

entsprach dem Zeitgefühl Deutschlands in den vergangenen Jahrzehnten, was, auf den Bau bezogen noch dadurch verstärkt wurde, daß das Reichstagsgebäude nahezu funktionslos an einer Demarkationslinie inmitten einer städtebaulichen Wüste stand.

Um das Reichstagsgebäude richtig zu verstehen, war es sicher richtig, auf die monumentalen Vorbilder im Ausland hinzuweisen. Genauso wichtig wäre es aber gewesen, die deutsche Tradition der Parlamentsbauten herauszuarbeiten, die nahezu vergessen scheint (S. 42 bemängelt Hoffmann fehlende Literatur zu Parlamentsbauten allgemein). Das Karlsruher Ständehaus und das Maximilianeum in München wären zwei Kronzeugen der Entwicklung in Deutschland gewesen.

Das letzte Kapitel bringt einen Überblick über weitere große Baumaßnahmen. Dazu gehören auch Botschaftsgebäude (in Washington und St. Petersburg) und Bauten Wilhelms II. in Posen (Kaiserschloß) und Jerusalem (Kirchen). Hier wird der Begriff der „Staatsbauten“ überstrapaziert. Genauer wären die Auftraggeber „Staat“ und „Kaiser“ zu differenzieren. Dann würde sich auch das Bild des Stilpluralismus, das der Autor entfaltet, etwas anders darstellen.

Die wenigen Anmerkungen sollen nicht darüber hinwegtäuschen, daß Godehard Hoffmann ein wichtiges Kapitel deutscher Architekturgeschichte erfolgreich angepackt hat. Besonders, was den Reichstag angeht, ist ihm für die sorgfältige und gründliche Analyse zu danken. Wäre sie früher erschienen, hätte sie die jüngste Architekturdebatte Deutschlands beeinflussen können, zumindest dann, wenn kunsthistorische Fachliteratur auch außerhalb des Faches wahrgenommen wird.

JÜRGEN KRÜGER

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Karlsruhe*

Ausdrucksplastik (*Bildhauerei im 20. Jahrhundert, 1*), hrsg. von Ursel Berger; Georg-Kolbe-Museum Berlin 2002; 111 S., 152 Abb.; ISBN 3-9295542-19-6; € 25,-

Das Georg-Kolbe-Museum in Berlin, das vornehmlich den Nachlaß des Bildhauers in dessen mittlerweile erweitertem Atelierhaus bewahrt, feierte im Juni 2000 sein 50jähriges Bestehen mit einer Ausstellung von Werken Wilhelm Lehmbrucks und einem Kolloquium. Dessen sieben Beiträge geben jetzt den Auftakt zu einer Reihe von Aufsatzbänden „Bildhauerei im 20. Jahrhundert“. Sie soll von mehreren Museen getragen werden, die auf dieses Gebiet spezialisiert sind oder über einen wichtigen entsprechenden Bestand verfügen. Zunächst tat sich das Kolbe-Museum mit dem Gerhard Marcks Haus in Bremen zusammen. Ein zweiter Band ist in Vorbereitung. Die offensichtliche Aufmerksamkeit für figürliche Plastik und vielleicht auch für ein Weiterdenken nicht erledigter Fragen nach Realismus kann nur von Nutzen für den Fortgang der Kunstwissenschaft sein.

Das Kolloquium übernahm als Titel den einer Ausstellung, die 1912 der „Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim“ in der dortigen Kunst-

halle veranstaltete. Deren Direktor Fritz Wichert hatte den Bund im Jahr zuvor gegründet. Vermutlich handelte es sich um die erste, ganz auf zeitgenössische deutsche Plastik konzentrierte Ausstellung. Zu ihrem Katalog schrieb Georg Kolbe einen einleitenden Text.

Von ihm geht der erste Beitrag des vorliegenden Sammelbandes aus, der auf einer Magisterarbeit von 1998 basiert. TANJA BEUTHIEN (S. 11–19) legt dar, wie der frühe Kolbe Plastik als „Ausdruck des Lebens“ und überhaupt jedes Kunstwerk als „eine Übersetzung des Lebens in eine Sprache“ verstand (Zitat Kolbe, 1912) und möchte Kolbes „eigene Modernität“ (S. 11) gegen heute verbreitete Vorwürfe verteidigen, er sei nicht modern und nicht krisenbewußt gewesen. In Kolbe den „Vertreter einer anderen Ausprägung der Moderne“ (S. 19) zu sehen, obwohl er nicht der Avantgarde zuzurechnen sei, fügt sich in die neuerdings verbreiteten, durchaus begründeten Bemühungen um ein differenzierendes Verständnis der Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert. Tanja Beuthien verweist auf Übereinstimmungen mit der damals neuen Strömung des Freien oder Ausdruckstanzes, mit der einflußreichen Lebensphilosophie besonders von Friedrich Nietzsche und Henri Bergson und mit der Einfühlungsästhetik von Theodor Lipps. Wenn sie deren Wirkung auf die bildende Kunst bzw. ihres Verständnisses Wilhelm Worringer zuschreibt (S. 16), verwischt sie ein wenig, daß dessen „Abstraktion und Einfühlung“ von 1907 (keine „populäre“ Schrift, sondern eine Dissertation) gerade *gegen* eine umfassende Gültigkeit des Einfühlungsprinzips argumentierte. Da das Tanzmotiv auch beispielsweise bei Ernst Ludwig Kirchner oder Rudolf Belling auftrat, wäre deutlicher zu machen, daß die neue Tanzästhetik den Bildhauern sehr verschiedene Anregungen geben konnte. Auch der Begriff „Ausdrucksplastik“, der vor allem den damaligen Expressionismus anklingen ließ, bleibt eigentlich im Grunde leer, weil schließlich jedwede Form einen Ausdruck besitzt.

Eine weit ausgreifende Würdigung von Kolbes „ambivalentem Lebenswerk“ und seiner komplizierten Persönlichkeit unternimmt ELMAR JANSEN (S. 21–32) in Erinnerung an seinen Besuch des Atelierhauses um 1955. Der mit Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts bestens vertraute Barlach-Kenner verweist u. a. auf die Beziehungen seines Lehrers Richard Hamann zu Kolbe. Er unterstreicht kritisch die einschneidenden Veränderungen in der Kunstrezeption, die in den letzten Jahrzehnten vor sich gingen und mit generellen kulturellen Prozessen zusammenhängen, und akzentuiert mit pointierten Kennzeichnungen die Widersprüche bei dem „zutiefst moralischen, immer auch etwas ängstlichen“, in vielem gescheiterten Kolbe: „unerquickliche Monumentalisierung“ in den 30er Jahren, befremdliche „Stiernackigkeit“ neben dem vorherrschenden „zivilen Umgang von Mensch zu Mensch“ (S. 30 f.).

Bergsons Lebensphilosophie, tanzende Figuren einer „rhythmischen Bewegungsplastik“ (Alfred Kuhn, 1921) und die Lehmbruck-Ausstellung im Kolbe-Museum bilden die Ausgangspunkte für ANITA BELOUBEK-HAMMER, die 1996 über Bildhauerkunst des Expressionismus promovierte, um in einem besonders reich illustrierten Beitrag den Ukrainer Alexander Archipenko und dessen Wirkung auf deutsche Bildhauer zu würdigen (S. 35–53, 63 Abb.). Zum Problem Kolbe besteht insofern eine Parallele, als ein Bildhauer, den um 1920 manche für den bedeutendsten

Neuerer hielten, gegen eine heute mehrfach laut werdende Abwertung verteidigt wird. Die Autorin hebt hervor, daß Archipenko und der sechs Jahre ältere Lehmbruck zwischen 1910 und 1914 in Paris befreundet waren, und beharrt in Fortsetzung einer heftigen Auseinandersetzung mit dem Lehmbruck-Experten Dietrich Schubert darauf, daß Lehmbruck durch eine „Kniende“ Archipenkos von 1910 zu seiner berühmten „Knienden“ (1911) mit gleicher Beinstellung motivisch inspiriert und zugleich zu einer „Gegenkonzeption der seelischen und geistigen Vertiefung herausgefordert“ worden sei (S. 38). Angesichts der Unterschiede in den Armhaltungen beider Figuren bleibt es wohl ein unentscheidbares psychologisches Problem, ob oder wie weit Lehmbrucks Formfindung durch die nur zu vermutende Bekanntschaft mit der Figur Archipenkos stimuliert wurde. Zahlreiche weitere Vergleiche mit Arbeiten Lehmbrucks wie Rudolf Bellings, Herbert Garbes, Oswald Herzogs, Emy Roeders, Milly Stegers wie auch Umberto Boccionis belegen überzeugender, daß innerhalb der generellen Tendenzen zur Gestaltung ekstatischer Bewegung und von Torsi, sowie zur Durchdringung von Körper und Raum die Gestaltfindungen Archipenkos entscheidende Anregungen gaben.

URSEL BERGER, die Leiterin des Kolbe-Museums, bearbeitet das für Museen und Privatsammler besonders schwer wiegende und unter Spezialisten heftig diskutierte Problem der Bewertung posthumer Bronzegüsse, mit dem sie sich seit über 20 Jahren beschäftigt (S. 55–69). Ihre Entscheidung kommt den Richtlinien der amerikanischen College Art Association von 1974 auch darin nahe, in jedem Einzelfall sorgfältig zu prüfen, wie weit auch die nicht mehr vom Künstler autorisierten Güsse oder sogar Abgüsse nach einer Bronzeplastik (*surmoulages*) gerechtfertigt seien, um eine vollständigere Anschauung vom Schaffen des betreffenden Künstlers, an der vor allem den Kunsthistorikern gelegen ist, zu gewinnen, bzw. dieses auch in mehreren Sammlungen zeigen zu können. Sie untersucht dazu beispielhaft die Gußstrategie der Künstler und das Verhalten der Nachlaßverwalter in drei unterschiedlich gelagerten Fällen: August Gaul, Lehmbruck und Aristide Maillol. Sie kann belegen, daß posthume Güsse und Surmoulagen in den Jahren nach dem Tod Lehmbrucks (1919) bzw. Gauls (1921) gängig waren und widerspricht Dietrich Schuberts Ansicht, daß Lehmbruck den Steinguß als Material gegenüber der Bronze bevorzugt habe. Von Maillol stellt sie u. a. zwei Kleinbronzen vor, die vor einigen Jahren auftauchten und hohe Preise erzielten und von der Firma A. Bingen et Costenoble gegossen sein sollen. Diese existierte aber zur behaupteten Entstehungszeit der Bronzen nicht, bzw. der Gießerstempel zeigt eine von den bisher bekannten Varianten abweichende und überdies grammatisch falsche Schreibweise. Das Verhalten des Maillol-Nachlasses, der für die Forschung nicht zugänglich ist, wird kritisch beurteilt.

Für ARIE HARTOG vom Gerhard Marcks Haus in Bremen sind einige Arbeiten von Marcks, beginnend mit dem „Stehenden Mann“ von 1907 und endend mit der „Thüringer Venus“ von 1930, der Ausgangspunkt für neue Einschätzungen der Rolle, die Rodin und Maillol für deutsche Bildhauer bei der Lösung des „plastischen Problems“ spielten, das etwas unscharf sowohl in der Einstellung zum Raum, als auch im Verhältnis von Natur und Architektur (besser wäre: Tektonik) bei der Figur gese-

hen wird (S. 71–77). Gegen „kunsthistorische Vorurteilsforschung“ (S. 71) polemisierend, reduziert Hartog den Einfluß Maillols, dessen Konzeption von Rundansichtigkeit der Plastik Marcks zunächst nicht rezipierte, vielmehr gleich den meisten Deutschen in einem „simplifizierten Verständnis der Theorie Hildebrands“ eine „reliefhafte Einansichtigkeit“ anstrebte. Die „abstrakte Qualität von Raum und Rhythmus“ habe die deutsche figürliche Bildhauerei erst im Expressionismus entdeckt (S. 73), was Hartog in die Zeit um 1920 zu legen scheint, und dabei spiele erneut Rodin die wichtigere Rolle. Dazu wird an ein Buch des Schweizer Bildhauers Carl Burckhardt von 1921 erinnert, das auch Marcks geschätzt hat. Rodin war bereits Tradition, Maillol ein zeitgenössischer Kollege, den Marcks 1929 als „bewundernswürdig einfältigen Plastiker [...] für Deutsche unnachahmlich“ bezeichnete. Was bei Marcks um 1926 „aussieht ‚wie Maillol‘“ (S. 75), sei wie schon um 1910 (S. 73) eher eine Verbindung von Einflüssen Rodins und Adolf Hildebrands gewesen.

JOSEPHINE GABLER von der Berliner Stiftung für Bildhauerei behandelt ein Thema, das erst neuerdings, völlig zu Recht, von der Kunstgeschichtsschreibung zum 20. Jahrhundert wirklich ernst genommen wird: die vom NS-System in Deutschland geförderte und mit politischem und ideologischem Zweck in Auftrag gegebene bzw. benutzte Plastik (S. 79–85). Sie geht dabei weniger der Frage nach, was und wie zum Ausdruck gebracht wurde, sondern konzentriert sich mit ergiebigen Archivalienfunden auf die Karrieren und die enorme materielle Förderung von Josef Thorak und Arno Breker, die offensichtlich von zwei rivalisierenden Kräften des Systems begünstigt wurden: Thorak von Alfred Rosenberg, Breker von Joseph Goebbels (S. 83).

Der abschließende Beitrag von CHRISTA LICHTENSTERN, Lehrstuhlinhaberin in Saarbrücken, gilt der Lehmbruck-Rezeption nach 1945 (S. 87–96). Lehmbrucks Leistungen bei der Raumöffnung der Figur, der Gestaltung nach dem Gesetz „Maß gegen Maß“ und die Ausdrucksintensivierung wurden wieder zu einer anspornenden Anregung für wichtige Bildhauer wie Marcks, Karl Hartung, Emy Roeder. Lichtenstern analysiert an Hand mehrerer Haltungsmotive die Adaption von Lehmbrucks „Gliederarchitektur“ (Eduard Trier, 1958), z. B. in nahezu unbekannten Frühwerken Norbert Krickes, ehe dieser zu abstrakter Raumplastik überging. In bemerkenswertem Unterschied zu einer weit verbreiteten Ignoranz würdigt sie den eigenen Wert der Lehmbruck-Rezeptionen ostdeutscher, figürlich bleibender Bildhauer wie Emerita Pansowová, Wilfried Schröder und Gustav Weidanz, die „Lehmbrucks emotionalem Gehalt näher auf der Spur“ blieben als die formaler experimentierenden Westdeutschen (S. 90f.), und besonders den hohen Rang von Wieland Förster, dessen Maßästhetik „aus Lehmbrucks Werkstatt gedacht“ sei (S. 95). Ich erkenne darüber hinaus auch hier eine starke Ausdrucksintensivierung, während Lichtenstern diese vorwiegend Joseph Beuys zuschreibt, der zwar ganz andere Wege ging, aber bei Entgegennahme des Lehmbruck-Preises wenige Tage vor seinem Tod 1986 seine Initiati-on zum Bildhauer dem Anblick einer kleinen Abbildung einer Lehmbruckplastik zuschrieb.

PETER H. FEIST
Berlin