

1913 [Bonner Studien zur Kunstgeschichte 12], Münster 1996). Aufgrund der nicht immer geradlinigen Vermittlungswege läßt sich Mackes Auseinandersetzung mit anderen Werken nur dann chronologisch strukturieren, wenn man danach fragt, wann er zum ersten Mal Beispielen einer bestimmten Stilrichtung begegnete. In diesem Sinne ist die Reihenfolge der Abschnitte im Katalog zu verstehen. Eine andere Möglichkeit der Ordnung hätte eine Systematisierung der verschiedenen Rezeptionsformen geboten. Ältere Kunstwerke waren für Macke vor allem motivische Vorbilder, während zeitgenössische Kunst besonders seinen Stil prägte. Einen Sonderfall von Rezeption bildet das Verhältnis zwischen Macke und Marc, das von einem zeitweise intensiven Austausch geprägt ist. Zu fragen wäre anhand des

in der Ausstellung ausgebreiteten Materials auch, ob Mackes Werk Fälle einer programmatischen Rezeption aufweist, Bilder also, die bewußt und für den Betrachter erkennbar frühere Vorbilder aufgreifen, und deren Sinn sich erst über das ‚Zitat‘ erschließt. Das Ölgemälde nach Dürers Holzschnitt *Flucht nach Ägypten* (Kat. 33; Abb. 4) darf vielleicht in diesem Sinne verstanden werden.

Der Ausstellung und dem Katalog kommt das Verdienst zu, Macke in den Kontext der europäischen Moderne zu stellen und sein eigenes Anliegen, seine Leistungen und den Kern seiner Kunst zu beschreiben. Unser Bild von ihm hat dabei keine grundlegenden Veränderungen erfahren, es ist aber erheblich klarer geworden.

Johannes Grave

### Skulptur im Dritten Reich

## Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich / Untergang einer Tradition. Figurative Bildhauerei und das Dritte Reich

*Ausstellung: Leeds, Henry Moore Institute, 26. Mai – 26. August 2001; Berlin, Georg-Kolbe-Museum, 7. Oktober 2001 – 6. Januar 2002; Bremen, Gerhard Marcks-Haus, 20. Januar bis 21. April 2002. Katalog: Auswahl und Einführung von Penelope Curtis, Beiträge: Ursel Berger, Josephine Gabler, Arie Hartog, Angela Lammert. 132 S., zahlr. farb- und sw Abb. ISBN 1-900081-97-0*

Vor mehr als zehn Jahren wurde in der kunstinteressierten Öffentlichkeit ein vehementer Streit darüber geführt, wie ein verantwortungsbewußter und kritischer Umgang mit Kunstwerken aus der Zeit des Nationalsozialismus aussehen könnte (Abb. 1). Unmittelbarer Anlaß war damals der Wunsch des Sammlerehepaars Peter und Irene Ludwig, Arbeiten Arno Brekers im Museum zu zeigen und damit einen Künstler zur Diskussion zu stellen, der dem Nachkriegsverdikt der politischen und ideologischen Kompromittierung zum Opfer gefallen war. Am 1. September 1986 publizierte das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* ein Interview mit dem Aachener Kunstsamm-

ler, der sich zusammen mit seiner Frau gerade von Breker hatte porträtieren lassen, in dem Ludwig für die Präsentation von Werken der NS-Zeit in deutschen Museen plädierte. Er löste damit parallel zum Historikerstreit und im allgemeinen Klima einer konservativ gewendeten Regierungspolitik unter Helmut Kohl einen Skandal aus. In die heftige Debatte schalteten sich Kunsthistoriker, Künstler und Historiker ein. Obwohl vieles an dem damaligen Streit heute nur noch aus dem Zeitkontext heraus verständlich scheint, besteht das Problem grundsätzlich fort, wie erneute, freilich unter anderen Vorzeichen vorgenommene Forderungen nach Musealisierung von NS-

Kunst zeigen (vgl. Hans-Ernst Mittig, in: Ausst.-Kat. *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus*, Städtisches Museum und Braunschweigisches Landesmuseum 16.4.-2.7.2000, S. 18).

*Taking Positions* gibt erneut eine spezifische Antwort auf die Debatte und die erhobene Forderung (Abb. 2). Die Ausstellung stellt die nationalsozialistische Kunst in einen Traditionszusammenhang mit der modernen figurativen Bildhauerei – freilich unter Ausblendung avantgardistischer Werke beispielsweise eines Giacometti oder Picasso. Sie impliziert mit ihrem Ansatz uneingestanden die Möglichkeit einer ständigen Präsentation von NS-Kunst im Museum, ohne diese direkt anzustreben. Die zwölf Jahre der NS-Herrschaft werden heute also keineswegs ‚ausradiert‘, wie Ludwig sich seinerzeit ausdrückte, sondern im Gegenteil: sie werden historisiert oder einer Historisierung zugänglich gemacht, die wesentlich – und das ist das Besondere und Brisante an der Ausstellung – anschaulich und im Unterschied zu den 1970er Jahren nicht mehr ideologiekritisch verfährt.

In ihrem Einleitungssessay erläutert die Kuratorin Penelope Curtis, eine Spezialistin für die Plastik der 1. Hälfte des 20. Jh.s, die Zielsetzung des in Leeds am Henry Moore Institute initiierten Ausstellungsunternehmens. Ausgehend von den Prämissen, daß Skulptur, zumal die des Dritten Reichs, im Umgang mit dem Original erfahren werden müsse, und »es ein breites ‚Mittelfeld‘ zwischen ‚entarteter‘ und ‚Nazi-Kunst – also zwischen Kirchner und Freundlich einerseits sowie Thorak und Breker andererseits« gab (S. 12), begründete sie die Auswahl der auf wenige, ca. 20 Beispiele konzentrierten Schau. Drei zentrale Motive der figürlichen Bildhauerei werden dabei fokussiert: die sitzende männliche Figur mit Beispielen aus den Jahren 1918-1948 (Lehmbruck, Breker, Kolbe, Marcks), die Curtis als »Emblem der deutschen Skulptur« der Zeit ansieht (Abb. 3), ferner die überlebensgroße stehende männliche Figur (1935-1939; Blu-

Klaus Staeck (Hg.)  
**Nazi-Kunst  
 ins Museum?**

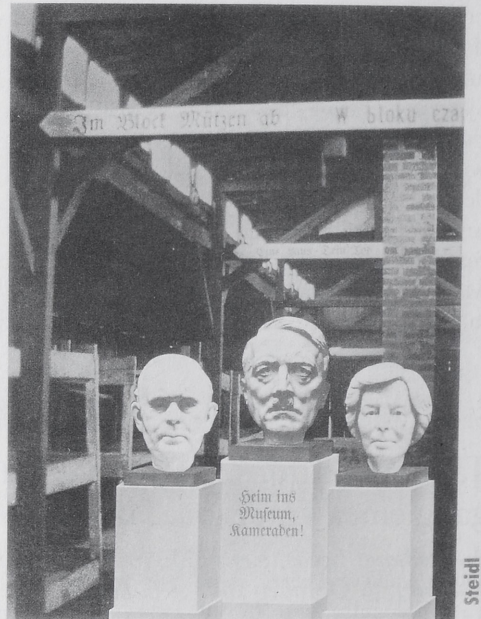


Abb. 1 Umschlag zu Klaus Staeck (Hrsg.), *Nazi-Kunst ins Museum?*, Göttingen 1988

menthal, Scheibe, Kolbe, Breker) und schließlich die stehende Frauenfigur (1924-1940; de Fiori, Albiker, Kasper, Kolbe, Klimsch, Breker). Ausgewählt wurden nur Beispiele, die in jener bildhauerischen Tradition stehen, die versucht, ihre Bedeutungen über eine »weitgehend realistische Darstellung der menschlichen Figur zu transportieren« (S. 13). An sie soll nicht zuletzt die Frage gestellt werden, was nationalsozialistische Skulptur überhaupt sei. Die Autoren des Kataloges beantworten diese Frage nicht. Stattdessen bietet der Katalog eine kontextualisierende Ergänzung zu der Ausstellung; er kann und will sie in keiner Weise ersetzen. So skizziert Ursel Berger

(Georg-Kolbe-Museum) die unterschiedliche Rezeption der figürlichen Bildhauerpraxis der Zwischenkriegszeit nach 1945. Unter dem Titel ‚Moderne Plastik‘ gegen ‚Die Dekoration der Gewalt‘ beschreibt sie anschaulich die klassischen Gesamtdarstellungen zur Skulptur der Moderne, die um 1950 erschienen. Ausgehend von dem Werk Auguste Rodins wurde in der Kunstgeschichte eine Entwicklungslinie bis zu Henry Moore konstruiert, die auch die deutschen figürlichen Bildhauer der 1920er und 1930er Jahre berücksichtigte. Doch bereits in der Mitte der 1950er Jahre kommt es aufgrund der schon in den 1930er Jahren verfaßten, doch nun erst veröffentlichten einflußreichen Darstellung von Carola Giedion-Welcker *Plastik des 20. Jh.s. Volumen und Raumgestaltung* zu einem Paradigmenwechsel, der die Abstraktion zum Leitfadens der Entwicklung macht und bis zu den Schriften von Rosalind Krauss aus den 1980er Jahren folgenreich bleibt. Zwar fungiert Rodin weiter als Gründungsvater der Moderne, doch nun mit ganz anderen, eher experimentellen Werken. Berger kritisiert diese Tendenz als unhistorisch in dem Sinne, daß ihr das in der Kunst der Zeit selbst vorherrschende Paradigma der Figuration aus dem Blick geraten sei und es mitunter zu »grotesken Fehleinschätzungen« komme, etwa wenn die gegenstandslose Kunst als dominierend für den Beginn des 20. Jh.s angenommen wird.

Doch ist dieses engagiert vorgetragene Plädoyer für eine ausgewogenere Geschichtsschreibung der modernen Skulptur nur ein Teil des Anliegens der Autorin. Schließlich ignorieren beide von Berger ausgemachten Tendenzen die ‚offizielle Kunst‘ des Nationalsozialismus. Für diese etablierte sich eine eigene, freilich ebenfalls problematische Kunstgeschichtsschreibung, die den Aspekt der ‚Instrumentalisierung‘ durch die Machthaber in den Vordergrund rückte und auf Formanalysen weitgehend verzichtete. Nach Bergers Skizze fallen die Forschungen zur Skulptur der 1920er bis 1940er Jahre in divergierende Richtungen aus-

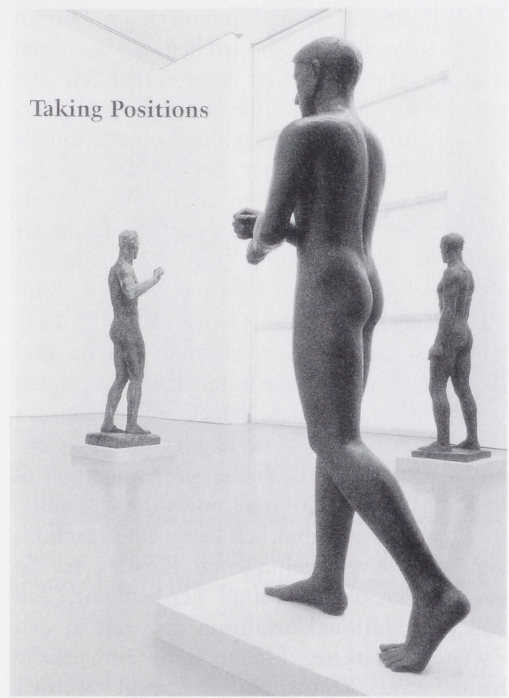


Abb. 2 Umschlag zum Ausstellungskatalog: *Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich*, Leeds u. a. 2001/02

einander und müssen wieder zusammengeführt werden, denn: »Nur so läßt sich die figürliche Bildhauerei im Deutschland der 1. Hälfte des 20. Jh.s in ihrem historischen Stellenwert angemessen einschätzen« (S. 71). *Taking Positions* unternimmt in diese Richtung freilich wenig, so richtig die Forderung erscheinen mag. Die Ausstellung marginalisiert den deutschen Beitrag erneut durch die Fokussierung auf eine spezifisch nationale Tradition.

Josephine Gabler (Berliner Stiftung für Bildhauerei) umreißt in ihrem historisch ausgelegten Beitrag *Anpassung im Dissens* die Schwierigkeiten und Konsequenzen des Versuchs, die komplexen kulturpolitischen Vorgänge im Dritten Reich darzustellen. Auf der Grundlage einer Schilderung des polykratischen Charakters der NS-Herrschaft vermag sie das indivi-

duelle Verhalten von Bildhauern im Dritten Reich differenziert darzustellen. Gerade weil „nicht von der Existenz einer einheitlich ausgerichteten Kunstpolitik ausgegangen werden“ kann (S. 45), gerät ihr das individuelle Verhaltensspektrum der Betroffenen in den Blick. Dies erscheint um so erhellender, als Gabler für 1930 ein recht einheitliches Bild der Skulptur annimmt, das vor allem von der »klassisch-figürlichen Kunst der älteren Bildhauergeneration um Georg Kolbe, Fritz Klimsch, Karl Albiker, Hermann Hahn und Richard Scheibe« bestimmt war. An diesen und weiteren Figuren, wie Gerhard Marcks oder Arno Breker, stellt Gabler die Entwicklungen und Widersprüche der Kunstpolitik anschaulich dar. Ihr zusammenfassender Beitrag bietet zwar inhaltlich keine Überraschungen, aber einen gelungenen Einstieg in die gesamte Problematik und verdeutlicht, daß von den Nationalsozialisten bis weit in den Zweiten Weltkrieg hinein keine einheitliche Kunst und Kulturpolitik erzeugt werden konnte. Mit Blick auf das individuelle Verhalten der Künstler unter den Bedingungen der Diktatur kommt Gabler zu dem Fazit, daß die Bildhauer im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten »nicht die Absicht gehabt (haben), mit ihrer Kunst das Regime zu verherrlichen« (S. 54). Gleichwohl bleibt die Frage, wie es dazu kam, daß sie dennoch zum festen Bestandteil einer breiten künstlerischen Öffentlichkeit avancieren konnten, mithin vereinnehmbar waren? Der für den Titel des Beitrags gewählte Begriff ‚Dissens‘ müßte hier mit Inhalt gefüllt werden.

In seinem anregenden Beitrag *Eine saubere Tradition?* wirft Arie Hartog (Bremen) einige entscheidende Fragen in dieser Hinsicht auf. Gerhard Marcks hatte 1939 gegenüber seinem Kollegen Bernhard Hoetger von einer ‚sauberen Tradition‘ gesprochen, die bewahrt werden könne, da niemand ihn ‚mißbrauchen wolle‘. Ausgehend von dieser Selbsteinschätzung arbeitet Hartog heraus, daß das Spezifische der deutschen figürlichen Bildhauertradi-



Abb. 3 Blick in die Ausstellung *Taking Positions* in Leeds, 2001, mit Werken von Breker und Lehmann-Bruck, aus: *Ausst.-Kat. Taking Positions*, S. 17

tion – wobei der Begriff der Tradition häufig simplifizierend von dem der modernen Avantgarde abgegrenzt werde – in einem spezifischen Modus der Menschendarstellung gründe. Nicht daß der Mensch dargestellt werde, sondern wie er dargestellt werde, konstituiere jene spezifisch deutsche Tradition, die im Dritten Reich partiell aufgegeben wurde. Am Beispiel von Adolf von Hildebrand legt der Autor dar, daß die deutsche Bildhauerei des späten 19. und frühen 20. Jh.s zwischen den Extremen eines reinen Naturalismus und eines reinen Formalismus zu vermitteln versuchte (vgl. S. 32). Die inhaltlichen Implikationen dieses Versuchs lagen in einer, wie sich später herausstellen sollte, höchst brisanten inhaltlichen Ambivalenz der Ausdrucksmomente, da der Bedeutungsgehalt der Figur weder über Attribute noch über Symbole vermittelt werden sollte. Parallel zum modernen

Ausdrucksplastik konstituiert sich so eine spezifische »Ausdrucksplastik«, so der Titel einer Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim 1912, die sich durch ein hohes Maß an interpretatorischer Offenheit auszeichne. Diese war die Konsequenz einer angestrebten »Balance zwischen Abstraktion und Natur« (S. 34), der gegenüber der Begriff der ‚Schönheit‘, zumal in seiner Trivialisierung als ‚alltägliche Schönheit‘, vernachlässigt wurde. Im Dritten Reich war nach Ansicht Hartogs die Bildhauerei »Teil einer visuellen Kultur, in der jede Form von Menschendarstellung propagandistisch eingesetzt werden konnte« (S. 35). Dieser Ansicht mag man insofern folgen, als die von ihm benannte spezifische offene, ambivalente Struktur der Skulpturen als geeignete Projektionsfläche für völkisches Denken fungieren konnte. Gerade also die durch den bewusst verengenden Blick konstruierte deutsche figurative Bildhauertradition im Sinne der realistischen Menschendarstellung konnte in Dienst genommen werden, weil sie strukturell kein Widerstandspotential bot. Im Unterschied zu Breker, der aus karrieristischen Gründen die hier skizzierte Tradition ca. 1938/39 bewußt verließ und zu einer symbolischen Aufladung der Formen übergang, verblieb etwa Kolbe in der Tradition, doch gerade das bot keinen Schutz vor Vereinnahmung. Nicht erst das Verlassen der postulierten Tradition kompromittierte die Bildhauer, sondern die Tradition selbst beinhaltete das Potential der Kompromittierung, insofern sie einen realistischen figürlichen Kanon aufstellte, der durch eine Kontextualisierung im Zusammenhang mit der Unrechtspolitik des Dritten Reichs fälschlich zu deren Ausweis mutieren konnte.

Zu Recht weist Hartog darauf hin, daß mit diesem Befund die Frage einer nationalsozialistischen Ideologisierung der Kunst noch nicht berührt ist, denn offiziell ausgestellte Skulpturen konnten ohne weiteres in der Tradition einer bürgerlich autonomen Bildhauerei stehen, die jede inhaltliche Fixierung im Sinne der

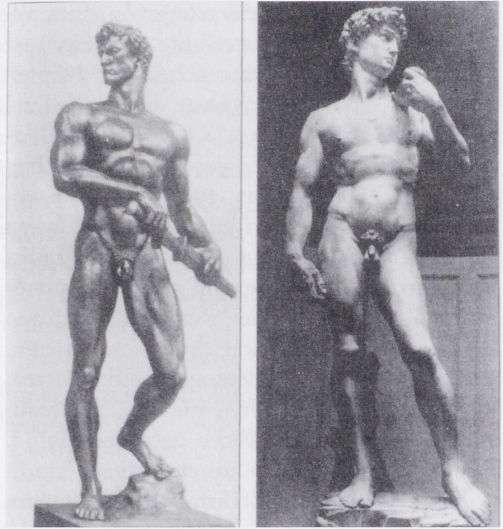


Abb. 4 Vergleichsbeispiel Max Imdahls in: Klaus Staeck (Hrsg.), *Nazi-Kunst ins Museum?*, Göttingen 1988, S. 89

Rassenideologie verweigerte, aber nur scheinbar paradox gerade auch nicht ausschloß. Zu Recht deutet er ferner auf die Existenz von zwei Kunstmärkten im Dritten Reich hin, einen für die ‚substanzialisierte‘ und einen für die ‚autonome‘ Kunst, und erinnert er daran, daß die Machthaber die Kunst zum Symbol werden lassen wollten und damit den Autonomiestatus der Tradition unterminierten. Damit liefert er jedoch keine Antwort auf die Frage, warum die traditionelle Bildhauerkunst in Dienst genommen werden konnte. Dabei handelt es sich womöglich um eine Frage, die die verdienstvolle Ausstellung gar nicht beantworten kann, denn die Antwort gründet in dem Charakter der diffus-synkretistischen NS-Ideologie. Sie konnte den Werken übergestülpt, aber auch wieder abgezogen werden. Dies läßt Curtis' Frage nach dem ‚nationalsozialistischen Charakter‘ der Werke in den Hintergrund treten.

In seinem Beitrag konzediert Hartog: »Die deutsche figürliche Tradition hat das Dritte Reich nicht überlebt. Die propagandistisch

höchst wirksame Gleichsetzung von einer allgemeinen Menschendarstellung mit einer rassistischen Phantasie hatte sich in den Köpfen festgesetzt, und dagegen hatte die Bildhauerei nichts mehr zu bieten« (S. 39). Diese Bildhauerei hatte dagegen in der Tat nichts zu bieten, sie mußte dagegen auch nichts bieten, denn sie war für einen bürgerlichen Kontext geschaffen worden, den der Nationalsozialismus partiell adaptierte und parasitär immer weiter zersetzte. Die Nationalsozialisten konnten jene Tradition leicht adaptieren, indem sie sie einfach ideologisch etikettierten, wozu die ästhetisch offene und zugleich realistische Struktur der Werke geradezu einlud. Zudem rekrutierte sich aus eben dieser Tradition mit Breker ein willfähriger Kollaborateur, von dem man im Unterschied zu Hartog jedoch nicht behaupten möchte, daß er sich nach 1945 wieder im Rahmen der Tradition ansiedelte. Das bloße Ende des Regimes bedeutet keineswegs, daß damit eine autonome, traditionelle Kunst wieder hergestellt sei. Hartog vertraut dem ‚phänomenologischen Ansatz‘ der Ausstellung hier nicht, und der Status eines autonomen Werkes ist nicht allein von der Existenz eines autonomen Marktes abhängig, sondern muß und kann in der ästhetischen Verfaßtheit des Werkes selbst expliziert werden.

Die Ausstellung *Taking Positions* aktualisiert einen Ansatz, der bereits 1987 im Zuge der eingangs erwähnten Debatte vorgetragen wurde, damals wenig Beachtung fand und auch den heutigen Organisatoren der Ausstellung offensichtlich nicht bekannt war. Angesichts der von Ludwig ausgelösten Debatte meldete sich Max Imdahl zu Wort und führte in einem Text durch, was in der Ausstellung heute mit verschobener Akzentsetzung erneut zu Recht versucht wird (vgl. Max Imdahl: Pose und Indoktrination – Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich, in: Klaus Staeck (Hrsg.), *Nazi-Kunst ins Museum?*, Göttingen 1988, S. 87-99). Imdahl hat mit seiner kunsthistorischen Methode der Ikonik, die

im Fach wenig gelitten ist, wie der letzte Kunsthistorikertag in Hamburg nochmals unfreiwillig vor Augen führen konnte, einen Vergleich zwischen Arno Brekers *Bereitschaft* und Michelangelos *David* vorgenommen (Abb. 4). Er arbeitete überzeugend die antihumanistische Komponente der NS-Skulptur heraus, die sich nicht auf die Tradition der Renaissance berufen könne, wie dies seinerzeit die Apologeten Brekers unternahmen. Imdahls Befund lautete: »Bereitschaft ist hier pervertiert in Zwang, jeder noch so beabsichtigten Suggestion eines freien, willentlichen Gebarens durchaus entgegen. Der Mensch in diesem Menschenbild interessiert nicht als solcher, er interessiert ausschließlich in Hinsicht auf seine Verwendung, nämlich ein körper-sprachliches Anschauungsinstrument für eben das zu sein, was als unbedingter Wehrwillen und unbedingte Kampfbereitschaft, das heißt als Funktion, bedingungslos gefordert wird« (S. 90).

Die antihumanistische Komponente sah Imdahl verwirklicht in dem Verzicht auf eine individualistische Gebärdensprache und den Kontrapost sowie in der demgegenüber favorisierten unwahren, idealisierten und zwanghaften Pose. Dabei legte der Kunsthistoriker entscheidenden Wert darauf, die von ihm konstatierte Gewaltsamkeit als Struktur des Werkes selbst festzumachen und nicht bloß aus der Kenntnis der NS-Gewaltherrschaft auf das Werk zu projizieren. Angesichts der heute von mehreren Seiten erhobenen Forderung nach dem Ernstnehmen der offiziellen Kunst des Regimes als Kunst, ist Imdahls Ansatz erneut mitzubedenken. Der Versuch der Ikonik, das genuin Künstlerische und durch kein anderes Medium zu Ersetzende eines Kunstwerks herauszuarbeiten, fügt sich in das hier geschilderte aktuelle Unternehmen *Taking Positions*. Mittels der anschaulichen Konfrontation strebt es eine Neubewertung oder zumindest Historisierung offizieller Positionen des NS-Regimes im Zusammenhang mit der figurativen Bildhauertradition in Deutschland im

Zeitraum der Jahre 1920-1950 an. Dies geschieht unter der ausdrücklichen Prämisse, daß es sich um Kunst handele und daß sie ins Museum gehöre. So legitim dieser Versuch ist – vielleicht steht sein Ergebnis seit 1987 bereits fest: „Unbestreitbar sind die durch ein Werk veranlaßten Reflexionen und die Exposition eines Werkes im Museum nicht ein und dasselbe. Die Frage nach einer dauerhaft musealen Ausstellung von Werken der Kunst im Dritten Reich läßt sich sehr wohl mit einem Hinweis auf deren Unkunst verneinen, denn keineswegs ging es damals um eine Entfaltung der Kunst. ... Denn gerade auch darin steckt

ein ausdrücklich hervorzuhebendes Merkmal der Unkunst: ... Sie verweigert die Möglichkeit zu reflektierender Anschauung und damit jede das individuelle Bewußtsein erweiternde Perspektive.“ Diese Aussage, deren Berechtigung die Ausstellung endlich erfahrbar vor Augen führt, muß Grundlage weiter Diskussionen zum Umgang mit der NS-Kunst sein, auch wenn der von Imdahl vorausgesetzte Werkbegriff samt seiner Implikationen an Geltung verloren hat.

Olaf Peters

Ein ergänzender Kolloquiumsband ist in Vorbereitung

Ein bißchen Lehmbruck ist kein Lehmbruck. Anlässlich des neuen Lehmbruck-Katalogs

DIETRICH SCHUBERT

Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1919

Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft 2001. 335 S., 48 Farbtaf., 501 sw. Abb. ISBN 3-88462-172-6. 89 Euro

Wer in einem Museum, in einer Ausstellung, im Auktionshaus oder bei Sammlern auf eine Skulptur Wilhelm Lehmbrucks trifft, dürfte sich in der Freude des Wiedererkennens eines 'Lehmbrucks' kaum wundern, wie häufig er den Skulpturen eines Bildhauers begegnet, der 1919 erst achtunddreißigjährig gestorben ist. Doch dann stellt sich vielleicht dennoch die banale Frage: Hatte der Künstler überhaupt ausreichend Mittel zu Verfügung, alle diese Güsse zu finanzieren, oder wenigstens Händler oder Mäzene, die ihm das ermöglichten, insbesondere zwischen 1914 und 1918? Antworten darauf gibt Dietrich Schubert, indem er den ersten *Cœuvrekatalog* sämtlicher zu Lebzeiten gegossener Skulpturen vorlegt. Bereits 1964 hatte Erwin Petermann das druckgraphische Werk katalogisiert, Gerhard Händler 1985 die Zeichnungen der Reifezeit (*sic!*), Margarita Lahusen 1988 die Gemälde (1997 erschienen). Daß ausgerechnet der Werkteil, der Lehmbruck als einen der bedeu-

tendsten Bildhauer des 20. Jh.s ausweist, und der ihn nach dem Zweiten Weltkrieg geradezu populär gemacht hat, erst jetzt in seiner Gänze überschaubar ist, mag verwundern. Denn bereits 1951 versprochen der Sohn des Bildhauers Guido, um 1956/58 Ernst Hauswedell und Gerhard Händler und 1981 Siegfried Salzmann einen solchen *Catalogue raisonné* (Schubert 2001, 107ff.): Personen, die in besonderer Weise vom Werk Lehmbrucks durch Verwandtschaft oder als Direktoren des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg abhängig waren. Schubert konnte, da er in diesen Interessentenkreis nicht eingebunden ist, das Projekt aus größerer institutioneller Distanz betreiben und war wie kaum ein anderer durch seine Lehmbruck-Monographie von 1981 (<sup>2</sup>1990) und zahlreiche Aufsätze dafür qualifiziert. Er verzeichnet 102 skulpturale Formerfindungen, wobei er die aus Ganzfiguren entnommenen Torsi und Büsten zu Recht als autonome Werke zählt.