzeichnis der benutzten Quellen und Literatur	106
B	Abbildungsverzeichnis	114
	<b>Tafeln</b>	116

# 1 Einleitung

## 1.1 Gegenstand, Fragestellung und These

Der Bildhauer Adolf von Hildebrand (1847–1921) veröffentlichte 1893 unter dem Titel *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* eine ambitionierte Kunsttheorie, die auf der Basis primär wahrnehmungstheoretischer Überlegungen darauf abzielte, grundlegende Gestaltungsprinzipien einer den Bedingungen des menschlichen Seh- und Wahrnehmungsaktes angemessenen Kunst zu etablieren.<sup>1</sup> Durch die frühe Rezeption vor allem Heinrich Wölfflins wirkte die Schrift mit ihrer Programmatik einer Kunst als ‚augengerecht gemachte Natur‘<sup>2</sup> auf die Ausbildung einer formalistischen Kunstanschauung, die Wesen und Bedeutung eines Kunstwerks verstärkt im Bereich seiner formalen Struktur und Wirkungsweise verortet. Die Schrift gehört seitdem zum festen Bestand der Disziplingeschichte.<sup>3</sup>

Auf der Seite der Kunstproduktion begründete das *Problem der Form* gemeinsam mit Hildebrands bildhauerischem Werk für Deutschland einen von weitgehender Form- und Inhaltsreduktion geprägten Neuklassizismus, dessen Nachwirken bis weit in die zwanziger Jahre hinein, mittelbar sogar bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nachzuverfolgen ist.<sup>4</sup> Von den Zeitgenossen als Erneuerer einer allgemein als entkräftet empfundenen Bildhauerkunst gefeiert, wurde Hildebrand in Werk und Theorie als richtungsweisende Gegenposition zum wilhelminischen Neubarock wie auch zur ‚impressionistischen‘ Plastik Rodins verstanden. Der Bearbeiter von Hildebrands kunsttheoretischen Schriften, Henning Bock, kommt mit Blick auf

---

1 Adolf von Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1893. Im Nachfolgenden wird durchweg nach der dritten, erweiterten Auflage in ihrer wissenschaftlichen Edition zitiert: Adolf von Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1903, in: Ders.: *Gesammelte Schriften zur Kunst*, bearbeitet von Henning Bock, Köln 1969 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen; 39), S. 199–265.

2 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Ein Künstler über Kunst*, in: Ders.: *Kleine Schriften (1886–1933)*, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 84–8, hier S. 84: „Die Natur muss augengerecht werden“.

3 Vgl. etwa Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, 4., akt. u. erw. Aufl., München 1996 [1966], S. 163–73; Robert Williams: *Formalism*, in: *Dictionary of Art 11* (1996), S. 315f.

4 Vgl. Jooss Birgit: *Die Münchner Bildhauerschule. Figürliches Arbeiten im Zeichen der Tradition*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2010), S. 135–69, hier S. 144ff.

die gemeinschaftliche Wirkung von Werk und Schrift zu dem Fazit, das *Problem der Form* habe

seine größte Wirkung zu Lebzeiten Hildebrands entfaltet, weil es unmittelbar und werkbezogen eine neue Kunstanschauung zusammen mit dem Werk des Bildhauers vertrat.<sup>5</sup>

Eine solche synergetische Verbindung von Werk und Theorie innerhalb des neuklassizistischen Stilrahmens lässt Hildebrands Werk jedoch als Endpunkt einer Bildhauertradition erscheinen, die parallel zum Aufgang der historischen Avantgarde in Stille auslief, zu dieser aber in keinerlei produktiven Beziehung stand. In lexikalischer Kürze heißt es dann:

Mit Anbruch der Moderne im frühen 20. Jahrhundert verlor Hildebrands Ansehen schnell an Bedeutung.<sup>6</sup>

Für eine andere Forschungsposition jedoch hat Hildebrand mit dem *Problem der Form* durchaus auch auf die Entwicklung der modernen Plastik Einfluss genommen. So setzt Eduard Triers Buch über die *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, das als reine Textanthologie auf Werkanalysen verzichtet und Textquellen nach analytischen Kategorien ordnet, gerade mit Hildebrands *Problem der Form* ein und rückt es in die Nähe bildhauerischer Positionen wie Berto Lardera oder Oto Gutfreund.<sup>7</sup> Peter Feist, der in seinem Überblick zur Skulptur im 20. Jahrhundert der figurativen Plastik weiten Raum gewährt und noch Max Beckmann anführt, spricht vom *Problem der Form* gar als „einer Leitschnur auf dem Weg in die Moderne“<sup>8</sup>, muss im gegebenen Rahmen den entsprechenden Beleg jedoch schuldig bleiben beziehungsweise auf das Selbsterklärungspotenzial der vielen Abbildungen hoffen.

---

5 Vgl. Henning Bock: *Einführung. Die Entstehung des „Problem der Form“*, in: Adolf von Hildebrand: *Gesammelte Schriften zur Kunst*, bearbeitet von Henning Bock, Köln 1969 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen; 39), S. 17–40, hier S. 40.

6 Sepp Kern: Art. *Hildebrand, Adolf von*, in: *Dictionary of Art* 14 (1996), S. 525–7, hier S. 526: „With the advent of modernism in the early 20th century Hildebrand’s reputation went into a sharp decline“, Übersetzung ChB.

7 Vgl. Eduard Trier: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, neu bearb., verb. u. erw. 5. Aufl., Berlin 1999 (1971), S. 17f. u. a.; zur Hildebrand-Rezeption von Berto Lardera (1911–1981) ebd., S. 89–91; zu der von Oto Gutfreund (1889–1927) ebd., S. 186. – Trier weist Hildebrand auch in anderen Publikationen eine wichtige Position zu. Vgl. etwa Eduard Trier: *Plastik*, in: Giulio Carlo Argan u. a.: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880–1940*, Berlin 1977 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12), S. 289–311.

8 Peter H. Feist: *Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1996, S. 15., zu Max Beckmanns Bronzeplastik *Mann im Dunkeln* von 1934 ebd., S. 110f.

Von einem konsequent der Avantgarde verpflichteten Standpunkt aus stellt sich die Frage nach dem Einfluss Hildebrands dann nochmals anders. Nach Manfred Schneckenburger etwa bestand Hildebrands Leistung

eher in der Überwindung des 19. als in der künstlerischen Fundierung des 20. Jahrhunderts. Die Abkehr von gründerzeitlicher Überladung, Rhetorik, Anekdotik, die Hinwendung zur schieren Form, der Primat des Sehens über das Tasten, die plastische Inszenierung des ‚Fernbildes‘ – das alles war, ungeachtet der Argumente im viel gelesenen Buch über ‚Das Problem der Form‘ (1893), eher eine Sackgasse als ein Ausgangspunkt.<sup>9</sup>

Vor dem Hintergrund solch divergenter Auffassungen zwischen ‚Sackgasse und Ausgangspunkt‘ setzt sich die vorliegende Arbeit zum Ziel, die Rezeption von Hildebrands *Problem der Form* für die moderne Skulptur von 1900 bis 1925 punktuell anhand der Fallbeispiele Wilhelm Lehmbruck (1881–1919), Georg Kolbe (1877–1947) und Oskar Schlemmer (1888–1943) auszuloten und damit für den Zeitraum abschätzbar zu machen.<sup>10</sup>

Diese Auswahl macht klar, dass hier nicht nach einer Hildebrand-Schule gefragt sein kann. Eine solche wäre motivisch und stilistisch zunächst im Bereich der neuklassizistischen Skulptur zu suchen, würde institutionellen und personalen Filiationen nachgehen und hätte Namen wie Hermann Hahn<sup>11</sup>, Louis Tuailon<sup>12</sup> oder Artur Volkmann<sup>13</sup> zu nennen.

Die Fallbeispiele von Lehmbruck bis Schlemmer stecken hingegen ein weites Feld der modernen Skulptur zwischen Expressionismus und figurativem Konstruktivismus ab. Mit dieser Rahmensetzung soll jedoch nicht eine kontinuierlicher Einfluss Hildebrands belegt werden – was dann fast wieder der Rekonstruktion einer Schule gleichkäme –, vielmehr soll das grundsätzliche Rezeptionspotenzial von Hildebrands Schrift anhand dreier disparater Positionen der modernen, mithin avantgardistischen Plastik zwischen 1900 und 1925 ausgelotet werden. Wenn Schneckenburger in seiner bereits zitier-

---

9 Manfred Schneckenburger: *Skulpturen und Objekte*, in: Ingo F. Walther (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2002, S. 405–575, hier S. 415.

10 Damit weicht die vorliegende Arbeit von ihrem ursprünglichen Programm ab, nach dem mit Naum Gabo ein viertes Fallbeispiel die Reihe bis in die Abstraktion fortsetzen sollte. Aus wohlüberlegten Gründen wurde Gabo noch wenige Wochen vor Abschluss der Arbeit aus der Agenda gestrichen und die (ohnedies korrekturbedürftige) Zeitraumangabe im Titel von „1910–1940“ auf „1900–1925“ abgeändert. Eine genaue Begründung für das Ausscheiden Gabos wird in der Schlussbetrachtung in Kap. 6 gegeben.

11 Vgl. zu Hahns Einbindung in diese Traditionslinie Jooss, *Münchener Bildhauerschule*, S. 148ff.

12 Vgl. zu Tuailon in dieser Arbeit Kap. 4.1.

13 Vgl. Anette Niethammer: *Wie auf den Tag das Abendsonnenlicht. Hans von Marees' Meisterschüler Artur Volkmann (1851–1941)*, Nordhausen 2006.

ten Argumentation gegen eine derartige Hildebrand-Rezeption in der Moderne fortfährt:

Die Umriss der *Amazonen* von Louis Tuaillon, die männliche Härte der *Rosslenker* von Hermann Hahn, beide Hildebrand-Schüler, sind ohne Makel, doch abseits vom progressivem Strom<sup>14</sup>,

so kehrt er den hier verfolgten Gedanken gerade um und sucht in der Hildebrand-Schule nach ‚Progressivem‘ statt bei den ‚Progressiven‘ nach Spuren von Hildebrands Theorie. Es geht hier gerade um die Frage der Übertragung einer vor neoklassizistischem Hintergrund entwickelten Theorie in andere Kontexte. Eine kunsthistorische Entwicklungsgeschichte hingegen, die im Nachvollzug einer avantgardistischen Fortschrittsagenda sorgsam zwischen ‚progressivem Strom‘ und Mainstream trennen möchte, läuft Gefahr, historische Rezeptionskontexte zu zerreißen. In diesem Sinne möchte sich die vorliegende Arbeit auch als Beitrag zur gegenwärtig angestrebten Relativierung einer ‚Exklusivgeschichte‘ der historischen Avantgarde verstehen.<sup>15</sup>

Eine Arbeit, die wie die vorliegende eine Reihe von Fallstudien bietet und dabei durchaus ergebnisoffen angegangen wurde, hat es nicht ganz leicht, verbindende Thesen zu formulieren. Eine solche ließe sich am besten darin fassen, dass unter den wechselhaften Bedingungen, unter denen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts künstlerische Fähigkeiten vermittelt und erworben wurden sowie Kunst produziert wurde, für die Rezeption von Hildebrands *Problem der Form* keine grundsätzlichen Schranken bestanden haben. Weder der konservative akademische Kontext (Lehmbruck) noch die angeleitete (Kolbe) oder selbstständige (Schlemmer) Einfindung in die Bildhauerei boten grundsätzlich besondere Hemmnisse oder Anreize, sich mit Hildebrands Theorie auseinanderzusetzen. Dies gilt, solange wir nicht mit einer umfassenden, ganzheitlichen oder überhaupt nur weitgehenden Rezeption rechnen, sondern Rezeption immer als partielle Anverwandlung verste-

---

14 Manfred Schneckenburger: *Skulpturen und Objekte*, in: Ingo F. Walther (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2002, S. 405–575, hier S. 415.

15 Vgl. in diesem Sinne etwa Jutta Hülsewig-Johnen: *Von Mythen und Menschen. Die symbolistische Moderne in Deutschland*, in: Dies. (Hrsg.): *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus – Die andere Moderne*, Kunsthalle Bielefeld, 24. März bis 7. Juli 2013, Bielefeld 2013, S. 8–19.

hen.<sup>16</sup> Für künstlerische Theorie sind etwaige Schranken des Kunstsystems dieser Zeit – Akademismus, Avantgarde – mindestens semipermeabel.

Damit wäre zugleich als zweite These benannt, dass Hildebrands Formtheorie vornehmlich partikularisiert und selektiv rezipiert wurde. Dies kann sich auf konkrete Projekte und Anwendungsfälle beziehen (Kolbe), aber auch auf bestimmte Theorieelemente oder -aspekte (Lehmbruck, Schlemmer).

Vorsichtiger muss die dritte These formuliert werden, nämlich dass Hildebrands Theorie wegen ihrer nicht immer allzu großen Eingänglichkeit der Vermittlung bedurfte. Dies meint das Erklären wie aber auch das auf sie Verweisen. Wenn ein solcher Bedarf auch ohne Zweifel grundsätzlich von der Theoriefreudigkeit und dem Intellekt des Künstlers abhängt, so fällt doch auf, dass sich für mindestens zwei Beispiele dieser Arbeit (Lehmbruck, Kolbe) eine solche Mittlerperson recht deutlich bestimmen lässt.

## 1.2 Forschungsstand und methodische Vorbemerkungen

Wenn die Verfasserin der maßgeblichen Hildebrand-Monografie<sup>17</sup> von 1993, Sigrid Esche-Braunfels, jüngst etwas resignierend befand, dass Hildebrand

dem gegenwärtigen Zeitalter der mehrheitlich ungegenständlichen und auf allen Gebieten experimentierenden oder politisch agierenden Künste (...) uninteressant geworden<sup>18</sup>

sei, so stimmt dies nur bedingt. Hinsichtlich seines bildhauerischen Werks sah sich die Forschung in den letzten Jahrzehnten – vielleicht aus den von Esche-Braunfels vermuteten Gründen – tatsächlich nur zu wenigen Untersuchungen angeregt.<sup>19</sup> Auch seiner Formtheorie ist trotz ihrer detaillierten, quellenkritischen Edition<sup>20</sup> und ihrer längst erkannten kunstwissenschaftli-

---

16 Vgl. Ingo Herklotz: Art. *Rezeptionsgeschichte*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft (2003), S. 317–9, hier S. 317.

17 Vgl. Sigrid Esche-Braunfels: *Adolf von Hildebrand (1847–1921)*, Berlin 1993.

18 Sigrid Esche Braunfels: *Einleitung*, in: *Adolf von Hildebrand – ein Bildhauer über Kunst. Kritische Aufsätze zu architektonischen, städtebaulichen und allgemein kulturellen und künstlerischen Fragen*, hrsg. von Sigrid Esche-Braunfels, München, 2010 (Edition Monacensia), S. 9–27, hier S. 11.

19 Im Wesentlichen sind dies Sigrid Esche-Braunfels: *Skulptur und Architektur des Wasserspiels. Die Brunnen Adolf von Hildebrands*, München 2005; Tamara Felicitas Hufschmidt: *Adolf von Hildebrand. Architektur und Plastik seiner Brunnen*, München 1995 (Miscellanea Bavarica Monacensia; 164); Angela Hass: *Adolf von Hildebrand. Das plastische Portrait*, München 1984.

20 Hildebrand/Bock, *Gesammelte Schriften zur Kunst*.



chen und disziplingeschichtlichen Bedeutung<sup>21</sup> bisher keine umfassende Darlegung gewidmet worden.<sup>22</sup>

Auf der anderen Seite jedoch ist das *Problem der Form* im aktuellen Forschungsdiskurs vielfältig präsent, und es lassen sich in sehr verschiedenen Untersuchungskontexten eine Fülle von Bezugnahmen finden, ohne indes, dass die Schrift dort im eigentlichen Zentrum des Erkenntnisinteresses stünde.<sup>23</sup>

Fragt man nun nach der *künstlerischen* Rezeption von Hildebrands Formtheorie in der (avantgardistischen) Moderne, so gibt es – neben der oben skizzierten Annahme eines weitreichenden Einflusses von Hildebrands *Problem der Form* auf die moderne Skulptur – inzwischen einige wenige Arbeiten, wo dies auch für den Einzelfall konkretisiert wird, und zwar nicht nur für die Skulptur, sondern auch für die Malerei. Elaine Ritchel etwa untersucht in ihrer Master-Thesis den Einfluss von Hildebrands Theorie auf das Werk des kroatischen Bildhauers Ivan Meštrović (1883–1962).<sup>24</sup> Die Autorin sieht „signifikante Parallelen“<sup>25</sup> zu Hildebrand unter anderem in Meštrovićs Hinwendung zur Arbeit in Stein und in seiner Auffassung des Verhältnisses von Skulptur und Architektur. Eine Lektüre des *Problems der Form* ist zwar (wie so oft) nicht zu belegen, doch kann Ritchel eine entsprechende Vermittlung durch Meštrovićs Wiener Akademielehrer Edmund Hellmer nahelegen.<sup>26</sup>

---

21 Vgl. hierzu kurz Alexander Markschies: Art. *Formanalyse*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft (2003), S. 98–100; Wolfgang Kemp: Art. *Raum*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft (2003), S. 295f.

22 Eine gute, aber nicht umfangreiche und dabei auf das Relief konzentrierte Darlegung von Hildebrand Theorie ist Sigrid Esche-Braunfels: *Reliefs und Reliefauffassung von Adolf von Hildebrand*, in: Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): *Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1980, Bern 1981, S. 23–34; in Grundzügen und im weiteren Kontext dargelegt in Andrea M. Kluxen: *Plastisches Sehen. Von Johann Gottfried Herder bis Adolf von Hildebrand*, in: Dies. (Hrsg.): *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Nürnberg, 2001 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg; 9), S. 23–45.

23 Vgl. als ein Beispiel mit Blick auf die Disziplingeschichte Dirk Heißen: *Das „Problem der Form“, der „Blaue Reiter“ und die „Negerplastik“. Zu den Voraussetzungen der Kunstkritik Carl Einsteins*, in: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, 2003, S. 21–38.

24 Vgl. Elaine Dezember Ritchel: *The Architectural Sculpture of Ivan Meštrović in Relation to Adolf von Hildebrand's The Problem of Form in the Fine Arts*, Austin/TX, Univ., Master-Thesis 2011.

25 Ebd., S. 30: „This investigation of Meštrović's architectural sculpture will reveal significant parallels between the ideas of Meštrović and Hildebrand beyond the importance of direct carving“.

Dirk Welichs Dissertation über den Maler Hermann Glöckner (1898–1987) fasst dessen konstruktivistisches Hauptwerk ins Auge und kommt in einem kurzen Abschnitt auch auf Hildebrand zu sprechen.<sup>27</sup> Welich zeigt auf, dass Hildebrands Theorien „an entscheidenden Stellen der Werkentwicklung sinnvoll mit dem Werk [Glöckners] in Beziehung zu setzen sind“, so etwa darin, „dass Hildebrand Glöckner im rein praktischen Sinne der Gestaltung auf die Doppelrolle von einzelnen Gestaltungselementen aufmerksam gemacht“<sup>28</sup> habe. Für die vermeintlich „belegte“ Lektüre von Hildebrands Theorie kann Welich jedoch nur auf sehr unsichere Quellen verweisen, die dem Leser auch nicht dargelegt werden.

Regine Bonnefoit versucht in einem sprachlich-begrifflichen Abgleich mit Hildebrands *Problem der Form*, „die historischen Quellen aufzuzeigen“, die der Maler Paul Klee (1879–1941) „in seinen Reflexionen zur Wahrnehmung rezipiert“<sup>29</sup>. Aus der parallelen Lektüre der theoretischen Schriften der beiden Künstler schließt sie:

Alle Begriffe aus Klees Schriften zur Wahrnehmung eines Kunstwerks finden sich bei Hildebrand wieder: die Rolle der Augenbewegung im Wahrnehmungsprozess, der Begriff des ‚tastenden Auges‘ und das zeitliche Nacheinander der apperzeptiven Tätigkeit<sup>30</sup>.

Ob diese begriffliche Rezeption auch eine damit zusammenhängende künstlerische Konkretion nach sich zog, die dann jenseits des begrifflichen Rüstzeugs noch als künstlerische Rezeption hildebrandscher Theorie anzusprechen wäre, ist nicht mehr Thema von Bonnefoits Aufsatz.

Während die angeführten Arbeiten in Abhängigkeit der jeweiligen Quellenlage den Rezeptionsnachweis nur bedingt führen können, gelingt dies Christa Lichtenstern durch methodische Verdichtung für das Beispiel Johan-

---

26 Vgl. ebd., S. 29f. Hellmer hatte sich in Anlehnung an Hildebrands Befürwortung der Steinbildhauerei eine Neufassung der Künftlerausbildung im Sinne einer Materialgerechtigkeit zum Ziel gesetzt.

27 Vgl. Dirk Welich: *Hermann Glöckner. Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen*, Dresden, TU, Diss. 2005, URL: <http://hsss.slub-dresden.de/documents/1153401124994-8379/1153401124994-8379.pdf> (29.09.2015).

28 Ebd., S. 209. Die Rolle Hildebrands wird vom Verfasser indes für nicht so elementar befunden, auch in der Zusammenfassung erwähnt zu werden.

29 Régine Bonnefoit: *Der „Spaziergang des Auges“ im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee*, in: *Kritische Berichte* 32 (2004), H. 4, S. 6–18, hier S. 6.

30 Ebd., S. 10f.

nes Itten (1888–1967) sehr gut.<sup>31</sup> Zwar findet sich Hildebrands *Problem der Form* in ihrem Aufsatz nur im „Umkreis von Fiedlers Kunsttheorie“ wieder, doch kann sie dessen Einfluss auf mehreren Ebenen plausibilisieren und dadurch zu größerer Belastbarkeit verdichten: durch den Nachweis der tatsächlichen Lektüre von Ittens Schriften; durch die Anführung einer inspirierenden Mittlerperson; durch die quellenmäßig belegte geistig-kreative Beschäftigung und schließlich durch das Aufzeigen entsprechender rezeptiver Momente am Werk selbst. Wenn die Möglichkeiten zu solch dichter Beweisführung auch selten gegeben sind und sich nicht erzwingen lassen, so wurde Lichtensterns Arbeit als überzeugendes Beispiel für einen belastbaren Rezeptionsnachweis auch für die vorliegende Arbeit als vorbildlich betrachtet. Ziel ist daher, nicht allein über formale oder textliche Vergleiche eine Rezeption für Lehbruck, Kolbe und Schlemmer zu hypothetisieren, sondern *durch breitere Betrachtung an entscheidenden Stellen des jeweiligen Œuvres einen möglichst belastbaren ‚Beweis‘ zu führen.*

Neben den zitierten Einzeluntersuchungen fehlt es weiterhin an einem *Überblick zur künstlerischen Wirkungsgeschichte* von Hildebrands *Problem der Form*. Während auch die vorliegende Arbeit unter den gegebenen Bedingungen keinen solchen Abriss liefern kann, so bietet der hier gewählte Ansatz paralleler Falluntersuchungen doch das Neue, die Bandbreite möglicher Rezeptionsweisen von Hildebrands *Problem der Form* in der Gegenüberstellung beispielhaft zu veranschaulichen.

Im Folgenden wird zunächst Hildebrands *Problem der Form* in seinen Grundzügen dargestellt und am eigenen Werk veranschaulicht (Kap. 2). Die nachfolgenden Kapitel untersuchen dann der Reihe nach die Hildebrandrezeption bei Lehbruck, Kolbe und Schlemmer (Kap. 3 bis 5). Notgedrungen kurz gefasste biographische Skizzen leiten jeweils zu den Hauptteilen hin, in denen für ein oder zwei Werke der Nachweis der Hildebrand-Rezeption erbracht wird und gegebenenfalls spezifische Probleme diskutiert werden. Die Schlussbetrachtung bringt eine kurze Zusammenfassung, das Fazit und geht noch auf das Problem Naum Gabo ein (Kap. 6).

---

31 Vgl. Christa Lichtenstern: *Der junge Itten im Umkreis von Fiedlers Kunsttheorie*, in: Dies. und Christoph Wagner (Hrsg.): *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Ostfildern-Ruit 2003 (Materialien zur Moderne), S. 34–63.

## 2 Adolf von Hildebrands *Problem der Form*

### 2.1 Genese und Rezeption des Textes

In Bern 1891 geboren, hatte Hildebrand nach dem Besuch der Nürnberger Kunstgewerbeschule im Winter 1866/67 zunächst bei Caspar von Zumbusch in München gelernt und diesen 1867 auf einer Studienreise nach Italien begleitet.<sup>32</sup> Hier kam es in Rom zur Bekanntschaft Hildebrands mit dem zehn Jahre älteren Maler Hans von Marées, die auch über den späteren Bruch dieser Beziehung hinaus für Hildebrands bildnerisches und theoretisches Werk wegbestimmend werden sollte.<sup>33</sup> Über Marées wiederum kam der Kontakt zu dem Kunsttheoretiker Konrad Fiedler zustande, dessen finanzielle Unabhängigkeit ihm die Förderung des erfolglosen Marées und anfangs auch Hildebrands ermöglichte. Nach der Rückkehr aus Italien arbeitete Hildebrand von 1869 bis 1870 in Rudolf Simmerings Berliner Atelier. Der Versuch, bei Reinhold Begas eine Anstellung zu finden, blieb indes erfolglos.

Nach der gemeinsamen Arbeit an der Deutschen Zoologischen Station in Neapel im Sommer und Herbst 1873 bildeten Hildebrand und Marées von 1874 bis 1875 eine kunstzentrierte Lebens- und Atelieregemeinschaft in einem aufgegebenem Kloster bei Florenz, zu der sich regelmäßig auch Fiedler gesellte. In dieses toskanische Umfeld fällt zeitlich und ideell der Ursprung des *Problems der Form*. In ständigem Ideenaustausch mit Fiedler und wie dieser in voller Bewunderung für die Malerei Marées' muss Hildebrand sich bereits um 1873 sporadisch mit kunsttheoretischen Betrachtungen herumgetragen haben. Kontur und Komplexität gewinnen sie bezeichnenderweise erstmals in seinem Nachruf auf den 1887 früh verstorbenen Marées von 1888/89, der als Kernstück des späteren *Problem der Form* gilt, von dessen endgültigen Form indes noch weit entfernt war.<sup>34</sup>

---

32 Vgl. zu grundlegenden biografischen Aspekten Esche-Braunfels, *Adolf von Hildebrand*.

33 Vgl. hierzu Braunfels-Esche: *Marées und Hildebrand*, in: Christian Lenz (Hrsg.): *Hans von Marées*, München 1987, S. 127–44.

34 Beide Fassungen dieses Nachrufs wiederabgedruckt in: Hildebrand, *Gesammelte Schriften*, S. 41–57 (Fassung A<sub>1</sub>) bzw. S. 57–94 (Fassung B<sub>2</sub>). Zur detaillierten Genese des Textes vgl. Bock, *Einführung. Die Entstehung des „Problem der Form“*.

Mit einigen zeitlichen Unterbrechungen erfuhr der Text in den folgenden Jahren vielfältige Umarbeitungen, Neustrukturierungen und Erweiterungen durch Integration von zuvor eigenständigen, kleineren Arbeiten. Bis zum Schluss blieb diese komplizierte Genese der Arbeit anzumerken.

Als das *Problem der Form* im Juni 1893 in erster Auflage erschien, war Adolf von Hildebrand sechsundvierzig Jahre alt, als Bildhauer etabliert und stand aktuell wegen des prestigeträchtigen Auftrags zum *Wittelsbacher Brunnen* im Fokus der Münchner Kunstöffentlichkeit. In dieser Situation konnte das Buch mit höchster Aufmerksamkeit rechnen, versprach es doch Einsichten in die gegenwärtige Erneuerung der Bildhauerei durch den Neuklassizismus.

Während aber – wie noch zu zeigen ist – die Grundzüge von Hildebrands Formtheorie vor dem Hintergrund seines bildhauerischen Werks durchaus anschaulich werden, bietet der ungebildete Text für eine tiefergehende Auseinandersetzung, die auch die detaillierten, wahrnehmungstheoretischen Begründungen umfasst hätte, einige Hürden. Fiedler, der die Entstehung des *Problems der Form* von Beginn an begleiten konnte, hatte wiederholt auf Schwächen der gedanklichen und sprachlichen Darstellung verwiesen und entsprechende Abänderungen angemahnt. Entsprechend wurde von den Zeitgenossen vor allem die schwere Zugänglichkeit des Textes beklagt, wenn sie auch zu keiner Zeit im Vordergrund der Kritik stand. Wölfflin mochte noch in seiner Würdigung des Bildhauers zu dessen siebzigsten Geburtstag auf einen entsprechenden Kommentar nicht verzichten und charakterisierte die Schrift:

Schwer lesbar für den Uneingeweihten, aber für den, der den Worten Anschauungen unterzuschieben imstande ist, vollkommen durchsichtig.<sup>35</sup>

Andere empfanden dies drastischer und sprachen von „mühsam geformten Sätzen“, mit denen Hildebrand der jungen Künstlergeneration seine Ansichten ins Bewusstsein „hämmerte“<sup>36</sup>. Selbst der Kunsthistoriker Paul Clemen, dem ein profundes Verständnis und eine intensive Rezeption von Hil-

---

35 Heinrich Wölfflin: *Adolf von Hildebrand. Zu seinem siebenzigstem Geburtstag am 6. Oktober*, in: *Kunst und Künstler* 16 (1918), S. 6–21, hier S. 10.

36 Ewald Bender: *Bildhauer Georg Kolbe–Berlin*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 31 (1912/1913), S. 378–85, hier S. 389f.

debrands Formtheorie attestiert werden kann,<sup>37</sup> sprach von einer „gedrängten, schwer flüssigen, schwer verständlichen Sprache“<sup>38</sup>.

Solche Urteile sind jedem Leser des *Problems der Form* verständlich. Gelingen Hildebrand einerseits fast poetische Formulierungen und einprägsame Neologismen – „wir gehen sozusagen im Fernbild spazieren“<sup>39</sup>, „Augengefühl“<sup>40</sup> –, so wirkt er andererseits selbst bei einfachen Gedankengängen bisweilen staksig und unnötig kompliziert. Ein Hindernis – mitunter aber auch ein Vergnügen – stellt auch Hildebrands Begriffsrepertoire dar. Der Bildhauer bedient sich im *Problem der Form* nicht nur der aktuellen Terminologie von Optik, Physiologie und Wahrnehmungspsychologie sondern kreierte – teils in atemraubender Frequenz – neue Begriffskomposita. Dass er dabei manchmal sprachlich überdifferenziert<sup>41</sup>, dem Leser manche begriffliche Inkonsistenz<sup>42</sup> und schwer überblickbare Synonymgruppen<sup>43</sup> zumutet, erschwert Leseprozess und Verständnis. Vereinzelt sorgen unglückliche und scheinbar widersprüchliche Formulierungen für nachhaltige Verwirrung von bereits Geklärtem.<sup>44</sup> Redundanzen und Wiederholungen strecken manchen Gedankenbogen unnötig die Länge.

---

37 Vgl. hierzu das Kapitel 3.2 in dieser Arbeit.

38 Paul Clemen: *Auguste Rodin*, in: *Die Kunst für Alle* 20 (1904/1905), H. 13, S. 289–307, und H. 14, S. 312–35, hier H. 13, S. 297.

39 *Problem der Form*, S. 206, Z. 26 bis S. 207, Z. 1.

40 *Problem der Form*, S. 258, Z. 4.

41 „Wirkungsverhältnisse“, „Wirkungswerte“, „Wirkungsakzent“, „Wirkungsgestaltung“ u. ä.

42 Die umständlich nahegebrachte „Daseinsform“ wird später zur einfachen „Naturform“.

43 Z. B. „Gesamtvolumen“, „Naturvolumen“, „Gesamtraum“, „Hohlraum“, „Naturraum“, „Raumganze der Natur“.

44 Vgl. *Problem der Form*, S. 228, Z. 2–5: „[Die Gegenstände *in natura*] glätten sich mit der Entfernung sozusagen immer mehr, wirken aber im Gesamteindruck dennoch rund, weil eine allgemeine starke Tiefenvorstellung uns alles als dreidimensional existierend erscheinen lässt“.

## 2.2 Hildebrands *Problem der Form* in Grundzügen

Hildebrand wirft der nachklassischen Kunst eine imitative Einstellung gegenüber dem Naturvorbild vor. So würden Canovas Grabmäler „versteinerte Menschen“ zeigen. Diese würden „mehr zu dem Publikum als zu dem Grabmal“ gehören und „der Architektur gegenüber handelnd auftreten“<sup>45</sup> (Abb. 2.01). Ein Kunstwerk sei aber „eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber“<sup>46</sup>. Als „selbstständiges Ganzes“ bezeichne es „neben und gegenüber der Natur“<sup>47</sup> eine „höhere Kunstregion“<sup>48</sup>.

Um diese seinsmäßige Verschiedenheit des Kunstwerks gegenüber der Naturerscheinung und deren Imitation zu garantieren, bedarf es nun nach Hildebrand einer „architektonischen Weiterentwicklung des Imitativen“<sup>49</sup>, das heißt einer gesetzmäßigen Verwandlung des Naturvorbilds zu einem neuen Formganzem im Unterschied zur bloßen Imitation desselben. Die Gesetzmäßigkeiten einer solchen „architektonische[n] Gestaltung“<sup>50</sup> gründen dabei in unserer visuellen Wahrnehmung, die Hildebrand vor allem in den Kapiteln I bis IV erschließt, um sie dann in eine praktische Handlungsanweisung zu überführen.

Hildebrand unterscheidet zunächst zwei Extreme visueller Gegenstandswahrnehmung. Aus der Distanz betrachtet, nehmen wir ein plastisches Objekt einheitlich-geschlossen und auf einen Blick wahr, jedoch immer nur als zweidimensionales Fernbild. Die Plastizität des Objekts drückt sich hierbei nur sehr bedingt „durch Gegensätze in der erscheinenden Bildfläche“ aus, „als Flächenmerkmale, die ein Ferneres oder Näheres bedeuten“<sup>51</sup>. Unsere

---

45 *Problem der Form*, S. 205, Z. 9–24.

46 *Problem der Form*, S. 218, Z. 1f.

47 *Problem der Form*, S. 199, Z. 20.

48 *Problem der Form*, S. 199, Z. 23. In dieser grundsätzlichen Auffassung von der seinsmäßigen Verschiedenheit des Kunstwerks liegt nebenbei wohl die größte Annäherung an Fiedlers Kunsttheorie. Aus produktionsästhetischer Sicht formuliert Fiedler: „Zunächst kann sich nur in der Tätigkeit das Interesse an der Sichtbarkeit eines Dinges so isolieren, dass die Vorstellung eine Gegenstandes, an dem die Sichtbarkeit erscheint, gänzlich schwindet und diese letztere zu einer selbstständigen Form des Seins wird“ (Konrad Fiedler: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, in: Ders.: *Schriften zur Kunst*, hrsg. von Gottfried Boehm, 2., verb. und erw. Aufl., München 1991 (Bild und Text), Bd. I, S. 111 – 220, hier, S. 191, Hervorhebung ChB).

49 *Problem der Form*, S. 200, Z. 39f.

50 *Problem der Form*, S. 199, Z. 33f.

51 *Problem der Form*, S. 209, Z. 3–5.

hieraus resultierende Formvorstellung vom Objekt nennt Hildebrand „Gesichtsvorstellung“<sup>52</sup>.

Direkt vor dem Objekt hingegen erfassen wir zwar dessen plastische Modellierung durch sukzessives visuelles Abgreifen der Objektoberfläche in Einzelbildern und deren raumvektorielle Verkettung, doch nehmen wir es in diesem dynamischen Akt immer nur partiell wahr, nie geschlossen wie beim Fernbild. Wegen der notwendigen Augen- und Betrachterbewegung heißt die so gewonnene Formvorstellung „Bewegungsvorstellung“<sup>53</sup>.

In der alltäglichen Wahrnehmung „in ewigem Wechsel und in Bewegung“<sup>54</sup> empfängt unser Auge vom Objekt nur flüchtige Gesichtsvorstellungen, die wir aus einem Erfahrungsschatz plastischer Bewegungsvorstellungen „ergänzen“<sup>55</sup>. Die so gewonnene Formvorstellung bleibt jedoch vage, unsicher und kompromissbehaftet, hängt sie doch stets ab von „wechselnden mitwirkenden Umständen“<sup>56</sup> wie Licht oder Betrachterstandpunkt.

Hier gerade liegt die Hypothek der imitativen Naturnachahmung: Indem diese das Kunstwerk der Naturform annähert, unterwirft sie es denselben defizitären Wahrnehmungsbedingungen, denen schon das Naturobjekt unterliegt, und macht seine Apperzeipierbarkeit abhängig von den Begleitumständen und damit seiner „jeweilig gegebenen Erscheinung“<sup>57</sup>. Die Wahrnehmung der axiomatisch geforderten „Ruhe und Harmonie“<sup>58</sup> eines Kunstwerks und das „Bedürfnis nach klarem Ausdruck für Raum und Form“<sup>59</sup> verlangen hingegen auch „fürs Auge die Einheit und Ruhe“<sup>60</sup>. Denn für Hildebrand beruht

der eigentliche Genuss und das direkt Wohltätige am Kunstwerk im Empfangen dieser Einheit und im sicheren, unmittelbaren Erfassen dieser natürlichen Harmonie.<sup>61</sup>

Diese sichere und unmittelbare Erfassbarkeit des Kunstwerks erreicht der Künstler nun, indem er den Gegenstand nicht imitativ kopiert, sondern diesen aus seiner natürlichen Daseinsform in eine davon notwendig abweichenden

---

52 *Problem der Form*, S. 205, Z. 20.

53 *Problem der Form*, S. 205, Z. 20f.

54 *Problem der Form*, S. 220, Z. 7f.

55 *Problem der Form*, S. 203, Z. 21f.

56 *Problem der Form*, S. 208, Z. 32.

57 *Problem der Form*, S. 212, Z. 7f.

58 *Problem der Form*, S. 232, Z. 36.

59 *Problem der Form*, S. 204, Z. 1.

60 *Problem der Form*, S. 256, Z. 31.

61 *Problem der Form*, S. 256, Z. 31.



de Wirkungsform des Kunstwerks überführt. Er unterzieht hierzu die vielfältigen, wechselnden Erscheinungsweisen des Gegenstandes und die Kenntnis seiner plastischen Form einer kritischen Prüfung und Selektion und verwandelt dessen Elemente zu einem plastisch ausdrucksstarken, zugleich aber einheitlich geschlossenen und damit „unabhängig vom Wechsel der Erscheinung“<sup>62</sup> sicher und unmittelbar zu erfassenden Bildeindruck. Oberstes Ziel ist es dabei stets,

dass das *entstehende Bild die volle Ausdrucksstärke für die Form* besitzt. Hierin liegt das plastische Problem des Bildhauers.<sup>63</sup>

Da ein einheitlicher, geschlossener und unmittelbarer Bildeindruck nur im zweidimensionalen Fernbild garantiert ist, sich die Plastizität des Objekts hingegen immer nur sukzessive und partiell aus der nahsichtigen Betrachtung erschließt, verlangt die künstlerische Wirkungsform – das Kunstwerk – eine Synthese beider Wahrnehmungsweisen. Als solche erkennt Hildebrand nun die „in der griechischen Kunst herrschende Reliefvorstellung“<sup>64</sup>.

Dieses für Hildebrands Theorie grundlegende bildnerische Prinzip zwingt die plastischen Massen der Figur in hintereinander gestaffelte Raumschichten zu einem plastischem Flächenbild. Obwohl immer noch plastische Form und damit jederzeit qualitativ vom Gemälde unterschieden, verlangt diese reliefartige Schichtung ähnlich dem Gemälde nur minimalem Akkommodations- und Bewegungsaufwand des Betrachters und nimmt damit „dem Kubischen das Quälende“<sup>65</sup>. Anschaulich beschreibt Hildebrand in Kapitel V:

Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, dass ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaße in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen. Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorn durch die Glaswand gesehen, einerseits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild – andererseits wird die Auffassung des Volumens der Figur, welches an sich ein kompliziertes wäre, durch die Auffassung eines so einfachen Volumens, wie es der Gesamttraum darstellt, den sie einnimmt, ungewohnlich erleichtert. Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, sich kenntlich zu machen.

---

62 *Problem der Form*, S. 212, Z. 2.

63 *Problem der Form*, S. 210, Z. 10–4, Hervorhebungen ChB.

64 *Problem der Form*, S. 236, Z. 3f.

65 *Problem der Form*, S. 242, Z. 11.

Ihre äußersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Fläche dar. Diese Vorstellungsweise beruht also auf der Auffassung des Gegenständlichen als einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße. Das Gesamtvolumen eines Bildes besteht aber je nach der Art des Gegenständlichen aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten imaginären Flächenschichten, welche sich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmaße einigen.<sup>66</sup>

Den Gesamtprozess des Künstlers – von der Bildung einer Formvorstellung eines Gegenstandes bis hin zu seiner Umwandlung in eine Wirkungsform nach dem Prinzip der Relieftheorie – fasst Hildebrand dann wie folgt zusammen:

Auf diese Weise gelangt der Künstler dazu, die Raumvorstellung und Formvorstellung, welche ursprünglich aus einem Komplex unzähliger Bewegungsvorstellungen bestehen, so anzuordnen, dass uns ein Flächeneindruck mit starker Anregung zu einer Tiefenvorstellung übrig bleibt, welche alsdann das ruhig schauende Auge ohne Bewegungstätigkeit aufzunehmen imstande ist.<sup>67</sup>

Hier in, Kapitel V („Die Reliefauffassung“), gelingt Hildebrand also eine recht anschauliche und leicht rezipierbare Darstellung der Grundprinzipien seiner Relieftheorie. In den vorausgehenden Kapiteln III und IV begründet Hildebrand diese Reliefauffassung in einer detaillierten und wesentlich schwerer zu durchdringenden Analyse dessen, wie sich für unsere Wahrnehmung Raum, Tiefe und Plastizität in einem Flächenbild vermitteln. Im gleichen Schritt leitet Hildebrand dann Regeln ab, wie im Einzelnen trotz flächenmäßiger, augengerechter Schichtung eine restlose Vorstellung des dreidimensionalen Gegenstandes evoziert werden kann.

Zunächst ist die flache, reliefartigen Schichtung nicht ihrer selbst Willen gefordert, sondern als ein einfaches Mittel, „mit den Gegenständen einen Gesamtraum aufzubauen“<sup>68</sup>. Hierzu „muss der Künstler sich klar sein, was es für Konstellationen in der Erscheinung sind, die am unfehlbarsten, am zwingendsten im Beschauer dies Raumgefühl“<sup>69</sup> erzeugen. Man werde dabei „erkennen, dass die Figuren eine viel allgemeinere Aufgabe im Bilde lösen, als die, einen Vorgang zu erzählen“<sup>70</sup>.

---

66 *Problem der Form*, S. 234, Z. 32 bis S. 235, Z.17.

67 *Problem der Form*, S. 235, Z. 18–23.

68 *Problem der Form*, S. 221, Z. 5f.

69 *Problem der Form*, S. 220, Z. 19–21.

70 *Problem der Form*, S. 223, Z. 4f.

Die Figuren sind zunächst für sich zu einem möglichst zusammenhängenden Flächenbild zu einigen. Das Herausarbeiten der „ausdrucksvollsten Formenmerkmale“<sup>71</sup>, wie etwa der Gelenke, verdeutlicht die Stellung der Figur dabei bereits aus der Entfernung. Verkürzungen hingegen sind zu vermeiden, weil schwer ablesbar, insbesondere solche, die über die vorderste Reliefschicht, der „Distanzschicht“<sup>72</sup>, dem Betrachter entgegenkommen würden: „Es darf nichts aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten“<sup>73</sup>.

Die derart für sich geeinigten einzelnen Flächenbilder sind nun in möglichst wenigen Schichten des gedachten Kubus’ anzuordnen, „denn setzte ich die Einzelnen in immer verschiedene Distanzen, so wird die Tiefenbewegung zu sehr zerstückelt“<sup>74</sup>. Durch geschickt gewählte Überschneidungen lassen sich die Elemente der einzelnen Schichten nun zu einem gemeinsamen Flächeneindruck verknüpfen, sie „reichen sich so zu sagen durch Überschneidung die Hände, ohne in realer Berührung gedacht zu sein“<sup>75</sup>.

Besonders hervorzuheben ist, dass die Einschreibung der Figur in reliefartige Raumschichten zum Erhalt eines Flächeneindrucks die Festlegung des Werks auf eine Hauptansicht bedingt, auf welche hin die ganze Anordnung vom Künstler zu berechnen ist. Dabei ist es schlicht hinzunehmen,

dass bei der Plastik die Formverhältnisse einer Ansicht zuweilen für die Wirkung der Hauptansicht geopfert werden müssen<sup>76</sup>.

Mindestens in der Theorie aber kann die Vollplastik mehrere Ansichten haben:

Es liegt natürlich in der Konzeption der Figur, wie viele Ansichten sie hat. Ob bloß zwei – wie es Figuren haben, welche analog einer reinen Relieferfindung sich ausbreiten – ob drei oder vier etc. Es handelt sich dabei stets nur um das Maß der Energie, mit der die Figur bestimmte Standpunkte anweist, nicht um eine notwendige Anzahl. Immer wird sich aber eine Ansicht als diejenige geltend machen, welche analog dem Bilde oder Relief die ganze plastische Natur der Figur als einheitlichen Flächeneindruck darstellt und zusammenfasst. Sie bedeutet die eigentliche Gesichtsvorstellung, welche der plasti-

---

71 *Problem der Form*, S. 229, Z. 27f.

72 *Problem der Form*, S. 225, Z. 23.

73 *Problem der Form*, S. 229, Z. 13–5.

74 *Problem der Form*, S. 203, Z. 4f.

75 *Problem der Form*, S. 230, Z. 17f.

76 *Problem der Form*, S. 219, Z. 13–6

schen Darstellung zu Grunde liegt, die anderen Ansichten sind ihr untergeordnet als notwendige Konsequenz der Hauptansicht.<sup>77</sup>

Diese rigorose Unterordnung unter die Erfordernisse einer flächigen Hauptansicht im Sinne der Relieftheorie lizenziert in letzter Konsequenz sogar die anatomische Verzerrung der Figur:

Die notwendigen Proportionen müssen aus der Gesamtheit des Kunstwerkes stets neu geschaffen werden und neu resultieren (...). [S]o sind auch die Proportionen der Einzelglieder hinfällig und müssen in ihrem neuen Zusammenhang neu gefunden werden.

Die notwendige Haupt- oder Frontalansichtigkeit der Figur hängt als deren Bedingung wie Konsequenz mit der bildhauerischen Arbeit in Stein zusammen, der Hildebrand das letzte Kapitel widmet. Weil es unmöglich ist, sich vor dem Anhauen des Steins bereits vorzustellen, wo die einzelnen Glieder der dreidimensionalen Figur aus jeder der Ansichten des Blocks zu liegen kommen,

lässt sich nur der eine Weg einschlagen, von einer Ansicht auszugehen und die anderen als ihre notwendigen Konsequenzen entstehen zu lassen. Damit ist der Bildhauer gezwungen, seiner kubischen oder Bewegungsvorstellung eine Gesichts- oder Bildvorstellung zu Grunde zu legen und von dieser auszugehen.<sup>78</sup>

Entsprechende tastet sich der Steinbildhauer schichtweise von vorne nach hinten durch den Block und erhält dadurch die Kontrolle über die notwendige Reliefschichtung und die Einigung der Figur. Es geht Hildebrand hierbei jedoch nicht um eine grundsätzliche Abwertung des plastisch-auftragenden Modellierens gegenüber der aushauenden Arbeit in Stein, sondern um die Vorteilhaftigkeit des Prinzips, das den Künstler demnach auch beim Arbeiten in Gips und Ton immer vor Augen stehen und anleiten sollte.

Das Verhältnis von Skulptur, Architektur und Stadtraum behandelt Hildebrand etwas versteckt im Kapitel VI („Funktionsausdruck“). Hildebrand bemängelt an der Platz- und Monumentgestaltung seiner Zeit, dass

die Plastik nur als Rundplastik im leeren Raum, auf der Mitte eines Platzes vorkommen darf, da wo sie nie stehen sollte, weil alle Richtungen gleichwertig sind, es kein vorne und hinten gibt, und die Situation der Bildwirkung der Plastik möglichst entgegenarbeitet; der Beschauer kreist um das Standbild herum und hat vier Ansichten zu schlucken<sup>79</sup>.

---

77 *Problem der Form*, S. 241, Z. 5–15.

78 *Problem der Form*, S. 257, Z. 11–5.

79 *Problem der Form*, S. 252. Z. 15–9.

Während sich das öffentliche Platzmonument gegenwärtig also „im Bann der isolierten Rundplastik“<sup>80</sup> befände, benötige Plastik grundsätzlich vor allem „Anschluss an Architektur“<sup>81</sup>. Die Beziehung zwischen Architektur und Plastik könne dabei

immer nur architektonischer Natur sein; entweder übernimmt die Plastik die Rolle von Füllungen oder Krönungen eines architektonischen Ganzen und wird zu einem architektonischen Teil desselben, oder die Architektur ist ein bloß dienendes Glied für die Plastik, dient als Sockel etc. (...) Alsdann kann nur die Gesamtvorstellung, also der einheitliche Raum, von dem Architektur und Plastik je einen Teil ausmachen, der Gegenstand der Darstellung sein, d. h. eine vollständige Bildvorstellung, die plastisch nur als Relief zu geben ist.<sup>82</sup>

### 2.3 Hildebrands Theorie in seinem eigenen Werk

In seinem bildhauerischen Werk hat Hildebrand dieser Theorie zur Anschaulichkeit verholfen. Das Prinzip der Raumschichten, in denen sich das figürliche Material in einem gedachten Kubus anordnen soll, veranschaulicht für die Vollplastik gut der *Philoktet* von 1886 (Abb. 2.02). Eine dicke Felsplatte umschreibt grob den Grundriss des gedachten Blocks, bevor ein Rücksprung eine vorderste Raumschicht für den Köcher und das rechte Bein des Argonauten freigibt, dessen Knie die gedachte vordere Glaswand berührt, aber nicht durchstößt. Der zum Betrachter gedrehte Oberkörper und das aufgestellte linke Bein füllen eine zweite, tiefere Raumschicht. Alles dreht sich in die Fläche zur Schauseite. Der Akt äußert sich klar und wird an wichtigen Punkten sofort ablesbar. Nichts veranlasst hier zu weiterer Erforschung der Figur durch Umschreiten.

Strenger noch scheint der *Kugelspieler* von 1885/86 das Schichtenmodell einzuhalten (Abb. 2.03). Während er in seiner körpermechanischen Demonstration zunächst viel raumhaltiger und weniger auf eine Schauseite hin angelegt ist als der *Philoktet*, zeigt sich bei längerer Betrachtung, dass seine rechte Seite tatsächlich das ruhigere, straffere Bild vermittelt. Die exakte beschneidene, rechteckige Plinthe verweist auf einen Raumquader, in dem der Wurfarm und das aufgesetzte rechte Knie eine erste, das aufgestellte linke

---

80 *Problem der Form*, S. 252, Z. 6.

81 *Problem der Form*, S. 252, Z. 7.

82 *Problem der Form*, S. 250, Z. 39 bis S. 251, Z. 8.

Bein mit der auf das Knie gestützten linken Hand eine hiervon klar unterschiedene zweite Raumschicht besetzen. Kopf, Schulter, Knie, Hand und Kugel vermitteln als markante Punkte den Bewegungsakt der Figur. Doch ist Hildebrand nicht bis zur Unwirklichkeit rigoros: Der linke Ellenbogen ist in realistischer Weise ausgestellt und reicht deutlich über die Blockgrenzen hinaus. Aus der hier beschriebenen Hauptansicht aber reicht er eben nicht als Verkürzung nach vorne über die Distanzschicht hinaus, sondern aus dem Figurenraum in die Tiefe, was Hildebrand in seinem Buch beschreibt. Die Distanzschicht – die gedachte vordere ‚Glasscheibe‘ – wird hingegen durch Schulter, Wurfarm und Kopf nur berührt und zugleich definiert.

Der ausgestellte Ellenbogen kennzeichnet mit gleicher Funktion auch den *Stehenden jungen Mann* von 1881–84, der sich ansonsten aber ebenfalls an die Begrenzung des von der rechteckigen Plinthe definierten Raumquaders hält (Abb. 2.04). Den Arm in die Seite gestützt, ist die rundplastische Figur weitgehend aktionslos, der leicht geneigte Kopf blickt eher versunken als fixierend. Der Mann wolle nichts, tue nichts, wurde die Figur kommentiert. Sie verweist auch auf nichts außerhalb des Werks. In diesem Sinne muss auch das unponderierte, ‚anthropologische‘ Stehen als Motivlosigkeit verstanden werden, da noch der Kontrapost einen thematischen Gehalt darstellen würde.

Von dieser Nüchternheit verschieden ist der *Netzträger* von 1890, nicht nur wegen der angedeuteten Tätigkeit und des muskelbetonteren Körperbaus, sondern vor allem weil er unvollendet blieb und das Infinito von Figur und Netz die michelangeleske und auch hildebrandsche Vorstellung von der im Steinblock existierenden Figur in Erinnerung ruft, die der Bildhauer nach und nach aus diesem ‚befreit‘ (Abb. 2.05). Während auch hier der Blockraum an der Bodenplatte ablesbar ist, wächst die Figur aus dieser heraus und „lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, sich kenntlich zu machen“<sup>83</sup>. Dieses Tiefenmaß ist wegen der Nichtvollendung des Werks besonders deutlich auf der linken Seite ablesbar, wo hinter dem Bein das namensgebende Netz als kantiger Pfeiler stehen blieb und nunmehr anzeigt, bis zu welcher Tiefe der Bildhauer in einer ersten Phase die Figur von der Blockfront her nach der Tiefe hin ausgehauen hat.

---

83 *Problem der Form*, S. 235, Z. 7f.

Am *Dionysos-Relief* von 1890 sind Hildebrands detaillierte Ausführungen zur Organisation der Figuren in Raumschichten ablesbar (Abb. 2.06). In der geringen Raamtiefe des Reliefs sind die Figuren in zwei oder drei solcher Schichten gefasst. Harmonisch überschneiden sich einzelne Glieder der Figuren und schaffen damit eine Verknüpfung der verschiedenen Schichten. So setzt der linke Arm des trunkenen Dionysos den Oberarm des ihn stützenden Satyrn fort, sein Fuß überschneidet sich in der Fläche mit dem des Krugträgers zur Linken. Alle drei Figuren setzen sich zu einer parabelförmigen Umrandung des alle Schichten durchdringenden Tiefenraums in der Mitte der Komposition zusammen.

Die Einigung der Formen zu raumschichtig geordneten Flächenmustern kennzeichnet mitunter sogar Hildebrands Bildniskunst. In der *Porträtbüste Julia Brewster* von 1880–81 setzt sich das längliche Gesicht mit seinem langen Nasenrücken in dem Knoten des Schultertuchs zum prononcierten linken Handgelenk fort (Abb. 2.07). Die flach in die Taille gelegten Arme fordern keinen Raum über die gedachte Begrenzung der vorderen Distanzschicht hinaus.

Mit dem *Wittelsbacher Brunnen* von 1891–95 konnte Hildebrand erstmals seine Vorstellung von monumentaler Platzgestaltung und Skulptur in architektonischer Bindung verwirklichen (Abb. 2.08, 2.09). Die zweistufige, konvex ausschwingende Beckenanlage vermittelt zwischen dem Straßenniveau und den leicht erhöhten rückwärtigen Maximiliansanlagen und nutzt deren Baumbestand zugleich als Hintergrundfolie für eine in die Breite entwickelte und auf Fernsicht angelegte, architektonisch-skulpturale Reliefbild. An dieser haben Architektur und Skulptur kompositorisch gleichermaßen Anteil, ohne indes dass die Skulpturen die Architektur im Sinne von Hildebrands Canova-Kritik ‚bevölkern‘ würden. Vielmehr grenzen sie mit rechteckigen Plinthen auf Postamentplatten demonstrativ eine eigenen Seinssphäre für sich ab. Auch für sie gibt die Plinthe dabei den Raumkubus vor, innerhalb dessen sie bewegt, aber in vergleichsweise klaren Silhouetten gefasst, eine vordere und hintere Raumschicht markieren. Eine vordere Schicht bleibt für den Schwanz des Meerestieres, die Beine der Frauenfigur und die dargereichte Trinkschale reserviert, alles andere entwickelt sich dahinter.

Am Beispiel seiner eigenen Werke dargelegt, gewann Hildebrands komplexe Formtheorie für die Zeitgenossen also sicherlich an Anschaulichkeit und Kohärenz. Sie war in dieser Form als geschlossenes Programm nachvollziehbar und rezipierbar. Wie das nachfolgende erste Fallbeispiel einer Hildebrandrezeption bei Lehmbruck aber zeigen wird, bot Hildebrands Theorie jenseits einer solchen geschlossenen und ganzheitlichen Rezeption auch ein partielles und variables Rezeptionsangebot.



### 3 Wilhelm Lehmbruck

Die Lehmbruckforschung<sup>84</sup> hat in den vergangenen fünfzehn Jahren die erhoffte „Neubelebung des Meinungs-austausches“<sup>85</sup> gebracht. Konnte zuvor der Eindruck gewonnen werden, „als gebe es nur eine Ultima Ratio zu Lehmbruck“<sup>86</sup>, so hat die jüngere Forschung durch eine breitere methodische Aufstellung, aber auch durch einen unbefangeneren Zugang zum interpretatorischen ‚Schutzgebiet Lehmbruck‘<sup>87</sup> mancherlei Korrekturen vornehmen können.<sup>88</sup> Dies betrifft die Beurteilung einzelner Hauptwerke<sup>89</sup> ebenso wie die Künstlerpersönlichkeit Lehmbrucks.<sup>90</sup> Unter anderem wird die in der Literatur bisweilen etwas solipsistisch anmutende Selbsterfindung Lehmbrucks in der *Knienden* von 1911 und die darin begründete Scheidung eines künstlerisch stark abhängigen Frühwerks von einem nachfolgenden, eigentlichen ‚Lehmbruckstil‘ relativiert.<sup>91</sup>

Wenn auch bisher nicht in einer Einzeluntersuchung nach der Rolle Hildebrands für Lehmbrucks Werk gefragt wurde, so hat diese Neuperspektivierung doch vereinzelt auch Hildebrand als Rezeptionsquelle (wieder) stär-

---

84 Das kunsthistorische Lehmbruckbild ist vor allem von den Arbeiten Dietrich Schuberts geprägt. Neben zahlreichen Aufsätzen und dem monografischen Standardwerk zu Lehmbruck (*Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981, <sup>2</sup>1990) erstellte Schubert auch den Œuvrekatalog der Skulpturen (*Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen, 1898–1919*, Worms 2001; vgl. hierzu auch die kritische Rezension von Ursel Berger in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66 (2003), H. 1, S. 122–39). Wichtig, weil Forschungskontroversen widerspiegelnd: Martina Rudloff und Dietrich Schubert (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck*, Bremen, Gerhard Marcks-Haus, 6. Februar bis 30. April 2000 u. a., Bremen 2000. Ebenso der bisweilen als Alternative zu Schuberts Œuvrekatalog angesehene Bestandskatalog des Duisburger Lehmbruck Museums: Christoph Brockhaus (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck, 1881–1919. Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken. Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg*, bearb. von Katharina B. Lepper, Köln 2005.

85 Martina Rudloff, Ursel Berger, Christoph Brockhaus und Manfred Fath: *Vorwort*, in: Rudloff/Schubert, *Wilhelm Lehmbruck*, S. 7f., hier S. 7.

86 Ebd.

87 Vgl. schon früh die Kritik an einer allzu starken interpretatorischen Befrachtung Lehmbrucks bei Reinhold Hohl: *Wilhelm Lehmbruck. Ein deutsches Schutzgebiet*, in: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal und Wieland Schmied (Hrsg.): *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985*, Staatsgalerie Stuttgart, 8. Februar bis 27. April 1986, München 1986, S. 434f.

88 Vgl. jüngst als bisher umfangreichste und konsequenteste Neuausrichtung die Dissertation von Teresa Ende (*Wilhelm Lehmbruck. Geschlechterkonstruktionen in der Plastik*, Berlin 2015), die neben ihrer eigentlichen, genderspezifischen Fragestellung derzeit wohl den besten Überblick über den Diskussionsstand zu Lehmbruck gibt.

89 Vgl. etwa die Neuinterpretation des *Gestürzten* bei Arie Hartog: *Die Metaphysik des Opfers. Bemerkungen zu Lehmbrucks Gestürzten*, in: Rudloff/Schubert, *Wilhelm Lehmbruck*, S. 163–83.

90 Vgl. hierzu etwa den biografischen Abriss zu Lehmbruck bei Ende, *Geschlechterkonstruktionen*, S. 51–118.

ker ins Blickfeld rücken lassen. Gerade der stilistische Bruch zwischen Lehmbrucks bereits in Paris entstandener, ‚klassizierender‘ *Stehenden weiblichen Figur* von 1910 und der schon ‚expressionistischen‘ *Knienden* von 1911 bietet einen geeigneten Untersuchungsrahmen für die Frage nach dem Einfluss von Hildebrands Formtheorie. Primäres Erkenntnisziel ist dabei jedoch nicht die Klärung von Bruch oder Kontinuität, sondern in wie weit Hildebrands Formtheorie sich in den beiden genannten stilistisch sehr unterschiedlichen Werken widerspiegelt.

Im Folgenden wird diesbezüglich die These vertreten, dass Hildebrands Formtheorie durch Lehmbrucks selektive Rezeption einzelner Aspekte – ich nenne sie hier Theoreme – bei der Gestaltfindung sowohl der *Stehenden* wie auch der *Knienden* dem Künstler wichtige Impulse geben konnte. Damit wäre die Formtheorie Hildebrands von ihrer angestammten neoklassizistischen Entstehungs- und Anwendungsumgebung abstrahiert und auf einen differenten Kontext übertragbar geworden. Prägend für einen solchen selektiven, nicht ganzheitlichen Zugriff auf Hildebrands Formtheorie könnte, so wird an dieser Stelle erstmals argumentiert, der Kunsthistoriker und zeitweilige Lehrer Lehmbrucks Paul Clemen gewesen sein.

Im Folgenden betrachten wir zunächst die wichtigsten Einflüsse in Lehmbrucks Frühwerk bis zu seinem Weggang nach Paris, fragen dann nach der Rolle Clemens als Vermittler von Hildebrands Formtheorie und führen im Hauptteil für die *Stehende* und die *Kniende* den Nachweis ihrer selektiven Anverwandlung durch Lehmbruck.

### 3.1 Lehmbruck zwischen Akademismus, Rodin, Hildebrand und Maillol

Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) absolvierte eine für seine Zeit nicht untypische, zweistufige Künstlerausbildung.<sup>92</sup> Dem Besuch der Kunstgewerbe-

---

91 Den Bruch zwischen 1910 und 1911 betont besonders Dietrich Schubert: *Die „Kniende“ (Paris 1911)*, in: Andreas Pfeiffer (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck*, Städtische Museen Heilbronn, Deutschhof, 26. Juni bis 30. August 1981, Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, September bis Oktober 1981, Heilbronn 1981 (Heilbronner Museumskatalog; 16), S. 34–51, hier S. 34; aber wieder relativierend in: Ders., *Catalogue raisonné*, S. 21. Vgl. hierzu auch Ende, *Geschlechterkonstruktion*, S. 126, 151; ferner Martina Rudloff: *Mutter und Kind: „Noch freier, noch abstrakter als bei Rodin“*, in: Dies./Schubert, *Wilhelm Lehmbruck*, S. 9–27, hier S. 10.

92 Vgl. für biografische Aspekte zu Lehmbruck grundlegend Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 63ff.; wegen der inzwischen „notwendigen Revisionen“ (Lepper) aber zudem Katharina B. Lepper: *Lebensstationen*, in: Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, S. 291–300, sowie Ende, *Geschlechterkonstruktionen*, S. 51–118.

schule (seit 1895/96), wo Clemens Buscher (1855–1916) vor allem handwerkliche Fertigkeiten und grundlegende Gestaltungsprinzipien vermittelt haben wird, folgte von 1901 bis 1906 das Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie als Meisterschüler des Bildhauers Karl Janssen (1855–1927).<sup>93</sup> Dessen Stilrepertoire reichte von begasschem Neobarock bis hin zu sozialen und Genremotiven im Stile Meuniers (Abb. 3.01).<sup>94</sup> Beides, eher aber Meunier, hat sich in Lehmbrucks frühen Arbeiten niedergeschlagen (Abb. 3.02).<sup>95</sup> Auf der *Internationalen Kunstausstellung* von 1904 in Düsseldorf wird Lehmbruck dann erstmals Werke von Rodin im Original gesehen haben, die ihn wie viele Künstler seiner Generation tief beeindruckten und deren Einfluss sich in Arbeiten wie dem Relief *Schlaf* von 1907 (Abb. 3.03)<sup>96</sup> oder in dem Gipsguss *Verzweiflung* von 1908/09 (Abb. 3.04)<sup>97</sup> zeigt. Rodins Plastik blieb für Lehmbruck bis zu seinem Umzug nach Paris 1910 von großer Bedeutung.

Stärker als bisher wird heute auch auf eine frühe Rezeption von Hildebrands bildhauerischem Werk verwiesen. So erkennt vor allem Katharina Lepper in den noch an der Akademie entstandenen *Drei Brunnenfiguren* von 1904/05 gut nachvollziehbar eine „sehr vereinfachte Adaption“<sup>98</sup> von Hildebrands *Wittelsbacher Brunnen* (Abb. 3.05). Neben solchen direkten Anregungen, wie sie auch eine Reihe von Portätreliefs<sup>99</sup> und die stark formvereinfachenden Portätbüste von Lehmbrucks späterer Frau Anita Kaufmann von 1906 (Abb. 3.06)<sup>100</sup> darstellen,<sup>101</sup> sieht Lepper in Hildebrand auch „das

93 Vgl. hierzu Eduard Trier: *Wilhelm Lehmbruck und seine Lehrer*, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 30/31 (1985), S. 75–88.

94 Vgl. Jutta Dresch: *Karl Janssen und die Düsseldorfer Bildhauerschule*, Düsseldorf 1989, S. 25ff., bes. S. 57ff.

95 Vgl. für eine Arbeit in Anlehnung an Meunier siehe Lehmbrucks *Steinwälzer* (um 1904/05, Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, Kat. 13.1 und 13.2, S. 58f.) sowie für eine neubarocke Arbeit die Reiterstatuette *Jan Wellem* (um 1904, ebd., Kat. 12, S. 56f).

96 Vgl. Katharina B. Lepper: *Schlaf, 1907*, in: Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, S. 78.

97 Vgl. Katharina B. Lepper: *Verzweiflung, 1908/09*, in: Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, S. 92.

98 Katharina B. Lepper: *Drei Brunnenfiguren, um 1904/05*, in: Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, S. 54.

99 Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, Nrn 18, 19.1, 19.2 und 20, S. 68f. Vgl. hierzu Katharina B. Lepper: *Damenportrats, um 1906*, in: ebd., S. 68.

100 Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, Nr. 21, S. 70f. Vgl. hierzu Katharina B. Lepper: *Porträt Frau L. (Anita Kaufmann)*, in: ebd., S. 70.

101 Die bezeichneten Beispiele rufen vor allem Gattungen auf, in denen Hildebrand nahezu uneingeschränkt als führender Bildhauer der Zeit gelten konnte, nämlich Brunnenplastik, Relief und Porträt.

geistige Bindeglied zu Lehmbrucks Renaissancezeption<sup>102</sup>. Diese zeigt sich etwa im Genre-Porträt *Die Alte* (Abb. 3.07) im Stile des Desiderio da Settignano.

Greifen wir in die spätere, expressionistische Werkphase vor, so ließe sich durchaus der interpretatorisch umstrittene *Gestürzte* von 1915 im hildebrandschen Sinne verstehen (Abb. 3.08, 3.09).<sup>103</sup> Ursprünglich als Nischenfigur konzipiert, war er zwangsläufig auf Frontalansichtigkeit angelegt. Die rigiden, axialen Ausrichtung der Figur parallel zur Distanzschicht und die gegenläufige Stellung der Gliedmaßen, die zwei Raumschichten definieren, sind klar auf die Wirkung einer solchen Frontalansicht hin konzipiert.

Es soll hier aber auf die Umbruchphase zwischen 1910/1911 hingearbeitet werden. Sucht man hierzu nach einem Niederschlag Hildebrands in Lehmbrucks Werk nach seinem Akademieabschluss von 1906, so könnte man in formvereinfachenden, bisweilen klassizistischen Tendenzen seiner Werke eine Orientierung an Hildebrands vermuten. Es zeigt sich aber, dass solche Merkmale bereits zeitgenössisch nicht mehr mit Hildebrand, sondern vielmehr mit Maillol in Verbindung gebracht wurden, der ab etwa 1907 auch für Lehmbruck ein wichtiges Vorbild wurde. Es muss zur Klärung daher kurz auf Maillol eingegangen werden.

Aristide Maillol (1861–1944) hatte sich nach Anfängen in der Flächenkunst (Malerei, Tapisserien) 1895 erst spät der Bildhauerei zugewandt. Der Durchbruch erfolgte 1905 mit der *Méditerranée* (Abb. 3.10) im Salon d'automne. Hier zeigte Maillol in den folgenden Jahren viele seiner Hauptwerke, so 1907 das Relief *Le Désir* (Abb. 3.11), 1909 den *Radfahrer* oder 1910 die *Pomona* (Abb. 3.12).<sup>104</sup> Maillols Erfolg ging indes wesentlich von seiner Rezeption in Deutschland aus, wo Multiplikatoren wie der Sammler und Mäzen Harry Graf Kessler und der Schriftsteller Julius Meier-Graefe<sup>105</sup> in der vermeintlich naiven und unverbildeten Gestaltungskraft Maillols sowie der beruhigten, klaren, ‚tektonischen‘ Formgestaltung seiner Frauengestal-

---

102 Katharina B. Lepper: *Das plastische Werk*, in: Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, S. 22–33, hier S. 23. Lehmbruck unternahm 1905 eine Italienreise.

103 Vgl. zu diesem Werk besonders Hartog, *Die Metaphysik des Opfers. Bemerkungen zu Lehmbrucks Gestürzten*.

104 Vgl. hierzu Ursel Berger: *Daten zu Leben und Werk [Maillols]*, in: Dies. und Jörg Zutter (Hrsg.): *Aristide Maillol*, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 14. Januar bis 5. Mai 1996, München, New York 1996, S. 9–16.

105 Vgl. Julius Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte [sic] der modernen Kunst*, Stuttgart 1904, Bd. 2, S. 540.

ten eine Projektionsfläche für ihre eigenen, durchaus zeittypischen Sehnsüchte nach Sammlung, Beruhigung und Gesundung einer als ‚nervös‘ empfundenen Zeit fanden.<sup>106</sup> Ihrer Vermittlung verdankte es sich, dass sich Maillols Werke von 1905/06 an, vielleicht noch früher, in öffentlichen und privaten Sammlungen zügig verbreiteten.<sup>107</sup> Lehmbrucks Kenntnis des bald als Gegensatz zum aufgewühlten Rodin interpretierten Maillols kann vorausgesetzt werden und wird beispielhaft in der *Kleinen stehenden Figur* von 1908 (Abb. 3.13) erkannt.<sup>108</sup> Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zeigt bereits die Gruppe *Mutter und Kind* von 1906 (Abb. 3.14).<sup>109</sup>

Im Unterschied zum dynamischen und aufgewühlten Rodin aber wurde Maillol in Deutschland nicht als Gegenpol zu Hildebrand aufgefasst. Eine Unterhaltung zwischen Maillol und Kessler vom Mai 1907, die letzterer in seinem Tagebuch festhielt, belegt, wie sehr Maillol aus deutscher Perspektive an Hildebrand heranrücken konnte. Maillol arbeitete gerade an dem Relief *Le Désir* (Abb. 3.11), das Kessler beim Künstler in Auftrag gegeben hatte:

Nachmittag nach Marly<sup>110</sup>, Maillol besuchen. Ich frage ihn (um das Verhältnis seiner Idee zu denen Hildebrands zu prüfen), was er neulich damit gemeint habe, dass in einem Relief gewisse Punkte ‚im gleichen Abstand zum Hintergrund‘ sein müssten. Wir standen vor einer großen Steinplatte, die für mein Relief bestimmt ist. Er fuhr mit der Hand über die Fläche: ‚(...) Die wichtigsten Punkte müssen hier liegen.‘ (...) Ich fragte ihn, warum er diese ‚Theorie‘ aufstelle? ‚Aber das ist keine Theorie, das sieht man doch; das ist notwendig im Hinblick auf die Lichtverteilung. Die wichtigsten Punkte müssen vom Licht in gleicher Weise getroffen werden.‘<sup>111</sup>

Maillols Erklärungen rechtfertigen Kesslers Nachfragen voll und ganz, stehen sie den Äußerungen Hildebrands zur Lichtmodellierung im Relief

---

106 Vgl. hierzu aufschlussreich Sabine Walter: *Maillol – eine deutsche Entdeckung? Bemerkungen zur Maillol-Rezeption in Deutschland nach 1900*, in: Michael Bollé und Thomas Föhl (Hrsg.): *Von Berlin nach Weimar. Kunstgeschichte und Museum. Beiträge zu Ehren von Rolf Bothe*, 2 Bde, München, Berlin 2003, Bd. 1, S. 108–25; vgl. ebenso trotz der Schwerpunktsetzung auf die zwanziger und frühen dreißiger Jahre Arie Hartog: *Zwischen „Ausdrucks-Plastik“ und „Klassik“. Die Rezeption Maillols in Deutschland*, in: Berger/Zutter, *Aristide Maillol*, S. 181–9.

107 Vgl. hierzu bereits Schubert, *Anmerkungen*, S. 58–60; Walter, *Maillol – eine deutsche Entdeckung?*, S. 116–8.

108 Vgl. Katharina B. Lepper: *Kleine Stehende Weibliche Figur, 1908*, in: Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, S. 90.

109 Katharina B. Lepper: *Mutter und Kind, 1907*, in: Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, S. 84f., hier S. 84.

110 Marly-le-Roi, Département Yvelines, etwa 20 Kilometer westlich von Paris.

111 Harry Graf Kessler: Tagebuch, 28. Mai 1907, zit. nach Ursel Berger: *Konzeption und Ausführung in Maillols plastischem Werk*, in: Dies./Zutter, *Aristide Maillol*, S. 39–62, hier S. 47.

doch in der Tat sehr nahe.<sup>112</sup> Vor allem aber belegt die Tatsache, dass Kessler als Exponent der Avantgarde noch 1907 den Neuklassizisten Hildebrand wie selbstverständlich als relevante Bezugsgröße vor Augen hatte, wie tief dessen Formtheorie im deutschen Kunstdiskurs der Zeit verankert war. Wie aber Kessler Maillols Relieifarbeit an hildebrandschen Kriterien misst, verweist auf eine verbreitete Lesart von Maillols Kunst in Deutschland. Dessen Formklarheit verstand man, so Ursel Berger,

gleichsam als die praktische Anwendung der Theorie Hildebrands durch einen großen Künstler. Maillol, der durchaus von Rodin Unterstützung erfahren hatte, konnte somit als ein Kollege empfunden werden, der auf eine ihm eigentümliche Weise ebenfalls eine Synthese aus ‚Rodin und Hildebrand‘ suchte.<sup>113</sup>

In dem Streben nach einer solchen Synthese mag die Auseinandersetzung mit Hildebrands Formtheorie in Deutschland der Rezeption von Maillols Formstrenge also den Weg bereitet haben. Dies vermutete Claude Keisch bereits 1988 und verwies auf die ungleich höhere Anziehungskraft von Maillols betont sinnlicher Kunst gegenüber den stets etwas unterkühlt auftretenden Figuren Hildebrands. „Glücklicher als dieser“, so Keisch,

vermochte Maillol die Möglichkeiten eines ‚klassischen‘ Menschenbildes, einer unbezweifelten Tektonik ohne Rückgriff auf akademische Normen und ohne theoretischen Unterbau zu demonstrieren. Er fand den kurzen Weg zwischen Natursinnlichkeit und Kunstgesetz.<sup>114</sup>

Angesichts dessen scheint es vor dem Hintergrund von Lehmbrucks früherer Rezeption Hildebrands durchaus legitim, jede Annäherung Lehmbrucks an Maillols Schwere und Klassizität auch mit Blick auf eine Vorprägung

---

112 Vgl. *Problem der Form*, S. 238, Z. 6–8: „Mit anderen Worten, es müssen so viele Höhenpunkte der Darstellung in einer Fläche liegen, dass sie den Eindruck der Fläche hervorrufen“; ebd., S. 239, Z. 8–15: „Ein flaches Relief, welches naturgemäß durchgängig das Licht auffängt, würde bei tiefer Behandlung Schattenpartien enthalten, und es trägt sich alsdann, ob es dies verträgt, ob es noch deutlich bleibt. Es liegt also in der Konzeption und Anordnung, so gut wie bei einem Bilde, ob alles im Lichte gedacht ist oder nicht. Und umgekehrt kann ein tiefes Relief, welches mit und auf die Schattenwirkung konzipiert ist, in der flachen Darstellung die notwendige Wirkung einbüßen“.

113 Ursel Berger: *Generation zwischen den Stühlen. Zur Neuorientierung in der deutschen Bildhauerei um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, in: Silke Opitz (Hrsg.): *Revision 2001. Leben und Werk des Bildhauers Richard Engelmann (1868–1966)*, Bauhaus-Universität Weimar und Stadtmuseum Weimar, Kunsthalle am Goetheplatz, 29. November 2001 bis 20. Januar 2002, Themenheft von Theses 47 (2001), S. 10–20, hier S. 16.

114 Claude Keisch: *Rodin, Maillol und die deutschen Bildhauer des frühen 20. Jahrhunderts*, in: Anita Beloubek-Hammer (Bearb. und Red.): *Mensch – Figur – Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts*, Nationalgalerie, Berlin, 7. September bis 30. Oktober 1988, Berlin 1988, S. 22–31, hier S. 22. Vgl. auch hieran anschließend, aber etwas zurückhaltender Susanne Kähler: *Maillol als Lehrer?*, in: Berger/Zutter, *Aristide Maillol*, S. 167–72, hier S. 169.

durch Hildebrands Neuklassizismus zu interpretieren. Dies wird für die Analyse der *Stehenden weiblichen Figur* noch von Bedeutung sein.<sup>115</sup>

### 3.2 Paul Clemen als Vermittler von Hildebrands Formtheorie

Für die frühe motivische Lehmbruck-Rezeption wie auch für die These einer Vorbereiterrolle Hildebrands bei der Maillol-Rezeption stellt sich die Frage nach Impulsgebern und Vermittlern hildebrandscher Kunst und Formtheorie. Auch wenn Buschor und Janssen als Lehmbrucks akademische Lehrer durchaus mehr vermittelt haben könnten, als ihr jeweiliges Œuvre ahnen lässt, wird Lehmbruck wahrscheinlich durch den Kunsthistoriker und Denkmalspfleger Paul Clemen zu einer Auseinandersetzung mit Hildebrands Kunstideal und Formtheorie gelangt sein. Dieser möglichen Bedeutung Clemens für die künstlerische Ausbildung und Orientierung Lehmbrucks wurde bisher in der Forschung nicht nachgegangen.<sup>116</sup> Im Folgenden wird argumentiert, dass Clemens Rezeption von Hildebrands Formtheorie prägend für deren Anverwandlung durch Lehmbruck gewesen sein könnte.

Paul Clemen (1866–1947) lehrte als Professor von 1899 bis 1902 an der Düsseldorfer Kunstakademie Literatur- und Kunstgeschichte,<sup>117</sup> musste damit von 1901 bis 1902 auch Lehmbruck unterrichtet haben. Als Spezialist für Skulptur veröffentlichte Clemen unter anderem zur gotischen, zunehmend auch zur zeitgenössischen französischen Plastik. So kann er beispielsweise als ein Vermittler von Rodins Kunst in Deutschland gelten. Clemens Schriften bezeugen indes nicht nur seine tief gründende Frankophilie, sondern belegen bei genauer Lektüre zugleich eine uneingeschränkte Anerkennung Hildebrands „als den größten unserer zeitgenössischen Plastiker“<sup>118</sup>,

---

115 Inwieweit im Übrigen Maillol selbst sich mit Werk und Theorie Hildebrands auseinandergesetzt haben mag, muss an dieser Stelle offen bleiben. Tatsächlich lag Hildebrands Problem der Form seit 1903 in französischer Übersetzung vor: Adolphe Hildebrand: *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*, übers. von Georges M. Baltus, Paris, Straßburg 1903.

116 Vgl. etwa Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 63. Sofern Clemen Erwähnung findet, wird meist auf eine von ihm organisierte studentische Exkursion zur Pariser Weltausstellung von 1900 verwiesen, womit aber die Blickrichtung von Hildebrand wegführt. Ende (*Geschlechterkonstruktionen*, S. 58) erwähnt aber Kontakte Clemens zu Maillol, Rodin, Hans Thoma und auch Hildebrand, ohne dies jedoch weiter auszuführen.

117 Vgl. zu Clemen Heinrich Lützel: Art. *Clemen, 3) Paul*, in: NDB, Bd. 3 (1957), S. 281; Albert Verbeek: *Paul Clemen (1866–1947)*, in: Rheinische Lebensbilder 7 (1977), S. 181–201.

118 Paul Clemen: *Die letzten Werke Adolf von Hildebrands. II: Der Monumentalbrunnen für Köln*, in: Die Kunst für Alle 36 (1920/1921), S. 262–4, hier S. 262.

den er – eine gewisse Selbstverständlichkeit voraussetzend – „doch wohl als berufenste[n] Richter“<sup>119</sup> in bildhauerischen Fragen gelten lassen wollte. Als Organisator der *Deutsch-nationalen Kunstausstellung* von 1902 sowie der *Internationalen Kunstausstellung* von 1904 in Düsseldorf – wie erwähnt sah Lehmbruck hier erstmals Rodin-Originale – war Clemens außerdem maßgeblich an der Vermittlung sowohl aktueller deutscher wie auch französischer Kunstströmungen im Rheinland beteiligt. Wenn auch das Verhältnis von Lehmbruck zu Clemens nirgends dokumentiert ist, liegt es nahe, in diesem wohl einflussreichsten Kunsthistoriker der Jahrhundertwende im Rheinland eine wichtige Mittlerfigur hildebrandscher Formtheorie auch für Lehmbruck zu vermuten – und dies gerade nicht in Opposition zu, sondern, wie zu zeigen ist, durchaus im Einklang mit aktueller deutscher, besonders aber französischer Plastik à la Rodin oder Maillol.

An den zurückliegenden Abschnitt anknüpfend, lässt sich dies zunächst anhand Clemens Maillol-Artikel belegen. Rückblickend aus 1926 erklärt Clemens darin die frühe Maillol-Rezeption in Deutschland mit der uns bereits von Kessler bekannten Annahme einer Vorreiterrolle Hildebrands:

Der künstlerische Verstand war auf der anderen Seite in Deutschland ungleich besser vorbereitet auf die Erfassung der historischen Bedeutung dieser Erscheinung [Maillol und seine Kunst, ChB], die wie eine Bejahung, aber auch wie eine Korrektur zu dem erschien, was Adolf Hildebrand mühsam in Gesetzesparagrafen gezwungen hatte.<sup>120</sup>

Darüber hinaus gibt Clemens Artikel aber auch eine konkrete Vorstellung davon, wie die Vermittlung hildebrandscher Formtheorie im zeitgenössischen Akademieunterricht ausgesehen haben mag, nämlich in Form eines Durchbuchstabierens hildebrandscher Theoreme anhand von Beispielen zeitgenössischer Plastik. So greift Clemens bei der Beschreibung von Maillols bereits erwähnten Relief *Le Désir* wie selbstverständlich bis in die Ebene der Terminologie auf Hildebrands Formtheorie zurück:

Ganz instinktmäßig wie bei allen geborenen großen Plastikern der Vergangenheit ist die *Fernwirkung* getroffen bei dem Relief der ‚Liebenden‘ [Maillols *Le Désir*, ChB], deren fast lebensgroße Körper wunderbar in die Fläche, in zwei Ebenen gerückt sind, im Rahmen bleibend, die ganze Bewegung in der Silhouette verlaufend zeigend, die Komposi-

---

119 Paul Clemens: *Albert Bartholomé*, in: *Die Kunst für Alle* 18 (1902/1903), H. 2, S. 33–53, hier S. 46.

120 Paul Clemens: *Aristide Maillol und die französische Plastik von heute*, in: *Die Kunst für Alle* 42 (1926/1927), S. 41–54, hier S. 54.



tion völlig quadratisch, in den vier Ecken jedes Mal eine reicher organisierte Form, das Spiel der Linien von der höchsten Schönheit, menschlich ergreifend und von feinsten Psychologie – und dabei ist alles naiv auf die *Wirkungsform* eingestellt: Man fragt gar nicht danach, wo das linke Bein des Jünglings bleibt. Man stelle die aufgeregte zerrissenen Reliefs von Bourdelle für das Theater in den elysäischen Feldern daneben – *welch peinigende Unruhe dort!*<sup>121</sup>

Das aber ist weit dichter an Hildebrands Theorie geschrieben als der durchschnittliche Hildebrandrekurs der Zeit dies vermochte. Dass das Weglassen des linken Beines des Jünglings in Maillols Relief keine Lässlichkeit darstellt, sondern aus der notwendigen Konzentration auf die Wirkungsform resultiert, ist ein Vorstellung, die eine durchdringende Lektüre von Hildebrands *Problem der Form* voraussetzt und weit hinter deren schlagwortartiger Verkürzung auf Relieftheorie oder Formstrenge, ja auch hinter die *Termini technici* von ‚Fernwirkung‘ und ‚Wirkungsform‘ zurückgreift. Dass es indes durchaus fraglich ist, ob Hildebrand die maillolsche Lösung gutgeheißen hätte, bleibt davon unberührt.

Auch Rodin, der große Antipode und Gegenpol Hildebrands aus zeitgenössischer deutscher Sicht, erfuhr eine lesenswerte Würdigung durch Clemen. Und auch hier fällt dessen hohe Affinität zu Hildebrands Formtheorie ins Auge, etwa wenn der Autor die charakteristische, unruhige Oberflächenbehandlung Rodins implizit auf die bei Hildebrand beschriebene, aus sukzessiver Einzelflächenaddition resultierende Bewegungsvorstellung zurückführt. Nach Clemen hat Rodin nämlich „das Grundgesetz seines Schaffens“ darin erkannt,

dass für unser Auge die Erscheinung des lebenden Körpers sich zusammensetzte aus hunderten Flächen, aus einem Spiel, einem Kampf dieser Flächen mit der sie umgebenden Luft, dem sie einhüllenden Licht, dass jede dieser Begegnungen zwischen Körper und Licht bedeutsam und schön war.<sup>122</sup>

In nur zwei Halbsätzen wird hier *en passant* ein Kernelement aus Hildebrands Theorie eliminiert und auf die Betrachtung von Rodins ‚impressionistischer‘ Plastik angewandt, gegen die sich Hildebrand indes immer wehrt hat. Auch hier spiegelt sich die intensive Lektüre von Hildebrands

---

121 Clemen, *Aristide Maillol*, S. 50f, Hervorhebungen ChB.

122 Paul Clemen: *Auguste Rodin*, in: *Die Kunst für Alle* 20 (1904/1905), H. 13, S. 289–307, und H. 14, S. 312–35, hier H. 13, S. 294.

*Problem der Form*. Kaum mehr überraschend, kommt Clemen weiter unten im Text schließlich auch explizit auf Hildebrand zu sprechen:

Man betrachte den Mann des ehernen Zeitalters<sup>123</sup> von vorn (...), den Täufer<sup>124</sup> in der Profilstellung (...) – sie geben beide einen reinen Gesichtseindruck, das, was Adolf von Hildebrand das Fernbild genannt hat. Sie bieten außer dieser einen Hauptansicht eigentlich nur noch eine einzige zweite Ansicht. Sie entsprechen so der ältesten Forderung, die an freistehende, von weitem sichtbare Figuren gestellt ist, obwohl diese Forderung aus der Technik der Steinplastik heraus und nicht aus der Bronzeskulptur begründet worden ist.<sup>125</sup>

Noch während seiner Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Akademie wird sich auch Clemens Auffassung vom französischen Bildhauer Albert Bartholomé verfestigt haben, dem er 1902 einen Artikel widmete. Hier fühlte sich Clemen bei der Betrachtung des 1899 eingeweihten Pariser *Monument aux morts* an Hildebrands Fernbildtheorie erinnert:

Man erinnert sich, was Adolf Hildebrand (...) am Eingang seines ‚Problems der Form in der bildenden Kunst‘ über den Unterschied von Gesichtsvorstellung und Bewegungsvorstellung sagt. In weiterer Entfernung verschwinden alle Tiefendimensionen und es bleibt nur das übrig, was Hildebrand Fernbild nennt. Die Wirkung eines solchen Fernbildes hat aber Bartholomé's Werk im höchsten Maße. (...) [W]ie geschickt ist bei dem Jüngling auf der rechten Seite (...) durch die leichte Wendung des Nackens wieder die flächenhafte Fernwirkung erreicht.<sup>126</sup>

In diesem wie manch anderem Fall mag Clemen ein gewisse Beliebigkeit oder ein kreativer Selektionismus bei der Anwendung des hildebrandschen Kriterienkatalogs vorzuwerfen sein. Auch sind manche seiner Ableitungen und Einzelbeobachtungen fragwürdig. Wichtiger aber ist an dieser Stelle die Erkenntnis, dass Clemen im Unterschied zum Gros der zeitgenössischen Kunstkritik offenbar sehr früh und sehr viel umfassender bereit war, Hildebrands *Problem der Form*, in dessen Aussagen er „älteste Forderungen“ der Bildhauerei verbrieft sah, auch auf Werke abseits eines neuklassizistischen, hildebrandschen Stilideals anzuwenden. Diese bei Clemen durchgängig zu beobachtende Engführung von Hildebrands Relieftheorie mit neueren, vor

---

123 Auguste Rodin (1840–1917): *L'Âge d'airain*, 1877; Bronze, 180,5 × 68,5 × 54,5 cm; Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.986, sowie weitere Exemplare. Vgl. Antoinette Le Normand-Romain: *The Bronzes of Rodin. Catalogue of Works in the Musée Rodin*, Paris 2007.

124 Auguste Rodin (1840–1917): *Saint Jean-Baptiste*, 1880; Bronze, 203 × 71,7 × 119,5 cm, Inv.-Nr. S.999, sowie weitere Exemplare. Vgl. Le Normand-Romain, *Bronzes of Rodin*.

125 Clemen, *Auguste Rodin*, S. 297.

126 Clemen, *Albert Bartholomé*, S. 46f. Auch Bartholomé's „Porträtauffassung“ möchte Clemen „mit Hildebrand vergleichen“ (ebd., S. 53).

allem französischen Positionen wie diejenigen von Rodin, Maillol oder Bartholomé mag in Lehmbruck ein an Hildebrand geschultes Verständnis formaler Betrachtungen und Problematisierungen von Plastik *jenseits* überkommener Stilkategorisierungen wie ‚klassisch‘ oder ‚gotisch‘ gefördert haben, unabhängig von wechselnden, zeitweise dominanten Vorbildern wie Rodin, Maillol oder die Antike. Clemens konnte seinen Akademieschülern – quasi mit dem *Problem der Form* in der Hand – nachvollziehbar vorexerzieren, wie die neidvoll anvisierte französischen Avantgarde mit hildebrandischem Intellektualismus in Einklang zu bringen war – auch: anzueignen war.

Dabei ist gerade auch der Selektionismus Clemens, mit dem dieser vorbehaltlos einzelne Theoreme aus dem *Problem der Form* an die ‚moderne‘ Plastik heranträgt, bei Lehmbrucks Anverwandlung von Hildebrands Formtheorie von Bedeutung. Karlheinz Nowald schließt aus der Betrachtung von Lehmbrucks Werk, dieser habe

Hildebrands ‚Problem der Form‘ selektiv gelesen – wie das ja nicht ungewöhnlich ist: am inneren Zusammenhang von dessen Argumentationslinie vorbei, interessiert aber an einleuchtenden Sentenzen.<sup>127</sup>

Mit der oben dargelegten Annahme einer theorienahen, aber zugleich auch anschaulichen Vermittlung Hildebrands durch den Kunsthistoriker Clemens erscheinen derartige Mutmaßungen für Lehmbruck nun stärker fundiert – besonders, da von Lehmbruck so gut wie keine Äußerungen oder veröffentlichte Schriften zur eigenen bildhauerischen Position vorliegen, seine Bibliothek verloren ist und sich auch sonst keine Belege für eine Lektüre des *Problems der Form* finden lassen.<sup>128</sup> Die Suche einer Hildebrand-Rezeption bei Lehmbruck sollte also nach einzelnen, aus dem Zusammenhang gelösten Theoremen aus Hildebrands *Problem der Form* fragen, und darf nicht mit einer ganzheitlichen, nicht einmal einer komplexeren Anverwandlung rechnen. Nowald räsoniert über einen solchen selektionistischen Zugriff weiter:

Es ist sehr bedauerlich, dass Lehmbrucks Bibliothek nicht erhalten geblieben ist – es wäre wichtig zu wissen, welche Passagen er sich in Hildebrands ‚Problem der Form‘

---

127 Karlheinz Nowald, *Wilhelm Lehmbruck in Duisburg. „Alle Kunst ist Maß“*, Essen 2004 (Kunst-Ort Ruhrgebiet; 5), S. 35.

128 Nowalds Annahme, dass „auch Lehmbruck“ Hildebrands *Problem der Form* „kannte“ (ebd., S. 29), ist quellenmäßig leider nicht zu belegen.

eventuell angestrichen hat. Vielleicht Stichworte und Sätze wie diese: ‚Gerüstbau‘, einfache Gestaltungsmittel: ‚Je direkter die Mittel ins Auge springen, je leichter sie für einen Blick fassbar sind, desto tauglicher. Alle Mittel, welche besondere Aufmerksamkeit, besonderes Hinsehen beanspruchen, sind untauglich‘<sup>129</sup>.

Mit der Annahme dieses zweifachen Rezeptionsbezuges zu Hildebrand – Maillol als eine Art sinnenfroher Umsetzer von Hildebrands Formtheorie und Clemen als Lehrmeister ihrer fragmentarisierenden Anverwandlung – sollen nun im Folgenden zwei sehr verschiedene Hauptwerke Lehmbrucks betrachtet werden: die *Stehende weibliche Figur* und die *Kniende*.

### 3.3 Die *Stehende weibliche Figur* von 1910 und die *Kniende* von 1911

Im April 1910 zog Lehmbruck mit seiner Familie nach Paris. Schon 1907, 1908 und 1909 hatte er dort im Salon der Société Nationale des Beaux-Arts ausgestellt, ebenso 1910, als er bereits in Paris wohnte, indes ohne dass die Kunstkritik seinen Werken besondere Qualität hätte bescheinigen wollen.<sup>130</sup> Dies änderte sich mit der *Stehenden weiblichen Figur* von 1910 (Abb. 3.15), die mit Begeisterung aufgenommen wurde, als Lehmbruck sie noch im Entstehungsjahr unter dem Titel ‚Femme‘ im progressiveren Salon d’automne präsentierte.<sup>131</sup> Es war seine „seine erste in Paris geschaffene Ganzfigur“<sup>132</sup> und zugleich die „erste großformatig ausgeführte Frauengestalt im Werk des Künstlers“<sup>133</sup>.

Auf polygonal bis rundlich geformter Plinthe lastet die etwas überlebensgroße Figur kontrapostisch auf dem linken Bein. Während das rechte Knie nach vorne geschoben ist, bleibt der Fuß mit der Ferse auf der Plinthe, wo er mit seinem linken Pendant eine V-Form bildet. Durch die aufgesetzte Ferse sinkt die rechte Hüfte eher stark ein. Die entsprechende Ausgleichsbewegung ist nur zum Teil in den Schulterbereich verlegt und vermittelt sich vor allem durch die Neigung von Hals und Kopf nach links. Der linke Arm

---

129 Nowald, *Wilhelm Lehmbruck in Duisburg*, S. 30.

130 Vgl. Ursel Berger: *Lehmbrucks Stehende weibliche Figur und verwandte Frauendarstellungen seiner Pariser Werkphase*, in: Rudloff/Schubert, *Wilhelm Lehmbruck*, S. 49–86, hier S. 49.

131 Vgl. hierzu Ende, *Geschlechterkonstruktionen*, S. 119–22. – Es handelt sich nach Schubert (*Die Kunst Lehmbrucks*, S. 137) um das Exemplar, das sich heute im Duisburger Lehmbruck Museum befindet.

132 Ende, *Geschlechterkonstruktionen*, S. 122.

133 Katharina B. Lepper: *Stehende weibliche Figur, 1910*, in: Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, S. 114f, hier S. 114.

hängt entspannt herab, ohne an der Hüfte anzuliegen. Der rechte ist minimal angewinkelt, um „wie absichtslos“<sup>134</sup> mit der Hand ein herabgerutschtes, feines Tuch zu greifen, das sich eng um die Beine schmiegt und bis über die Knöchel reicht. Ein Knoten rafft das Tuch in der Mitte zusammen und lässt es in einer Röhrenfalte herabfallen, die sich nach unten hin auffächert und die Knöchel umfasst. Der Körperbau ist eher schwer, zugleich aber fest und deutlich definiert, mit einer Tendenz zur Stereometrisierung an den Brüsten, ohne indes scharfe Kanten auszubilden. Die gleichmäßige, durchaus lebendige Oberflächenstruktur verrät die Feinmodellierung des Gipses mit den Fingern, ohne jedoch unruhig oder gar aufgewühlt zu wirken. Vielmehr herrscht eine summarische Behandlung der Flächen und Volumen vor. „Diese Formgebung und der schwere Körperbau verleihen der kaum verhüllten überlebensgroßen Frauengestalt eine große räumliche und physische Präsenz“<sup>135</sup>, befindet Ende richtig.

### *Körperlichkeit*

Die „schwere Körperlichkeit“ der *Stehenden* „verleitete immer wieder zu Verweisen auf Maillol“, resümiert Lepper, „dessen ruhende Frauengestalten aber sicherlich nicht allein Anregung gaben“<sup>136</sup>. Betrachten wir im Sinne der These einer hildebrandschen Vorprägung zunächst Maillol und die damit zusammenhängenden Momente.

Es ist zunächst bemerkenswert, wie stark sich die Forschung bei der Suche nach möglichen Vorbildern für Lehmbrucks *Stehende* auf freistehende Ganzfiguren fixiert. Berger etwa geht der Frage eines entsprechenden mailloleschen Vorbilds nach, konstatiert dann aber angesichts der zeitgleichen Entstehung von Maillols stehender Ganzfigur *Pomona* von 1910 (Abb. 3.12):

Eine überlebensgroße, ruhig stehende Frauenfigur, die Vorbild für Lehmbrucks *Stehende weibliche Figur* hätte sein können, gab es von ihm [Maillol] noch nicht.<sup>137</sup>

In Ermangelung eines entsprechenden Maillol-Vorbilds reichen die Vorschläge für vorbildgebende, stehende Ganzfiguren inzwischen von Arthur

---

134 Lepper, *Stehende weibliche Figur, 1910*, S. 114.

135 Ende, *Geschlechterkonstruktionen*, S. 123.

136 Lepper, *Stehende weibliche Figur, 1910*, S. 114.

137 Berger, *Lehmbrucks Stehende weibliche Figur*, S. 52.

Volkmanns *Weiblicher Figur* von 1904 (Abb. 3.16)<sup>138</sup> und der Frauengestalt in Marées *Ekloge* (um 1868, Abb. 3.17)<sup>139</sup> über Max Klingers armlos gebliebene *Amphitrite* von 1895–98 (Abb. 3.18)<sup>140</sup> hin zu Franz Klimschs *Salomé* von 1901/04.<sup>141</sup> Die jeweilige Nähe und Ferne des Vorbilds wird dabei an sehr verschiedenen Kriterien bemessen, so natürlich am Standmotiv, an der Frage der Draperie und nicht zuletzt am Ausdrucksgehalt.

Auch wenn Berger zu Recht die „Darstellung des Stehens“<sup>142</sup> als ein wichtiges bildhauerisches Problem herausstreicht und Lehmbrucks *Stehende* in ihrem ruhigen, besinnlichen Nur-da-Stehen hier einen Akzent zu setzen vermochte, verkennt die Fixierung auf das Standmotiv doch die bildhauerisch und akademische Praxis. Das Studieren verschiedener Posen und Haltungen an ein- und demselben Modell gehört seit jeher zur Lehrmethode des Aktzeichnens als Grundlage des Malerei- und Bildhauereistudiums. Das Abstrahieren der Körperauffassung einer kauernenden Figur etwa und ihre Übersetzung in ein Standmotiv stellt wohl eine künstlerische Aufgabe dar, mitunter eine Herausforderung, jedoch keine Barriere.

Wenn wir dem Bildhauer Lehmbruck hingegen eine solche Abstraktions- und Übertragungsleistung zuerkennen, muss Maillol als Ideengeber für die *Stehende* nicht außen vor bleiben, selbst wenn eine entsprechende Standfigur von Maillol zur fraglichen Zeit noch nicht existierte. Berger folgert:

Lehmbruck kann von Maillol nur ganz allgemein zu ruhigem Formenaufbau und summarischer Oberflächenbehandlung angeregt worden sein.<sup>143</sup>

Das ist aber doch weit weniger trivial als es Bergers eigene Formulierung erscheinen lässt, sind doch mit dem „ruhigen Formenaufbau“ und der „summarischen Oberflächenbehandlung“ bereits wesentliche Qualitäten der *Stehenden* umschrieben, wenn auch sehr verallgemeinert. In der ebenmäßigen Straffung der einzelnen Körperpartien und Glieder, der Tendenz zur Stereo-metrisierung etwa der Brüste und in der Formvereinfachung des Gesichts

---

138 Vgl. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 138.

139 Vgl. zuletzt Schubert, *Catalogue raisonné*, S. 21.

140 Vgl. Berger, *Lehmbrucks Stehende weibliche Figur*, S. 56: „Bei seiner *Stehenden weiblichen Figur* erinnert die dekorativ gefälte Drapierung, aus der unten nur die Füße hervorschauen, am meisten an Klinger“.

141 Vgl. ebd., S. 55: „Lehmbrucks *Stehende weibliche Figur* weist in der asymmetrischen Drapierung, die von der rechten Hand gehalten zu werden scheint, vordergründig das gleiche Motiv auf“.

142 Vgl. ebd., S. 54.

143 Ebd., S. 52.

zeigt die *Stehende* in der formalen Auffassung des weiblichen Körpers wesentlich größere Nähe zu Maillols *Méditerranée* als Lehmbrucks Gruppe *Mutter und Kind*, die der Forschung als ein direkter Niederschlag der maillolschen Figur gilt (Abb. 3.13). Besonders die Abgrenzung der paarigen Muskelgruppen am Bauch, die angedeutete Bauchfalte zum Schambereich hin und die stereometrisch Formabstraktion der Brüste hat Lehmbrucks *Stehende* mit Maillols *Méditerranée* gemein, wo sie allerdings noch stärker und damit auch einprägsamer ausfallen.

Ganz anders hingegen ist die Körperlichkeit in Maillols *Pomona* aufgefasst, mit der die *Stehende* aber auch – entgegen Schubert, der diesen Vergleich mehrfach anstrengt<sup>144</sup> – keineswegs „verglichen werden muss“<sup>145</sup> (Abb. 3.12). Seit spätestens 1908 in Arbeit, wurde die *Pomona* zeitgleich mit Lehmbrucks *Stehender* im Salon von 1910 präsentiert, womit sie für letztere als Vorbild wegfällt. Dem ist sich auch Schubert bewußt, doch wenn er auch zu Recht auf die Unterschiede der beiden Figuren im Ausdruck verweist,<sup>146</sup> so ist sein in er Literatur vielfach aufgegriffener *Pomona*-Vergleich wegen der zeitgleichen Entstehung ohne Aussagekraft hinsichtlich einer möglichen Orientierung an oder Abgrenzung von Maillol und führt in die Irre. Er suggeriert lediglich eine dem Autor willkommene Abständigkeit von Lehmbrucks *Stehender* gegenüber dem französischen Vorbild Maillol in Richtung einer ‚Verinnerlichung‘. Schuberts Verweis auf eine bloße „allgemeine Verwandtschaft“ zwischen der *Pomona* und der *Stehenden* in der „Sinnlichkeit beider Figuren, im Nackten als Manifestation des Lebens“<sup>147</sup> betrachtet hinsichtlich einer möglichen Abhängigkeit Lehmbrucks von Maillol die falsche Skulptur und übersieht, dass Lehmbrucks *Stehende* hinsichtlich der Körperauffassung mehr Gemeinsamkeiten mit Maillols *Méditerranée* hat – sogar mehr, als letztere mit Maillols eigener *Pomona*.<sup>148</sup>

Überraschend rückt bei dieser vom Standmotiv abstrahierenden Betrachtung der Körperauffassung dann auch wieder Hildebrand ins Blickfeld.

---

144 Vgl. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 138f.; zuletzt Schubert, *Catalogue raisonné*, S. 19f.

145 Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 137. Natürlich ist der Vergleich synchron entstandener Werke grundsätzlich legitim und dient der Kunsterkenntnis. Schubert geht es aber keineswegs nur um ein Nebeneinanderstellen oder Vergleichen, sondern letztlich, wie aus dem Kontext auch mit anderen Texten klar wird, um die Frage der Maillol-Rezeption beziehungsweise der Abstandnahme Lehmbrucks von einer solchen in Richtung einer Maillol-Marées-Synthese. Hierfür kann aus dem *Pomona*-Vergleich aber keinerlei Belegkraft hervorgehen.

146 Vgl. ebd., S. 139; Schubert, *Catague raisonné*, S. 20.

147 Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 139.

Denn auch wenn die Frauengestalt von Hildebrands *Wittelsbacher Brunnen* mit ihrer vom Ethos getragenen Unnahbarkeit denkbar weit entfernt sein mag von der vielzitierten maillolschen Sinnlichkeit, so lässt sich ihre Massivität, Formfülle und Rundheit sowie die abstrahierende Stereometrisierung ihrer Bauch- und Brustpartie ohne weiteres mit Maillols *Méditerranée* wie auch mit Lehmbrucks *Stehender* vergleichen (Abb. 3.19). Hier fügt es sich, dass der *Wittelsbacher Brunnen* schon früh zu Lehmbrucks motivischen Quellen zählte, wie die bereits angeführten Skizzen der *Drei Brunnenfiguren* belegen (Abb. 3.05).

Dieser Vergleich der Körperauffassungen stützt oben dargelegte These von der vorprägenden Rolle Hildebrands für Lehmbrucks Maillol-Rezeption. Es wird weiter unten zudem zu belegen sein, wie in Hildebrands *Problem der Form* Detailreduktion und Formvereinfachung vorweggenommen sind, so dass sie auch in dieser Hinsicht eine Maillol-Rezeption erleichterten.

#### *Statuarik*

Dass Schubert, der einigen Raum aufwendet, um Lehmbrucks Annäherung an Maillol für die Zeit ab 1906/07 zu belegen, gerade in der *Stehenden* wieder die Abständigkeit betont, liegt in seiner Argumentationslinie begründet, in Anlehnung an Meier-Graefes in der *Stehenden* das Vorbild Marées zu erkennen. Wegen der Beziehung Marées zu Hildebrands, soll hier kurz auch auf diese These Schubert eingegangen werden.

Lehmbrucks *Stehende* erscheint Schubert „wie ein Prototyp, ja wie eine Destillation“<sup>149</sup> aus dessen von Marées inspirierten malerischen und zeichnerischen Werk:

Verschiedene Figuren aus Lehmbrucks Frauenfriesen<sup>150</sup> und seiner Plastik ‚Gr[öße] Stehende‘ scheinen in Marées’ weiblicher Figur des Gemäldes ‚Hirtenlied‘ (...) ihr Vorbild zu haben [Ekloge, um 1868, Abb. 3.17, ChB]. Solche Figuren hat Lehmbruck gezeichnet und in die Plastik umgesetzt. Dabei wies ihm Maillol für die sinnliche Fülle und

---

148 An anderer Stelle, wo es nicht auf die Abständigkeit zu Maillol ankommt, sieht Schubert hingegen durchaus Maillols Körperauffassung prägend: „Für Lehmbrucks Verhältnis zu Maillol muss bei verschiedenen Arbeiten neu gefragt werden. Denn seine ‚Gr[öße] Stehende‘ von 1910 (...) gestaltet (...) die Zusammenfassung der Teile zu großen Formen im Sinne Maillols und seines Gegen-Naturalismus“ (Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 125).

149 Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 132.

150 Eine Reihe von mehrfigurigen Gemälden Lehmbrucks.



Glättung der Plastik den Weg, Marées für das tektonische Gebautsein der Gestalt; – eine Durchdringung von Marées und Maillol?<sup>151</sup>

Schuberts Vergleich von Marées *Ekloge* mit Lehmbrucks *Stehender* führt jedoch ins Beliebige. Gerade die noch stark giorgioneske *Ekloge* als Beispiel für das „tektonische Gebautsein der Gestalt“<sup>152</sup> im maréeschen Sinne hinzustellen, projiziert die in der Tat kennzeichnende Tektonik des späteren Marées auf dessen Frühwerk, wo sie hingegen kaum in dieser spezifischen Art ausgeprägt ist, so dass der Begriff eigentlich seinen Sinn einbüßt. Marées Tektonik bezeichnet meines Erachtens eher einen Figurenaufbau jenseits klassischer Ponderation und zudem auch mehr, als „die tektonische Artikulation der *stehenden Figur* und teils der hockenden“ und die „stereometrischen Grundformen“<sup>153</sup>, die Schubert in der *Stehenden* als maréesches Erbe wiedererkennen möchte. An Karl von Pidolls Marées-Erinnerungen anlehnd argumentiert Schubert, dass

Marées selbst die Teile der menschlichen Figur mit stereometrischen Grundformen verglich: den Kopf mit einer *Kugel*, den Hals und die Beine mit *Säulen*. Solche abstrahierende Sicht bezeichnete die Qualität des Tektonischen an den Figuren von Marées die Lehmbruck leiten konnte.<sup>154</sup>

Stereometrisierung und Architektonik der Figur (aber auch der Flächenkomposition) kennzeichnen aber eher Marées spätere Werke wie das Münchener Gemälde *Hesperiden*, deren gliederige Staksigkeit sehr gut mit Lehmbrucks späterer *Sinnenden* und manch anderem Werk in Verbindung gebracht werden kann, von der klassischen Massivität und dem nicht weniger klassischen Kontrapostmotiv der *Stehenden* hingegen weit entfernt ist. Die frühe *Ekloge* wiederum hat hinsichtlich der Statuarik der Figur kaum mehr liefern können als ihre cinquecentesken oder antiken Vorbilder, denen Marées sie entlehnt hat. Eine solche Verbindung der *Stehenden* zu Marées’

---

151 Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 136. Vgl auch ebd., S. 134: „(...) die aus den gezeichneten Figurenfriesen (...) gleichsam destillierte Plastik der ‚Gr[ößen] Stehenden“; die These nochmals zugespitzt in Schubert, *Catalogue raisonné*, S. 21: Marées’ habe aus Marées’ Gemälde *Ekloge* „eine Figur eliminiert“.

152 Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 136.

153 Ebd., S. 134 (Hervorhebung im Original).

154 Ebd., S. 134 (Hervorhebungen im Original).

*Ekloge* vermag auch Berger nicht zu erkennen.<sup>155</sup> Lehmbruck habe durchaus über Marées zur Malerei gefunden, doch sei eine

plastische Auseinandersetzung mit Marées'scher Flächenkomposition (...) erst in dem 1913/14 entstandenen Relief *Drei Frauen* erkennbar.<sup>156</sup>

Die Diskussion von Schubert Marées-These, die für die *Stehende* wenig Resonanz gefunden hat, zielt hier indes natürlich auf Hildebrand und dessen formale Prägung durch Marées. Doch gerade diese naheliegende Verbindungslinie von Lehmbruck über Marées zu Hildebrand soll hier nicht bemüht werden, aus zwei Gründen: Erstens ist sie (wie gezeigt) hinsichtlich der Auffassung von Körperlichkeit und Standmotiv nicht überzeugend, sondern führt (wie die anderen Rezeptionsvorschläge von weiblichen Ganzfiguren auch) ins Beliebige und Unbestimmte; und zweitens führt die Suche nach konkreten motivischen Vorbildern von der hier vertretenen These einer Abstrahierbarkeit und Übertragbarkeit hildebrandscher Formprinzipien weg.

Die Frage, in wie fern hildebrandsche Formprinzipien bei der Stehenden von Bedeutung gewesen sind, lässt sich zuspitzen. Schon zeitgenössisch nämlich wurde der Vergleich der *Stehenden* mit Hildebrands *Stehendem jungen Mann* gezogen, wobei die heutige Nähe der Werkstitel nicht immer bestanden hat (Abb. 3.22).<sup>157</sup> Nowald hat das Verbindende und Trennende der beiden Figuren klar herausgearbeitet. Beide Figuren verbinde „ein ruhiges Stehen“, „eine sachte Achswendung“ und ein „zögerndes Drehen und Neigen des Hauptes“<sup>158</sup>. Während Hildebrands Figur aber eine „reliefartig flache Bildung des Rumpfes und die Sperrung gegen Umrundung durch den ausgefahrenen Ellenbogen“ auszeichne, zeige Lehmbrucks *Stehende* eine „Betonung von anschwellenden Volumenwölbungen und deren Rundführung“<sup>159</sup>. Nowald schließt seinen Vergleich:

Beim ‚Stehenden jungen Mann‘ springt der betonte Gliederbau, seine architektonische Konstruktion ins Auge. Man sieht das am Stand der Beinsäulen, an der strikten Parallelführung der Körperumrisse, am senkrechte hängenden Arm. Der abgewinkelte Arm und

---

155 Auch Ende glaubt, „dass die *Stehende* keine bestimmte Figur von Marées zitiert“, wohl aber sei sie mit den weiblichen Figuren in Marées *Hesperiden*-Bild „eng verwandt“ (*Geschlechterkonstruktionen*, S. 136).

156 Berger, *Lehmbrucks Stehende weibliche Figur*, S. 52.

157 So bei Wilhelm Schäfer: *Wilhelm Lehmbruck*, in: *Die Rheinlande* 25 (1915), S. 293–300, hier S. 297. Hinweis bei Berger, *Lehmbrucks Stehende weibliche Figur*, S. 53f.; Ende, *Geschlechterkonstruktionen*, S. 119–22.

158 Nowald, *Wilhelm Lehmbruck in Duisburg*, S. 35.

159 Ebd.

das geneigte Haupt weichen von der sonst herrschenden Vertikalität ab, machen deren Wichtigkeit aber gerade durch die Differenz fühlbar. Diese Architektur aus Körpergliedern hat etwas von der Ansichtigkeit einer Tempelfront, Lehmbrucks ‚Große Stehende‘ dagegen besitzt mehr von der Rundheit einer Säule.<sup>160</sup>

Dies liest sich tatsächlich wie „ein von Lehmbruck bewusst inszeniertes Kontrastprogramm“<sup>161</sup>, wie eine „Abweisung der Lehrsätze Adolf von Hildebrands“<sup>162</sup>. Nowalds Beschreibung und Analyse ist hier in jeder Hinsicht zuzustimmen. Dennoch ist auch eine andere Lesart der *Stehenden* möglich. Ganz im Sinne der These einer selektiven Anverwandlung hildebrandscher Grundsätze soll die *Stehende* im Folgenden unter den Aspekten der Formvereinfachung und der Vielansichtigkeit betrachtet werden.

### *Formvereinfachung und Vielansichtigkeit*

Wie beschrieben zeigt Lehmbrucks *Stehende* eine Detailreduktion zugunsten einer summarischen Flächen- und Volumenauffassung. Diese umfasst nicht nur Rumpf und Glieder, sondern auch das Tuch, dessen Faltenbildung weniger differenziert ausfällt, als der erste Eindruck vermitteln mag, und nicht zuletzt Kopf und Gesicht der Statue, wo eine Verschleifung der Binnendifferenzierung zu beobachten ist. Beim Gesicht begründet die Formreduktion Schuberts Lesart einer Verinnerlichung:

Das Antlitz ist nur soweit geformt, dass alle wesentlichen Teile erkennbar, dass jedoch eine Reduktion im Sinne der Verinnerlichung bereits erzielt ist.<sup>163</sup>

Ohne im Gegensatz zu dieser Ausdeutung zu stehen, ist die Detailreduktion und Formvereinfachung – die die *Stehende* mit Maillols *Méditerranée* gemein hat – tatsächlich auch von Hildebrand im Sinne der ‚augengerecht gemachten Natur‘ gefordert. Auch wenn er diesem Punkt keinen eigenen Abschnitt widmet, schwingt der Grundton von ‚Reduktion und Vereinfachung‘ durchweg mit. Insbesondere im vierten und fünften Kapitel ist mehrfach die Rede von der „Vereinfachung der gegenständlichen Erscheinung“<sup>164</sup>, von „einfachen Volumen“<sup>165</sup> und der Zielsetzung einer „einer einfa-

---

160 Ebd., S. 36.

161 Nowald, *Wilhelm Lehmbruck in Duisburg*, S. 35.

162 Ebd.

163 Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 138.

164 *Problem der Form*, S. 227.

165 *Problem der Form*, S. 235.

chen Volumenvorstellung“<sup>166</sup>. Die teils komplexen Begründungszusammenhänge, in denen dieser Einfachheitsgrundsatz durchklingt – etwa: „Es handelt sich nun darum, das gegebene Material von Bewegungsvorstellungen oder den Forminhalt als Gesichtseindruck zu einigen und damit auf *seine einfachste Ausdrucksform* zu bringen“<sup>167</sup> –, müssen vom Leser dabei nicht erfolgreich nachvollzogen werden, im Gegenteil, sie heben sich gerade bei einer nur oberflächlichen Erfassung der Materie von der eigentlichen Argumentationslinie ab.

Die Forderung nach vereinfachender Formreduktion sticht zudem in einzelnen axiomatischen Sätzen deutlich hervor:

Je direkter die Mittel in die Augen springen, je leichter sie für einen Blick fassbar sind, desto tauglicher. Alle Mittel, welche besondere Aufmerksamkeit, besonderes Hinsehen beanspruchen, sind untauglich (...).<sup>168</sup>

Es ist leicht vorzustellen, wie dieser Grundsatz der Formvereinfachung zum Zweck der direkteren Form- oder Gestaltwahrnehmung in der Vermittlung durch einen Lehrer wie Clemen aus dem Kontext der Relieftheorie herausgelöst, geklärt und in abstrahierter Form als selbstständiges Theorem auch auf die klassische Rundfigur übertragen werden konnte.

Der zweite Aspekt einer selektiven oder partiellen Rezeption von Hildebrands Formtheorie durch Lehmbruck betrifft die schon zeitgenössisch betonte Rundheit und Vielansichtigkeit der *Stehenden*. Schon August Hoff, so referiert Lepper, forderte

zu Recht in seiner großen Lehmbruck-Monografie dazu auf, diese Skulptur zu umschreiten, da dieses Werk anders einfach nicht zu erfassen sei.<sup>169</sup>

Nur beim vollständiges Umschreiten der Figur, so befindet Ende im gleichen Sinne,

erschließt sich die volle Körperlichkeit der Figur, ihre zarte Bewegung, die ruhige Linieneinführung, der rhythmische Wechsel von konkaven und konvexen Formen sowie der Ausgleich von Stütze und Last.<sup>170</sup>

Rundheit und Vielansichtigkeit sind aber nur scheinbar unvereinbar mit den Forderungen aus dem *Problem der Form*. Hildebrand schreibt im zen-

---

166 *Problem der Form*, S. 234.

167 *Problem der Form*, S. 225, Hervorhebung ChB.

168 *Problem der Form*, S. 227.

169 Lepper, *Stehende weibliche Figur, 1910*, S. 114.

170 Ende, *Geschlechterkonstruktionen*, S. 123.

tralen Kapitel der Reliefauffassung, in einem Abschnitt den er der Anwendung auf „die runde Darstellung einer Figur“ widmet:

Alle plastische Einzelform muss sich in einer größeren Form einigen, alle Einzelbewegung einen Teil einer größeren Gesamtbewegung ausmachen, so dass zuletzt der ganze Formenreichtum einer Figur in einem einfachsten Flächengang eingeordnet vor uns steht. Je stärker diese Einigung in einer Fläche möglich geworden, desto einheitlicher wird die Form als Erscheinung sprechen. Wenn es nun für die Erscheinung wichtig ist, dass wir für verschiedene Standpunkte klare Gesamtbilder der Figur erhalten, so liegt es andererseits in der plastischen Beschaffenheit, dass der gesamte Flächengang stets fortschreitend die Figur nach allen Seiten umschließt und einigt.<sup>171</sup>

In diesem wichtigen, für Hildebrands Stellung zur vollplastischer Skulptur ebenso zentralen wie meist überlesenen Absatz sind tatsächlich nicht nur Detailreduktion, Formvereinfachung und summarische Behandlung sanktioniert, sondern auch die Vielansichtigkeit der Rundplastik – wobei letztere gemeinhin als eine Art Ausschlusskriterium jeglicher Hildebrandrezeption gilt. Fast möchte man meinen, die Formulierung des „stets fortschreitend[en]“ Flächengangs „nach allen Seiten“ lizenziere nicht allein die Mehransichtigkeit, sondern sogar die Kontinuität einer umschreitenden Skulpturenbetrachtung. Läuft eine solche Lesart auch Hildebrands Idealvorstellung von Skulptur fraglos zuwider, so ist die Mehransichtigkeit unter Bewahrung der Reliefauffassung und dem Verweis auf eine Hauptansicht bei Hildebrand als bildhauerisches Prinzip existent.

Die fast durchweg anzutreffene, aber missverstehende Annahme, Hildebrands Relieftheorie fordere für freistehende Rundfiguren axiomatisch die frontale Einansichtigkeit, gab Hildebrand wiederholt Anlass zur Klage und Erklärungen. Hildebrands Auffassung diesbezüglich belegt ein Brief an Walter Riezler, in dem Hildebrand seine Entrüstung über die gerade erschienene *Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst* des Archäologen Emanuel Loewy zum Ausdruck bringt.<sup>172</sup> Loewy hatte hierin Lysipps *Schaber*, der mit beiden Armen weit nach vorn greift, sowie die formal hochkomplexe Gruppe des *Farnesischen Stiers* als „Höhepunkt des griechischen Kunstprinzips“<sup>173</sup> vorgestellt, wie Hildebrand dem Adressaten berichtet, während er selbst mit dem Reliefprinzip ja das genaue Gegenteil als höchste und

---

171 *Problem der Form*, S. 240, Z. 20–9.

172 Emanuel Loewy: *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rom 1900.

173 Adolf von Hildebrand an Walter Riezler, Sommer 1901, in: Sattler, *Hildebrand und seine Welt*, S. 479–83, hier S. 481.

auch explizit griechische Errungenschaft<sup>174</sup> postuliert hatte. Hildebrand erörtert sodann aber, dass das von ihm im Sinne der Relieftheorie geforderte Flächenbild – in dem Brief nennt er es ‚Bildansicht‘ und ‚Bildeindruck‘ – keinesfalls im Gegensatz zur Vielansichtigkeit, ja nicht einmal zum Prinzip des kontinuierlichen Überleitens von einer zur anderen Ansicht stehen müsse:

Wenn Löwy den Standpunkt einnähme, dass ein Fortschritt der Anordnung [des *Schabers*] darin liegt, dass sie eine Überleitung von einer Bildansicht zur anderen ermöglicht, so hätte das einen guten Sinn und es würde sich dann immer um ein [neuerliches] Hervorrufen von [einem] Bildeindruck handeln, es wäre ein weiteres Plus, stände aber nicht im Widerspruch zum Bildeindruck. Dabei kämen aber gerade der Schaber von Lysipp und der farnesische Stier schlecht weg. Die Vorderansicht des Schabers ist gar nicht weiter geleitet, sondern bricht ganz ab und die Unmöglichkeit ein klares Bild der farnesischen Stiergruppe zu erhalten, ist ebenso wenig eine Lösung einer Überleitung.

Mit dieser Relativierung der frontalen Einansichtigkeit der Skulptur minimiert sich die scheinbare Unvereinbarkeit von plastischen Fülle, Rundheit, Vielansichtigkeit und Bewegungsimpuls mit den hildebrandschen Prinzipien. Wenn Hildebrands *Stehender junger Mann* demgegenüber sich auch betont in der Fläche ausbreitet und weniger rundlich erscheint als Lehmbrucks *Stehende*, so darf doch auch nicht das Demonstrativ-ideale und Extreme der hildebrandschen Figur übersehen werden. Es ist durchaus denkbar, dass Hildebrand in Lehmbrucks *Stehender* zumindest eine akzeptable Berücksichtigung seiner Formkriterien erkannt hätte.<sup>175</sup>

Wenn Lehmbrucks *Stehende weibliche Figur* auch gewiss Einiges davon entfernt ist, Hildebrands Idealen vollends zu genügen, so steht sie doch nicht im völligen Widerspruch zu diesen. In ihrem Körperideal steht sie der mailolschen Auffassung nahe, wenn dies auch nur einen sehr mittelbaren Bezug zu Hildebrand zulässt. Das ruhige Stehen und der versunkene Blick verbindet sie hingegen durchaus mit Hildebrands *Stehendem jungen Mann*. Auch zeigt sie die von Hildebrand geforderte Formvereinfachung, die die Rezeption der geschlossenen Gesamtform erleichtern soll. Dass sie vollrund ist, ist kein Widerspruch, und ihre Vielansichtigkeit ist von Hildebrand mit Blick

---

174 *Problem der Form*, S. 236, Z. 3f.: „Diese so entwickelte allgemeine künstlerische Vorstellungsweise ist aber nichts anderes als die in der griechischen Kunst herrschende Reliefvorstellung“.

175 Hildebrand äußerte sich leider nur sehr selten in Form von Kritiken zur zeitgenössischen Kunst.

auf die reale Platzierungs- und Wahrnehmungssituation zumindest in der Theorie toleriert.

Vor dem Hintergrund der selektiven und variablen Rezeption von Hildebrands Formtheorie, wie Clemen sie seinem Studenten Lehmbruck vermittelt haben mag, lässt sich für die Pariser *Stehenden weiblichen Figur* also durchaus eine Nähe zu Hildebrands Werk und Theorie vertreten. Im Übrigen verließ Lehmbruck mit seiner Übersiedlung nach Paris im April 1910 nicht den Rezeptionsbereich von Hildebrands Formtheorie. Nach Claire Barbillon hatten sich dort zu dieser Zeit bereits zahlreiche der jüngeren Künstler beim Versuch, der programmatischen Abhängigkeit des allgegenwärtigen Rodins zu entgehen, den hildebrandschen Prinzipien zugewandt.<sup>176</sup>

Vergleichen wir zum Abschluss die *Stehende* mit der zunächst gänzlich anders anmutenden *Knienden*.

#### *Die Kniende von 1911*

Ein Jahr nach dem Erfolg der *Stehenden weiblichen Figur* zeigte Lehmbruck im *Salon d'automne* von 1911 die *Kniende* (Abb. 3.21). Als „seine zweite überlebensgroße weibliche Aktplastik“<sup>177</sup> scheint sie in vielem das genaue Gegenteil der *Stehenden* zu sein. Auf einer länglichen, unregelmäßig geformten Plinthe kniet die schlanke, in ihren Proportionen überlängte Figur. Der Fuß des aufgestellten linken Beines ist vor das rechte Knie gesetzt, während der rechte Unterschenkel mit dem überstreckten Fuß weit hinter die Körperachse der Figur zurück ragt. Eine Draperie umhüllt die Beine von der Mitte der Schenkel an bis zur Wade des linken Beins, der linke Fuß lugt zur Hälfte unter ihr hervor. Der angewinkelte linke Arm lässt die Hand ohne Schwere auf dem Oberschenkel zu liegen kommen. Die Rechte hebt sich vors Brustbein, knickt im Handgelenk kraftlos ein und öffnet sich in natürlicher Spannung zur rechten Brust hin. Auf dem gerade aufragenden Oberkörper neigen sich Hals und Kopf in zwei Schritten nach links vorne. Die Augen „sind niedergeschlagen, der Blick ist nicht auszumachen“<sup>178</sup>.

---

176 Vgl. Claire Barbillon: *Après la Porte de l'Enfer; la leçon d'Adolf von Hildebrand*, in: Catherine Chevillot (Hrsg.): *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905–1914*, Musée d'Orsay, Paris, 2. März bis 31. Mai 2009, Fundación Mapfre, Madrid, 23. Juni bis 4. Oktober 2009, Paris 2009, S. 141–57 und 258, hier S. 144. Vgl. auch Martina Rudloff: *Mutter und Kind: „Noch freier, noch abstrakter als bei Rodin“*, Dies./Schubert, *Wilhelm Lehmbruck*, S. 9–27, hier S. 15.

177 Ende, *Geschlechterkonstruktionen*, S. 123.

178 Ebd., S. 124.

Hinsichtlich der formalen Aspekte könnten die *Kniende* und die *Stehende weibliche Figur* unterschiedlicher nicht sein. Von der vormaligen klassischen Schwere ist bei der *Knienden* nichts mehr zu spüren. Ihre überlängten Formen verstörten bereits Meier-Graefes, der sie noch vor dem Salon im Atelier sah, seine Meinung später aber gründlich revidierte.<sup>179</sup> Sie provozierten unverzüglich Häme und Spott<sup>180</sup>, noch 1927 sogar zu Angriffen auf die Figur<sup>181</sup> und begründeten ihre Brandmarkung durch die Nationalsozialisten als ‚entartet‘.<sup>182</sup> Die Literatur empfindet die Überlängungen vielfach als Entmaterialisierung oder Auflösung und verortet nicht zuletzt in dieser Neuformulierung des Körperausdrucks Momente der Vergeistigung und Verinnerlichung. An Vorschlägen für mögliche Vorbildern von Gestus, Haltung und motivischen Details herrscht spätestens seit der Duisburger Ausstellung zum hundertsten Jubiläum der *Knienden* kein Mangel.<sup>183</sup>

Mit der Ausdünnung der Figur einher geht die nicht minder auffällige, zweite Neuerung gegenüber der *Stehenden*, nämlich das extreme Verhältnis ihrer Tiefen- und Breitenextension, die uns hier besonders interessieren soll. Die *Kniende* „zerschnitt die Luft wie ein steiles Riff“<sup>184</sup>, erinnerte sich Meier-Graefe seines ersten Eindrucks, womit nicht nur das hervorstechende des Knies beschrieben ist, dessen Dynamik sich eigentümlich mit dem verhaltenen Gestus bricht, sondern auch ihre flächige Ausdehnung aus seitlicher Perspektive. Während die Draperie den dreieckigen Durchbruch des aufgesetzten Beines fast vollständig zur Fläche schließt, spannt sich – gleich eines Segels – von der schrägen Fußsohle des weit nach hinten ausladenden rechten Unterschenkels bis zur Gesäß- oder auch Rückenpartie ein imaginiäres zweites Dreieck. Die durch diese Dreiecke definierte Fläche-im-Raum ist

---

179 Meier-Graefes rückblickender Erlebnisbericht von 1932 über den Besuch in Lehmbrucks Atelier (*Lehmbrucks 50. Geburtstag 4. Januar*, in: Frankfurter Zeitung vom 5. Januar 1932, Nr. 9/11) ist vielfach zitiert, am ausführlichsten bei Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 144f.

180 Vgl. Ende, *Geschlechterkonstruktionen*, S. 125–7: „Theodor Däubler sprach von einem ‚grotesken Gespenst‘; Meier-Graefe meinte ein ‚geschlitzte[s] Phantom zu erblicken, sie wurde für ‚missgestaltet‘ und ‚abstoßend‘ befunden und mit einer ‚betenden Heuschrecke‘ verglichen“.

181 Vgl. Ende, *Geschlechterkonstruktion*, S. 127.

182 Vgl. hierzu ausführlich Sabine Maria Schmidt: *Kniefall der Moderne. Rezeption und Zerstörung der „Großen Knienden“ von Wilhelm Lehmbruck*, in: Uwe Fleckner (Hrsg.): *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 2007 (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“; 1), S. 227–44.

183 Vgl. Raimund Stecker (Hrsg.): *100 Jahre Kniende. Lehmbruck mit in Paris mit Matisse, Brancusi, Debussy, Archipenko, Rodin, Nijinsky ...*, Lehmbruck Museum Duisburg, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012, Köln 2011. Ausstellung und Katalog bringen eine Fülle von Vorschlägen für Werke, die für einzelne Aspekte der *Knienden* Pate gestanden haben könnten.

184 Meier-Graefe zit. nach Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, S. 144.



auch an der Plinthe ablesbar, wo das rechte Knie mit dem vorgesetzten linken Fuß in einer Linie nunmehr die Grundlinie dieser Raumfläche bezeichnet.

Diese Tendenz zur Fläche wurde wohl erstmals von Bernhard Hoetger in Abhängigkeit von Hildebrands Relieftheorie gesehen. In seinem Artikel *Der Bildhauer und der Plastiker*, in welchem er anhand verschiedener Beispiele Skulptur und Plastik nach Materialgerechtigkeit und Blockhaftigkeit befragt und in Skizzen erläutert, kennzeichnet Lehmbrucks *Kniende* aufgrund der ihr fraglos mangelnden skulpturalen Blockhaftigkeit die Position „unbildhauerisch, plastisch zurückorientiert zur Natur“<sup>185</sup> (Abb. 3.22). Ihr hafte, so Hoetgers Skizze, der „Reliefgedanke“ an, was fraglos im hildebrandschen Sinne gemeint ist.

Die wenigen überlieferten Gedanken Lehmbrucks zur formalen Gestaltung seiner Skulpturen scheinen Hoetgers Assoziation der Relieftheorie zu bestätigen. In einem nachgelassenen Textfragment heißt es bei Lehmbruck:

Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles. Die Maße, oder bei Figuren die Proportionen, bestimmen den Eindruck, bestimmen die Wirkung, bestimmen den körperlichen Ausdruck, bestimmen die Linie, die Silhouette und alles. Daher muss eine gute Skulptur wie eine gute Komposition gehandhabt werden, wie ein Gebäude, wo Maß gegen Maß spricht, daher kann man auch nicht das Detail negieren, sondern das Detail ist das kleine Maß für das große. Der Maler, der die Fläche einteilt, tut nichts anderes als der Bildhauer, der den Umfang seiner Statue als Fläche sieht und sie einteilt. – Es gibt also keine monumentale, architektonische Kunst ohne Umriss oder ohne Silhouette, und Silhouette ist nichts als Fläche.<sup>186</sup>

Legitimiert nun die Ausdeutung der *Knienden* als Silhouette, wie sie Hoetger als beschriftete Zeichnung und Lehmbruck in einem fragmentarischen Text vornimmt, ihre Lesart als geschlossenes Reliefbild, angelegt im Sinne von Hildebrands Theorie? Dies würde bedeuten, dass Lehmbruck die *Kniende* auf eine dominante Hauptansicht hin ausgelegt hätte, sie also von

---

185 Bernhard Hoetger: *Der Bildhauer und der Plastiker*, in: *Der Cicerone* 11 (1919), S. 165–73, Abb. S. 167. Zu Lehmbruck schreibt Hoetger (ebd., S. 166): „Lehmbruck ist ein feingeistiger Künstler, er schafft schöne Frauen, prächtige Leiber, reife Brüste und innige Formen. Er meißelt nach plastischen Formen in Marmor, aber diese mermornen Formen wirken unplastisch. Da fehlt die Bedingung der plastischen Rhythmik, da fehlt das Gefühl für die Begrenztheit des Blocks, da fehlt der Bildhauer. Es ist Kunst, es ist satte, schöne Menschenform“.

186 Wilhelm Lehmbruck: *Fragmente*, wieder in: Brockhaus, *Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum*, S. 281f. Der kurze Text wurde bereits 1919 von Westheim (*Wilhelm Lehmbruck*, S. 60f.) unter diesem Titel publiziert und gilt als authentisch, wobei die Vorlage allerdings verloren ist.

der Seite her betrachtet werden müsste (obwohl, wie gesehen, Hildebrand zumindest theoretisch auch mehrere Ansichten für denkbar hielt).

Die Frage der richtigen Ansicht der *Knienden* hat die Literatur schon von 1920 an vielfach beschäftigt. Beide Seitenansichten, die Vorderansicht, Schrägansichten und auch die Unbestimmbarkeit einer Hauptansicht wurden diskutiert, ohne dass sich eine Position hätte durchsetzen können.<sup>187</sup> Auch der Versuch, mögliche Präferenzen Lehmbrucks über seine Handhabung der Bildveröffentlichung zu rekonstruieren, lieferten kein klares Ergebnis. Offenbar ließ Lehmbruck, dem einiges an der richtigen fotografischen Präsentation seiner Skulpturen gelegen war, mehrere Perspektiven und auch Teilansichten gelten (Abb. 3.23).<sup>188</sup> Bei dieser Unbestimmtheit der richtigen Ansicht mag dann der frühesten erhaltenen Fotografie, die den Originalgips der *Kniende* in Lehmbrucks Pariser Atelier in linker Profilansicht zeigt, vielleicht die größte Autorität zufallen (Abb. 3.24).

Vielleicht greift die Frage nach der einen, ‚richtigen‘ Ansicht aber auch zu kurz. Es kann etwa gefragt werden, ob eine Figur, für deren Wahrnehmungsraum durch die Form der Plinthe oder des Sockels ein klares Achsen-system definiert ist, in wahrnehmungspsychologischer Hinsicht überhaupt eine Schrägansicht *als Hauptansicht* etablieren kann. So ansprechend eine Schrägansicht auch sein mag, sie steht doch immer nur *in Relation* zu den von Sockel oder Plinthe permanent vorgebenden Achsen ihres Wahrnehmungsraumes.

Wenn nun aber die *Kniende* durch ihre Flächentendenz und die Ausbildung einer vertikalen Raumschicht gewissermaßen die Achsen ihres Wahrnehmungsraums selbst definiert, trägt sie damit ihre räumliches Bezugssystem sichtbar in sich. Die Raumschicht der *Knienden* lässt als axiale Orientierung den Betrachter zu keinem Zeitpunkt seiner faktisch unvermeidlichen Skulpturenumwanderung über seine exakte Position zur Figur im Unklaren. Selbst ohne die Vorgabe der Koordinatenachsen durch einen Sockel oder eine rechteckige Plinthe bestünden doch nie Zweifel am räumlichen Verhältnis des Betrachters zur Figur. Jederzeit ist klar, wo das Vorne der Figur ist und wie ich zur ihr positioniert bin, was im Übrigen von der *Stehenden* nicht

---

187 Vgl. hierzu die Zusammenstellung bei Bornscheuer: *Lehmbrucks Kniende, Paris 1911*, hier S. 32–7.

188 Vgl. ebd., S. 32f.

behauptet werden kann. Dies alles wird aber natürlich nur dann bedeutsam und gültig, wenn wir mit Bornscheuer davon ausgehen, dass die *Kniende* – wie die *Stehende* auch – ursprünglich ohne Sockel konzipiert war.<sup>189</sup>

Aus dieser Perspektive ist die Flächigkeit der *Knienden* also nicht einfach als reliefhaftes Bild im Sinne Hildebrands zu verstehen, sondern als axial definierende Raumschicht zur Festigung und Klärung des Betrachter-Objekt-Verhältnisses. Lehmbruck hätte demnach Hildebrands Relieftheorem neu interpretiert und kreativ anverwandelt.

Diese Ansicht ist hypothetisch und man muss ihr nicht folgen. Allerdings bedarf der Widerspruch zwischen Lehmbrucks Betonung von Fläche und Silhouette der Figur einerseits und der vielfach favorisierten und nicht zuletzt von Lehmbruck selbst sanktionierten Schrägansichten und Vielansichtigkeit fraglos einer Klärung. Er kann sicherlich auch als kreative Umdeutung des eigenen Werks durch das Medium Fotografie gedeutet werden. Er kann aber mit gleichem Recht als kreative Weiterentwicklung von Hildebrands Relieftheorie aufgefasst werden, bei der Lehmbruck das hildebrandische Flächenbild zur Raumschicht umdeutet. Dies muss Lehmbruck nicht in dieser begrifflicher Klarheit vor Augen gestanden haben, sondern mag auf experimentellem Weg ins Werk gefunden haben.

### 3.4 Fazit

In einigen frühen, noch an der Akademie entstandenen Arbeit kann in Einklang mit der Literatur ohne Probleme Lehmbrucks Beschäftigung mit Hildebrand erkannt werden. Es handelt sich hierbei jedoch tendenziell eher um motivische oder thematische Anleihen oder um Werkgattungen, für die Hildebrand weithin als vorbildlich galt. Als möglicher Mittler für Lehmbrucks Hildebrand-Rezeption wurde hier erstmals der Kunsthistoriker Paul Clemen vorgeschlagen, der Lehmbruck an der Düsseldorfer Akademie in Kunstgeschichte unterrichtete. Clemen konnte als intensiver Hildebrand-Rezipient dessen Theorie nicht nur bis in ihre detaillierteren Begründungen hinein vermitteln; er wandte ihre Theoreme auch regelmäßig bei der Betrachtung und Analyse sehr unterschiedlicher, vor allem auch französischer

---

189 Vgl. ebd., S. 39.

Plastik an. Diese selektionistische, partikularisierende Anverwandlung von Hildebrands Formtheorie mag deren Rezeption, so die These, durch Lehmbruck geprägt haben.

Aus dieser Perspektive konnten für die stilistisch sehr unterschiedlichen, ja mitunter widersprüchlichen Werke der *Stehenden* von 1910 und der *Knienden* von 1911 die Umsetzung *einzelner* Theoreme von Hildebrands Formtheorie aufgezeigt werden. Damit ist nicht nur eine spezifische Rezeptionsform von Hildebrands *Problem der Form* bestimmt, sondern auch ihre Übertragung von einem akademischen in einen davon unabhängigen avantgardistischen Kontext nachverfolgt.

## 4 Georg Kolbe

Konnte die Erörterung einer Hildebrand-Rezeption bei Lehmbruck noch vereinzelt an die Literatur anschließen, wurde eine entsprechende Rezeption für Georg Kolbe (1877–1947)<sup>190</sup> in der Forschung bisher noch nicht thematisiert beziehungsweise verneint oder auf den Hinweis einer allgemeinen Bedeutung Hildebrands für die Bildhauerei der Jahrzehnte um 1900 beschränkt.<sup>191</sup> Nicht zu unrecht erscheinen stattdessen Rodin und Maillol als die prägenderen Kräfte.<sup>192</sup> Kolbe selbst hat sich kaum zu künstlerischen Einflüssen mitgeteilt, neigte überhaupt wenig zu kunsttheoretischen Darlegungen,<sup>193</sup> aus denen dann eine Beschäftigung mit Hildebrands *Problem der Form* abzulesen wäre. Konkret zu Hildebrand äußerte sich Kolbe nur wenige Male; wo dies öffentlich geschah, war es eher als bewusste Abgrenzung intendiert.

Auf den ersten Blick stellt für Kolbe sich der Nachweis einer Hildebrand-Rezeption also als schwieriges Unterfangen dar. Im Folgenden kann dagegen gezeigt werden, dass Kolbe über seinen Bildhauerlehrer Tuailon grundlegende Aspekte hildebrandscher Formtheorie vermittelt wurden und er auf diese besonders im Frühwerk vor dem Ersten Weltkrieg punktuell zurück-

---

190 Der kunsthistorische Kenntnisstand zu Georg Kolbe stützt sich fast ausschließlich auf die Arbeiten von Ursel Berger, der langjährigen Direktorin (1978–2012) des Georg-Kolbe-Museums in Berlin. Maßgeblich ist Ursel Berger: *Georg Kolbe – Leben und Werk. Mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum*, 2., durchges. Aufl., Berlin 1994. Kolbes bildhauerisches Schaffen ist wesentlich umfangreicher als die Berliner Sammlung, ein Catalogue raisonné indes leider noch Desiderat, wenn auch in Arbeit. Als eine wichtige Stütze zukünftiger Forschung wird sich die im Dezember 2015 abgeschlossene Digitalisierung des künstlerischen Nachlasses von Georg Kolbe erweisen, auf der auch die vorliegende Arbeit entscheidend ihre Argumentation aufbaut: Georg Kolbe Museum (Hrsg.): *Kolbe digital*, URL: <http://www.georg-kolbe-museum.de/sammlungen/forschung/projekt-kolbe-digital/>. Schriften und Selbstzeugnisse Kolbes sind in Auswahl publiziert, vor allem: Georg Kolbe: *Auf Wegen der Kunst. Schriften, Skizzen, Plastiken*, eingeleitet von Ivo Beucker, Berlin-Zehlendorf 1949; Ders.: *Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Maria von Tiesenhausen, Tübingen 1987. — Entgegen seiner Popularität zu Lebzeiten zählt Georg Kolbe heute zu den von der kunsthistorischen Forschung weniger stark beachteten Bildhauern der Epoche. Ein Hemmnis liegt sicherlich in dem fragwürdigen Verhalten des Künstlers während der NS-Diktatur – Kolbe nahm den Auftrag zu einem Franco-Porträt an –, das für einige Forscher das Spätwerk diskreditiert. Vielfach aber wird schlicht ein Innovationsmangel und deutliche Schwächephasen in Kolbes Œuvre der Reifezeit beklagt, was den Forschungsdiskurs nicht unbedingt anregt.

191 Vgl. etwa Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk*, S. 156–8.

192 Vgl. etwa ebd., S. 212.

193 Am ehesten noch in Georg Kolbe: *Plastik und Zeichnung*, in: *Genius* 3 (1921), Buch 1, S. 13–6. Wieder in: Ders., *Auf Wegen der Kunst*, S. 10–12 (hier fälschlich das Publikationsjahr mit 1920 angegeben).

griff. Dies betrifft vereinzelte Umsetzungen der Relieftheorie in der Plastik, dann aber vor allem den ersten Entwurf zum *Elberfelder Brunnen* von 1914, der hier erstmals näher untersucht wird. Wir fragen im Folgenden zunächst nach Vermittlung und Belegen eines Hildebrand-Einflusses in Kolbes frühen Werken, relativieren sodann das in der Literatur bestehende Bild Kolbes als eines ‚Anti-Hildebrand‘ und belegen abschließend dessen direkte Auseinandersetzung mit Hildebrands Theorie im Projekt zum *Elberfelder Brunnen*.

#### 4.1 Kolbes Frühwerk zwischen Tuailon, Rodin und Maillol

Dass Kolbe bisher kaum als Hildebrand-Rezipient in Frage kam, überrascht, denn bekanntlich war es der Hildebrand-Schüler Louis Tuailon (1862–1919), der ihn in die bildhauerische Technik einwies und mit welchem Kolbe eine lebenslange Freundschaft verband.<sup>194</sup> Ursprünglich wollte Kolbe Maler werden, hatte hierzu nach der Dresdener Kunstgewerbeschule seit 1895 die Privatschule von Simon Hollósy in München besucht, um anschließend an die örtliche Kunstakademie zu wechseln. Es folgten 1897/98 ein Halbjahr an der Pariser Académie Julian und erste Ausstellungen in Berlin und Dresden. Von September 1898 bis Juni 1901 bezog Kolbe dann ein Atelier in Rom, in direkter Nachbarschaft zu Tuailon. Hier in Rom erfolgte 1900 unter dem Einfluss Tuailons „die große Wende“<sup>195</sup> zur Bildhauerei. Rückblickend aus 1931 kommentierte Kolbe diese Umbruchphase:

Tuailon, sein [August Gauls, ChB] älterer und ebenso formstrenger Bildhauerfreund, half mir damals Dreiundzwanzigjährigen praktisch. Er lehrte mich das Figurengerüst bauen, was er überaus ernst nahm. (...) Tuailon und Gaul, diesen beiden vortrefflichen Männern und Meistern, schulde ich allen Lehrlingsdank.<sup>196</sup>

Als Schüler Hans von Marées' und Hildebrands war der ‚formstrenge‘ Tuailon von deren Formprinzipien geprägt. Berger bezweifelt aber, dass Tuailon Kolbe wesentlich mehr als grundlegende praktischen Anweisungen vermittelte. Es erstaune vielmehr, dass Kolbe

---

194 Vgl. zu allen biografischen Aspekten Kolbes Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk*; ein guter Abriss findet sich auch bei Maria von Tiesenhausen, *Einführung*, in: Kolbe, *Briefe und Aufzeichnungen*, S. 13–33. Vgl. zu Kolbe als Tuailon Schüler Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk*, S. 23f.; Gert-Dieter Ulferts: *Louis Tuailon (1862–1919). Berliner Bildhauerei zwischen Tradition und Moderne*, Berlin 1993 (Bildhauer des 19. Jahrhunderts), S. 80.

195 Von Tiesenhausen, *Einführung*, S. 14.

196 Georg Kolbe: *Begleitwort*, in: Ders.: *100 Lichtdrucktafeln*, mit einer Einführung von Richard Scheibe, Marburg 1931. Wieder in: Kolbe, *Auf Wegen der Kunst*, S. 26f., hier S. 26.

sich stilistisch nur wenig von seinen älteren Freunden [Tuailon und Gaul] beeinflussen ließ. Kolbes Ausführungen rufen den Eindruck hervor, dass er sich von der ‚Formenstrenge‘ der Neuklassizisten absetzen wollte.<sup>197</sup>

Von klassizistischer Formenstrenge ist bei Kolbe in der Tat wenig zu erkennen. Sein Frühwerk ist vielmehr von einem gewissen Stilpluralismus geprägt, in dem die Literatur primär Rodin<sup>198</sup> (Abb. 4.01) später auch Maillo<sup>199</sup> (Abb. 4.02) und andere aufgerufen sieht. Ein Einfluss Hildebrands wird hingegen nicht erkannt.

Auch die zeitgenössischen Kunstkritik leistet keine Bestimmung dessen, was Kolbe von Hildebrand direkt oder in Vermittlung durch Tuailon entlehnt haben könnte. So möchte beispielsweise Ewald Bender, der seinem Kolbe-Artikel „ein Stück Entwicklungsgeschichte der modernen Plastik“<sup>200</sup> vorausschickt, den Bildhauer zwar auf die bekannte „doppelfüßige Grundlage“<sup>201</sup> aus Hildebrand und Rodin gestellt sehen und schreibt:

Es gibt keinen unter den Jünger[e]n, der nicht wenigstens den einen Pol dieser Plastikerwelt berührt hätte. Sehr viele empfangen von beiden. Als Kolbe in Rom anfing, geschah es unter der Leitung von Tuailon, der mit dem Marées-Hildebrand-Kreis in Beziehung stand. So kam er aus guten Händen von Rom nach Paris. Man begreift, wie das eruptive Leben der Kunst Rodins ihn verwirren und endlich beglücken musste.<sup>202</sup>

Was genau Kolbe von den „guten Händen“ mit auf den Weg bekommen haben soll, verrät Bender indes nicht. Die Referenz dient dem Verfasser hauptsächlich als Qualitätsnachweis.

Auch Emil Waldmann sieht noch 1917 in seinem Kolbe-Artikel zunächst die Notwendigkeit, „die allgemeine Situation der Plastik mit ein paar Strichen zu skizzieren. Man will doch wissen, ob der Mann in einer Tradition steht und in welcher“<sup>203</sup>. Auch hier folgt das topische Modell, nach der Hildebrand und Rodin – „der eine Pol“, „der andere Pol“<sup>204</sup> – als Vaterfiguren der modernen Plastik erscheinen. Allerdings wird Hildebrands Rolle für

---

197 Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk*, S. 23f.

198 Vgl. ebd., S. 212: „Die Bronze macht besonders deutlich, dass der junge Kolbe nicht dem ruhigen, auf Relieffwirkung zielenden Stil Adolf von Hildebrands nachstrebte; sein Vorbild war Rodin“.

199 Vgl. ebd., S. 34–7, 216–8.

200 Bender, *Bildhauer Georg Kolbe–Berlin*, S. 397.

201 Ebd., S. 381.

202 Ebd.

203 Emil Waldmann: *Georg Kolbe*, in: *Kunst und Künstler* 15 (1917), H. 1, S. 3–18.

204 Ebd., S. 5.

Kolbes Plastik von Waldmann sehr schnell ins Allgemeine gewendet. Kolbe habe

sozusagen die Anziehung der beiden magnetischen Pole erfahren, nach denen die moderne Plastik überhaupt operiert: Die Antike und Rodin.<sup>205</sup>

Bei dieser Reduktion Hildebrands auf einen Antikevermittler darf dann auch von Waldmann keine genauere Bestimmung des durch Tuailon vermittelten hildebrandschen Anteils an Kolbes Bildwerken erwartet werden.

Eine besondere Bedeutung Hildebrands oder auch Tuailons für Kolbes Kunst kommt jenseits der allgegenwärtigen Herleitung der neueren deutschen Bildhauerei aus Hildebrand und Rodin in den Kritiken also nicht zur Sprache. Wie allerdings bereits das Beispiel Lehmbruck gezeigt hat, muss die Suche nach dem Einfluss von Hildebrands Formtheorie von der Beschränkung auf neoklassizistische Stilformen abstrahieren. In vereinfachter, im wesentlichen auf das Reliefprinzip und die Frontalansichtigkeit beschränkter Form lassen sich dann sehr wohl hildebrandsche Theoreme zunächst bei Tuailon, dann aber auch bei Kolbe aufzeigen.

Betrachten wir zur Einschätzung dessen, was Tuailon Kolbe hat vermitteln können, seine Gruppe *Herkules mit dem Stier*, die er 1907 in der Jahresausstellung der Berliner Secession präsentierte. (Abb. 4.03).<sup>206</sup> Ihr wird hier trotz des späten Datums früheren Werken der Vorzug gegeben, weil sie bereits als Synthese zwischen älterer hildebrandscher Formauffassung und neuerer rodinscher Flächendurchbildung gelten kann und damit den „formstrengen“ Tuailon als flexiblen Künstler zeigt, der grundsätzlich in der Lage war, die hildebrandsche Formauffassung mit anderen Stilauffassungen zu verbinden und diese Adaptierbarkeit auch bewusst oder unbewusst vermittelt haben könnte.<sup>207</sup>

Tuailons vollplastische Gruppe *Herkules mit dem Stier* ist im Sinne Hildebrands ganz aus der Fläche heraus gedacht, in Raumschichten aufgebaut

---

205 Emil Waldmann, *Georg Kolbe*, S. 6

206 Vgl. Ulferts, *Tuailon*, S. 77, 81.

207 Der künstlerische Austausch zwischen Kolbe und Tuailon mag im Übrigen in beide Richtungen verlaufen sein, begeisterte sich Kolbe doch früh für die Kunst Rodins, kannte dessen Werk – wohl im Unterschied zu Tuailon – bereits aus eigener Anschauung, „und man sollte daher annehmen, dass er davon auch etwas an Tuailon weitergab“ (Ulferts, *Tuailon*, S. 80). Eine Paris-Reise oder ein längerer Aufenthalt Tuailons in Paris lässt sich für diese Zeit im Unterschied zu Kolbe nicht nachweisen. Bei Tuailon äußerte sich der Rodin-Einfluss vor allem in einer Belebung der Oberfläche, die seit dem aufgewühlter, bewegter als zuvor erscheint, sowie in der Motivik, die vermehrt ‚aktivistische‘ Kampfszenen zeigt. Vgl. ebd., S. 76–80.



und durch die Schrägstellung der Gliedmaßen von Mensch und Tier in fest verknüpften Diagonalstrukturen tektonisch aufgebaut. Die flache Plinthe imitiert den Erdboden und zeigt eine leichte Wölbung, zugleich aber wird durch die scharfe Beschneidung an den Kanten der gedachte Raumquader im Sinne Hildebrands kontinuierlich in Erinnerung gerufen. Derart geordnet laufen Herkules und der Stier parallel zueinander und zum gedachten Raumquader. Erst im oberen Halsbereich krümmt sich der Stier, wird sein Kopf gewaltsam aus der ihm zugehörigen Tiefenschicht in diejenige seines Bezwingers gebogen.

In radikaler Anwendung von Hildebrands Relieftheorie entwickelte Tuailon in seinem Werk aus der Anatomie des vierbeinigen Huftieres (Stier, Pferd, Hirsch u. a.) einen markanten Formschematismus rigoros bildparalleler Schichtung, bei der jeweils eine vordere und hintere Extremität exakt in einer Linie stehen. Diese strenge Flächenschichtung wird in den fast vollplastischen Reliefs auf die Spitze getrieben, wo eine rechteckige Rückwand als Hintergrund fungiert und die Schichtung der Figuren im Kubus augenfällig macht (Abb. 4.04).

Das grundsätzliche Aufbauprinzip einer Schichtung im Block im Sinne Hildebrands hat Kolbe für eine Reihe früher, ausgeprägter Hochreliefs von Tuailon übernommen. Im Marmorrelief *Trost* formieren sich die beiden Figuren in dem nur noch in Boden und Rückwand stehengebliebenen Block (Abb. 4.05). Ihre Glieder fügen sich nebeneinander, füllen und beschreiben damit den gedachten Kubus und halten dessen Begrenzung weitgehend ein. Lediglich der Kopf der linken und das Gesäß der rechten Figur ragen minimal heraus, ein Freiheitsgrad, der sich so schon bei Tuailon und auch Hildebrand vorgebildet findet. Das zugehörige Gipsmodell *Zwei Frauen I* belegt indes, dass diese vermeintlich block- und materialgerechte Steinarbeit zuvor in Gips modelliert wurde (Abb. 4.06). Dasselbe Prinzip ist am Gipsmodell *Zwei Frauen II* zu beobachten, dessen Rückwand sicherlich in der Marmorumsetzung keine Stufungen aufgewiesen hätte (Abb. 4.07).<sup>208</sup>

Mit einer vergleichbaren Arbeit präsentierte sich Kolbe noch 1907 in der Berliner Secession. Die wohl schon 1902 entstandene *Dekorative Figur* weist das gleiche, hier etwas demonstrativ vorgetragene, blockhafte Gehäu-

---

208 Die stehengebliebenen Grat in *Zwei Frauen II* belegen indes, dass auch bei diesen Gipsmodellen die Figuren zum Teil aus dem Block geschält wurden, teils dann aber sicherlich modelliert.

se auf wie die Frauenreliefs. Anklänge an Michelangelo oder Rodin sind deutlich im Sich-Winden der Figur zu erkennen (Abb. 4.08). Karl Scheffler würdigte die *Dekorative Figur*, die gemeinsam mit Tuailons Herkules-Stier-Gruppe in der Berliner Secession zu sehen war:

Tuailon zeigt alle Vorzüge seines selten gründlich gebildeten Akademismus und seines lebendigen Neurömertums (...). Kolbe erzwingt, vor allem mit der ‚Dekorativen Figur‘ (...) starke Sympathie und fährt glücklich fort in einem plastisch gerichteten Streben.<sup>209</sup>

Das von Hildebrand favorisierte Aushauen aus dem Stein ist beim *Sitzenden Mädchen* von 1904 noch weitaus stärker in den Vordergrund gerückt (Abb. 4.09). Auch wenn der „gesuchte Kontrast zwischen unbehauenen Stein und voll ausgearbeiteten Körperteilen (...) in Werken von Rodin vorgebildet“<sup>210</sup> sein mag, verweisen die starke Frontalansichtigkeit und die Einschreibung in den Block auch auf Hildebrands *Netzträger*, der ebenfalls Anklänge eines Infinitos hat.

In späteren Arbeiten verzichtete Kolbe auf die blockhafte Rückwand und bildet die hinterfangende Fläche aus dem Motiv heraus, so etwa bei der Terrakottaskizze *Sitzende* von 1911, bei der ein Badetuch Kopf und Arme auf der linken Seite zu einer geschlosseneren und auch flächigeren Form bindet, dabei zugleich aber die Massen- und Flächenverteilung der Figur unharmonisch verschiebt (Abb. 4.10). Dennoch ist die Frontalansichtigkeit und die Blockgebundenheit weiterhin gegeben: Die Beine der im Oberkörper frontal ausgerichteten Figur durchstoßen eine im Sinne Hildebrands gedachte vordere Begrenzungsfläche nicht, sondern legen sich parallel an diese an. Ausgewogener in Massen- und Flächenverteilung erscheint die *Brunnenfigur* von 1912, wo die „für Kolbe ungewöhnliche Einansichtigkeit“<sup>211</sup> sich ebenso aus dem Aufstellungsort erklärt (Abb. 4.11) wie bei der *Badenden Nymphen*, die Kolbe für einen Brunnen in Bad Godesberg schuf (Abb. 4.12).<sup>212</sup>

Die blockhafte, bisweilen schichtartige Disposition der Hochreliefs und der frontalansichtige, reliefartige Aufbau der Brunnenfiguren lassen sich als Wiederhall rudimentärer, durch Tuailon vermittelte und überprägte Formprinzipien Hildebrands verstehen. Wenn sich in diesem Sinne auch eine Rei-

---

209 Karl Scheffler: *Berliner Secession*, in: *Kunst und Künstler* 5 (1906/1907), H. 9, S. 339–59, hier S. 355.

210 Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk*, S. 211.

211 Ebd., S. 243.

212 Vgl. zu diesem ‚Skandal-Brunnen‘ – der Brunnen hatte wegen der Nacktheit der Figur scharfe Proteste von Godesberger Bürgern hervorgerufen – Ebd., S. 50–2.

he weiterer Werke anführen ließen, so muss doch auch klar gesagt werden, dass die Auseinandersetzung mit Hildebrands Prinzipien hier eher oberflächlich stattfindet und in dieser mangelnden Spezifik zunächst sicher auch andere Ableitungen zulässt.

#### 4.2 ‚Hildebrands Theorie verstehe ich nicht.‘ Kolbe als ‚Anti-Hildebrand‘?

Während diese Arbeiten Kolbes aber zumindest eine Orientierung an Hildebrands Relieftheorie vermuten lassen, deuten Kolbes Schriften und Selbstzeugnisse auf eine klare Absage an Hildebrand und können als entschiedene Verteidigung von Rundplastik und Vielansichtigkeit verstanden werden. In dem viel zitierten *Begleit-Wort* zu einer Fotostrecke seiner Werke in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* vom Januar 1924 formuliert Kolbe ausdrücklich:

Und dann noch im Besonderen gilt mir das Skulpturale als ‚gegenständlich‘ nicht als ‚bildhaft‘. Eine Skulptur ist allseitig. Hildebrands Theorie verstehe ich nicht.<sup>213</sup>

Diese prägnante, sogar mit Zeilensprung abgesetzte Aussage relativiert scheinbar frühere Konzessionen an Hildebrand und die Bedeutung von dessen Formprinzipien. Im Katalog zur wichtigen Mannheimer Ausstellung *Ausdrucks-Plastik* von 1912 hatte sich Kolbe nämlich noch mit der verbreiteten Auffassung einer erneuerten Bildhauerei in doppelter Deszendenz von Hildebrand und Rodin vernehmen lassen:

Aber es wächst die Zahl der Bildhauer, die sich der Konvention bewußt entgegenstellen und neue Errungenschaften kultivieren. Hildebrand war ihr Vorkämpfer in Deutschland, als er die statischen Gesetze zurückbrachte und dem Material neu zum Recht verhalf. Rodin in Frankreich packte mit genialer Hand das Leben und verfeinerte das Empfinden wie keiner seit der Renaissance.<sup>214</sup>

Im Lichte der verbalen Distanzierung von 1924 reduziert sich nun selbst diese allgemeine Anerkennung von Hildebrands Leistung auf eine topische Wendung.

Auch Kolbes Bestreben, die Vielansichtigkeit der eigenen Werke besonders herauszustreichen, scheint eine solche antihildebrandsche Auffassung

---

213 Georg Kolbe: *Begleit-Wort*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 53 (1923/1924), Heft Januar, S. 195–202, hier S. 196.

214 Georg Kolbe: *Moderne Plastik*, in: *Ausdrucks-Plastik*, Ausstellungskatalog Mannheim 1912, S. 1. Wieder in: Ders., *Schriften*, S. 9, hier S. 9.

zu bestätigen. Das Publikationswesen entdeckt in diesen Zeit das Analyse- und Gestaltungspotential der Fotografie für die Skulpturvermittlung und beginnt, mit Mehrfachaufnahmen von Skulpturen aus verschiedenen Blickwinkeln zu arbeiten. Gerade die 1913 bei Paul Cassirer erschienene erste selbstständige Kolbe-Publikation<sup>215</sup> stellt in dieser Entwicklung einen wichtigen Markstein dar, wie Berger dargelegt hat.<sup>216</sup> Indem Cassirers Kolbe-Buch zahlreiche Skulpturen aus zwei verschiedenen Blickwinkeln zeigt, wird dem Leser ansatzweise ein virtuelles Umschreiten der Werke ermöglicht. Nicht zuletzt hilft diese bildrhetorisch prägnante Kontrastierung zweier fotografischer Ansichten aber auch dem Künstler, die Mehransichtigkeit seiner Plastiken als besondere Qualität zu behaupten. Kolbe schreibt im Vorwort:

Da der größte Teil meiner Arbeiten Probleme der Rundplastik darstellt, müsste man freilich, um sie zu erklären, viele Ansichten des gleichen Gegenstandes zeigen können.<sup>217</sup>

Die zitierten Äußerungen Kolbes zur Rundplastik aus dem Vorwort von 1913 und dem Verdikt von Hildebrands Relieftheorie im *Begleit-Wort* von 1924 eignen sich nun, eine betont antihildebrandsche Position Kolbes zu konstruieren. In diesem Sinne verschmelzen die entlegenen Zitate in Bergers Beitrag über Cassirers Kolbe-Buch unzulässigerweise zu einer scheinbar schon 1913 geklärten bildhauerischen Position, die sich unter anderem durch eine oppositäre Haltung gegenüber Hildebrand auszeichnet. In solcher Verkürzung heißt es dann bei Berger:

Kolbe, der sich [1924, ChB] explizit gegen die Hildebrandsche Lehre aussprach – ‚Eine Skulptur ist vielseitig. Hildebrands Theorie verstehe ich nicht.‘ – war [1913, ChB] daran interessiert, seine Plastiken in mehreren Ansichten aufnehmen zu lassen.<sup>218</sup>

In dieses konstruierte Bild von Kolbe als ‚Anti-Hildebrand‘ fügt sich dann auch Bergers Lesart der Skulpturenfotografie als ein Anwendungsfall der Relieftheorie, wenn die Autorin scheinbar beiläufig schreibt:

---

215 Georg Kolbe: *Bildwerke*, Berlin 1913.

216 Ursel Berger: *Wie publiziert man Skulpturen? Die Kolbe-Monographie von 1913*, in: Rahel E. Feilchenfeldt und Thomas Raff (Hrsg.): *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer – Der Kunsthändler als Verleger*, Max Liebermann Haus, Berlin, 17. Januar bis 21. Mai 2006, München 2006, S. 201–13.

217 Georg Kolbe: *Bildwerke*, Berlin 1913, o. Pag. [S. 3f].

218 Berger, *Wie publiziert man Skulpturen?*, S. 207.

Das rundplastische Werk wurde [in der herkömmlichen Skulpturenfotografie] auf eine Ansicht festgelegt, es erscheint als Reliefbild gemäß der damals hoch geschätzten Theorie Adolf von Hildebrands.<sup>219</sup>

Die Monoperspektivität der Skulpturenfotografie mit dem Einfluss von Hildebrands *Relieftheorie* erklären zu wollen, um hiervon dann die Multiperspektivität der Kolbe-Monografie als bewusste Opposition gegen Hildebrand abzuheben, greift vor der Geschichte der Skulpturenreproduktion aber zu kurz.<sup>220</sup> Seit jeher hatte sich die Skulpturenreproduktion meist mit einer Ansicht begnügt, meist auch begnügen müssen, ohne dass sie sich hierzu auf Hildebrand hätte berufen können. An ihr hatte Wölfflin 1896 unter anderem die verbreitete „malerische“ Seitenansicht<sup>221</sup> kritisiert und sich für die kenntnisreiche, ‚richtige‘ Ansicht im Sinne Hildebrands ausgesprochen. Dies war also eine Forderung nach dem richtigen Blickwinkel, nicht nach Monoperspektivität. Wölfflin bezog sie zudem ausdrücklich auf Werke der „gute[n] Tradition“, bescheinigte vielen modernen Werken aber, dass sie „es schlechterdings unentschieden lassen, von wo sie gesehen werden wollen“<sup>222</sup>.

Dekonstruieren wir weiter das Bild eines ‚Anti-Hildebrands‘: Kolbes lapidare Bemerkung, er verstünde Hildebrands Relieftheorie nicht, wird nur richtig verständlich im Kontext des *Begleit-Wortes* von 1924, dem sie entnommen ist. Kolbe hatte sich während der Kriegsjahre schrittweise eine neue Formensprache und eine neue Auffassung von Plastik erarbeitet, die nach dem ersten Weltkrieg in eine Phase kubischer Formvereinfachung und Kantigkeit der Figurenmodellierung mündete – Kolbes Annäherung an den bildhauerischen Kubismus, wie er von 1912 bis 1922 vor allem in Berlin die avantgardistische Skulptur prägte.<sup>223</sup> „Ich bin dem Wesen des Plastischen näher gekommen“<sup>224</sup> ist die gern zitierte Sprachformel aus Kolbes *Be-*

---

219 Ebd., S. 205.

220 Vgl. hierzu etwa Roxana Marcoci, Geoffrey Batchen und Tobia Bezzola (Hrsg.): *FotoSkulptur: Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, The Museum of Modern Art, New York, 1. August bis 1. November 2010, Kunsthhaus Zürich, 25. Februar bis 15. Mai 2011, Ostfildern 2010.

221 Heinrich Wölfflin: *Wie man Skulpturen aufnehmen soll [I]*, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 7 (1896), H. 10, S. 224–8, hier 224.

222 Ebd., S. 225.

223 Vgl. hierzu Marc Wellmann: *Kubismus im Expressionismus*, in: Ders. (Hrsg.): *William Wauer und der Berliner Kubismus. Die plastischen Künste um 1920*, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 10. April bis 18. Juni 2011, Edwin-Scharf-Museum Neu-Ulm, 3. September 2011 bis 15. Januar 2012, Berlin, Köln 2011, S. 49–70.

224 Kolbe, *Begleit-Wort*, S. 196.

*gleit-Wort*, mit der diese Werkphase als Schritt zu einem tieferen Verständnis von Plastizität interpretiert wird (Abb. 4.13).<sup>225</sup>

Mit der neuen kubistischen Kantigkeit kam der „sensible Fingerspitzenbildhauer“<sup>226</sup> der *Tänzerin* allerdings nicht überall gut an,<sup>227</sup> und so ist Kolbes *Begleit-Wort* und die Spitze gegen Hildebrands Relieftheorie vor allem als eine polemische Rechtfertigung seiner neuen künstlerischen Position vor dem Hintergrund einer eher durchwachsenen Kritik zu sehen.

Als verbaler Rundumschlag ist das *Begleit-Wort* in den Positionen und Aussagen vielfach widersprüchlich und wirkt mit dem abschließenden Pauschalvorwurf an eine vermeintlich unqualifizierte Kunstkritik eher hilflos als originell.<sup>228</sup> Dass sich die Kritik an den neuen kubistischen Deformationen seiner Plastiken gar nicht der hildebrandschen Relieftheorie als Argument bediente, sondern „Steife“, „Stilisierung“<sup>229</sup> und mitunter eine Nachlaufen hinter Zeittrends<sup>230</sup> monierte, konnte Kolbe um 1924 offenbar nicht erkennen. Es zeigt sich in seiner Reaktion aber, dass Kolbe Hildebrands Relieftheorie um 1924 offensichtlich mit einiger Selbstverständlichkeit noch immer als gültige theoretische Fundierung einer etablierten Skulpturenauffassung ansah, gegen die er *nolens volens* zunächst künstlerisch, sodann aber angesichts des mäßigen Erfolges seiner jüngsten Werke auch verbal opponierte. Er selbst hatte sie als eine Art Norm verinnerlicht.

Festzuhalten ist also, dass Kolbes Hildebrand-Verdikt vom Januar 1924 eher das Gegenteil einer Ablehnung belegt. Insbesondere kann seine Äußerung nicht für den Nachweis einer betont antihildebrandsche Haltung in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg herhalten, in die auch der Entwurf zum *Elberfelder Brunnen* fällt.

Wie sehr Kolbe hingegen vor und noch während des Krieges in hildebrandschen Kategorien und Maßstäben dachte, geht auch aus einem Brief

---

225 Vgl. etwa Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk*, S. 63, 65.

226 Ursel Berger: *Georg Kolbe*, in: Wellmann, *William Wauer und der Berliner Kubismus*, S. 144.

227 Vgl. Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk*, S. 70f.

228 Vgl. Kolbe, *Begleit-Wort*, S. 196: „In der Kunst aber ist die Masse ahnungslos und klatscht Beifall, wo Frechheit und Nichtkönnen sich vordrängt und das Maul unverantwortlich weit aufreißt“.

229 A. Wi., in: *Deutsche Zeitung*, 18. Mai 1923, hier zit. nach Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk*, S. 70.

230 Karl Scheffler: *Kritik der Ausstellung [der Berliner Akademie der Künste]*, in: *Kunst und Künstler* 22 (1923/1924), S. 284–91, hier S. 290: „Es ist Kolbe jetzt gelungen, seinen zeitweise etwas programmatische auftretenden Stilwillen mit seinen natürlichen Anlagen auszusöhnen, in vergeistigten Gesten die Natur zu erhalten und im Statuarischen wahr zu bleiben“.

Kolbe an Annette Kolb vom Januar 1917 hervor. Kolbe hatte die befreundete Dichterin und Pazifistin 1916 kurz vor ihrer Ausreise nach Bern in einer Büste porträtiert,<sup>231</sup> die in München für gewisse Aufmerksamkeit gesorgt haben muss (Abb. 4.14). In dem Brief kommt Kolbe am Rande auch auf den Porträtkopf zu sprechen:

Dass mein – Ihr Kopf im München interessiert, freut mich sehr. Vielleicht höre ich nochmal, was Hildebrand sagt.<sup>232</sup>

Das kann sich nur auf den Bildhauer Hildebrand beziehen. Die Briefquelle spiegelt zuverlässiger als Kolbes öffentliche Polemik das künstlerische Verhältnis zu Hildebrand, dass nach diesem Zeugnis also weit weniger in Abgrenzung bestand als vielmehr in anerkennender Auseinandersetzung. Hier, in der Porträtplastik, erscheint Hildebrand noch 1917 als gültiger Maßstab.

Bei richtiger Lesart der wenigen schriftlichen Quellen aus Kolbes Hand, die auf Hildebrand bezogen werden können, stellt sich also ein ähnlich vielschichtiges Bild ein, wie es die Betrachtung der frühen Skulpturen zeigte. Kolbe war sicherlich kein dogmatischer ‚Hildebrandianer‘, doch kann von einer grundsätzlichen Gegenposition zu Hildebrand und dessen Theorie keine Rede sein. Zum einen die Relieffhaftigkeit der frühen Werke, die hier für den Zeitraum 1902 bis 1912 angeführt wurden und die im Kontrast zu Kolbes zeitgleichen anderen Werken steht, zum anderen die Betonung der Vielsichtigkeit seiner Werke um 1913 sowie die direkte wie indirekte Anerkennung der Gültigkeit der Autorität Hildebrands deuten zunächst auf ein selektives Nebeneinander verschiedener Skulpturenauffassungen.

Ein selektiver Zugriff auf Hildebrands Theorie und Werk offenbart sich überraschend klar in einem Aufgabenfeld, das für Kolbe bisher eher marginalisiert wurde, für Hildebrand hingegen absolut zentral war, nämlich die architektonisch-skulptural gestaltete, monumentale Brunnenanlage in städtebaulicher Einbindung. An einer solchen Aufgabe versuchte sich Kolbe 1914 beim Entwurf zu einem Brunnen für die (seit 1929 zu Wuppertal gehörende) Stadt Elberfeld.

---

231 Vgl. zu diesem Werk Sabine Fischer: *Literarische Köpfe. Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung*, Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, 23. Januar bis 27. März 2005, Marbach am Neckar 2005 (Marbacher Magazin; 109), S. 24–6.

232 Georg Kolbe an Annette Kolb, 19. Januar 1917, in: Kolbe, *Briefe und Aufzeichnungen*, Nr. 52, S. 88f., hier S. 88.

### 4.3 Der Elberfelder Brunnen

Zwar ist Kolbe durchaus als Gestalter von Brunnen und Brunnenfiguren und mit dem Berliner Rathenau-Brunnen auch als Entwerfer monumentalen, architektonisch-skulpturalen Brunnenanlagen bekannt,<sup>233</sup> doch wurden diese bisher (wenn überhaupt) nur unter dem Aspekt von Figur und Brunnenanlage betrachtet, nicht hingegen in ihrem Verhältnis zur städtebaulichen Situation. Dass ausgerechnet der ‚Ausdrucksplastiker‘ Kolbe sich mit architektonischen oder städtebaulichen Fragen befasst haben soll, scheint fast unwahrscheinlich. Beim Entwurf zum *Elberfelder Brunnen* von 1914 jedoch zeigt der Bildhauer ein klares Verständnis der stadträumlichen Bedeutung monumentaler Brunnenanlagen, deren Erfordernissen er auch die Figurengestaltung anzupassen weiß. Ein solch städtebauliches Verständnis, das den Brunnenentwurf bis in die figürliche Ausgestaltung bestimmt und Plastik aus ihrem Zusammenhang mit Architektur und Stadtraum versteht, war für das frühe zwanzigste Jahrhundert untrennbar mit dem Namen Hildebrands und dem *Wittelsbacher Brunnen* verbunden, der auch für Kolbes Entwurf, so die hier zu belegende These, Vorbild war.

#### *Planung und Entwürfe*

Im September 1922 wurde in der kleinen Grünanlage vor der sogenannten ‚Direktorenvilla‘ am Elberfelder Bahnhof Kolbes *Bellona-Brunnen* der Öffentlichkeit übergeben.<sup>234</sup> Das Werk, dessen Namen im Laufe der Jahre variierte, von Kolbe jedoch schlicht als *Elberfelder Brunnen* bezeichnet wurde,<sup>235</sup> hatte zu dieser Zeit bereits eine lange Entstehungsgeschichte hinter sich, in deren Verlauf sich Größe, Form und Ikonografie mehrfach änderten. In der realisierten Form handelte es sich um eine Kombination von Rundbecken und flacher Schale aus Kalkstein mit bronzenen Doppelfigur

---

233 Vgl. Ursel Berger: „Der Judenrepublik gewidmet“. *Der Rathenau-Brunnen im Volkspark Rehberge und die früheren Berliner Projekte für ein Rathenau-Denkmal*, in: Sven Brömsel, Sven, Patrick Küppers und Clemens Reichhold (Hrsg.): *Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne*, Berlin 2014 (Europäisch-jüdische Studien – Beiträge; 19), S. 70–86.

234 Vgl. hierzu mit Auswertung der wenigen diesbezüglichen Archivalien im Wuppertaler Stadtarchiv Ruth Meyer-Kahrweg: *Denkmäler, Brunnen und Plastiken in Wuppertal*, Wuppertal 1991 (Beiträge zur Denkmal- und Stadtbildpflege des Wuppertals; 10), S. 220–2; vgl. jüngst auch Ursel Berger: „Man unterdrücke das Schwülstige, Prahlische.“ *Georg Kolbe im Ersten Weltkrieg*, in: Dies. (Hrsg.): *Bildhauer sehen den Ersten Weltkrieg*, Bremen 2014 (Bildhauerei im 20. Jahrhundert; 3), S. 102–13; kurz auch Dies., *Georg Kolbe*, S. 56.

235 Vgl. Meyer-Kahrweg, *Denkmäler, Brunnen und Plastiken in Wuppertal*, S. 222.



(Abb. 4.15). Letztere zeigte „die Kriegsgöttin Bellona, die einem erwachenden Krieger das Schwert reicht“<sup>236</sup>. 1949 wurden Schale und Doppelfigur an den heutigen Standort vor die Wuppertaler Stadtbibliothek versetzt, die Schale später jedoch zugunsten eines kubischen Sockels wieder entfernt (Abb. 4.18).

Der genaue Planungsbeginn des Brunnens ist unbekannt. 1914 hatten Elberfelder Bürger für ein solches Projekt gespendet. Am 6. Juli 1915 eröffnete Bürgermeister Funck dem Elberfelder Stadtrat, dass er schon seit Längerem um Mittel aus dem Landeskunstfond bemüht gewesen sei und das Kultusministerium nun eine anteilige Kostenübernahme für einen Brunnen am Elberfelder Bahnhofsvorplatz zugesichert habe.<sup>237</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte wohl auch bereits ein Wettbewerb stattgefunden, aus dem Kolbe als Gewinner hervorgegangen war. Der Zeitpunkt des Wettbewerbs und vor allem mit welchem Entwurf Kolbe diesen gewann, ist nicht überliefert. Die Beschreibung, die Bürgermeister Funck im Sommer 1915 dem Stadtrat und der Presse gab, entsprach bereits der später als Bellona-Brunnen verwirklichten Fassung.<sup>238</sup> 1916 erschien im Oktoberheft von *Kunst und Künstler* dann ein Artikel über Kolbe, der schon das Gipsmodell der späteren Bronzeplastik in zwei Abbildungen zeigt.<sup>239</sup> Kriegs- und wirtschaftsbedingt verzögerten sich Guss und Aufstellung dann aber noch bis 1922.

Eine Reihe von Entwurfsskizzen und Fotografien nach Gipsmodellen belegen einen wechselhaften Entwurfsprozess. Sie werden passend zum quellenmäßig skizzierbaren Projektverlauf mit 1914 oder 1915 datiert. Da viele dieser Entwürfe noch nicht die spätere Kriegsthematik zeigen, sondern nur vage das Element Wasser thematisieren, wird die Anfangsphase des Projekts noch vor Kriegsbeginn zu datieren sein (Abb. 4.19).<sup>240</sup> Denkbar ist, dass die Projektierungsphase schon fortgeschritten war, aber nach Kriegsbeginn mit

---

236 Zit. nach Meyer-Kahrweg, *Denkmäler*, S. 220.

237 Vgl. ebd.

238 Vgl. die kurze Notiz ohne Verfasserangabe in der *Chronik* vom 07. August 1915 in: Deutsche Bauzeitung 49 (1915), H. 8, S. 367: „Der Brunnen besitzt zwei Schalen, von denen die untere, größere 8m Durchmesser besitzt. Aus der oberen wächst eine Bronzefigur heraus, Bellona, einem erwachenden Krieger das Schwert reichend“.

239 Vgl. Emil Waldmann: *Georg Kolbe*, in: *Kunst und Künstler* 15 (1917), H. 1, S. 3–18, hier S. 16–8.

240 Berger führt zudem eine Anfrage Kolbes vom 29. April 2014 an das Preußische Kultusministerium an, in der Kolbe „nochmals wegen der Einlieferung des Entwurfs nachfragt“, was sie mit einigem Grund auf den Elberfelder Brunnen bezieht, da das Ministerium das Projekt bezuschusste.

einer thematischen Neuorientierung neu aufgenommen wurde und entsprechend abgeänderte Entwürfe gefragt waren (Abb. 4.20, 4.21).<sup>241</sup>

### *Der ursprüngliche Entwurf*

Mit diesen späteren Entwürfen war Kolbe von der ursprünglich ange-dachten Konzeption in vielerlei Hinsicht weitestmöglich abgewichen. Letztere dürfen wir in einem aufwändigem Gipsmodell sehen, das lediglich in zwei Fotografien (Abb. 4.16)<sup>242</sup> und einer grafisch überarbeiteten dritten Fotografie überliefert ist (Abb. 4.17)<sup>243</sup>. Die Datierung der unbearbeiteten Fotografien mit 1910/11 seitens des Kolbe-Archivs ist dabei sicherlich zu früh angesetzt.<sup>244</sup> Sie müssen entsprechenden der Datierung der überarbeiteten Fotografie und mit Blick auf die Wuppertaler Quellen auf 1914 datiert werden. In jedem Fall wird dieser Entwurf allen anderen vorausgegangen sein, da er weder die Kriegsthematik bringt und sich mit seinen sehr viel ausgreifenderen Dimensionen auch nicht in die Reihe der weitaus bescheideneren Entwürfe von 1914/15 fügt. Wie zu zeigen sein wird, verfolgte dieser ursprüngliche Entwurf auch noch ein anderes, nämlich stadträumlich orientiertes Konzept. Offensichtlich waren zumindest seitens des Künstlers die anfänglichen Vorstellungen also wesentlich ambitionierter, wurden dann aber wohl von Seiten des Auftraggebers aus finanziellen, thematischen oder ästhetischen Erwägungen zurückgeschnitten.<sup>245</sup>

Kolbes ursprünglicher Entwurf zeigt gegenüber der letztlich realisierten Bellona-Variante einen gänzlich anderen, architektonischen Brunnentypus (Abb. 4.16). Ein floral oder figürlich verzierter Rundblock in einem kleinen oberen Becken dient als Quellpunkt der stufenartigen Anlage. Von hier aus leiten zwei weit ausgreifende, konvex geschwungene Kaskaden in flacher Abtreppung das Wasser hinunter in ein nochmals deutlich breiter angelegtes,

---

241 Vgl. zu dieser Entwurfsphase Berger, *Georg Kolbe im Ersten Weltkrieg*, S. 104f.

242 Diese hier nicht abgebildete zweite Fotografie (*Brunnenanlage*, Silbergelantineabzug, 9 x 22,5 cm; Archiv des Georg Kolbe Museums, Inv.-Nr. GKFo-0077\_001) unterscheidet sich von der in Abb. 4.16 gezeigten lediglich im Format und stellt einen in Größe und Ausschnitt veränderten Abzug der ersten dar.

243 Es handelt sich hierbei tatsächlich nicht nur um einen weiteren Abzug, sondern eine gegenüber den ersten beiden Fotografien eine im Standpunkt minimal verschobene, selbstständige Aufnahme.

244 Die Fotografien tragen rückseitig Datierungen früherer Bearbeiter, wie „etwa 1912“ oder „wohl eher 1910“.

245 Berger (*Georg Kolbe im Ersten Weltkrieg*) und Meyer-Kahrweg (*Denkmäler, Brunnen und Plastiken in Wuppertal*) gehen auf diesen frühesten Entwurf leider nicht ein.

konvex nach vorne schwingendes Bassin. Zwischen den Kaskaden nehmen zwei weitere stufenartig angeordnete Becken jeweils die konvexe Form des Bassins auf und vermitteln schrittweise kleiner werdend zum obersten Becken. Betont blockartig aufgefasste Treppenstrukturen beiderseits dieser Becken vermitteln zwischen den flacheren Abtreppungen der Kaskaden und den höheren Fallstufen der mittleren Becken. Becken und Treppen fügen sich in die konvexe Grundstruktur der Anlage ein, haben eine entsprechend gekurvte Steigung und verjüngen sich nach oben und hinten. Die jeweils zweite Stufe dieser Treppen dient als Postament für den Figureschmuck des Brunnens, bestehend aus einer knienden jungen Frau links und einem entsprechenden jungen Mann rechts.

Eine zweite Fotografie des Gipsmodells wurde von Kolbe effektiv in eine illusionistische Entwurfsskizze verwandelt, indem er mit weißer Kreide den Wasserfluss des Brunnens imitiert und auch einen architektonischen Hintergrund hinzufügt (Abb. 4.17). In fünf flachen Bögen schießt das Wasser aus den Speiern in die seitlichen Kaskaden und die mittleren Becken. Deren Kanten übersteigt es in voller Breite, so dass die beiden Beckenstufen und die unterste Kaskadenstufe jeweils von einem gleichmäßigen Wasser-schleier verhangen werden. Der Wasserspiegel des unteren Bassins befindet sich ungefähr in Höhe des umgebenden Geländes und lässt die aufsteigenden Elemente des Brunnens weniger schroff hervorragen, so dass sich eine harmonische, kontinuierliche Entwicklung der architektonischen Massen in Höhe und Tiefe vollzieht.

Als Hintergrund des Brunnens ist in dieser überarbeiteten Fotografie, ebenfalls in Kreide, die westliche, zum Bahnhofsvorplatz gerichtete Hauptfassade der Direktorenvilla in Elberfeld skizziert, so dass der Betrachter eine lebhaftere Vorstellung der räumlich-perspektivischen Situation gewinnt; das eindeutig zu identifizierende Gebäude (Abb. 4.15, 4.17) ist zudem der sichere Beleg für die Zuordnung dieses Entwurfs zum Elberfelder Projekt.<sup>246</sup>

---

246 Es könnte eingewendet werden, dass die von mir revidierte frühe Datierung der unbearbeiteten Fotografien seitens des Kolbe-Archivs (1910/11) darauf schließen lässt, dass der Brunnenentwurf ursprünglich für ein anderes Projekt aus den Jahren 1910/11 angefertigt und von Kolbe einige Jahre später einfach für das Elberfelder Projekt wiederverwendet wurde. Dass aber ist auszuschließen, weil sich im Gipsmodell eindeutig das markante, seit jeher städtebaulich, architektonisch und ingenieurtechnisch problematische Gefälle des Areals zwischen Elberfelder Bahnhof und Wupperbett eindeutig an der schräg nach links abfallenden Kante des Brunnensmodells wiederfindet. Der Brunnen ist also mit großer Sicherheit konkret für die Elberfelder Situation entworfen worden.

Kolbe hat für den Hintergrund aber nicht etwa eine eincollagierte Fotografie des Gebäudes übermalt, sondern dieses – sicher nach einer fotografischen Vorlage – mit freier Hand gezeichnet. Dies belegt der streifige schwarze Stoffhintergrund, der schon auf der unbearbeiteten Fotografie des Gipsmodells zu erkennen sind und noch auf der bearbeiteten Fotografie stellenweise unter den Kreideschraffuren durchscheint. Daraus ist zu schließen, dass die auffällige, nach links fluchtende Schrägstellung der Fassade exakt in dieser Form gewollt war und nicht etwa auf einer ungeschickten Collage aus Modellfotografie und einer schrägansichtigen Aufnahme der Direktorenvilla in Ermangelung einer frontalansichtigen beruht. Wäre eine solche zentralperspektivische Sicht auf die Fassade von Kolbe gewünscht gewesen, hätte er sie wohl problemlos auch nach einer schrägansichtigen Vorlage zeichnen können.

#### *Der städtebauliche Kontext*

Die im Entwurf gegebene Schrägansichtigkeit der Fassade der Direktorenvilla ist nun aufschlussreich für die geplante städtebauliche Eingliederung des Brunnens. Demnach wäre dieser wohl in einigen Metern Abstand mittig vor der Direktorenvilla errichtet worden, jedoch in markanter Schrägstellung zu dieser. Seine axiale Ausrichtung hätte sich damit nicht an der Direktorenvilla und dem rechtwinklig zu dieser liegenden Hauptbahnhof orientiert, sondern an einer Hauptsicht- und Wegeachse, die schräg vom Eingangportal des Bahnhofs über den Bahnhofsvorplatz und die Döppersberger Brücke in Richtung Alte Freiheit und Stadtmitte führte (Abb. 4.23, 4.24, 4.25). Dies war seit der Gründerzeit die erwünschte städtebaulich Dominante, die sukzessive durch den Baukubus der Bahndirektion (1871–75), den Neubau der Döppersberger Brücke (um 1890), die Aufschüttung des Brausenwerther Platzes und die darauf errichtete Anlage des Kaiser-Wilhelm-Denkmal (1893) axial definiert wurde.<sup>247</sup> Der 1912 fertiggestellte (zweite) Bau des Hotels Kaiserhof hingegen nahm wieder auf das durch Bahnhof und Direktorenvilla vorgegebene ältere Achsensystem Bezug und schloss diesen östlichen Bahnhofsbereich mit der halbrunden Grünanlage in ihrem Zentrum nach Norden hin ab (Abb. 4.22, 4.23). Damit existierten zum Zeitpunkt

---

247 Vgl. Voß: *Straßenregelungen und Straßendurchbrüche in Elberfeld*, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 27 (1907), H. 21, S. 142–4.

der Brunnenplanung im Bereich des Bahnhofsvorplatzes also zwei gegeneinander verdrehte axiale Bezugssysteme, die sich am Bahnhofsvorplatz überlagerten.

Dieser Zustand muss aber als unbefriedigend empfunden worden sein.<sup>248</sup> Während die meisten Postkartenansichten um oder kurz nach 1900 den für Elberfeld so existenziellen Bahnhof der Wirklichkeit entsprechend in Schräglage zur städtebaulichen Dominante zeigen (Abb. 4.26), wollte ein ordnungsliebender Illustrator den Mittelrisalit des Bahnhofgebäude in diese städtebauliche Magistrale gedreht sehen (Abb. 4.27). Nur selten wurde das Bahnhofgebäude hingegen frontal gezeigt, und zwar wohl weniger, weil kein ausreichender Abstand zum Motiv eingenommen werden konnte, sondern eher, weil die Grünanlage der Direktorenvilla weit ins Blickfeld schnitt und sich keine harmonische Ansicht ergab (Abb. 4.28). Wie Plan und Luftbilder verdeutlichen, schnitten die Grünanlagen von Direktorenvilla und Bahndirektion halbrund beziehungsweise trapezförmig in den Bahnhofsvorplatz ein, so dass dieser nur als negative Restfläche definiert war. Damit aber leistete der Flächenzuschnitt des Bahnhofsvorplatz nur wenig für die Ausbildung der Hauptachse in Richtung Stadtmitte, ebenso wie die aus dieser Achse ausscherende Ausrichtung des Bahnhofgebäudes.

Kolbes Entwurf scheint nun auf die Verklammerung der beiden Achsen-systeme und die bessere Einbindung der Bahnhofsfassade in den näheren Platzbereich abgezielt zu haben. Angesichts der Dimensionen des Brunnens und seiner schrägen Ausrichtung zur rückwärtigen Direktorenvilla muss hierbei von einer völligen Umgestaltung der halbkreisförmigen Grünanlage ausgegangen werden. Diese hätte einen anderen Flächenzuschnitt und eine neue Bepflanzung ohne Sichtbehinderung durch den existierenden Halbkreis der Baumreihe umfasst, so dass Brunnen und Grünanlage sich an der Hauptwegeachse vom Bahnhof in Richtung der Stadtmitte orientiert hätten (in Abb. 4.25 wird ein trapezförmiger Zuschnitt vorgeschlagen). Den drei umstehenden Fassaden von Direktorenvilla, Bahnhof und Kaiserhof wäre nach diesem Neuzuschnitt keine primäre platzordnende Funktion mehr zugekommen.

---

248 Nach dem Ersten Weltkrieg wurde entsprechend ein Großumbau des Areals anvisiert. Die Problematik reicht von hier über die ‚autogerechte‘ Umgestaltung der 1960er Jahre bis zum gegenwärtigen Großprojekt der völligen Neugestaltung des Areals.

Das war fraglos ein gewagter Planentwurf, der mehr Rücksicht auf die städtebauliche Achse nahm als auf die Fassadenachsen der Direktorenvilla. Allerdings hat Kolbe für eine subtile Verschränkung des Brunnenmonuments mit den direkt umstehenden Bauten gesorgt. Wichtigstes gestalterisches Mittel hierzu ist die konvexe Grundanlage des Brunnens, durch die Kolbe eine visuelle Biegung des Brunnens und eine Auffächerung seiner Hauptansichtsseite erreicht. Weder von der äußersten westlichen Ecke des Bahnhofsgebäudes (wo ein wichtiger Ausgang lag) noch vom Eingang des gegenüberliegenden Hotels Kaiserhof aus hätte man den Brunnen wirklich rückseitig gesehen (punktierte Linien in Abb. 4.25). Stattdessen wäre ein minimale Sicht auf die Front des Brunnens auch von diesen extremen Standpunkten aus gewährleistet gewesen.

Zusätzlich zur Symmetrieachse des Brunnens hätten die beiden markant aufragenden Figuren und die stark fluchtenden Treppenstrukturen, auf denen sie gestanden hätten, starke Nebensichtachsen auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt hin markiert. Während die linke Nebenachse zugleich die Hauptachse der Direktorenvilla ist und auf den Mittelrisalit der gegenüberliegenden Bahndirektion zuführt, zeigt die Mittelachse in Richtung der Straße zwischen Bahndirektion und Bahnhof, die damals im Unterschied zu heute eine wichtige Zugangsstraße war. Die rechte Nebenachse zielt schließlich auf den Haupteingang des Bahnhofs (gestrichelte Linien in Abb. 4.25).

Die Blickachsen erklären auch die geringe Höhenentwicklung des Brunnens im oberen Bereich des Wasserspeierkranz und den Verzicht auf eine krönende, mittlere Brunnenfigur, da nur so der Durchblick auf den Treppenabsatz und das Portal der Direktorenvilla ermöglicht und die Hintergrundarchitektur visuell in die Brunnenstruktur eingebunden worden wäre. Das aufleitende, im oberen Wasserspeierkranz kulminierende Motiv der Kaskaden hätte in den doppelläufigen Treppen und dem hohen und tief eingeschnittenen Portal der Villa einen ganz ähnlich strukturierten Hintergrund gefunden (Abb. 4.17).

Gegenüber dem realisierten Bellona-Brunnen mit seiner stark zentralisierend wirkenden Schalenkonstruktion hätte dieses ursprüngliche Projekt dem Stadtraum also nicht ein punktartiges, vielansichtiges und um seine eigene Vertikalachse strukturiertes Objekt hinzugefügt, sondern ein leicht konvexes Zielbild, das verschiedene stadträumliche Perspektiven des Bahnhofsvor-

platzes auf sich vereint, zugleich aber die städtebauliche Dominante in Richtung Bahnhofportal längsseitig parallelisiert und damit weiter gefestigt hätte.

#### *Das Vorbild Wittelsbacher Brunnen*

Es ist kaum anzunehmen, dass Kolbe angesichts der anspruchsvollen städtebaulichen Situation und des Auftragsumfangs eine solche Aufgabe ohne Blick auf bestehende Lösungen angegangen wäre. Vielmehr wird gerade der in städtebaulicher Hinsicht wenig erfahrene Kolbe entsprechende Vorbilder konsultiert haben. Eine solche Vorbildlichkeit für die Einbindung architektonisch-skulpturaler Brunnen in schwierige städtebauliche Kontexte kann für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts aber primär Hildebrands *Wittelsbacher Brunnen* beanspruchen,<sup>249</sup> zu dem Kolbes Elberfelder Projekt in der stadträumlichen Strukturierungsaufgabe, der stufenartigen und konvexen Brunnenarchitektur sowie in dem auf eine deutliche Hauptansicht ausgelegten Figurenschmuck wichtige Parallelen zeigt.

Hildebrand hatte beim *Wittelsbacher Brunnen* vor einer ähnlich schwierigen städtebaulichen Situation gestanden wie Kolbe in Elberfeld.<sup>250</sup> Als Standort für den Monumentalbrunnen war das südwestliche Ende der parkartigen Maximiliansanlagen (Maximiliansplatz) bestimmt, die als geschleifte Wallanlagen gegenüber dem Straßenniveau noch ein leicht erhöhtes Terrain aufwiesen (Abb. 4.99). Von hier erstreckte sich der Lenbachplatz als langgezogenes Dreieck weiter nach Südwesten, jedoch nicht in einer Achse mit den Maximiliansanlagen, sondern, dem ehemaligen Befestigungsverlauf weiter folgend, deutlich abgeknickt.

Wie weiter oben bereits beschrieben, vermittelt Hildebrands Brunnen in einer zweistufigen Beckenkonstruktion zwischen den höheren Maximiliansanlagen und dem Straßenniveau des Lenbachplatzes (Abb. 4.31, 4.32). Während nun die konvexen Ausschwünge der Becken einen prägnanten Ab-

---

249 Vgl. etwa Georg Lill: Art. *Brunnen*, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2 (1944), Sp. 1278–1310, hier Sp. 1310: „[D]er vollendetste und selbständigste dieser ganzen Richtung: der Wittelsbach-B[runnen] in München von Adolf von Hildebrandt (...). Der B[runnen] ist gleichzeitig ein großartiger städtebaulicher Abschluss einer Parkanlage im Übergang zum Lenbachplatz“.

250 Vgl. zum Wittelsbacher Brunnen Hufschmidt, *Adolf von Hildebrand. Architektur und Plastik seiner Brunnen*, S. 13–50; Esche-Braunfels, *Skulptur und Architektur des Wasserspiels*, S. 9–32.

schluss des hügeligen Terrains der Maximiliansanlagen bilden und zudem ein dynamisches Umrunden dieses Platzendes vermitteln, bilden die beiden seitlichen Figurengruppen und die hohe, mittige Brunnenschale vor dem Tiefgrund des Baumbestandes ein silhouettenhaftes Fernbild aus, an dessen Geschlossenheit das Spiel des Wassers nicht unerheblichen Anteil hat. Glaubt man den alten Plänen, ist sogar die Brunnenschale leicht zu einer Ellipse in die Breite gezogen, um sich besser in die Bildebene zu fügen, die sich zwischen den Figurengruppen aufgespannt.

Wie sehr Hildebrand hier an der fernsichtigen Wahrnehmung gelegen war, drückt sich nicht zuletzt darin aus, dass sich die axiale Ausrichtung des Brunnens nicht an den Maximiliansanlagen orientiert – deren integraler Bestandteil er ist und sein sollte – sondern konsequent auf das Nadelöhr am spitzen Ende des Lenbachplatzes ausgerichtet ist. Die Abbildung 4.33 zeigt eine selten reproduzierte, aber ganz im Sinne Hildebrands gesehene Perspektive etwa aus der Sicht eines Passanten, der vom Hauptbahnhof und Justizpalast her kommend, das Platzensemble betritt (nur natürlich von einem erhöhten Standpunkt aus).

Vom *Wittelsbacher Brunnen* übernimmt Kolbes Brunnenentwurf hinsichtlich der Anlage und inneren Struktur die Frontalität, die konvexen Rundungen nach vorne und hinten sowie die Anordnung eines aufeinander bezogenen seitlichen Figurenpendants. Diese stehen ähnlich dem *Wittelsbacher Brunnen* in einer gedachten Bildebene zwischen einem vorderen und einem hinteren Brunnenbereich. Kolbes Entwurf ähnelt dem Vorbild auch in der überlegten Einbeziehung des Hintergrundes (hier die Direktorenvilla) in die Bildwirkung des Brunnens und verzichtet hierfür sogar auf eine hohe, mittige Bekrönung. Wie Hildebrand orientiert Kolbe den Brunnen zur Hauptverkehrsachse und damit zugleich gegen die Achsen der baulichen Struktur, in die er eingebettet ist. Hildebrand und Kolbe sind sich dabei der überspielenden Wirkung von konvexrunden Formen bei derartigen axialen Verschiebungen bewusst.

Diese Anleihen zeugen für Kolbe von einer Auseinandersetzung mit und auch einem Nacheifern von Hildebrands *Wittelsbacher Brunnen*. Sie verdeutlichen aber zugleich die Schwächen von Kolbes Entwurf. So wirkt dieser etwa trotz der visuellen Einbindung der Hintergrundarchitektur nicht wirklich organisch verwurzelt, sondern nur hingestellt und verpflanzt, da



eine Terrainstufe, aus der Hildebrand seine Lösung entwickelt hatte, in der Elberfelder Situation nicht gegeben war. Auch gelingt ihm die Ausbildung eines breiten Flächenbildes nur bedingt, da die Spanne zwischen den Figurenpendants recht weit ist und eine mittlere Markierung dieser Raumschicht fehlt.

Dass Kolbe aber die Wirkung eines solchen Flächenbildes beabsichtigte und damit von seinem Vorbild nicht nur strukturelle Elemente übernahm, sondern auch dessen Prinzip der Ausbildung eines flächigen, geschlossenen Fernbildes verstanden hatte, lässt sich im Folgenden an der Gestaltung der Figuren belegen. Bei ihnen richtet sich Kolbe ganz nach den Maßgaben der Relieftheorie zur Ausbildung eines flächigen Fernbildes, das zugleich aber plastische Qualität vermittelt.

### *Die Figuren im Fernbild*

Im Archiv des Georg-Kolbe-Museums hat sich eine Serie von Aufnahmen nach dem Gipsmodell einer weiblichen Figur erhalten, die wohl im Zusammenhang mit dem Elberfelder Brunnen steht, auch wenn die Pose der Figur nicht exakt jener im Brunnenmodell dokumentierten entspricht und die Figur ihrer Haltung nach für die rechte Seite des Brunnens ausgelegt war, wo dem Gesamtentwurf nach hingegen eine männliche Figur hätte stehen sollen (Abb. 4.34a–e).<sup>251</sup> Eine schlanke, fast magere junge Frau kniet auf einer leicht gewölbten, rechteckigen Bodenplatte, die einen natürlichen Untergrund andeutet. Die vor der Stirn verschränkten Arme rahmen den leicht nach rechts gedrehten und geneigten Kopf und öffnen nur links einen Durchbruch zwischen Arm und Gesicht. Der Blick der Frau fällt nach unten, an der eigenen Körperflanke entlang zum Boden. Die leichte Biegung des Körpers nach vorne und die abgewinkelten Waden beschreiben die Form einer gestreckten ‚2‘. In der Ambivalenz von körperlicher Öffnung und geistiger Selbstversunkenheit fügt sich die Figur bereits in das kolbesche Thema eines figurativen Ausdrucks existenzieller Selbsterfahrung, das hier aber im Zusammenhang mit dem Wasserspiel des Brunnens eine ins Naturlyrische spielende Brechung erfährt.

---

251 Für die zweite, männliche Brunnenfigur haben sich keinerlei Fotodokumente erhalten; es ist daher unwahrscheinlich, dass Kolbe auch für sie bereits ein Modell in Gips angefertigt hat.

Es ist auffällig, dass Kolbe die Brunnenfigur von so vielen verschiedenen Standpunkten aufnehmen ließ. Eine solche Vielfalt von Figurenansichten mag neben der bereits diskutierten Betonung der Vielansichtigkeit aber ebenso gut auf ein Bedürfnis des Bildhauers hindeuten, Kontur und Plastizität der Figur aus verschiedenen Perspektiven exakt beurteilen und kalkulieren zu können. Die Fotografie bot hierzu ein Reflexionsmittel.

Vielansichtigkeit im Sinne unterschiedlicher, aber weitestgehend gleichwertiger Ansichten kann für die Brunnenfigur aber schwerlich behauptet werden. Hauptansichtigkeit können nur die ersten zwei Ansichten für sich beanspruchen (Abb. 4.34 a–b). Nur aus diesem Blickwinkel offenbart sich die Figur in Körperlichkeit, Haltung und Aktion wirklich erschöpfend. Bei der dritten, frontalen Aufnahme verliert sich dagegen nicht nur die schwungvolle Krümmung des Körpers, auch die für den Ausdruck der Figur so wesentliche selbstversunkene Neigung des Kopfes gegen den rechten Oberarm tritt wesentlich schwächer in Erscheinung (Abb. 4.34 c). Stattdessen steht die Figur scheinbar in der Vertikalen. Die abgewinkelten Unterschenkel, bei den ersten beiden Ansichten noch als Widerlager der durch die leichte Rückenlage der Figur aufgebauten Spannung wesentlich, verschwinden in der Tiefe und spielen kaum mehr eine Rolle für die nunmehr stark auf den Rumpf konzentrierte Figur. Während Knie und Schenkel fast parallel stehen und ebenso wie Kopf und Hals frontal zum Betrachter ausgerichtet sind, drehen sich Becken und besonders die Brust stark zur Linken. Diese gegenläufige Torsion entlang der Vertikalen ist aber durch keinen Bewegungsakt begründet – etwa einer Ausholbewegung des Armes –, sondern erfolgt aus sich heraus, was etwas angestrengt und unnatürlich wirkt.

Erstaunlicherweise kommt diese unnatürliche, starke Torsion des Oberkörpers in der Hauptansicht der Figur kaum zur Geltung, wo das Motiv eines Nachvornekrümmens und ein Neigen des Gesichts auf den ersten Blick widerspruchsfrei in Szene gesetzt ist. Hier aber liegt genau die stärkste Annäherung Kolbes an Hildebrands Gestaltungsprinzipien. In der Drehung der Brunnenfigur von der Hüfte ab bis zum Hals in Richtung der Hauptansicht des Brunnens – in der Drehung des Oberkörpers in die Ebene des Fernbildes – liegt eine Verzerrung der natürlichen Daseinsform vor, die für die Nebenansichten in Kauf genommen wird, um für die Hauptansicht, wo sie nicht

als Verzerrung wahrgenommen wird, der Figur „die volle Ausdruckskraft für die Form“ abzurufen.

Die Figur ist im Grunde eher in Seitenansicht positioniert und kann auch nur so die kompositorisch erwünschte Form der ‚2‘ beschreiben, die von ihrem Pendant entsprechend gespiegelt worden wäre. Dreht aber bereits die konvexe Form des Brunnens die Figur ein wenig in Richtung Frontalansicht, gewährt vor allem die raffiniert überspielte Torsion des Oberkörpers eine aussagekräftige Frontalansicht der Figur.

Kolbes Brunnenfigur bietet sicherlich mehrere passable Ansichtsseiten, vollwertig ist indes nur die eine Hauptansicht aus der zentralen Sichtachse auf den Brunnen aus einiger Entfernung. Dass Kolbe eine solche Flächen- und Fernwirkung bewußt suchte, belegt auch das Brunnenmodell. Schon hier weisen die Figuren eine markante Frontalausrichtung des Oberkörpers auf, während Unterschenkel und Gesichter eher in der Seitenansicht zu sehen sind. In der Miniaturisierung fällt die Figurenmodellierung naturgemäß etwas grob aus, verrät die Absichten und den Zusammenhang mit dem Gesamtentwurf aber dadurch umso deutlicher.

#### 4.4 Fazit

Während die Literatur einen Einfluss von Hildebrands Werk und Theorie auf Kolbes Kunst verneint, konnten hier entsprechende rezeptive Momente aufgezeigt werden. Durch die Vermittlung des Hildebrand-Schülers Tuaille war Kolbe mit den grundsätzlichen Prinzipien der Relieftheorie vertraut und setzte diese in frühen Reliefs und Brunnenfiguren zumindest in vereinfachter Form auch um. Kolbes spätere Polemik gegen die Relieftheorie kann hingegen nicht, wie bei Berger geschehen, als Argument gegen die Bedeutung Hildebrands für Kolbe in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg herangezogen werden; richtig interpretiert deutet sie eher auf das Gegenteil. Im Hauptteil der Argumentation wurde für Kolbes ursprünglichen Entwurf zum *Elberfelder Brunnen* aus eben dieser Zeit durch die Analyse der stadträumlichen Konzeption und des Figurenschmucks die Bezugnahme auf Hildebrands *Wittelsbacher Brunnen* nahegelegt. Trotz ästhetischer Schwächen drückt sich in diesem Entwurf nicht bloß eine motivische Anleihe aus, sondern auch eine Auseinandersetzung mit den theoretischen Grundlagen des

*Wittelsbacher Brunnen*, nämlich der Ausbildung eines geschlossenen, flächigen Fernbildes im Sinne von Hildebrands *Problem der Form*.

## 5 Oskar Schlemmer

Obwohl Oskar Schlemmer (1888–1943)<sup>252</sup> vorrangig als Maler, Bühnenkünstler<sup>253</sup> und Wandgestalter<sup>254</sup>, weniger hingegen als Bildhauer<sup>255</sup> im engeren Sinne tätig war, eignet sich sein Werk doch in besonderer Weise für eine Untersuchung mit Blick auf Hildebrands *Problem der Form*. Schlemmers Ziel, ein abstraktes Humanum in der Beziehung der menschlichen Figur zu ihrem Umraum auszudrücken, berührt Hildebrands Theorie in der zentralen Frage visueller Objekterfahrung im Raum und deren Konsequenzen für die künstlerische Darstellung. Dies beschäftigte den Künstler gattungsübergreifend, von Leinwandbild und Wandmalerei über Skulpto-Malerei, Relief, Rund- und Wandplastik bis hin zur Geometrie des Bühnentanzes.

Bei dieser kontinuierlichen Problematisierung der Figur im Raum, so die hier zu belegende These, bot Hildebrands Formtheorie Schlemmer zwischen 1921 bis 1924 in einer Phase multiplizierender künstlerischer Aufgaben am Weimarer Bauhaus eine Reflexionshilfe zur Analyse der künstlerischen Mittel. Die Auseinandersetzung mit Hildebrands Theorie wird dabei ablesbar an Schlemmers plastischem Hauptwerk *Abstrakte Figur* von 1921–23 sowie einem kurzen *Manuskript* von 1924, in dem Schlemmer sich zu Grundprinzipien der Plastik äußert. Im Sinne der These erfährt beides – Werk und Text – in dieser Arbeit ein zur Forschungsmeinung konträre, umfassende Neuinterpretation, nach der sich in beiden die Auseinandersetzung mit Hildebrands Formtheorie niedergeschlagen hat.

---

252 Wegen eines Erbenstreits und der dadurch bedingten Schwierigkeiten des Werkzugangs ist die aktuelle Forschungslage zu Schlemmer vergleichsweise überschaubar: Grundlegend ist weiterhin Karin von Maurs Monografie und Werkkatalog (*Oskar Schlemmer*, 2 Bde, München 1979). Wichtige autografische Quellen sind teilweise publiziert (Oskar Schlemmer: *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig 1990). Der Ablauf der Schutzfrist im Januar 2014 hat sich bereits in der Retrospektive *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt* (Staatsgalerie Stuttgart, 21. November 2014 bis 6. April 2015, hrsg. von Ina Conzen, München 2014) niedergeschlagen, allerdings ohne, dass über die gelungene Gesamtschau hinaus schon grundlegende neue Ergebnisse präsentiert werden konnten.

253 Vgl. mit wertvollen Einsichten zu Schlemmer auch über den Theateraspekt hinaus Elisabeth Nehring: *Im Spannungsfeld der Moderne. Theatertheorien zwischen Sprachkrise und „Versinnlichung“*, Tübingen 2004 (Forum Modernes Theater Schriftenreihe; 32), S. 92–135.

254 Vgl. hierzu Wulf Herzogenrath: *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur. Mit einem Katalog seiner Wandgestaltungen 1911–1942*, München 1973 (Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte: Sonderband).

255 Vgl. hierzu Karin von Maur: *Oskar Schlemmer. Das plastische Werk*, Stuttgart 1972 (Kunst heute; 19); Dies.: *Oskar Schlemmer*, Bd. 1, S. 96ff., bes. 139–46.

## 5.1 Form und Idee, Figur und Raum: Schlemmers Werk bis 1921

Nach einer Ausbildung zum Intarsienschneider besuchte Schlemmer zunächst für kurze Zeit die Kunstgewerbeschule, bevor er 1906 in die Stuttgarter Akademie eintrat, um Malerei zu studieren.<sup>256</sup> Die hier unter Friedrich von Keller und Christian Landenberger entstandenen Landschaftsbilder zeigen bereits eine starke Tendenz zu tektonischer Strukturierung, wie sie für Schlemmers spätere Figurationen typisch werden sollten (Abb. 5.01). Diese verstärkte sich noch unter dem Einfluss des Kubismus, den Schlemmer erster Hand während eines Berlin-Aufenthalts von 1910 bis 1912 kennenlernte, und der sich beispielsweise in der formabstrahierenden Angleichung von Architektur und Vegetation im Gemälde *Vor dem Kloster* ausdrückt (Abb. 5.02). Nach der Rückkehr aus Berlin wird Schlemmer 1912 Meisterschüler von Adolf Hölzel, der zu dieser Zeit intensiv an einer Theorie der Farbkonstruktion arbeitete.<sup>257</sup> Dieser steht Schlemmer bei aller Hochachtung vor Hölzel als Lehrer aber skeptisch bis ablehnend gegenüber. Schlemmers Interesse gilt hingegen der Stilisierung und analytischen Zerteilung der Figur und ihrer Ausbreitung in der Fläche (Abb. 5.03).

Während Schlemmer in den folgenden Jahren immer wieder über die formale Ausrichtung seiner Kunst reflektierte, beschäftigte ihn zunehmend auch das Verhältnis der Form eines Kunstwerks zu dessen ‚Idee‘. Über die eigenen wie zeitgenössischen Tendenzen zur Aufwertung formale Bildprobleme sinniert der Künstler in einem Tagebucheintrag vom September 1915:

Es wird vielleicht ein großes Fiasko der Formalitiker geben. Hinter der Kunst der Alten und Ältesten, Primitiven, und ganz besonders hinter der Kunst dieser, stand die Geistes- und Gesinnungswelt. Es war der Geist, die Idee, die sich die Form erschuf. Der Apollon von Tenea als Beispiel dafür. (...) Am Scheideweg also. Ich muss mich entscheiden zwischen Cézanne oder van Gogh (...) ich habe die Form, es fehlt die Idee.<sup>258</sup>

Zu dieser Zeit, 1915, während des Krieges, muss bei Schlemmer auch die gedankliche Beschäftigung mit der Bildhauerei eingesetzt haben. Im April des Jahres notiert er hierzu:

---

256 Vgl. für eine aktualisierte Biografie Schlemmers Susanne M. I. Kaufmann: *Oskar Schlemmer – Der bekannte Unbekannte*, in: Conzen, *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt*, S. 267–79.

257 Vgl. hierzu Karin von Maur: *Der verkannte Revolutionär Adolf Hölzel. Werk und Wirkung*, Stuttgart 2003.

258 Tagebuch vom 2. September 1915, in: Hüneke, *Idealist der Form*, S. 21f.

Die Hand reichen den Idealisten der Form, Lehmbruck und Archipenko in der Plastik, und den ‚Kubisten‘ in der Malerei. Sie leiten zur Baukunst über, indem sie in ihren Werken bauen.<sup>259</sup>

Die praktische Hinwendung zur Skulptur erfolgte jedoch erst nach dem Krieg mit der *Ornamentalen Plastik* von 1919; sie stand wiederum ganz im Zeichen kubistischer Formanalyse und Formsynthese (Abb. 5.04). Auf der vierteiligen Bildtafel der *Ornamentalen Plastik* markiert ein komplexes Gebilde aus Kreis- und Kugelsegmenten, zylindrischen Negativformen und rohrartigen Elementen das Zentrum des Holzobjekts. Verließ Schlemmer mit der *Ornamentalen Plastik* kurzfristig und einmalig den Bereich der Gegenstandsdarstellung (von leisen Anklängen an die Maschinenästhetik abgesehen), näherte er sich den nachfolgenden Reliefs wieder dauerhaft der Figuration. Den Werken *Relief H* (Abb. 5.05) und *Bauplastik R* (Abb. 5.06) ist in der Flächengliederung, Formvereinfachung und der analytisch-kubistischen Zerlegung der Figur in Teilformen und Querschnittsflächen deutlich die Herleitung aus der zeitgleichen eigenen Malerei anzusehen (Abb. 5.03).

In den volumen- und flächenmäßig analysierten Figuren dieser Reliefs zeichnete sich bereits das zentrale Thema von Schlemmers Kunst – die Figur im Bezug zum Raum – ab. Wie bewusst er sich dieser Programmatik war, belegt der wichtige Tagebucheintrag vom November 1919, in dem Schlemmer die Ästhetik seiner Reliefs für sich selbst auseinandersetzt:

Zu meinen Bildner: ‚Bilder‘, die sie eben nicht mehr sind im bekannten Sinn (...); es sind vielmehr Tafeln, die den Rahmen sprengen, um sich der Wand zu verbinden und ein Teil der größeren Fläche, des größeren Raumes als sie selbst, zu werden, solcherart Teil einer gedachten, erwünschten Architektur ist in ihnen komprimiert, auf ein kleines zusammengepresst, was Form und Gesetz ihrer Umgebung wäre. In diesem Sinn: Gesetztafeln. Die Darstellung des Menschen wird immer das große Gleichnis für den Künstler bilden.<sup>260</sup>

Diese Sätze beinhalten Schlemmers künstlerisches Programm in seinen Grundsätzen, nämlich die gleichnishafte Darstellung des Menschen als Figur in Bezug zu Bildfläche, Wandfläche, architektonischem und schließlich universalem Raum. In diesem Sinne durchdringen „Form und Gesetz“ als ethisch-geometrisches Gleichnis Figur und Raum der späteren Werke, etwa

---

259 Tagebuch 27. April 1915, in: Hüneke, *Idealist der Form*, S. 20.

260 Tagebuch November 1919, in: Hüneke, *Idealist der Form*, S. 55f.

im Gemälde *Szene am Geländer* von 1931 (Abb. 5.07) oder in der berühmten *Bauhaustreppe* von 1932 (Abb. 5.08).

Mit dieser sich hier abzeichnenden Programmatik wurde Schlemmer im Januar 1921 von Walter Gropius als Lehrer an das Weimarer Bauhaus berufen. Hier entstand vor dem Hintergrund vielfältiger Lehraufgaben zwischen 1921 und 1923 die *Abstrakte Figur* (Abb. 5.09).

## 5.2 Die *Abstrakte Figur* von 1921–23

Die zwischen 1921 und 1923 geschaffene Gipsplastik *Abstrakte Figur* (*Freiplastik G*) wird seit jeher übereinstimmend als Schlemmers bildhauerisches Hauptwerk angesehen (Abb. 5.09).<sup>261</sup> Neben dieser herausragenden Stellung im Œuvre des Künstlers nahm die *Abstrakte Figur* seit Erscheinen von Carola Giedion-Welckers einflussreichem Buch *Moderne Plastik* von 1939<sup>262</sup> zudem einen festen Platz in der Geschichte der modernen Skulptur ein und besaß damit das Potenzial, auf die weitere Entwicklung der Gattung und ihrer Historiografie Einfluss zu nehmen (Abb. 5.10); so erscheint sie etwa in der *Propyläen Kunstgeschichte* von 1977 zwischen Werken von Brâncuși und Gabo.<sup>263</sup> Eine genaue Analyse dieser Maler-Skulptur ist also auch über die Frage einer Hildebrand-Rezeption hinaus von Interesse.

In der *Abstrakten Figur*, so Karin von Maur für die Forschung prägend, „kulminiert“<sup>264</sup> also Schlemmers plastisches Schaffen.<sup>265</sup> Dabei wird die *Abstrakte Figur* als dezidiert vielansichtige Rundplastik verstanden, die es für ihre vollständige Erfassung zu umschreiten gelte. Eine solche Lesart lässt

---

261 Vgl. hierzu Klaus Weber: *Oskar Schlemmer – Abstrakte Figur (Freiplastik G)*, in: Magdalena Droste (Hrsg.): *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*, 7. August bis 25. September 1988, Bauhaus Dessau, Berlin 1988, S. 398f.; Von Maur, *Oskar Schlemmer*, Bd. 1, S. 142–4; Von Maur, *Das plastische Werk*, S. 34–8.

262 Vgl. Carola Giedion-Welcker: *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit – Masse und Auflockerung*, Zürich 1937, S. 40–2.

263 Vgl. Argan, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Abb. 277–9, und für die zugehörige Beschreibung Trier, *Plastik*, S. 306.

264 Von Maur, *Oskar Schlemmer*, Bd. 1, S. 142; vgl. ebenso Von Maur, *Das plastische Werk*, S. 34.

265 Mit der etwa gleichzeitigen, zweifach gefertigten Grotteske I/II schuf Schlemmer tatsächlich nur noch eine weitere Rundplastik. Vgl. zu diesem Werk Torsten Blume: *Kunstraumfiguren. Oskar Schlemmers Grotteske I*, in: Bauhaus-Archiv Berlin – Museum für Gestaltung (Hrsg.): *Modell Bauhaus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 22. Juli bis 4. Oktober 2009, Ostfildern 2009, S. 133–6. Für das Thema der Grotteske bei Schlemmer auch Hinweise bei Ulrich Röhke: *Die seltsamen Gärten der Frau von Z. – Wahnsinn und Grotteske bei Hans Prinzhorn, Adolf Hölzel und Paul Klee*, in: Open Peer Reviewed Journal (07.10.2014), URL: urn:nbn:de:bvb:355-kuge-325-5 (21.09.2015).



die Figur dann als singuläres Phänomen, als Ausnahme in Schlemmers Schaffen erscheinen – ein einmaliger, folgenloser Exkurs in die Welt der Rundplastik.

Im Folgenden wird hingegen gezeigt, dass die *Abstrakte Figur* gänzlich auf Frontalansichtigkeit angelegt war und sich damit nahtlos in Schlemmers Erforschung des Figur-Raum-Verhältnisses und dessen Darstellung in der Flächenkunst einfügt, wie sie sich in den vorangehenden Reliefs bereits angedeutet hatte und wie sie in den späteren Gemälden bestimmend werden sollte. In der *Abstrakten Figur* aber, so wird hier gezeigt, fand dieses Problematisieren des Figur-Raum-Flächenbezugs in enger Auseinandersetzung mit Hildebrands *Problem der Form* statt.

#### *Die ‚Abstrakte Figur‘ als Rundplastik?*

Die Auffassung der *Abstrakten Figur* als Höhepunkt von Schlemmers plastischem Schaffen gründet zunächst in der unverkennbar hohen künstlerischen Qualität der Gipsfigur selbst (Abb. 5.09). Auf einem nach links tropfenartig ausgezogenen Sockel steht auf zwei leicht versetzten und verschiedenen starken Metallstäben eine als Torso anzusprechende Figur. Einige teils vollrunde, teils abgeflachte, ovale Formen gruppieren sich dabei als abstrahierte Körperelemente um die senkrechte Figurenachse. Ein dreieckiges Bruststück leitet vom Hüft- zum Schulterbereich über. Hier ragt nach rechts ein schräg angeschnittener Zylinder als Armstumpf hervor, während er nach links hin als Kern von einer weicheren Form ummantelt wird. Auf einem konischen Halsstück ruht eine Eiform als Kopf, die auf der linken Seite etwa zur Hälfte von einer entsprechend größeren Form helmartig umhüllt wird.

Die sich durchdringenden und überschneidenden Formelemente der Figur variieren das Thema von Kern und Schale sowie den Gegensatz von prisma-tisch-glatte zu gerundeten Formen. Der alternierende Rhythmus der Einzel-formen entwickelt dabei zunächst eine Dynamik von unten nach oben, um in der ausgeprägten Schulterpartie eine Transformierung in die Waagerechte zu erfahren. Während die Figur eine ausgeglichene und harmonische Massenverteilung zeigt, wird von Weber nachvollziehbar „der Eindruck einer Wendung nach rechts“ wahrgenommen, „die der Richtung des angeschnittenen Armes folgt“<sup>266</sup>.

---

266 Weber, *Abstrakte Figur*, S. 398.

Die in Zeichnungen<sup>267</sup> vorbereitete Figur ist vollplastisch ausgebildet, doch liefern Seiten- und Rückansicht einen qualitativ anderen Eindruck als die beschriebene Frontalansicht. So ist beispielsweise die Rückseite von einem wesentlich stärkeren Kontrast der Formen links und rechts der Mittelachse gekennzeichnet. Auch kommen die durchdringenden, überschneidenden und kernumhüllenden Momente der Formen weniger gut zum Ausdruck, als auf der Figurenvorderseite. Zudem lässt sich ein Ungleichgewicht der Massen wahrnehmen. Vor allem geht der ausgewogene Eindruck einer kräftigen, aber kontrollierten Dynamik verloren.

In der *Abstrakten Figur*, so Von Maur und im Anschluss viele andere, wirkliche Schlemmer auf „exemplarische Weise seine Konzeption einer ‚wahrhaften Plastik‘“<sup>268</sup>, verstanden als rundplastisch und vielansichtig, vollständig erfassbar nur in der Umschreitung durch den Betrachter. Diese Auffassung folgt der vermeintlich zwingenden Logik einer medialen Gattungsordnung, die von der Malerei über das Relief bis hin zur Rundplastik eine graduelle Abstufung nach Tiefenausdehnung und Flächenbezug vornimmt. Unter diesem Ordnungsparadigma kann die *Abstrakte Figur* kaum anders denn als Kulminationspunkt einer künstlerischer Entwicklung vom Flächenbild über das Relief zur Rundplastik verstanden werden: Schlemmer erarbeitete sich gewissermaßen schrittweise die dritte Dimension. Implizit wird hierbei die Frage nach dem Betrachterbezug in Richtung Vielansichtigkeit beantwortet, die das Medium der Vollplastik vermeintlich erst begründet.

#### *Das ‚Manuskript‘ und die ‚Abstrakte Figur‘*

Seit Karin von Maurs Schlemmer-Monografie stützt sich diese Interpretation der *Abstrakten Figur* als „exemplarische“ Verkörperung von Schlemmers Begriff der Rundplastik auf ein kurze Zeit später verfasstes sogenanntes *Manuskript* des Künstlers vom 8. Januar 1924 (Abb. 5.11).<sup>269</sup> Die Auto-

---

267 Vgl. Von Maur, *Das plastische Werk*, S. 36f.

268 Von Maur, *Das plastische Werk*, S. 38.

269 Oskar Schlemmer: Tagebuch vom 8. Januar 1924, in: Hüneke, *Idealist der Form*, S. 116f. Von Maur (*Oskar Schlemmer*, Bd. 1, S. 144, Anm. 113) hat festgestellt, dass es sich bei diesem Textstück jedoch nicht um einen Tagebucheintrag handelt, sondern um ein gesondertes Manuskript. Da sich bisher keine verbindliche Bezeichnung eingebürgert hat, die Definition als Tagebucheintrag indes falsch ist, wird es im Folgenden der Kürze wegen schlicht als *Manuskript* bezeichnet.

rin sieht darin Schlemmers Begriff einer Rundplastik „fundamental definiert“<sup>270</sup>. Weber folgte dieser Auffassung,<sup>271</sup> und noch im Katalog der jüngsten Schlemmer-Retrospektive wird dieser Werk-Text-Bezug bemüht, wenn es dort heißt, die *Abstrakte Figur* erfülle „in exemplarischer Weise die Forderungen, die Schlemmer selbst gegenüber seinem plastischen Werk 1924 im Tagebuch [gemeint ist das *Manuskript*, ChB] formuliert“<sup>272</sup>. Die Figur sei entsprechend „nur aus der Perspektive verschiedener Seiten und ihrer räumlichen Gesamtwirkung erfassbar“<sup>273</sup>.

Diese Interpretation des *Manuskripts* beruht jedoch auf einer unvollständigen Analyse, die weite Teile des kurzen Texts unberücksichtigt lässt. Der meist verkürzt zitierte Text des *Manuskripts* muss zu seinem richtigen Verständnis in voller Länge zitiert werden, wobei die von Karin von Maur getätigten und in der Folge vielfach übernommenen Kürzungen<sup>274</sup> im Folgenden kursiv gesetzt sind, während die Unterstreichungen, Absätze und Gedankenstriche dem Original entsprechen:

*Das Wesen der Plastik muss natürlich an ihrem reinsten Typus, der Rundplastik, demonstriert werden und in ihrem Gegensatz zum Wesen der Malerei als Angelegenheit der Fläche.*

*Das Flächenbild stellt sich 2-dimensional dar (Höhe und Breite). Es ist ferner in einem Moment, von einem Standort aus, total zu erfassen. Die Plastik ist 3-dimensional (Höhe, Breite und Tiefe). Sie ist nicht in einem Moment zu erfassen, vielmehr in einem zeitlichen Nacheinander von Standort und Blickrichtung.*

*Da sich die Plastik nicht in einer Ansicht erschöpft, so entsteht ein Bewegungszwang für den Beschauer, und erst der Rundgang und die Summe der Eindrücke führt zum Erfassen der Plastik.*

*Also können diejenigen plastischen Gebilde, bei denen ein Rundgang nicht eine Folge von Überraschungen bietet, sondern eine Wiederholung einer Ansicht – und dies trifft bei allen stereometrischen Körpern zu – nicht wesentlich für die Plastik sein.*

*Nebenbei bemerkt, kann ich alle stereometrischen Körper durch Flächenprojektionen darstellen, abwickeln, was bei einer wesentlichen Plastik nicht möglich sein dürfte. Auch kann ich jene Körper in der Fläche so überzeugend im Licht-Schatten darstellen, dass sich ihr körperliches Abbild damit erübrigt.*

---

270 Von Maur, *Oskar Schlemmer*, Bd. 1, S. 144; Von Maur, *Das plastische Werk*, S. 38.

271 Vgl. Weber, *Oskar Schlemmer: Abstrakte Figur*, S. 398.

272 Susanne M. I. Kaufmann: *Oskar Schlemmer am Bauhaus in Weimar und Dessau*, in: Conzen, *Oskar Schlemmer: Visionen einer neuen Welt*, S. 58–60, hier S. 58.

273 Ebd., S. 59.

274 Weber (*Oskar Schlemmer: Abstrakte Figur*, S. 398) nimmt exakt die gleichen Kürzungen vor.

*Von einer wahrhaften Plastik kann ich das nicht. Ja sie ist desto mehr Plastik zu nennen, je unerschöpflicher die Einzel-Ansichten sind.*

*Die „reinste Ausdrucksform“ lässt sich vermutlich nicht definieren; in Begriffe bringen lassen sich nur die Voraussetzungen dazu. Ein Alphabet ist noch keine Sprache, ein Instrument noch keine Musik.*

*Wo ließe sich aus der Fülle der plastischen Schöpfungen der Vergangenheit ein Idealfall bestimmen und davon ein Kanon ableiten, der nur insofern nicht verwerflich wäre, wenn er lebendig und fruchtbar sich erweise. Auch eine Aufgabe! —<sup>275</sup>*

Diese Darstellung macht (bei wiederholter Lektüre) deutlich, dass die starken Kürzungen und Auslassungen die Textaussage zielsicher auf die vermeintliche Forderung einer varianten- und abwechslungsreichen Vielansichtigkeit von Plastik beschneiden. Dafür wird etwa der einleitende Abschnitt zur „Malerei als Angelegenheit der Fläche“ ebenso ausgeklammert wie der schwer verständliche Schlussteil.

Entsprechend dieser unvollständigen und vereinfachenden Lesart des *Manuskripts* hebt Von Maur dann in ihrer Beschreibung der *Abstrakten Figur* vor allem auf das Verhältnis der verschiedenen Ansichten ab und behauptet für das Werk eine Essenzialität der Vielansichtigkeit:

Die kontrastierende Vorderansicht durchdringt die ganze Figur. Sie ergibt zwei unterschiedliche Profildseiten und eine entsprechend asymmetrisch gegliederte Rückseite. Auf diese Weise wird eine Sequenz von verschiedenartigen Ansichten erzeugt, die nur durch Umschreiten der Plastik wahrgenommen wird und erst als Ganzes die Plastik ausmacht.<sup>276</sup>

Dieses Verständnis der *Abstrakten Figur* als vielansichtige Plastik und die entsprechende Lesart des *Manuskripts* als dazugehöriges plastisches Programm bedingen sich also wechselseitig. Sie unterliegen zudem beide der Suggestivwirkung solcher Fotografien, die das Werk von verschiedenen Standpunkten aus in Richtung seiner Haupt- und Querachsen erfassen und diese Ansichten parallel als gleichwertig präsentieren. In einer solchen fotografischen Sequenzierung erschien die Figur erstmals 1923 im Katalog der Bauhaus-Ausstellung<sup>277</sup>, dann 1929 auf dem Titel der Bauhaus-Zeitschrift<sup>278</sup>

---

275 Tagebuch 8. Januar 1924, zit. nach Hüneke, *Idealist der Form*, S. 116f., Korrekturen ChB. Die Korrekturen (Eigenarten der Interpunktion, Unterstreichungen) basieren auf dem faksimilierten Abdruck bei Von Maur, *Das plastische Werk*, S. 6f. (Abb. 5.11).

276 Von Maur, *Das plastische Werk*, S. 34.

277 *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923*, 15. Juli bis 30. September 1923, hrsg. von Staatlichen Bauhaus Weimar und Karl Nierendorf, Weimar, München 1923, Abb. 129, S. 199.

278 Bauhaus 3 (1929), H. 4, U1.

und noch im gleichen Jahr in Moholy-Nagys *Vom Material zur Architektur*<sup>279</sup> (Abb. 5.12, 5.13 und 5.14). Giedion-Welckers bereits erwähntes Buch *Moderne Plastik* von 1939 gibt die Figur zwar im Dreiviertelprofil, doch impliziert auch eine solche Perspektivwahl, dass sich die Dreidimensionalität der Plastik nicht aus der Frontalansicht erschließen lasse (Abb. 5.10).<sup>280</sup>

Es ist nun allerdings fraglich, ob mit der Betonung der Vielansichtigkeit und Umschreitbarkeit die *Abstrakte Figur* zum einen und zum anderen das Grundanliegen von Schlemmers *Manuskript* richtig erfasst sind, und ob sich in der Korrelation beider dann auch tatsächlich Schlemmers Begriff von Plastik offenbart.

Betrachten wir zur Klärung ein weiteres Mal die *Abstrakte Figur*, deren suggestive Fotografien eine unverprägte Werkanalyse lange verhindert haben. Erst Paul Paret erfasst sie richtig. Es kann nämlich tatsächlich

kaum behauptet werden, dass die Einzelansichten wirklich eine ‚Folge von Überraschungen‘ [so Schlemmer im *Manuskript*, ChB] bieten. Jede Ansicht der *Abstrakten Figur* schließt tatsächlich die jeweils andere mit ein, und eine einzelne Ansicht gewährleistet eine nahezu vollständige Kenntnis der Gesamtform.<sup>281</sup>

Tatsächlich sind die Einzelformen der Figur so gestaltet, dass sie in der Frontalansicht eine nahezu vollständige Vorstellung der plastischen Gesamtform ermöglichen. So ist beispielsweise der nach rechts ausgestreckte Arm am Ende schräg beschnitten, weil sich nur so seine zylindrische Form eindeutig als solche zu erkennen gibt. Jede weitere Ansicht des Armzylinders bringt nicht nur keine weitere Erkenntnis seiner Form, sondern ist aus der Frontalansicht sogar antizipierbar und keineswegs überraschend. Für die Rückansicht des Zylinder aber gilt dies nicht ohne weiteres, weil die Abschrägung nicht klar erkennbar ist. Im gleichen Sinne ist die helmartige Halbschale, die den eiförmigen Kopf zur Hälfte umhüllt, mit ihrer Schnittkante ein Stück weit in Richtung Vorderseite gedreht, weil nur so bereits in

---

279 László Moholy-Nagy: *Vom Material zur Architektur*, München 1929 (Bauhausbücher; 14), Abb. 83, S. 108.

280 Der Garten des Galeriegebäudes im Hintergrund der Fotografie nährt zudem das Verständnis der Abstrakten Figur als vollständig umschreibbare Außenskulptur.

281 Paul Paret: *Picturing Sculpture. Object, Image and Archive*, in: Jeffrey Saletnik und Robin Schuldenfrei (Hrsg.): *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, London, New York 2009, S. 163–80, hier S. 173: „Yet it is hard to say that these separate views offer any real ‚series of surprises.‘ Each view of *Abstract Figure*, in fact, logically implies the other and a single view provides near-total knowledge of the overall form“, Übersetzung ChB.

der Frontalansicht die Formdurchdringung von Kopfe und Helmschale verständlich wird.

Die verschiedenen Ansichten sind aber auch als solche nicht gleichwertig. Während, wie oben bereits beschrieben, die Frontalansicht eine harmonische Massen- und Flächenverteilung aufweist, sind Seiten- und Rückansicht deutlich weniger ausgewogen. Insbesondere die Profilansicht offenbart zudem den schichtartigen, reliefartigen Aufbau der Figur und zeigt, dass sie keine wirkliche, substanzhafte Mitte besitzt, kein zentrales, volumenhaftes Körperelement, wie es der Rumpf eines menschlichen Körpers darstellt. Dieser Eindruck steht aber im Gegensatz zur Frontalansicht, die doch eine starke Kompaktheit gerade der Figurenmitte vermittelt (Abb. 5.14).

Die Figur erzeugt in ihrer Frontalansicht also ein ästhetisch wertvollere, weil harmonischere *Vorstellung* von der Figur. Ein Umschreiten der Figur zur Gewinnung einer Sequenz verschiedener Ansichten, die „erst als Ganzes die Plastik“ ausmachen würden, ist also nicht nur nicht nötig, der Figur werden dadurch sogar wesentliche Qualitäten *genommen*. Paret's Beobachtung soll hier also insoweit modifiziert werden, dass ausschließlich die Frontalansicht eine wirklich harmonische Vorstellung der Form vermittelt. Schlemmers *Abstrakte Figur* war diesem Befund nach allein auf Frontalansicht ausgelegt und wollte trotz Plastizität nicht als umschreitbare Rundplastik verstanden und betrachtet werden.<sup>282</sup>

Unterziehen wir als nächstes das *Manuskript*, das von Karin von Maur als vermeintlicher Beleg einer solchen vielansichtigen Auffassung von Plastik herangezogen wird, einer Analyse, so muss die Charakteristik des Textes zunächst in Verbindung mit Schlemmers Unterricht am Bauhaus gesehen werden. Schlemmer hatte bei seinem Wechsel zum Bauhaus im Januar 1921 zunächst als Formmeister die Leitung der Werkstatt für Wandmalerei übernommen, gab diese jedoch bereits 1922 an Wassily Kandinsky ab. Von Sommer 1921 an leitete Schlemmer als Nachfolger des ausscheidenden Richard Engelmann zudem die Werkstatt für Steinbildhauerei sowie einen neu

---

282 Nur scheinbar sprechen die Bauhaus-Fotografien gegen eine solche Interpretation. Wie Paret an anderer Stelle darlegt, ordnen sich diese Fotografien (wahrscheinlich stammen sie von Moholy-Nagy) weniger dem Objekt unter, als dass sie dieses experimentell verarbeiten. Vgl. hierzu Paul Paret: *Experimental Photography from the Bauhaus Sculpture Workshop*, Essay zur gleichnamigen Ausstellung im Henry Moore Institute, Gallery 4, 16. Dezember 2006 bis 18. Februar 2007, URL: [https://www.henry-moore.org/docs/file\\_1401275931851.pdf](https://www.henry-moore.org/docs/file_1401275931851.pdf) (09.11.2015).

angesetzten Kurs für „Bildhaueraktzeichnen“<sup>283</sup>. Ab 1922 war Schlemmer dann Formmeister auch der Holzbildhauereiwerkstatt bis diese 1925 mit der Steinbildhauerei zur ‚Plastischen Werkstatt‘ unter der Leitung von Joost Schmidt zusammengelegt wurden. Ebenfalls 1922 führte Schlemmer zudem kurzzeitig die Metallwerkstatt, hierin gefolgt von László Moholy-Nagy.<sup>284</sup> Im April 1923 übernahm Schlemmer schließlich die Leitung der Bühnenwerkstatt von Lothar Schreyer.

Erst vor dem Hintergrund dieser Fülle künstlerischer Lehraufgaben wird der einleitende, meist gekürzte Satz des Manuskripts verständlich, wo von der Notwendigkeit einer Demonstration die Rede ist:

Das Wesen der Plastik muss natürlich an ihrem reinsten Typus, der Rundplastik, demonstriert werden (...).<sup>285</sup>

Da aber die *Abstrakte Figur* zum Zeitpunkt der Niederschrift des Manuskripts nicht nur bereits vollendet, sondern auch ausgestellt und publiziert war,<sup>286</sup> kann sich „demonstriert werden“ hier nur auf den Formunterricht in den von Schlemmer zu diesem Zeitpunkt geleiteten Bauhaus-Werkstätten beziehen und nicht etwa auf ein Ausstellungspublikum oder eine ausstehende Publikation. Vor diesem didaktischen Hintergrund aber steht die Interpretation des *Manuskripts* unter gänzlich anderem Vorzeichen. Wenn Schlemmer nämlich in einer Gedankenskizze zur Vermittlung künstlerischer Grundlagen bei fundamentalen Charakteristika von Bild und Plastik ansetzt, deutet dies zunächst nur auf ein grundsätzliches Reflektieren über das zu Demonstrierende hin und noch nicht auf ein persönliches plastisches Programm oder Ideal, das hierin „fundamental definiert“<sup>287</sup> wäre.

---

283 Schlemmer an Tut Schlemmer, Cannstadt, 16. Mai 1921, zit. nach: Hüneke, *Idealist der Form*, S. 76: „Gropius sagt, er hätte Bildhaueraktzeichnen eingerichtet, ob ich das übernehmen wolle“.

284 Vgl. auch die mitunter voneinander abweichenden Angaben bei Hüneke, *Idealist der Form*, S. 398; Droste, *Bauhaus*, S. 91–5; Conzen, *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt*, S. 272f.

285 Oskar Schlemmer, Tagebuch 8. Januar 1924, zit. nach: Hüneke, *Idealist der Form*, S. 116f., hier S. 116.

286 Die *Abstrakte Figur* wurde auf der sogenannten ‚Leistungsschau‘ des Bauhauses im Spätsommer 1923 präsentiert und muss demnach spätestens im Juli 1923 vollendet worden sein. Vgl. *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923*, Abb. 129, S. 199.

287 Von Maur, *Da plastische Werk*, S. 38.

*Das ‚Manuskript‘ und sein Bezug zum ‚Problem der Form‘*

Versteht man das *Manuskript* im Sinne einer grundsätzlichen Reflexion, birgt der Text dann tatsächlich Aussagen zu Schlemmers Kunst, allerdings nicht als klar umrissenes und endgültig geklärtes Programm, als welches er fälschlicherweise interpretiert wird. Einen Verständniszugang bieten wiederum die gekürzten Sätze, so etwa die Ausführungen zur Abbildung stereometrischer Körper. Schlemmer schreibt hier:

Nebenbei bemerkt, kann ich alle stereometrischen Körper durch Flächenprojektionen darstellen, abwickeln, was bei einer wesentlichen Plastik nicht möglich sein dürfte. Auch kann ich jene Körper in der Fläche so überzeugend im Licht-Schatten darstellen, dass sich ihr körperliches Abbild damit erübrigt.

Was hier im Rahmen der analysierenden Reflexion noch nebensächlich erscheint, ist in der Konsequenz für Schlemmers Kunst höchst bedeutsam: Für die Darstellung stereometrischer Körper bedarf es demnach wegen der Möglichkeit der Flächenprojektion nicht des dreidimensionalen Mediums der Plastik, vielmehr „erübrigt“ sich ein „körperliches“, das heißt plastisch-skulpturales „Abbild“ solcher Körper. Hier wird im Zuge einer grundlegenden Analyse der künstlerischen Mittel und ihrer medialen Qualitäten die dreidimensionale, umschreitbare und damit vielansichtige Plastik zumindest für stereometrische Darstellungsaufgaben aus dem Programm verabschiedet.

Aus Schlemmers Sätzen folgt als weitere Konsequenz, dass je stereometrischer ein Körper wie die menschliche Figur aufgefasst wird, je mehr er also in Richtung Kugel, Zylinder oder Kubus abstrahiert wird, desto leichter und klarer kann er in die Fläche – etwa in die Malerei – überführt werden, nämlich „durch Flächenprojektionen“. Schlemmers Überlegungen tragen im Keim also die Antwort auf die Frage in sich, unter welchen Bedingungen die menschliche Figur für einen unbewegten Betrachter ein aussagekräftiges, untrüglich-klares Flächenbild ihrer selbst evozieren kann, nämlich als stereometrische Abstraktion zu Kugel, Zylinder und Kubus.

Mit diesen Überlegungen aber ist die Thematik von Hildebrands Relieftheorie in ihrem Kern getroffen.<sup>288</sup>

---

288 Anders sieht dies Paret (*Picturing Sculpture*, S. 173), der – wie gesehen – wohl die *Abstrakte Figur* im Sinne Hildebrands betrachtet, das *Manuskript* jedoch, das auch er gekürzt liest, ganz im Sinne einer vermeintlich fundamentalen Definition von Plastik versteht. Er merkt aber zu recht an, dass diese Definition „schwerlich radikal“ („hardly radical“) genannt werden kann.



Bereits die einleitenden Sätze seines *Manuskripts*, in denen Schlemmer zwischen der Wahrnehmung eines Flächenbildes und derjenigen einer dreidimensionalen Plastik differenziert, erscheinen wie eine Paraphrase auf Hildebrands Unterscheidung von fernsichtiger Gesichtsvorstellung und nahsichtiger Bewegungsvorstellung. Hildebrand fasst deren Definition im *Problem der Form* mit folgenden Sätzen kurz zusammen:

Das ruhig schauende Auge empfängt ein Bild, welches das Dreidimensionale nur in Merkmalen auf einer Fläche ausdrückt, in der das Nebeneinander gleichzeitig erfasst wird. Dagegen ermöglicht die Bewegungsfähigkeit des Auges, das Dreidimensionale vom nahen Standpunkt aus direkt abzutasten und die Erkenntnis der Form durch ein zeitliches Nacheinander von Wahrnehmung zu gewinnen.<sup>289</sup>

Während Hildebrand hier vom empfangenden Gegenstandsbild ausgeht, Schlemmer hingegen allgemein vom künstlerischen „Flächenbild“ spricht, entsprechen sich beide Passagen in der grundlegenden Charakterisierung der verschiedenen Wahrnehmungsweisen von zweidimensionalem Bild und dreidimensionalem Gegenstand.

Noch unbemerkt blieb bisher auch die Nähe von Schlemmers Vokabular zu Hildebrands *Problem der Form*. Besonders auffällig ist der Begriff „reinste Ausdrucksform“, den Schlemmer durch Anführungszeichen deutlich als Entlehnung kennzeichnet:

Die „reinste Ausdrucksform“ lässt sich vermutlich nicht definieren; in Begriffe bringen lassen sich nur die Voraussetzungen dazu. Ein Alphabet ist noch keine Sprache, ein Instrument noch keine Musik.

Der kryptische Satz, der scheinbar bezugslos zu den vorherigen Sätzen zur Plastik steht, gewinnt erst Anschluss und Klarheit, wenn wir ihn im Sinne Hildebrands verstehen. Hildebrand schreibt:

Es handelt sich nun darum, das gegebene Material von Bewegungsvorstellungen oder den Forminhalt als Gesichtseindruck zu einigen und damit auf seine *einfachste Ausdrucksform* zu bringen.<sup>290</sup>

Was sich bei Schlemmer als „Alphabet“ zu einer „reinsten Ausdrucksform“ fügen soll, hat in Hildebrands „Material von Bewegungsvorstellungen“ und „Forminhalt“ eine klare Parallele, die zu einem „Gesichtseindruck“ als „einfachste Ausdrucksform“ geeinigt werden sollen. Das heißt

---

289 *Problem der Form*, S. 205, Z. 29 bis S. 206, Z. 4.

290 *Problem der Form*, S. 225, Z. 20–2, Hervorhebung ChB.

aber, dass auch dieser Gedanke Schlemmers sich mit der Umwandlung eines gesehenen oder vorgestellten Objektes in ein Flächenbild befasst.

Dass es in dem *Manuskript* nicht um eine Definition von Plastik geht, sondern um ihre Problematisierung kommt noch in der sprachlichen Mikrostruktur des Textes zum Ausdruck. Wie Hildebrand, der Ruhe fürs Auge forderte, hegt offenbar auch Schlemmer eine tief gründende Skepsis gegenüber dem frei bewegten Betrachter. Wenn Schlemmer etwa schreibt, das „erst der Rundgang und die Summe der Eindrücke“ zum Erfassen der Plastik führen würden, dann kennzeichnet das Partikel „erst“ eine Wahrnehmungshürde, welche die dreidimensionale Rundplastik wegen des Bewegungsaufwands gegenüber dem zweidimensionalen Flächenbild hinsichtlich der Apperzipierbarkeit durch den Betrachter klar abqualifiziert. Dies sticht im Kontrast zur (meist weggelassenen) vorhergehenden Sentenz noch deutlicher hervor, nicht zuletzt aufgrund Schlemmers Unterstreichungen:

Das Flächenbild stellt sich 2-dimensional dar (Höhe und Breite). Es ist ferner in einem Moment, von einem Standort aus, total zu erfassen. Die Plastik ist 3-dimensional (Höhe, Breite und Tiefe). Sie ist nicht in einem Moment zu erfassen, vielmehr in einem zeitlichen Nacheinander von Standort und Blickrichtung.

Dieser spezifischen Qualität aber, nämlich „in einem Moment, von einem Standort aus, total zu erfassen“ zu sein, misst Schlemmer höchste Bedeutung bei. In diesem Sinne äußerte er sich nochmals 1929 in seinem wichtigen Text *Analyse eines Bildes und anderer Dinge*:

Das Werk aber (...) ist Selbstdarstellung, das Mittel, in sichtbarer Form sich seines Selbst zu entäußern und die Stadien einer Entwicklung, zunächst für sich selbst, mittelbar dann *auch für andere, anschaulich zu fixieren*. Aus diesem Grunde und vermöge der Einzigartigkeit des Bildwerks, nämlich *mit einem Blick es total zu erfassen*, ist die Malerei immer als Höchstleistung und Ideal postuliert, ‚die Schönste der Künste‘.<sup>291</sup>

Mit der totalen Erfassbarkeit auf einen Blick und der in der Fixierung erreichten Anschaulichkeit (nicht: Anschaulichkeit) des Werks aber sind einmal mehr Hildebrands Forderungen in ihren Grundsätzen aufgerufen.

Schlemmers Manuskript analysiert und problematisiert also Grundeigenschaften der dreidimensionalen Plastik in Gegenüberstellung zum Flächenbild und im Zusammenhang mit der Betrachterbewegung. Wie zentral dieses

---

291 Oskar Schlemmer: *Analyse eines Bildes und anderer Dinge* [1929], in: Hans Hildebrandt (Hrsg.): *Oskar Schlemmer*, München 1952, S. 40–3, hier S. 43, Hervorhebungen ChB.

Frage für Schlemmer war, verdeutlicht auch ein Blick auf Schlemmers Theaterarbeit. Bei Abfassung des *Manuskripts* im Januar 1924 war Schlemmer bereits in die Bühnenwerkstatt des Bauhauses als deren Leiter involviert. Seine theoretischen Überlegungen zu Tanz und Bühne fanden ihren Niederschlag in seinem fundamentalen Aufsatz *Mensch und Kunstfigur*, der mit Verspätung erst 1925 im vierten Band der Bauhausbücher erschien.<sup>292</sup>

Gleich zu Beginn bringt der Text eine schematische Zeichnung Schlemmers, die die im *Manuskript* thematisierte Frage von dreidimensionaler Figur und Betrachterbewegung für die Theaterbühne problematisiert und zugleich beantwortet (Abb. 5.15). Im grafisch besonders hervorgehobenen Theatersessel fest platziert – fixiert –, betrachtet ein exemplarischer Zuschauer die Darbietung auf der Bühne. Im Unterschied zum Betrachter sind Bühne und Schauspieler dreidimensional aufgefasst, letzterer steht schräg auf einer Guckkastenbühne, beweglich, plastisch und ‚räumlich‘ agierend. Die Zeichnung macht klar, dass das die Darstellung auf der Guckkastenbühne für Schlemmer primär ein *Bild* produziert, verstanden als Schnitt durch Albertis Sehpypyramide.<sup>293</sup> In dieser traditionellen, von der avantgardistischen Bühnentheorie eigentlich desavouierten Guckkastenbühne sah Schlemmer die ideale, weil allein vom Künstler kontrollierte Konstellation von enträumlichtem, bildempfangendem Bloß-Betrachter und (beweglichem) plastischem Objekt.

Fassen wird die bisherige Analyse der *Abstrakten Figur* und des *Manuskripts* kurz zusammen:

Das *Manuskript* stellt kein bildhauerisches Programm dar, sondern reflektiert Bild und Plastik mit Blick auf den bewegten Betrachter und hinsichtlich der Darstellung dreidimensionaler Körper. Nicht explizit, aber implizit legt Schlemmer darin die freistehende, umschreitbare, vielansichtige und damit der Betrachterbewegung unterworfenen Plastik ad acta.<sup>294</sup> Dabei argumentiert Schlemmer in gedanklicher und auch terminologischer Nähe zu Hildebrands Schrift *Problem der Form*.

---

292 Oskar Schlemmer: *Mensch und Kunstfigur*, in: Ders., László Moholy-Nagy und Farkas Molnár: *Die Bühne im Bauhaus*, München 1925 (Bauhausbücher; 4), S. 7–20.

293 Es produziert aber auch Geräusch, wie die Zeichnung ebenfalls verdeutlicht.

294 Nebenbei erklärt sich auch so die im Verhältnis zur *Abstrakten Figur* (Juli 1923) deutlich spätere Datierung des *Manuskripts* (Januar 1924), wie auch die Tatsache, dass Schlemmers Exkurs in die Rundplastik trotz der hohen künstlerischen Qualität der *Abstrakten Figur* nach 1923 abrupt und endgültig abbrach.

Entsprechend ist aber auch die *Abstrakte Figur* nicht als „exemplarische“ Umsetzung eines auf Vielansichtigkeit zielenden Ideals von Rundplastik zu verstehen, wie dies bislang gesehen wurde, sondern ganz gegenteilig als bis in die Einzelformen hinein auf Frontalansicht hin konzipiert. Text und Figur reflektieren die Auseinandersetzung Schlemmers mit den medialen Vor- und Nachteilen und den Bedingung ihrer Wahrnehmung. Diese mag vor dem Hintergrund seiner Beschäftigung mit Plastik in den Werkstätten des Bauhauses besonders akut geworden sein.

Zur Stützung der These, dass sich im *Manuskript* wie auch in der *Abstrakten Figur* eine Auseinandersetzung mit Hildebrands *Problem der Form* spiegelt, wird im Folgenden weiter argumentiert, dass diese Frontalansicht der *Abstrakten Figur* aus einer zunächst nur imaginären, dann aber auch tatsächlichen Einbindung in einen architektonischen Zusammenhang herrührt. Auch hierin kommt Schlemmer Hildebrands Forderungen nahe.

#### *Die ‚Abstrakte Figur‘ als Bauplastik und als Apollon*

Klaus Weber hat 1988 auf ein mögliches künstlerisches Vorbild für die *Abstrakte Figur* in der griechisch-antiken Skulptur hingewiesen, konkret auf den *Apollon* vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia (Abb. 5.17, 5.18 und 5.19).<sup>295</sup> Seine These, die bisher in der Literatur nicht wieder aufgegriffen wurde, kann an dieser Stelle für die Argumentation im Sinne einer Hildebrand-Rezeption weiter ausgebaut werden. Weber erkennt zunächst völlig richtig zwischen der *Abstrakten Figur* und dem olympischen *Apollon*

eine Reihe deutlicher Übereinstimmungen beider Figuren. Der olympische Apoll steht aufgerichtet im Zentrum der Giebelkomposition. Sein Kopf folgt der Geste seines rechtwinklig zur Seite gestreckten Armes. Eine Schulter ist von einem Mantel bedeckt. Sein linkes Bein ist leicht vorgestellt und bis zum Unterschenkel erhalten, das rechte Bein fehlt vom Oberschenkel abwärts. Die Position, der fragmentierte Zustand, das Bewegungsmotiv und eine Reihe weiterer Einzelheiten kehren in der Skulptur Schlemmers wieder. Auch wenn einiges gegen diesen Bezug spricht – etwa die zur Gegenseite gerichtete Geste bei Schlemmer und die Tatsache, dass das Torsomotiv auch an anderen Beispielen seines gleichzeitigen Werks vorkommt –, gehen die Übereinstimmungen doch zu weit, um sie ganz dem Zufall zuzuschreiben.<sup>296</sup>

---

295 Vgl. hierzu John G. Younger und Paul Rehak: *Technical Observations on the Sculptures from the Temple of Zeus at Olympia*, in: *Hesperia* 78 (2009); Deutsches Archäologisches Institut und Universität zu Köln, Archäologisches Institut (Hrsg.): *Arachne Einzelobjekt 48501: Westgiebel, Figur L, Apollon*, URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/48501> (10.11.2015).

296 Vgl. Weber, *Abstrakte Figur*, S. 398.

Für das konkrete Vorbild des *Apollon* sprechen tatsächlich weitere Argumente. Zentral ist im Folgenden aber weniger der Nachweis des Apollon-Vorbild als solches – obwohl sich hieran auch inhaltliche Aspekte anschließen –, sondern dass Schlemmer mit diesem Antikenrekurs zugleich eine spezifische Auffassung von Skulptur als frontal- und fernansichtige Bauplastik aufruft, die der hildebrandschen sehr verwandt ist und in der *Abstrakten Figur* eine rezipierende Verwirklichung fand.

Zunächst ist auf die ausgesprochene Aktualität der Apollonfigur zur Entstehungszeit der *Abstrakten Figur* hinzuweisen. Während die unerwartete archaische Strenge und relative Steifigkeit der Giebelfiguren des olympischen Zeustempels unmittelbar nach ihrer Ausgrabung durch Ernst Curtius 1875/76 nur sehr verhalten, ja mit Ernüchterung aufgenommen wurden,<sup>297</sup> konnte sich die nachfolgende Generation zu einem positiveren Urteil über deren Ästhetik durchringen.<sup>298</sup> 1923 erschien Richard Hamanns *Olympische Kunst*,<sup>299</sup> ein Jahr später die entsprechenden Tafelbände des Marburger Instituts von Buschor und Hamann.<sup>300</sup> Damit erfreute sich der Apollon vom Zeustempel zu Beginn der zwanziger Jahre einer neuen Popularität und visuellen Präsenz.

Während diese Bildbände jedoch sicherlich zu spät erschienen, um auf Schlemmers *Abstrakte Figur* wirken zu können, so bot bereits Curtius und Adlers offizieller Tafelband von 1894 hinreichend Material.<sup>301</sup> Wo sich aber Hamanns und Buschors Publikationen durch Schrägansichten und fragmentierende Ausschnitte auszeichneten und dadurch den Giebelfiguren dramatisierende Ausdruckswerte abzugewinnen vermochten, zeigten Curtius und Adlers ältere Tafelbände diese noch in der nüchternen Kombination aus dokumentarisch-analytischer Frontal- und Seitenansicht. Diese Ergänzung der Frontalansicht um Profilansichten war aber nicht als – letztlich defizitäres –

---

297 Vgl. Richard Hamann: *Olympische Kunst. Auswahl nach Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars mit einer Einleitung*, Marburg a. d. Lahn 1923, S. 3.: „(...) weil die Giebelskulpturen dem geläufigen Begriff von hoher griechischer Kunst zu widersprechen schienen. Man war etwas enttäuscht, fand sie provinziell“.

298 Vgl. Ralf von den Hoff: *Klassische Archäologie und ihre Prägungen. Fragen – Methoden – Perspektiven*, in: *Freiburger Universitätsblätter* 192 (2011), H. 2, S. 43–59, hier S. 52f.

299 Hamann, *Olympische Kunst*.

300 Ernst Buschor und Richard Hamann (Hrsg.): *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, Marburg a. d. Lahn 1924.

301 Vgl. Ernst Curtius und Friedrich Adler (Hrsg.): *Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon*, bearb. von Georg Treu, Berlin 1894 (*Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*; Tafelbd. 3).

Surrogat einer eigentlich nur durch Umschreiten vollständig zu erfahrenden, für die Figur aber essenziellen Plastizität und Vielansichtigkeit zu verstehen. Vielansichtigkeit war hier lediglich Mittel der archäologischen Erklärung, nicht ‚Wesen der Plastik‘.

Letzteres hingegen wurde damals für die olympischen Giebelskulpturen ganz eindeutig in Monumentalität, Frontalansichtigkeit und Fernsichtigkeit gesehen. Ein solches Verständnis der olympischen Giebelskulpturen vertrat beispielsweise Heinrich Bulle, dessen 1922 bereits in dritter Auflage erschienenenes Werk über das Körperideal im Altertum schon aufgrund des vordergründigen Themas Schlemmers Interesse geweckt haben müsste (Abb. 5.18).<sup>302</sup> Dort heißt es aber auch zu den olympischen Giebelfiguren ganz im Sinne Hildebrands:

Sie [die antiken Künstler] *legen alle Formen malerisch auf Fernwirkung an* und sind erfüllt vom Sinn für höchste Monumentalität.<sup>303</sup>

Als solch herausragendes Beispiel für frontalansichtige Bauplastik war der olympische *Apollon* Schlemmer nicht nur in Fotografien zugänglich. So wurden 1919 Abgüsse der stark fragmentierten Figuren des olympischen Westgiebels im neu errichteten Olympia-Saal der Humboldt-Universität aufgestellt (Abb. 5.19).<sup>304</sup> Schlemmer mag auch diese recht imposante Aufstellung aus eigener Anschauung gekannt haben,<sup>305</sup> die mit der kontrastierenden dunkelroten Rückwand und den in Schlemmers *Abstrakter Figur* wiederkehrenden schlanken Metallstützen das Fragmentarische der Einzelfiguren dramatisch und optisch reizvoll zur Geltung brachte.

So bot die Apollonfigur in der Verbreitung als Frontalfotografie und Gipsabguss nicht nur motivische Anregungen für Grundanlage, Fragmentierung, Aufständigung und einige Details der *Abstrakten Figur*, sondern konn-

---

302 Schlemmer setzte sich intensiv mit historischen Proportionslehren der menschlichen Figur auseinander, so etwa Dürers oder Polyklet. Vgl. Schlemmer, *Der Mensch*, S. 58 (zu Dürer) und S. 71 (zu Polyklet).

303 Heinrich Bulle: *Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen, Griechen*, 3. Aufl. 1922 (Der Stil in den bildenden Künsten aller Zeiten; 1), S. 30, Hervorhebung ChB.

304 Die Originale haben im Unterschied zum Pergamonaltar Griechenland nie verlassen und befinden sich bis heute im Archäologischen Museum von Olympia.

305 Schlemmer war u. a. im Januar 1920 in Berlin. Er stellte zu dieser Zeit gemeinsam mit Willi Baumeister und Walter Dexel in der Berliner „Sturm“-Galerie aus. Vgl. Hüneke, *Idealist der Form*, S. 61.

te Schlemmers Vorstellung einer rundplastischen, zugleich aber entschieden frontalansichtigen und architekturgebundenen Figur fördern.<sup>306</sup>

### *Die Abstrakte Figur im architektonischen Kontext*

Dass auch die *Abstrakte Figur* von Schlemmer ganz nach Art des antiken *Apollon* für eine enge Einbindung in die Architektur konzipiert war, hat bereits Wulf Herzogenrath überzeugend dargelegt.<sup>307</sup> Für die Deutsche Bauausstellung in Berlin 1931 unter der Leitung von Ludwig Mies van der Rohe gestaltete Schlemmer in der Abteilung „Bildende und Baukunst“ einen eigenen Raum, den er ganz dem Thema der Wandgestaltung widmete (Abb. 5.20). Schlemmer teilte dabei die Kritik an der „lieblosen Lokalisierung“ der Abteilung und deren „lauter einzelne, durch Zwischenwände abgetrennte, kojenartigen Räume“<sup>308</sup>. In einer solchen Scheinarchitektur schien ihm eine echte künstlerische Ableitung der konkreten Raumgestaltung aus der architektonischen Grundsituation nicht möglich, weshalb Schlemmer sich für eine eher programmatisch und didaktisch ausgerichtete Demonstration seiner wandgestalterischer Prinzipien entschied.

Hierzu kombinierte Schlemmer die *Abstrakte Figur*, die *Bauplastik R* von 1919 (Abb. 5.06), eine vollflächige Wandmalerei bestehend aus einem raumhohen Profilkopf und einer Figurengruppe sowie „ein schmales Wandfeld mit einer Konturfigur ohne jeden umgebenden Raum“<sup>309</sup>. Ein kurzer Wandtext erläuterte dieses Ensemble:

Wandmalerei soll den Rahmen des Staffeleibildes sprengen und dafür die Gesamtheit der Wand erfassen. Wandmalerei soll die architektonischen Voraussetzungen und die Gesetze des Raums aufgreifen, veranschaulichen und wenn möglich verstärken. Damit entfernt sich die Wandmalerei zwangsläufig von naturalistischer Darstellung und treibt

---

306 Für die Rezeption der griechischen Plastik könnte auch die noch ungeklärte Namensgebung von Schlemmers plastischen Arbeiten sprechen. Seit ihrer Ausgrabung werden die Giebelfiguren des Zeustempels einer gängigen archäologischen Praxis folgend bis heute mit lateinischen Buchstaben bezeichnet. Der Apollon vom Westgiebel erscheint in dieser Nomenklatur etwa als ‚Figur L‘, der Zeus des Ostgiebels als ‚Figur H‘. Diese Namensgebung trägt der vielfach ungeklärten Ikonografie Rechnung. Schlemmer mag in seinem Bestreben, ‚keine Porträts‘ sondern ‚Typen‘ zu schaffen, bei der Namensfindung auf das archäologische Vorbild zurückgegriffen haben. Es ist auch auffällig, dass mit der Ausnahme von Bild K bei Schlemmer nur plastische Werke – Reliefs wie Rundplastiken – diese Versalkennzeichnung aufweisen.

307 Vgl. Wulf Herzogenrath: *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, München 1973 (Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte; Sonderbd.), S. 107f. und Kat. 14, 14.1–14.5., S. 227.

308 Josef Gantner: *Deutsche Bauausstellung Berlin 1931. Abteilung „Bildende und Baukunst“*, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 51 (1931), H. 49/50, S. 729–33, hier S. 729.

309 Herzogenrath, *Wandgestaltung*, S. 107.

zum Typus, bestenfalls zur Symbolgestalt. Wandmalerei kann dann über die verschiedenen Techniken verfügen und durch Gegensätze im Material und in der Darstellungsweise wirken. So Holz gegen Putz, Glas und Metall, so *Darstellungen aus Materialien gebildet*.<sup>310</sup>

Wichtig in vorliegendem Zusammenhang ist Schlemmers Zuordnung von Wandgestaltung und geeigneten Gattungen, die auch „Darstellungen aus Materialien gebildet“ umfasst. Wie Herzogenrath betont, zeigt die Reihenfolge von rechts nach links „in vier Stufen einen zunehmenden Grad der Verflächigung: Am Anfang die ‚Rundplastik‘“<sup>311</sup>. Nicht nur Wandbild und Relief, auch die Rundplastik ist also für Schlemmer ein adäquates Medium der Wandgestaltung, in der Ausstellung beispielhaft demonstriert anhand der *Abstrakten Figur*.

Schlemmers Entwurfszeichnung für die Koje belegt, dass den beiden integrierten plastischen Werken – *Raumplastik R* und *Abstrakte Figur* – nicht erst bei der Aufstellung ihr Standort in der Koje zugewiesen wurde, sondern alles bis ins Detail konzeptuell vorbestimmt war (Abb. 5.21). Die Aufstellung der Rundplastik kann aber nur frappieren: Nicht nur, dass sie, anstatt frei im Raum zu stehen, mit dem Rücken zur Wand auf einem schmalen Regalbrett platziert wurde, sie stand zudem regelrecht in einer Ecke, da sich rechts von der Figur ein fest installierter Schrank, ein Wandversatz oder ähnliches in den Raum vorschob. Damit wurde die von den Fotografen und Interpreten so oft mitfavorisierte rechte Profilansicht der *Abstrakten Figur* unmöglich gemacht, ganz zu schweigen von einer Sequenz verschiedener Ansichten beim Umschreiten der Figur.<sup>312</sup> Es kann nun nicht sinnvoll angenommen werden, dass Schlemmer seine prominenteste, plastische Arbeiten in einer Weise präsentiert sehen wollte, die jede Freiplastik in ihrer Vielsichtigkeit und Entfaltungsmöglichkeit beschneiden muss, wenn sie nicht von vorne herein allein auf Frontalansichtigkeit und Eingliederung in die Architektur ausgelegt gewesen wäre.

---

310 Text Oskar Schlemmers auf dem Wandfeld, zit. nach Herzogenrath, *Wandgestaltung*, Kat. 14.5, S. 227, Hervorhebung ChB.

311 Herzogenrath, *Wandgestaltung*, S. 107.

312 Vgl. auch Wulf Herzogenrath: *Vom Ornament zum Heizungskörper oder: Warum gab es so wenige Reliefs am Bauhaus?*, in: Güse, *Reliefs*, S. 63–76, hier S. 67: „Selbst die *Abstrakte Figur* (...) stellte Schlemmer (...) in einen Zusammenhang mit Wandbild und Relief flach vor eine Wand, ohne dass der dreidimensionale Körper der Figur zur Entfaltung kam“.



Ein genauerer Blick auf die Zeichnung offenbart zudem, dass Schlemmer für die Figur eine Art prismatischen Luftraum dachte, dessen Begrenzungsflächen nach unten das Regalbrett, nach rechts der mutmaßliche Schrankzargen und nach oben eine gedachte schräge Ebene von der Schrankoberkante zur linken Regalkante bilden. Belegen lässt sich diese schräge Ebene durch den Schattenwurf von Schrank und Figur, den Schlemmer in der Zeichnung antizipiert und der wolkenartig das rückwärtige, rechtwinklige Dreieck des Luftprismas bezeichnet. Weiter belegt die Zeichnung, dass das dergestalt definierte Prisma offensichtlich Bezug nehmen soll auf das flächenverbindende System senkrechter, waagerechter und diagonalen Proportionierungslinien, das unter anderem die genaue Position des Textfeldes auf der Wand definiert, aber etwa auch die Neigung des Kopfes und Figurenachsen auf der nächsten Wand. Damit ist der die *Abstrakten Plastik* zugemessene Umgebungsraum wesentlich aus der Fläche heraus definiert, beziehungsweise in die Fläche zurückgebunden.<sup>313</sup>

Schlemmers Präsentation der *Abstrakten Figur* auf der Berliner Bauausstellung belegt damit ihre Konzeption als architekturgebundenes, plastisches Flächenbild im hildebrandschen Sinne.

### *Das Apollinische*

Die Deutung der *Abstrakten Figur* als architekturgebundene Apollonfigur erlaubt über die eigentliche Frage der Hildebrandrezeption hinaus auch eine inhaltliche Interpretation. Schlemmers Weltbild war stark von der Vorstellung polarer Gegensätze geprägt, die wirkmächtige Spannungsfelder zwischen sich aufziehen, denen der Mensch ausgesetzt ist. Ein solch polares Ordnungsmodell von Wirkkräften stellt der bereits von Schlegel und Schelling aufgemachte, dann besonders von Nietzsche wirkmächtig für die Moderne überprägte, kulturgenerative Gegensatz von dionysischer und apollinischer Wesensart dar.<sup>314</sup> Im Rückgriff auf die griechischen Gottheiten Dionysos und Apollon steht das Dionysische dabei für die „sinnliche Lebendigkeit in ihrer situativen Kraft“<sup>315</sup>, in nietzscheanischer Wendung aber auch für den

---

313 Vgl. auch Herzogenrath, *Vom Ornament zum Heizungskörper*, S. 67: „Es bezeichnet Schlemmers künstlerische Intention, dass diese Arbeiten viel mehr auf eine Wandfläche als auf den Architektur-Raum bezogen waren“.

314 Vgl. Siegfried Blasche: Art. *apollinisch/dionysisch*, in: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 1 (2005), S. 177f.

315 Ebd., S. 177.

„Drang zur Einheit, ein Hinausgehen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, über den Abgrund des Vergehens“<sup>316</sup>. Demgegenüber wird mit Apollon die „klare und ruhige Geistigkeit als Integrationsprinzip verbunden“<sup>317</sup>.

Früh lässt sich dieses Begriffspaar in Schlemmers künstlerischen Reflexionen belegen.<sup>318</sup> Unter dem Eindruck der Revolution von 1918/19 verbindet sich das als eine Art Wahlverpflichtung verstandene Apollinische-Dionysische-Gegensatzpaar dann mit der Frage des gesellschaftlichen Auftrags von Kunst:

(...) was soll diesem Künstler die Revolution? Soll er sich nochmals zurückbegeben? Nochmals ekstatisch-dionysisch tun? Gewiss, im Künstler ist, soll sein, ewige Unruhe, Revolte, das Stirb und Werde – aber es ist die Frage für den einzelnen, was die beherrschende Stimmung ist – dionysisch oder apollinisch. Um so viel früher die Kunst-Revolution einsetzte als die politische, um so viel mehr sollte an Aufbau gedacht werden. Die Zeiten der Manifest sind vorüber, die Parolen sind gegeben, die Richtlinien gezogen, jetzt ist es an der Zeit, zu sichten, und die deutsche Art, in alles Chaos Ordnung zu bringen, kann beginnen.<sup>319</sup>

Nach der Erfahrung des Weltkrieges verkörperte Apollon für Schlemmer die Ordnungskraft, die mit der Macht der „klaren ruhigen Geistigkeit“ Struktur in das Chaos der ideellen und materiellen Verwüstungen bringen könne.

### 5.3 Richard Engelmann als Vermittler von Hildebrands Formtheorie?

Wie im zurückliegenden Kapitel gezeigt wurde, argumentiert Schlemmers *Manuskript* in gedanklicher wie sprachlicher Nähe zu Hildebrands *Problem der Form*. Für deren Lektüre lassen sich beim belesenen Schlemmer indes keine Belege finden.<sup>320</sup> Wohl aber lässt sich für die Entstehungszeit der *Abstrakten Figur* eine biografische Brücke zu Hildebrand aufzeigen, und zwar

---

316 Zit. nach ebd.

317 Ebd.

318 Vgl. etwa Tagebuch vom September 1912, in: Hüneke, *Idealist der Form*, S. 6; Tagebuch von Anfang September 1915, in: Ebd., S. 22.

319 Tagebuch vom 19. April 1919, zit. nach: Hüneke, *Idealist der Form*, S. 49f., hier S. 50.

320 Solche finden sich weder in den Tagebüchern oder Schriften und auch nicht in Schlemmers äußerst anspruchsvollen Literaturempfehlungen seines späteren Bauhaus-Kurses *Der Mensch*, den er aber erst seit 1928 anbot und der sich auch nur fragmentarisch erhalten hat. Vgl. Oskar Schlemmer: *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen*, bearb. von Heimo Kuchling, Mainz 1969 (Neue Bauhausbücher), z. B. S. 72 („Literaturgaben zum Kapitel Naturwissenschaften“ S. 134 („zum Kapitel Philosophie“), S. 142 („zum Kapitel Psychologie“).

über den bereits erwähnten Bildhauer Richard Engelmann, den Schlemmer im Sommer 1921 als Leiter der Bildhauereiwerkstatt am Bauhaus ablöste. Durch ihn könnte Schlemmer zur Entstehungszeit der *Abstrakten Figur* zu einer (neuerlichen?) Auseinandersetzung mit dem *Problem der Form* angeregt worden sein.

Richard Engelmann (1868–1966) hatte zunächst in München bei Hildebrand studiert, sich später in Paris stilistisch Rodin zugewandt, um schließlich in Berlin einen monumentalen, wiederum an Hildebrand orientierten Klassizismus auszubilden.<sup>321</sup> Seit 1908 nahm er regelmäßig an den Ausstellungen der Sezession teil, doch blieb der finanzielle Erfolg aus. Im Oktober 1913 folgte Engelmann daher nach anfänglichem Zögern einem Ruf an die Weimarer Kunsthochschule als Leiter der Bildhauerklasse; Kolbe und Lehmbruck hatten zuvor abgelehnt.<sup>322</sup> Als die Kunsthochschule mit der im Krieg geschlossenen Weimarer Kunstgewerbeschule im April 1919 unter der Leitung von Walter Gropius zum neugegründeten Staatlichen Bauhaus Weimar zusammengelegt wurde, übernahm die neue Lehranstalt mit Thedy, Klemm und Engelmann drei vormalige Hochschulprofessoren als – wie sie nun hießen – Formmeister der entsprechenden Werkstätten. Als sich die politischen Verhältnisse im Thüringer Landtag zu Ungunsten des Bauhauses entwickelten und auch Differenzen zwischen den ehemaligen Akademieprofessoren und Gropius zunahmen, mündete dies im April 1920 in der Neueta-blierung der Staatlichen Hochschule für bildende Kunst.<sup>323</sup> Hier fungierte Engelmann fortan wieder als Hochschulprofessor. Da die Finanzsituation es nötig machte, beide Institutionen unter dem gemeinsamen Dach des Van-de-Velde-Baus zu führen, war die Trennung sowohl räumlich als auch institutionell aber weniger gründlich, als sich mancher dies gewünscht hätte. So übernahm etwa der Bauhaus-Werkmeister Josef Hartwig auch die praktische Ausbildung in Engelmanns Bildhauerklasse an der Hochschule. Auch künst-

---

321 Vgl. zu Richard Engelmann Silke Opitz: *Ein Gentlemankünstler. Leben und Werk des Bildhauers Richard Engelmann (1868–1966)*, Weimar 2000; Dies.: *Richard Engelmann in Weimar*, in: Dies.: (Hrsg.): *Revision 2001: Leben und Werk des Bildhauers Richard Engelmann (1868–1966)*, Bauhaus-Universität Weimar und Stadtmuseum Weimar, Kunsthalle am Goetheplatz, 29. November 2001 bis 20. Januar 2002, Themenheft von Thesis 47 (2001), H. 3/4, S. 40–55.

322 Vgl. Opitz, *Richard Engelmann in Weimar*, S. 41.

323 Vgl. Magdalena Droste: *Bauhaus 1919–1933*, hrsg. vom Bauhaus- Archiv Museum für Gestaltung, Köln 1993, S. 46–51.

lerisch war man sich nicht grundsätzlich fremd. Beispielsweise kolorierte Lyonel Feininger Radierungen von Engelmann.<sup>324</sup>

Schlemmer war bereits im Januar 1921 zum Bauhaus gekommen, so dass er und Engelmann für kurze Zeit dort nebeneinander als Formmeister unterrichtet haben müssen.<sup>325</sup> Hier, vielleicht auch erst in der folgenden Zeit der institutionellen Trennung, mag es zum Austausch zwischen dem Reliefplastiker Schlemmer und dem Hildebrand-Schüler Engelmann gekommen sein. Berührungspunkte hätte es neben der Lehrtätigkeit im gemeinsamen Interesse an antiker Skulptur oder auch in der von beiden bearbeiteten Gattung des Reliefs gegeben.

Auch abseits des Ausbildungsbetriebes war Engelmann in Weimar präsent. Seine *Ruhende* von 1906/08, „die als sein eigentliches Hauptwerk gelten kann“<sup>326</sup>, war 1912 von ihrem früheren Standort im Hof des Großherzoglichen Museums vor die Westgiebelseite der Kunsthochschule versetzt worden (Abb. 5.22, 5.23).<sup>327</sup> Die Figur ist ganz im Sinne Hildebrands auf Fernsicht und eine zentrierte Betrachterposition konzipiert, war reichlich publiziert und ein Abguss von ihr unter anderem 1910 auf der Ton-, Zement-, und Kalkindustrie-Ausstellung in Berlin in quasi idealer architektonischer Kulisse zu sehen gewesen.<sup>328</sup> Das Werk ist in seiner blockgerechten Fügung der Figur, die sich trotz Abwendung vom Betrachter vollständig nach der Vorderansicht mitteilt, wie auch hinsichtlich des Bezugs zur Architektur weitgehend im Einklang mit Hildebrands Forderungen. Wilhelm von Bode würdigte 1919 dieses „Zusammenarbeiten mit der Architektur, wie es in ähnlicher Weise zuerst als Adolf v[on] Hildebrand angestrebt hat“<sup>329</sup>.

Vor diesem Hintergrund ist die These nicht völlig abwegig, dass Schlemmer durch Engelmann zur Beschäftigung mit Hildebrands Formtheorie ab 1921 angeregt wurde und dessen Positionen zur Ein- und Mehransichtigkeit

---

324 Vgl. Opitz, *Richard Engelmann in Weimar*, S. 48–51.

325 Vgl. Volker Wahl: *Das staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926*, Köln 2009 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Große Reihe; 15), S. 779f. Engelmann war offiziell vom 21. April 1919 bis zum 31. März 1921 als Lehrer am Bauhaus angestellt, Schlemmer vom 1. Januar 1921 bis zum 31. März 1925.

326 Opitz, *Richard Engelmann in Weimar*, S. 41.

327 Wegen der extremen Verwitterung des Weimarer Exemplars wird hier eine Kalksteinausführung abgebildet.

328 Opitz, *Richard Engelmann in Weimar*, S. 42.

329 Wilhelm von Bode: *Neuere plastische Arbeiten von Richard Engelmann*, in: *Die Kunst für Alle* 34 (1918/1919), H. 11/12, S. 189–200.

der Plastik und ihre Einbindung an die Architektur für Schlemmer stark an Aktualität und Prägnanz gewannen.

Es ließen sich sicherlich zwingendere Verbindungen zwischen Hildebrands Theorie und Schlemmer aufzeigen, die aus dem direkten Umkreis der Schlemmer künstlerisch näher stehenden Künstler herführen würden. Im Sinne der These einer Durchlässigkeit stilistischer Grenzlinien für Hildebrands Theorie war es hier indes wichtig, gerade auf Engelmann als moderaten Vertreter der neuklassizistischen Skulptur abzuheben. Er fügt sich auch gut in die Chronologie der *Abstrakten Figur*.

#### 5.4 Fazit

In Schlemmers *Abstrakter Figur* liegt keine exemplarische Umsetzung von Schlemmers vermeintlicher Konzeption einer wahren Plastik als vielansichtige Rundplastik vor, sondern eine dezidiert auf Frontalansichtigkeit und architektonische Einbindung ausgelegte Wandskulptur. Auch das mit der *Abstrakten Figur* in Verbindung gebrachte *Manuskript* ist nicht im Sinne einer solchen Konzeption zu verstehen, vielmehr hat die Analyse des vollständigen Textes dessen Nähe zu Hildebrands *Problem der Form belegen* können. Beides, Figur und Text, spiegeln Schlemmers Reflexion über die medialen Eigenheiten der rundansichtigen Plastik im Unterschied zum Flächenbild. Die Problematik einer solchen, ‚wahren‘ Plastik sah Schlemmer vor allem in der Abhängigkeit von der Betrachterbewegung. Diese konterkariert nicht nur die unmittelbare und einheitliche Erfassbarkeit des Kunstwerks, sie gibt auch die Kontrolle über dessen Wahrnehmung im Raum aus der Hand. Schlemmer hingegen suchte nach Wegen, das Verhältnis von Figur und Raum für den Betrachter eindeutig zu definieren und zu fixieren, da er hierin gleichnishaft ethische Gesetze symbolisiert sah. Bei der Klärung dieser Aspekte gab Hildebrands *Problem der Form* zu einem Zeitpunkt, als die Auseinandersetzung mit verschiedenen künstlerischen Medien im Rahmen von Schlemmers Lehrtätigkeit am Bauhaus eine maximale Vielfalt erreichte hatte, dem Künstler ein analytisch-begriffliches Instrumentarium zur Hand.

## 6 Schlussbetrachtung

Für Lehbruck konnte die Bestimmung einer Hildebrand-Rezeption an entsprechende Fingerzeige in der Literatur anschließen. Als neugewonnene Erkenntnis konnte hier die intensive Hildebrand-Rezeption von Lehbrucks akademischem Lehrer, dem Kunsthistoriker Paul Clemen, dargelegt werden, deren Spezifik in der selektiven und variablen Anwendung einzelner Theoreme aus Hildebrands *Problem der Form* bei der Kunstanalyse und -vermittlung bestand. In dieser partikularisierten Form, so wurde hier argumentiert, hatten Hildebrands Formprinzipien direkten oder indirekten Anteil an der Ausbildung von stilistisch sehr unterschiedlichen Werken des Künstlers in der Zeit von 1910/11 (*Stehende weibliche Figur* und *Kniende*). Damit wechselte Hildebrands Theorie innerhalb eines künstlerischen Œuvres von einem akademischen zu einem modern-avantgardistischen Kontext.

Bei Kolbe wurde bei einer Reihe früher Werke (Reliefs, Brunnenfiguren) die Anlehnung an Hildebrands Relieftheorie aufgezeigt, welche ihm durch Tuailon vermittelt wurde. Anhand eines bisher unbehandelten Brunnenentwurfs, für den Hildebrands *Wittelsbacher Brunnen* das Vorbild gab, konnte noch für 1914 eine bewusste, reflektierende und zielgerichtete Rezeption von Hildebrands Theorie und Werk bestimmt werden. Die konstruierte Annahme, Kolbe hätte sich mit demonstrativ auf Vielansichtigkeit ausgelegten Plastiken bereits in diesen Jahren von Hildebrands Prinzipien distanzieren wollen, konnte damit widerlegt werden.

Für Schlemmer wurde die traditionelle Interpretation seines plastischen Hauptwerks *Abstrakte Figur* als vielansichtige Rundplastik wie auch die Deutung seines *Manuskripts* als Niederschlag einer entsprechenden Idealvorstellung von Plastik widerlegt. Während die Figur als dezidiert frontalan-sichtige, nach Hildebrands Reliefprinzip gestaltete Bauplastik zu verstehen ist, belegt der Text eine entsprechende Auseinandersetzung mit Hildebrands *Problem der Form*. Figur und Text stellen keinen Sonderfall in Schlemmers künstlerischem Œuvre dar, sondern fügen sich in dessen formalästhetische Analyse des Figur-Raum-Flächenproblems, wie es sich ihm in allen Aufgabenbereichen stellte. Der Künstler entschied sich hier mit Werk und Text klar gegen die vielansichtige Rundplastik als Medium.

Manche Verbindungslinie zu Hildebrand wurde für diese drei Rezeptionsnachweise nicht genutzt oder marginalisiert. Dies liegt nicht nur im Raum-mangel der Arbeit begründet, sondern darin, dass ganz bewusst auf solche Punkte des Œuvres fokussiert wurde, die vermeintlich in größtem Abstand zu Hildebrand liegen. Wenn an diesen neuralgischen Punkten, so der methodische Gedanke, ein beanspruchbarer Rezeptionsnachweis gelänge, so würde dies auch Licht auf weitere Werke des Künstlers werfen. Für Lehmbruck, Kolbe und Schlemmer muss also grundsätzlich mit einer Kenntnis von Hildebrands *Problem der Form* gerechnet werden.

Was sagt dies nun jenseits eines fallweisen Nachweises für die Rezeption von Hildebrands *Problem der Form* im Ganzen aus? Die These einer Durchlässigkeit vermeintlicher Schranken des Kunstsystems für künstlerische Theorie hat sich bestätigt. Da Hildebrands *Problem der Form* selbst stark abstrahiert und nur wenig konkrete Beispiele anführt, konnte es von Hildebrands Werk und dem neoklassizistischen Stilkontext abgelöst und in andere Kontexte übertragen werden, auch innerhalb einer Œuvreentwicklung. Zumindest in den untersuchten Fällen überwiegen dabei zwei Rezeptionsweisen: die integrative Rezeption einzelner Theoreme und die Anwendung der auf geschlossene Frontalansichtigkeit fußenden Relieftheorie. Für die dritte These kann als Ergebnis festgehalten werden, dass Impulsgeber und Vermittler anscheinend auf die Rezeptionsqualität Einfluss haben. So partikularisiert Clemen Hildebrands Theorie, und in entsprechender Form hat Lehmbruck sie in seine Kunst integriert. Tuailon entwickelt in seinem Werk die Schichtung der Figur in einem Raumkubus ins Extreme, und entsprechende Reflexe lassen sich Kolbes Frühen Arbeiten aufzeigen. Schlemmer schließlich mag durch die Gegenwart des gemäßigt neoklassizistischen Bildhauers Engelmann im Rahmen der zeitgleichen, vielleicht sogar gemeinsamen (!) Arbeit im Bereich der Skulptur am Bauhaus zu einer Auseinandersetzung mit Hildebrands Buch und der dort behandelten Frage der architektonische eingebundenen Skulptur angeregt worden sein.

Deutlich geworden ist an verschiedenen Stellen die wichtige Rolle der Fotografie für die zeitgenössische und kunsthistorische Rezeption von Skulptur. Ihr wird in zukünftiger Forschung (wie dies auch gegenwärtig bereits geschieht) vermehrt Aufmerksamkeit zu schenken sein.

Konnte aber Hildebrands Theorie auch auf die nichtfigurative, abstrakte Plastik einwirken, wie dies gelegentlich behauptet wurde? Hierzu sollte in der ursprünglichen Konzeption dieser Arbeit der russische Konstruktivist Naum Gabo – er hätte die Bezeichnung ‚Konstruktiver‘ vorgezogen – als Beispiel dienen (Abb. 6.01, 6.02 und 6.03). Dass Gabo noch kurz vor Abschluss der vorliegenden Arbeit aus der Reihe der Fallbeispiele herausgenommen wurde, muss begründet werden.

Hildebrands Theorie bietet einen Steinbruch von Theorieelementen, die für sich genommen leicht mit vielen Erscheinungen der Kunst zur Deckung gebracht werden können, so etwa die Einheit der Form oder die Flächenhaftigkeit der Darstellung. Paul Clemens Rezeption ist für eine solch selektives Vergleichen exemplarisch. Auf partiellen Übereinstimmungen allein jedoch die kunsthistorische Behauptung einer Hildebrand-Rezeption zu stützen, setzt sich dem Vorwurf des Spekultativen und Hypothetischen aus. Gehört die Hypothesenbildung auch zur kunsthistorischen Methodik, so strebte die vorliegende Arbeit doch einen möglichst stringenten Nachweis an, wie ihn Christa Lichtenstern für Johannes Itten liefern konnte. An diesem Maßstab gemessen, fiel der Rezeptionsnachweis für Gabo zunehmend und deutlich hinter die anderen Fallbeispiele zurück. Seine Diskussion wäre im Spekultativen stehengeblieben und hätte sich damit weder in die Methodik der Arbeit, noch in die grundsätzlichen Ansichten ihres Verfassers gefügt.

Damit scheidet Gabo als Hildebrand-Rezipient aber noch keineswegs aus, wenn sich auch die Literatur in dieser Richtung bislang ausschweigt. So wäre etwa die Verbindungslinie zu Hildebrand über den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin aufzuzeigen. Gabo, der 1910 von Russland nach München gekommen war, gab ein begonnenes Medizinstudium auf, studierte stattdessen Ingenieurwesen und Philosophie und besuchte zudem seit 1912/13 Wölfflins Vorlesungen in Kunstgeschichte.<sup>330</sup> Diese auch private Beziehung Gabos zu Wölfflin wird in der Literatur aber auf die Erzählung eingegrenzt, nach der Wölfflin seinen Studenten zu Fuß auf eine ausgiebige Italienreise schickte.<sup>331</sup> Wölfflin aber war durch seine kunstwissenschaftliche Rezeption von Hildebrands Formtheorie auch für deren Verbreitung von

---

330 Wölfflin hatte 1912 seine Lehrtätigkeit in München aufgenommen. Er las im Sommersemester 1913 über *Die Kunst der Renaissance in Italien* und *Die Architektur Münchens*. Vgl. Meinhold Lurz: *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen N.F., Bd. 14), S. 379f.



einiger Wichtigkeit,<sup>332</sup> und so ließe sich Gabos frühe Vertrautheit mit Hildebrands Theorie leicht plausibel machen.

Hildebrands Buch lag zudem seit 1914 auch in einer russischen Übersetzung des Grafikers und Theoretikers Wladimir Faworskij vor,<sup>333</sup> der später an der staatlichen Kunsthochschule WChUTEMAS in Moskau lehrte und dort weiter zur Verbreitung von Hildebrands Theorie beigetragen haben wird.<sup>334</sup> Im Vorwort seiner Übersetzung schreibt Faworskij, Hildebrands Werke „seien als Denkmäler der höchsten ästhetischen Kultur unserer Zeit zu betrachten“.<sup>335</sup> Auch hier zeichnen sich also Verbindungen zum russischen Konstruktivismus ab.

Auf der anderen Seite jedoch steht eine Vielzahl von physikalischen und philosophischen Ideen und Modellen, neue Techniken und Materialien, die als starke Faktoren wirkten und verschiedentlich in Gabos Kunst einfließen. Sie können nach derzeitigem Stand wesentlich plausibler zur Erklärung seiner Kunst herangezogen werden als Hildebrands Formtheorie. Ein möglicher Weg, hier einen Einfluss Hildebrands auf Gabos Kunst nachzuweisen, könnte in der Beantwortung der Frage liegen, in wie weit Hildebrands Formtheorie an der Ausbildung wissenschaftlicher und künstlerischer Vorstellungsmodele mitgewirkt haben könnte. Diese Frage aber übersteigt die Möglichkeiten einer Arbeit wie der vorliegenden bei weitem.

---

331 Vgl. Christina Lodder: *Gabo in Russland und Deutschland*, in: Steven A. Nash und Jönr Merkert: *Naum Gabo. Sechzig Jahre Konstruktivismus*, Akademie der Künste West-Berlin, 7. September bis 19. Oktober 1986, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 18. November 1986, bis 4. Januar 1987, Köln 1986, S. 51–61, S. 53.

332 Vgl. etwa. Heinrich Wölfflin an Adolf [von] Hildebrand, Basel, 15. Januar 1896, zit. nach: Sattler, *Adolf von Hildebrand und seine Welt*, S. 447f.: „Bezüglich ‚Problem der Form‘ habe ich Ihnen mitzuteilen, dass ich wieder einen (öffentlichen) Vortrag über die Sache gehalten habe und dass ein paar Hundert Hörer mehr überzeugt sind, dass sie für ihr Kunstverständnis eine neue Basis suchen müssen“.

333 Adolf von Hildebrand: *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstvie i sobranie statei*, Moskau 1914.

334 Auf den russischen Grafiker und Theoretiker Wladimir Faworskij, der 1905 bis 1907 in München Malerei bei Hollósy und Kunstgeschichte bei Karl Voll und Adolf Furtwängler studierte, hatte das *Problem der Form* einen so profunden Eindruck gemacht, dass er es (neben weiteren Werken Hildebrands und Wölfflins) ins Russische übersetzte. Vgl. hierzu Christina Lodder: *Art. Favorsky, Vladimir (Andreyevich)*, in: *Dictionary of Art*, Bd. 10 (1996), S. 843; Baruna Steinke: *Wladimir Faworskij*, in: Bodo Zelinsky (Hrsg.): *Russische Buchillustration*, Köln 2009 (Literarische Bilderwelten; 9), S. 115–24; Luka Skansi: *The „Restless“ Allure of (Architectural) Form. Space and Perception between Germany Russia and the Soviet Union*, in: Andrew Leach, John Macarthur und Maarten Delbeke (Hrsg.): *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*, Farnham, Burlington/VT 2015, S. 43–60, bes. S. 56ff.

335 Zit. nach Skansi, *The „Restless“ Allure*, S. 57: „„should be regarded as monuments of the highest aesthetic culture of our time““.



## A Verzeichnis der benutzten Quellen und Literatur

### *Gedruckte Quellen, Quelleneditionen und ältere Literatur*

- Anon. Verf.: *Chronik*, in: Deutsche Bauzeitung 49 (1915), H. 8, S. 367.
- Anon. Verf.: *Der Wittelsbacher Brunnen auf dem Maximilian-Platz in München*, in: Deutsche Bauzeitung 31 (1897), H. 79, S. 493, 496f.
- Bender, Ewald: *Bildhauer Georg Kolbe–Berlin*, in: Deutsche Kunst und Dekoration 31 (1912/1913), S. 378–85.
- Bode, Wilhelm von: *Neuere plastische Arbeiten von Richard Engelmann*, in: Die Kunst für Alle 34 (1918/1919), H. 11/12, S. 189–200.
- Bulle, Heinrich: *Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen, Griechen*, 3. Aufl. 1922 (Der Stil in den bildenden Künsten aller Zeiten, Bd. 1).
- Buschor, Ernst und Richard Hamann (Hrsg.): *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, Marburg a. d. Lahn 1924.
- Curtius, Ernst und Friedrich Adler (Hrsg.): *Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon*, bearb. von Georg Treu, Berlin 1894 (Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung, Bd. 3).
- Clemen, Paul: *Aristide Maillol und die französische Plastik von heute*, in: Die Kunst für Alle 42 (1926/1927), S. 41–54.
- Clemen, Paul: *Albert Bartholomé*, in: Die Kunst für Alle 18 (1902/1903), H. 2, S. 33–53.
- Clemen, Paul: *Auguste Rodin [I]*, in: Die Kunst für Alle 20 (1904/1905), H. 13, S. 289–307.
- \*Clemen, Paul: *Die deutsch-nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf*, in: Die Kunst für Alle 17 (1902), H. 23, S. 530–44.
- Gantner, Josef, Adolf Behne, Ernst Neufert und Walter Gropius: *Deutsche Bauausstellung Berlin 1931*, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 51 (1931), H. 49/50, S. 725–48.
- Giedion-Welcker, Carola: *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit – Masse und Auflockerung*, Zürich 1937.
- Herklotz, Ingo: Art. *Rezeptionsgeschichte*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft (2003), S. 317–9, hier S. 317.
- Hamann, Richard: *Olympische Kunst. Auswahl nach Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars mit einer Einleitung*, Marburg a. d. Lahn 1923.
- Hildebrand, Adolphe [Adolf]: *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*, übers. von Georges M. Baltus, Paris, Straßburg 1900.
- Adolf von Hildebrand: *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstvĕ i sobranĕ stateĭ*, übers. von Vladimir Faworskij, Moskau 1914.
- [Hildebrand, Adolf von:] *Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen*, bearb. von Bernhard Sattler, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1962.
- Hoetger, Bernhard: *Der Bildhauer und der Plastiker*, in: Der Cicerone 11 (1919), S. 165–73.
- Hoff, August: *Das Werk Wilhelm Lehmbrucks*, Duisburg 1929.
- Kolbe, Georg: *Auf Wegen der Kunst. Schriften, Skizzen, Plastiken*, eingeleitet von Ivo Beucker, Berlin-Zehlendorf 1949.
- Kolbe, Georg: *Begleit-Wort*, in: Deutsche Kunst und Dekoration 53 (1923/1924), H. Januar, S. 195–202.
- Kolbe, Georg: *Bildwerke*, Berlin 1913.

- Kolbe, Georg: *Georg Kolbe. Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Maria von Tiesenhausen, Tübingen 1987.
- Kolbe, Georg: *Moderne Plastik*, in: *Ausdrucks-Plastik*, Mannheim 1912, S. 1. Wieder in: Kolbe, *Auf Wegen der Kunst*, S. 9.
- Kolbe, Georg: *Plastik und Zeichnung*, in: *Genius* 3 (1921), Buch 1, S. 13–6. Wieder in: Kolbe, *Auf Wegen der Kunst*, S. 10–12.
- \*Kuhn, Alfred: *Die neuere Plastik von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart*, München 1921.
- Lehmbruck, Wilhelm: *Fragmente*, in: Christoph Brockhaus (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck, 1881–1919. Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken. Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg*, Köln 2005, S. 281f.
- Lill, Georg: Art. *Brunnen*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2 (1944), Sp. 1278–1310.
- Luka, Skansi: *The „Restless“ Allure of (Architectural) Form. Space and Perception between Germany Russia and the Soviet Union*, in: Andrew Leach, John Macarthur und Maarten Delbeke (Hrsg.): *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*, Farnham, Burlington/VT 2015, S. 43–60, bes. S. 56ff.
- Moholy-Nagy, László: *Vom Material zur Architektur* 1929 (Bauhausbücher; 14).
- \*Plietzsch, Eduard: *Georg Kolbe*, in: *Die Kunst für Alle* 30 (1914/1915), H. 23/24, S. 461–5, Abb. bis S. 473.
- \*Riezler, Walter: *Adolf von Hildebrand und seine Schätzung in der Zeit*, in: *Die Kunst für Alle* 30 (1914), S. 40–54.
- Scheffler, Karl: *Berliner Seession*, in: *Kunst und Künstler* 5 (1906/1907), H. 9, S. 339–359.
- Scheffler, Karl: *Berliner Sezession* [sic], in: *Kunst und Künstler* 6 (1908), H. 9, S. 355–76.
- Scheffler, Karl: *Kritik der Ausstellung [der Berliner Akademie der Künste]*, in: *Kunst und Künstler* 22 (1923/1924), H. 10, S. 284–91.
- Schlemmer, Oskar: *Analyse eines Bildes und anderer Dinge*, 1929. Wieder in: Hans Hildebrandt: *Oskar Schlemmer*, München 1952, S. 40–3.
- Schlemmer, Oskar: *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen*, bearb. von Heimo Kuchling, Mainz 1969 (Neue Bauhausbücher).
- Schlemmer, Oskar: *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig 1990.
- Schlemmer, Oskar, László Moholy-Nagy und Farkas Molnár: *Die Bühne im Bauhaus*, München 1925 (Bauhausbücher; 4).
- Schricker, August: *Der Wittelsbacher Brunnen*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. 7 (1896), H. 6, S. 121–3.
- Staatliches Bauhaus Weimar und Karl Nierendorf (Hrsg.): *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923*, 15. Juli bis 30. September 1923, Weimar, München 1923.
- Steinke, Baruna: Wladimir Faworskij, in: Bodo Zelinsky (Hrsg.): *Russische Buchillustration*, Köln 2009 (Literarische Bilderwelten; 9), S. 115–24;
- Voß: *Straßenregelungen und Straßendurchbrüche in Elberfeld*, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 27 (1907), H. 21, S. 142–4.
- Waldmann, Emil: *Georg Kolbe*, in: *Kunst und Künstler* 15 (1917), H. 1, S. 3–18.
- Wölfflin, Heinrich: *Wie man Skulpturen aufnehmen soll [Teil I]*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. 7 (1896), H. 10, S. 224–8.
- Wölfflin, Heinrich: *Adolf von Hildebrand. Zu seinem siebenzigstem Geburtstag am 6. Oktober*, in: *Kunst und Künstler* 16 (1918), S. 6–21.

Wölfflin, Heinrich: *Ein Künstler über Kunst*, in: Ders.: *Kleine Schriften (1886–1933)*, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 84–8.

## Literatur

Mit einem \* gekennzeichnete Literatur wurde nicht als Belegstelle zitiert.

Beloubek-Hammer, Anita (Bearb. und Red.): *Mensch – Figur – Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts*, Nationalgalerie, Berlin, 7. September bis 30. Oktober 1988, Berlin 1988.

Blasche, Siegfried: Art. *apollinisch/dionysisch*, in: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 1 (<sup>2</sup>2005), S. 177f.

Blume, Torsten: *Kunstraumfiguren. Oskar Schlemmers Grotteske I*, in: Bauhaus-Archiv Berlin – Museum für Gestaltung (Hrsg.): *Modell Bauhaus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 22. Juli bis 4. Oktober 2009, Ostfildern 2009, S. 133–6.

\*Boehm, Gottfried: *Oskar Schlemmer*, in: Ders. (Hrsg.): *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Kunstmuseum Basel, 27. April bis 11. August 1996, 2. Aufl., Basel 1996, S. 338–42.

Barbillon, Claire: *Après la Porte de l'Enfer; la leçon d'Adolf von Hildebrand*, in: Catherine Chevillot (Hrsg.): *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905–1914*, Musée d'Orsay, Paris, 2. März bis 31. Mai 2009, Fundación Mapfre, Madrid, 23. Juni bis 4. Oktober 2009, Paris 2009, S. 141–57, 258.

Berger, Ursel: *Generation zwischen den Stühlen. Zur Neuorientierung in der deutschen Bildhauerei um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, in: Silke Opitz (Hrsg.): *Revision 2001. Leben und Werk des Bildhauers Richard Engelmann (1868–1966)*, Bauhaus-Universität Weimar und Stadtmuseum Weimar, Kunsthalle am Goetheplatz, 29. November 2001 bis 20. Januar 2002, Themenheft von Thesis 47 (2001), S. 10–20.

Berger, Ursel: *Konzeption und Ausführung in Maillols plastischem Werk*, in: Dies./Zutter, *Aristide Maillol*, S. 39–62.

Berger, Ursel: *Lehmbrucks Stehende weibliche Figur und verwandte Frauendarstellungen seiner Pariser Werkphase*, in: Rudloff/Schubert, *Wilhelm Lehmbruck*, S. 49–86.

Berger, Ursel: *Rez. von Dietrich Schubert: Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898–1919*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66 (2003), H. 1, S. 122–39.

Berger, Ursel und Jörg Zutter (Hrsg.): *Aristide Maillol*, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 14. Januar bis 5. Mai 1996, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 15. Mai bis 22. September 1996, Gerhard Marcks-Haus, Bremen, 6. Oktober 1996 bis 13. Januar 1997, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 25. Januar bis 31. März 1997, München, New York 1996.

\*Berger, Ursel: *Kolbe in Istanbul*, URL: [http://www.georg-kolbe-museum.de/wp-content/uploads/2011/12/Kolbe-Istanbul\\_fin.pdf](http://www.georg-kolbe-museum.de/wp-content/uploads/2011/12/Kolbe-Istanbul_fin.pdf) (27.10.2015).

Berger, Ursel: „Der Judenrepublik gewidmet“. *Der Rathenau-Brunnen im Volkspark Rehberge und die früheren Berliner Projekte für ein Rathenau-Denkmal*, in: Sven Brömsel, Patrick Küppers und Clemens Reichhold (Hrsg.): *Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne*, Berlin 2014 (Europäisch-jüdische Studien – Beiträge; 19), S. 70–86.

Berger, Ursel: *Georg Kolbe – Leben und Werk. Mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum*, 2., durchges. Aufl., Berlin 1994.

- Berger, Ursel: „Man unterdrücke das Schwülstige, Prahlerische.“ *Georg Kolbe im Ersten Weltkrieg*, in: Dies. (Hrsg.): *Bildhauer sehen den Ersten Weltkrieg*, Bremen 2014 (Bildhauerei im 20. Jahrhundert; 3), S. 102–13.
- Berger, Ursel: *Wie publiziert man Skulpturen? Die Kolbe-Monographie von 1913*, in: Rahel E. Feilchenfeldt und Thomas Raff (Hrsg.): *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer – Der Kunsthändler als Verleger*, Max Liebermann Haus, Berlin, 17. Januar bis 21. Mai 2006, München 2006, S. 201–13.
- Bornscheuer, Marion: *Lehmbrucks Kniende, Paris 1911*, in: Raimund Stecker (Hrsg.): *100 Jahre Kniende. Lehmbruck mit in Paris mit Matisse, Brancusi, Debussy, Archipenko, Rodin, Nijinsky ...*, Lehmbruck Museum, Duisburg, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012, Köln 2011, S. 16–109.
- Brockhaus, Christoph (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck, 1881–1919. Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken. Sammlungskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur*, Duisburg, bearb. von Katharina B. Lepper, Köln 2005.
- Bonnefoit, Régine: *Der „Spaziergang des Auges“ im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee*, in: *Kritische Berichte* 32 (2004), H. 4, S. 6–18.
- \*Brockhaus, Christoph: *Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol et Auguste Rodin*, in: Catherine Chevillot (Hrsg.): *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905–1914*, Musée d'Orsay, Paris, 2. März bis 31. Mai 2009, Fundación Mapfre, Madrid, 23. Juni bis 4. Oktober 2009, Paris 2009, S. 25–29, 340-1.
- Conzen, Ina (Hrsg.): *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt*, Staatsgalerie Stuttgart, 21. November 2014 bis 6. April 2015, München 2014.
- Chevillot, Catherine (Hrsg.): *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905–1914*, Musée d'Orsay, Paris, 2. März bis 31. Mai 2009, Fundación Mapfre, Madrid, 23. Juni bis 4. Oktober 2009, Paris 2009.
- Deutsches Archäologisches Institut und Archäologisches Institut Universität zu Köln (Hrsg.): *Einzelobjekt 48501: Westgiebel, Figur L, Apollon (Paus. 5, 10, 8)*, URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/48501> (19.09.2015).
- Dresch, Jutta: *Karl Janssen und die Düsseldorfer Bildhauerschule*, Düsseldorf 1989.
- Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919–1933*, hrsg. vom Bauhaus- Archiv Museum für Gestaltung, Köln 1993
- Droste, Magdalena (Hrsg.): *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*, 7. August bis 25. September 1988, Bauhaus Dessau, Berlin 1988.
- Ende, Teresa: *Wilhelm Lehmbruck. Geschlechterkonstruktionen in der Plastik*, Berlin 2015.
- Esche-Braunfels, Sigrid: *Adolf von Hildebrand (1847–1921)*, Berlin 1993.
- Esche-Braunfels, Sigrid: *Reliefs und Reliefauffassung von Adolf von Hildebrand*, in: Güse, *Reliefs*, S. 23–34.
- Esche-Braunfels: *Vorwort*, in: Dies. (Hrsg.): *Adolf von Hildebrand – ein Bildhauer über Kunst. Kritische Aufsätze zu architektonischen, städtebaulichen und allgemein kulturellen und künstlerischen Fragen*, München 2010 (Edition Monacensia), S. 9–27.
- Fehlemann, Sabine (Hrsg.): *Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, Skulpturensammlung*, bearb. von Ursula Franck, überarb. und erg. Neuaufl., Wuppertal 2000.
- Feist, Peter Heinz: *Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1996.
- Fischer, Sabine: *Literarische Köpfe. Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung*, Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, 23. Januar bis 27. März 2005, Marbach am Neckar 2005 (Marbacher Magazin; 109).
- Güse, Ernst-Gerhard (Hrsg.): *Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1980, Bern 1981.
- Hass, Angela: *Adolf von Hildebrand. Das plastische Portrait*, München 1984.

- Hartog, Arie: *Die Metaphysik des Opfers. Bemerkungen zu Lehmbrucks Gestürzten*, in: Rudloff/Schubert, *Wilhelm Lehmbruck*, S. 163–83.
- Hartog, Arie: *Zwischen „Ausdrucks-Plastik“ und „Klassik“. Die Rezeption Maillols in Deutschland*, in: Berger/Zutter, *Aristide Maillol*, S. 181–9.
- Hohl, Reinhold: *Wilhelm Lehmbruck. Ein deutsches Schutzgebiet*, in: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal und Wieland Schmied (Hrsg.): *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985*, Staatsgalerie Stuttgart, 8. Februar bis 27. April 1986, München 1986, S. 434f.
- Herzogenrath, Wulf: *Vom Ornament zum Heizungskörper oder: Warum gab es so wenige Reliefs am Bauhaus?*, in: Güse, *Reliefs*, S. 63–76.
- Herzogenrath, Wulf: *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur. Mit einem Katalog seiner Wandgestaltungen 1911–1942 (Fotografien, Vorstudien, Zeichnungen)*, München 1973 (Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte: Sonderband).
- Hildebrandt, Hans (Hrsg.): *Oskar Schlemmer*, München 1952.
- Hoff, Ralf von den: *Klassische Archäologie und ihre Prägungen. Fragen – Methoden – Perspektiven*, in: *Freiburger Universitätsblätter* 192 (2011), H. 2, S. 43–59.
- Hufschmidt, Tamara Felicitas: *Adolf von Hildebrand. Architektur und Plastik seiner Brunnen*, München 1995 (Miscellanea Bavarica Monacensia; 164).
- Hülsewig-Johnen, Jutta: *Von Mythen und Menschen. Die symbolistische Moderne in Deutschland*, in: Ders. (Hrsg.): *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus – Die andere Moderne*, Kunsthalle Bielefeld, 24. März bis 7. Juli 2013, Bielefeld 2013, S. 8–19.
- Jooss, Birgit: *Die Münchner Bildhauerschule. Figürliches Arbeiten im Zeichen der Tradition*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2010), S. 135–69.
- Kähler, Susanne: *Maillol als Lehrer?*, in: Berger/Zutter, *Aristide Maillol*, S. 167–72.
- Kaufmann, Susanne M. I.: *Oskar Schlemmer am Bauhaus in Weimar und Dessau*, in: Conzen, *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt*, S. 58–60.
- Kaufmann, Susanne M. I.: *Oskar Schlemmer – Der bekannte Unbekannte*, in: Conzen, *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt*, S. 267–79.
- Keisch, Claude: *Rodin, Maillol und die deutschen Bildhauer des frühen 20. Jahrhunderts*, in: Anita Beloubek-Hammer, *Mensch – Figur – Raum*, S. 22–31.
- Kemp, Wolfgang: Art. *Raum*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft (2003), S. 295f.
- Kern, Sepp: Art. *Hildebrand, Adolf von*, in: *Dictionary of Art*, Bd. 14 (1996), S. 525–7.
- Kluxen, Andrea M. (Hrsg.): *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Nürnberg 2001 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg; 9).
- Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, 4., akt. u. erw. Aufl., München 1996 [1966], S. 163–73. Robert Williams: *Formalism*, in: *Dictionary of Art* 11 (1996), S. 315f.
- Lichtenstern, Christa: *Der junge Itten im Umkreis von Fiedlers Kunsttheorie*, in: Dies. und Christoph Wagner (Hrsg.): *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Ostfildern-Ruit 2003 (Materialien zur Moderne), S. 34–63.
- Lodder, Christina: Art. *Favorsky, Vladimir (Andreyevich)*, in: *Dictionary of Art*, Bd. 10 (1996), S. 843;
- Lurz, Meinhold: *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen N.F., Bd. 14)
- Lützeler, Heinrich: Art. *Clemen, 3) Paul*, in: *NDB*, Bd. 3 (1957), S. 281.
- Maaz, Bernhard: *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen*, 2 Bde, Leipzig 2006.

- \*Makala, Rafał: *Die Stettiner Museumssammlungen unter Walter Riezler*, in: Bernfried Lichtnau (Hrsg.): *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, Berlin 2010, S. 186–99.
- Marcoci, Roxana, Geoffrey Batchen und Tobia Bezzola (Hrsg.): *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, The Museum of Modern Art, New York, 1. August bis 1. November 2010, Kunsthaus Zürich, 25. Februar bis 15. Mai 2011, Ostfildern 2010.
- Markschies, Alexander: Art. *Formanalyse*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft (2003), S. 98–100;
- Maur, Karin von: *Der verkannte Revolutionär Adolf Hölzel. Werk und Wirkung*, Stuttgart 2003.
- Maur, Karin von: *Oskar Schlemmer. Das plastische Werk*, Stuttgart 1972 (Kunst heute; 19).
- Maur, Karin von: *Oskar Schlemmer. Bd. 1: Monographie*, München 1979.
- Maur, Karin von: *Oskar Schlemmer. Bd. 2: Œuvre-katalog*, München 1979.
- \*Maur, Karin von: *Von der Fläche zum Raum. Oskar Schlemmers Beitrag zum Weimarer Bauhaus*, in: Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (Hrsg.): *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919–1925*, Göttingen 2009 (Jahrbuch / Klassik-Stiftung Weimar; 2009), S. 147–68.
- Meyer-Kahrweg, Ruth: *Denkmäler, Brunnen und Plastiken in Wuppertal*, 2 Bde, Wuppertal 1991 (Beiträge zur Denkmal- und Stadtbildpflege des Wuppertals; 10).
- Nehring, Elisabeth: *Im Spannungsfeld der Moderne. Theatertheorien zwischen Sprachkrise und „Versinnlichung“*, Tübingen 2004 (Forum Modernes Theater Schriftenreihe; 32).
- Niethammer, Anette: *Wie auf den Tag das Abendsonnenlicht. Hans von Marees' Meisterschüler Artur Volkmann (1851–1941)*, Nordhausen 2006.
- Nowald, Karlheinz: *Wilhelm Lehmbruck in Duisburg. „Alle Kunst ist Maß“*, Essen 2004 (KunstOrt Ruhrgebiet; 5).
- Opitz, Silke: *Ein Gentlemankünstler. Leben und Werk des Bildhauers Richard Engelmann (1868–1966)*, Weimar 2000.
- Opitz, Silke (Hrsg.): *Revision 2001: Leben und Werk des Bildhauers Richard Engelmann (1868–1966)*, Bauhaus-Universität Weimar und Stadtmuseum Weimar, Kunsthalle am Goetheplatz, 29. November 2001 bis 20. Januar 2002, Themenheft von Thesis 47 (2001).
- Opitz, Silke: *Richard Engelmann in Weimar*, in: Dies., *Revision 2001: Leben und Werk des Bildhauers Richard Engelmann*, S. 40–55.
- Paret, Paul: *Experimental Photography from the Bauhaus Sculpture Workshop*, Essay zur gleichnamigen Ausstellung im Henry Moore Institute, Gallery 4, 16. Dezember 2006 bis 18. Februar 2007, URL: [https://www.henry-moore.org/docs/file\\_1401275931851.pdf](https://www.henry-moore.org/docs/file_1401275931851.pdf) (09.11.2015).
- Paret, Paul: *Die Bauhaus-Moderne und das Problem der Plastik*, in: Anja Baumhoff und Magdalena Droste (Hrsg.): *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Konferenz „Die Bauhaus-Moderne und ihre Mythen“, Zentrum für Interdisziplinäre Forschung (ZiF) der Universität Bielefeld, 15. bis 17. November 2007, Berlin 2009, S. 53–69.
- Paret, Paul: *Picturing Sculpture. Object, Image and Archive*, in: Jeffrey Sautnik und Robin Schuldenfrei (Hrsg.): *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, London, New York 2009, S. 163–80.
- Ritchel, Elaine Dezember: *The Architectural Sculpture of Ivan Meštrović in Relation to Adolf von Hildebrand's The Problem of Form in the Fine Arts*, Austin, TX, Univ., Master-Thesis, 2011, URL: <http://hdl.handle.net/2152/ETD-UT-2011-08-4135>.
- Rudloff, Martina: *Mutter und Kind: „Noch freier, noch abstrakter als bei Rodin“*, in: Rudloff/Schubert, *Wilhelm Lehmbruck*, S. 9–27.
- Rudloff, Martina, Ursel Berger, Christoph Brockhaus und Manfred Fath: *Vorwort*, in: Rudloff/Schubert, *Wilhelm Lehmbruck*, S. 7f.



- Rudloff, Martina und Dietrich Schubert (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck*, Bremen, Gerhard Marcks-Haus, 6. Februar bis 30. April 2000, Berlin, Georg-Kolbe-Museum 14. Mai bis 13. August 2000, Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum 3. September 2000 bis 4. Februar 2001, Mannheim, Städtische Kunsthalle, 17. Februar bis 6. Mai 2001, Bremen 2000.
- Röthke, Ulrich: *Die seltsamen Gärten der Frau von Z. – Wahnsinn und Grotteske bei Hans Prinzhorn, Adolf Hölzel und Paul Klee*, in: Open Peer Reviewed Journal (07.10.2014), URL: urn:nbn:de:bvb:355-kuge-325-5 (21.09.2015).
- Seidel, M.: Art. *Buscher, Clemens*, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 15 (1996).
- Schmidt, Sabine Maria: *Kniefall der Moderne. Rezeption und Zerstörung der „Großen Knienden“ von Wilhelm Lehmbruck*, in: Uwe Fleckner (Hrsg.): *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 2007 (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“; 1), S. 227–44.
- Schneckenburger, Manfred: *Skulpturen und Objekte*, in: Ingo F. Walther (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2002, S. 405–575.
- Schubert, Dietrich: *Anmerkungen zur Kunst Lehmbrucks*, in: Bruckmanns Pantheon 39 (1981), S. 55–69.
- Schubert, Dietrich: *Die „Kniende“ (Paris 1911)*, in: Andreas Pfeiffer (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck*, Städtische Museen Heilbronn, Deutschhof, 26. Juni bis 30. August 1981, Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, September bis Oktober 1981, Heilbronn 1981 (Heilbronner Museumskatalog; 16).
- Schubert, Dietrich: *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981.
- Schubert, Dietrich: *Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen, 1898–1919*, Worms 2001.
- \*Schubert, Dietrich: *Wilhelm Lehmbruck. Büste des Emporsteigenden Jünglings*, in: Dieter Schwarz (Hrsg.): *Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi. Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur*, Winterthur, Düsseldorf 1997, S. 10–33.
- Schwarze, Wolfgang: *Das historische Wuppertal*, 3 Bde, 5. Aufl., Wuppertal-Barmen 1976.
- Stecker, Raimund (Hrsg.): *100 Jahre Kniende. Lehmbruck mit in Paris mit Matisse, Brancusi, Debussy, Archipenko, Rodin, Nijinsky ...*, Lehmbruck Museum, Duisburg, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012, Köln 2011.
- Stiftung Museum Kunstpalast (Hrsg.): *Die Sammlung Museum Kunstpalast, Düsseldorf*, Düsseldorf 2011.
- Trier, Eduard: *Plastik*, in: Giulio Carlo Argan (Hrsg.): *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880–1940*, Berlin 1977 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12), S. 289–311.
- Trier, Eduard: *Wilhelm Lehmbruck und seine Lehrer*, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 30/31 (1985), S. 75–92.
- Trier, Eduard: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, völlig neu bearb., verb. u. erw. 5. Aufl., Berlin 1999.
- Ulferts, Gert-Dieter: *Louis Tuillon (1862–1919). Berliner Bildhauerei zwischen Tradition und Moderne*, Berlin 1993 (Bildhauer des 19. Jahrhunderts).
- Verbeek, Albert: *Paul Clemen (1866–1947)*, in: Rheinische Lebensbilder 7 (1977), S. 181–201.
- Wahl, Volker: *Das staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926*, Köln 2009 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Große Reihe; Bd. 15).

- Walter, Sabine: *Maillol – eine deutsche Entdeckung? Bemerkungen zur Maillol-Rezeption in Deutschland nach 1900*, in: Michael Bollé und Thomas Föhl (Hrsg.): *Von Berlin nach Weimar. Kunstgeschichte und Museum. Beiträge zu Ehren von Rolf Bothe*, München, Berlin 2003, Bd. 1, S. 108–25.
- Weber, Klaus: *Die Skulptur am Bauhaus. Holz- und Steinbildhauerei, Plastische Werkstatt*, in: Droste, *Experiment Bauhaus*, S. 394f.
- Weber, Klaus: *Oskar Schlemmer: Abstrakte Figur (Freiplastik G)*, in: Droste, *Experiment Bauhaus*, S. 398f.
- Welich, Dirk: *Hermann Glöckner. Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen*, Dresden, TU, Diss., 2005, URL: <http://hsss.slub-dresden.de/documents/1153401124994-8379/1153401124994-8379.pdf> (22.07.2015).
- Wellmann, Marc: *Kubismus im Expressionismus*, in: Ders., *William Wauer und der Berliner Kubismus*, S. 49–70.
- Wellmann, Marc (Hrsg.): *William Wauer und der Berliner Kubismus. Die plastischen Künste um 1920*, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 10. April bis 18. Juni 2011, Edwin-Scharf-Museum Neu-Ulm, 3. September 2011 bis 15. Januar 2012, Berlin, Köln 2011.
- Williams, Robert: *Art. Formalism*, in: *Dictionary of Art*, Bd. 11 (1996), S. 315f.
- Younger, John G. und Paul Rehak: *Technical Observations on the Sculptures from the Temple of Zeus at Olympia*, in: *Hesperia* 78 (2009).

## B Abbildungsverzeichnis

- 2.01 Antonio Canova, *Grabmal der Maria Christina von Österreich*, 1798–1805
- 2.02 Adolf von Hildebrand, *Philoktet*, 1886.
- 2.03 Adolf von Hildebrand, *Kugelspieler*, 1886.
- 2.04 Adolf von Hildebrand, *Stehender junger Mann*, 1881–84
- 2.05 Adolf von Hildebrand, *Der Netzträger*, 1886.
- 2.06 Adolf von Hildebrand, *Dionysos-Relief*, c. 1890–1900.
- 2.07 Adolf von Hildebrand, *Porträtbüste Julia Brewster*, 1880–81.
- 2.08 Adolf von Hildebrand, *Wittelsbacher Brunnen*, 1891–95.
- 2.09 a–b Adolf von Hildebrand, *Rechte Figurengruppe vom Wittelsbacher Brunnen*, 1893–95.
- 
- 3.01 Karl Janssen, *Steinklopperin*, 1902.
- 3.02 Wilhelm Lehmbruck, *Steinwälzer*, c.1904/05.
- 3.03 Wilhelm Lehmbruck, *Schlaf*, 1907.
- 3.04 Wilhelm Lehmbruck, *Verzweiflung*, 1908/09
- 3.05 Wilhelm Lehmbruck, *Drei Brunnenfiguren*, um 1904/05
- 3.06 Wilhelm Lehmbruck, *Porträt Frau L. (Anita Kaufmann)*, 1906.
- 3.07 Wilhelm Lehmbruck, *Die Alte*, 1906.
- 3.08 Wilhelm Lehmbruck, *Gestürzter*, 1915.
- 3.09 *Umzeichnung der Nische für Lehmbrucks Plastik ‚Gestürzter‘ von 1915.*
- 3.10 Aristide Maillol, *Méditerranée (La Pensée)*, 1900–1905, 1923–27.
- 3.11 Aristide Maillol, *Le Désir*, 1907.
- 3.12 Aristide Maillol, *Pomona*, 1908–10.
- 3.13 Wilhelm Lehmbruck, *Kleine stehende weibliche Figur*, 1908.
- 3.14 Wilhelm Lehmbruck, *Mutter und Kind*, 1907.
- 3.15 a–c Wilhelm Lehmbruck, *Stehende weibliche Figur*, 1910.
- 3.16 Arthur Volkman, *Weibliche Figur*, 1904.
- 3.17 Hans von Marées, *Ekloge (Hirtenlied)*, c.1868.
- 3.18 Max Klinger, *Amphitrite*, 1895–98.
- 3.19 a–e Vergleich der Körperauffassung
- 3.20 a–b Adolf von Hildebrand, *Stehender junger Mann*, 1881–84 .
- 3.21 a–c Wilhelm Lehmbruck, *Kniende*, 1911.
- 3.22 Bernhard Hoetger, *Grafik aus ‚Der Bildhauer und der Plastiker‘*, 1919.
- 3.23 Wilhelm Lehmbruck, *Kniende*, 1911.
- 3.25 Wilhelm Lehmbruck, *Kniende*, 1911.
- 
- 4.01 Georg Kolbe, *Mutter und Kind*, 1905.
- 4.02 Georg Kolbe, *Ringende Mädchen (Spielende Kinder)*, 1907.
- 4.03 Louis Tuailon, *Herkules mit dem Stier*, 1907.
- 4.04 Louis Tuailon, *Kaiser Wilhelm II.*, 1914.
- 4.05 Georg Kolbe, *Trost*, 1902/03.
- 4.06 Georg Kolbe, *Zwei Frauen I (Modell für ‚Trost‘)*, 1902/03.
- 4.07 Georg Kolbe, *Zwei Frauen II*, 1902/03.
- 4.08 Georg Kolbe, *Dekorative Figur*, 1902/07.
- 4.09 Georg Kolbe, *Sitzendes Mädchen*, 1904.
- 4.10 Georg Kolbe, *Sitzende (Skizze)*, 1911.
- 4.11 Georg Kolbe, *Brunnenfigur*, 1912/19.
- 4.12 Georg Kolbe, *Badende Nymphe*, 1910/12.
- 4.13 Georg Kolbe, *Badende*, 1921.

- 4.14 Georg Kolbe, *Porträtbüste Annette Kolb*, 1916.
- 4.15 Georg Kolbe, *Bellona-Brunnen*, 1915–19.
- 4.16 Georg Kolbe, *Entwurf zum Elberfelder Brunnen*, 1914.
- 4.17 Georg Kolbe, *Entwurf zum Elberfelder Brunnen*, 1914.
- 4.18 Georg Kolbe, *Figur des ehemaligen Bellona Brunnens*, 1915–19.
- 4.19 Georg Kolbe, *Brunnenentwurf II*, c. 1914.
- 4.20 Georg Kolbe, *Entwurf zum Elberfelder Brunnen*, c. 1915.
- 4.21 Georg Kolbe, *Entwurf für einen Kriegergedenk-Brunnen in Elberfeld*, 1915.
- 4.22 Bahnhofsvorplatz Elberfeld, Luftbild nach Osten, 1928.
- 4.23 Bahnhofsvorplatz Elberfeld, Luftbild nach Süden, 1928.
- 4.24 Bellona-Brunnen, Lagerekonstruktion.
- 4.25 Elberfelder Brunnen, Lagerekonstruktion des ursprünglichen Entwurfs
- 4.26 Ansichtskarte ‚Wuppertal-Elberfeld: Partie am Döppersberg mit Hauptbahnhof‘, 1920er Jahre.
- 4.27 Ansichtskarte ‚Gruss aus Elberfeld‘, vor 1899.
- 4.28 Ansichtskarte ‚Elberfeld – Hauptbahnhof‘, um 1900.
- 4.29 Stadtplan von München, Ausschnitt, 1895.
- 4.30 Stadtplan von München, Ausschnitt, 1914.
- 4.31 Adolf von Hildebrand, *Situationsplan zum Wittelsbacher Brunnen*, 1893/97.
- 4.32 Adolf von Hildebrand, *Wittelsbacher Brunnen*, 1891–95.
- 4.33 Ansichtskarte, München Lenbachplatz, vor 1912.
- 4.34 a–e Georg Kolbe, *Brunnenfigur*, 1911.
- 
- 5.01 Oskar Schlemmer, *Brücke bei Dachau*, um 1909.
- 5.02 Oskar Schlemmer, *Vor dem Kloster*, 1912.
- 5.03 Oskar Schlemmer, *Plan mit Figuren*, 1919.
- 5.04 Oskar Schlemmer, *Ornamentale Plastik auf geteiltem Rahmen*, S. 1919/23.
- 5.05 Oskar Schlemmer, *Relief H bronziert*, 1919.
- 5.06 Oskar Schlemmer, *Bauplastik R*, 1919.
- 5.07 Oskar Schlemmer, *Szene am Geländer*, 1931.
- 5.08 Oskar Schlemmer, *Bauhaustreppe*, 1932.
- 5.09 Oskar Schlemmer, *Abstrakte Figur (Freiplastik G)*, 1921–23.
- 5.10 Oskar Schlemmer, *Abstrakte Figur (Freiplastik G)*, 1921–23.
- 5.11 Oskar Schlemmer, *Manuskript ‚Das Wesen der Plastik‘ (Ausschnitt)*, 8. Januar 1924.
- 5.12 Oskar Schlemmer, *Abstrakte Figur (Freiplastik G)*, 1921–23.
- 5.13 Oskar Schlemmer, *Abstrakte Figur (Freiplastik G)*, 1921–23.
- 5.14 Oskar Schlemmer, *Abstrakte Figur (Freiplastik G)*, 1921–23.
- 5.15 Oskar Schlemmer, *Guckkastenbühne*, 1924/25.
- 5.16 Oskar Schlemmer, *Figurinen zum Triadischen Ballett*, 1924/25
- 5.17 Apollon (Figur L), c. 470–460 v. Chr.
- 5.18 Westgiebel des Zeustempels von Olympia, Rekonstruktion von Georg Treu, 1894.
- 5.19 Westgiebel des Zeustempels von Olympia, Aufstellung der Gipsabgüsse in der Humboldt-Universität
- 5.20 Oskar Schlemmer, *Koje auf der Deutschen Bauausstellung Berlin 1931*, 1931.
- 5.21 Oskar Schlemmer, *Gesamtentwurf zur Koje auf der Deutschen Bauausstellung Berlin 1931*, 1931.
- 5.22 Richard Engelmann, *Die Ruhende*, 1906–08.
- 5.23 Richard Engelmann, *Die Ruhende*, 1906–08.
- 
- 6.01 Naum Gabo, *Linear Construction in Space No. 1*, 1942–43.
- 6.02 Naum Gabo, *Modell zu Construction in Space (Crystal)*, 1937.
- 6.03 Naum Gabo, *Modell zu Construction in Space (Crystal)*, 1937.



## Versicherung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe.

Ich erkläre weiterhin, dass ich alles gedanklich, inhaltlich oder wörtlich von anderen (z. B. aus Büchern, Zeitschriften, Zeitungen, Lexika, Internet usw.) Übernommene als solches kenntlich gemacht, d. h. die jeweilige Herkunft im Text oder in den Anmerkungen belegt habe (dies gilt gegebenenfalls auch für Tabellen, Skizzen, Zeichnungen, bildliche Darstellungen usw.).

Ich nehme zur Kenntnis, dass

- die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung bzw. Plagiat („geistiger Diebstahl“) gewertet wird;
- bei Vorliegen eines Plagiats die Arbeit als eine nicht ausreichende Leistung bewertet wird;
- jeder nachgewiesene Plagiatsfall als Ordnungswidrigkeit im Sinne von § 63 Abs. 5 Hochschulfreiheitsgesetz geahndet wird und zudem zur Exmatrikulation führen kann.

Recklinghausen, den 28.12.2015

---

Christof Belmann