

Zeitschrift:	Outlines
Herausgeber:	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band:	11 (2018)
Artikel:	"Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren?" : Zum Problem der Authentizität in der Plastik um 1900 am Beispiel von Auguste Rodin und Wilhelm Lehmbruck
Autor:	Ende, Teresa
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-872102

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren»? Zum Problem der Authentizität in der Plastik um 1900 am Beispiel von Auguste Rodin und Wilhelm Lehmbruck

Teresa Ende

Im April 1916 hielt der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe (1867–1935) in seinem Tagebuch über ein Gespräch mit dem Berliner Bildhauer Georg Kolbe (1877–1947) fest:

Wir kamen auf seine Ausstellung [sic!] in der Freien Sezession. Mit großer Schonung versuchte ich ihm meine Einwände gegen die zu leichte Gefälligkeit seiner Sachen, den Mangel an Widerständen klar zu machen. Er verstand sofort. Es fehle ihm das, was nicht nachgeahmt werden kann. Ich hatte mir fest vorgenommen, nicht mit Lehmbruck zu exemplifizieren, der neben ihm ausgestellt hat [und] kam natürlich doch darauf. Ich hätte mich ohrfeigen können. [Doch Kolbe] gab mir recht.¹

In der Frühjahrsausstellung der Freien Secession 1916 in Berlin zeigte Kolbe den *Porträtkopf Prof. Dr. S[warzenski]* in Bronze (Abb. 1). Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) war mit dem *Gestürzten* (Abb. 2) sowie drei weiblichen Köpfen vertreten.² Doch was heißt das nun, wenn Julius Meier-Graefe im Eingangsstatut Wilhelm Lehmbrucks Werk im Vergleich zu dem von Georg Kolbe und anderen als Inbegriff der Unnachahmlichkeit inmitten «zu leichte[r] Gefälligkeit» und «Mangel an Widerständen» heraushebt und das Authentische im Sinne unverwechselbarer Eigenständigkeit als künstlerisch-ästhetische Kategorie zum höchsten Wert erklärt?

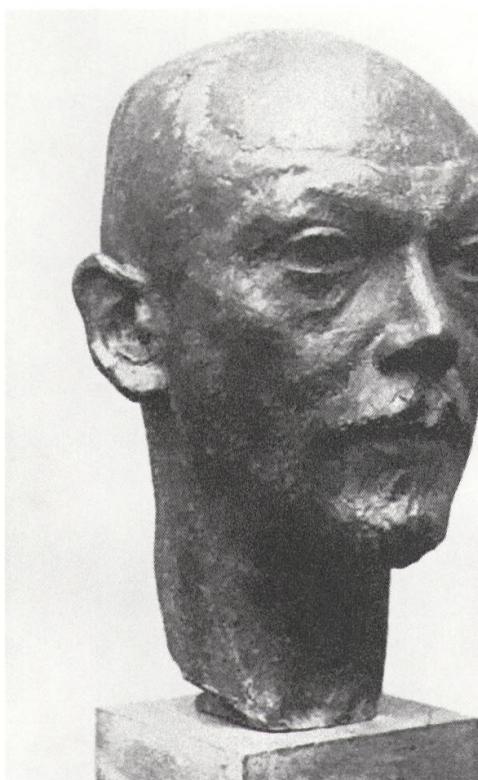


Abb. 1 Georg Kolbe, *Porträtkopf Prof. Dr. Szwarcenski*, 1915, Bronze, 30 × 18,5 × 21 cm (ohne Sockel), Städel Museum, Frankfurt a. M.

Dieser und anderen Fragen nach der genauen Bedeutung und unterschiedlichen Verwendung des Begriffes «Authentizität» möchte der vorliegende Beitrag nachgehen, wobei der Fokus der Ausführungen auf der Plastik um 1900 liegt: Zum einen soll hier Authentizität beziehungsweise Authentifizierung als zeitgenössische ästhetische Zuweisung und prozessuale Kategorie im künstlerischen Selbstverständnis, in der Praxis der Bildhauerei und deren Rezeption untersucht werden. Zum anderen ist das «Nachleben» der Werke in Form von postumen Güssen von besonderem Interesse, mithin die Herausforderungen, die sich bis heute aus den nachträglichen Werkerweiterungen für Publikum, Kunstmarkt und Kunsthistorik ergeben. An der Herstellung, Präsentation und Rezeption ausgewählter Figuren und Figurengruppen Auguste Rodins und Wilhelm Lehmbrucks hoffe ich zeigen zu können, dass historisch unterschiedliche Vorstellungen von «Originalität» und «Subjektauthentizität» auf der einen und «Referenzauthentizität» auf der anderen Seite mit Schwierigkeiten einhergehen, die für das Medium der Plastik von besonderer Relevanz sind.³

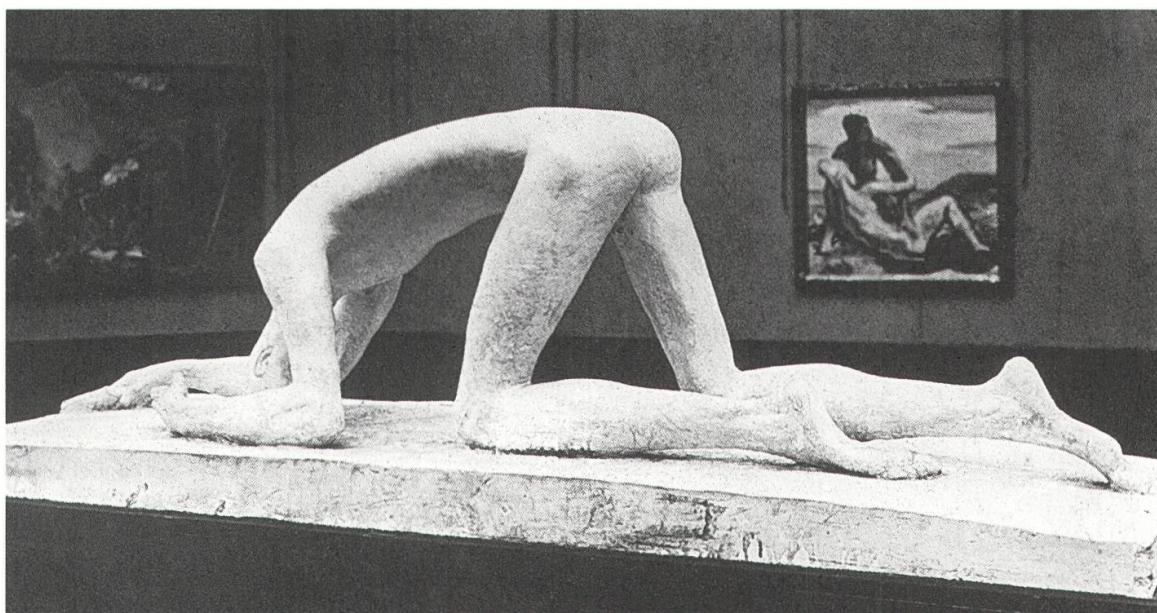


Abb. 2 Wilhelm Lehmbruck, *Gestürzter*, 1915, Gips, Ansicht anlässlich der Zweiten Ausstellung der Freien Secession, Berlin, 5. Februar bis 5. April 1916

Der deutsche Bildhauer Ernst Rietschel (1804–1861) klagte 1844 über die Misere des dreidimensionalen Mediums und seiner Akteure: «Wenn ein Bildhauer sein Modell gemacht hat, also seine Arbeit vollendet, wie der Maler, ist noch nichts damit hergestellt. Gipsabguss, Metallguss, Transport, Aufstellung, welcher kolossale Vorrath zu Sorge, Angst, Qual und Gefahr.»⁴ Aus den Worten Rietschels wird deutlich, dass die Frage nach der Authentizität von Plastiken andere Bereiche berührt als die von Gemälden. Zugespitzt formuliert: Was meinen der Begriff der Authentizität und deren Einforderung eigentlich, wenn das betreffende Werk gar nicht unmittelbar von der Hand des Kunstschaffenden stammt und keine Spuren des kreativen Prozesses aufweist, weil der Künstler respektive die Künstlerin das Material nicht direkt bearbeitet hat, sondern in einem Spezialbetrieb in Serie herstellen liess oder, im Falle von postumen Güssen, die Arbeit erst Jahrzehnte nach der Entstehung des plastischen Modells «materialisiert» wurde? Die Definition von Originalität fällt bei gegossenen Bildwerken nicht immer leicht, operiert sie doch, wie Rosalind Krauss gezeigt hat, stets vor «dem Hintergrund [von] Wiederholung und Wiederkehr».⁵ Sylvie Nérisson, Juristin am Münchener Max-Planck-Institut für Geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und Steuerrecht, befindet gar, dass das Original einer Plastik als «materielle Fixierung des Werks» auch gleichzeitig dessen Reproduktion sei.⁶

Im Unterschied zu Skulpturen werden Plastiken aus weichen, unbeständigen Materialien wie Ton oder Wachs aufgebaut und anschliessend in Bronze, Steinmasse, Stuck oder einem anderen Material gegossen.⁷ Ob beim traditionellen Wachsausschmelzverfahren aus der verlorenen Form (cire perdue), bei dem der Referent, das Tonmodell, zerstört wird, wenn es in Gips übertragen wird, oder dem Teilform- beziehungsweise Sandform-Verfahren, ob Voll- oder Hohlguss, das zugrunde liegende Prinzip ist im Kern eine Zweiheit: nämlich der physische Abdruck der Gestalt eines Objektes auf einem anderen, welches das Modell in allen Einzelheiten wiederholt, erreicht mittels mechanischen Abformens über Negativformen. Für die verschiedenen Verfahren und Materialien gilt gleichermassen, dass der Gussherstellungsprozess komplex und schwierig ist und die Zusammenarbeit mit professionellen Formern und Giessern erfordert, was das Aussehen des Werkes prägt. Das mechanisch-technische Prozedere bleibt gleich, unabhängig davon, ob die Kunstschaefenden noch leben oder nicht, doch die Abstimmungen zwischen ihnen und den Formern und Giessern wie auch die Werkabnahme durch die Künstlerin oder den Künstler entfallen bei postumen Güssen.⁸

Dabei ist es durchaus üblich, dass nach dem Tod einer Künstlerpersönlichkeit eine noch nicht «ausgegossene» Auflage durch die Nachkommen beziehungsweise die Nachlassverwaltung fertig gestellt wird, betont Ursel Berger, bis 2012 Direktorin des Berliner Georg-Kolbe-Museums. Weiter führt sie aus, dass in vielen Fällen nur postume Güsse ein künstlerisches Werk überhaupt verbreiten können und es sogar Künstler gibt,⁹ deren plastisches Œuvre fast ausschliesslich aus postum gegossenen Werken besteht, wie Edgar Degas' (1834–1917) Statuetten von Tänzerinnen bezeugen.¹⁰ Zu Lebzeiten machte Degas lediglich die Figur *Kleine vierzehnjährige Tänzerin* aus Wachs und Textilien öffentlich. Dass es sich bei den Bronzen um postume Güsse handelt, wurde nicht verschleiert – Authentizität hat ihnen nicht zuletzt diese Nachträglichkeit und der mit dem Publikmachen einhergehende Wiederauffindungs- und Rettungsgestus verliehen.

Um 1900 gab es keine gesetzlichen Bestimmungen über die Auflagenzahl von Plastiken. Die meisten Bildhauerpersönlichkeiten jener Zeit legten weder eine Auflagenhöhe fest noch nummerierten sie die Güsse, und auch scheinbare Gütesiegel wie Giesserstempel und Signatur hatten nicht die Bedeutung wie heute.¹¹ Im Jahr 1969 definierte eine steuerliche Verordnung in Frankreich die erlaubte Höchstzahl von Originalgüssen mit zwölf: acht zum Verkauf bestimmte plus vier Künstlerexemplare.¹² Alles, was darüber hinaus-

gehe, seien Reproduktionen und als solche zu kennzeichnen. Was als «original» gelten darf, richtet sich demnach also allein nach der Auflagenhöhe, nicht nach dem Gusszeitpunkt.¹³ Für den US-amerikanischen Zoll ist eine Zehnerauflage original (bis 1959 gar nur eine Auflage von drei Exemplaren),¹⁴ während sich in Deutschland die Auflagenzahl nach dem Willen der Kunstschaufenden bemisst und damit das Gussdatum mitberücksichtigt.

Die Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen e. V., in der 32 deutsche Skulpturensammlungen vertreten sind, hat 2008 eine *Handreichung zum Umgang mit posthumen Güssen* herausgebracht, die auf dem 1974 von der College Art Association publizierten *Statement on Standards for Sculptural Reproduction and Preventive Measures to Combat Unethical Casting in Bronze* basiert.¹⁵ Darin werden Lebzeit- sowie postume Güsse, die gemäss den Vorstellungen des Künstlers nach Originalmodellen in begrenztem Umfang und überwachter Qualität ausgeführt werden, als «erwünscht» klassiert; «unerwünscht» sind Güsse nach Objekten, die nicht für dieses Material oder dieses Format konzipiert worden sind wie die Bronze-Editionen nach Ernst Barlachs Holzskulpturen oder die nachträgliche Produktion von Torsi durch die Nachlassverwaltung Aristide Maillols und sogenannte «Surmoulages», also (Raub-)Güsse, die von abgeschlossenen Werken abgeformt wurden. Problematisch sind postume Güsse auch dann, wenn Auflage, Herkunft oder Entstehungsbedingungen unklar sind, bewusst im Unklaren gelassen oder manipuliert werden, etwa durch verfälschte Giesserstempel.¹⁶

Diese Grundsätze wurden von einigen Nachlassverwaltungen für Kunstschaufende des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts über einen langen Zeitraum nicht befolgt, so dass massenhaft Güsse in den Handel gelangten, die als fragwürdig betrachtet werden müssen.¹⁷ Auch absichtliche Verstösse gegen diese Bestimmungen wurden lange nur mit vergleichsweise geringen Strafen belegt, erläutert Angelika Heinick: Während gefälschte Markenartikel nach ihrer Beschlagnahmung vernichtet werden, gab man gefälschte Kunstwerke oft einfach an die Besitzer zurück – der Besitz einer Fälschung ist keine Straftat. Während das französische Gesetz den Tatbestand der Kunstmüllung seit 1895 ahndet, gilt sie in Deutschland lediglich als Urkundenfälschung oder Urheberrechtsverletzung.¹⁸ Und während in Deutschland Urheberpersönlichkeitsrecht und Urheberrecht 70 Jahre nach dem Tod einer Person erlöschen, bleiben sie in Frankreich darüber hinaus rechtsgültig. Deshalb, so Véronique Wiesinger, die Leiterin der Fondation Giacometti in Paris

anlässlich der spektakulären Entdeckung eines Lagers mit mehr als 1000 gefälschten Giacometti-Plastiken, ist Deutschland offenbar «ein von Skulpturenfälschern besonders geschätzter Verbreitungsort».¹⁹

Das Bedürfnis nach Authentizität in der Plastik um 1900

Es ist offenkundig, dass sich der Terminus «Authentizität» im 20. Jahrhundert erstens von einem deskriptiven zu einem normativen, moralisch konnotierten Begriff gewandelt hat, der nicht nur Gegenstände, sondern auch Personen bezeichnet.²⁰ Zweitens ist Authentizität keine den Dingen oder Menschen per se eingeschriebene Eigenschaft, sondern eine prozessuale und performative Kategorie. Im Sinne einer «Authentifizierung» muss sie diskursiv hergestellt, aufrechterhalten und immer wieder neu bezeugt werden. Diese Authentifizierung begreifen nicht erst die heutigen Museen als ihre Aufgabe, wenn sie Originale als solche verifizieren, bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich machen, und sie begegnet uns nicht erst in der Praxis erfolgreicher zeitgenössischer Kunstschafter oder findiger Krimineller, wenn sie Fälschungen mit falschen Dokumenten, also gefälschten Metadaten zu authentifizieren suchen. Authentifizierung ist auch Teil der künstlerischen und strategischen Praktiken in der Bildhauerei um 1900: Angesichts sich wandelnder Arbeits- und Marktbedingungen mussten Wege gefunden werden, die zunehmend als essenziell erachteten Werte von Echtheit und Originalität im Sinne einer Selbstauthentifizierung glaubhaft zu vermitteln.

Die sogenannte «Denkmalswut» des 19. Jahrhunderts hatte Bildhauerpersönlichkeiten zwar Aufträge und Ruhm beschert, aber der Bedarf an Monumenten wurde bald vielfach direkt bei den Giessereien gedeckt, ohne dass die Kunstschafter davon profitierten.²¹ Die Entwicklung neuer Techniken der kostengünstigen Vervielfältigung von plastischen Werken, wie die Erfindung der Vergrösserungs- bzw. Verkleinerungsmaschine,²² machten eine massenhafte industrielle Bronzeproduktion in verschiedenen Formaten durch starke Fabrikanten-Herausgeber möglich. Zusammen mit dem fortschreitenden Imageverlust der akademischen Ausbildung und dem Aufkommen neuer Ausstellungs- und Verkaufsformate zersetzte diese «Massenproduktion» den Werkbegriff von Plastik in der Moderne und veränderte nicht nur das Verständnis von Originalität sowie die Wahrnehmung und Bewertung der Materialien, sondern auch die Vorstellung von Authentizität.²³ Das

«Ursprüngliche» und «Echte» sowie ihre Repräsentanten wurden seit der Jahrhundertwende als Gegenmittel zu der breit empfundenen Entfremdung von Kunst und Publikum und der Künstlichkeit der Lebenswelt mit dem Begriff des «Authentischen» belegt und überhöht.²⁴ Materialgerechtigkeit ebenso wie Intuition, direkte Empfindung und unverbildeter künstlerischer Ausdruck sollten die als blutleer kritisierte Kunst erneuern, gleichzeitig lebte ein im Kern romantisches Künstlerideal wieder auf, das diese Ursprünglichkeit vermitteln konnte. Am Beispiel von Auguste Rodin und Wilhelm Lehmbruck soll im Folgenden untersucht werden, welche Formen zur Authentifizierung des eigenen Werks und der eigenen Person Bildhauer in diesem Spannungsfeld von Originalität und Wiederholung entwickelten beziehungsweise Kritik und Publikum ihnen zuschrieben.

Auguste Rodin

Im 19. Jahrhundert bekundeten sich die Authentizitätsbemühungen der Denkmalsplastik in einer Fixierung auf die Ähnlichkeit der Physiognomie, typische Bewegungen und historisch korrekte Gewandung.²⁵ Ganz anders Auguste Rodin (1840–1917), der um 1900 in Europa international wirkmächtigste Bildhauer: Er markierte das «Authentische» mittels einer systematischen Produktionsästhetik, einer Umwertung der Materialien und Arbeitsweisen des Bildhauers, eines veränderten Verhältnisses von Werk und Betrachtung sowie über die eigene Person. Die vielleicht direkteste Form, im Werk «Authentizität» anzuzeigen, war zugleich eine der unter den Zeitgenossen umstrittensten Praktiken Rodins: Der Künstler integrierte in seine plastischen Arbeiten dezidiert auch solche Elemente, die nicht frei modelliert, sondern vom natürlichen Vorbild abgegossen waren, etwa Textilien und Bücher. Für *Ekklesiastes* (vor 1899, Gips) zum Beispiel verwendete Rodin deutlich sichtbar den Naturabguss eines in Leder eingebundenen Buches, der als Unterlage für die sich darauf windende weibliche Aktfigur dient; für das bekannte Balzac-Denkmal liess Rodin in den 1890er Jahren ein dem Hausmantel des Dichters nachempfundenes Modell in Gips abformen.²⁶

Am schwersten aber wog der Vorwurf, Rodin habe sich auch für die Jünglingsfigur *Ehernes Zeitalter* (Abb. 3) dieser als unreflektiert und unkünstlerisch abgelehnten Methode des Naturabgusses bedient. Während in Totenmasken oder hyperrealistischen Christusfiguren mit integrierten Relikten der



Abb. 3 Auguste Rodin, *Das Eherne Zeitalter*, 1875–1876,
Gips, $181 \times 66 \times 70,0$ cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Skulpturensammlung, Inv.-Nr. ASN 1738

direkte Abdruck beziehungsweise Abguss, der ein Höchstmass an «Körperübertragung» gewährleistet, akzeptiert war, weil er indexikalisch den Bezug zum Vorbild herstellt, konnte der unmittelbare Verweis hier zur Aberkennung des künstlerischen Wertes führen. Denn in den Augen der Kritiker brachte Rodins indexikalische Methode das Werk in «unkünstlerische» Nähe zur Natur: Während die Referenzauthentizität hier ins Unüberbietbare gesteigert erscheint, wird gleichzeitig die Subjektauthentizität des Werkes, also Rodins Kreativität, Könnerschaft und Authentizität als Künstler, geshmälert.

Hatte Gips herkömmlicherweise lediglich als Zwischenschritt beim Herstellungsprozess des «eigentlichen» Werkes in Marmor oder Bronze gegolten, nahm Rodin mit seinem neuen Materialverständnis eine programmatiche Umwertung vor und erklärte den Gips zum autonomen Kunstwerk: «Ich wäre glücklich, in Ihrem Museum so gut repräsentiert zu sein, lieber mit mehreren Gipsen als mit einem einzigen Marmor»,²⁷ schrieb der Künstler 1894 in einem Brief an Georg Treu, den Direktor der Dresdner Skulpturensammlung. Der frankophile Treu liess sich das nicht zweimal sagen und so erwarb die Skulpturensammlung als erstes deutsches Museum Werke Rodins: neben der Bronzemaske des *Mannes mit gebrochener Nase* einen Gipsabguss des *Ehernen Zeitalters*; es folgten weitere dreizehn Gipse, vier Bronzen und ein Marmor.²⁸

Die leicht zu realisierende und kostengünstige Vervielfältigung von Gipsformen ermöglichte es Rodin, Teile von Figuren abzuschneiden und zu vergrössern. Er löste ganze Figuren oder Figurenfragmente aus ihrem ursprünglichen Kontext und stellte sie als eigenständige Kunstwerke aus, wie im Falle von *Pygmalion und Galathea* aus der Zeit um 1900 (Abb. 4) und der Assemblage *Minotaurus und Torso der Kentauren* von um 1910 (Abb. 5). Diese zusammengesetzten Werke aus dem Themenkreis um Minotaurus zeigen, wie der Künstler in Assemblagen die einzelnen Fragmente immer wieder neu miteinander kombinierte, selbst dann, wenn sie unterschiedliche Farben und Grössenverhältnisse aufwiesen.²⁹ In Übereinstimmung mit dieser selbst-referenziellen Produktionsästhetik liess Rodin mehrfach Punktiermarkierungen und Armierungen an den Plastiken sichtbar, wodurch auf die Prozesshaftigkeit der Werke und seiner Kunst insgesamt verwiesen wird. Gerade Gips war im Sinne eines indexikalischen Materials dazu prädestiniert, zugleich Rodins Handschrift, Erfindungsreichtum und experimentelle Arbeitsweise, deren Kern ja die Vervielfältigung bildet, zu betonen. Diese «Inszenierung des Schöpferischen» stellt Rodin als ebenso unermüdlichen wie potenteren



Abb. 4 Auguste Rodin, *Pygmalion und Galathea*, um 1900–1905?, zweifarbiger Gips (Pygmalion mit ockerfarbenem Überzug; Galathea weiss, mit Marken für die Übertragung in Marmor), 40,8 × 31,6 × 32,5 cm, Musée Rodin, Paris



Abb. 5 Auguste Rodin, *Assemblage: Minotaurus und Torso der Kentauren*, um 1910, Gips, 33,5 × 23,5 × 21,4 cm, Musée Rodin, Paris

Figurenerfinder heraus,³⁰ als der er sich auch in Fotografien präsentierte, etwa in Eugène Druets Aufnahme des Künstlers in seinem Atelier in Meudon von 1902 (Abb. 6). Rodin erscheint darauf als Künstler-Schöpfer in einem Meer aus von ihm geschaffenen ganzen Figuren sowie Teil- und Versatzstücken – vornehmlich in Gips.

In diesem Zusammenhang ist Rodins Ausstellungspraxis aufschlussreich, da der Künstler die Werkauswahl, Aufstellung, Beleuchtung, Farbgebung, Sockelhöhe und Architektur in seinen Präsentationen selbst zu bestimmen pflegte. Die zeitgenössischen Ausstellungsansichten bezeugen, dass der Künstler Figurenteile und Materialien zunehmend frei kombinierte, wobei er Werkzusammenhänge tendenziell ausser Acht liess und damit ganz ähnlich verfuhr wie im Atelier. Arbeiten in Gips erscheinen in den Ausstellungen gleichberechtigt neben Bronzen und Marmorarbeiten und wurden insofern nicht als Vorarbeiten, sondern als eigenständige Werke behandelt. Anhand der Fotografien, Aussagen des Künstlers und der Rezeption seiner Präsentationen wird klar, dass Rodin die Grenzen zwischen Atelier und Ausstellung zunehmend auflöste: Seine vielbeachtete Retrospektive im Rahmen der Pariser Weltausstellung im Pavillon de l'Alma im Jahr 1900 war seinem Atelier nachempfunden und wurde von Rodin selbst auch als das bezeichnet.³¹ Nach dem Ende der Ausstellung wurde der Pavillon de l'Alma in Rodins Atelier in Meudon überführt, das immer mehr den Charakter eines öffentlichen Dauerausstellungsraums annahm und in Scharen von Publikum aus dem In- und Ausland, insbesondere Künstlerkolleginnen und -kollegen sowie Kritikerpersönlichkeiten, aufgesucht wurde: die Ausstellung als Atelier, das Atelier als Ausstellung. Beide wurden als schöpferische Lebzeit-Gedächtnisstätten inszeniert, arrangiert und geordnet durch Rodin selbst.³²

Der französische Künstler behauptete scheinbar bescheiden: «Ich erfinde nichts, ich finde bloß wieder.»³³ Wie in seiner Inszenierung der eigenen Kreativität in den einzelnen Werken, in seinen Ausstellungen und den fotografischen Darstellungen seiner selbst offenbart sich auch in diesen Worten das Verständnis vom Künstler als einem Schöpfer, dessen Authentizität sich im Akt des Auffindens und Erkennens erweist. Der sichtbar gemachte kreative Prozess, die Betonung der eigenen Genialität und deren ständige Rückbindung an die Welt des Ateliers mit ihren künstlerischen Schöpfungsmythen fungieren als wirkmächtige Zeugen der Authentizität von Rodins Kunst.

Mit dem Tod des Künstlers im Jahr 1917 gingen alle Werke in seinem Besitz sowie sämtliche Reproduktionsrechte, das heisst die Erlaubnis, nach



Abb. 6 Eugène Druet, *Rodin in seinem Atelier in Meudon*, 1902,
Fotografie, Musée Rodin, Paris

den Gipsmodellen aus dem Nachlass Bronzen zu giessen, an den französischen Staat, begleitet von der testamentarischen Verfügung, sein Werk postum zu verbreiten.³⁴ Die französische Abgeordnetenkammer legte die Auflage auf zwölf postume Güsse fest.³⁵ Gleichwohl kam es in der Folge durch eine allzu freie Testamentsvollstreckung und rege Neugussproduktion mit beispielsweise untypischer Patinierung zu einer Verschiebung in Werk und Künstlerimage.³⁶

Bereits zu Lebzeiten war Rodin um grösstmögliche Verbreitung seiner Kunst bemüht und bediente dabei den Geschmack des Publikums, das «vollendete» Werke und sinnliche Sujets gegenüber fragmentarischen Arbeiten bevorzugte. So gab Rodin, eigentlich kein Freund von Serien, 1898 zwei erotische Figurengruppen an die Giesserei Barbedienne und übertrug ihr für zwanzig Jahre die alleinigen Rechte, diese in verschiedenen Verkleinerungen zu verbreiten: Innerhalb der Zeitspanne von zwanzig Jahren wurden die plastischen Gruppen *Der ewige Frühling* 231 Mal, *Der Kuss* gar 319 Mal verkauft.³⁷ Solcher Extrembeispiele von Serienproduktionen ungeachtet, sind bei Rodin hohe und unlimitierte Auflagen die Regel – und entsprechen ganz dem Willen des Künstlers.³⁸

Wilhelm Lehmbruck

Im Gegensatz zu Rodins expliziter Ansage gab es von dem deutschen Bildhauer, Maler und Grafiker Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) keine Anweisungen dazu, wie mit seinem künstlerischen Nachlass zu verfahren sei, als er sich fünf Monate nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, am 25. März 1919, das Leben nahm. Zu dem Zeitpunkt befanden sich in den beiden Ateliers des Künstlers in Zürich und Berlin wenige «brauchbare» kleinere Gipsfiguren und -torsen sowie Tonmodelle, die noch nicht in Gips gegossen worden waren, ferner zerschlagene Figuren, fasst Ursel Berger zusammen.³⁹ Wie war mit diesem ungeordneten und fragmentarischen Nachlass zu verfahren?

Laut Bergers Argumentation ist es höchst unwahrscheinlich, dass Lehmbruck wünschte, sein Werk in dem bruchstückhaften Zustand zu bewahren, in dem es sich bei seinem Tod befand: Zum einen hinterliess der Künstler Frau und Kinder, die versorgt werden mussten, zum anderen wäre es für jene Zeit ganz unüblich gewesen, postume Güsse grundsätzlich abzulehnen. Dies gilt umso mehr, da Lehmbruck insbesondere seine grossformatigen Plastiken nur in bescheidenem Umfang hatte realisieren können. Die Ursachen dafür sind vielfältig und liegen sowohl im kriegsbedingten Bronze-gussverbot und der ebenfalls kriegsbedingten Knappheit an Giessern und Formern begründet, als auch in Lehmbrucks zeitlebens angespannter finanzieller Situation.⁴⁰ Daneben verweist Berger auf einen Brief des Künstlers an seine Frau, Anita Lehmbruck, aus dem Jahr 1914: Darin äussert Lehmbruck, er wünsche, dass «von den Plastiken nur je 6 Abzüge gemacht werden».⁴¹ Diese von ihm bestimmte Anzahl war zum Zeitpunkt seines Todes wohl für keine Arbeit erreicht.⁴²

Lehmbrucks Witwe liess den «Figurenbruch» einlagern, trug die verstreuten Gipsmodelle zusammen, liess danach Bronzen und Steingüsse ausführen (worin sie durch Museen angespornt wurde und zumindest bei den Grossfiguren den vorgegebenen Rahmen nicht sprengte) und versuchte, im Nachlass fehlende Gipse durch Abformungen von Werken in Fremdbesitz zu ersetzen.⁴³ Dabei bediente sie sich auch Methoden, die gemessen an der heutigen Sensibilität gegenüber postumen Güßen nicht akzeptabel erscheinen: Anita Lehmbruck liess nämlich Surmoulages herstellen, indem sie etwa neue Steingüsse nach bereits existierenden Bronzewerken giessen liess.⁴⁴

Am Beispiel des *Torso der grossen Stehenden* (Abb. 7) im Leipziger Museum der bildenden Künste erläutert Berger die Vorgehensweise von

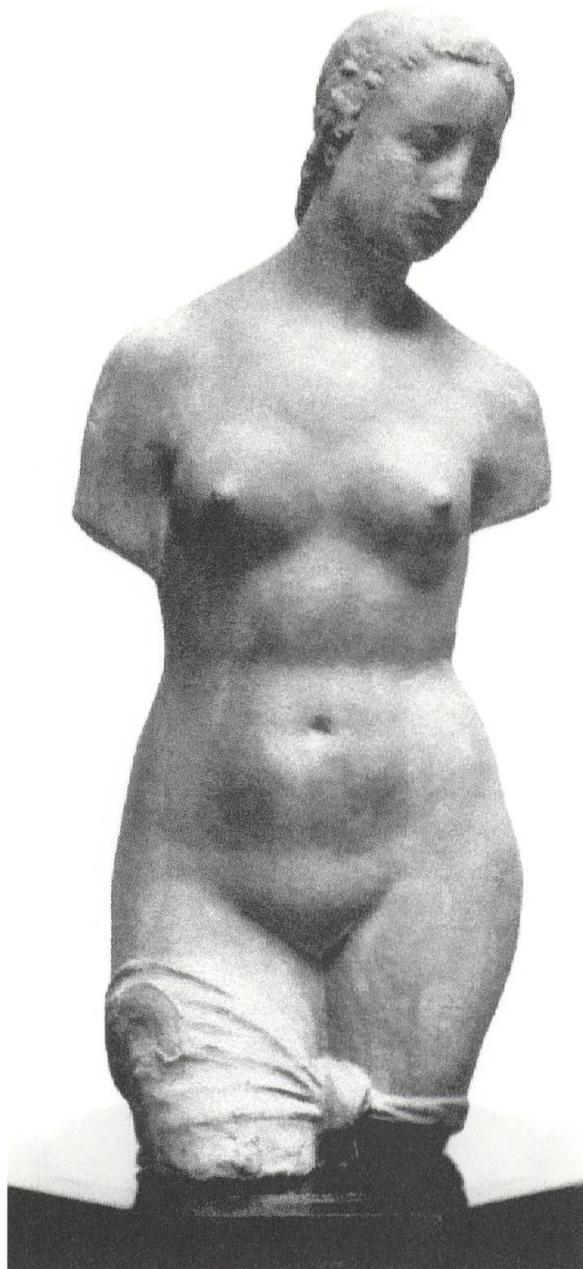


Abb. 7 Wilhelm Lehmbruck, *Torso der grossen Stehenden*, Steinguss, Höhe: 117 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig

Lehmbrucks Witwe. Der Steinguss weist den Abdruck des Giesserstempels der Bronzegießerei C. Valsuani an der gleichen Stelle auf wie die Lebzeitz-Bronze des *Torso der grossen Stehenden* im Hyogo Museum of Art in Kobe. Demnach wurde die alte Bronze hier als Modell für neue Exemplare zweckentfremdet, weil im Nachlass offenbar kein Gipsmodell dieser Figur vorhanden war, schlussfolgert Berger.⁴⁵ Allerdings handelte Anita Lehmbruck mit



Abb. 8 Wilhelm Lehmbruck, *Betende*,
Fragment, 1918, Steinguss, Höhe: 83 cm,
Lehmbruck Museum, Duisburg

dieser aus heutiger Sicht problematischen Praxis wohl nicht entgegen den Vorstellungen ihres verstorbenen Gatten, denn dieser hatte selbst mit Surmoulages gearbeitet: Er spielte unterschiedliche Varianten und Variationen von Plastiken durch, indem er abgeschlossene Werke wiederholt abformte.⁴⁶

Für die vorhandenen empfindlichen Tonmodelle fand die Hinterbliebene eine andere, transparente Lösung: Die offensichtlich unvollendete *Betende* (Abb. 8) beispielsweise, die zwischen den Händen einen noch ungestalteten oder nicht abgetragenen Klumpen Ton hielt und zu Lebzeiten nie ausgestellt worden war, kann nicht als ein vom Autor abgenommenes Original gelten. Postum liess Anita Lehmbruck die Figur in Gips abgiessen und später in Steinguss und Bronze realisieren, wobei der Titel mit dem Zusatz «Fragment» versehen wurde, um deutlich zu machen, dass es sich um ein unvollendetes Werk handelt.⁴⁷ Damit sicherte die Witwe diese Arbeit in ihrem damaligen Zustand und machte sie der Öffentlichkeit überhaupt erst bekannt.

In engem Zusammenhang mit der Frage nach der Authentizität der einzelnen Exemplare steht die Diskussion um das adäquate Material von

Lehmbrucks Plastiken. Dietrich Schubert, der Verfasser des Catalogue raisonné von Lehmbrucks Plastiken aus dem Jahr 2001, hat lange behauptet, der Steinguss sei das von Lehmbruck präferierte und seinen Werken angemessenste Material, weshalb er eher Steingüsse denn Bronzen als Lebzeitschöpfungen begreift.⁴⁸ Schuberts Darstellung wurde in der Folge von Ursel Berger widerlegt, die argumentiert, dass Lehmbruck aufgrund von Geld- und Materialmangel keine der überlebensgrossen Figuren in Bronze giessen lassen konnte, obwohl sie von der Statik her nach einer Ausführung in diesem Material verlangen.⁴⁹

Aus dem Mangel an zu Lebzeiten hergestellten Bronzen darf also nicht der generelle Schluss gezogen werden, Bronze sei das «unauthentische» und Steinguss das «eigentliche» Material Lehmbrucks. Im Gegenteil bemühte sich der Künstler sehr wohl darum, in Paris Verleger und Giesser für Bronzen zu gewinnen, wie Berger zeigen konnte.⁵⁰ Grundsätzlich sah Lehmbruck für seine Werke nicht nur eine einzige Ausführung in einem speziellen Material vor: Der Künstler experimentierte mit unterschiedlichen Materialien ebenso wie mit Pigmentbeimischungen und diversen Beschneidungen an den Gliedmassen oder am Büstenausschnitt von Figuren. Ein Beispiel für dieses Materialverständnis ist der sogenannte *Hagener Torso*, ein mittelformatisches Werk, das bereits zu Lehmbrucks Lebzeiten in drei Materialvarianten existierte, nämlich in Steinguss, Marmor und Bronze.

Lehmbrucks Korrespondenz gibt weiteren Aufschluss über sein Verständnis von Originalität und macht deutlich, dass seine Authentifizierungsstrategie als eine der Verknappung zu verstehen ist: Bei den Verkaufsverhandlungen mit der Kunsthalle Mannheim 1916 über eine Steingussausführung der *Stehenden weiblichen Figur* erklärte der Künstler den hohen Preis von ursprünglich 7000.– Mark (im Falle eines Ankaufs wollte er unter Umständen 4500.– Mark akzeptieren) mit der Begründung:

Natürlich handelt es sich nicht um das einzige Exemplar dieser Figur. In dem Falle müßte der Preis um das mehrfache höher sein, jedoch existieren von dieser Figur nur noch eine Marmorausführung und eine Hausteinausführung im Auslande, so daß diese Kunststeinausführung immerhin ein Original ist.⁵¹

Für Lehmbruck galten offenbar ganz selbstverständlich mehrere Ausführungen einer Plastik in unterschiedlichen Materialien als Originale und dabei

war für ihn offenkundig weniger relevant, welcher Eigenanteil in der handwerklichen Ausführung der Exemplare steckte: Bei der sogenannten «Duisburgerin» (Abb. 9), der Marmorfassung der *Stehenden weiblichen Figur* für den Duisburger Museumsverein von 1912, hatte er den Steinblock, wie vertraglich vereinbart, zwar selbst in Carrara ausgewählt, die Ausführung wohl aber in grossen Teilen delegiert, während die Gesichtszüge und die abschliessende Feinarbeit vermutlich von seiner Hand stammen.⁵² Bei dem von Lehmbruck im Brief als «Hausteinausführung im Auslande» bezeichneten Exemplar handelt es sich um eine von Helene Kröller-Müller für den Skulpturenpark des Museums in Otterlo in Auftrag gegebene Sandsteinfassung der *Stehenden*, die mit «gehakt door P. Ritter 1915 = Lehmbruck inv» bezeichnet ist und auf einem 1912 für das Museum erworbenen Steingussexemplar beruht, das Lehmbruck in dem Brief allerdings unterschlägt.⁵³ Aus dem Fall kann geschlossen werden, dass sich Lehmbruck vor allem als geistigen Erfinder dieser Werke sah und nicht als Handwerker, der im Werk noch Wert auf die Sichtbarkeit des Schaffensprozesses legte wie etwa Rodin. Entsprechend wies Lehmbruck seine Frau Anita in einem Brief von 1914 sogar ausdrücklich an, auf keinen Fall «unfertige» Arbeiten herauszugeben.⁵⁴

Authentizität und Mythologisierung

Das Eingangszitat des Kritikers Julius Meier-Graefe macht deutlich, dass Wilhelm Lehmbruck bereits zu Lebzeiten als besonders authentischer Bildhauer mit eigenem Stil wahrgenommen wurde, der gerade für seine Unverwechselbarkeit und Echtheit geschätzt – oder auch abgelehnt wurde. Der Begriff «Authentizität» im Sinne von Wahrhaftigkeit oder Originalität erscheint hier als kritikeraffiner, wirkmächtiger Mythos. Er stiftet Identität und Differenz und ist verbunden mit der zeitgenössischen Entdeckung und Wertschätzung des Unverfälscht-Eigenen und Unnachahmlichen, im Sinne der Vorstellung vom «echten Künstler», der nur aus sich selbst heraus Werke erfindet, und dem nach der Jahrhundertwende wieder erstarkenden Topos vom unmittelbar empfindenden Künstler mit wesenhaftem Personalstil, der sich *eo ipso* von den Künstlerkollegen unterscheidet.

Dieser Mythos passte sowohl auf die Wahrnehmung von Lehmbrucks Künstlerpersönlichkeit als auch auf seine als selbstvergessen und kontemplativ geltenden Figuren und wurde schon von ihm selbst befördert: Ohne dass



Abb. 9 Wilhelm Lehmbruck, *Stehende weibliche Figur*, 1910, Carrara-Marmor (mit Gehilfen ausgeführt), Höhe: 197 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg



Abb. 10 Fotograf unbekannt, Ausstellungsansicht der Armory-Show, New York, 1913.

In der Mitte Wilhelm Lehmbrucks *Kniende*, rechts die *Stehende weibliche Figur*, dazwischen Joseph Bernards *Mädchen mit Eimer* (*Porteuse d'eau*) und ein Relief Aristide Maillols, vorne links Constantin Brancusis *Mademoiselle Pogany*.

dies hier näher ausgeführt werden kann, sei nur verwiesen auf Lehmbrucks Bemühen um stilistische Abgrenzung und Innovation und deren dezidierte Demonstration in den Ausstellungen mit seinen Werken. So präsentierte er die im Abstand von nur einem Jahr entstandenen Plastiken *Stehende* und die aufsehenerregende *Kniende* immer wieder zusammen, etwa in der Armory-Show 1913 in New York (Abb. 10), um ihren direkten Vergleich herauszufordern, seine Meisterung verschiedener Körper- und Stilmöglichkeiten zu erweisen und gleichsam dem Typus «elegische Frauengestalt» zu huldigen.

Dieses Bild wurde von der Kritik entsprechend aufgenommen und gepflegt – nicht erst nach Lehmbrucks Suizid 1919. Doch sein tragisches Ende bildete den Auftakt für Deutungen, die Künstler und Werk fortan zunehmend in eins setzten. Mehr und mehr wurden die Plastiken als Selbstbilder des Künstlers wahrgenommen, beispielsweise wenn Julius Meier-Graefe über den *Kopf eines Denkers* (Abb. 11) von 1918 aussert: «[E]in geistiges Selbstbildnis. So mag er geschritten sein, zögernd, träumend und ohne Lust.»⁵⁵ Mit dem Suizid verlagerte sich der Gegenstand wie selbstverständlich vom Kun-

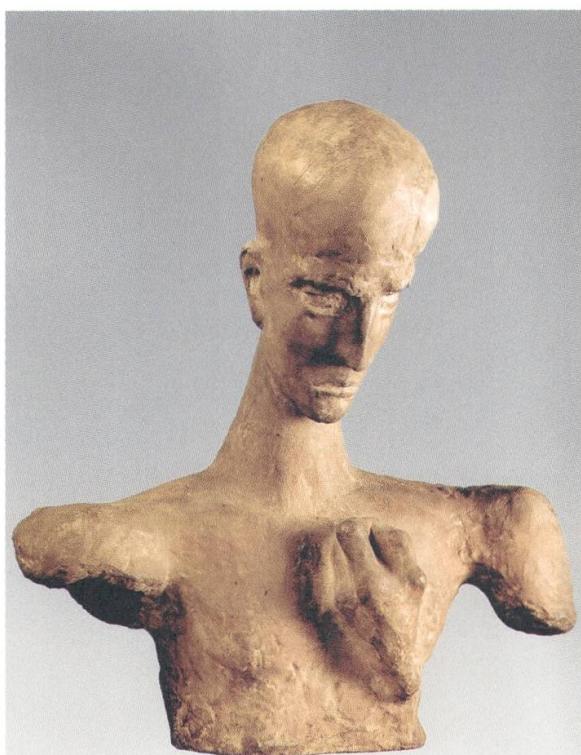


Abb. 11 Wilhelm Lehmbruck, *Kopf eines Denkers*, 1918, Steinguss, Höhe: 62,5 cm, Kunstsammlungen Chemnitz

werk zum Künstler. Dieser Mythos hielt sich erstaunlich lange; noch 2005 ist in einem Ausstellungskatalog über den *Kopf eines Denkers* zu lesen: «Der Kopf entstand 1918 [...]. Ein Jahr darauf schied Lehmbruck in Berlin freiwillig aus dem Leben. Auch wenn es nicht seine letzte Arbeit war, setzte er hier einen Endpunkt seines Schaffens.»⁵⁶

Offenbar lässt sich Rainer Maria Rilkes Appell von 1908, «Du musst dein Leben ändern», der häufig als «Du musst authentisch leben!» gedeutet wird,⁵⁷ sogar noch weiter fassen und gilt auch für das authentische oder authentifizierende Sterben. Es entbehrt nicht einer eigenen Tragik und muss irritieren, dass gerade der Suizid und das dadurch als «unfertig» empfundene Œuvre Lehmbrucks dem Künstler und seinem Werk rückwirkend einen zusätzlichen «Authentizitätsschub» verliehen, so wie erst das Unvollendete eines Torsos dessen Authentizität zu bekunden scheint. Am Beispiel Lehmbrucks wird deutlich, wie gross das Bedürfnis nach Authentizität in der Zeit beginnender massenhafter Vervielfältigung um 1900 war, wenn sogar der Tod des Künstlers das Authentische seines Werkes erweisen soll. Die Kunst

Wilhelm Lehmbrucks, deren Rezeption und postume Erweiterung zeigen die Dringlichkeit der Dekonstruktion von Künstlermythen, die zum Teil bis heute fortbestehen, ebenso wie die Aktualität einer intensiven Auseinandersetzung mit Fragen des Authentischen aufseiten der Nachlassverwaltungen plastischer Werke und der Museen als Bewahrer und Aussteller authentischer Objekte – damit tatsächlich «das Echte der Nachwelt unverloren bleibt.»⁵⁸

Teile dieses Beitrags wurden bereits in den Akten des CIHA-Kongresses 2012 publiziert: Teresa Ende, «...an original after all – Original, Copy and Variation in the Art of Wilhelm Lehmbruck» (Engl.), in: G. Ulrich Grossmann, Petra Krutisch (Hrsg.), *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. Congress Proceedings, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art / 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress, Nürnberg, 15.–20.7.2012* (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 32), 4 Bde., Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, Bd. 3, S. 954–958. Grundlegende Überlegungen zum Zusammenhang von Authentizität und Material sind ausserdem in die 2015 veröffentlichte Dissertation der Verf. eingeflossen, wobei dort der Fokus auf damit einhergehenden Geschlechterkonstruktionen liegt: Teresa Ende, *Wilhelm Lehmbruck. Geschlechterkonstruktionen in der Plastik* (Diss. Univ. Dresden, 2012), Berlin: Reimer, 2015.

- 1 Tagebucheintrag von Julius Meier-Graefe vom 26.4.1916, in: Ders., *Tagebuch 1903–1917 und weitere Dokumente*, hrsg. und komm. von Catherine Krahmer, Göttingen: Wallstein, 2009, S. 268.
- 2 Lehmbrucks Werke im *Katalog der Zweiten Ausstellung der Freien Secession Berlin 1916*, 2. Aufl., Berlin: Verlag der «Ausstellungshaus am Kurfürstendamm» G.m.b.H., 1916, S. 19, Kat. 108 (*Junges Mädchen* [Gemälde]) mit Abb., Kat. 109 (*Susanna* [Gemälde]), S. 34, Kat. 302 (*Jüngling*, Gips), Kat. 303

(*Bronzekopf*), Kat. 304 (*Terrakottakopf*), Kat. 305 (*Frauenkopf*, Gips). Zu Kolbes Werk in der Ausstellung siehe ebd., S. 33, Kat. 293 (*Porträtkopf Prof. Dr. S.*, Bronze), mit Abb.

- 3 Siehe dazu Volker Wortmann, «Authentizität als Wiedergänger», S. 208–226 im vorliegenden Band. Beim Begriff «Authentizität» unterscheidet Wortmann drei semantische Ebenen: philologische, Subjekt- und Referenzauthentizität.
- 4 Brief von Ernst Rietschel an Christian Daniel Rauch, in: Karl Eggers (Hrsg.), *Der Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel*, Bd. 2, Berlin: Fontane, 1891, S. 140–141, zit. nach Bernhard Maaz, *Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg* (Denkmäler deutscher Kunst), 2 Bde., München: Deutscher Kunstverlag, 2010, Bd. 2, S. 666.
- 5 Rosalind E. Krauss, «Die Originalität der Avantgarde», in: Dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, 2), hrsg. und mit einem Vorw. von Herta Wolf, Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst, 2000, S. 197–219, hier S. 205.
- 6 Sylvie Nérisson, zit. nach Angelika Heinick, «Deutschland, einig Fälscherland?», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.12.2010, S. 37, online <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/kommentare-glossen/symposion-in-paris-deutschland-einig-faelscherland-1579617.html>, Stand 26.1.2018.

- 7 Zu den einzelnen Gussverfahren und Begrifflichkeiten siehe u. a. Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 665–744, sowie Ursel Berger, «Zum Problem der ‹Originalbronzen›. Deutsche Bronzeplastiken im 19. und 20. Jahrhundert», in: *Bruckmanns Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, 40 (1982), Nr. 3, S. 184–195.
- 8 Siehe Ursel Berger, «Postume Werkentwicklung» am Beispiel von August Gaul, Wilhelm Lehmbruck und Aristide Maillol», in: *Ausdrucksplastik* (Bildhauerei im 20. Jahrhundert, 1), hrsg. von ders., Berlin: Georg-Kolbe-Museum, 2002, S. 54–67, hier S. 55.
- 9 Siehe ebd.
- 10 Ebd., S. 57.
- 11 Dies gelte für die Gussproduktion in Deutschland in der Zeit bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs, so Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 191.
- 12 Die Festlegung von 1969 wurde mehrfach ergänzt, z. B. 1981. – Angelika Heinick, «Signaturschwindel: Gefälschte Rodin-Bronzegüsse», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.5.2001, S. 53.
- 13 Ursel Berger, Klaus Gallwitz, Gottlieb Leinz, «Vorwort», in: *Postume Güsse: Bilanz und Perspektiven* (Bildhauerei im 20. Jahrhundert, 2), hrsg. von ders. et al., Berlin / München: Deutscher Kunstverlag, 2009, S. 6–8, hier S. 8.
- 14 Siehe Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 192, 193.
- 15 Diese Standards wurden 2013 angepasst: College Art Association, «Standards and Guidelines / CAA Guidelines. Statement on Standards for the Production and Reproduction of Sculptures», adopted by the Board of Directors, February 17, 2013», <http://www.collegeart.org/standards-and-guidelines/guidelines//sculpture.html>, Stand 23.2. 2018; Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 188, 190; Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 56.
- 16 Berger kritisiert u. a. die Verwaltung des Maillol-Nachlasses unter Dina Vierny, deren Herausgabe von immer wieder «neuen Maillols» und von Güssen mit fragwürdigen Giesserstempeln das originäre Œuvre des Künstlers verunklärt habe. Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 63–69.
- 17 Ursel Berger, «Wie erkennt man postume Bronzen? Zur Verantwortung von Nachlassverwaltungen», in: Dies. et al. 2009 (wie Anm. 13), S. 32–43, hier S. 32.
- 18 Heinick 2010 (wie Anm. 6), S. 37.
- 19 Véronique Wiesinger 2010 auf dem im Musée Rodin veranstalteten *Symposium sur la contrefaçon des œuvres d'art: Le cas de la sculpture*. Interessant ist, dass es sich bei den falschen Giacometti nicht um Raubgüsse nach echten Giacometti handelte, sondern um «Fälschungsoriginale» à la Giacometti. Siehe Heinick 2010 (wie Anm. 6).
- 20 Christian Vogel, «Tagungsbericht ‹Museen verstehen: Begriffe›. BMBF-Projekt ‹wissen&museum: Archiv – Exponat – Evidenz›, 7.–8.4.2011, Tübingen», in: H-Soz-Kult, 25.5. 2011, <https://www.hsozkult.de/conference-report/id/tagungsberichte-3663>, Stand 14.8. 2018.
- 21 Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 151–152.
- 22 Siehe Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 186.
- 23 Siehe Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 151–152.
- 24 Vgl. Matthias Strässner, *Natürlichkeit und Künstlichkeit. Versuch über das Authentische*, Deutschlandfunk, 16.10.2011, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/essayunddiskurs/1579898/>, Stand 16.10.2011.
- 25 Siehe Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 129.
- 26 Siehe *Vor 100 Jahren – Rodin in Deutschland*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 18.2.–25.5.2006; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, 10.6.–13.8.2006, hrsg. von Michael Kuhlemann, Beiträge von Christina Buley-Uribe et al., München: Hirmer, 2006, S. 96, 120 (mit Abb.).
- 27 Brief von Auguste Rodin vom 28.7.1894 an Georg Treu, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 13458, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung Nr. 60 (Korrespondenzakte 1894). – Zit. nach Faltblatt zur Ausstellung *Vor 100 Jahren – Rodin in Deutschland*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, 10.6.–13.8.2006.
- 28 Siehe Astrid Nielsen, Moritz Woelk, «Rodin in Dresden. Erbe der Hellenen?», in:

- Hamburg / Dresden 2006 (wie Anm. 26), S. 43–51, hier S. 43.
- 29 Siehe Hélène Marraud, «Minotauros», ebd., S. 124.
- 30 Michael Kuhlemann, «Auguste Rodin. Inszenierung des Schöpferischen», ebd., S. 24–31, hier S. 24.
- 31 Siehe Antoinette Le Normand-Romain, «Rodin und die Bronze», in: Berger et al. 2009 (wie Anm. 13), S. 76–79, hier S. 78. Vgl. etwa Eugène Druet, *Rodin-Retrospektive anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900. Innenansicht des Pavillon de l'Alma*, Fotografie, Musée Rodin, Paris, publiziert in: Hamburg / Dresden 2006 (wie Anm. 26), S. 25, Abb. 1.
- 32 Vgl. die Aufnahme von Jacques-Ernest Bulloz, *Rodins Atelier. Innenansicht des in Meudon wiedererrichteten Pavillon de l'Alma*, nach 1903, Fotografie, Musée Rodin, Paris, publiziert in: Hamburg / Dresden 2006 (wie Anm. 26), S. 25, Abb. 2. Siehe dazu ausführlich Hélène Pinet, «Von der Skulptur zur photographischen Darstellung: Rodins Ausstellungen und ihre photographische Dokumentation», in: Hamburg / Dresden 2006 (wie Anm. 26), S. 32–37.
- 33 Zit. nach Kuhlemann 2006 (wie Anm. 30), S. 24.
- 34 Siehe Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 186.
- 35 Siehe Krauss 2000 (wie Anm. 5), S. 197.
- 36 Siehe Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 717.
- 37 Le Normand-Romain 2009 (wie Anm. 31), S. 76–79.
- 38 Alle Zahlenangaben zu den Auflagen Rodins sind übernommen von Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 186.
- 39 Daneben gab es einige wenige zu Lebzeiten von Museen und Privatsammlern erworbene Werke und Leihgaben; einige Originalmodelle gingen in den Wirren des Krieges verloren. Von Ursel Berger stammt die genaueste und aktuellste Darstellung der Werksituation zum Zeitpunkt von Lehmbrucks Suizid: Ursel Berger, «Posthume Güsse bei Lehmbruck. Anita Lehmbruck als Nachlassmanagerin», in: Dies. et al. 2009 (wie Anm. 13), S. 92–99, hier S. 93, 96.
- 40 Siehe ebd., S. 92.
- 41 Brief von Wilhelm Lehmbruck vom 24.2. 1914 an Anita Lehmbruck, Archiv des Lehmbruck-Museums, Inv. 7306/2009. Der Brief ist in Teilen publiziert in: Berger 2009 (wie Anm. 39), S. 96 mit Anm. 33, S. 197.
- 42 Siehe ebd., S. 96.
- 43 Ebd., S. 93; Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 60.
- 44 Siehe ebd.; Berger 2009 (wie Anm. 39), S. 93.
- 45 Ebd. sowie Ursel Berger, «Anmerkungen zum neu erschienenen Lehmbruck-Werkverzeichnis von Dietrich Schubert. Rezension von: Wilhelm Lehmbruck, Catalogue raisonné der Skulpturen 1898 bis 1919, von Dietrich Schubert, 2001», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66 (2003), S. 122–139, hier S. 136; vgl. dazu Dietrich Schubert, *Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898 bis 1919*, Worms: Werner, 2001, S. 196, No. 52, A. 3, Abb. 120, sowie S. 197, No. 52, B. a. 2, Farbtaf. 8b, S. 64.
- 46 Siehe Berger 2003 (wie Anm. 45), S. 138; ebenso Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 63.
- 47 Zur «Rettung» der *Betenden* siehe Berger 2009 (wie Anm. 39), S. 93–94.
- 48 Siehe Schubert 2001 (wie Anm. 45).
- 49 Siehe Anm. 44 sowie Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 61, und zuletzt Ursel Berger, «Les aspects matériels de l'œuvre de Wilhelm Lehmbruck», in: *Oublier Rodin? La Sculpture à Paris 1905–1914*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, 10.3.–31.5.2009; Fundación Mapfre, Madrid, 23.6.–4.10.2009, Paris: Hazan, 2009, S. 41–47.
- 50 Siehe den undatierten Brief von Wilhelm Lehmbruck an Julius Elias (wohl zwischen 1911 und 1913), Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass J. Elias.
- 51 Brief von Wilhelm Lehmbruck an G. F. Hartlaub (Kunsthalle Mannheim) vom 7.8. 1916, Archiv der Kunsthalle Mannheim, abgedruckt bei Dietrich Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Worms: Werner / Dresden: Verlag der Kunst, 1990, S. 297.
- 52 Nur ein weiteres Werk ist in das Herstellungsjahr der «Duisburgerin» datiert, allerdings gibt es keine Belege über die Ausfüh-

- rungsanteile der Marmorfassung. Siegfried Salzmann vermutet aufgrund stilistischer Abweichungen von den Steingüssen und der Signatur einen hohen Fremdanteil, Berger bewertet Lehmbrucks Anteil dagegen als relativ gross. – Vgl. Siegfried Salzmann, «Wie die «Duisburgerin» nach Duisburg kam», in: *Wilhelm Lehmbruck. Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages* (Duisburger Forschungen, 13), hrsg. von Günter von Roden und Siegfried Salzmann, Duisburg: Stadtarchiv, 1969, S. 93–100, hier S. 96; Ursel Berger, «Lehmbrucks «Stehende weibliche Figur» und verwandte Frauendarstellungen seiner Pariser Werkphase», in: *Wilhelm Lehmbruck*, Ausst.-Kat. Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, 6.2.–30.4.2000; Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 14.5.–13.8. 2000; Lehmbruck Museum, Duisburg, 3.9. 2000–4.2.2001; Städtische Kunsthalle Mannheim, 17.2.–6.5.2001, hrsg. von Martina Rudloff und Dietrich Schubert, Bremen: Gerhard Marcks-Stiftung, 2000, S. 49–69, hier S. 61. Zur Diskussion um die Ausführung der «Duisburgerin» siehe zuletzt Marion Bornscheuer, «Lehmbruck als Marmorbildhauer», in: *Wilhelm Lehmbruck 1881–1919. Retrospektive*, Begleitbuch zu den Ausstellungen des Lehmbruck Museums, Duisburg, in Apolda, Schleswig, Paderborn und Brno 2012–2013, hrsg. von Gottlieb Leinz und Hans-Dieter Mück, München: Ernst-von-Siemens-Kunststiftung, 2012, S. 210–223, insbes. S. 216–217.
- 53 Siehe Berger 2003 (wie Anm. 45), S. 133, Anm. 43. Nach dem Tod ihres Gatten machte Anita Lehmbruck beim Verkauf seiner Werke sehr wohl Unterschiede zwischen den unter seiner Ägide ausgeführten Lebzeit- und den postum hergestellten Güssen. – Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 60.
- 54 In dem Schreiben geht es um die Veröffentlichung von Radierungen Lehmbrucks: «Vor allem keine unfertigen Seiten drucken lassen und nur die Seiten die DU genau erkennen kannst, was es ist.» Brief von Wilhelm Lehmbruck an Anita Lehmbruck vom 24.2.1914, Archiv des Lehmbruck-Museums, Inv. 7306/2009.
- 55 So Julius Meier-Graefe im Jahr 1932, zit. nach Schubert 1990 (wie Anm. 51), S. 307.
- 56 Gottlieb Leinz, in: *Lehmbruck, Rodin und Maillol*, Ausst.-Kat. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, 25.9.2005–29.1. 2006, hrsg. von Christoph Brockhaus, Köln: Wienand, 2005, Kat. 58, S. 162.
- 57 Diese Deutung der Zeilen Rilkes ist übernommen von Strässner 2011 (wie Anm. 24).
- 58 «Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; / Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.» Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, Vers 73–74.