

Teresa Ende

WILHELM LEHMBRUCK

Geschlechterkonstruktionen in der Plastik

Reimer

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sowie mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Dresden, Univ., Diss., 2012

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin
Umschlagabbildung: Wilhelm Lehmbruck *Kniende*, 1911, Fotografie © Hans-Peter Klut/Elke Estel,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung
Druck: Hubert & Co GmbH und Co KG, Göttingen

© 2015 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01534-5

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Einführung	11
Prolog: Monster gegen Meisterstück	11
Um 1900: Geschlecht, Plastik und Kunsttheorie	18
Figuren von Sein und Werden: Ziele und Thesen	24
Image und Diskurs: Lehmbruckrezeption	27
Kategorie ‚Geschlecht‘	27
Lehmbruckforschung und künstlerische Rezeption 1919 bis heute	29
Quellenlage	37
Sprach-Probleme: Methodologische Überlegungen	39
Künstler/innenforschung	39
Gender	41
Diskursanalyse	44
Kapitelübersicht	48
Paradigmen einer Künstlerkarriere um 1900	51
„...der Weg der Kunst ist ein recht schwieriger“: Lehmbrucks Kunst-Ökonomie	51
Student in Düsseldorf und Italien	54
Netzwerker zwischen Deutschland, Frankreich und der Schweiz	60
Von Düsseldorf nach Paris	60
Die Duisburgerin	65
Pariser Verbindungen	70
Rückkehr nach Deutschland	74
Zwischen Zürich und Berlin	78

Ausstellungskünstler und Grenzgänger zwischen den Gattungen	84
Ausstellungsbeteiligungen 1906 bis 1914	84
Einzelausstellungen in Paris 1914 und Mannheim 1916	94
Zürich und Basel – Ausstellungen 1917	97
Materialvielfalt	99
Formvariation	101
Diversität der Gattungen	103
Lehmbruck als Ausstellungskünstler	106
Fotografie als Mediator und Multiplikator	109
Partnerschaft mit Anita Lehmbruck	114
Stillgestellt: Weiblichkeit zwischen Natur, Abstraktion und Ursprungssuche	119
Die <i>Stehende</i> und die <i>Kniende</i> oder Brüche und Kontinuitäten	119
Natur werde Kunst	128
Doppelte Gewandung	133
Religiosität, Gotik und Expressionismus	140
Karikatur, groteske Nacktheit und Ornament	152
Linearität, Flächigkeit und Raum oder Das Geschlecht der Plastik	163
Tableau und Künstlichkeit	171
Geste und Blick oder Der weibliche Körper als Gefäß für Anmut und Demut	177
Stil, Strategie und Geschlecht	186
Eine programmatische Gliederpuppe oder Die <i>Große Sinnende</i> als Synthese . .	191
Das Weibliche formen	204
Zum Licht: Männlichkeit zwischen Heldentum, Opferung und Verklärung	213
In der Kritik	213
Kriegsstimmung im Wandel	218
Krieg und Kunst	221
Ein geplatzter Auftrag	224

Weltkrieg als Geschlechterkampf	228
Kriegerdarstellung ad absurdum	234
Der <i>Gestürzte</i> als Neuer Laokoon?	237
Opfer, Tod und Auferstehung – Der Körper als Zeichen	246
Herausforderung als Prinzip – <i>L’homme</i> und <i>Sitzender Jüngling</i>	258
Männliche Pose – <i>Emporsteigender Jüngling</i>	265
Das Männliche denken	275
Paradigmen des Geistigen: Das Künstler-Ich zwischen Authentizität, Eros und Originalität	279
Unnachahmlich	279
Selbstbildnis und ‚Krypto‘-Porträt	281
Authentizität ohne Bildnis	292
Vergeistigung von Hand und Material	295
Melancholie und Suizid	297
Eros oder Der Stoff, aus dem die Träume sind	301
Prometheischer Geist	307
Schlussbemerkungen: Paradigmatische Geschlechterentwürfe	309
Farbabbildungen	313
Literatur	321
Archive	363
Abkürzungsverzeichnis	364
Abbildungsnachweise	365
Personenregister	371

Vorwort

Die vorliegende Studie ist eine geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die im Frühjahr 2012 an der Technischen Universität Dresden, Fachbereich Kunstgeschichte des Instituts für Kunst- und Musikwissenschaft, eingereicht und im Sommer 2012 verteidigt wurde. Während der Konzeption, Recherche und Niederschrift wie auch in der Korrekturphase ist mir von Fachkolleginnen und -kollegen, von verschiedenen Institutionen sowie von Freunden und meiner Familie mannigfaltige Förderung, hilfreiche Kritik und Anteilnahme zuteil geworden, für die ich an dieser Stelle von ganzem Herzen danken möchte, ohne sie und ihre wertvolle Unterstützung hier im Einzelnen ausführen zu können.

Die Dissertation entstand im Wesentlichen während der dreijährigen Tätigkeit als Doctoral Fellow am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, SIK-ISEA, Zürich. Für das Vertrauen, die finanzielle Absicherung und das komfortable, anregende wie freundliche wissenschaftliche Arbeitsumfeld danke ich der Geschäftsleitung und allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des SIK-ISEA. Jürgen Müller, dem Betreuer und Erstgutachter der Dissertation, gilt mein Dank für vielfältige Inspiration, Förderung und loyale Unterstützung, die ich im Verlauf von zehn Jahren, während meines Studiums, der Anfertigung der Doktorarbeit und der anschließenden Tätigkeit an der Technischen Universität Dresden erfahren durfte. Oskar Bättschmann als zweitem Gutachter danke ich von Herzen für die intensive und kenntnisreiche Begleitung der Arbeit. Ihm verdanke ich viele anregende Gespräche, Impulse und Diskussionen, gerade über methodologische Fragestellungen.

Den Grundstein für die Auseinandersetzung mit der Kunst Wilhelm Lehmbrucks und dessen kritischer Rezeption legten studienbegleitende Praktika an der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, intensiviert durch die spätere dortige Tätigkeit, und am Lehmbruck Museum in Duisburg. In diesem Zusammenhang danke ich Moritz Woelk, Kordelia Knoll und Astrid Nielsen sowie Gottlieb Leinz, Katharina B. Lepper und Birgit Brunk für ihre Anregungen und wohlwollende Förderung. Mein Interesse für Geschlechterforschung begann in den inspirierenden Veranstaltungen von Ingrid von Rosenberg an der Technischen Universität Dresden und wurde bestärkt durch den einjährigen Studienaufenthalt an der New School University in New York, insbesondere durch den Unterricht von Elzbieta Matyna.

Unentbehrlich für die Ausarbeitung war das Entgegenkommen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in Archiven und Museen, die meine Recherchen für die vorliegende Arbeit stets freundlich unterstützt haben. Stellvertretend möchte ich hier Andreas Benedict vom Lehmbruck-Archiv Duisburg für seine Hilfsbereitschaft und sachkundigen Hinweise danken.

Die Drucklegung der Dissertation wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sowie der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein. Ihnen bin ich zu großem Dank verpflichtet. Außerdem danke ich dem Dietrich Reimer Verlag Berlin für die bereitwillige Aufnahme der Arbeit in das Verlagsprogramm; Beate Behrens und den anderen beteiligten Verlagsmitarbeiterinnen und -mitarbeitern für ihre freundliche Betreuung und Organisation. Ein herzlicher Dank gilt auch den Kommissionsmitgliedern der Technischen Universität Dresden für die Auszeichnung der Dissertation mit dem „Förderpreis der Reihe Dresdner Beiträge zur Geschlechterforschung in Geschichte, Kultur und Literatur“ sowie für ihr großes Entgegenkommen und Verständnis.

Daneben habe ich während der letzten fünf Jahre in Gesprächen bei unterschiedlichen Gelegenheiten und an unterschiedlichen Orten Interesse für das Thema der Arbeit erfahren. Für anregende Diskussionen, nützliche Hinweise, Zuspruch und produktiven Widerspruch danke ich neben den bereits Genannten auch Roger Fayet, Bettina Gockel, Annika Hossain, Regula Krähenbühl, Andreas Rüfenacht, Jörg Scheller, Merel van Tilburg, Tristan Weddigen und Beat Wyss. Mein herzlichster Dank gebührt Chonja Lee, meiner ‚Doktorschwester‘, für intensiven Austausch und kritische Ermutigung. Ihr und Bertram Kaschek danke ich außerdem für ihre aufmerksame wie fachkundige Text- und Korrekturarbeit. Ich danke Gwendolin Kremer, Jessica Buskirk und Jana Planek für ihre Anteilnahme am Entstehen der Arbeit; Saskia Wetzig für ihre stets offenen Augen und Ohren.

Ohne die Liebe, Unterstützung und das Vertrauen meiner Eltern, Gesine und Ralf Ende, wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Ganz besonderer Dank für all dies und viel mehr gehört meinem Ehemann, Jörg Bohnefeld, dessen Geduld und Liebe mich immer begleitet haben.

Bonn, September 2014
Teresa Ende

Einführung

Prolog: Monster gegen Meisterstück

Als der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck im Frühjahr 1916 in der zweiten Ausstellung der Berliner Freien Secession seinen *Gestürzten* zum ersten Mal präsentierte, waren die Reaktionen kontrovers (Abb. 1). Der einflussreiche Kunstkritiker Fritz Stahl (eigentlich Siegfried Lilienthal, 1864–1928) publizierte im *Berliner Tageblatt* einen leidenschaftlichen Verriss über die überlebensgroße Plastik eines nackten, auf allen Vieren kriechenden Mannes. Seine Ausstellungsrezension enthält drastische Formulierungen, beginnt aber zunächst lakonisch:¹

Als ich gestern früh das Haus der Sezession betrat, fand ich mehrere Herren des Vorstandes sehr ernsthaft damit beschäftigt, in der Mitte des großen Saals den besten Platz und die beste Stellung für eine riesige Skulptur zu bestimmen. Das Bildwerk stellt einen Mann dar – aber nein! es ist kein Mann, sondern etwas wie eine zerquetschte und ausgerenkte Atelierpuppe, und dieses Wesen liegt lang auf der Erde, stützt sich auf die Hände und versucht, den Wirbel seines Kopfes auf den Boden zu bringen. Es scheint mir gewiß – und ich ließ es mir dann auch bestätigen –, daß nicht alle Beteiligten dieses Monstrum ernst nehmen können.²

Weiter unten wird Stahl noch deutlicher: „Diese absichtliche, oft geradezu kaltblütig ausgerechnete Vergewaltigung von Natur und Menschheit bedeutet ein Verbrechen nicht nur mehr gegen die Kunst, sondern gegen jedes gesunde Weltgefühl.“³

Einen Monat nach dieser Rezension veröffentlichte der Kunstschriftsteller und erste Biograf Lehmbrucks, Paul Westheim (1886–1963), eine überschwängliche Lobeshymne auf dieses

Werk von so lauterer Echtheit, daß ich mit dem Psalmisten tausend Zungen haben möchte, um seine Herrlichkeit zu rühmen. [...] So wird Lehmbruck in dem, was er

1 *Freie Secession Berlin* 1916, Kat. 302 „Jüngling, Gips“.

2 Stahl 1916, o. S.

3 Ebd.

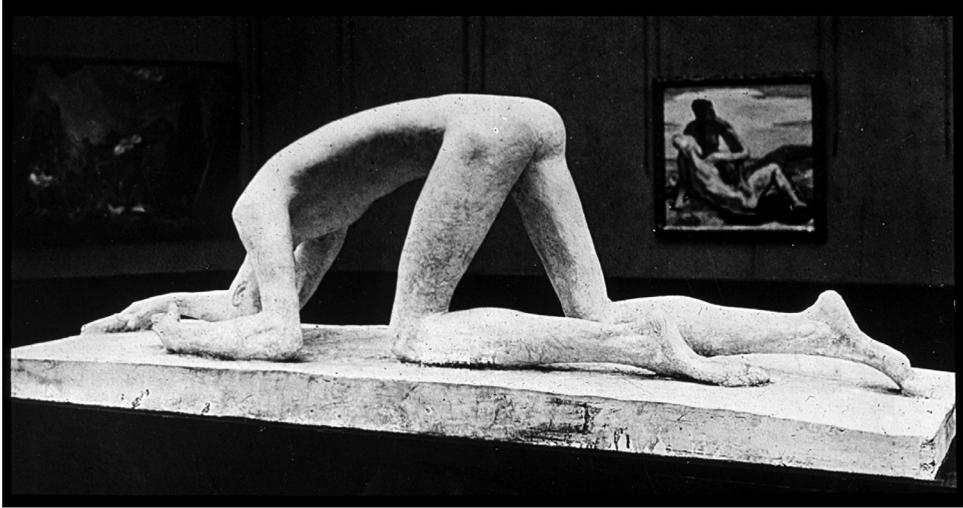


Abb. 1 Wilhelm Lehmbruck, *Gestürzter*, 1915, Gips, Zweite Ausstellung der Freien Secession, Berlin, 5. Februar bis 5. April 1916

schafft, zum Synthetiker, weil er das allgemein Wahre, das Innerlichste und zutiefst Menschliche auf die sinnlich greifbare Formel zu bringen bestrebt sein muß.⁴

An die Adresse von Kritikern wie Stahl gerichtet heißt es:

Wobei allerdings die Einschränkung zu machen wäre, daß die Formulierung, die gefunden werden kann, nicht Gültigkeit zu haben und nicht Verständnis zu finden braucht bei jeder Art von Geistigkeit. [...] So wird die Lehmbrucksche Kunst – und manche andere auch – vielen ein unbetretbares Land sein. Was gegen diese Kunst so wenig etwas besagt wie gegen die Artischocke der Geschmack des Bauern, der in ihr kein Nahrungsmittel sieht.⁵

Trotz dieser Verteidigung sollte die Secessionsausstellung 1916 die einzige Präsentation des *Gestürzten* zu Lehmbrucks Lebzeiten bleiben. Schließlich waren auch andere Kritiker wie Stahl der Meinung, bei dem Werk handele es sich weder um Kunst, noch einen „Jüngling“ oder „Sterbenden Krieger“, so die Titel in Ausstellung und Katalog, sondern um eine „mißratene Gliederpuppe“ in der „Stellung des Purzelbaumschlagens“.⁶ – Überzeugend erhebende künstlerische Schmerz-

4 Westheim 1916, o. S. Im Jahr 1919 veröffentlichte Westheim postum die erste Lehmbruck-Monografie; siehe Westheim 1919.

5 Westheim 1916, o. S.

6 Pastor 1916, S. 178.

darstellung, Geist und religiöse Überhöhung in vereinfacht-monumentaler, aber ausgeklügelter Form auf der einen; beleidigend unmenschliche, geschlechtslose Deformation und schiere Kunstlosigkeit auf der anderen Seite. Wie sind diese sich widersprechenden Bewertungen zu verstehen? Handelt es sich in erster Linie um bildhafte, prononcierte Formulierungen, die man nicht für bare Münze nehmen sollte, schließlich gehören Übertreibung und Zuspitzung zum Wesen der Kunstkritik; oder gilt es nicht vielmehr, genauer in den Blick zu nehmen, worauf Lob und Tadel der Zeitgenossen hier im Kern eigentlich abzielen?

Als sich deutsche Kritiker 1916 über den *Gestürzten* entzweiten, war sein 35-jähriger Schöpfer in Deutschland bereits ein bekannter Künstler. Am 4. Januar 1881 in Meiderich bei Duisburg in eine Bauernfamilie geboren, hatte Lehmbruck eine umfassende Ausbildung an der Kunstgewerbeschule und an der Kunstakademie von Düsseldorf samt Italienreise absolviert und sich früh an Wettbewerben und zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen beteiligt. Angezogen vom Vorbild Rodins war er von 1910 bis 1914 in Paris tätig gewesen, wo seine großen weiblichen Plastiken *Stehende weibliche Figur* (Abb. 2), *Kniende* (Abb. 3, auch Farbabb. 1) und *Große Sinnende* (Abb. 4) sowie der *Emporsteigende Jüngling* (Abb. 5), seine neben dem *Gestürzten* berühmtesten Figuren, entstanden. Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs ging Lehmbruck zurück nach Deutschland, wo er Anfang 1916 den *Gestürzten* der Öffentlichkeit präsentierte. Ende des Jahres wechselte er nach Zürich und pendelte fortan zwischen der Schweiz und Deutschland, bevor er sich am 25. März 1919, vier Monate nach Kriegsende, im Atelier das Leben nahm.

Es sind vor allem Lehmbrucks überlebensgroße Frauen- und Männerfiguren, die von Beginn an sowohl harsche Ablehnung als auch größte Zustimmung erfahren haben und seither immer wieder in verschiedenen erzieherisch-moralischen, politischen oder ethisch-pazifistischen Sinnzusammenhängen angeführt wurden, die auffällig oft an die Wahrnehmung und Konzeption von Geschlecht gekoppelt sind. Während sich zeitgenössische Betrachter etwa bei der *Stehenden* an „die Gelassenheit der Antike“⁷ erinnert fühlten oder von „hellenischer Grazie“⁸ sprachen, wurde die *Kniende* als „Neandertalerin“ und „Beleidigung für den Geschmack der Männer“ bezeichnet,⁹ für hässlich, „deformiert“, „pathologisch“ und „nicht sonderlich menschlich“ befunden und mit einer „betenden Heuschrecke“ verglichen;¹⁰ die *Große Sinnende* war mit „Gelenkpuppen“ überschrieben und als Gliederpuppe dargestellt.¹¹

7 Julius Meier-Graefe, „Lehmbrucks fünfzigster Geburtstag: 4. Januar“, in: *Frankfurter Zeitung* [Reichsausgabe], Frankfurt a. M., Nr. 9-11, 5.1.1932, abgedruckt in: Schubert 1990, S. 309–313, hier S. 310.

8 Wolfradt 1920, S. 76.

9 Benninghoff 1927, hier nach Benedict 2005; ferner Vertter 1987, S. 270.

10 Anlässlich der Präsentation der *Knienden* im Rahmen der Armory Show 1913 nannte Theodore Roosevelt die Figur u. a. „not especially human“, „a praying mantis“, mit „deformed pelvis“ und „of pathological rather than artistic significance“. – Roosevelt 1970, S. 187.

11 M. Richter in: *Ulk. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt*, 43.1914, Nr. 17, 24.4.1914.

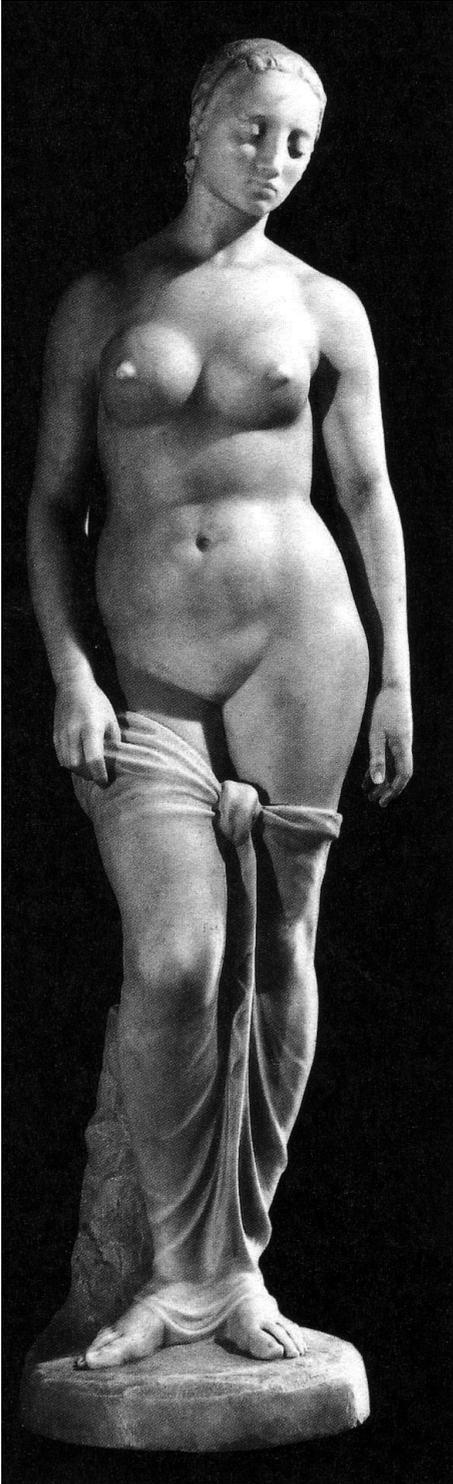


Abb. 2 Wilhelm Lehmbruck, *Stehende weibliche Figur*, 1910, Carrara-Marmor (mit Gehilfen ausgeführt), H. 197 cm, Duisburg, Lehmbruck Museum

Abb. 3 Wilhelm Lehmbruck, *Kniende*, 1911, Steinguss, H. 179 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung





Abb. 4 Wilhelm Lehmbruck, *Große Sinnende*, 1913, Steinguss, H. 208 cm, mit Stütze, Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 5 Wilhelm Lehmbruck, *Emporsteigender Jüngling*, 1913, Bronze, H. 221 cm, Zürich, Kunsthaus

Bereits diese willkürlich herausgegriffenen kontroversen Äußerungen über Lehmbrucks Figuren führen vor Augen, dass Kunst, Kultur und Gesellschaft in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts allenthalben von Vorstellungen idealtypischer Weiblichkeit und Männlichkeit sowie ihren Antipoden durchdrungen waren. Aufbauend auf den Lehren der zeitgenössischen Medizin, Ethnologie, Physiognomik und Psychoanalyse sowie kunsttheoretischen und künstlerischen Debatten über die Stellung der „alten“ Kunst und die Notwendigkeit und Gestalt einer „neuen“ Kunst wurden zeitgenössische Kunstwerke vielfach mit Vorstellungen des menschlichen

Körpers, von Schönheit und Hässlichkeit, Natur und Kultur verbunden. Damit bildeten Körpererscheinung und -darstellung auf der einen und Geschlechterrollen und -zuweisungen auf der anderen Seite ein wechselseitiges Verweissystem, das wiederum in die Kunst übersetzt wurde sowie in die Bewertung von Kunst und Künstlern einging. Vor diesem historischen Hintergrund eines eng verwobenen Verständnisses von Geschlecht, Körper und Kunst wird in dieser Studie der Versuch unternommen, den Widerspruch aus zeitgenössischer kritischer Anerkennung und Zurückweisung von Lehmbrucks figürlichen Plastiken genauer zu beschreiben und zu erklären.

Insbesondere figürliche Kunstwerke und Reflexionen über Kunst sind seit jeher von der Kategorie Geschlecht bestimmt, unabhängig davon, ob dies vom Künstler intendiert oder vom Publikum bewusst wahrgenommen wird. Die Kategorie Geschlecht dient der Materialisierung, Konstruktion und Strukturierung von Körper und Identität als Wissen über das „Eigene“ und das „Andere“/„Fremde“ und funktioniert sowohl über Identifikations- wie auch über Abgrenzungsprozesse.¹² Kunstwerke *bilden* unsere Vorstellungen von Körper, Geschichte und Welt, sie geben Vergangenheit und Gegenwart ein Antlitz als, nach Walter Benjamin, „dialektische Bilder“.¹³ Auch wenn sich dieses Zitat aus dem *Passagen*-Projekt auf gesehene und ungesehene „Bilder“ im weitesten Sinne bezieht, gilt die Vorstellung vom stillgestellten, der Zeit enthobenen Erkenntnis-Moment doch gerade für die Werke gegenständlich arbeitender Künstler, die den menschlichen Körper, den Judith Butler als „Ort der Dramatisierung kultureller Phantasien“ bezeichnet hat,¹⁴ zum Hauptgegenstand ihres Schaffens machen. Dies betrifft erst recht die figürliche Bildhauerei, die den Hauptanteil der Plastik am Beginn des 20. Jahrhunderts ausmacht, wo durch Dreidimensionalität und potentiell menschliches Maß stets auch die Erwartung und das Versprechen von tatsächlich *ge-bildeter* ‚Wirklichkeit‘ oder ‚Natürlichkeit‘ mitschwingt.

Ein leitender Gedanke dieser Untersuchung ist die Idee des „Paradigma“, was per Definition sowohl Beispiel, Muster, Erzählung oder Geschichte mit modellhaftem Charakter und Vorbild meint als auch Abgrenzung, Vorurteil oder eine allgemeine Weltsicht und Weltanschauung.¹⁵ In dieser normativen, zugleich ein- und abgrenzenden Dimension sowie seinem umfassenden Anspruch, die Welt zu sehen und zu vermitteln, erscheint der Paradigma-Begriff geeignet, die Wirkkraft von Geschlecht als Wissen sowohl strukturierender wie transportierender Konstruktion sichtbar zu machen. Im Sinne von Geschlecht als Paradigma der Kulturproduktion soll dessen komplexe Konstruktion am Beispiel von *Ver-Körperungen* in Lehmbrucks Kunst sowie deren kritischer Rezeption im frühen 20. Jahrhundert untersucht werden.

12 Zum Problem der Repräsentation siehe die Beiträge in: *Körper und Repräsentation* 2002 sowie in *Männlichkeit im Blick* 2004, beispielsweise Fend/Koos 2004, S. 2–3.

13 Zu Benjamins „dialektischen Bildern“ siehe Althoff 1991, S. 8–9, 105–107; Weigel 1990, S. 23–25.

14 Prutti/Wilke 2003, S. VII.

15 „Paradigma“, in: Duden, *Fremdwörterbuch*, S. 725–726.

Um 1900: Geschlecht, Plastik und Kunsttheorie

Der zunächst im 19. Jahrhundert durch die Fülle an neuen Erkenntnissen und Erfindungen in Wissenschaft und Technik im westlichen Denken vorherrschende Glaube an Ratio und Fortschritt geriet in den letzten Jahrzehnten durch das aufkommende Bewusstsein unbeherrschbarer irrationaler Bereiche zunehmend ins Wanken. So verweisen die Schriften von Friedrich Nietzsche und Henri-Louis Bergson, die Psychoanalyse Sigmund Freuds und das erstarkte Interesse an Astrologie, Physiognomik, Animismus, Okkultismus und Mystik auf eine angesichts der rasanten Modernisierung in allen Lebensbereichen vielfach empfundene Skepsis gegenüber den hergebrachten Institutionen Kirche, Staat, Wissenschaft und akademischer Kunst. Die Rede von der ‚Krise‘ – von Kultur, Sprache, Bewusstsein und Subjekt gleichermaßen¹⁶ – war allgegenwärtig und gehört zu den Denkmustern und Selbstvergewisserungstopoi der Moderne. Dabei offenbart sich in Literatur, Philosophie und bildender Kunst um und nach 1900 auf der einen Seite ein Gefühl des Zwiespalts und der Entfremdung, wie es etwa Walter Benjamin und Georg Simmel artikulierten,¹⁷ auf der anderen Seite pathetische Erlösungshoffnung und umfassender Erneuerungswille, die der Kunst als leitende Kraft eine Vorreiterrolle bei den anstehenden Reformen zuwies. Die Mehrzahl der Künstler distanzierte sich von der als materialistisch kritisierten Lebensgegenwart und war vereint im utopischen Wunsch nach einer neuen verbindenden Geistigkeit, Ursprünglichkeit und Wahrhaftigkeit. Die ebenso heterogenen wie produktiven künstlerischen Strömungen um 1900 kennzeichnet Aufbruchgeist und heroisches Pathos, Selbstüberhebung, übersteigertes Sendungsbewusstsein und kreativer Veränderungswille ebenso wie Kulturpessimismus, Melancholie und jenes von Wilhelm Worringer titulierte „Vergeblichkeitsbewusstsein“.¹⁸

Die Gleichzeitigkeit von weitreichenden geistigen und sozialen Veränderungen und ihren skeptischen Gegenbewegungen um 1900 löste ein Gefühl tiefer Unsicherheit über die eigene Identität und Position aus und schlug sich auch im Verhältnis zwischen den Geschlechtern nieder.¹⁹ Das Verständnis von Weiblichkeit und Männlichkeit war bereits um die und nach der Jahrhundertwende ambivalent und von einem Nebeneinander geprägt: einerseits von im 19. Jahrhundert wurzelnden Geschlechtervorstellungen und andererseits von modernen Auflösungserscheinungen starrer Rollenklischees. Diese Tendenz äußerte sich in der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts, etwa wenn die Frau im Typus der *Femme fatale* als dominant oder bedrohlich imaginiert wird. Auch das Männerbild in der Kunst erfuhr entsprechende

16 Siehe Dahlke 2006, S. 12.

17 Siehe ebd., S. 8–12; beispielsweise Simmel 1913; Simmel 1996c.

18 Ritter 2004; siehe auch Worringer 2007. Das geistige Klima um 1900 in Europa wurde vielfach beschrieben; ich beziehe mich hier u. a. auf Frevert/Haupt 1999; Willms 2000, S. 440; Beloubek-Hammer 2000, S. 140; Kudielka 2007, S. 184.

19 Siehe Frevert/Haupt 1999, S. 10–11; Le Rider 1990; Schmale 2003, S. 231.

Verschiebungen: Vielfach wurden effeminierte männliche Figuren gestaltet, die in Haltung, Gestus und Körperideal als übersensibel, sinnend oder leidend gekennzeichnet sind. Auf der einen Seite wurden tradierte Rollenvorstellungen und -erwartungen aufgeweicht oder aktiv hinterfragt, was teilweise zu einer Subversion der gewohnten Geschlechterdifferenzierungen führte. Auf der anderen Seite bestanden die alten Geschlechterstereotypen bis in die Kreise der künstlerischen Avantgarde hinein fort und wurden im Rahmen eines neuen männlich-modernistischen künstlerischen Selbstverständnisses unter anderen Voraussetzungen fortgeschrieben oder ganz bewusst reinstalled. Gerade in der in grundlegender Veränderung begriffenen Gesellschaft musste Männlichkeit immer wieder beglaubigt und gefestigt werden. Das vielleicht prominenteste Beispiel für diese zwiespältige Konstruktion der Geschlechter um 1900 ist der „erst[e] Bestseller des 20. Jahrhunderts“,²⁰ Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* von 1903. Zu Anfang entwirft Weininger das männliche und das weibliche Geschlecht in Form von Zwischenstufen, die einander ergänzen. Im zweiten Teil weicht diese Sichtweise von Geschlecht als Konstruktion einem binären Geschlechtermodell, das auf unverrückbaren naturgegebenen Geschlechtsunterschieden beruhe: Die Frau – Mutter oder Prostituierte – sei „Nichts“, Entscheidungsschwäche, Sinnlosigkeit, Stoff und Sexualität, der Mann – Heiliger, Held, Verbrecher oder Genie – dagegen Bewusstsein, Form, Freiheit, Urteilskraft, Wille und Zukunftsmächtigkeit.²¹ Und dieses ‚Männliche‘ sah Weininger gefährdet gleichermaßen durch die Emanzipation der Frau wie durch die ‚Verweiblichung im Mann‘ und brachte zu dessen Wiederherstellung Antifeminismus und Antisemitismus in Anschlag.²²

Auch wenn die Rede von der ‚Krise der Männlichkeit‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestimmend war, brachten die Debatten, wie die Männlichkeitsentwürfe im Ersten Weltkrieg und im Nationalsozialismus zeigen, vorerst kein grundlegend neues Männlichkeitsideal hervor, sondern modifizierten oder radikalisierten das aus der Zeit um 1800 stammende hegemoniale Männlichkeitskonzept.²³ So konnte auch die Aufsehen erregende Lebensreformbewegung nur in kleinen Elitekreisen die Frauen- und Männerrollenklischees aufbrechen (Freikörperkultur und natürlich fallende Kleider statt Korsett und Reifrock etc.)²⁴ und war dabei selbst von etablierten Identifikationen von Weiblichkeit mit Natur, Männlichkeit mit Potenz und Stärke etc. durchsetzt.

20 Dahlke 2006, S. 158–159.

21 Siehe ebd. 2006, S. 163.

22 Weininger 1904. Zu Weininger siehe ausführlich Dahlke 2006, S. 157–180, hier insbesondere S. 158–159, 163–165.

23 Der Begriff „Hegemoniale Männlichkeit“ wurde in erster Linie von Robert W. Connell entwickelt. Das „hegemoniale Männlichkeitskonzept“ etablierte sich im Zuge der Nationenbildungsprozesse des 18. und 19. Jahrhunderts und meint das vorherrschende Ideal „militarisierter Männlichkeit“, zu dem sich alle (übereinstimmende wie alternative) Männlichkeitsentwürfe einer Gesellschaft positionieren. – Siehe Schmale 2003, S. 232; Connell/Messerschmidt 2005.

24 Siehe *Lebensreform* 2011; *Visions 'Neue Frau'* 1995.

Die freie plastische Aktdarstellung ohne legitimierende historisierende oder narrative Elemente stellte im 19. Jahrhundert noch eine Ausnahme dar. In den folgenden Jahrzehnten aber sollte sie sich im Bereich der Plastik bei der Suche nach künstlerischer Erneuerung als entscheidendes Medium und umkämpftes Experimentierfeld – bis zum Ersten Weltkrieg kam es in Deutschland immer wieder zu hitzigen Auseinandersetzungen über Aktfiguren, Künstler und ihre Modelle²⁵ – herauskristallisieren. Für die unmittelbare Körperdarstellung ohne Narration, Attribute oder Verhüllung sprach sich Max Klinger in „Malerei und Zeichnung“ (1891) zugunsten der angestrebten reinen Form aus:²⁶

[...] Ein ruhender menschlicher Körper, an dem das Licht in irgendeinem Sinne hingeleitet, in dem nur Ruhe und keinerlei Gemütsbewegung ausgedrückt sein soll, ist [...] schon ein Kunstwerk. Die ‚Idee‘ liegt für den Künstler in der der Stellung des Körpers entsprechenden Formentwicklung, in seinem Verhältnis zum Raum, in seinen Farbenkompositionen, und es ist ihm völlig gleichgültig, ob dies Endymion oder Peter ist.²⁷

In den folgenden Jahrzehnten wurde die Aktdarstellung zur dominierenden Ausdrucksform und der Mensch zum „Kernpunkt aller Darstellung“,²⁸ wie Klinger gefordert hatte. In Abwendung von der im 19. Jahrhundert dominierenden Salonplastik schufen die um 1880 geborenen Bildhauerinnen und Bildhauer, wie Karl Albiker, Ernesto de Fiori, Hermann Haller, Moissej Kogan, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Emy Roeder, Milly Steger und viele andere, zunehmend zeitlose, nach innen gewandte Akte, die trotz ihrer Nacktheit ‚keusch‘ wirken sollten.²⁹ Proportionen, Körperhaltungen und Materialfragen standen nun im Zentrum des Interesses.³⁰ Auf der Suche nach ‚Ausdruck‘ und Sichtbarmachung der ‚Idee‘ „des heutigen Lebens“,³¹ so Kolbe 1912, gestalteten sie weder modische Menschen in zeitgenössischer Kleidung noch genrehaft-erotische Figuren, sondern versuchten in Aktfiguren „reine[r] Form“ das Wesentliche hervorzuheben,³² das heißt „ohne

25 Siehe Kolbe 1990, S. 50; *Figürliche Bildhauerei* 1995, 21; Berger 2007.

26 Siehe Berger 2007, S. 22, 24–26.

27 Klinger 1987, S. 31.

28 Ebd., S. 49.

29 Die deutschsprachigen Bildhauer Bernhard Hoetger, Heinrich Baucke, Benno Elkan, Georg Kolbe, Karl Albiker, Carl Burckhardt, Richard Scheibe, Wilhelm Gerstel, Hermann Haller, Wilhelm Lehmbruck und Milly Steger wurden alle in dem Zeitraum von Mitte der 1870er- bis Mitte der 1880er-Jahre geboren. „Dieses neue Figurenideal [...] trat nun in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland bei der Generation der 30–40-jährigen Bildhauer überall hervor.“ – *Figürliche Bildhauerei* 1995, S. 35.

30 Siehe Hartog/Jans/Lindhout 1992, S. 11.

31 Georg Kolbe verwendet den Terminus „Ausdruck des heutigen Lebens“ zweimal auf nur einer Textseite im Vorwort des Kataloges zur Mannheimer Ausstellung *Ausdrucksplastik*. – *Ausdrucksplastik* 1912, S. 1.

32 Ebd.

soziale oder gesellschaftliche Rangabzeichen“ ein *Charakterbild* vom modernen Menschen zu geben,³³ in bewusster Abgrenzung von der Mehrzahl der akademischen, historisch und literarisch aufgeladenen Figuren des vorangegangenen Jahrhunderts.

Die Künstler selbst nannten die neue figürliche Plastik in der programmatischen Mannheimer Ausstellung von 1912 „Ausdrucksplastik“.³⁴ Meist beschränkten sie sich in ihren Werken auf die unbekleidete Einzelfigur, die in einem Bemühen um Vereinfachung und Konzentration auf eine ausdrucksstarke Pose zugeschnitten wurde. Die Darstellung zielte auf die Suggestion seelischer Zustände mittels bestimmter Handlungs- und Bewegungsmotive ab.³⁵ Zeitgenossen verbanden mit diesen Figuren das Streben nach Ausdruck, Gefühl, „reine[r] Form“ und Lebensnähe.³⁶ ‚Beseelung‘, das heißt die Vermittlung inneren Lebens, war das künstlerische Ziel einer großen heterogenen Gruppe von Bildhauern in ganz Europa,³⁷ zu der nicht nur Kolbe, Lehmbruck etc. gehörten, sondern ebenso Ernst Barlach, Hermann Haller, George Minne und Aristide Maillol.³⁸

Diese Tendenz in der Plastik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts speiste sich aus der Auseinandersetzung mit *den* zwei konträren Positionen der bildhauerischen Gestaltung jener Zeit, deren Bedeutung für die Jüngeren kaum zu überschätzen ist und hier nur in Erinnerung gerufen werden kann: Adolf von Hildebrand und Auguste Rodin.³⁹ Insbesondere Hildebrands Forderung, das Wesentliche der Natur wiederzugeben und auf unnötige Details zu verzichten, sowie die Maxime vom regelmäßigen, einfachen Kompositionsaufbau wurden für die nachfolgenden Bildhauergenerationen wichtig.⁴⁰ Hildebrand hat diese Forderungen in seiner idealisierten Darstellung des *Stehenden jungen Mannes* (1881/84) in der Berliner Nationalgalerie umgesetzt. Es wird auf individuelle und narrative Züge sowie aktuelle Bezüge verzichtet; das Augenmerk der Darstellung liegt allein auf der Form, die sich aus der stehenden Haltung und dem Verhältnis der Figur zum umgebenden Raum ergibt. Auf der anderen Seite konnten sich die jüngeren Bildhauer auch der übermächtigen Wirkung Rodins nicht entziehen.⁴¹ Auch wenn eine Überbietung von dessen unruhiger, dramatischer Plastik mit den von ihm entwickelten Gestaltungsmitteln – wie dynamische Oberflächenmodellierung, Torsierungen, Non-finito und

33 Fitschen 2004, S. 10; ebenso etwa Kolbe 1990, S. 50.

34 Zur Ausstellung „Ausdrucksplastik“ in der Mannheimer Kunsthalle 1912 und zum Begriff „Ausdrucksplastik“ siehe ebd., S. 156–158; *Deutsche Bildhauer Entartet* 1992, S. 88, 106; Berger 2002a, S. 7–9 sowie die übrigen Beiträge in *Ausdrucksplastik* 2002.

35 Siehe Hartog 1992, S. 88; Hartog/Lubricht 2004, S. 14–16, 21.

36 So Georg Kolbe im Vorwort zur Ausstellung *Ausdrucksplastik* 1912. – *Ausdrucksplastik* 1912, S. 1. 37 Ebd.

38 Berger 2002a, S. 7–9.

39 Siehe etwa Kolbes rückblickende treffende Charakterisierung der beiden Ziehväter in: Kolbe 1949, S. 9.

40 Theoretisch dargelegt in Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893). Siehe Hildebrand 1901.

41 So bereits Westheim 1922, S. 19; siehe auch *Rodin* 2000.

eine neuartige Nutzung und Aufwertung des Materials Gips – kaum möglich war, wirkten sie für die Jüngeren doch wegweisend.⁴²

Auf der Suche nach einer Synthese dieser künstlerischen Pole sowie alternativen, vermeintlich ursprünglicheren Vorbildern als den kanonischen Werken der klassischen Antike oder der Renaissance orientierten sich zahlreiche Künstler zunehmend an sogenannter primitiver Kunst. Das aufkeimende Interesse an den Kulturen der Naturvölker Afrikas und Ozeaniens, an asiatischer sowie altägyptischer, griechisch-archaischer und mittelalterlicher Kunst resultierte aus einer verbreiteten Akademismus-Kritik sowie der Unzufriedenheit mit der westlichen Zivilisation insgesamt. Eine Folge dieser allgemein empfundenen Sehnsucht nach Authentizität, Einfachheit, Unverdorbenheit und Ursprünglichkeit war ein verstärktes Bemühen um spirituellen Gehalt im weitesten Sinne, das sowohl die Figuren der Ausdrucksplastiker als auch die der Maler-Bildhauer der Künstlergruppe *Brücke* kennzeichnet. In den Formen der archaischen und primitiven Kunst meinte man die erwünschte ertümliche Spiritualität und religiöse Atmosphäre zu erkennen. Diese Wiederentdeckung und Interpretation der älteren und außereuropäischen Kunst sowie der damit einhergehende Trend zu Formvereinfachung und -stilisierung wird in der Präferenz bestimmter Darstellungen – wie knienden, sich erhebenden oder aufsteigenden, schwebenden, rufenden oder denkenden Figuren – und in expressiven, spirituell aufgeladenen Werktiteln der Zeit deutlich.⁴³

Auch die Kunsttheorie um 1900 ist von dieser Suche nach neuen Formen der Gestaltung als Ausdruck seelischer Ausdruckswerte und Stimmungen jenseits der strengen formalen Regeldisziplin und Allgemeingültigkeit bei Hildebrand oder der Gefühlsekstase und Formauflösung Rodins bestimmt.⁴⁴ Alfred Kuhn etwa überschrieb die Hauptkapitel seines Buches *Die Neuere Plastik von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart* von 1921 mit „Der Mensch“, „Das Material“, „Auf der Suche nach dem neuen Stil“, „Die grosse Form“ und „Das neue Raumgefühl“, ⁴⁵ die unter Vermischung mit der Kategorie Geschlecht behandelt und hierarchisiert werden.

Diese den zeitgenössischen Diskurs über Kunst und insbesondere Plastik bestimmenden Themenkomplexe von Raum und Bewegung, Körper, Stil und Material, die stets auch geschlechtlich konstruiert werden, bilden daher den Kern der vorzunehmenden Analyse der Geschlechterkonstruktion bei Wilhelm Lehmbruck. Auf der Grundlage von Genderstudien, die sich im Anschluss an Laura Mulveys Konzept der „Schaulust“ im Verhältnis zwischen aktivem männlichen Betrachter und passivem

42 Siehe Kähler 1996, S. 211; zum Blick der deutschen Plastiker nach Frankreich siehe auch die Beiträge in: *Für Deutsche unnachahmlich* 2004.

43 Siehe Dorren, Katalogbeitrag, in: *Deutsche Bildhauer Entartet* 1992, S. 134.

44 So definiert etwa Wilhelm Hausenstein die Kunstgeschichte als „Formgeschichte“. – Hausenstein 1913, S. 5.

45 Kuhn 1921, S. 9, 13, 74, 90, 109. Im Kern macht auch Eduard Trier diese drei Schwerpunkte für seine Studie zur Kunsttheorie der Plastik der 1920er-Jahre aus: „Material“, „Körperlichkeit der Plastik“, „Raum und „Vorstellung von Bewegung“, ohne auf die Bedeutung von Konstruktionen von Geschlecht einzugehen. – Trier 1985, hier S. 41; siehe ebenso Heß 2009.

weiblichen Objekt im Film mit dem Problem der ‚Frau als Bild‘ in anderen Medien auseinandergesetzt haben,⁴⁶ wird hier die Frage nach der Beziehung zwischen betrachtendem Subjekt und betrachtetem (männlichen oder weiblichen) Objekt auf den Bereich der figürlichen Plastik fokussiert. Inwiefern lassen die Blick- und Machtgefüge in dreidimensionalen Plastiken vergleichbare oder andere Schlüsse für die Objekt-Subjekt-Beziehungen zwischen Werk und Betrachter zu und welche Folgen hat dies für den Status von Dargestelltem, Kunstwerk und Kunstschaffenden?

Die Charakterisierung der Geschlechter gemäß ihrer sogenannten natürlichen Bestimmung, die Verklärung der Rolle der Frau als Ehefrau, Hausfrau und Mutter, die gefühlsvoll und passiv ist, sowie der Rolle des Mannes als aktiver, rationaler und beruflich engagierter Versorger zu einem vermeintlichen Naturzustand ist ein bürgerliches Phantasma, wie der amerikanische Historiker Thomas W. Laqueur in seiner Studie zur Geschichte der Zweigeschlechtlichkeit gezeigt hat.⁴⁷ Bis ins 18. Jahrhundert hinein war man der Überzeugung, dass es nur ein anatomisches Geschlecht gäbe: Die Frau wurde als unvollkommener Mann gedacht, die Geschlechtergrenzen waren durchlässig, und Geschlechtswechsel, man denke an die Komödien der Frühen Neuzeit, erschienen möglich. Geschlecht war in erster Linie eine soziale, keine vermeintlich gegebene biologische Kategorie. Erst mit dem 18. Jahrhundert wurde Geschlecht als biologische Kategorie entworfen, indem die Geschlechterrollen und Unterschiede der Geschlechter an die „Natur“ rückgekoppelt wurden. In Wissenschaft und Literatur des 19. Jahrhunderts aber wurden Wesensart und Bestimmung der Geschlechter zunehmend bipolar biologisiert: der männliche und der weibliche Körper wurden als zwei grundverschiedene Modelle imaginiert, in denen die Ursachen für ihre unterschiedliche „natürliche Bestimmung“ und ihr unterschiedliches Verhalten zu suchen seien.⁴⁸ Damit gingen entsprechende moralische Wertungen einher, die „natürliches“ mit „unnatürlichem“, das heißt abartigem Aussehen und Gebaren kontrastierten.⁴⁹

Im Bestreben um Stabilität und Aufrechterhaltung existierender Hierarchien und Strukturen wird dualistische Zweigeschlechtlichkeit insbesondere in gesellschaftlichen Umbruchphasen betont und reaktiviert. So werden auch in der Kunst Männlichkeit und Weiblichkeit unterschiedliche Bereiche zugewiesen, denen man bestimmte Grundprinzipien, Gestaltungsmittel – wie Form versus Materie, Linie versus Farbe etc.⁵⁰ – und Bedeutungssphären zuordnete. Abweichungen von dieser Norm werden mit dem jeweils anderen Geschlechter-Etikett versehen und entsprechend gedeutet, etwa wenn die Kunst von Käthe Kollwitz als „männlich“ und die Ausdrucksplastik als „weiblich“ gebrandmarkt wurden.⁵¹ Aus dem „explizite[n]

46 Siehe etwa Eiblmayr 1993; Schade/Wenk 1995 und in Auseinandersetzung mit Mulvey 2003.

47 Zum Wandel von der Ein- zur Zweigeschlechtlichkeit siehe ausführlich Laqueur 1992.

48 Siehe ebd.

49 Siehe ebd.

50 Siehe Wagner 2002; Held/Schneider 2007, S. 460.

51 Siehe Held/Schneider 2007, S. 458, Anm. 1160.

Subjektivismus von Sprache und Urteil nach 1900⁵² spricht das häufig in optimistischem Kunst- und Weltverbesserungsgestus vorgetragene Verlangen nach einer neuen monumentalen Einfachheit bei gleichzeitiger Stilisierung der Form, einer umfassenden Ineinsetzung von Kunst und Leben. Es gilt zu fragen, welche geschlechterspezifischen Implikationen sich aus dieser Interessenlage um 1900 für die zeitgenössische Bewertung von plastischen Figuren und ihren Produzenten ergeben.

Um die Jahrhundertwende hat das Paradigma des weiblichen Körpers als Bild und Figuration von Natur und menschlichem Leben Konjunktur und erfährt zugleich eine Transformation. Dies wird etwa an den Aktskulpturen im öffentlichen Raum deutlich, die als visuelle Füllung und Symbol der Vergangenheit fungieren,⁵³ die Verunsicherungen sowohl abfedern als auch repräsentieren können. Die Fülle an weiblichen Allegorien, die im 19. Jahrhundert und um 1900 im öffentlichen Raum Aufstellung fanden, um Nation, Staat, Tugend- und Moralvorstellungen zu versinnbildlichen und zu „naturalisieren“, sollten bekanntlich auf der einen Seite die bestehende Ordnung und das Gemeinwohl verifizieren, nationale Identifikationsmuster bieten und der weiblichen Bevölkerung eine Bedeutung verleihen, wie sie ihr realiter strukturell verweigert wurde.⁵⁴ In Darstellungen des männlichen Körpers hingegen, der zu der Zeit kaum in dieser Weise öffentlich „entblößt“ in Erscheinung trat, werden die Vorstellungen hegemonialer Männlichkeit – körperliche Stärke, Militarismus, Wille und Gehorchen, Vernunft, Gestaltungs- und Veränderungswillen – zur Anschauung gebracht und sowohl mithilfe von Vorstellungen von Weiblichkeit als auch über ‚krisenhafte‘ Männlichkeitsbilder konstruiert. Welche Situation ergibt sich aus dieser Geschlechterdichotomie und der gleichzeitigen zunehmenden Pluralität der Geschlechterbilder für ihre Figurationen im Medium der Plastik?

Figuren von Sein und Werden: Ziele und Thesen

Lehmbrucks Schaffen eignet sich für das Unterfangen, die Wirkmechanismen der Kategorie Geschlecht innerhalb der Relation von Kunst und Kunstwissenschaft um 1900 zu analysieren, aus mehreren Gründen in besonderem Maße: Sein umfangreiches Werk, das in der relativ kurzen Zeitspanne von nur zwanzig Jahren, von 1898 bis 1918, entstand, weist hinsichtlich der Motive und Körperbilder, in Material und Stil der Frauen- und Männerdarstellungen sowohl Kontinuitäten als auch auffallende Veränderungen auf. Am Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit schuf er traditionelle großformatige Darstellungen des nackten männlichen Körpers wie *Männlicher Akt* (1902), *Kugelwerfer* (1902/03) und später den halbbekleideten kleinformatigen *Steinwälzer* (1905), die zum Teil in der Tradition der Salonplastik des 19. Jahrhunderts oder der sozialen Plastik Constantin Meuniers stehen. Bekannt

52 Sänderhauf 2004, S. XX.

53 Siehe Dahlke 2006, S. 13–14; am Beispiel von Wien um 1900 siehe Wiltschnigg 2001.

54 Siehe Warner 1989, S. 14–15; *Allegorien und Geschlechterdifferenz* 1994; Wenk 1996.

aber wurde Lehmbruck in Paris mit elegischen weiblichen Figuren, wie der *Stehenden weiblichen Figur*, der *Knienden*, *Sinnenden* und ihren torsierten Varianten. Mit dem *Emporsteigenden Jüngling* 1913 setzte wiederum die Beschäftigung mit dem männlichen Körper ein, es folgten der *Gestürzte*, der *Sitzende* und schließlich der *Kopf eines Denkers*. Nach dem Ende des Paris-Aufenthaltes gibt es bei Lehmbruck keine weiblichen Ganzfiguren mehr, nur mehr Torsi – das Experimentieren mit unterschiedlichen Teilstücken von Figuren beschränkte sich fast ausschließlich auf den weiblichen Körper. Kann man angesichts dieser männlich und weiblich dominierten Perioden in Lehmbrucks Schaffen von einem Wechsel zwischen „männlichen“ und „weiblichen Phasen“ sprechen, wie dies beispielsweise Gabriela Christen für Ferdinand Hodler getan hat?⁵⁵ Und welche Schlüsse ließen sich aus derartigen vermeintlichen Gender-„Brüchen“ für das Geschlechterbild und -verständnis bei Lehmbruck ziehen?

Statt den Diskurs des „Bruches“ im Werk eines männlichen Künstler-Schöpfers fortzuschreiben, wird in dieser Untersuchung die These verfolgt, wonach Lehmbruck in seinen weiblichen und männlichen Plastiken programmatische Figuren für die zeitgenössische genderspezifische Vorstellung von „Sein und Werden“ schuf, wie sie etwa Georg Simmel in seinen Essays *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem* und *Weibliche Kultur* entwickelt hat.⁵⁶ Im Bestreben um vermeintlich objektive Wahrheitsfindung über den ‚Charakter des Männlichen und Weiblichen‘ wird in ihnen Geschlechterdifferenz als grundlegende, alles Denken, Gestalten, Wahrnehmen und Wissen strukturierende Kategorie entworfen. Nach diesem Paradigma können Lehmbrucks weibliche Figuren als Gestalten des Seins und Verharrens ohne Entwicklung und Bewegung verstanden werden, die als stillgestelltes „Bild“ vor den Augen des Betrachters in erster Linie ruhige Zuständigkeit als künstlerische, das heißt vom Künstler gemachte Parallelwelt zu Natur und Realität entfalten. Die männlichen Figuren hingegen stellen danach Entwürfe programmatischer Transzendenzgestalten mit eigenen Denk-Räumen dar, denen stets ein Moment der Weiter- und Höherentwicklung oder des Übergangs innewohnt.⁵⁷ Diese im Folgenden näher zu untersuchende genderspezifische Verteilung von Passivität und Aktivität entspricht den zeitgenössischen Rollenvorstellungen der Geschlechter. Die Frage ist, auf welche Weise diese tradierten Geschlechterkonzeptionen in Lehmbrucks Plastiken erneut thematisiert, abgewandelt oder noch übersteigert werden. Es wird sich zeigen, dass der Künstler durch die konzeptionell unterschiedlichen Bilderfindungen und Darstellungsweisen von weiblichen und männlichen Figuren dualistisch konstruierte Zuweisungen an Frauen und Männer – Passivität versus Aktivität, Verharren versus Entwicklung, Materie versus Form, innen versus außen etc. – fortschreibt. Damit wird in seinen Figurationen der rela-

55 Siehe Christen 2008, Christen 2009.

56 Simmel 1996a und Simmel 1996b; siehe dazu Menzer 1992; Allan 2005.

57 Auch Čzečzot hat die „Verbildlichung des Strebens nach Höherem und Transzendtem“ als Merkmal von Lehmbrucks Kunst ausgemacht, ohne Untersuchung der Gender-Aspekte. – Čzečzot 1998, S. 145.

tionale Charakter der Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit deutlich, die nur in parallelen Konzepten der zwei Geschlechter konstruiert werden können: In der Unterschiedlichkeit ihrer Mittel und gleichzeitigen Bezogenheit aufeinander als Folie und Anti-Folie wird eine Geschlechterpolarität konstruiert und inszeniert, wie sie auch zeitgenössische Texte über Männlichkeit und Weiblichkeit bestimmt.

Über diese Dichotomien hinausgehend, wird vor dem Hintergrund zeitgenössischer Utopien, Kunstkritiken und prominenter pseudowissenschaftlicher Vorstellungen dargelegt, dass Lehmbruck in seiner Kunst 1913/14, mit der *Großen Sinnenden* und dem *Emporsteigenden Jüngling*, den Versuch unternahm, neue synthetische Ideale von Frau und Mann zu gestalten in Form spezifischer Kunstvisionen der ‚neuen Frau‘ und, mehr noch, des ‚neuen Mannes‘. Inwiefern Lehmbruck mit diesen Figuren und anderen Bildfindungen dabei gegen zeitgenössische Sehenswartungen und etablierte Darstellungstraditionen der Geschlechter verstieß und ob dies der Grund dafür war, dass die gewünschte breite Anerkennung für seine Figurenkonzeptionen ausblieb, wird in den Einzelstudien zur *Knienden*, dem *Gestürzten* und *Emporsteigenden Jüngling* ausführlicher diskutiert. Dabei stehen Lehmbrucks ambivalente Werke vielfältigen Interpretationen offen, weil sie sich einer eindeutigen Auslegung und interpretatorischen ‚Inbesitznahme‘ entziehen. Erklärungsbedürftig ist, wie für die Figuren jeweils eigene, nach außen, das heißt gegen den Betrachter abgeschlossene ‚Ausdrucks-‘ beziehungsweise ‚Denkwelten‘ geschaffen werden.⁵⁸ Wie vielfach bemerkt wurde, entfalten die Plastiken in ihrer Monumentalität und Sinnlichkeit einerseits eine geradezu körperliche Präsenz, andererseits entziehen sie sich durch Kopfeignung, Blickverweigerung und Distanz aufbauende Körperhaltung und Plinthenform der Bemächtigung durch den Betrachter. In der Gleichzeitigkeit von Anwesenheit und Abwesenheit, Zeitlichkeit und Stilllegung, der ‚Inhaltslosigkeit‘ und dem Verzicht auf narrative Elemente werden neoklassische und moderne plastische Tendenzen vereint, ebenso wie in ihrer Geschlechterkonstruktion ältere und moderne Vorstellungen zusammenkommen.

Der Rolle von Rezeption und Rezeptionsprozessen kommt beim Erforschen von Genderkonstrukten eine entscheidende Bedeutung zu: Zum einen, weil bestimmte Ideen des Weiblichen und Männlichen sowie Markierungen von Geschlechterdifferenz Lehmbrucks modellierte, gemalte und gezeichnete Figuren genderspezifisch entwerfen und strukturieren. Zum anderen, weil die Konstruktion von Geschlecht und Geschlechterdifferenz ebenso die zeitgenössische Rede, Meinung und Definition von Kunst im Allgemeinen und von plastischen Körperbildern im Besonderen mitbestimmt. Die zeitgenössischen Debatten, die um die Figuren entstanden, führen vor Augen, welche Sinnebenen und Machtkämpfe mit der Verhandlung von Körperbildern verknüpft waren. In einem zweiten Schritt ist also nach der Funktion der dualistischen Charakterisierung der Frauen- und Männergestalten zu fragen. Im Sinne der Rezeption als Terrain zur Bestimmung und Demonstration einer

58 Der Begriff „Ausdruckswelt“ stammt von Gottfried Benn, wird von ihm aber anders gebraucht: Benn 1949.

künstlerischen Position wird diskutiert, wie Lehmbruck bei der Ausgestaltung von Geschlechterbildern mit Vorlagen und etablierten Figurenkonstellationen aus Kunst und Literatur umgeht. Auf welche Weise und zu welchem Zweck werden von ihm bei der Aneignung, Umarbeitung oder auch Neukonzeption von Figurationen von Mann und Frau ältere Geschlechtervorstellungen und -modelle fortgeschrieben oder transformiert? Diese Bildfindungen werden wiederum rezipiert, und es ist zu fragen, welche Rolle ihnen im Diskurs der Zeit um Geschlecht und Geschlechterbeziehung zugewiesen – oder auch aberkannt wird. In welchem Verhältnis stehen Lehmbrucks Figuren zu zeitgenössischen Vorstellungen von Geschlecht, Körper und Nacktheit, zu individueller und kollektiver Geschlechtlichkeit? Schließlich, auf welche Weise bringt er sich mit seinen Werken in diesen diskursiven Prozess ein und hat so Anteil daran, wie in der Moderne Geschlecht und Körper gedacht und gemacht werden? Damit versteht sich die Analyse als Beitrag zur Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Geschlecht und künstlerischer und kultureller Praxis bei der modernen Selbstverortung.

Image und Diskurs: Lehmbruckrezeption

Kategorie ‚Geschlecht‘

Eine systematische und umfassende Analyse der Konstruktion von Geschlecht in der Kunst Wilhelm Lehmbrucks fehlt bislang, obwohl in den letzten zwanzig Jahren sowohl die wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Schaffen ausgeweitet wurde als auch eine Fülle neuer Forschungsarbeiten zu Bedeutung und Konstruktion von Geschlecht in der Kunst publiziert worden sind. Einzelbeobachtungen und Teilstudien zu Lehmbrucks Frauen- und Männerdarstellungen lieferten in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen Silke Wenk (1989), Dietrich Schubert (1990, 2001, 2012), Katharina B. Lepper (2005), Ivan Čžečzot (1998), Arie Hartog (2000) und Inge Herold (2000) sowie Angelika Affentranger-Kirchrath (2010).⁵⁹ Wenk behandelt die geschlechterspezifische, modernistische Lehmbruck-Rezeption und ihre Aussagen über Kunst und Gesellschaft nach 1945, die insbesondere die *Kniende* als Sinnbild für die unterbrochene und wieder aufgenommene Moderne-Tradition in Deutschland inszenierte.⁶⁰ Lepper und Schubert thematisierten die Problematik von Geschlechterkampf und Jünglingskult und postulierten ein Pendant-Verhältnis zwischen der *Großen Sinnenden* und dem *Emporsteigenden Jüngling*.⁶¹ Čžečzot analysierte den *Gestürzten* als Figur des ‚Übergangs‘ und deutete Lehmbrucks Zeich-

59 Daneben existiert eine Magisterarbeit zum ‚Frauenbild‘ Lehmbrucks, die nicht einsehbar ist: Petra Mostbacher, *Das Frauenbild bei Wilhelm Lehmbruck* [Magisterarbeit Univ. Stuttgart 1992], unpubliziert. Eine Nachfrage der Verf. bei der Autorin blieb unbeantwortet.

60 Siehe Wenk 1989.

61 Siehe Lepper, Katalogbeitrag in: *Lehmbruck 2005*, S. 136, 152; Schubert 1990, S. 169–171.