

Kann moderne Bildhauerkunst schlicht schön sein?

Schönheit. Lehmbruck & Rodin. Meister der Moderne. Kat. zur Ausstellung Lehmbruck Museum, Duisburg, 23.3.–18.8.2019, hg. v. Söke Dinkla. München, Hirmer Verlag 2019. 208 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7774-3264-9. € 39,90

Im Jahr 2019 jährte sich der 100. Todestag Wilhelm Lehmbrucks – für das Duisburger Lehmbruck Museum ein Anlass, um den früh verstorbenen Bildhauer zu ehren, und zwar mit einer Ausstellung, die dem Thema „Schönheit – Lehmbruck & Rodin. Meister der Moderne“ gewidmet war und von einem mit vielen ganzseitigen Farbabbildungen versehenen Katalog begleitet wurde. In diesem finden sich neben

der üblichen Liste der ausgestellten Werke und einer eher knapp gehaltenen Bibliographie vier Aufsätze von Söke Dinkla (Direktorin des Lehmbruck Museums), Jessica Keilholz-Busch (Kuratorin ebenda), Catherine Chevillot (Direktorin des Musée Rodin) sowie Anne-Marie Bonnet (Kunstgeschichte, Universität Bonn). In diesen wird das Konzept der Ausstellung erläutert (Dinkla), Lehmbrucks Auffassung von Schönheit insbesondere im Blick auf seine Gestaltung von männlichen und weiblichen Körpern skizziert (Keilholz-Busch), seine „widersprüchliche Beziehung“ zu Rodin im Kontext der Bildhauerkunst im Paris nach 1900 untersucht (Chevillot) sowie Rodins eigenwillige Auffassung von Schönheit (Bonnet) analysiert. Schon mit der Gestaltung des Covers, auf dem der Obertitel „Schönheit“ deutlich größer als der Untertitel erscheint, ruft die Ausstellung ein soeben wieder aktuell gewordenes und debattenprovokierendes Thema auf den Plan. Die Fragestellung

ist gerade mit Blick auf die Geschichte der Bildhauerei aktuell: Wie unhinterfragt sich die französische Kunstkritik des 19. Jahrhunderts in Bezug auf diese Gattung und



Abb. 1 Wilhelm Lehmbruck, Verzweiflung, 1908/09. Gipsguss, geglättete und patinierte Oberfläche, Reste einer dünnen Lackschicht, 18,8 x 32,4 x 22,5 cm. Duisburg, Lehmbruck Museum (Wilhelm Lehmbruck. Retrospektive. Ausst.kat., hg. v. Hans-Peter Wipplinger, Köln 2016, S. 134)



Abb. 2 Auguste Rodin, Der Denker, mittleres Modell, Originalgröße, 1881/82 (Guss 1967). Bronze, 71,5 x 40 x 58 cm. Paris, Musée Rodin (Kat. Duisburg, Taf. 5)

hierbei vor allem auf die Darstellung des weiblichen Körpers stets auch als Körperkritik verstand, also als eine Kritik, bei der zwischen dem Kunstwerk und seinem Referenten, eben dem dargestellten Körper, tendenziell kaum unterschieden wurde, hat zuletzt Hans Körner in einem lesenswerten Aufsatz mit Blick auf Werke von Bildhauern wie Jean-Baptiste Carpeaux oder Alexandre Falguière herausgearbeitet (Kunstkritik als Körperkritik. Die natürliche Schönheit und die gesellschaft-

Abb. 3 Wilhelm Lehmbruck, Sitzender Jüngling, 1916/17 (Guss postum). Bronze, anthrazitfarben patiniert, 99,3 x 76,5 x 112,2 cm. Duisburg, Lehmbruck Museum (Kat. Duisburg, Taf. 6)



liche Schönheit in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts, in: *Der schöne Mensch und seine Bilder*, hg. v. dems./Sandra Abend, München 2017, 38–69).

RODIN & ...

Ausstellungen, in denen Auguste Rodin als weithin unbestrittener ‚Vater der modernen Skulptur und Plastik‘ mit Künstlern seiner Zeit oder aber der Gegenwart in einen Dialog gebracht wird, haben seit einigen Jahren Konjunktur. Man denke nur an *Degas & Rodin. Wettlauf der Giganten zur Moderne* (2016/17, Von der Heydt-Museum, Wuppertal), *Kiefer Rodin* (2017, Musée Rodin, Paris) und, ganz aktuell, *Rodin/Nauman* (2019/20, Saarbrücken, Saarländermuseum – Moderne Galerie). Die Gründe für die Beliebtheit solcher Ausstellungen liegen auf der Hand, bilden sie doch einen erfolgversprechenden Mittelweg zwischen (für manchen Besucher vielleicht zu) umfassenden Überblicksausstellungen einerseits und einem rein monografischen Ansatz andererseits, der gerade bei den Klassikern der Bildhauerkunst die Gefahr einer verengenden



Abb. 4 Wilhelm Lehmbruck, *Badende*, 1902–05. Bronze, anthrazit-dunkelbraun, glatt, glänzend patiniert, 65,3 x 36,4 x 24,4 cm. Duisburg, Lehmbruck Museum (Kat. Duisburg, Taf. 2)



Abb. 5 Reinhold Begas, *Nach dem Bade*, 1856/58. Marmor, 134 x 68 x 54 cm. Hamburger Kunsthalle (Kat. Duisburg, Taf. 17)

Sichtweise auf das singuläre Künstlergenie in sich bergen kann. Auch handelt es sich natürlich um Geschmacksmoden. Im Falle der Duisburger Ausstellung wurden 22 Hauptwerke Rodins (überwiegend aus dem Pariser Musée Rodin) mit 31 sammlungseigenen Werken Lehmbrucks (sowie einem aus Privatbesitz) in Bezug gesetzt. Diese Gegenüberstellung wurde durch wenige Werke weiterer Künstler ergänzt, etwa von Reinhold Begas, Alexander Archipenko, Jean Arp, Constantin Brâncuși, Camille Claudel, Bernhard Hoetger, Henri Matisse und Berline de Bruyckere. Hierdurch wurden Schlaglichter auf Vorangegangenes und Zeitgenössisches, aber auch auf das Fortleben der Ansätze Rodins und Lehmbrucks in der Gegenwartskunst geworfen.

Ganz neu ist der Versuch, Rodin und Lehmbruck zusammenzusehen, freilich nicht. Schon in der 1924 erschienenen Ausgabe von Julius Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* konstatierte dieser, dass „Rodin [...] für den Schüler der Düsseldorfer Akademie“ – neben Aristide Maillol – „das [war], was einer früheren Generation Böcklin bedeutet hatte, der Befreier aus der Manier der Geschickten, die seinen ersten Schülerarbeiten nicht fremd geblieben war, aus der Öde und dem Schlendrian der Akademie; ein ungestümer Erwecker“ (Ausgabe München 1987, 581). Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass bereits 2005/2006 im Lehmbruck Museum unter dem damaligen Direktor Christoph Brockhaus eine Ausstellung zur Trias Lehmbruck, Ro-

din und Maillol gezeigt worden ist. Hier wurde der durchaus schwierige Prozess der künstlerischen Selbstfindung Lehmbrucks in den Mittelpunkt gerückt. Dieser hatte sich, aus dem „Stilpluralismus der Gründerzeit“ kommend und „im Neoklassizismus seines Lehrers Karl Janssen befangen“ (Lehmbruck, Rodin und Maillol im Kontext des Jubiläumsprogramms, in: *Lehmbruck, Rodin und Maillol*. Ausst.kat., hg. v. dems., Köln 2005, 11), spätestens mit seinem Umzug 1907 nach Paris mit den höchst unterschiedlichen bildhauerischen Ansätzen Rodins und Maillols auseinanderzusetzen. Ruhelose Bewegtheit versus statuarische Beruhigung, „Willensanspannung und Körperdynamik“ versus „Tektonik des Organischen“ (Werner Hofmann, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1958, 43; 52) bildeten dabei die schon damals so empfundenen Gegenpole des plastischen Körperbildes.

Bereits diese frühere Ausstellung konnte aber deutlich machen, dass Lehmbrucks Entwicklung keineswegs epigonenhaft und auch nicht nur von den genannten französischen Künstlern bestimmt war, sondern sich früh in einem dichten Netzwerk unterschiedlichster europäischer bildhauerischer Positionen entfaltete. Zuletzt hat Hans-Peter Wipplinger in einem konzisen Einführungsaufsatz zur Lehmbruck-Retrospektive von 2016 im Leopold Museum Wien deutlich gemacht, dass neben den genannten Bildhauern phasenweise auch die sozialkritische Skulptur Constantin Meuniers, die weltentrückten und zugleich doch auch statuarischen Leiber auf den Gemälden Hans von Marées', schließlich auch die vergeistigten Knabenfiguren Georges Minnes wichtige Bezugspunkte waren (Von Michelangelo bis Minne. Einflüsse im Werk von Wilhelm Lehmbruck, in: *Wilhelm Lehmbruck – Retrospektive*. Ausst.kat., hg. v. dems., Köln 2016, 14–31).

JENSEITS DER EINFLUSSANGST

Bei einer Zusammenführung der Werke des 1840 geborenen Rodin mit jenen Lehmbrucks, der Jahrgang 1881 war, könnte sich freilich allein schon durch den Altersunterschied der beiden Protagonisten ein gewisses Ungleichgewicht einstellen,

im Sinne einer nur in eine Richtung verlaufenden Auseinandersetzung des Jüngeren mit dem Älteren. Allerdings hatte schon Joseph Beuys einer solchen Wahrnehmung entgegen gearbeitet, und zwar in seiner legendären und kurz vor seinem Tod im Jahr 1986 gehaltenen Dankesrede zur Vergabe des Wilhelm-Lehmbruck-Preises, in der er diesen – und nicht etwa den prominenteren Franzosen – zum *spiritus rector* seiner eigenen Erweckung zum Künstler erklärte (*Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede*, hg. v. Lothar Schirmer, München 2006). Einer Tendenz zur Vereinseitigung der Beziehung beider Künstler wusste aber nun auch die Ausstellung geschickt entgegenzuwirken, indem sie immer wieder die Eigenständigkeit von Lehmbrucks Arbeiten betonte.

Der frühe Lehmbruck stand zumindest für eine kurze Phase spürbar im Banne des ‚Rodinisme‘. Die wichtigsten biographischen Stationen dieser anfangs begeisterten und später dann kritisch distanzierenden Auseinandersetzung sind schnell skizziert: Erstmals dürfte Lehmbruck Skulpturen Rodins in größerer Zahl im Jahr 1904 begegnet sein, anlässlich einer Sonderausstellung von 60 Werken, die im Rahmen der *Internationalen Kunstausstellung* in Düsseldorf gezeigt wurden. Der Paargruppe *Kuss* widmete der junge Künstler sodann ein schwärmerisches Gedicht. Nachdem Lehmbruck 1906 bereits erfolgreich seine Plastik *Badende* (1902–05) auf der *Deutschen Kunstausstellung* in Köln gezeigt hatte, reiste er 1907 zum ersten Mal nach Paris, im gleichen Jahr, in dem er dort auch im Salon der *Société nationale des beaux-arts* vier seiner Werke ausstellen konnte. Wie Keilholz-Busch deutlich macht, zeigen Werke jener Jahre wie die erste, heute nicht mehr erhaltene Großplastik *Der Mensch* (1909), aber auch die Skulptur *Verzweigung* (1908/09; *Abb. 1*), unverkennbar Spuren einer intensiven Beschäftigung mit Rodin, etwa in der zerklüfteten Oberflächengestaltung sowie in der pessimistischen Auffassung der *conditio humana* (66). 1910 besuchte Lehmbruck Rodin in seinem Pariser Atelier – eine Begegnung, die aber zu einem recht abrupten Abbruch der künstlerischen Bezugnahme führte, realisierte doch der junge Bildhauer in der Folge mit seiner *Stehenden weib-*

lichen Figur (1910) noch im selben Jahr ein Werk, das in seiner Statuarik, in der Geschlossenheit der Werkoberfläche und schließlich auch aufgrund der leicht zur Seite gehenden Kopfneigung einen regelrechten Gegenentwurf zu Rodins emotionaler Dramatik bot. Fortan schienen die Ansätze von Maillol und von Marées verstärkt Bedeutung zu erlangen. Erst in seinen Torso-Figuren, beispielsweise dem *Kleinen weiblichen Torso* bzw. *Hagener Torso* von 1910/11, aber auch in den Fragmentierungen, die etwa die *Große Stehende* (z. B. 1913/14) erfahren hat, knüpfte Lehbruck an Rodins revolutionäre Neuformulierung des skulpturalen Gestaltens an.

Der Vergleich von Rodins berühmtem *Denker* (ab 1881/82; Abb. 2) mit Lehbrucks *Sitzendem Jüngling* (1916/17; Abb. 3), wie er in der Ausstellung möglich war, lässt erkennen, wie dieser mit dem Erbe des Franzosen umgegangen ist. Angesichts von Rodins vitalem und zugleich melancholisch nachsinnendem Heros sprach Lehbruck selbst von einem Körper „so muskulär wie ein Boxer“ (30). Dieser seiner Ansicht nach übersteigerten maskulinen Physis setzte er einen asketisch schlanken, in sich zusammengesunkenen und dabei in der Oberflächengestaltung weitaus homogener und glatter wirkenden Leib entgegen. Dinkla geht in ihrem Aufsatz knapp auf die Motivgeschichte ein, indem sie auf den Vorbildcharakter von römisch-antiken Faustkämpferfiguren und von Schmerzensmann-Darstellungen verweist. Die Figuren bei Rodin und noch nachdrücklicher bei Lehbruck seien dann aber „von allen erzählerischen Funktionen, von mythologischen oder religiösen Themen“ (30) befreit worden, worin sich ihre Modernität spiegele. Mit Blick auf Lehbrucks *Sitzenden Jüngling* sowie auf die ein Jahr zuvor entstandene Plastik *Der Gestürzte* schreibt Chevillot in ihrem Beitrag treffend, dass sich der jüngere Künstler mit diesen Werken besonders eindrücklich vom älteren Bildhauer zu emanzipieren wusste. In die „bedrückten, gesichtslosen Figuren“ prägte er nämlich ein „Gefühl abgrundtiefer Verlassenheit“ ein, das zwar an die „tragische Verfasstheit des Menschen“ erinnere, die auch zahlreiche von Rodins Werken charakterisiere. Zugleich aber gehe Lehbruck mit seinen Figuren zu Rodin auf Distanz, insofern er

mit diesen einen „Expressionismus ohne expressionistisches Pathos“ (116) verwirklicht habe.

KONTROVERSEN UM DIE SCHÖNHEIT

Die Ausstellung hatte sich zum Ziel gesetzt, unterschiedliche Auffassungen von Schönheit bei beiden Bildhauern herauszuarbeiten und diese miteinander zu vergleichen. Dass in diesem Thema durchaus eine gewisse Sprengkraft steckt, macht Dinkla gleich zu Beginn deutlich, wenn sie konstatiert, dass „[s]eit den 1920er Jahren und insbesondere von den späten 1960er Jahren bis in die heutige Zeit [...] Schönheit als Bewertungskriterium der Kunst fragwürdig geworden“ (23) sei. Tatsächlich handelt es sich ja bei diesem Konzept, dessen Anfänge auf Platons Ideenlehre zurückgehen und das schließlich im 18. Jahrhundert zur Leitkategorie der philosophischen Ästhetik avancieren sollte, um ein Paradigma, das spätestens seit Charles Baudelaires Moderne-Konzeption und der Kunst der historischen Avantgarden als weitgehend verabschiedet galt (vgl. Renate Reschke, Art. Schön/Schönheit, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius u. a., Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, 390–436). Im Wissenschaftsdiskurs markierte ein von Hans Robert Jauf herausgegebener Sammelband der Konstanzer Forschergruppe *Poetik und Hermeneutik* mit dem sprechenden Titel *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen* (München 1968) die nun auch in der akademischen Debatte angekommene Entwertung der einst normgebenden Kategorie.

Dessen ungeachtet hat das Thema gerade in den letzten Jahren, befeuert durch einen neoliberalen Schönheitskult, der sich in der Waren- ebenso wie in der Körperästhetik niederschlägt, eine erstaunliche Renaissance erfahren – auch in der öffentlichen Diskussion. Der Literaturwissenschaftler Winfried Menninghaus hat im Überschneidungsgebiet von philosophischer und evolutionärer Ästhetik *Das Versprechen der Schönheit* ergründet (Frankfurt a. M. 2003). Der Evolutionsbiologe Josef H. Reichholf hat dagegen im Rückgriff auf Darwin die biologischen Funktionen von Schönheit untersucht (*Der Ursprung der Schönheit*, München

2011). Nur wenig später haben prominente Beiträge zum geisteswissenschaftlichen Diskurs wie Karl Heinz Bohrer, Gottfried Boehm, Christoph Menke und Hans Ulrich Gumbrecht anlässlich einer Vortragsreihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste den Versuch unternommen, den Schönheitsbegriff wenn schon nicht zu retten, so doch zumindest seine fortdauernde, wenn auch untergründige Bedeutung für gegenwärtige Debatten zu erhellen (*Was ist noch schön an den Künsten? Eine Vortragsreihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, hg. v. Michael Krüger, Göttingen 2015). Eine eher auf breite Rezeption hin angelegte Studie zur Geschichte der Schönheit hat dagegen Umberto Eco vorgelegt, die jedoch von Seiten mehrerer Rezensenten als eine allzu klassische Geschichte der Kunst am Leitfaden von historisch sich wandelnden Schönheitsvorstellungen empfunden worden ist (*Storia della bellezza*, Mailand 2004). Der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich dagegen, der im Einleitungsaufsatz von Dinkla als Gewährsmann für eine tiefsitzende Skepsis gegenüber der aktuell zu beobachtenden Renaissance von Schönheitsvorstellungen erwähnt wird, hat in einem polemischen Essay Stellung zu einer seiner Ansicht nach bedenklichen Rehabilitierung des Schönheitsbegriffs in jüngeren Publikationen sowie in den Kunstaktionen des *Zentrums für politische Schönheit* bezogen (Die Wiederkehr der Schönheit. Über einige unangenehme Begegnungen, in: <http://www.pop-zeitschrift.de/2017/11/07/die-wiederkehr-der-schoenheit-ueber-einige-unangenehme-begegnungen-von-wolfgang-ullrich07-11-2017/>, zuletzt: 5.12.2019).

Dinkla jedenfalls geht von der recht allgemeinen Feststellung aus, dass die Werke Rodins wie auch Lehmbrucks bis in die Gegenwart „ihre Gültigkeit bewahrt haben und nach wie vor als schön empfunden werden“. Hieraus ergebe sich die Herausforderung, der Frage nachzugehen, „welche



Abb. 6 Wilhelm Lehmbruck, Emporsteigender Jüngling, 1913/14. Bronze, dunkelbraun-anthrazit, patiniert, 226 x 76 x 56 cm. Duisburg, Lehmbruck Museum (Wilhelm Lehmbruck 1881–1919. Retrospektive, Ausst.kat., hg. v. Gottlieb Leinz/Hans-Dieter Mück, Apolda 2012, S. 43)

Qualitäten und Eigenheiten ihrer Kunst es sind, die Menschen aus unterschiedlichsten Kulturen, Gesellschaft- und Altersgruppen in ihren Bann ziehen“ (23) – ein Satz, der deutlich macht, dass sich der Ausstellungskatalog weniger an ein Fachpublikum als vielmehr an die Museumsbesucher richtet. So zeigt sich im weiteren Gang der Argumentation, dass es den Ausstellungsmacherinnen vor allem um den Vergleich der wirkmächtigen Neuformulierungen einer skulpturalen Anthropologie bei beiden Künstlern unter Einbezug kulturell formierter Schönheitskonzepte ging. Die Ausstellung richtete daher den Blick auf Rodins und Lehmbrucks gezielte Verletzungen der „Konventionen und Seherwartungen des späten 19. Jahrhunderts“, durch die „in eklatanter Weise und [...] auf sehr unterschiedliche Art, neue Wege in die Moderne“ (24) aufgezeigt worden sind.

GESCHLECHTERKONSTRUKTIONEN

Dass Lehmbrucks radikal neue Auffassung des menschlichen Körpers ihren Ursprung in einem gründerzeitlichen Realismus hat, belegt sein erstes Erfolgswerk, nämlich die *Badende* von 1902–05 (Abb. 4). An diesem aber zeigt sich, wie der Vergleich mit dem ebenfalls ausgestellten Frauenakt einer Badenden von Reinhold Begas (Abb. 5) deutlich machen kann, in einem Detail eine auffallend unakademische Herangehensweise: So hat der Künstler die sich faltende Haut und das weiche Fleisch im Bauchbereich der sich Beugenden keineswegs im akademischen Sinne kaschiert oder geglättet, sondern vielmehr noch betont, indem er die linke Hand der Dargestellten kräftig in den Seitenbereich des Rumpfes greifen lässt. Dass sich Lehmbruck aber in der Folge auch von einer schonungslosen Auffassung des menschlichen Körpers zu distanzieren wusste, zeigt sich der Autorin zufolge besonders eindrücklich an Hauptwerken wie dem *Gestürzten* oder dem *Emporsteigenden Jüngling* (1913/14; Abb. 6), die nicht mehr wie in Rodins Skulpturen Sinnbilder des ‚élan vital‘ sein wollen, sondern bis in unsere Gegenwart als „verstörend schön“ (39) empfunden werden. Subtiler als Rodins Werke setzen sie ein subversives Bild männlicher Körperlichkeit in Szene, das durch sei-

ne ‚gotische‘ Gelängtheit, seine Fragilität, ja seine Hinfälligkeit und Verletzlichkeit in die Nähe von Egon Schieles Zeichnungen gerückt werden kann und das zugleich für eine nachfolgende Bildhauertradition (Georg Ehrlich, Fritz Wotruba und andere) vorbildlich wurde. Mit Verwunderung liest man dagegen, dass „[d]ie Werke Wilhelm Lehmbrucks und Auguste Rodins [...] die klassizistisch geprägten Ideale des Schönen, der harmonischen Formvollendung, der Geschlossenheit und Einheit der Form“ [24] verkörpern, gilt dies doch gerade für Rodins Werke ganz und gar nicht und auch für Lehmbruck nur äußerst eingeschränkt. Zwar ist es richtig, dass die Antike für Rodin eine immer wichtigere Referenz wurde, aber die Begeisterung für diese Epoche war in seiner Hoffnung begründet, durch die Orientierung an der Antike ein Körperbild wiedergewinnen zu können, das klassizistischen Harmoniebestrebungen ebenso entsagte wie einer historistischen Salonerotik.

In ihrem Aufsatz „Schönheit, Spiritualität und Seele“ begreift Jessica Keilholz-Busch Rodins und Lehmbrucks Bildhauerei als Rebellion gegen die klassizistischen Schönheitsnormen der Kunstakademien mit ihren konventionellen Ausbildungsstrukturen wie auch als konsequente Reaktion auf deren sich zuspitzende Legitimationskrise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. So richtig diese Einschätzung ist, so scheint es nach Ansicht des Rezensenten doch auch wichtig, die Verschiedenheit der jeweiligen Künstlerbiographien im Auge zu behalten: Während Rodin drei Mal an der Aufnahmeprüfung für ein Studium an der *École des beaux-arts* gescheitert war und in der Folge zunächst die Position eines Outsiders im stark reglementierten Kunstgeschehen von Paris einnehmen musste, war Lehmbruck im eher provinziellen Umfeld der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie ein schon in jungen Jahren protegiertes und bald auch mit ersten Erfolgen dekoriertes Bildhauer. In der Folge geht die Autorin nicht nur auf die für Lehmbruck wichtigen Referenzfiguren Maillol und Adolf von Hildebrand ein, sondern vor allem auch auf die unterschiedlichen Auffassungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, wie sie zuvor schon Teresa Ende in ihrer

Dissertation zu den Geschlechterkonstruktionen bei Lehmbruck herausgearbeitet hat (*Wilhelm Lehmbruck. Geschlechterkonstruktion in der Plastik*, Berlin 2015; vgl. die Rezension in: *Kunstchronik* 69/2, 2016, 97ff.). Während Keilholz-Busch zufolge in den weiblichen Figuren Strategien der Distanzierung mit solchen der Empathieerzeugung zusammentreffen und somit ein ambivalentes Rezeptionserlebnis ermöglicht wird, habe sich Lehmbruck mit seinen Männerfiguren konsequent aus den Fängen einer „hegemonialen Männlichkeit“ befreit und so einen „krassen Bruch mit den klassizistischen Schönheitsidealen“ (80) vollzogen – Mechanismen, die man jüngst auch in der Ausstellung „Zarte Männer in der Skulptur der Moderne“ im Georg Kolbe Museum in Berlin studieren konnte.

VOM WAHREN, GUTEN UND SCHÖNEN ZUR SCHÖNHEIT DER WAHRHEIT

Catherine Chevillot, deren Ausstellung *Oublier Rodin?* im Jahr 2009 im Pariser Musée d'Orsay dem französischen Publikum auch mehrere Werke Lehmbrucks nahebrachte, greift in ihrem Aufsatz die schon von Albert Elsen geäußerte These auf, dass Rodin für die junge Generation, zu der neben Lehmbruck auch so unterschiedliche Künstler wie Bourdelle, Gaudier-Brzeska, Hoetger, Picasso, Zadkine oder Nadelman zählen, zu einem ambivalenten Vorbild geworden sei: geliebt und gehasst zugleich, eine unumgängliche Orientierungsfigur wie auch ein allzu machtvoller Übervater, aus dessen Schatten man sich befreien musste, wollte man zu einer eigenen Bildsprache finden. Darüber hinaus macht sie aber auch auf die Nähe Lehmbrucks zu Rodins Konzeption einer gesellschaftlichen Bedeutung des Künstlers aufmerksam. Wie Rodin in seinen Interviews mit Paul Gsell betonte, sei es nicht die Aufgabe des Bildhauers, dem ästhetischen Genuss des Betrachters zuzuarbeiten. Vielmehr solle der bildhauerisch arbeitende Künstler ganz im Dienste einer Sichtbarmachung dessen agieren, was Rodin immer wieder mit Begriffen wie ‚Wahrheit‘, ‚Natur‘ oder ‚Charakter‘ apostrophierte und in ein intrikates Verhältnis zur Schönheit stellte: „Und da einzig die Macht des ‚Charakters‘

die künstlerische Schönheit bedingt, so geschieht es häufig, daß ein in der Natur äußerst hässliches Wesen in der Kunst nur umso schöner wird“ (*Die Kunst. Gespräche des Meisters*, gesammelt von Paul Gsell, Leipzig 1918, 33). Dem Bildhauer wird somit auch die Rolle eines nahezu prophetischen Sehers zuerkannt – ein Modell, dem wiederum Lehmbruck folgen sollte, wenngleich auch „nicht im Sinne eines illusionistischen Realismus, sondern als Ausdruck von Innerlichkeit.“ (144)

Ganz ähnlich argumentiert auch Anne-Marie Bonnet in ihrem kürzeren Beitrag, in dem sie verdeutlicht, dass sich Rodins Auffassung von der Antike sowohl von einem „gefälligen, akademisch pasteurisierten Akademismus“ (136) wie auch von einem vorgeblich „blutleeren“ Klassizismus unterscheidet. Beiden nämlich fehle es an einem tieferen Verständnis für die Schönheit des menschlichen Körpers als einem lebenden, sich wandelnden Organismus. Diesem Faszinosum verhalf Rodin, so Bonnet, mit unterschiedlichen künstlerischen Strategien zur Sichtbarkeit, die bei aller Divergenz darin übereinkommen, dass sie die prinzipielle Unbeweglichkeit der künstlerischen Materialien und der Gattungen zumindest imaginär zu überwinden suchen. Dies zeigt sich gleichermaßen in der Aufwertung des Gipses zum „eigenständigen und vollwertigen plastischen Material“ (114) wie in den Verfahren der Fragmentierung und Neukonstellation von Figuren und Figurenteilen und schließlich in einer Zeichentechnik, bei der versucht wird, gesehene Eindrücke von sich bewegenden oder tanzenden Figuren durch ein gestisches, gleichsam seismographisches Nachverfolgen mit dem Zeichenstift auf dem Papier zu transkribieren. Hier kamen Rodin vor allem moderne Tendenzen im zeitgenössischen Tanz entgegen, wie sie unter anderem von Isadora Duncan, Hanako und Vaslav Nijinski erfunden und popularisiert wurden (vgl. u. a. die Ausstellung 2016 im Georg Kolbe Museum „Auguste Rodin und Madame Hanako“). Rodins Gespür für die Übersetzung von körperlicher Flüchtigkeit in die festen Medien der Bildhauerei und der Zeichnung seien folglich als konsequente Verwirklichungen von Baudelaires *modernité* zu verstehen.

Insgesamt bildete die Ausstellung den gelungenen Versuch, die oftmals positivistische kunsthistorische Debatte über moderne Skulptur und Plastik um ein weit ausgreifendes Grundproblem der Philosophiegeschichte und der Ästhetik zu bereichern. Gleichwohl wird dem Leser bei der Lektüre der Aufsätze ein gewisses Oszillieren zwischen historisierenden und aktualisierenden Herangehensweisen bewusst. Dadurch aber gerät die für Rodin ebenso wie für Lehmbruck entscheidende Frage nach deren kunsthistorischer Einordnung in Bezug auf die vielfältigen Moderne-Diskurse, in die ihre Werke und deren Rezeption eingelassen sind, in den Blick. Es wäre daher wünschenswert, wenn in Zukunft noch stärker die Rolle der Kunstkritik in der Genese von Schönheitsvorstellungen, auch und gerade in den nationalistisch gefärbten Diskursen der vorletzten Jahrhundertwende, herausgearbeitet würde, wie es etwa der Aufsatz von Chevillot skizziert. Denn erst vor diesem Hintergrund wird erkennbar, ob wir die Moderne als

eine Epoche begreifen, der wir immer noch zugehören, oder aber als ein bereits abgeschlossenes Projekt, dem wir mit einem schon distanzierteren und vielleicht auch objektivierten Blick begegnen (vgl. auch Dominik Brabant, *Rodin-Lektüren: Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne*, Köln 2017, <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/21376/>). Wichtiger ist aber, dass durch eine solche Ausstellung viele anregende Bildvergleiche in einer originellen Perspektivierung ermöglicht und zugleich offene Forschungsfragen erkennbar werden, die zu einer weiteren Bearbeitung dieses Themenfeldes einladen.

DR. DOMINIK BRABANT
 Lehrstuhl für Kunstgeschichte,
 Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt,
 Am Hofgarten, 85072 Eichstätt,
 Dominik.Brabant@ku.de

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik. Ausst.kat. Bundeskunsthalle Bonn 2018/19, Deutsche Kinemathek Berlin 2019. Beitr. Kristina Jaspers, Annika Schaefer, Peter Mänz, Karin Herbst-Messlinger, Vera Thomas, Dietrich Neumann, Nils Warnecke, Maximilian Weinberg, Annette Dorgerloh, Daniela Sannwald, Thomas Macho, Ralf Forster, Jeanpaul Goergen, Albrecht Dümling, Susanne Marschall, Matthias Struch, Wolfgang Theis,

Rolf Aurich, Anton Kaes, Gerlinde Waz. Dresden, Sandstein Verlag 2018. 195 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-95498-436-7.

Katja Koch, Aram Galstyan: **Mosaiki. Bruchstücke einer Utopie: Mosaiken im postsowjetischen Raum.** Fragments of an utopia: Mosaics in post-Soviet areas. Dt./Engl. Berlin, Lukas Verlag 2019. 288 S., 510 Farbbabb. ISBN 978-3-86732-300-0.

Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins. 83. Folge, 2018. Beitr. Rolf Lauer, Ulrike Bergmann, Esther von Plehwe-Leisen, Christian Schnurbus, Li Xuetao, Thomas Schumacher, Barbara Schock-Werner, Matthias Deml. Köln, Verlag Kölner Dom 2018. 319 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-922442-94-3.

Konstruktion der Welt. Kunst und Ökonomie 1919–1939. Ausst.-kat. Kunsthalle Mannheim 2018. Hg. Eckhart J. Gillen, Ulrike Lorenz. Beitr. Anke Paula Böttcher, Elmar Altvater, Ute Schmidt, Thomas Flierl, Hans Günther, Hiltrud Ebert, Zelfira Tregulova, Faina Balakhovskaja, Helen Adkins, Karoline Hille, Lynette Roth, Ulrike Lorenz, Bernhard Schulz, Otto Karl Werckmeister, Eckhart J. Gillen, Makeda Best, Larne Abse Gogarty, Daniel Bulatov, Hans Dieter Schäfer. Bielefeld, Kerber Verlag 2018. 400 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-7356-0457-6.

Konstruktion der Welt. Kunst und Ökonomie 2008–2018. Ausst.-kat. Kunsthalle Mannheim 2018. Hg. Sebastian Baden, Ulrike Lorenz. Beitr. Sebastian Baden, Christian