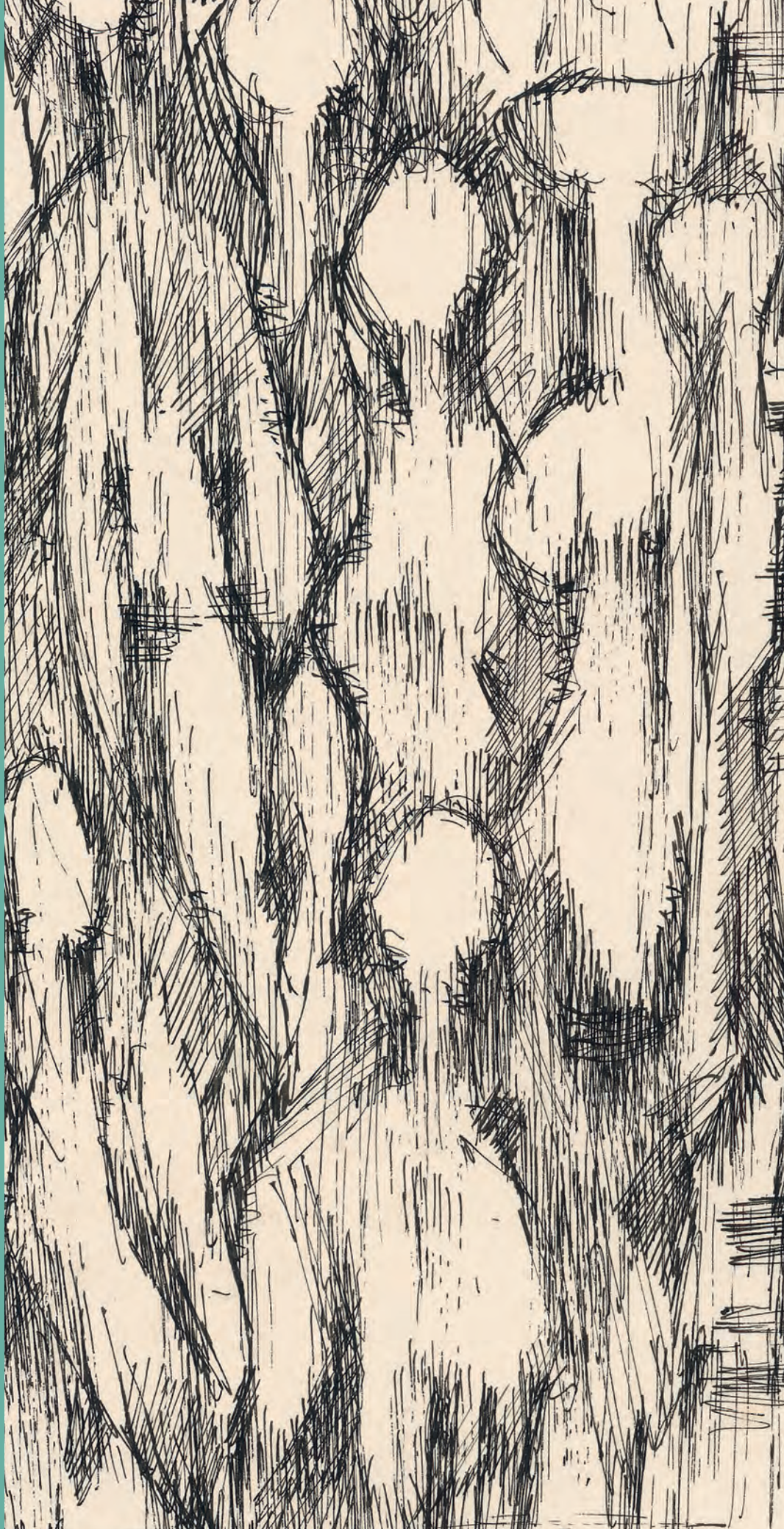


Im übertragenen Sinne

Bildhauer zeichnen



Im *übertragenen* Sinne

Bildhauer zeichnen

Eine Publikation der Arbeitsgemeinschaft
Bildhauermuseen und
Skulpturensammlungen e.V.

Herausgegeben von
Maja Brodrecht und Arie Hartog

SANDSTEIN

Für die großzügige Unterstützung
der Publikation danken wir der Ernst
von Siemens Kunststiftung



und dem Freundeskreis des Gerhard-
Marcks-Hauses e.V.



Inhalt

12	Arie Hartog Vorwort	124	Uta Kuhl Hans Martin Ruwoldt
14	Maja Brodrecht Einführung Die Utopie des Bildhauers als Realität des Zeichners	136	Antje Schneider Zeichnungen von Paul Moll vom Nationalsozialismus bis zur DDR
24	Yvette Deseyve Johann Gottfried Schadow Die Suche nach dem realen Ideal Zeichnen als Grundlage akademischer Bildhauerausbildung im 19. Jahrhundert	142	Elisa Tamaschke Drei Skizzenblöcke Hans Arps
36	Birgit Kümmel Christian Daniel Rauch als Zeichner	158	Gudula Mayr Der Bildhauer Karl Hartung als Zeichner
46	Josephine Gabler Käthe Kollwitz Die Übersetzung von Bilderfindungen in unterschiedliche Gattungen	172	Veronika Wiegartz Strich und Struktur Zu den Zeichnungen von Gerhart Schreiter
58	Katharina Koselleck Bildhauerzeichnungen im Käthe Kollwitz Museum Köln	182	Sabine Ziegenrucker Explosion in Schwerelosigkeit Zeichnungen von Bernhard Heiliger Anfang der 1960er-Jahre
72	Magdalena Schulz-Ohm Zur Bedeutung der Skizzenbücher Ernst Barlachs für sein plastisches Werk	190	Astrid Nielsen Von der Linie zum Raum Bildhauerzeichnungen in der DDR und nach 1990
82	Julia Wallner Georg Kolbes zeichnerisches Werk und das Fehlen von Porträts	206	Uwe Haupenthal Zum Dialog zwischen Plastik und Zeich- nung im Werk von Lothar Fischer
94	Henrike Hans Bernhard Hoetger als Zeichner	216	Werner Ganser Erwin Reiter Die linke und die rechte Hand des Zeichners
102	Astrid von Asten »... er zeichnet, ohne jegliche Mittel, so als ob aus seinem Zeigefinger Pinsel- schwärze fließt.« Hans Arps Pinselspiele zwischen Dadaismus und Surrealismus	229	Biografien der Autoren und Autorinnen
118	Uwe Haupenthal Richard Haizmann Zeichner der künstlerischen Form	232	Überblick über die Bestände
		238	Abbildungsnachweis
		240	Impressum

Vorwort

12

Die Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen e.V. wurde 2005 gegründet. Es gab eine über viele Jahre gewachsene Zusammenarbeit zwischen monografisch orientierten Museen, Fachleuten in den bedeutenden deutschen Kunstsammlungen und Betreuern von Künstlerinnen- und Künstlernachlässen, und diese wurde in Vereinsform institutionalisiert. Die AG verbindet Organisationen von höchst unterschiedlicher Größe, Ausstattung und Ressourcen. Über Aufnahme in den Verein entscheidet die Mitgliederversammlung, die 2013 eine erste österreichische Organisation als Mitglied begrüßte. Und auch wenn es nicht in der Satzung steht: Unser vielleicht wichtigstes Ziel ist der alltägliche Austausch. Gemeinsam wissen (und können) wir mehr.

Bei den halbjährlichen Treffen ballt sich die Expertise, und zwei Mal im Jahr scheint die Bildhauerei ganz kurz nicht die transportkostenfressende Nebensache im zeitgenössischen Kunstbetrieb zu sein. Aus dem regelmäßigen Informationsaustausch entstehen Ausstellungsprojekte und Kooperationen. Mit seinen im Gründungsjahr publizierten »Grundlagen zur Erstellung eines Bildhauer-Werkverzeichnisses« formulierte der Verein einen Standard, der sich durchgesetzt hat. 2009 gab er einen Sammelband zur Problematik der posthumen Güsse heraus, über die zuvor heftig in den Feuilletons gestritten worden war. 2014 erschien das Buch »Bildhauer sehen den Ersten Weltkrieg«.

Unsere dritte gemeinsame Publikation stellt Konvolute von sogenannten »Bildhauerzeichnungen« innerhalb der Arbeitsgemeinschaft (sowie einen Gast) vor. Dabei werden unterschiedliche Perspektiven sichtbar, wie mit Beständen umgegangen wird. Diese Diversität macht den Reiz des Vereins aus und fällt gerade dann auf, wenn die gleichen oder vergleichbaren Künstlerinnen und Künstler

behandelt werden. Alle Mitglieder wurden eingeladen, mitzumachen. Am Ende gingen 18 Beiträge ein. In einigen Fällen betreffen sie zentrale Teile von Sammlungen, in anderen war das Vorhaben ein Anlass, sich unbearbeiteten Materialien zu widmen. Aus der prinzipiell offenen Ausschreibung ohne inhaltliche Vorgaben ergeben sich zwei Schwachstellen, die hier benannt werden sollen, auch damit wir sie in unseren folgenden Büchern beheben. Erstens liegt der Schwerpunkt bei Kunstschaaffenden der Klassischen Moderne, obwohl Kunst nach 1970 viele Sammlungsbestände prägt. Zweitens gibt es mehr Bestände mit Arbeiten von Künstlerinnen, als dieses Buch vermuten lässt. Was ebenfalls fehlt, ist die Zeitspanne zwischen 1857 (dem Todesjahr von Christian Daniel Rauch) und 1890. Das erklärt sich daraus, dass die monografischen Museen in unserem Verein nach 1945 gegründet wurden. In ihrem Selbstverständnis (wie in der deutschen Kunstgeschichte allgemein) spielt die Moderne eine zentrale Rolle. Künstlerinnen wurden erst spät entdeckt. Die AG ist sich der Lücken bewusst, die sich aus ihrer Zusammenstellung ergeben. Unsere Mitgliederversammlung hat 2019 bekräftigt, dass Nachlässe, die sich in Familienbesitz befinden und als solche keine Rechtsform besitzen, nicht Mitglied werden können. Das bedeutet aber nicht, dass kein Austausch von Expertise und Wissen stattfindet. Der Text von Gudula Mayr über die Zeichnungen von Karl Hartung (1908–1967) sollte vor diesem Hintergrund verstanden werden. Bestände müssen sichtbar gemacht werden, und es wäre fatal, wenn sich die Kunstgeschichte auf die wenigen bekannten Namen reduzieren würde. Dieses Buch präsentiert berühmte und eher unbekannte Künstlerinnen und Künstler nebeneinander.

Der Begriff »Bildhauerzeichnung« impliziert eine Verbindung zwischen der Zeichnung und rundenplastischen Kunstwerken, die aber keineswegs direkt sein muss. Dieses Buch zeigt mit den angesprochenen Schwerpunkten und Fehlstellen einige Aspekte des Mediums. Die Zeichnung ist autonomes, ästhetisches Werk, figuriert im Prozess, und sie ist Werkzeug in einem doppelten Sinne, spielt eine Rolle in der Vorstellung von Machenden und Wahrnehmenden. Die Verschachtelung der Funktionen, von Genese und Geltung, macht ihre Besonderheit aus.

Es lohnt sich, hier kurz einen Künstler zu erwähnen, der im Buch fehlt, sich kaum über Zeichnungen geäußert hat (und dessen überlieferte Blätter sich vorwiegend in Privatbesitz befinden), aber ein grundsätzliches Problem in die deutschsprachige Diskussion eingeführt hat. Inspiriert vom Maler Hans von Marées (1837–1887), beschrieb Adolf von Hildebrand (1847–1921), wie jedes flache Bild räumlichen Aufbau suggeriert, und schloss von einer geordneten und übersichtlichen Komposition in der zweidimensionalen Wahrnehmung auf Notwendigkeiten für die Anordnung der plastischen Teile. Die fundamentalistische Rückkopplung war nicht förderlich für seinen Nachruhm, aber das Aufregende bei Hildebrand ist, wie er mit der Komplexität der Erfahrung hadert und zwei Richtungen benennt und durchdenkt: erstens im Sinne des Bildes in die virtuelle Tiefe hinein und zweitens aus dem Wissen über den wahrgenommenen Körper in den imaginierten Umräum (der sich irgendwo in der Tiefe des Bildes befindet) hinauswirkend. Jede Form von Sehen basiert auf dem Erkennen nicht nur des Gegenstands, sondern auch der innerhalb des jeweiligen Bildes gültigen Logik, die aus seinem Aufbau folgt. Hildebrand dachte, dass im Kunstwerk alle gegensätzlichen Erfahrun-

gen aufgelöst werden. Wir sehen heute in sichtbaren Widersprüchen den visuellen Reiz. Die einfache Frage, worauf die Zeichnung verweist, eröffnet eine Unzahl an Perspektiven.

Die wissenschaftliche Koordination und Organisation der Publikation lag in den Händen von Maja Brodrecht. Sie legte 2016 eine wichtige Dissertation über Angelica Facius (1806–1887) vor, mit der sie einiges an kunsthistorischen Wissenslücken, auch bei Mitgliedern der AG Bildhauermuseen, schließen konnte. Von ihr stammen die Einführung und auch die Idee für unseren Titel. Die scheinbar endlosen E-Mail-Schleifen zwischen ihr und einigen Beitragenden haben dem Buch gut getan. Kollegialität ist der eine Teil unserer AG, Augenhöhe, freundliche Kritik und Professionalität der andere. Allen Autorinnen und Autoren sei sehr herzlich für ihren Beitrag und ihr Engagement gedankt – und wir wissen, dass im Hintergrund noch viele andere Personen aktiv waren. Der Vorstand der AG hat sich für die Publikation für die Zusammenarbeit mit dem Sandstein Verlag aus Dresden entschieden. Auch das war eine gute Idee. Ich danke den an der Produktion des Buches Beteiligten, allen voran der Gestalterin Nele Bielenberg und den Lektorinnen Adrienne Heilbronner und Sina Volk.

Wie auch unsere beiden vorigen Publikationen wurde die vorliegende Sammlung maßgeblich von der Ernst von Siemens Kunststiftung gefördert, unterstützt vom Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e.V. Den Förderern und allen Mitgliedsinstitutionen ist es zu verdanken, dass wir mit einem unserer AG entsprechenden »echten Nischenthema« an die Öffentlichkeit treten können.

Arie Hartog
Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen e.V.

13

Die Suche nach dem realen Ideal

Yvette Deseyve

Johann Gottfried Schadow
Zeichnen als Grundlage
akademischer Bildhauerausbildung
im 19. Jahrhundert

Johann Gottfried Schadows (1764–1850) zeichnerisches Œuvre ist mit heute 2300 dokumentierten Handzeichnungen sowie etwa 130 Druckgrafiken umfangreich. Mit satirischem, dokumentarischem, ethnologischem oder empirisch-wissenschaftlichem Blick erfasste der zeichnende Bildhauer dabei seine Umwelt. Doch zeigt sich bei aller Vielzahl und Vielfalt ein deutlicher Grundtenor: die Erfassung der menschlichen Gestalt als unabdingbare Basis für die Arbeit als Bildhauer. Als Leiter der Hofbildhauerwerkstatt, als Lehrer und späterer Direktor der Akademie beschäftigte ihn zeitlebens die Suche nach den Grundlagen und möglichen Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Proportionen. Seine Ergebnisse dokumentierte und vermittelte er in zahlreichen Messungen und Zeichnungen und publizierte sie mit internationalem Anspruch selbstbewusst in deutscher, lateinischer und französischer Sprache. Dem ersten, 1830 publizierten Traktat über die »Lehre von den Knochen und Muskeln von den Verhältnissen des menschlichen Körpers und von den Verkürzungen. In dreißig Tafeln zum Gebrauch bei der Königlichen Akademie der Künste«¹ folgte 1834 die erste Auflage des »Polyclet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter«², an die sich in unmittelbarer Fortsetzung 1835 seine »National-

Abb. 1 Johann Gottfried Schadow, Porträt der Friederike Unger, Bruststück im Dreiviertelprofil nach links, wohl 1807, schwarze und braune Kreide, Bleistift auf Büttten, 379×273 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. SZ Schadow 79)

Abb. 2 Johann Gottfried Schadow, Studienblatt mit Karikaturen von französischen Soldaten und einem Wirt mit Tablet, um 1813, Rötel auf Velin, 224×371 mm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung (Inv.-Nr. KS-Schadow 212), WV 1037



Physionomieen«³ anschlossen. Nachfolgender Beitrag nimmt jenen zeichnerischen Werkkomplex in den Blick, auf dem seine empirisch-wissenschaftlichen Arbeiten gründen, um sich den Bildhauerzeichnungen Schadows aus der Perspektive seiner theoretischen Äußerungen zu nähern.

Schadows zeichnerisches Œuvre

Angesichts des vor Kriegsverlust wohl etwa 3000⁴ Blätter zählenden Bestands an Handzeichnungen wurde oft von einer »Doppelbegabung«⁵ Schadows gesprochen, die den Zeichnungen implizit einen eigenständigen und vom plastischen Werk unabhängigen Status zuerkennt. Für dieses Urteil spricht maßgeblich die Bandbreite des zeichnerischen Œuvres, das Karikaturen (Abb. 2) ebenso wie Porträts (Abb. 1) umfasst, Tierzeichnungen (Abb. 3), Bewegungsstudien (Abb. 4) sowie direkte Entwürfe für umzusetzende Bildhauerarbeiten (Abb. 9) oder Kuriosita wie seine Berliner Witze oder sein Figurenalphabet (Abb. 5). Für die Eigenständigkeit sprechen auch die sehr unterschiedlichen Zeichnungsmodi und -techniken: Zahlreiche Zeichnungen Schadows sind nicht von der Kontur bestimmt, fokussieren nicht den Blick des Bildhauers auf Form und Volumina, sondern lösen sich flächenhaft und nahezu abstrakt in den flirrenden Schraffuren eines intensiven Licht-Schatten-Spiels auf, wie die Federzeichnung einer Löwin zeigt (Abb. 7). Auch belegen die mit unterschiedlichem Aufwand verwendeten Techniken – von schnell hingeworfenen Feder-, Kreide-, Bleistift- oder Rötelstudien bis hin zu aquarellierten Zeichnungen bzw. Blättern mit Weiß- oder Goldhöhungen – eine unterschiedliche Wertung und damit möglicherweise zugleich eine größere Eigenständigkeit als unabhängige künstlerische Äußerung. Doch lässt sich trotz aller »Doppelbegabung« auf dem Großteil der erhaltenen Zeichnungen der Blick des Bildhauers bestimmen: Neben vorbildhaften Bildwerken der Antike sind es gerade schwierige Ponderationen, Verkürzungen oder der Blick auf die Muskeln seiner Modelle, die ihn zu interessieren scheinen. Auch in Porträts nimmt Schadow nicht das Erzählerisch-Atmosphärische in den Blick, sondern konzentriert sich ganz auf die menschliche Figur und verweist nur in den seltensten Fällen auf eine räumliche Verortung oder eine Memorialfunktion der Darstellung.⁶ Vor



Abb. 3 Johann Gottfried Schadow, Ein stehendes und ein liegendes Rind, um 1785 bis 1787, schwarze Kreide auf Bütten, 172×228 mm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung (Inv.-Nr. KS-Schadow 773), WV 181



Abb. 4 Johann Gottfried Schadow, Bewegungsstudien zweier Schlittschuhläufer und eines Wasserträgers, 1833/34, schwarze Kreide, Rötél auf Bütten, 160×207 mm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung (Inv.-Nr. KS-Schadow 892), WV 1877

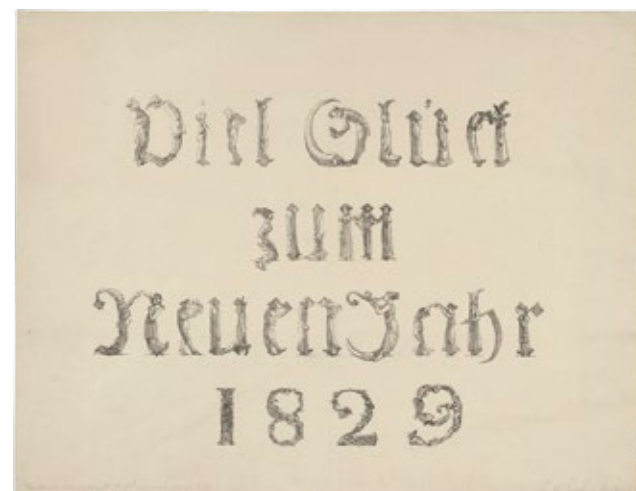


Abb. 5 Johann Gottfried Schadow, Neujahrswunsch für 1829, Zinkdruck, 305×395 mm (Blatt 427×551 mm), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. 647-116), Mackowski WV 124

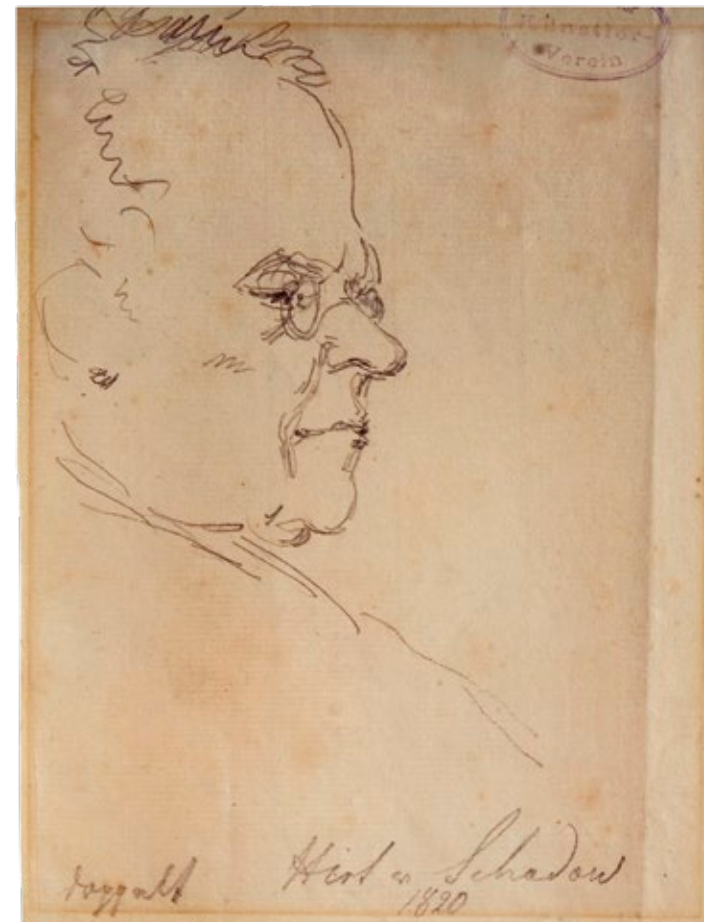
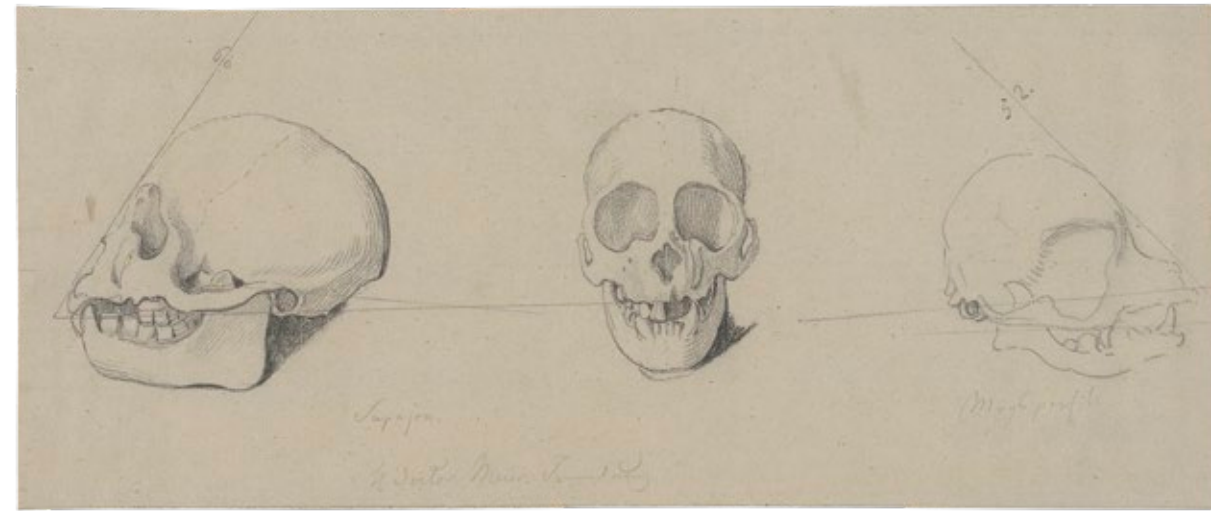


Abb. 6 Johann Gottfried Schadow, Porträt Alois Hirt, Kopf im Profil nach rechts, 1820, Bleistift auf Bütten, 172×172 mm, Stadtmuseum, Berlin (Inv.-Nr. GHZ 82/69, 233), WV 1191

Abb. 7 Johann Gottfried Schadow, Löwin, 1833, Feder in Braun auf Bütten, 228×195 mm, Stadtmuseum, Berlin (Inv.-Nr. GHZ 82/69, 323)





diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass der Blick in die unberührte Naturlandschaft in seinem zeichnerischen Œuvre fast gänzlich fehlt.⁷ Schadow war Bildhauer und sah als Bildhauer. Das Medium der Zeichnung war ihm dabei Ideenpool und Visualisierung zugleich: »Meine mehreste Zeit nehmen bestellte Arbeiten weg«, so Schadow, »selten bleibt mir eine Stunde, die ich meiner Laune weihen kann; und wie viele Ideen schweben einem nicht vor, die man wenigstens mit dem Griffel auf dem Papier festhalten, andere die man ganz verkörpern möchte!«⁸ Dabei war ihm stets auch die Grenze des Mediums bewusst: »freilich muss man auch öfters eine Zeichnung machen, weil diese leichter vorgezeigt und auch allenfalls in einem Briefe mitgetheilt werden kann; diese aber nutzt dem Statuar darum wenig, weil sie nur eine Seite, eine Ansicht giebt.«⁹

Zeichnen als Grundlage akademischer Bildhauerausbildung

Von der Werkstatt bis zur Kunstakademie galt Zeichnen seit Jahrhunderten als eine Grundbedingung jeglicher weiterführender künstlerischer Betätigung.¹⁰ Auch Schadow sah hier eine Grundvoraussetzung für darauf aufbauende Studien: »Ich setze voraus, daß Discipulen, welche meinem Unterrichte anvertraut werden sollen, schon nach Handzeichnungen geübt sind und den Grad erreicht haben, wo man sie pflegt nach dem Gips bossieren

oder zeichnen zu lassen, eine Crisis die am meisten Zeit wegnimmt, wo der Geist wenig beschäftigt, die unaufhörlich aufmerksamen Augen den Händen jene Praktik verschaffen, die nachher so unumgänglich nötig ist.«¹¹ Vor dem Hintergrund der sich in Berlin im Aufbau befindlichen akademischen Gipsammlung¹² formulierte Schadow in seiner 1788 verfassten Denkschrift¹³ zur Künstlerausbildung sogleich eine entscheidende Prämisse, die den zu zeichnenden Gegenstand betrifft: »Das beste Mittel, den Mangel an antiken Gipsabgüssen zu ersetzen, ist die schöne Natur selbst zu benutzen. Diese ist allenthalben. Es ist die erste Quelle, woraus alles Gute und Schöne ist geschöpft worden; das Antike ist nur die zweite.«¹⁴ Diese Hinwendung zur Natur – noch vor der idealen, als vorbildhaft geltenden Antike – ist für Schadows Kunstauffassung programmatisch, darf für die damalige akademische Ausbildung aber als revolutionär bezeichnet werden.¹⁵ Schadow plädierte für ein genaues Beobachten der Natur ebenso wie für die Aneignung der ihr zugrunde liegenden naturwissenschaftlichen Erkenntnisse und forderte Studien nach dem Skelett und der Anatomie (Abb. 8), um den Gegenstand »präzise« kennenzulernen und ihn in der Folge mit »Faszilität« bilden zu können, »selbst da, wo man alle antiken Abgüsse hat, bedient man sich dieser Methode«. Und er schlussfolgerte: »Die Natur hat keine Manier!«¹⁶ Antike konnte und sollte idealerweise den Rahmen, doch nicht die alleinige Orien-

Abb. 8 Johann Gottfried Schadow, Studienblatt mit drei Tierschädeln, 1809, schwarze Kreide auf grauem Bütten, 130 × 313 mm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung (Inv.-Nr. KS-Schadow 1056.c), WV 945

tierung bieten. Schadow war gewissermaßen auf der Suche nach dem Paradox eines realen Ideals, in dem die Wirklichkeit gleichsam als »Korrektiv« der normativen Antike fungierte. Schadow begründete seine Hinwendung zur Natur einerseits damit, dass die antike Kunst selbst auf Naturbeobachtung zurückgehe, andererseits bewahre der Blick auf die Natur den Künstler auch davor, einer stilistischen Manier aufzuliegen. Mehr noch, erst die Beschäftigung mit der allem zugrunde liegenden Natur ermögliche es dem Künstler, »seine eigene Art, die Natur zu imitieren«, zu entdecken: »Es ist besser, als wenn der Schüler hinter seine[m] Meister herläuft oder so viel französische Gipsabgüsse kopiert, bis er sie endlich für das non plus ultra in der Kunst hält.«¹⁷

Abb. 9 Johann Gottfried Schadow, Entwurf für das Grabmal des Grafen von der Mark, 1788, schwarze Kreide auf blauem Bütten, weiß gehöht, 593 × 471 mm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung (Inv.-Nr. KS-Schadow 780), WV 233



Forschungen für die Kunst

Johann Gottfried Schadows Bemühen um die naturwissenschaftliche Erfassung des menschlichen Körpers und die Nutzbarmachung dieser Erkenntnisse für die Bildhauerei setzte früh in seinem Œuvre ein und beschäftigte ihn mehr als 30 Jahre.¹⁸ So machen seine anatomischen und kraniologischen Studien einen beachtlichen Teil der vorhandenen Grafiken aus.¹⁹ Mit dem zunehmenden Erlahmen öffentlicher Aufträge verstärkte er das Bemühen um seine Forschungen und publizierte als bereits 70-Jähriger auf eigene Kosten die über Jahre vorgenommenen Beobachtungen in aufwendig bebilderten Text- und Tafelbänden. Rückblickend schrieb er sich hiermit aktiv in die Kunstgeschichte ein; gilt heute doch insbesondere sein »Polyclet« im internationalen Vergleich als »Bestseller«²⁰ und als

Die Übersetzung von Bilderfindungen in unterschiedliche Gattungen



Käthe Kollwitz

Josephine Gabler

Käthe Kollwitz (1867–1945) war studierte Malerin, die in der Druckgrafik ihr Hauptbetätigungsfeld gefunden hatte, und die in der Mitte ihres Lebens die Bildhauerei für sich entdeckte. Ihr umfangreiches zeichnerisches Œuvre beinhaltet Skizzen und Motivstudien, die der Künstlerin immer wieder als Fundus für neue Bilderfindungen dienten. Dazu kommen bildmäßig angelegte Zeichnungen, die als eigenständige Werke konzipiert sind, und bildhauerisch empfundene Darstellungen von Einzelfiguren oder Figurengruppen.

In dem bis heute gültigen Werkverzeichnis der Handzeichnungen von Käthe Kollwitz¹ aus dem Jahr 1972 wird mit Verweis auf eine Publikation von 1912² konstatiert, dass ihr zeichnerisches Werk spät Anerkennung gefunden habe und erst mit der Ausstellung in der Galerie Cassirer anlässlich ihres 50. Geburtstags im Jahr 1917 von der Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen worden sei. Mit den Ausstellungen zum 100. Geburtstag der Künstlerin im Jahr 1967 habe dieser Werkteil dann seine angemessene Bedeutung erlangt.

Diese Einschätzung muss für die Zeit bis 1933 sicher differenziert betrachtet werden, für die nachfolgenden Jahre ist eine reduzierte Wahrnehmung des Werks von Käthe Kollwitz jedoch festzustellen. Die Verfemung der Künstlerin im NS-Staat und ihre Wiederentdeckung im Kalten Krieg zweier politischer Systeme ließen den künstlerischen Gehalt der Arbeiten von Käthe Kollwitz in den Hintergrund treten. Betonte in der Nachkriegszeit die eine Seite das politische Engagement der Künstlerin, so galt sie der anderen Seite vor allem als mitleidende Frau. Unter den zahlreichen Ausstellungen in Ost und West anlässlich ihres 100. Geburtstags 1967 war es dann besonders der Präsentation in der Staatsgalerie Stuttgart zu verdanken, dass die Zeichnerin Käthe Kollwitz eine angemessene Würdigung erfuhr und dieser Werkteil erstmals umfassend aufgearbeitet wurde.

Bereits 1901 hatte Max Lehrs, der früh begann, Kollwitz-Arbeiten für die Kupferstichkabinete in Berlin und Dresden zu sammeln, Befürchtungen über eine mögliche Vereinnahmung ihrer Werke geäußert. In der Zeitschrift »Die Zukunft« schrieb er: »Der Ernst des Lebens ist ja freilich nicht jedermanns Sache und dadurch erklärt es sich, daß ihre

[Kollwitz] Radierungen nur auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis intimerer Kunstfreunde einen tieferen Reiz ausüben können, der jedem ehrlich gemeinten Werk von Künstlerhand eignet. Es wäre sehr zu bedauern, wenn sie lediglich ihres sozialen Inhaltes wegen bei Leuten Anklang fänden, denen der künstlerische Gehalt gleichgiltig [sic], Vorwurf und Tendenz die Hauptsache sind.«³

Über die zeitweilige Verengung des Blicks auf das Werk der Kollwitz darf jedoch nicht vergessen werden, dass ihre Arbeiten früh beachtet worden waren und auch ihre Zeichnungen von Beginn ihrer Karriere an eine wertschätzende Aufmerksamkeit, wenn nicht gar Begeisterung, erfahren hatten. Ihre kraftvolle Bildsprache, ihre technische Versiertheit und ihr konzentriertes Schaffen wurden in der Zeit um 1900 für eine Künstlerin zwar als ungewöhnlich empfunden, ihr Werk aber stets bewundernd gewürdigt. Immer wieder wurde ihre Kunst wegen ihrer Ausdrucksstärke als »männlich« tituliert, was zur damaligen Zeit jedoch durchaus als Kompliment galt. Temperamentvoll hatte der große Verehrer ihrer Kunst, Max Lehrs, noch 1922 geschrieben: »[...] ich muss immer lächeln, wenn man vor ihren Blättern wohltemperierte Worte der Anerkennung hört: Das sei für eine *Frau* alles mögliche! – Mein Gott, wieviel *Männer* haben wir denn, denen eine Komposition wie der »Losbruch« aus dem Bauernkriegszyklus mit dieser elementaren Wucht, dieser unerhörten Kraft und diesem zeichnerischen Können gelänge?«⁴

Vielfach unbeachtet blieb in der Rückschau außerdem, dass die anspruchsvollen Werke von Käthe Kollwitz mit ihren oft dramatischen Bildmotiven schon zu ihren Lebzeiten nicht nur international ausgestellt wurden, sondern ebenso Eingang in ambitionierte Kunstsammlungen gefunden hatten. Etliche Privatsammler widmeten sich vor 1933 mit großem Engagement ihrem Werk, darunter befinden sich Namen bedeutender Sammlungen, wie von Julius Freund in Berlin, Salman Schocken in Chemnitz oder Oskar Schmitz in Dresden. Auch im Auktionshandel der 1920er- und 1930er-Jahre finden sich immer wieder größere Konvolute bedeutender Blätter der Künstlerin – so wurde 1929 eine umfangreiche Sammlung aus Kassel versteigert, die 20 Zeichnungen und über 100 seltene druckgrafische Arbeiten umfasste.

Von den langjährigen Freunden und Verehrern der Kunst von Käthe Kollwitz wurde natürlich auch ihre Stilentwicklung verfolgt und kommentiert. Mit der Veröffentlichung des Zyklus »Bauernkrieg« machte sich in ihren Blättern eine zunehmende Formvereinfachung bemerkbar, deren

Abb. 1 Käthe Kollwitz, Nachdenkender Mann, 1921/22, Kreide, Pinsel, Feder, Tusche, Deckweiß, 310 × 282 mm, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin (Inv.-Nr. KKMB 0184)

Abb. 2 Käthe Kollwitz, Frau mit totem Kind, 1903, Radierung, 424 × 486 mm, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin – Verein der Freunde des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin (Inv.-Nr. KKMB 0175)

Herausbildung Hans W. Singer bereits 1908 beschrieb: »Schon in Zeichnungen, bei denen sie mit der Linie statt mit der Fläche operiert, also in Feder- statt in Kreidezeichnungen, sehen wir den künstlerischen Willen die bloße Naturbeobachtung verdrängen. Sie wirken freier und in allen Richtungen geistvoller. Diesem Ziel zu aber schreitet ihre Auffassung überhaupt, wie neuerlich selbst die Kreidezeichnungen bezeugen. Auch mit dieser Technik gelingt es ihr allmählich immer mehr, die Natur zu vereinfachen, das Unwesentliche, Zufällige des Tages zu ignorieren und einen großen Stil zu entwickeln, der sich von den Eingebungen eines äußerlichen Realismus emanzipiert.«⁵ Käthe Kollwitz selbst hatte in der Vorbereitung zu ihrer Ausstellung 1917 das Erzählerische in ihren Arbeiten als stete Gefahr erkannt und dessen Überwindung als beständige Aufgabe angesehen.⁶ Wieder ist es Max Lehrs, der den möglichen Ursprung ihrer Entwicklung zur Formkonzentration benennt:

»Es ist merkwürdig, wie sich Ihre graphischen Anschauungen unter dem Eindruck der plastischen Arbeit sozusagen monumentalisiert haben. Die Ruhe und Vereinfachung der Komposition im Gegensatz zu Ihren oft so stark bewegten älteren Blättern kommt ihnen sehr zu statt. Es ist als ob Sie einen neuen Stil gefunden hätten, neue Ausdrucksmöglichkeiten [...]«.⁷

Während der langjährigen Arbeit an dem Radierzyklus »Bauernkrieg« (Knesebeck WV 99-102), zwischen 1899 und 1908, hatten sich der Formensprache der Künstlerin neue Elemente hinzugefügt, die eine Verdichtung der Darstellung und eine Herauslösung der Figuren aus ihrem Umfeld kennzeichneten. Als erstes Werk dieser Entwicklung gilt die dramatische Darstellung der »Frau mit totem Kind« von 1903 (Knesebeck WV 81) (Abb. 2) mit ihrer skulptural aufgefassten Körperlichkeit. Ein Jahr später ging Kollwitz nach Paris, um sich für ihren langgehegten Wunsch, plastisch zu arbeiten, die technischen Grundlagen zu erarbeiten. In etlichen ihrer Werke auf Papier ist ab diesem Zeitpunkt ein Wandel in der Auffassung der Körperdarstellung spürbar. Immer häufiger findet man nun Figuren oder Figurengruppen, bei denen die malerische Oberflächengestaltung zugunsten einer plastischen Formung in den Hintergrund tritt.

In ihrem seit 1908 überlieferten Tagebuch finden sich wiederholt Eintragungen zu geplanten plastischen Werken, deren Ausführungen in der Rückschau häufig nur schwer nachzuvollziehen sind. Bei manchen Bildideen lässt sich eine Umsetzung in einer anderen Gattung feststellen, in einigen Fällen gab es das Motiv gleich in zwei Ausführungen. Zu Beginn ihrer Auseinandersetzung mit der Plastik entwarf Käthe Kollwitz etliche Ideen, die nicht weiterverfolgt wurden. So notierte sie im September 1911: »Ich denke mir folgende Plastik wunderschön: eine schwangere Frau aus dem Stein gehauen. Nur bis zu den Knien herausgehauen [...]. Das Unbewegliche, Gebundene, Benommene [...] die ganze Aufmerksamkeit nach innen.«⁸ (Seeler WV 6) Von dieser Idee lässt sich keine künstlerische Ausführung in den unterschiedlichen Werkkomplexen feststellen. Die geplante »klagende Arbeiterfrau, tief sitzend, beide Arme klagend hochgehoben«⁹ (Seeler WV 7) wurde jedoch von Kollwitz modelliert und in Gips ausgeformt. Eine Fotografie dokumentiert diesen Zustand. Angelegt war dieses Motiv bereits in einer Zeichnung aus dem Jahr 1895 (Nagel/Timm WV 116).

Hier tritt ein Motiv von groß geformten und betonten Händen deutlich in den Vordergrund, das Kollwitz immer wieder als Ausdrucksträger verwenden sollte. Für die Vermittlung gefühlsstarker Momente setzte sie die überproportionale Ausgestaltung der Hände bewusst ein. In den Besprechungen von Werken der Künstlerin blieb dieses Stilelement nicht unbemerkt. So heißt es in einem Artikel von 1917: »Man könnte ein Buch schreiben über die Hände im Werke der Künstlerin.«¹⁰ Bereits 1909 hatte es in einer Kritik mit dem Pathos der Zeit geheißen: »Wie wunderbar beseelt sind beispielsweise die Hände bei allen Figuren. Tief seelisch erfasst hat Käthe Kollwitz die stumme und beredete Sprache der menschlichen fünf Finger. Sie *fallen sich* krampfhaft in verzweifelter Weh, sie *drohen* zusammengepresst, sie *krallen sich* in furchtbarer Todesangst, sie *flehen* inbrünstig um Rettung, sie *streicheln* in unsäglichem Schmerz die starren Glieder des toten Liebling.«¹¹

Keineswegs zitierte sich Kollwitz mit diesem Motiv über Jahrzehnte selbst, denn es gelang ihr, immer wieder neue Gesten zu erfinden und in Szene zu setzen, wie bei den »Trauernden Eltern«, die im Zusammenhang mit der Arbeit am Gefallenenmal für ihren jüngsten Sohn entstanden. Zunächst wurde das Motiv als Relief (Seeler WV 20) (Abb. 3) geplant, dann als Holzschnitt (Knesebeck WV 174) (Abb. 4) umgesetzt und schließlich als Rundplastik in Holz überlegt.¹² Dominiert beim Relief noch die

beide Eltern verbindende Geste der zart ineinandergelegten Hände, so steht bei der Grafik die sich abschließende Geste der Hand vor dem Gesicht des Vaters im Mittelpunkt. Kollwitz' Vorstellung, vom Holzschnitt zur Holzplastik zu kommen, erwies sich letztlich als nicht realisierbar, sodass der Hochdruck »Trauernde Eltern« von 1922 die in die Fläche transportierte plastische Idee geblieben ist.

Bei anderen Werken lässt sich dagegen die Korrespondenz von zwei- und dreidimensionalem Werk sowie von Zeichnung zu Druckgrafik gut nachverfolgen, etwa bei dem Blatt »Mütter« (Knesebeck WV 137 II, 140, 176) aus dem »Kriegszyklus« (Knesebeck WV 173–176, 178, 179, 190). Wie schon während der Arbeit am »Weberzyklus« zu Beginn ihrer Karriere wechselte sie auch bei der Mappe zum Krieg zu einer anderen, in diesem Fall neuen Technik, dem Holzschnitt.

Zunächst wurde das Blatt »Mütter« mit einer bildparallelen Anordnung von Frauen mit ihren Kindern konzipiert, zeichnerisch vorbereitet und 1918 ursprünglich als Radierung begonnen. Ein Jahr später wechselte Kollwitz mit dem Motiv zur Lithografie (Abb. 7). In ihrer verzweifelten Stimmung nach dem Tod ihres jüngeren Sohns Peter hinterfragte sie häufig ihr künstlerisches Vermögen, glaubte aber in der lithografierten Fassung

Abb. 3 Käthe Kollwitz, Grabrelief Trauernde Eltern, 1917/18, Gips, Maße unbekannt, nicht erhalten (Inv.-Nr. KKMB 0175)



der zusammenstehenden Mütter, die sorgenvoll ihre Kinder umfassen, den richtigen Ausdruck gefunden zu haben: »Nach langer Zeit zum ersten Mal wieder fühl ich, daß ich viel kann. Ich arbeite die »Mütter« [...]. Gestern den Versuch beschlossen, die Kriegsblätter in Steindruck umzuarbeiten. [...] Und ich hab es gut machen können.«¹³ Bereits ein Jahr später befand sie diese Arbeiten als »fast alle nicht gut« und überlegte: »Soll ich wirklich [...] einen ganz neuen Versuch machen und mit Holzschnitt beginnen?«¹⁴ Für diese neue Technik veränderte Kollwitz die Komposition hin zu einer kreisförmigen Anordnung von Frauen, die ihre Kinder nunmehr in ihrer Mitte versammeln (Abb. 5). Eng umschlungen und mit ängstlichen, nach außen gewendeten Blicken bleiben auch diese »Mütter« in einer abwartenden Haltung. Dies sollte sich erst in der plastischen Ausformung des Motivs ändern, die Kollwitz in den 1930er-Jahren umsetzte.

Bereits 1922 hatte sie sich das Motiv als Rundplastik vorstellen können,¹⁵ was auch dem veränderten Bildaufbau entsprach, bei dem die zunächst gestaffelt stehenden Frauen zu einer in die Tiefe entwickelten Figurengruppe wurden. 1938 war die Plastik »Turm der Mütter« (Seeler WV 35) (Abb. 6) vollendet. Aus den als Halbfiguren angelegten Frauen des Holzschnitts wurden in der Plastik Ganzfiguren, die jetzt recht aktiv nach außen Abwehr signalisieren. Eine der Frauen steht frontal zum Betrachter und umfasst mit ihren ausgebreiteten Armen die hinter ihr stehenden Mütter und Kinder. Fäuste werden erhoben und Arme schir-

Abb. 4 Käthe Kollwitz, Die Eltern, 1921/22, Holzschnitt, 355 × 425 mm, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin (Inv.-Nr. KKMB 0234)

mend über die Kinder gebreitet. Der ängstlich-passive Eindruck ist bei dieser im Kreis stehenden Frauengruppe einer Tatkraft gewichen. In der späten Lithografie »Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden« (Knesebeck WV 274) findet das in die Tiefe gehende Motiv mit der Frau, die unter ihren ausgebreiteten Armen Kinder versammelt, eine weitere Ausformung.

Um 1920 beschäftigte sich Käthe Kollwitz neben dem »Kriegszyklus« intensiv mit dem »Gedenkblatt für Karl Liebknecht« (Knesebeck WV 159) (Abb. 9). Auch dieses Werk war zunächst als Lithografie angelegt worden und wurde dann, noch vor den Kriegsblättern, als Holzschnitt fertiggestellt. Wieder hatte Kollwitz mit den grafischen Techniken gehadert und die Lithografie als nicht ausdrucksstark genug empfunden, um ihr Entsetzen über die Ermordung des Politikers Liebknecht adäquat ausdrücken zu können.

Begleitet wurde der Einstieg in das für Kollwitz neue Holzschneiden von zeichnerischen Versuchen, die mit einer wiederholten Verwendung von Tusche das Kontrastreiche des Holzschnitts vorzubereiten suchten. Für das Liebknecht-Blatt gibt es dazu ebenso eine Studie (Nagel/Timm WV 781) (Abb. 8) wie für den etwas später entstandenen



Abb. 5 Käthe Kollwitz, Die Mütter, 1921/22, Holzschnitt, 342 × 398 mm, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin – Dauerleihgabe des Regierenden Bürgermeisters von Berlin (Inv.-Nr. KKMB 0042)

Abb. 6 Käthe Kollwitz, Turm der Mütter, 1937/38, Bronze, Höhe 27 cm, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin (Inv.-Nr. KKMB 0047)

Abb. 7 Käthe Kollwitz, Mütter, 1919, Lithografie, 445 × 585 mm, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin (Inv.-Nr. KKMB 0204)

Zur Bedeutung der Skizzenbücher Ernst Barlachs für sein *plastisches* Werk



Magdalena Schulz-Ohm

Abb. 1 Ernst Barlach, Kapitän Kornelius (Taschenbuch Güstrow 1913/I), 16li/16 re, 1913, Feder, 164 × 103 mm, Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Inv.-Nr. TZ 100), Wittboldt/Laur WV 1250

Am 8. August 1911 sandte Ernst Barlach (1870–1938) dem an einer Publikation über moderne Bildhauerei arbeitenden Autor Wilhelm Radenberg (1877–1933) sieben seiner Skizzenbücher. Der Künstler war zögerlich, da ihm der Gedanke missfiel, dass sich Radenberg »durch das Gestrüpp von halbfertigen und unverständlichen Zeichnungen arbeiten müsse [...]«. ¹ Dennoch erschien es ihm notwendig, um zu beweisen, »daß ich nicht etwa meine Art irgendwoher fertig übernommen habe«. Zwar gab Barlach zu, Eindrücke aus verschiedenen außereuropäischen Kulturen erhalten zu haben, »alle bestimmenden Anregungen [stammen aber] aus der Natur«, wie der Künstler betonte. ²

Radenberg übernahm in seiner Einführung zum Werk Barlachs die Argumentation des Künstlers. Als wesentliche Information zu dessen Studium an der Dresdner Akademie ergänzte Radenberg eine zitierte Passage aus dem Brief Barlachs, wonach ihn sein Lehrer, »der Bildhauer Diez[,] zum unausgesetzten Zeichnen ›Auf der Straße« angeregt habe. ³ Das zeichnerische Einfangen von alltäglichen Momentaufnahmen im Skizzenbuch wird auf diese Weise zu einer prägenden künstlerischen Praxis Barlachs stilisiert und als Grundlage seines bildhauerischen Schaffens präsentiert.

Ähnlich stellte Barlach selbst die Bedeutung seiner Taschenbücher in der 1928 erschienenen Autobiografie heraus. Hierin maß er seinen Skizzenbüchern eine zentrale Rolle auf dem Weg zu seinem künstlerischen Selbstverständnis als (Holz-) Bildhauer bei. ⁴ Den Textteil des Buchs illustrierte er ausschließlich mit Skizzenbuchzeichnungen, die subtil sein noch unbefriedigtes Suchen nach dem plastischen Ausdruck symbolisieren. Mit dem Einsetzen des neuen Lebensabschnitts in Güstrow ab 1910, wo der größte Teil seines bildhauerischen Œuvres entstand, endet die biografische Erzählung unvermittelt. Es schließt sich ein fotografischer Bildteil mit den bis dato wichtigsten plastischen Arbeiten Barlachs an, der als wortlose Fortführung der künstlerischen Vita zu lesen ist.

Quantitativ stellen die rund 11000 Zeichnungen Barlachs in seinen Skizzenbüchern die größte Werkgruppe im Schaffen des Bildhauers, Grafikers und Dramatikers dar. Hinzu kommen etwa 2700 autonome Zeichnungen, zumeist Entwurfs- und Stu-



Abb. 2 Ernst Barlach, [Spielende Kinder] (Skizzenheft 14 [Paris 1895/96]), 24li/24 re, 1895/96, Bleistift, 157 × 119 mm, Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Inv.-Nr. TZ 16), Wittboldt/Laur WV 93

dienzeichnungen, Illustrationen, Bühnenbilder, Bildnisse sowie Fantasienschöpfungen, die jedoch in diesem Aufsatz nicht näher thematisiert werden sollen. Mit insgesamt knapp 13700 erhaltenen Zeichnungen gehört Barlach zu den am intensivsten zeichnenden Bildhauern seiner Zeit. ⁵

Gemäß seiner Autobiografie interessierte sich Barlach schon als Kind für die Zeichenkunst, allerdings bereitete sie ihm viel »Mühe«, und er »zeichnete mit Qual«, da er meinte, sich an traditionellen Idealen orientieren zu müssen. ⁶ Sein Talent als Zeichner stellte er daher immer wieder infrage. ⁷ Dennoch begann der junge Mann 1888 eine Ausbildung zum Zeichenlehrer an der Hamburger Gewerbeschule. Den akademischen Zeichenunterricht, der insbesondere das Kopieren nach antiken sowie klassizistischen Vorbildern beinhaltete, empfand Barlach indes schnell erneut als »wahre Qual«. ⁸ Mehr begeistern konnte er sich für die Modellierklasse und die außerschulischen Aktzeichnerkurse. Er erkannte im Zeichnen nach dem lebenden Modell vor allem eine unverzichtbare Grundlage für das plastische Gestalten. Ausgiebig studierte er deshalb den Körper und seine Anatomie und trainierte das Zeichnen von Gewändern und Kostümen, wie er einem Jugendfreund berichtete. ⁹ Seine Studien und Skizzen begann er ab 1889, in einem Skizzenbuch zu sammeln, aus dem er »kein Blatt reiße[n mochte], um nicht die Frucht sämtlicher Arbeiten zu verlieren«. ¹⁰

Im Frühjahr darauf wechselte Barlach offiziell in die Bildhauerklasse von Theodor Richard Thiele (1859–1935) und übte erstmals das Zeichnen »grö-

ßere[r], weniger feine[r] Sachen, die hauptsächlich Gewandtheit, raschen Blick, flotte Behandlung erfordern«.¹¹ Schon nach wenigen Wochen konnte sich der angehende Bildhauer über die positiven Auswirkungen dieser Übungen beim Modellieren seiner Figuren freuen. Er intensivierte das schnelle Skizzieren von Momentaufnahmen in seinem Taschenbuch nach seinem Wechsel an die Königliche Akademie der bildenden Künste zu Dresden 1891. Die Anregung hierzu gab, wie schon eingangs erwähnt, sein dortiger Professors Robert Diez (1844–1922). In seiner Autobiografie erinnerte sich Barlach, dass ihm Diez »manches väterlich ermunternde Wort [gönnte], weniger vor den Atelierleistungen als beim Durchblättern der Büchlein mit den Beweisen meines Privatfließes auf der Straße, in der Kneipe, mit den Zeugnissen meiner Besessenheit, aus allen Zwischensituationen und den ungebräuchlichsten Blickwinkeln Darstellbares, wenn es nicht anders ging, zu erpressen«.¹²

Bis Mitte der 1920er-Jahre führte Barlach stets eines der meist kleinformigen Hefte mit sich, die mit ca. 15 mal 10 Zentimetern optimal in eine Jackentasche passten. Erhalten haben sich insgesamt 73 handelsübliche Taschenbücher sowie 56 meist vom Künstler selbst hergestellte Skizzenhefte.¹³ Auf unlinierten, linierten oder karierten Seiten fertigte Barlach überwiegend Bleistiftzeichnungen an, die er häufig nachträglich mit Tusche, Aqua-

rellfarben oder Farbstiften überarbeitete und präzierte. Seltener kamen Kohle und Kreide zum Einsatz.

Thematisch widmete sich Barlach primär der menschlichen Figur, die ihn auch im Bereich der Bildhauerei am meisten interessierte. Gelegentlich zeichnete er Landschaften oder skizzierte Tiere in seinen Taschenbüchern, architektonische Eindrücke stellen jedoch eine Ausnahme dar. Seine Motive fand der Künstler sowohl in Beobachtungen alltäglicher Szenen als auch in posierenden Modellen. Meist hielt Barlach seine Eindrücke mit schnellen Strichen fest, die einander überlagernd die Kontur zu fassen suchen; selten verknappte Barlach eine flüchtige Bewegung gar bis zum Strichmännchen (Abb. 2). Anderen Blättern verlieh er mit nuancierten Schraffierungen oder lavierten Schattierungen die malerische Plastizität autonomer Zeichnungen (Abb. 3). Das Spektrum der zeichnerischen Qualität in Barlachs Taschenbüchern reicht entsprechend weit.

Als der Künstler 1911 eine Auswahl seiner Skizzenbücher an Radenberg schickte, wollte er dem Autor vor allem die Authentizität seiner bildhauerischen Motive in Abgrenzung zu klassischen Vorbildern beweisen. Er sah seine Werke weniger durch Kunstströmungen oder Traditionen als durch das wahre Leben beeinflusst. »Wenn Sie hier meinen Empfindungen mißtrauen, bitte ich Sie z. B. die Bleistiftskizze in dem russischen Skizzenbuch – die »fette Bettlerin« mit der daraus gewordenen Skulptur zu vergleichen. Ich habe nichts verändert, von dem was ich sah«, beteuerte Barlach.¹⁴ Folgt man dieser Aufforderung, überzeugt eine bestechende Unmittelbarkeit zwischen den zwei mit schnellem Strich festgehaltenen Bleistiftskizzen (Abb. 4) und dem sorgsam ausgeführten plastischen Objekt (Abb. 5). Der Künstler beobachtete auf seiner Russlandreise 1906 bei einer Bettlerin die Körperhaltung und den fülligen Bauch, der durch die nur im oberen Bereich geschlossenen Mantelknöpfe wie durch einen Theatervorhang inszeniert wurde. Während die Frau in den beiden Skizzen jedoch den Blick abwendet bzw. ihn leicht senkt und ihre Schale nicht erkennbar ist, veränderte Barlach in der plastischen Ausführung einige Details: Er hob die linke Schulter der Figur, um ihren Arm auf dem aufgestellten Knie ruhen zu lassen. In der nun frontal herabhängenden Hand hält die Bettlerin ihre Schale, die in den Vordergrund gerückt wird und die Grenze zwischen den Betrachtenden und der Bettlerin markiert. Durch die starke Neigung der Schale, die so keinerlei Münzen aufnehmen kann, und den leicht

Abb. 3 Ernst Barlach, [Selbstporträt] (Taschenbuch 17 [Friedrichroda/Paris 1895]), 31 li/31 re, 1895, Feder über Bleistift, teils laviert, 169 × 103 mm, Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Inv.-Nr. TZ 7), Wittboldt/Laur WV 74

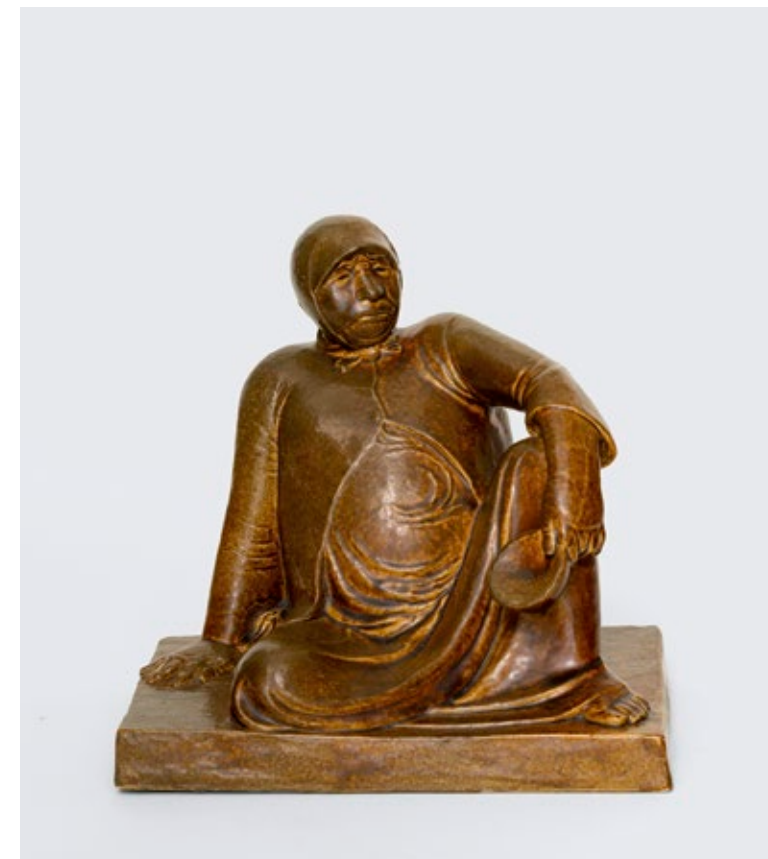
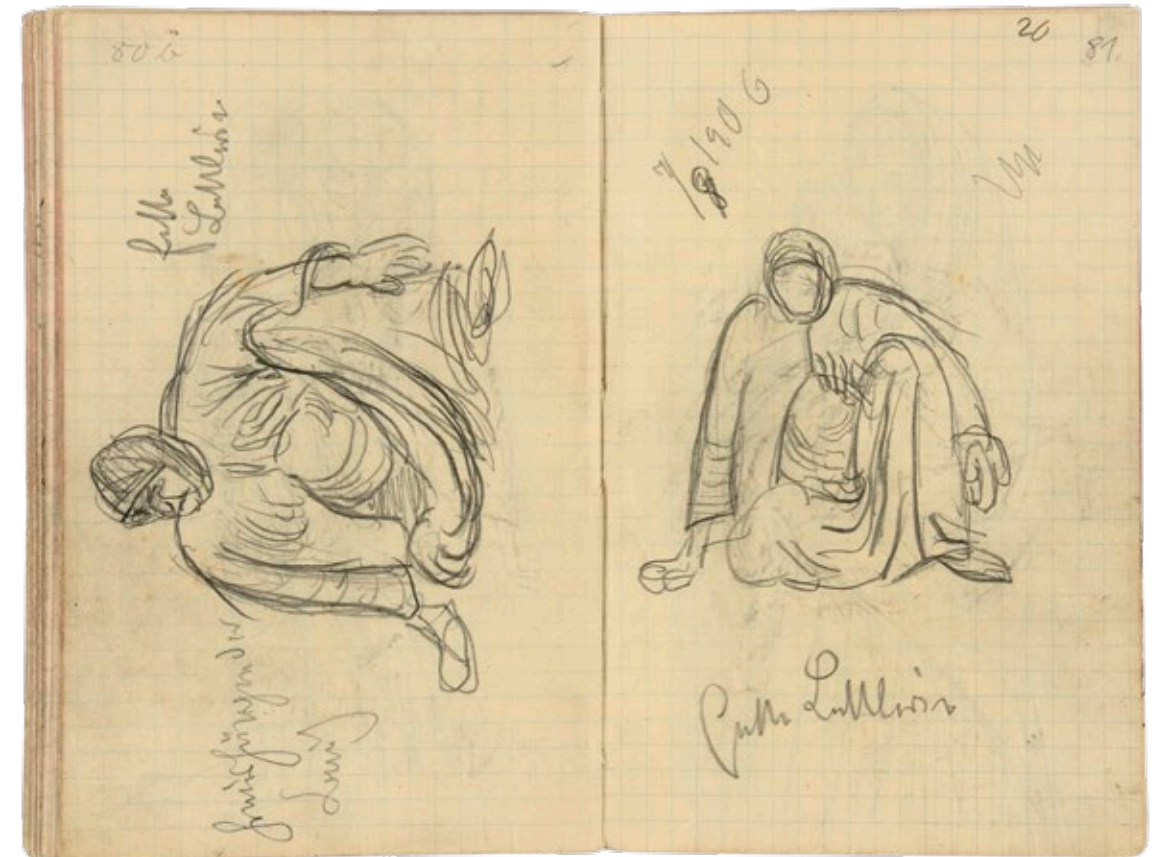


Abb. 4 Ernst Barlach, Fette Bettlerin (Taschenbuch Russland 1906/II), 46 li/46 re, 1906, Bleistift auf Papier, 164 × 109 mm, Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Inv.-Nr. TZ 26), Wittboldt/Laur WV 475

Abb. 5 Ernst Barlach, Russische Bettlerin mit Schale, 1906, Steinzeug, Höhe 29,1 cm, Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg (Inv.-Nr. P 1966/5), Laur WV II 103



angehobenen Blick, der in die Ferne schweift, verlieh Barlach der Steingutfigur eine selbstbewusste Haltung, die in den Skizzen noch nicht angelegt ist. Die in der »Natur« vorgefundene Inspiration wurde mit minimalen – aber entscheidenden – Modifikationen in ein Kunstwerk überführt.

Der von Barlach gegenüber Radenbergs suggerierte Eindruck, dass es sich dabei um eine für den Künstler typische Vorgehensweise handele, täuscht indes: Eine derart unmittelbare Übertragung einer zeichnerisch fixierten Beobachtung aus dem Leben in das bildhauerische Werk muss als fast singuläre Ausnahme im Œuvre Barlachs gelten. Lediglich für seinen sieben Jahre später zu datierenden »Kapitän Kornelius« lässt sich eine vergleichbare Nähe zwischen der raschen Federzeichnung im Skizzenbuch (Abb. 1) und der kurz darauf erfolgten plastischen Ausführung derselben feststellen.

Als weitere Beispiele für direkte Inspirationen nach der Natur können allenfalls verschiedene Porträtzeichnungen angeführt werden, die der Künstler in seinen Skizzenbüchern festhielt und die ihm – meist allerdings in abgewandelter Form – als Vorlage für Bildnisreliefs, Masken oder Büsten der Porträtierten dienten. Vereinzelt finden sich ferner Detailstudien, beispielsweise von Armhaltungen oder Schwertern, die als Teilelemente Eingang in Skulpturen oder Plastiken Barlachs fanden.¹⁵

Die knapp 11.000 Zeichnungen der erhaltenen Skizzenbücher sind nicht mit der Intention geschaffen worden, konkrete Vorlagen für plastische Werke zu sammeln. Mit ihnen schuf sich Barlach jedoch ein umfassendes Depot an Motiven, Bewegungen und Figurentypen, das meist auf zufälligen Momentaufnahmen basierte und das er in verschiedensten Medien beliebig variieren und weiterentwickeln konnte. Nachträgliche Überarbei-



Abb. 6 Ernst Barlach, [Sitzender] (Taschenbuch 18 [Dresden 1892]), 27 li/27 re, 1892, Feder über Bleistift, 166 × 103 mm, Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Inv.-Nr. TZ 1), Wittboldt/Laur WV 52

Abb. 7 Ernst Barlach, [Sitzende in Draufsicht] (Taschenbuch 20 [Dresden 1894]), 1 li/1 re, 1894, Feder teils über Bleistift, teils laviert, 168 × 104 mm, Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Inv.-Nr. TZ 5), Wittboldt/Laur WV 69

tungen oder schriftliche Bemerkungen zu den Zeichnungen belegen, dass Barlach die Skizzenbücher immer wieder zur Hand nahm.¹⁶

Wichtig war ihm aber auch der Prozess des Zeichnens selbst, wie aus den schon zitierten Brief- und Buchpassagen hervorgeht.¹⁷ Vor allem zu Beginn seines Bildhauerstudiums verstand Barlach dieses Training als hilfreiche Vorbereitung für das plastische Schaffen, obgleich sich in seinen Skizzenbuchzeichnungen nur selten ein dezidiert bildhauerischer Blick auf die Sujets feststellen lässt. Zwar weisen die Darstellungen immer wieder verschiedenperspektivische Ansichten auf, meist gehen diese jedoch nicht mit einer gezielten Volumenerfassung einher (Abb. 6). Auch in seinen autonomen Zeichnungen suchte Barlach nicht »eine körperlich-plastische Situation zu klären, Überschneidungen der Gliedmaßen zu probieren oder ähnliche rein praktisch-gestalterische Probleme zu lösen, wie dies allgemein von der Bildhauerzeichnung bekannt ist«, stellte Anita Beloubek-Hammer fest.¹⁸ Das unermüdliche Skizzieren im Taschenbuch diente vielmehr der kontinuierlichen Übung

und Verinnerlichung von Körperhaltungen und Bewegungen sowie der Sensibilisierung für überraschende Motive und Blickwinkel (Abb. 7).

Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass Barlach seine Skizzenbücher nicht nur nutzte, um in der Natur Gesehenes festzuhalten, sondern auch, um Ideen für plastische Arbeiten oder Gefäße zu notieren.¹⁹ Neben nicht realisierten Entwürfen lassen sich für rund zehn Prozent seiner bildhauerischen Werke Entwürfe in seinen Taschenbüchern ausmachen, die von groben Kompositionsskizzen bis zu präzisen Detailzeichnungen reichen. Auch Dekorentwürfe, teilweise aus der Natur abgeleitet, sind zahlreich vertreten.

Die in den Skizzenbüchern am intensivsten vorbereitete Arbeit ist die Plakette für Justus Brinckmann (1843–1915), die Barlach 1902 anlässlich des 25-jährigen Dienstjubiläums des Museumsdirektors fertigte. Barlachs Taschenbuch aus demselben Jahr gibt Aufschluss über die Arbeitsweise des Künstlers und den hohen Stellenwert der vorbereitenden Zeichnungen in den Skizzenbüchern: Anfang April 1902 scheint Barlach – in Vorbereitung auf die Aufgabe – erste Ideen für eine zunächst runde Plakette entwickelt zu haben, die er als schnelle Skizzen in ihrer ungefähren Struktur festhielt (Abb. 8). Unter den verschiedenartigen Entwürfen auf dem Blatt fallen die beiden oberen Skizzen am linken Bildrand auf, die jeweils im Zentrum das Brustbildnis eines bärtigen Manns im Profil zeigen. Um das Bildnis herum ist ein Streifen abgesetzt, der als Inschrift anzunehmen ist. Beide Skizzen ähneln sich stark. In der unteren korrigierte Barlach jedoch bereits die Gesichtskontur mit einer sich verstärkenden Linie. Daneben zeichnete er den einzig rechteckigen Plakettenentwurf dieser Seite, in welchem das Profilbildnis auf einem Sockel zu ruhen scheint und so einen statuarischen

Charakter erhält. Während Barlach die Idee des Sockels und der ungewöhnlichen Rahmung direkt wieder verwarf, behielt er die rechteckige Form der Plakette bei, wie ein konkretisierender Entwurf wenige Seiten später belegt.²⁰ Auf der hochformatigen Plakette ist das Profilbildnis, das an drei Seiten von angedeuteten Inschriften gerahmt wird, über einem hier noch leeren Sockelfeld angelegt. Eine Seite darauf präzierte Barlach diesen Entwurf (Abb. 9), arbeitete das Bildnis Brinckmanns – vermutlich nach fotografischer Vorlage – näher aus und füllte die Sockelzone mit einer Landschaftsdarstellung, die im Zentrum den Vulkan Fujiyama – als Verweis auf die Sammlungstätigkeit Brinckmanns im Bereich der japanischen Kunst – zeigt. Bei der späteren Ausarbeitung des Gipsmodells übernahm Barlach die grundlegende Komposition. Die klare Trennung, die in der Zeichnung noch zwischen der Sockelzone und dem Porträt existiert, hob er dabei indes auf. Auch das Bildnis Brinckmanns überarbeitete Barlach deutlich.

Grundlage für das plastische Porträt waren die zahlreichen Zeichnungen, die Barlach wohl bei zwei persönlichen Treffen mit Brinckmann anfertigte. Eine erste, auf Augen- und Nasenpartie konzentrierte Profilansicht Brinckmanns skizzierte Barlach am 3. oder 4. Juni 1902 in sein Taschenbuch (Abb. 10). Die zarte, schnelle Zeichnung wirkt wie das Ergebnis einer flüchtigen Begegnung, bei der Barlach den Museumsdirektor mit wenigen Strichen aus leichter Rückenansicht festhielt. Einhalb Monate später dürfte Brinckmann Barlach Modell gesessen haben, denn es entstand eine Serie von über 50 Zeichnungen, in denen der Künstler das Profil Brinckmanns präzise zu erfassen oder auswendig zu lernen suchte, wie er an anderer Stelle einmal formulierte.²¹ Mit schneller, schwungvoller Linienführung fertigte Barlach – das Heft mal im Hoch- und mal im Querformat ausgerichtet – meist mehrere Zeichnungen pro Seite. Auffällig ist dabei, dass sich Barlach zunächst mit den grundlegenden Formen, insbesondere mit der Gesichtskontur und der Wangenpartie, auseinandersetzte (Abb. 11). Der Binnenzeichnung widmete sich Barlach erst sukzessive, nachdem er die markanten Charakteristika der Physiognomie Brinckmanns verinnerlicht hatte.



Abb. 8 Ernst Barlach, [Entwürfe für eine Plakette] (Taschenbuch Wedel 1902), 14 li/14 re, 1902, Bleistift, 168 × 111 mm, Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Inv.-Nr. TZ 21), Wittboldt/Laur WV 304

Drei Skizzenblöcke Hans Arps

Abb. 1 Hans Arp, der »Grüne Block«,
Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth
(Inv.-Nr. 003.887)

Das Skizzenbuch eines Künstlers ist ein besonderes Objekt. Seite für Seite werden zeichnend Ideen entfaltet und von verschiedenen Perspektiven beleuchtet, aber auch einzelne künstlerische Überlegungen können als Solitäre darin zusammenkommen. Auf komprimiertem, da durch eine konkrete Seitenanzahl begrenzt, und zugleich ausgeweitetem Raum ereignet sich ein künstlerisches Nachdenken, das durch seinen häufig beiläufigen, »unfertigen« Charakter eine starke Unmittelbarkeit suggeriert. Weil so ein Buch oder Block oder Heft¹ ein Gedächtnisort des Künstlers zu sein scheint – und dies doch nicht allein eine Illusion romantisierender Betrachter ist? –, ist es kaum möglich, sich der intimen Aura zu erwehren, obwohl die Sehnsucht nach der Begegnung mit dem »Künstlergenie« seit dem 20. Jahrhundert doch abhandengekommen sein sollte.

Eine Übersicht

Im Folgenden werden drei Skizzenblöcke Hans Arps (1886–1966) untersucht, die Teil der Sammlung der Stiftung Arp e.V. sind.² Darin sind insgesamt 61 Skizzen enthalten, aus denen für die Überlegungen in diesem Aufsatz eine Auswahl getroffen wurde. Sie waren noch nicht Gegenstand der Forschung, nur vereinzelt wurde bisher in der Literatur auf einige wenige Blätter eingegangen.³

Anders verhält es sich mit dem »Trierer Skizzenbuch«, das nicht etwa so heißt, weil es dem Kunsthistoriker und Arp-Forscher Eduard Trier (und nun seinem Nachlass) gehörte, sondern weil Hans Arp im Jahr 1961 damit eine Reise nach Trier und zu den dortigen römischen Ruinen zeichnerisch begleitete. Der Skulpturenexperte Trier hat die Genese und kunsthistorische Einordnung in einem wichtigen Aufsatz festgehalten und eine erste Grundlage für die Beschäftigung mit dieser besonderen Form von Arbeiten auf Papier im umfangreichen und vielseitigen Gesamtwerk Arps gelegt.⁴

Neben diesem Skizzenbuch und den dreien in der Stiftung Arp e.V. wird der überwiegende Teil der erhaltenen Blöcke in der Fondazione Marguerite Arp-Hagenbach in Locarno aufbewahrt. Diese 20 Blöcke sind 2014/15 in Kooperation mit der Stif-

tung in Locarno im Kunstmuseum Appenzell ausgestellt worden, eine kleine Publikation begleitete die Schau.⁵ Unmittelbar vor der Veröffentlichung steht nun die komplette Herausgabe der faksimilierten Skizzenbücher aus Locarno, ediert von Rainer Hüben und Roland Scotti.⁶

Soweit sie bekannt sind, werden die Skizzenblöcke Hans Arps somit umfassend, wenn auch sicher nicht erschöpfend beleuchtet und ein Desiderat wird behoben – ein glücklich stimmender Zustand und wiederum Ausgangspunkt für weitere dringliche Forschungen am zeichnerischen und auch malerischen Werk des Künstlers, das, abgesehen vom Verzeichnis der grafischen Arbeiten, bisher nicht systematisch katalogisiert und bearbeitet worden ist.⁷

Datierungen

Rollen wir von hinten auf: Wann die drei Skizzenblöcke in Berlin in die Sammlung des Vereinsgründers Johannes Wasmuth kamen, ist nicht exakt zu datieren. 1976, ein Jahr vor der Gründung der Stiftung Arp e.V., waren zeitweilig 13 Skizzenbücher von Hans Arp im von Wasmuth geführten Bahnhof Rolandseck – »zur Drucklegung«, wie es in einem Listendokument im Archiv des Vereins heißt.⁸ Zu klären, welche Drucklegung gemeint sein könnte, stellte sich bisher als erfolglos heraus. Auch ob unter den 13 Skizzenbüchern die drei aus dem heutigen Vereinsbesitz waren, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, da die Angaben auf der Liste von 1976 zu uneindeutig sind. Festzuhalten ist immerhin: Die 13 Hefte kamen aus Locarno nach Rolandseck, nicht wie die meiste Kunst aus dem Nachlass Arps aus Clamart (allerdings erst nach Stiftungsgründung 1977) – und sie müssen zum Großteil, wenn nicht vollständig, auch wieder nach Locarno zurückgesandt worden sein angesichts der großen Anzahl dort vorhandener Skizzenbücher. Der Vollständigkeit halber ist hinzuweisen auf lose, aus einem Skizzenbuch ausgerissene Blätter in der Sammlung der Stiftung Arp e.V., auf denen Arp archaische Torsi und Gesichter im strengen Profil ägyptischer Wandmalerei gezeichnet hat und die laut der Dokumentation des Vereins während einer der beiden Griechenlandreisen (1952, 1955) entstanden sein sollen. Allerdings – vielleicht sogar eher – ist als Entstehungsort auch Kairo in Betracht zu ziehen, wo der Künstler 1960 war. Die Maße dieser losen Blätter lassen sich nicht mit den Angaben auf

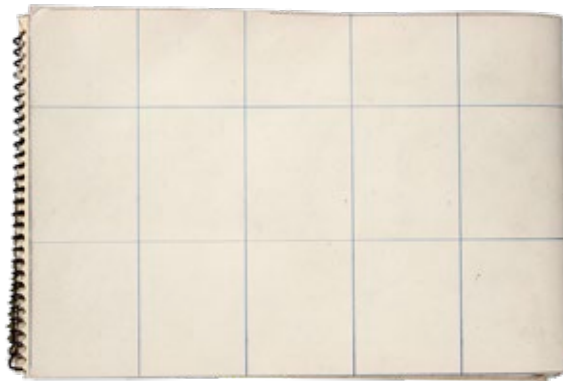


Abb. 2 Hans Arp, der »Block«,
Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth
(Inv.-Nr. 003.886)

der Liste in Einklang bringen – wenngleich negativ formuliert, ist also immerhin gesichert festzustellen: Sie sind 1976 nicht als Teil des »Drucklegungs«-Konvoluts aus Locarno nach Deutschland gelangt.

Die hier zum Ausdruck kommenden Unsicherheiten bei Datierungsfragen innerhalb der Sammlungsgeschichte erstrecken sich auch auf die drei Blöcke selbst. Die Dokumentation des Vereins gibt an: »Grüner Block, ca. 1953« (Inv.-Nr. 003.887, [Abb. 1](#)), »Block, ca. 1954 und später« (Inv.-Nr. 003.886, [Abb. 2](#)) und »Blauer Block, ca. 1958/59« (Inv.-Nr. 003.885, [Abb. 3](#)). Worauf diese Datierungen basieren und wer sie vorgenommen hat, ist unklar, womöglich waren es Marguerite Arp-Hagenbach und ihre Mitarbeiterin Greta Ströh im Zuge einer Inventur des Nachlasses. Auf der Deckelinnenseite des »Grünen Blocks« ist »ca. 1960« notiert worden – und fordert die Datierung »ca. 1953« damit heraus. Doch nicht allein diese Bleistiftnotiz auf dem Deckel lässt die bestehenden Datierungen hinterfragen. Es sind vor allem die Inhalte der Blöcke, wenn auch bedingt: Die Skizzen fügen sich motivisch und formal scheinbar nahtlos in das zeichnerische, grafische, auch skulpturale Werk des Künstlers und ebenfalls in den Kontext der Skizzenblöcke in Locarno ein. Auch in den Berliner Blöcken suchte Arp, seine »klassischen« Reliefformen zu variantenreichen Konstellationen zusammenzufügen. Er zeichnete Linienstrukturen und Gesichter, weibliche Akte und Grottesken. Weil diese Motive immer wieder in den 1950er- bis 1960er-Jahren im Werk Hans Arps auftauchen, sind sie keine verlässlichen Datierungshilfen. Sie bestätigen letztlich die Kontinuität, mit der der Künstler seinen Formenkanon verwendete und die eine Chronologie so heraus-

fordernd erscheinen lassen. Darüber hinaus notierte er allerdings auch Buchtitel, Adressen und Telefonnummern. Durch sie wird eine präzisere Datierung möglich.

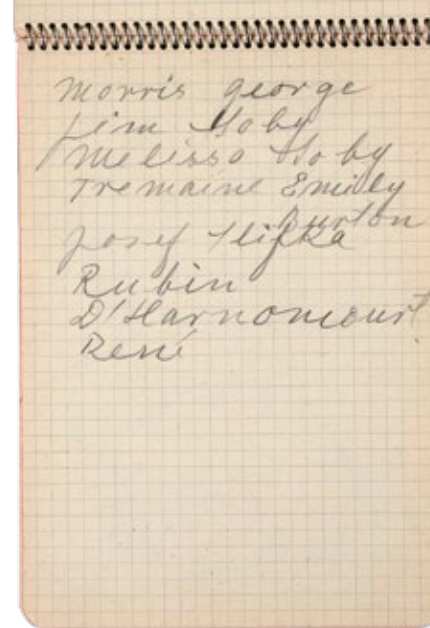
Die drei Blöcke

Wie bereits frühere Autoren herausgearbeitet haben, sind die Skizzen(-blöcke) Hans Arps nicht Vorstudien für nachfolgende dreidimensionale oder druckgrafische Werke.⁹ Laut Stefanie Poley lässt sich nur in Ausnahmefällen ein direktes, einander bedingendes formales und chronologisches Verhältnis zwischen abgeschlossenen Werken und den Skizzen herstellen.¹⁰ Dass sich in ihnen etwas ganz Eigenständiges ereignet, obwohl Arp immer wieder an seinen Formenkanon anknüpft, wird nachfolgend gezeigt werden. Selbst wenn sie quantitativ im Gesamtwerk des Künstlers am Rande stehen mögen, sind sie für eine Einsicht in seine Seh- und Schaffensweise bedeutend.

Vorausgesetzt wird hier, dass Hans Arp seine Skizzenblöcke ohne längere zeitliche Pausen füllte, dass er einen Block begann und – seinem vielbeschriebenen schnellen Arbeitstempo gemäß – zügig an dessen natürliches Ende gelangte.

Die Skizzen und Einträge im »Blauen Block« sind im Oktober 1958 entstanden. Der Block steht unter dem Stern »New York«. Vom 8. Oktober bis zum 30. November des Jahres zeigte das Museum of Modern Art eine große Retrospektive Hans Arps mit 113 Werken: Papierarbeiten, Reliefs und Skulp-

Abb. 3 Hans Arp, der »Blaue Block«,
Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth
(Inv.-Nr. 003.885)



turen.¹¹ Aus diesem Grund unternahmen Arp und seine Lebensgefährtin Marguerite Hagenbach ihre dritte Reise in die USA, nachdem sie bereits 1949 anlässlich von Arps Ausstellung bei Curt Valentin und 1950 für die Vorbereitungen zur Ausführung des Harvard-Reliefs dorthin gereist waren.

Die Retrospektive war Teil eines größeren Wiedereröffnungsprogramms des Museums, ein halbes Jahr zuvor war dieses bei einem Feuer massiv beschädigt worden. Neben der Arp-Schau wurden die Ausstellungen »Works of Art: Given and Promised«, »The Philip L. Goodwin Collection«, »Architecture Worth Saving« sowie Malerei und Grafik aus der Sammlung des MoMA gezeigt. Am 6. Oktober veranstaltete man ein feierliches Abendessen für die ausgewählten Gäste des »private preview«¹² und »Jean Arp, famous French artist whose work is on view in one of the opening exhibitions, will be guest of honor [...]«.¹³ Am 7. Oktober wurden die »regular Museum Members« zu einer Preview eingeladen und am 8. Oktober öffnete das Museum schließlich für das allgemeine Publikum.

In Hans Arps blauem Skizzenblock, auf den letzten Seiten, sind die Namen einer Handvoll Personen notiert, denen er in New York im Zuge der Festivitäten begegnet sein muss: »Morris George, Jim Soby, Tremaine Emily [&] Burton, Josef Slifka, Rubin, D'Harnoncourt René« ([Abb. 4](#)). Gesichert ist die Begegnung mit James (Jim) Thrall Soby, dem Vorsitzenden der Abteilung Malerei und Skulptur sowie Organisator der Arp-Retrospektive. René d'Harnoncourt, der Direktor des MoMA, installierte die Ausstellung. Die Sammler Emily und Burton Tremaine sowie Josef Slifka waren Leihgeber.

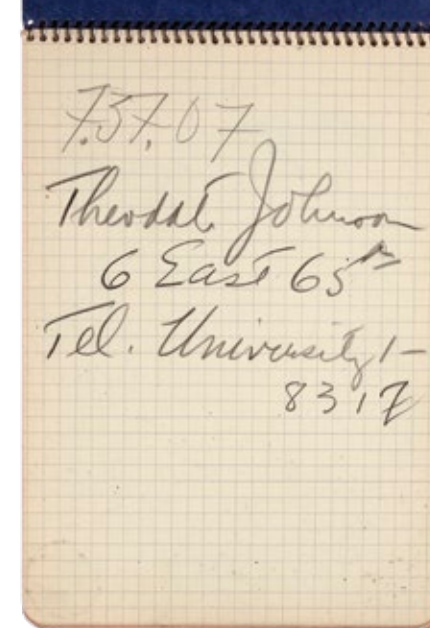


Abb. 4 Hans Arps handschriftliche
Notizen »Morris George, Jim Soby,
Tremaine Emily [&] Burton, Josef Slifka,
Rubin, D'Harnoncourt René« im
»Blauen Block«

Abb. 5 Die Adresse Theodate Johnsons
im »Blauen Block«

Dass mit »Morris George« George L. K. Morris gemeint ist, kann vorausgesetzt werden. Der 1958 in Massachusetts lebende Künstler und Schriftsteller hatte zusammen unter anderem mit Sophie Taeuber-Arp in den 1930er-Jahren die Zeitschrift »Plastique« in Paris herausgegeben und 1955 ein Interview mit Arp geführt.¹⁴ Es ist wahrscheinlich, dass er in das nahe gelegene New York fuhr, um den Freund aus gemeinsamer Pariser Zeit wiederzutreffen. Zwei weitere New Yorker finden sich namentlich auf der vorletzten und letzten Seite des Blocks: Jane Sabersky notierte ihre Büro-Adresse »Time Inc. 9 Rockefeller Plaza« sowie ihre private Adresse »109 East 61 St.«. Sabersky war 1939 in die USA emigriert und arbeitete zunächst vier Jahre in der Galerie Curt Valentins, anschließend zehn Jahre im MoMA.¹⁵ Arp und sie mögen sich bereits von diesen Stationen her gekannt haben. Auch der letzte Adresseintrag ist ein Puzzleteil des gesellschaftlichen Gefüges, in dem sich Arp in New York bewegte – und auch dieses stellt mehr Fragen, als sich aktuell beantworten lassen. Der Eintrag wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit vom Architekten Philip Johnson vorgenommen, die charaktervolle Handschrift lässt sich eindeutig im Vergleich mit



Abb. 6 Hans Arp, Sitzender Akt, Blatt 1 im »Blauen Block«

Abb. 7 Hans Arp, Demeter, 1961, Höhe 65,5 cm, Trier WV 212

WV 211). Stefanie Poley hat die Figur mit zwei anderen Skizzen weiblicher Akte in Bezug gesetzt, die, wie im Falle der Skulptur, die starken Rundungen des Körpers herausarbeiten, und datiert die Blätter auf »um 1960« bzw. »um 1960/61«.¹⁶ Die erste »eckige« Formüberlegung zur später gerundeten »Demeter« ist nun aber anhand des New Yorker Skizzenblocks auf 1958 zu datieren.

Auf Blatt 3 griff Arp das zeichnerische Prinzip des Brust-(Arm?)-teils des sitzenden Akts auf: Die Silhouetten dreier aufrechter Akte sind aus spitz zulaufenden, gewölbten Linien aufgebaut (Abb. 8). Arp spielte hier mit dem Paradoxon der Vereinigung von Flächigkeit und Volumina: Die Figuren werden allein durch Umrisslinien evoziert und erhalten durch die Wölbung der Linien zugleich eine Körperlichkeit. Diese markante Gestaltung der Figuren erinnert an die Körper der »Les Femmes d'Alger« von Pablo Picasso (Abb. 9). Nun trifft es sich, dass die »Femmes« ab dem 8. Oktober 1958 im MoMA ausgestellt waren.¹⁷ Hans Arp muss vor dem Bild gestanden haben und hat in der Zeichnung der drei aufrechten Figuren und

anderen von Johnson signierten Dokumenten auf ihn zurückführen (Abb. 5). Allein, es ist nicht sein Name, der hier festgehalten ist, sondern der seiner jüngeren Schwester Theodate Johnson. Warum die Verbindung zwischen ihr (ab 1960 Herausgeberin von »Musical America«) und Hans Arp hergestellt werden sollte, müssen weitere Forschungen ergeben.

Der »Blaue Block« endet mit den Namen New Yorker Bekanntschaften Arps. Er beginnt, sublimiert, mit europäischen.

Blatt 1 zeigt einen abstrahierten sitzenden Akt (Abb. 6). Das Gesicht – oder sind es nicht eher über die Schultern fallende Haare? – läuft in Richtung des Oberkörpers spitz zu. Die Brust – oder die Andeutung einer Schulter- und Armpartie? – wölbt sich nach rechts außen. Auch die Hüfte ist nach rechts gewendet, mit ihr natürlich die Oberschenkel sowie die Partie der Unterschenkel. Arp fügte diese weibliche Figur, vielmehr ihre Silhouette, aus einzelnen harten, sich zum Teil an den Enden überschneidenden Strichen und nur zwei geschwungenen Linien (Rücken, Unterschenkel) zusammen. Die Visualisierung einer Sitzenden gelingt mit diesen einfachen Mitteln. Unweigerlich ist man an Arps Skulptur »Demeter« von 1961 erinnert (Abb. 7), auch wenn deren Silhouette und die Binnenformulierung der Oberschenkel nur aus Wölbungen bestehen und nicht aus harten Kanten. Die Wendung des Körpers, die ausgeprägte Formulierung der Brust- oder Armpartie, die Neigung des Kopfes in der Skizze führen zwingend zu »Demeter« (siehe auch »Torsofrucht«, 1961, Trier



Abb. 8 Hans Arp, Drei Akte, Blatt 3 im »Blauen Block«

Abb. 9 Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger, 1907, Öl auf Leinwand, 243,9 × 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York (Inv.-Nr. 333.1939)

des rechtsstehenden Akts und dessen rechten Arm als harmonisch geschwungene, aufeinander abgestimmte Körperlinien gemalt. Arp übernahm diesen überaus ausgewogenen Rhythmus der Form in seine Zeichnung.

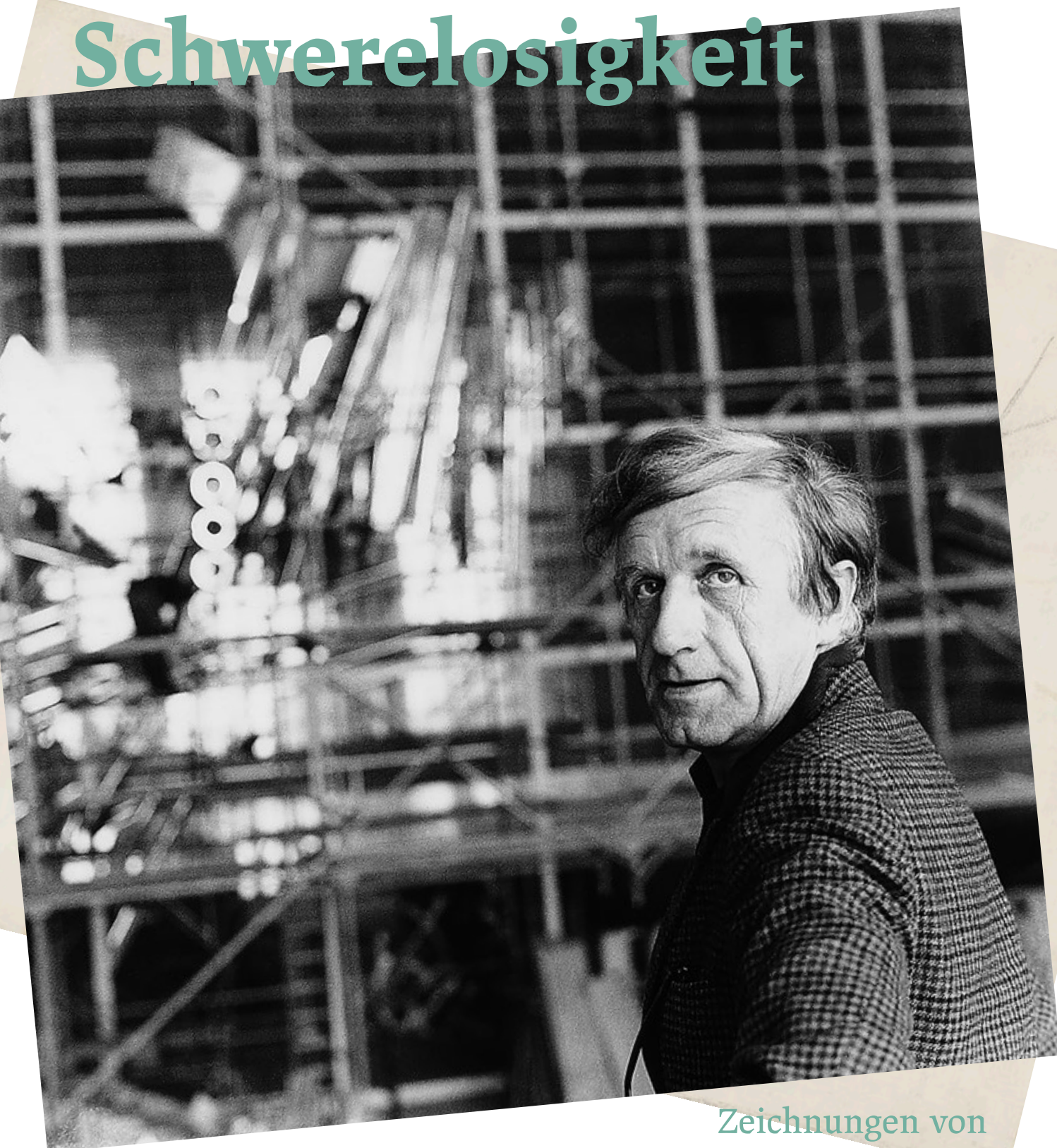
Doch damit ist die Resonanz von Arps Besuch im MoMA im Skizzenblock noch nicht erschöpft. Auf einem nächsten Blatt zeichnet er einen Kopf im Profil aus verstärkten, da übereinander gefügten Linien (Abb. 12). Es ist denkbar, dass Arp das Gesicht samt der verzweigten Binnenstruktur aus der Dynamik einer einzigen Handbewegung gezeichnet hat: Auch wenn die Linien zum Teil voneinander abgesetzt sind, wird die Form doch letztlich aus einer Linie entwickelt. In der Arp-Retrospektive waren zwei »Automatische Zeichnungen« von 1916 bzw. 1918 ausgestellt, deren schmaler und breiter werdende Linienstruktur Arp in der Gestaltung dieses Kopfes aufgreift.¹⁹ Besonders markant sind die großen, ausdruckslosen Augen sowie die herausragende Stirn, Nase und Unterlippe. In der Sammlung des MoMA findet sich das Referenzbild dazu, und auch dieses war ab dem 8. Oktober 1958 ausgestellt: Paul Klee's »Oder der verspottete Spötter« von 1930 (Abb. 10).²⁰ Der Kopf des Spötters ist tatsächlich aus einer einzigen Linie geformt. Die Haare, das Innere der Augen sowie der Mund bestehen aus eigenen Linienstrukturen.



auch im sitzenden Akt folglich formale Aspekte von Picassos Jahrhundertbild reflektiert. Das Motiv dreier Akte griff er 1961 in der Skulptur »Drei Grazien« (Trier WV 263), wenngleich formal stark verändert, auf.

In der zeitgleich zur Arp-Retrospektive im MoMA eröffnenden Ausstellung »Works of Art: Given and Promised« wurde ein Gemälde gezeigt, das sich zu den »Femmes« antagonistisch verhält, aber motivisch durchaus mit diesem verwandt ist, denn auch darin geht es um eine Gruppe von weiblichen Akten und deren Zurschaustellung: Pierre-Auguste Renoirs »Urteil des Paris« von 1908 (Abb. 13).¹⁸ Renoirs Körperformulierungen sind beinahe ausschließlich gerundet. Hier gibt es keine Kanten, nur geschwungene Volumina. Dies griff Arp in seiner nächsten Zeichnung im blauen Skizzenblock auf (Abb. 11): Quantitativ verschieden von Renoir, aber vergleichbar mit den »Femmes«, stehen darin nun vier Akte, deren Oberkörper aus mal stärker, mal flacher gewellten Linien aufgebaut sind. Auch die Beine hat Arp ursprünglich in diesem Sinne gestaltet, dann aber wegradiert und sie stattdessen aus geraden und gewölbten Linien formuliert. Zwei Linien auf diesem Blatt sind markanter, weil dunkler gezeichnet, als die anderen: Die stark gewölbte Vorderseite des linken Ober- und Unterschenkels der zweiten Figur von links sowie der ebenso stark gewölbte Rücken des rechts davon stehenden Akts. Exakt diese konvexen und konkaven Linien finden sich auch im »Urteil des Paris«. Darin hat Renoir das linke Bein

Explosion in Schwerelosigkeit



Zeichnungen von
Bernhard Heiliger
Anfang der 1960er-Jahre

Sabine Ziegenrucker

Bernhard Heiliger (1915–1995) prägte mit seinen Skulpturen das Erscheinungsbild der Bundesrepublik Deutschland in den ersten Jahrzehnten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Er war – wie vielleicht noch Hans Uhlmann (1900–1975) und Karl Hartung (1908–1967) – als Bildhauer maßgeblich beteiligt an den großen, repräsentativen Projekten in den Jahren des Wiederaufbaus. Bis heute befinden sich zahlreiche Skulpturen an zentralen Plätzen im öffentlichen Raum. Zu ihnen gehören die »Flamme« (1962/63) auf dem Ernst-Reuter-Platz in Berlin, »Auftakt« (1962/63) in der Berliner Philharmonie, »Panta Rei« (1962/63) in der Deutschen Botschaft in Paris, das »Auge der Nemesis« (1979/80) auf dem Lehniner Platz vor der Neuen Schaubühne Berlin sowie »Tag und Nacht« (1983) in Stuttgart.

Von der Bundesrepublik Deutschland erhielt Bernhard Heiliger 1967 den Auftrag, für den von Paul Baumgarten neu gestalteten Reichstag in Berlin (West) eine Plastik zu entwerfen und auszuführen, den späteren »Kosmos 70« (Abb. 1). In den frühen 1960er-Jahren kommt es zu einem Wendepunkt im Denken Bernhard Heiligers. In diesem Prozess bilden die »Flamme« und »Kosmos 70« (1963–1969) im bildhauerischen Werk den Anfangs- und Endpunkt. Zeitlich parallel zur Arbeit an der Großplastik für den Reichstag, mit deren Entwurf Bernhard Heiliger spätestens 1963 beginnt, entstehen zahlreiche Zeichnungen. Sie weisen auf künstlerische Themen hin, die in ihrem Ausdruck überraschen, insbesondere im Vergleich zur Hängeplastik »Kosmos 70«. Womit beschäftigen sich die Zeichnungen an dieser für Bernhard Heiliger so wichtigen künstlerischen Wegmarke? Welche Stellung besitzen sie, und geben sie Anhaltspunkte zum weiteren Verständnis der Hängeplastik, einem Werk von außerordentlicher auch kulturpolitischer Bedeutung?

Bevor diese Fragen anhand einiger Blätter exemplarisch beleuchtet werden sollen, sei zunächst zum besseren Verständnis die Laufbahn des Künstlers in wenigen Stichworten skizziert. Bernhard Heiliger wird 1915 als Sohn einer Kaufmannsfamilie in Stettin geboren und macht nach der Schule eine Ausbildung zum Steinbildhauer. Anschließend studiert er an der Stettiner Werkschule für Gestaltende Arbeiten von 1933 bis 1936 bei dem Bauhausschüler Klaus Schwerdtfeger (1904–1970). Nach ersten Erfolgen als Künstler geht er nach Berlin und studiert abermals von 1938 bis 1941 an der

Staatlichen Hochschule der Künste (heute Universität der Künste Berlin) in der Klasse von Arno Breker (1900–1991), für den er als Assistent auch in dessen Bildhauerwerkstätten in Wriezen tätig wird. Heiliger wird in den Kriegsdienst eingezogen, kann zwischenzeitig zur Bildhauerei zurückkehren und flieht dann gegen Ende des Kriegs vor der Wiedereinberufung.¹

Nach 1945 entwickelt sich Bernhard Heiligers künstlerische Laufbahn in raschem Tempo. Erste Ausstellungen, unter anderem bei Karl Buchholz (1901–1992) und in den Galerien Gerd Rosen und Anja Bremer, machen ihn bekannt. Von 1946 bis 1949 lehrt er an der Hochschule für Angewandte Kunst in Berlin-Weißensee. 1949 wird er durch Karl Hofer (1978–1955) als Professor an die Hochschule für bildende Künste berufen, wo er bis 1986 Generationen von Bildhauern ausbildet. 1956 wird Bernhard Heiliger zusammen mit Rudolf Belling und Hans Uhlmann als Mitglied der Akademie der Künste berufen. Im selben Jahr wird er durch seine Teilnahme an der Biennale in Venedig bereits breiteren Kreisen bekannt. Regelrecht berühmt macht ihn die 1956/57 geschaffene Skulptur »Figurenbaum« für den Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel, dessen Architekten Sep Ruf (1908–1982) und Egon Eiermann (1904–1970) waren.

Das Werk Bernhard Heiligers wird in zahlreichen internationalen Ausstellungen präsentiert, so beispielsweise auf der São Paulo Biennale (1953), der documenta in Kassel (1955, 1959, 1964) und der Biennale von Venedig (1956). Er erhält zu Lebzeiten Auszeichnungen wie den Anerkennungspreis des Institute of Contemporary Arts, London (1953), das Große Bundesverdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland (1974) und den Lovis-Corinth-Preis des Bundesministeriums des Inneren (1975). Einzelausstellungen werden ausgerichtet unter anderem von der Akademie der Künste Berlin (1975), dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg (1985), den Staatlichen Museen zu Berlin (1991), der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (1995), dem Nationalmuseum Stettin (1998, 2007) und dem Martin Gropius Bau Berlin (2005).

Bernhard Heiliger ist Anfang der 1960er-Jahre also einer der angesehensten Künstler der Bundesrepublik Deutschland. Der Zeitraum zwischen der Fertigstellung der »Flamme« und der Aufhängung des »Kosmos 70«, diesen beiden auch kulturpolitisch wichtigen Werken, ist künstlerisch von großen Veränderungen geprägt. 1962 entstehen erstmals Zeichnungen, die nicht mehr in der Auseinandersetzung mit abstrahierten vegetativen Formen

Abb. 1 Bernhard Heiliger vor
»Kosmos 70«, Fotografie,
Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlin



Abb. 2 Bernhard Heiliger, ohne Titel, 1962, Grafit, Kohle auf Papier, 991 × 695 mm, Privatbesitz

wurzeln oder Kompositionen aus Volumina bauen. Eine veränderte Formsprache und Raumerfassung werden in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre bestimmend, wie der Blick auf einzelne Zeichnungen exemplarisch zeigt. Dabei betont Bernhard Heiliger wiederholt die Selbstständigkeit seiner Zeichnungen gegenüber den Skulpturen, indem er ex negativo argumentiert: »Vorarbeiten in Form von zeichnerischen Entwürfen gibt es bei mir aus diesem Grunde kaum, sie hindern meine Phantasie.«²

Betrachtet man die erste Zeichnung dieser neuen Reihe (Abb. 2), so sieht man eine aus vier Formen zusammengefügte Konstruktion, die frei im Raum schwebt. In der Mitte des Blatts platziert, gehen rechts und links auf unterschiedlicher Höhe eines Knotenpunkts Dreiecksformen ab, die so schraffiert sind, dass sie an Flügel erinnern. Mit schnellem Duktus sind zahlreiche Striche zu einem dichten Gewebe verschränkt. Einige Linien sind stärker gesetzt, sodass ein stützendes Gerüst wie aus Armierungen entsteht.

Nach oben und unten zeigen zwei tubenartige Formen mit kreisförmigen und ovalen Ausbuchtun-

gen, die sich wie Krater oder Schründen lesen lassen. Diese Tuben scheinen formal noch an eine Zeit zu erinnern, in der sich Bernhard Heiliger mit vegetativen Formen beschäftigte. Auch der Knotenpunkt, von dem die vier Elemente ausgehen, hat seinen gedanklichen Ausgangspunkt wohl im pflanzlichen Wachstum.

Doch geht von der Zeichnung zugleich eine hoch-explosive Wirkung aus. Wie spitze Pfeile werden Diagonalen mit großer Schnelligkeit kraftvoll gesetzt. Sie kontrastieren mit den flächigen, eher malerisch angelegten Partien der Tuben. Jedoch werden auch diese von Löchern und Kratern überzogen, die wie Wunden aufreißen, den Blick in ein tiefes Schwarz ziehen und sich zugleich aggressiv nach außen richten.

Erstmals werden mit diesem Blatt die Formen entwickelt, die bis zum Ende der 1960er-Jahre für die Zeichnungen Bernhard Heiligers bestimmend sein werden. Der scharfe Kontrast zwischen den runden Formen und den schnellen, spitzen Pfeilen, zwischen den wenigen lavierten Flächen und den hart markierten schroffen Kanten, zwischen der explosionsartigen Schnelligkeit und dem Schweben im Nirgendwo laden das Blatt mit einer Dynamik auf, die beunruhigt.

Ein Jahr später (Abb. 3) zeigt eine Zeichnung ein dreiteiliges schwebendes Gebilde, das in der Mitte eine von Löchern und Kratern durchzogene Fläche aufweist. Rechts und links sind mit nur wenigen Strichen Elemente angesetzt, die aus einem Gerüst bestehen – teils scheinen sie wie Flügel geschwungen, teils wie eine futuristisch-technoide Konstruktion mit scharfer Linie umrissen. Flächige Partien werden aquarelliert, um die räumliche Verbindung der Elemente zu erfassen. Aus den Löchern im Mittelteil schießt es wie bei Einschusskratern pfeilspitz heraus. Ist es geschleuderte Materie oder Ausdruck von explodierender Energie?

Das vegetative, emporstrebende Wachstum und die schwellenden Volumina, die die Bronzen ebenso wie die Zeichnungen bis zu diesem Zeitpunkt kennzeichnen, haben einen positiven, dem Leben zugewandten Grundton. Im Gegensatz dazu wirken diese energetischen, technoiden Kompositionen mit ihren harten Formen und Schwarz-Weiß-Kontrasten in ihrer Wucht zerstörerisch. Obgleich die Entladungen kaum gerichtet stattfinden, erscheinen sie aggressiv. Das Spannungsfeld zwischen rationaler, technischer Konstruktion, aus der Natur entlehnten Formen und machtvoller Energie bereitet Unruhe und hat durch die schier unbändige Kraft etwas Dystopisches (vgl. auch Abb. 7).

Abb. 3 Bernhard Heiliger, ohne Titel, 1963, Grafit, Aquarell auf Papier, 400 × 530 mm, Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlin

Abb. 4 Bernhard Heiliger, ohne Titel, 1965, Grafit, Kohle auf Papier, 590 × 420 mm, Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlin

Abb. 5 Bernhard Heiliger, ohne Titel, 1964, Grafit, Kohle, Aquarell auf Papier, 380 × 540 mm, Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlin

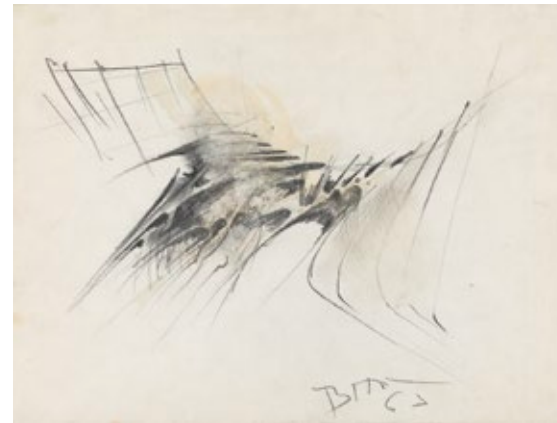


Abb. 6 Bernhard Heiliger, erste Entwurfszeichnung, 1963, Kugelschreiber auf Papier, 210 × 148 mm, Archiv der Akademie der Künste, Berlin

Bernhard Heiliger hat sich in Gesprächen stets der Deutung von Stimmungen versagt. Die Zeichnungen sind trotz ihrer düster-bedrohlichen Kompositionen emotional schwer fassbar. Rückblickend jedoch bemerkte der Künstler: »Ich finde auch, dass surreale Aspekte mehr und mehr in meine Arbeit einfließen.«³ So scheinen die Zeichnungen aus unterbewussten, gar surrealen Welten herzurühren, lassen jedoch ob ihrer Klarheit und Zielgerichtetheit keinen Platz für Zufälle oder Träume. Diese explosiven Kraftentladungen wirken mit ihren hart gesetzten Strichen und technischen Formen eher wie nüchtern-rationale Beschreibungen.

In einer weiteren Zeichnung, die 1965 entstand (**Abb. 4**), ist die Darstellung von Körper und Fläche nahezu gänzlich einer Darstellung von Konstruktion und Energielinien gewichen, die hier jedoch vager und kraftloser wirken. Fiebrig schwingen sich Energiefäden auf der rechten Seite des zentralen Verbindungsstücks wie dünne Winteräste

in einem Bogen aufwärts. Schraffuren bilden auf der linken Seite das kompositorische Gegengewicht. Und im unteren Teil entladen einige dieser unheimlichen schwarzen Krater ihren Inhalt, der aber weniger explosiv erscheint. Die Zeichnung führt die Kompositionselemente, die Heiliger in diesen Jahren wieder und wieder verwendet, konzentriert zusammen. Eines räumlichen Zusammenhalts weitgehend enthoben und auf seinen Kern reduziert, wirkt dieses Gebilde wie ein seltsames vogelartiges Insekt, das der surrealen Welt des Unterbewussten zu entstammen scheint.

Das Hochformat ist für die Zeichnungen dieser Jahre bestimmend, womit das Gelagerte, Feste zugunsten einer nach oben, in die Höhe strebenden Komposition bevorzugt wird. Die Y-Struktur, die der Komposition etlicher Blätter zugrunde liegt, verstärkt diesen Eindruck noch. Auch in seinen bildhauerischen Arbeiten lässt Bernhard Heiliger seine Skulpturen bis zum Ende der 1960er-Jahre emporwachsen wie beispielsweise in der »Flamme«, die nach oben strebt, sich flügelartig auffächert und gen Himmel züngelt. Wieder und wieder scheint der Künstler in gewagten Konstruktionen bestrebt, die Skulpturen der Erdschwere zu entreißen.

In den Zeichnungen kann sich Bernhard Heiliger nahezu unabhängig von den physikalischen Gesetzen der Gravitation die unendliche Weite des Raums in Schwerelosigkeit erschließen. Durch den im Unterschied zu den Skulpturen vergleichsweise einfachen Entstehungsprozess gewähren die Zeichnungen dem Künstler gedanklich fundamentale Freiheiten. Die Kompositionen stehen zentral im Nirgendwo der weißen Blätter. Oben und unten sind allein durch die Signatur auszumachen. Formal gibt es keine eindeutige Richtung. Vielleicht überraschend haftet der Schwerelosigkeit der Kompositionen jedoch nichts Leichtes an. Die Ortlosigkeit der Konstruktionen verstärkt sogar eher noch den Eindruck des Unwirtlichen. Das in den Skulpturen erstrebte Moment der Freiheit scheint hier kaum positiv konnotiert.

Die Zeichnungen ermöglichen die direkte Übersetzung eines Gedankens in Verlängerung der Hand auf das Papier. In rascher Folge werden von Bernhard Heiliger Striche gezielt und unmittelbar auf die Blätter gesetzt. Die Bewegungen erscheinen spontan, eine formale Nähe zum Informel ist erkennbar. Dabei haben die Zeichnungen nichts Suchendes, Fragendes, sondern sind klar und voller Energie. Doch bleiben die Formen in ihrer Schärfe und Monstrosität schwer verständlich. Infolge ihrer Präzision und Kraft wirken sie nicht

wie die Niederschrift innerer Gefühle. Auch in seinen Zeichnungen gibt sich Bernhard Heiliger zurückhaltend hinsichtlich eigener Empfindungen und vermeidet jede Nähe zur Stimmung.

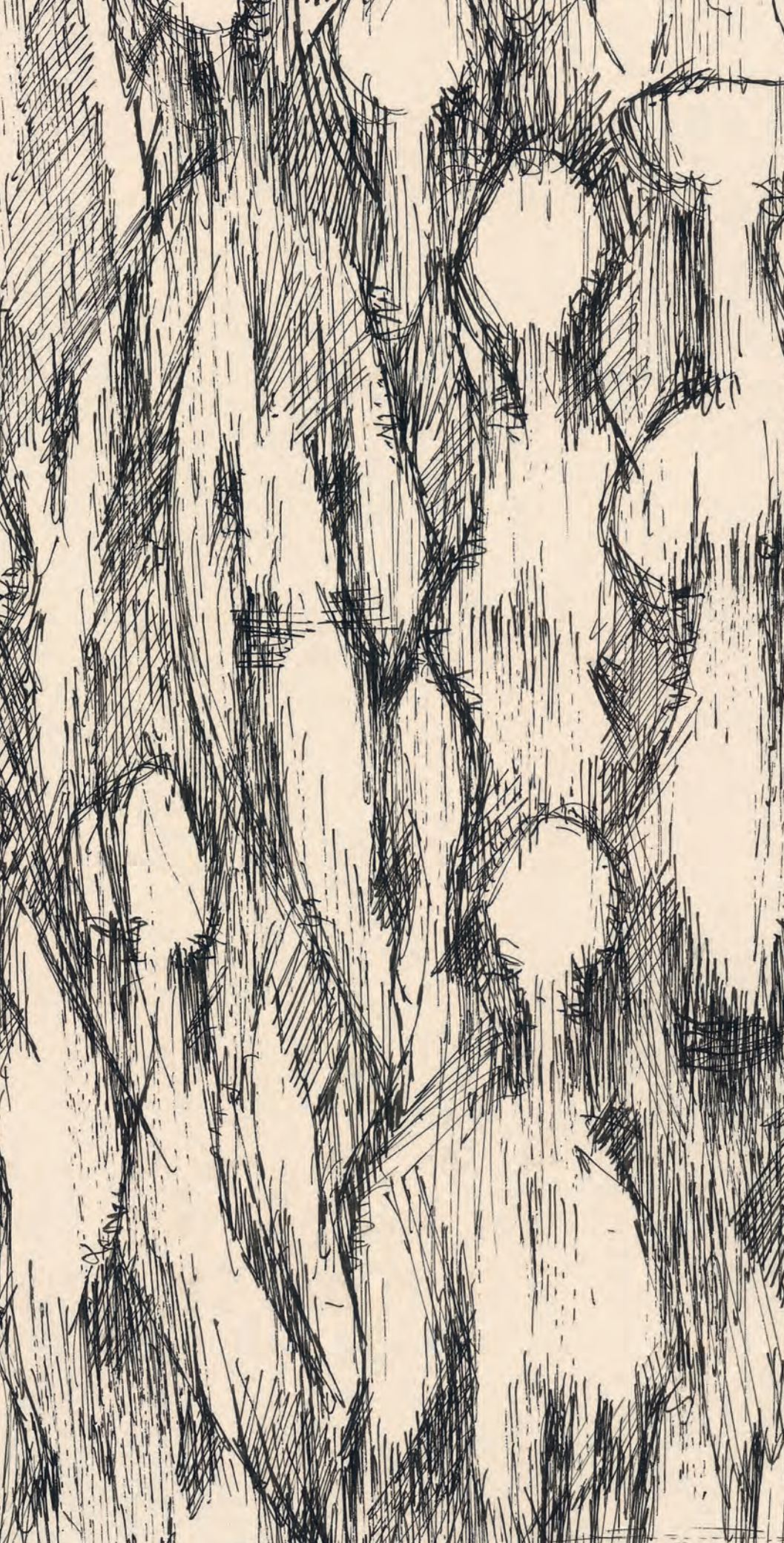
Die Farbe, die Heiliger in seinen Zeichnungen einsetzt, verwendet er ebenso wenig, um mit Valeurs oder Farbkompositionen Stimmungen zu erzeugen, sondern um zusätzliche räumliche Elemente und Ebenen anzulegen. In seinen Gرافit- und Federzeichnungen verwendet der Künstler zunehmend Aquarell, Ölkreide und Tempera, um farbliche Akzente hinzuzufügen. Der Gebrauch der Farbe bleibt dabei stets sparsam. Das Zeichnerische steht im Vordergrund. Ihr räumlicher Ausdruck wird lediglich farblich verstärkt.

So steht in einem Blatt von 1964 (**Abb. 5**) eine architektonisch gebaute Komposition vor grau aquarelliertem Hintergrund. Das Farbfeld ist nicht homogen, sondern hat durch die Pinselführung unterschiedlich helle Partien, die eine räumliche Schwingung und Verzahnung mit den gezeichneten Elementen bewirken. Auch sind einzelne Formen schwarz hinterfangen oder in Braun farbig akzentuiert, wodurch die verschiedenen Raumebenen teils verunklärt und verklammert werden und sich an anderen Stellen der Tiefensog verstärkt.

Zentrales Element der Komposition bildet ein metallisch anmutender Winkel, dessen Hauptbalken von links unten nach rechts oben gerichtet ist und abermals Kraterlöcher aufweist. Ein weiteres Element zweigt links oben ab und wird in die Tiefe gestaffelt. Trotz ihrer Massivität bleibt diese Konstruktion, wie sie da am oberen Bildrand angesiedelt ist und nicht recht verbindlich gesetzt scheint, räumlich verworren. Damit erinnert sie entfernt an Architekturen eines Piranesi oder M. C. Escher. Das Grau des Hintergrunds gibt kaum Orientierung und trägt allein zur Zusammenfassung der Elemente bei. Es gibt für die Betrachtenden keinerlei Anhaltspunkt für die Größe des Objekts, sodass es in seiner Monumentalität bedrängend wirkt und in Farbigkeit und Form eine Nähe zum Brutalismus anklingt.

Diese fantastischen Kompositionen, die ortlos im Nirgendwo schweben, wirken in ihrer Monstrosität dystopisch (vgl. auch **Abb. 8**). Es scheint kaum

Abb. 7 Bernhard Heiliger, ohne Titel, 1964, Gرافit, Kohle auf Papier, 425 × 590 mm, Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlin



SANDSTEIN

ISBN 978-3-95498-671-2

