



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Der *Herkules* von Markus Lüpertz  
auf dem Nordsternturn in Gelsenkirchen

Verfasserin

Lena Kawohl

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

|                                   |                                   |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Wien, im August 2011              |                                   |
| Studienkennzahl lt. Studienblatt: | A 066835                          |
| Studienrichtung lt. Studienblatt: | Masterstudium Kunstgeschichte     |
| Betreuerin / Betreuer:            | Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg |



# Inhaltsverzeichnis

## **Vorwort**

## **Einleitung ... 7**

### **1. Die Voraussetzungen: Die Zeche Nordstern und das Projekt NT2 ... 12**

#### 1.1. Rekonstruktion des Auftrags ... 14

#### 1.2. Die Simulationsabbildungen von NT2 ... 16

### **2. Der Werkprozess des *Herkules* ... 19**

#### 2.1. Die plastischen Entwürfe und Grafiken ... 19

#### 2.2. Vom Modell zur Aluminiumplastik – Entstehung des *Herkules* ... 31

### **3. Die *Herkules*-Plastik ... 34**

#### 3.1. Vergleich mit den plastischen Entwürfe und Grafiken ... 42

#### 3.2. Das Material Aluminium ... 45

#### 3.3. Die Bemalung des *Herkules* ... 48

#### 3.4. Der *Herkules* im Œuvre von Markus Lüpertz ... 52

#### 3.5. Die ikonographische Tradition des *Herkules* ... 70

#### 3.6. *Herkules* als Plastik in einer Industrieanlage ... 77

#### 3.7. *Herkules* als Plastik im öffentlichen Raum ... 84

#### 3.8. Rezeption des *Herkules* in der Presse ... 93

## **Schluss ... 95**

## **Anhang**

### Exkurse ... 101

### Quellendokumente ... 105

### Zusammenfassung ... 110

### Abbildungen und Verzeichnis ... 112

### Literaturverzeichnis ... 128

### Lebenslauf ... 143



# Vorwort

Die Beschäftigung mit der Masterarbeit begann unmittelbar nach der Aufstellung des *Herkules*, im Februar 2011. Mich interessiert Kunst im öffentlichen Raum allgemein, weil sie unmittelbar Menschen konfrontiert und so direkt in das Lebensumfeld eingreift. Andererseits, weil die Aufstellung des *Herkules* soeben erst vollzogen war und ich mir spannende Gespräche und Einblicke in ein Geschehen versprach, das gegenwärtig stattfand.

Meine Erwartungen wurden diesbezüglich enttäuscht. Markus Lüpertz war trotz wiederholter Versuche nur schwer zu erreichen und zu einem Treffen ist es letztendlich nicht gekommen. Die Gießerei Schmäke versagte ebenfalls einen Besuch und damit Informationen über die Herstellungsprozesse der Plastik. Ein Termin mit dem verantwortlichen Auftraggeber der *THS Wohnen GmbH*, Karl-Heinz Petzinka, war bereits ausgemacht, aber im letzten Moment wurde es aus bislang nicht geklärten Gründen abgesagt und auch nicht wiederaufgenommen. Auch ein zuvor mündlich zugesagter Zutritt zu der (damals noch nicht öffentlich zugänglichen) Besucherterrasse wurde plötzlich untersagt und eine Betrachtung der Plastik aus nächster Nähe so unmöglich gemacht. Ab sofort war es den Mitarbeitern der *THS Wohnen GmbH* zudem nicht mehr erlaubt, Informationen an mich weiterzugeben. Der Auslöser war wahrscheinlich ein Fragebogen, den ich an Herrn Bott von der Firma *Weischede, Herrmann und Partner GmbH* versendet hatte. Die Firma war beauftragt, die Statik für die Plastik zu berechnen. Durch die Fragen wollte ich Hinweise auf den Einfluss statischer und materialtechnischer Überlegungen auf die Form und das Aussehen des *Herkules* erhalten. Nach mehrmonatiger Wartezeit wurde mir also nicht nur das Gespräch mit Herrn Petzinka, sondern auch die Beantwortung des Fragebogens ohne Angabe von Gründen verwehrt. So mussten teilweise marginale Informationen mühsam zusammengesucht werden. Eine Menge Zeit ist dabei, und bei wiederholten Versuchen Gesprächspartner zu erreichen, verloren gegangen.

In dieser Phase haben mich besonders meine Eltern und mein Freund unterstützt und immer wieder motiviert, weiterzumachen. Ihnen gilt mein größter Dank!



## Einleitung

Markus Lüpertz polarisiert. Seine Kunstwerke im öffentlichen Raum sorgten bislang verlässlich für Diskussionsstoff. In Salzburg machte 2005 ein Gegner seinem Ärger Luft, indem er die *Mozartfigur* auf dem Ursulinenplatz mit Lack und Federn zerstörte. In Augsburg formierte sich 2000 gar eine Art Bürgerverein gegen Lüpertz' *Aphrodite*, der die Versetzung der Plastik vom Ulrichsplatz in den weniger prominenten Hof des Augsburger Medienzentrums durchsetzte. Weniger Aufsehen erregten die Aufstellung der Plastik *Die Hässliche erschrickt die Schöne* in Karlsruhe (1990), des *Gestürzten Kriegers* in Berlin (1995), der zweiteiligen Figurengruppe *Das Urteil des Paris* in Berlin (2002), des *Mercurius* vor dem Post Tower in Bonn (2007), der *Daphne* (2003, aufgestellt 2008) in München oder eines *Apolls* in Bamberg (2009). Seit Ende des Jahres 2010 ist eine neue und die bislang größte Plastik Markus Lüpertz' zu betrachten. Hoch oben auf einer ehemaligen Zeche in Gelsenkirchen steht *Herkules*.

### Berichterstattung in der Presse

Die enorme Aufmerksamkeit, die der Entstehungsprozess und die Aufstellung der Plastik bei der Presse hervorgerufen haben, macht deutlich, welcher hohe Bedeutungswert ihr schon vor der eigentlichen Fertigstellung zugesprochen wurde. Die ersten Berichte ausschließlich über den *Herkules* setzten ein, als die Aluminiumhülle auf dem Vorplatz der Düsseldorfer Gießerei Schmäke teilweise zusammengesetzt und aufgestellt wurde (am 08.09.2010).<sup>1</sup> Zu dem Zeitpunkt berichtete auch erstmals das Fernsehen (*WDR* und *RTL*). Zwei Online-Artikel von *eiskellerberg.tv* (einem selbsterklärten „Programm für Kunstliebhaber“<sup>2</sup> im Internet) sind vor der Aufstellung des *Herkules* die einzigen, eindeutig kritischen Annäherungen.<sup>3</sup> Sie fokussieren besonders den Auftraggeber Karl-

---

1 Alle folgenden Ausführungen stützen sich auf Pressespiegel, die der Autorin von der Pressesprecherin der *THS Wohnen GmbH* Frau Dr. Maria Mense zugesandt wurden. Auch wenn nicht garantiert werden kann, dass die Schau vollständig ist, so liegt eine repräsentative Anzahl von Presseartikeln vor, die einen authentischen Eindruck vermitteln kann. Die Darstellung wird in der „Berichterstattung in den Medien“ in einem Exkurs im Anhang erweitert.

2 EISKELLEBERG.TV. HOMEPAGE.

3 EISKELLEBERG.TV O.J. A und EISKELLEBERG.TV O.J. B.

Heinz Petzinka und prangern seine vielzähligen Positionen und Funktionen rund um den *Herkules* und der RUHR.2010 an.

Es ist festzustellen, dass sich hauptsächlich regionale Medien wie der *WDR* und die lokale Presse für das Kunstwerk interessierten. Nur in Ausnahmen wurde überregional berichtet wie beispielsweise in der *New York Times* am 10.03.2010 mit dem Titel „Artist puts Hercules, and Himself, on Pedestals“.<sup>4</sup> Besonders die spektakulären ‚Großereignisse‘ lockten Medienvertreter an: die Aufstellung des Helden auf dem Hof der Gießerei Schmäge, die schwierige Verladung und der nächtliche Schwertransport nach Gelsenkirchen über abgesperrte Autobahnen. Die für ein Kunstwerk ungewöhnlich hohe Medienpräsenz ist aber nicht nur auf das spektakuläre Moment des Projektes zurückzuführen. Die Einbettung des *Herkules* in den Kontext der Kulturhauptstadt führte zu einer verstärkten Aufmerksamkeit auf Großprojekte wie diese und förderte ein großes Presseecho.

#### Vorgehensweise und Fragestellung

Die vorliegende Arbeit betrachtet die Kolossalplastik unter kunstgeschichtlich-hermeneutischen Gesichtspunkten. Das heißt, die monographische Arbeit wird nicht in eine werkimmanente Betrachtung des Kunstwerks münden oder das Werk in eine Geschichte reihen, die im Sinne von Fortschritt oder Entwicklung funktioniert<sup>5</sup> und Jagd macht auf das Neue oder Originale. Der *Herkules* wird vielmehr, wie Bättschmann formuliert, als sich selbst betrachtet<sup>6</sup> und dann in einem räumlichen und kunstgeschichtlichen Spannungsfeld positioniert. Die Schwierigkeit der Anwendung der Hermeneutik auf Kunst der Gegenwart liegt darin, dass die klassische Analyse aus der historischen Distanz die geistesgeschichtlichen und soziokulturellen Kontexte des Kunstwerks erfasst. Der Zeitgenossin ist dies unmöglich. Und die Tatsache, dass die Autorin subjektiv am Wertekanon und an der Weltanschauung ihrer eigenen Zeit teilhat, liegt

---

4 Andere Ausnahmen bilden die Nachrichtensendungen von RTL und Sat.1 oder die *3sat kulturzeit*. Der längste und umfassendste Bericht stammt vom ZDF und ist ein knapp 15-minütiger Beitrag, der im *ZDFinfokanal* ausgestrahlt wurde (ZDF 25.12.2010). Werner Raeune zeigt darin den Künstler bei der Arbeit am Modell im Berliner Atelier, gibt Einblick in den Herstellungsprozess in der Gießerei und greift zudem die ‚Highlights‘, wie beispielsweise die probeweise Zusammensetzung des *Herkules* in Düsseldorf oder die Verladung des Kolosses, auf.

5 Siehe zur Problematik der Historisierung von Gegenwart: KRIEGER 2008, S. 18 ff.

6 BÄTTSCHMANN 2003 (1985), S. 200.

zwangsläufig wie eine Folie auf der Analyse.<sup>7</sup> Es wird deshalb nicht nur versucht diese Tatsache zu reflektieren und Distanz zum Inhalt zu bewahren, sondern die Zeitgenossenschaft auch durch das allgemeine geistesgeschichtliche Wissen zu bereinigen<sup>8</sup> und Korrektive einzubeziehen wie Vergleiche mit anderen Kunstwerken. Die Erfassung des *Herkules* unter verschiedensten Gesichtspunkten erweitert den Kontext so, dass sich die einzelnen Elemente gegenseitig verbessern und vervollkommen.

Von einer grundlegenden Analyse ausgehend, die die Erfassung und Beschreibung des Entstehungshintergrundes und der plastischen Entwürfen fokussiert und danach fragt „Wie ist das Kunstwerk beschaffen?“, wird eine Interpretation vollzogen, die einen immer größeren Rahmen um das Kunstwerk zieht: von der Positionierung des *Herkules* innerhalb des Gesamtwerks des Künstlers, über die Frage danach, wie sich die Plastik innerhalb der Herkules-Ikonographie verhält, bis hin zur Verortung innerhalb der Kunst in Industrieanlagen und zur Beschäftigung mit dem *Herkules* als Kunstwerk im öffentlichen Raum. Die Reflektion der Trias Künstler – Werk – Rezipient bildet dabei immer den Hintergrund, denn die Frage nach der Beziehung zwischen Werk und Rezipient stellt sich in besonderer Weise bei Kunst im öffentlichen Raum. Will man die Frage beantworten, wie es dazu kommt, dass der *Herkules* so ist, wie er ist, dann ist auch nach dem Autor und seinem ‚Gestaltungsprogramm‘ zu fragen.

Der *Herkules* als deformierte, brüchige Gestalt wirft als Anti-Held schlussendlich folgende Fragen auf: In welchem Zusammenhang steht die Deformation des Körpers und die Heldensage? Wieso steht ein Herkules auf dem Nordstern-turm und nicht eine andere Figur? Welches Verhältnis prägt die Plastik und ihr Aufstellungsort?

Um die grundlegenden Fragen nach Entstehungskontext und Werkprozess hinreichend beantworten zu können, waren eine Vielzahl von Informationen notwendig. Als Quellen diente diverses Filmmaterial, besonders ein Film der *THS Wohnen GmbH* und ein *ZDF*-Beitrag, und Informationen folgender Personen: Die Gießerei Schmäke, die den *Herkules* in Aluminium gegossen und letztendlich auch aufgebaut hat, hat per E-Mail Fragen zum Herstellungsprozess beantwortet und Auskunft über die technischen Daten gegeben. Außerdem konnte

---

7 Weiteres zum Problem der Zeitgenossenschaft thematisiert KRIEGER 2008.

8 Ein Ansatz, den Panofsky 1931 in einem Vortrag aufgreift (KRIEGER 2008, S. 13).

Frau Dr. Marie Mense, Pressesprecherin der *THS Wohnen GmbH*, in einem Gespräch einige Hinweise geben. Die genannten Quellen werden jeweils an gegebener Stelle mit einer kurzen Notiz zu den Umständen und Informationen zu Position und Hintergrund der befragten Person kontextualisiert.

#### Forschungslage- und literatur

Abgesehen von der Rezeption der Plastik in der Presse gibt es bislang nur wenig Literatur zum *Herkules*. Lediglich vereinzelt und stark verkürzt wird das Kunstwerk betrachtet: In einem Ausstellungskatalog über die Bautätigkeiten der Düsseldorfer Akademieprofessoren verweist ein einseitiger Text auf die Pläne zum *Herkules* (KAMECKE 2010). Innerhalb des Katalogs befindet sich auch das Gedicht von Markus Lüpertz mit dem Titel „Herkules“. Zu der Ausstellung „Herkules – Bozzetti für ein Monument im Ruhrgebiet“ im LehmbruckMuseum in Duisburg erscheint ein Katalog, der aber vor Abgabe der Arbeit noch nicht publiziert war. Eine Grafik mit dem Titel *Herkules* wurde in dem Ausstellungskatalog „Sagenhaft – Malerentgegnungen in Zeichnungen, Grafiken und Skulpturen“ veröffentlicht (AUSST.KAT. 2011). Allerdings enthält der Katalog keinen spezifischen Text zu der *Herkules*-Grafik, sondern nur einen allgemeinen zu allen ausgestellten Werken. Rainer Metzger greift darin die Gedanken der Ausstellung auf und legt den Fokus auf das Zusammenspiel von Entwurf und ausgeführtem Werk. Die Lüpertzsche *Herkules*-Plastik ist also bislang kein Gegenstand der kunsthistorischen Forschung. Dahingegen wurde das gesamte bildhauerische Werk bereits in zahlreichen Ausstellungen und Katalogen untersucht. Dabei gehören AUSST.KAT. 1986, AUSST.KAT. 1995 und AUSST.KAT. 1996 zu den wichtigsten Grundlagen und werden immer wieder in der nachfolgenden Literatur zitiert. Die beiden frühen Kataloge entstammen einer Ausstellung ausschließlich bildhauerischer Werke des Künstlers. In AUSST.KAT. 1996 geht es um Gemälde und Skulpturen. Außerdem fand im Jahr 2010 in der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn eine Retrospektive des Werks von Markus Lüpertz statt. Der dazugehörige Katalog (AUSST.KAT. 2010B) enthält auch Aufsätze zu den Plastiken und bildet mit dem Ausstellungskatalog „Mythos und Metamorphose“ (AUSST.KAT. 2010C) die jüngste Beschäftigung mit dem bildhauerischen Werk Lüpertz'. Im letztgenannten Katalog fokussiert

Andrea Madesta in einem Text die verschiedenen Bronzefassungen der Plastiken und die die Kunstwerke vorbereitenden Grafiken und Zeichnungen. Dabei ist auffällig, dass sie Zitate anderer Autoren nicht als solche kenntlich macht!<sup>9</sup> Es wird daher darauf verzichtet, aus ihrem Text zu zitieren. Dem Themenkomplex der Antikenrezeption in Lüpertz' Werk widmeten sich bislang u.a. HEROLD 2001 und RUDLOFF 1995. Im Fokus standen dabei die bildhauerischen Arbeiten der Serie der *Mythischen Sieben*. Eine aufschlussreiche Einzelbetrachtung einer der Plastiken, des *Titanen*, hält der kurze Katalog zur Ausstellung in der Münchener Glyptothek mit einem Text von Raimund Wünsche bereit (WÜNSCHE 1996). Zusammenhänge zwischen antiker Formensprache, Entwurfszeichnungen und dem bronzenen Titanen werden dort durch vielfältiges Bildmaterial anschaulich und nachvollziehbar gemacht. Die genannte Literatur war der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die Einordnung des *Herkules* in Lüpertz' Œuvre hilfreich.

In der Fülle der Forschungsliteratur wird allerdings das Geschichtsverständnis Lüpertz', soweit ersichtlich, in der über die bildhauerischen Arbeiten bislang nur angedeutet (SCHULZ-HOFFMANN 1991; KERSTEN 1993; FUCHS 2006; AUSST.KAT. 2010c). Sein Umgang mit Geschichte, sowohl mit der (antiken) Geschichte, als auch mit der Kunstgeschichte, erscheint jedoch entscheidend für das Verständnis des Werks eines Künstlers, der sowohl in Malerei als auch Plastik offensichtliche Bezüge zur Vergangenheit sucht. Wenn sie für die Argumentation wesentlich sind, werden im Zuge dieser Arbeit einige Aspekte des Umgangs mit Geschichte herausgearbeitet. Eine umfassende Analyse müsste aber das gesamte Werk Lüpertz' umfassen und kann im Rahmen der Fragestellung nicht geleistet werden.

---

9 Es lassen sich mehrere Beispiele finden. Zum Beispiel ist Madestas Satz auf S. 10 „Der Künstler verleiht den Körpern eine überproportionierte Massigkeit, die konträr zur Tendenz der Entmaterialisierung der Skulptur in der Moderne steht.“ bei Gohr 2010 ganz ähnlich auf S. 307 zu finden. Oder auch weiter in dem Abschnitt bei Madesta S. 11 ist Gohr 2010, S. 312 nahezu wortwörtlich zitiert.

## 1. Die Voraussetzungen – Die Zeche Nordstern und das Projekt NT2

Die Zeche Nordstern in Gelsenkirchen-Horst ist eine von vielen Kohleförderanlagen des Ruhrgebiets. Teile der Zeche wurden 1926 und in den 1930er Jahren von den Architekten Fritz Schupp und Martin Kremmer entworfen und gebaut.<sup>10</sup> Nach starken Beschädigungen während des 2. Weltkriegs erhielt Fritz Schupp 1951 erneut den Auftrag, die Zeche zu erweitern. Dabei wurde unter anderem der Förderturm über Schacht II gebaut, den Schupp mit einer elektrisch betriebenen, so genannten Turmförderanlage ausstattete.<sup>11</sup> Der Betrieb der Zeche lief dann noch bis ins Jahr 1993, wo im Februar die Zeche Nordstern die letzte Schicht verfuhr. Der Strukturwandel setzte schon vier Jahre später ein, als die Industrieanlage und die Umgebung zum Schauplatz der Bundesgartenschau wurden. In der Folge entwickelte sich um die Zeche ein Landschaftspark, der seit der Internationalen Bauausstellung (IBA) 1999 ein Teil des Emscher Parks ist, einem weitläufigen Erholungsgebiet.

Auch die Industriebauten haben mittlerweile eine neue Funktion und bilden das Dienstleistungsgebiet Nordsternpark. Der Förderturm über Schacht II, auch „Nordsternurm“ genannt, und die daran unmittelbar anschließenden Gebäude sind seit 2003 Sitz der Hauptverwaltung der *THS Wohnen GmbH*. Das Unternehmen, ursprünglich 1920 als Treuhandstelle für Bergmannswohnstätten im rheinisch-westfälischen Steinkohlenbezirk gegründet, ist heute ein privatwirtschaftlicher Konzern, der Wohnimmobilienverwaltung und Quartiersentwicklung als Kernkompetenzen betrachtet.<sup>12</sup> Zwischen 2000 und 2003 sanierten sie die Industriebrache (um die Kernbauten Fördergerüst und -turm) und nutzen sie seitdem als Hauptverwaltungssitz. In den Jahren 2005 bis 2006 folgte ein Umbau des Werkstattgebäudes, das seitdem als Verwaltungsgebäude der THS Dienstleister fungiert. Seit 2009 verfolgt die *THS Wohnen GmbH* ein neues

---

10 Zu den Bauten von Fritz Schupp und Martin Kremmer siehe: BUSCH 1980.

11 Diese Konstruktion ist im Ruhrgebiet nur selten – dabei befindet sich die Fördermaschine im Kopf des Turmes und wird somit nicht wie üblich außen als Fördergerüst sichtbar. Dieses besondere Zeugnis der Bergbauindustrie wird innerhalb des Projektes NT2 so wiedergegeben, dass es für Besucher zugänglich ist.

12 THS Wohnen GmbH Portrait. Bis zum Anfang des Jahres 2012 soll die Firma mit *Evonik Immobilien* zusammengelegt werden.

Projekt mit dem Namen *NT2*,<sup>13</sup> welches auch Teil des Kulturhauptstadtprogrammes der *RUHR.2010* ist.<sup>14</sup> Demnach soll der gesamte Nordsternurm nutzbar gemacht – bis dahin waren lediglich die ersten vier Ebenen erschlossen – und um vier Etagen erweitert werden. Unverändert ist in den ersten vier Stockwerken des Nordsternturmes die Haustechnik und Verwaltung der *THS Wohnen GmbH* untergebracht, während in den folgenden Stockwerken ein Videokunstzentrum in Zusammenarbeit von der *Sammlung Goetz* und dem *neuen berliner kunstverein* entsteht und im Turmkopf (Ebenen 9 und 11) die ehemalige Fördermaschine zu besichtigen sein wird. Die anschließenden neuen Etagen sollen das *Forum für das Ruhrgebiet* beherbergen, privatwirtschaftlich genutzt werden und eine öffentliche Dachterrasse für Besucher bereithalten. Als krönender Abschluss – ebenfalls als Teil des Projektes – steht seit dem 17. Dezember 2010 die *Herkules*-Plastik von Markus Lüpertz auf einer Betonkonstruktion, die dem Nordsternurm vorgelagert ist.

---

13 Spatenstich für das Projekt war am 28.09.2009. Die folgenden Informationen stammen aus den „Hintergrundinformationen“ der Pressemappe der *THS Wohnen GmbH* anlässlich des Spatenstichs (HINTERGRUNDINFORMATION THS WOHNEN GMBH).

14 Der Nordsternurm bildet dabei einen von sieben sogenannten Hochpunkten des Ruhrgebiets (siehe Kapitel 3.6.) Öffentliche, geförderte Bereiche des Projektes *NT2* sind die Besucherterrasse, die Ebenen des Videokunstzentrums (Ebenen 11-5) und der Erschließungsturm. Auskunft der Pressesprecherin der *THS Wohnen GmbH* Frau Dr. Marie Mense mit der Autorin in einem Gespräch am 02.05.2011.

## 1.1. Rekonstruktion des Auftrags

Im Jahr 2008 stand fest, dass Markus Lüpertz die Plastik für den Nordsternurm gestalten wird.<sup>15</sup> Die Plastik auf dem Nordsternurm machte sich die *THS Wohnen GmbH* offiziell selbst zum Geschenk,<sup>16</sup> denn sie feierte im Jahr 2010 ihr 90-jähriges Bestehen. Karl-Heinz Petzinka, Künstlerischer Direktor der RUHR.2010, freier Architekt und Geschäftsführer der *THS Wohnen GmbH* steht persönlich für die Künstler-Wahl ein.<sup>17</sup> Er und Markus Lüpertz kennen sich unter anderem aus gemeinsamen Tätigkeiten an der Kunstakademie Düsseldorf, an denen Petzinka bis heute eine Professur für Baukunst inne hat und die Lüpertz bis 2009 als Direktor leitete, und haben bereits zahlreiche Projekte gemeinsam verwirklicht.<sup>18</sup> Petzinka rechtfertigt in einem Interview seine Wahl wie folgt: „Es ist die strittige Figur, die mich interessiert. [...] Wenn ich einen offenen Diskurs über Kunst haben möchte, dann nehme ich mir selbstverständlich einen der strittigsten Akteure unserer Zeit.“<sup>19</sup> In einem gemeinsamen Akt haben Petzinka und Lüpertz dann das Motiv bestimmt. Im Interview erklärt nämlich Petzinka auf die Frage „Warum ein Herkules?“: „Herkules ist der Götterliebling. [...] Und im übrigen ist er kraftstrotzend. [...] Ich habe Lüpertz am Anfang, als wir über die Figuration nachgedacht haben, gefragt, was können wir tun, um im Revier zu zeigen: Erstens, wir sind im

---

15 Auskunft von Frau Dr. Marie Mense am 02.05.2011. Es konnte nicht herausgefunden werden, ob noch weitere Künstler in Frage kamen.

16 Spatenstich für das Projekt 28.09.2009 und Aussage Petzinkas in einem Interview von EISKELLERBERG.TV FILM O.J., 6.Min.

17 EISKELLERBERG.TV FILM O.J., 7. Min.

Die unterschiedlichen Funktionen Petzinkas wurden bereits in der Presse angeprangert (EISKELLERBERG.TV O.J. A und EISKELLERBERG.TV O.J. B) und sollen hier nur kurz angerissen werden: Als sogenannter Künstlerischer Direktor der RUHR.2010 hatte Karl-Heinz Petzinka nicht nur Einfluss darauf, welche Projekte mit Geldern des Kulturhauptstadtprogramms gefördert wurden, sondern auch welche Orte als Hochpunkte etabliert werden. Als Geschäftsführer der *THS Wohnen GmbH* wiederum profitierte er von Entscheidungen, die während der RUHR.2010 gefallen sind. Am 28.Juli 2011 wurde in mehreren Zeitungen berichtet, dass er als Geschäftsführer mit sofortiger Wirkung freigestellt ist. Offizielle Gründe wurden bislang nicht genannt (RP 29.07.2011). Im Text wird Petzinkas Beurlaubung aus Zeitgründen nicht berücksichtigt. Er wird nach wie vor als Geschäftsführer der *THS Wohnen GmbH* behandelt.

18 Von gemeinsamen Projekten spricht Petzinka in einem Interview (EISKELLERBERG.TV FILM O.J., 7. Min.). Ein dem NT2 sehr ähnliches Konzept verfolgen Petzinka (als ausführender Architekt) und Lüpertz (als Künstler) im Medienhafen Düsseldorf. Dort entstehen zwei hohe Wohnbauten, auf dessen Dächern sich zwei Plastiken, sogenannte Königskinder, gegenüberstehen sollen (LANDESHAUPTSTADT DÜSSELDORF KÖNIGSKINDER).

19 EISKELLERBERG.TV FILM O.J., 7. Min.

Aufbruch; Zweitens, wir sind mächtig und kräftig? Und dann sagt er sofort: Herkules.“ (4. Min.) Lüpertz Aussagen können Petzinkas Schilderung stützen.<sup>20</sup> Ihm hätten die Auftraggeber das Angebot freigelassen und keine Vorgaben gemacht. Letztendlich hätte man sich gemeinsam auf Herkules, als, wie Lüpertz formuliert, „starke Figur für eine starke Gegend“ geeinigt. Zudem verlange die enorme Höhe eine „mächtige Figur“. Außerdem, so betonte der Künstler, gehöre der Herkules bereits zu seinem Repertoire.

Die Betonung der partnerschaftlichen Einigung ist erstaunlich angesichts der enormen Macht, die Wolfgang Kersten Lüpertz z. B. bei der Ausarbeitung des *Apoll* für die Alte Oper Frankfurt zuweist. Der Autor beschreibt, dass die Figur das Gegenteil dessen darstelle, was die Auftraggeber initiiert hatten, woran sich zeige,

„inwieweit herausragende Künstlerpersönlichkeiten wie Lüpertz imstande sind, in der gegenwärtigen Kultur ihre Vorstellungen selbst im öffentlichen Raum ohne demokratische Zustimmung zu realisieren. Die Verwirklichung individueller Imaginationen wird in der selbstdemonstrativen Gesellschaft das Primat eingeräumt.“<sup>21</sup>

Ob sich auch bei der Darstellung des *Herkules* eine individuelle Verwirklichung des Künstlers manifestiert, die im Gegensatz zu den Vorstellungen des Auftraggebers steht, wird am Ende zu überprüfen sein.

---

20 Folgende Zitate von Markus Lüpertz aus: ZDF 25.12.2010, 2. Min.

21 KERSTEN 1993, S. 24. Der Apoll war von Seiten der Auftraggeber als Thema vorgegeben (FIEGE/KLEE 2002, S. 77).

## 1.2. Die Simulationsabbildungen von NT2

Nach der Entscheidung, Lüpertz den Auftrag für eine kolossale Plastik zu erteilen, entstehen Simulationen des Projektes NT2 (Abb. I)\*, die sich unter anderem in der Pressemappe zum Spatenstich befinden und die Gesamtanlage der Zeche Nordstern mit der Erweiterung durch den Neubau und der krönenden Plastik zeigen. Der *Herkules* ist auf den Abbildungen nur ungenau zu erkennen. Nichtsdestotrotz ist ersichtlich, dass das Lüpertzsche Kunstwerk unmittelbar auf dem neuen Glasaufbau platziert ist und in Richtung des Nordsternparks blickt. Die Plastik ist dabei nicht mittig, sondern auf der linken Seite der neuen Etagen angebracht.

Die *Herkules*-Plastik wird, ebenfalls in der Pressemappe, auch separat abgebildet (Abb. II). Allerdings ist sie aus einer seitlichen Perspektive wiedergegeben, so dass ihr rechter Arm vom Körper nahezu verdeckt wird. Die Aktfigur steht im Kontrapost, wobei das Linke Spielbein und das Rechte Standbein ist. Der rechte Fuß ist dabei nicht ausgeformt und das Bein endet in einem Stumpf, der scheinbar mit der Plinthe verschmilzt. Über der rechten Schulter und auf der rechten Brust liegt ein Löwenfell. Der rechte Arm hängt seitlich am Körper herunter, ist dabei aber leicht angewinkelt. Der linke Arm hält unter der Achsel eine auf einen kleinen Felsen gestützte Keule, die die Hand umschließt. Der Kopf mit angedeuteten welligen Haaren ist leicht angehoben und nach vorne gerichtet. Die Proportionen dieser Plastik entsprechen einer auf Fernwirkung angelegten Figur, die aus der Froschperspektive betrachtet werden wird: Der Kopf ist vergrößert, der Rumpf verlängert und die Beine verkürzt und insgesamt verkleinert. Die schlechte Abbildung der Simulation lässt keine exakte Beschreibung der Oberfläche zu. Sie erscheint uneben modelliert, wobei einzelne Muskelpartien wie die des linken Arms genauer herausgearbeitet sind. Auch die Keule scheint eine rauere Struktur zu haben als der Figurenkörper und ist zudem braun gefärbt. Die Bemalung zersetzt den Körper in viele Teile. Die Oberfläche des Rumpfs und der Beine nämlich ist in Flächen unterteilt und in blau, lila, grün, rot und gelb/ockerfarben bemalt. Nach der Abbildung zu

---

\* Alle Abbildungen, die mit einer römischen Ziffer bezeichnet sind, befinden sich innerhalb des Fließtextes, solche mit arabischen Zahlen im Anhang.



Abb. I: Simulation des  
Projektes NT2. Abb. aus:  
Hintergrundinformation  
THS Wohnen GmbH.



Abb. II: Simulation des  
Herkules. Abb. aus:  
Hintergrundinformation  
THS Wohnen GmbH.

urteilen, handelt es sich bei den Farben um Pastelltöne.

Die Simulation zeigt auffällige Gemeinsamkeiten mit einer *Herkules*-Plastik, die Markus Lüpertz bereits 2003 schuf (Abb. XIII) und sich in Privatbesitz<sup>22</sup> befindet.<sup>23</sup> Die Körperhaltung, die Proportionen und die Attribute der beiden Plastiken sind identisch. Bei der Plastik von 2003 handelt es sich um einen Bronzeguss, das Material der Simulation schimmert dahingegen hell durch die Farbe – möglicherweise handelt es sich um Gips, welches Lüpertz oft für seine Entwürfe verwendet. Das kann aber nicht eindeutig bestimmt werden. Die farbigen Fassungen der Plastiken unterscheiden sich grundlegend. Während die Simulation in bunten Pastelltönen fleckig koloriert ist, ist der Körper der Bronzefigur in seinen Teilen einfarbig und mit kräftigen Farben versehen. Der Stab, der der Plastik aus dem linken Unterarm ragt, war vermutlich Teil einer Hilfskonstruktion und legt nun Zeugnis vom Herstellungsprozesses ab. Außerdem ist der Bronzeguss mit einem mächtigen, ebenfalls farbig gestalteten bronzenen Sockel verbunden, der genauso groß ist wie die Plastik selbst.<sup>24</sup> Die aufgezeigten Unterschiede beziehen sich lediglich auf äußere Faktoren, während die Gemeinsamkeiten die Form der Figur umfassen. Folglich ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich bei der Herkulesfigur, die in der Simulation zum Einsatz kommt, um ein Modell oder einen Abguss der Plastik von 2003 handelt.

---

<sup>22</sup> BLEYL 2009, S. 61.

<sup>23</sup> Um die beiden Herkules-Darstellungen Lüpertz' im Folgenden deutlich voneinander abzugrenzen, wird der Herkules von 2003 mit *Herkules 2003* bezeichnet und die Aluminiumplastik von 2010 mit *Herkules*. Eine ausführliche Besprechung des *Herkules 2003* befindet sich in Kapitel 3.4.

<sup>24</sup> Zu dem Sockel siehe BLEYL 2009, S. 61. Dabei wird festgehalten, dass Sockel und Figur keine inhaltliche Einheit bilden und auch getrennt ihre Wirkung und Aussagekraft entfalten können.

## 2. Der Werkprozess des *Herkules*

Um den Werkprozess chronologisch nachzuvollziehen, werden zunächst die an öffentlich zugänglichen Orten ausgestellten plastischen Entwürfe und Grafiken zu dem Thema „Herkules“ vorgestellt.<sup>25</sup> Anschließend werden der Herstellungsprozess und die Entstehung des Aluminium-*Herkules* fokussiert.

### 2.1. Die plastischen Entwürfe und Grafiken

Im LehmbruckMuseum in Duisburg wurden unter dem Titel „Herkules - Bozzetti für ein Monument im Ruhrgebiet“ zwischen dem 17. Dezember 2010 und dem 08. Mai 2011 insgesamt 43 plastische Entwürfe<sup>26</sup> zu der *Herkules*-Plastik ausgestellt. Sie alle entstanden im Jahr 2009<sup>27</sup> und sind Aktfiguren, die nach einem Gipsmodell<sup>28</sup> in Bronze gegossen wurden und meist vollständig und mit mehreren Farben bemalt sind. Auf dem Sockel der Figuren findet sich die Signatur Lüpertz' (charakteristisches „ML“) und „e.a.“ für „*épreuve d'artiste*“, außerdem ein Zeichen der Gießerei Schmäke, Düsseldorf.

Die Ausstellung bezeichnet die Exponate als „Bozzetti“, wobei der Begriff, per definitionem nicht zutreffend ist. In der italienischen Renaissance, wo erstmals Bozzetti überliefert sind, wurden sie kleinformig aus Ton oder Wachs herge-

---

25 Dabei bilden die plastischen Entwürfe des LehmbruckMuseums und die Grafiken der Düsseldorfer Galerieausstellung (Geuer & Breckner) nur eine Auswahl des Entwurfsprozesses von Markus Lüpertz. Durch den THS WOHNEN GMBH FILM 2011 (2. und 3. Min.) kann darauf geschlossen werden, dass noch weitere Entwürfe existieren (Papierzeichnungen), die der Autorin jedoch nicht zugänglich waren.

Zur Quelle THS WOHNEN GMBH FILM 2011: Das Material wurde der Autorin von Frau Dr. Maria Mense am 02. Mai 2011 zur Verfügung gestellt. Es handelt sich dabei um einen 23-minütigen Film mit dokumentarischem Charakter, der von der *THS Wohnen GmbH* in Auftrag gegeben wurde. Der Film zeigt den Herstellungsprozess und die Aufstellung des *Herkules* und bindet Aussagen von Markus Lüpertz und Herbert Schmäke ein.

26 Zur besseren Übersicht werden die Bronzen im folgenden Text gemäß ihrer Nummerierung im Anhang benannt.

27 In der Ausstellung sind die Figuren, mit Ausnahme von Nr.43, unbeschildert. Die Beschilderung der Figur Nr.43 und die Pressefotos der Homepage des LehmbruckMuseums geben jedoch 2009 als Entstehungsjahr an.

28 Darauf lässt eine Fotografie von Manfred Vollmer schließen (Abb. 36), auf der das Atelier Lüpertz' in der Gießerei Schmäke zu sehen ist. Dort sind einige Gipse aufgereiht, die eindeutig als Gießmodelle für die Bronzen gedient haben müssen.

stellt und dienten „nachweislich dem plastischen Entwurf“<sup>29</sup>. Im Quattrocento hatten sie dann, wie Myssok herausarbeitet, den Charakter von eigenständigen Kunstwerken,<sup>30</sup> die wertvoll in Bronze gegossen wurden und als Zeugnisse des künstlerischen Schaffensprozesses hoch geschätzt und gesammelt wurden.<sup>31</sup> Auch Lüpertz betrachtet seine Modelle als eigenständige Kunstwerke<sup>32</sup> und lässt seine Gipsskizzen in Bronze gießen, um sie als Zeugnis seines Schaffensprozesses zu vermarkten. Dafür sprechen die Vielzahl der Entwurfsplastiken und der Stempel „e.a.“, der jedem Sockel aufgedrückt ist. Dies weist darauf hin, dass es eine Auflage geben wird, die somit käuflich zu erwerben wäre. Lüpertz ästhetisiert den Produktionsprozess, indem er die Entwürfe wertvoll in Bronze ausarbeiten lässt und sie anschließend aufwändig bemalt.<sup>33</sup> Er ‚verwertet‘ und ‚verguldet‘ somit seine Entwurfsarbeit, die ihm neben dem Honorar für die Kolossalplastik weitere Einkünfte bringen werden. Sammlern bietet sich so außerdem die Möglichkeit, an der Aluminiumplastik teilzuhaben und die Verbreitung der Entwürfe trägt zum Bekanntheitsgrad des *Herkules* bei. Der Aspekt des Kunstmarkts spielt also eine entscheidende Rolle. Überdies können die Bronzen durch den Gießprozess und die Bemalung keinen unmittelbaren Skizzencharakter mehr aufweisen. Die eigentliche Idee eines Bozzetto, nämlich zunächst ein allgemeiner Entwurf bzw. eine vorbereitende Studie zu sein, scheint nebensächlich. Aus diesen Gründen sollten die bronzenen Entwürfen eher als „unechte Bozzetti“ bezeichnet werden.

Die Aufstellung der Entwürfe im Museum war zweigeteilt. Eine Kleinplastik wurde im sogenannten Lehmbruck-Trakt zwischen Werken von Wilhelm Lehmbruck und anderen Bildhauern des 20. Jahrhunderts gezeigt. Die 42 weiteren Ausstellungsstücke präsentierte das Museum in einem Raum vor einer

---

29 MYSSOK 1999, S. 19.

30 MYSSOK 1999, S. 23.

31 MYSSOK 1999, S. 35.

32 INTERVIEW YOUTUBE 2010, 2. Min.

Im Jahr 1969 stellte Lüpertz bei der Präsentation seines Gemäldes *Westwall* in der Kölner Galerie Wolfgang Hake auch Nachbildungen der Betonklötze des *Westwalls* aus (FRANZKE 1986, S. 132), die der Künstler zu Anschauungszwecken während der Entwicklung seines Gemäldes schuf. Daran zeigt sich bereits sehr früh das Interesse Lüpertz', den Entwurfs- und Entstehungsprozess zu thematisieren und als wichtigen, womöglich gleichwertigen Teil neben seine Kunst zu stellen.

33 Lüpertz veredelt auf diese Weise immer wieder seine Entwurfsplastiken. In AUSST.KAT. 2010C und AUSST.KAT. 2005 zum Beispiel werden zahlreiche Entwürfe der *Daphne* abgebildet und besprochen.

Glaswand, die den Blick auf den umliegenden Skulpturenpark freigibt. Dort standen auf zwei langen Tischen 40 Kleinplastiken zwei großformatigen Werken auf jeweils eigenem Sockel gegenüber. Die ausgestellten Werke können, ähnlich ihrer Aufstellung, grob in fünf Gruppen geteilt werden: Büsten (10, davon ein Kopf ohne Schulteransatz), Halbfigurstudien (3), Rumpfstudien (6), Unterleibstudien (9) und ganzfigurige Bronzen (14). Bei einer weiteren Plastik sind Kopf und ein Bein zusammenmontiert. Markus Lüpertz betonte in einem Interview,<sup>34</sup> dass die Arbeit an den plastischen Entwürfen dem Werkprozess des kolossalen *Herkules* entsprach: zerlegt in drei Teile, in Kopf, Rumpf und Beine. Dementsprechend habe er die einzelnen Körperabschnitte in Entwürfen versucht. Die Größe der Kleinplastiken variiert zwischen ca. 20 und 70 Zentimetern, während die ganzfigurigen Bronzen zwischen 1,10 und 1,90 Metern groß sind.<sup>35</sup> Im Folgenden sollen die einzelnen Kleinplastiken vorgestellt und Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede herausgearbeitet werden.

Bei der Gruppe der Büsten (10, davon ein Kopf ohne Schulteransatz) variiert Lüpertz verschiedene Kopf- und Gesichtsformen (von länglich-spitz Nr. 3 bis rund Nr. 1), wobei die Plastiken meist frontal ausgerichtet und durch einen Bart, einen hohen Haaransatz und kurzes lockiges Haar charakterisiert sind. Außerdem treten die Wangenknochen teilweise stark hervor (z. B. Nr. 2). Die Bemalung differiert, aber Bart und Haar sind stets blau gefärbt und die Lippen (eine Ausnahme mit blauen Lippen) rot bemalt, so dass vielfach ein spitzer ‚Kussmund‘ entsteht (u.a. bei Nr. 2). Die Gesichtsfarbe zeigt sich grün oder inkarnatfarben und den Büsten sind meist Augen aufgemalt (u.a. bei Nr. 2). Insgesamt ist auffällig, dass viele Gesichter den Zügen Lüpertz' ähnlich sind (ausgebildete Wangenknochen, spitz zulaufender Bart, längliches Gesicht).

Die Rumpfstudien (6) oder auch Torsi sind grob modelliert und nur ansatzweise sind Muskelpartien zu erkennen. Die Bemalung spielt allgemein und auch in dieser Gruppe eine entscheidende Rolle bei der Modellierung der Figuren. Bei den Torsi setzen sich durch die aufgetragene Farbe Bauch- und Brustpartie ab, was bei Entwurf Nr. 35 am deutlichsten wird. Auf der Rückseite der Kleinplastik jedoch entspricht die Bemalung keineswegs der anatomischen

---

<sup>34</sup> INTERVIEW YOUTUBE 2010, 1. Min.

<sup>35</sup> Auskunft von Frau Romina Pieper, wissenschaftlichen Assistenz des LehmbruckMuseums in Duisburg, per E-Mail am 20.04.2011.

Wirklichkeit und Richtigkeit: der Rücken ist in unterschiedlich große, verschiedenfarbige Partien unterteilt. Bei der Plastik Nr. 33 beispielsweise verweist auf der Rückseite eine vertikale Furche auf die Wirbelsäule und gleichzeitig unterstützt die Bemalung die Teilung des Rückens in zwei Hälften. Von den neun Unterleibstudien sind sechs unvollständig. Zweimal (u.a. Nr. 4) modelliert Lüpertz lediglich das rechte Bein, welches von einer Stange aufrecht gehalten wird. Bei zwei anderen Bronzen fehlt jeweils der linke Fuß (u.a. Nr. 4) und bei Nr. 6 ist der rechte Fuß nur als Stumpf ausgebildet. Alle sind grob modelliert, eckig und kantig und wie auch die anderen Kleinplastiken in unterschiedlicher Art und Weise farbig bemalt. Bei Nr. 4 und den beiden einzelnen Beinen sind im Vergleich die Oberflächen jedoch weitgehend geglättet. Sie sind zugleich auch sorgfältiger ausgearbeitet als die übrigen Entwürfe, die Beine sind feiner modelliert und auch das Gesäß ist rund und als solches erkennbar. Allen Plastiken dieser Gruppe gemein ist das Schrittmotiv. Dabei steht der rechte Fuß vor dem linken, dessen Ferse vom Boden abgehoben ist (u.a. Nr. 6). Dieses Thema wird bei Nr. 4 und 5 auf zwei verschiedene Weisen variiert. Das linke Bein der Bronze Nr. 4 wird vom Boden abgehoben und zusätzlich mit zwei Stangen verankert, während sich bei Nr. 5 das Schrittmotiv zum Standmotiv wandelt. Noch immer steht der rechte vor dem linken Fuß, jedoch sind beide Füße fest auf dem Boden und das Becken leicht nach vorne gedreht.

Die drei Halbfigurstudien, die in der Ausstellung am Anfang des Tisches präsentiert werden, sind bereits als erste Versuche der Zusammensetzung von Büste und Rumpf zu verstehen. Zusätzlich modelliert Lüpertz noch Arme an die Entwurfsplastiken. Die ‚unechten Bozzetti‘ Nr. 8 und 9 zeigen dieselbe Armhaltung. Der rechte Arm ist nach vorne gerichtet und angewinkelt, wobei die Handinnenfläche zum Körper gedreht ist. Unter der linken Achsel befindet sich eine Stütze, die der *Herkules* Nr. 1 mit der Hand auf Bauchhöhe festhält. Bei Nr. 9 wird durch die Stütze die Schulter deutlich angehoben, während der Arm seitlich neben der Stütze hängt und dann im Sockel versinkt. Durch die Gewichtsverlagerung auf die Stütze ergibt sich besonders bei der Bronze Nr. 9 eine Verschiebung des Oberkörpers in Richtung der linken Schulter. Die rechte Körperseite ist automatisch verkürzt und die Schultern ergeben eine diagonal aufsteigende Linie. Die Köpfe schließlich sind in unterschiedlichen Winkeln

angebracht. Der Kopf von Nr. 8 ist leicht nach rechts geneigt und angehoben. Bei Plastik Nr. 9 ist der Kopf nicht frontal, sondern tendenziell nach rechts gerichtet und bei einer weiteren schließlich nach links geneigt. Der letztgenannte Entwurf ist im Verhältnis zu den vorher besprochenen Halbfiguren kleiner und weniger ausgearbeitet. Der rechte Arm ist bis zur Hand modelliert, die sich zur Faust schließt und scheinbar etwas darin festhält. An Stelle des linken Armes sticht seitlich eine horizontal Stange aus dem Körper. Lüpertz versucht einmal eine Büste und ein rechtes Bein zusammen zu montieren (Nr. 7). Die beiden Teile sind deutlich voneinander getrennt und vermutlich erst nach dem Bronzeguss aufeinander gesetzt. Dabei ist der Kopf in dieselbe Richtung (nach rechts) konzentriert wie der Fuß. Die Bemalung kann auf der Vorderseite Kopf und Bein miteinander optisch verbinden, was auf der Rückseite nicht geschieht. Dort sind die beiden Teile klar als solche zu erkennen: Das Bein ist bis zum Übergang zur Büste gelb bemalt, und die Büste an eben dieser Stelle inkarnat- bzw. rotfarben. Betrachtet man die Vorderseite, so fallen besonders zwei runde Flächen oberhalb des Beines auf, die wirken, als hätte man an diesen Punkten etwas abgeschlagen. Durch ihre auffällig rote Bemalung und mit Löchern zersetzte Oberfläche sind sie zusätzlich ausgezeichnet. Die größte Gruppe der Entwurfsmodelle bilden die ganzfigurigen Bronzen. Dabei stehen in der Duisburger Ausstellung elf dieser Kleinplastiken, neben- und hintereinander angeordnet, zwei Großplastiken auf eigenem Sockel gegenüber. Die Kleinplastiken sind allesamt unvollständig. Mal fehlen die Arme (der linke Arm der Figur fehlt immer), mal der Kopf, mal beides. An vielen sind zudem in Form von Halte- und Stützstangen noch die Spuren des Entstehungsprozesses sichtbar.<sup>36</sup> Die verschiedenen Möglichkeiten, die *Herkules*-Figur zu modellieren und auszustatten, werden in dieser Gruppe zusammengeführt. Evident wird dies bei Nr. 10. Die Figuren zeigen eindeutige Schnittkanten, an denen ersichtlich wird, dass drei Teile – Kopf, Rumpf, Beine – zusammen montiert

---

36 Bei längerem Hinsehen ergibt sich eine Besonderheit bei einer der Bronzen (Abb. 34). Dort entpuppen sich die Stangen als zwei langhalsige Pinsel, die der Künstler im Oberkörper verankert hat und nun als Bronzeguss mit farbig bemalten Borsten einen Hinweis auf die Produktionsstätte, auf das Atelier, geben. Als weiteres Gestaltungsprinzip Lüpertz' kann somit die zufällige Integration von vorgefundenem Material gelten, die auf der Suche nach Formen Hilfestellung leisten. Außerdem zeigt sich in der Sichtbarkeit des Konstruktions- und Herstellungsprozesses die Handschrift des Künstlers, genauso wie die Pinselstriche eines Gemäldes die Bewegung des Malers aufzeichnen können.

wurden. Auch die anderen Bronzen sind, so Lüpertz in einem Interview, aus Einzelteilen zusammengefügt.<sup>37</sup> Allerdings ist dieser Arbeitsschritt nicht mehr bei allen sichtbar.

In den ganzfigurigen Bronzen wiederholen sich bereits angesprochene Motive: Sie sind entweder als stehende oder schreitende Figur ausgeführt. Der rechte Arm ist wie in den Halbfigurstudien bereits vorgeführt, bei der einen Plastik mehr (Nr. 10), bei der anderen weniger stark vor dem Körper (Nr. 12) angewinkelt. Der Kopf ist mal nach rechts, mal nach links, mal frontal ausgerichtet. Bei zwei Darstellungen ist der Kopf (Nr. 11, 12) wiederum stark nach vorne geschoben, wodurch sich der Hals in der Rückenansicht stark verkürzt. Und ein anderer *Herkules* hebt seinen Kopf unnatürlich nach oben und hinten. Allen Bronzen dieser Gruppe gemein sind ihre verschobenen Proportionen: Die Köpfe erscheinen massig, die Oberkörper verlängert und die Beine verkürzt. Diese Tatsache lässt sich darauf zurückführen, dass die ausgeführte Kolossalplastik später in 85 m Höhe ihren Platz findet und ihre Proportionen folglich so verändert werden müssen, dass sich aus der Entfernung ein stimmiges Bild ergibt. Augenscheinlich experimentiert Lüpertz bereits an den Bronzeentwürfen mit den Proportionen. Drei Plastiken (Nr. 11, 12, 13,) stellt der Künstler zusätzlich Fragmente einer Keule und einen Baumstumpf zur Seite. Bei Nr. 12 verjüngt sich die auf dem Baumstumpf aufliegende Keule zu einer spitzen Stange, die mit der Figur am linken Armstumpf verbunden ist, bei Entwurf Nr. 11 fehlen beide Arme und die Keule, lediglich der Baumstumpf ist noch vorhanden und bei Nr. 13 ist die Keule in Höhe des Oberschenkels gerade abgeschnitten. Ein Teil der Hand, die einmal die Keule festgehalten haben muss, ist daran noch zu erkennen. Es scheint, als habe Lüpertz die Figur mit vollständigem Arm modelliert und dann mitsamt der Schulter abgeschnitten, wobei die Hand als Fragment erhalten blieb. An der Stelle des linken Armes ragt nun seitlich eine Stange aus dem Oberkörper heraus. Die Figur schreitet mit dem rechten Fuß voran, die linke Ferse ist angehoben und neigt sich durch Verkürzung der linken Körperseite in Richtung Keule. Diese starke Neigung ist im Ansatz lediglich noch bei Entwurf Nr. 14 auszumachen, wobei diese jedoch keine Keule besitzt und somit auch eine logische Erklärung für die Neigung fehlt. Durch die

---

37 THS WOHNEN GMBH FILM 2011, 2. und 9. Min.



Abb.III: *Herkules*, Bronze  
bemalt, 1,90 m, 2009.

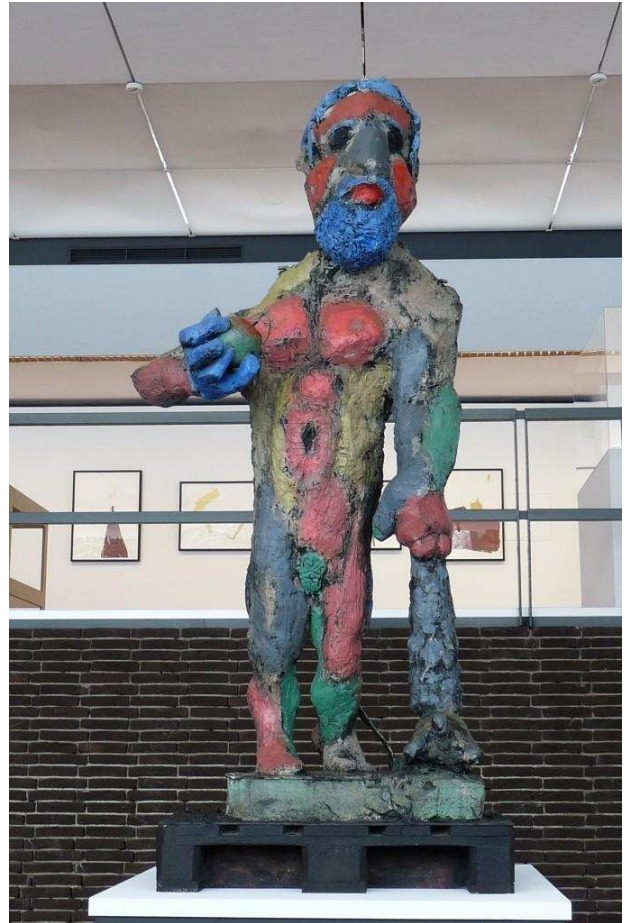


Abb.IV *Herkules*, Bronze  
bemalt, 1,90 m, 2009.

Verlagerung des Gewichts auf das Standbein, die Verkürzung der rechten seitlichen Bauchmuskulatur, müsste sich folgerichtig die linke Schulter anheben und auf etwas stützen. Schulterpartie und Arm sind jedoch nur ansatzweise ausgebildet und bedürfen der theoretischen Erweiterung durch den Betrachter.

Aufschluss geben die beiden Großplastiken, die in der Ausstellung auf einem Sockel den Kleinplastiken gegenüber angeordnet sind. Bereits die unvollständig ausgearbeitete Plastik (Abb. III) zeigt, wie Herkules durch eine wohl statisch notwendige Stange unter der linken Schulter aufrecht gehalten wird. Die Stange fungiert hier als Stütze, die bei der zweiten Figur (Abb. IV) durch einen linken Arm und eine Keule ersetzt wird, die wiederum auf einer Schildkröte aufliegt. Dieser großformatige Entwurf ist innerhalb der ausgestellten Exponate die einzig komplett ausgebildete und detaillierteste Bronze. Die Figur ist in einem Moment zwischen Bewegung und Stehen dargestellt. Sie ist einerseits im Begriff einen weiteren Schritt zu machen, betrachtet man die Ausrichtung der Beine und Füße, andererseits ist es ihr unmöglich weiterzugehen. Wird die stützende Keule ein Stück weiter vorne aufgesetzt, so dass die Schildkröte nicht mehr als Auflage dient, muss die Figur seitlich abknicken. Bei der Betrachtung sind auch die verschobenen Körperproportionen und die stark seitlich abfallenden Schultern der Figur auffällig. In der rechten vor der Brust angewinkelten Hand hält die Figur außerdem einen realistisch grün-rot gefärbten Apfel. Die Figur wiederholt weiterhin Motive der vorgestellten Kleinplastiken: Die Haare und der Bart sind blau bemalt und die restliche Oberfläche in bunte Flächen zersetzt. Aber die Diagonale der Schulterpartie ergibt sich nicht dadurch, dass sich ein Arm abstützt und sich die Folgen dieses Abstützens konsequent in der Körperhaltung wiederfinden wie bei den bereits beschriebenen Entwurfsplastiken, sondern dadurch, dass Lüpertz den rechten Arm erst auf Brusthöhe an den Körper ansetzt und die Schulter so in Form einer abfallenden Diagonalen als Übergang zwischen Arm und Körper schafft.

Diese Auffälligkeit kann auch damit erklärt werden, dass Lüpertz den Entwurf wahrscheinlich, wie auch die anderen, aus Einzelteilen zusammengestellt hat. Außerdem kann hier schlussendlich durch die narrativen Attribute die Verbindung von der beliebigen Figur zu einem eindeutigen Vorbild hergestellt wer-

den. Denn innerhalb der zwölf Heldentaten des Herkules spielen der Apfel und die Keule eine entscheidende Rolle, so dass die Figur anhand ihrer Attribute eindeutig identifiziert werden kann.<sup>38</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die meisten Entwurfsplastiken grob modelliert und ihre Oberflächen durch Furchen und Unebenheiten charakterisiert sind, was durchaus der skizzenhaften Natur von Entwurfsarbeiten zuzuschreiben ist. Über ihre gesamte Fläche sind sie in den Farben gelb, blau, grün, rot, orange oder/und inkarnat bemalt und nur an einzelnen Stellen ist noch die Farbe des Materials zu erkennen. Dabei gleicht keine Plastik der anderen, alle sind individuell gefärbt. Die bunte Bemalung variiert in ihrer Wirkung von modellierend und formgebend (z. B. Nr. 14, 34) bis fragmentierend (z. B. Nr. 11, 13) und schreibt den Figuren ein unrealistisches Moment ein. Außerdem sind die ganzfigurigen Entwürfe bereits so proportioniert, dass sie die Raumsituation des auszuführenden Werkes widerspiegeln. Auch das Attribut der Keule ist in mehreren Entwürfen angelegt, während die Schildkröte und der Apfel nur bei einer Großplastik auftauchen. Markus Lüpertz spielt und experimentiert mit Kopfformen, Armhaltungen, Körperhaltungen, Attributen, Farben und Oberflächenstrukturen. Er variiert die Größe der Plastiken und fügt der einen Figur hinzu, was er einer anderen abgenommen hat. Das Spiel mit Einzelteilen und ihrer Zusammensetzung erinnert an Rodins Vorgehensweise, der Skulpturen aus Versatzstücken montiert.<sup>39</sup> Dabei fällt auf, dass nahezu alle Entwürfe Lüpertz' fragmentarisch sind: ihnen fehlt mindestens ein Arm (abgesehen von u.a. Nr. 8, 9) oder ein Fuß ist nicht oder nur ansatzweise ausgebildet. Zudem sind an vielen Stellen noch die Stützstangen des Herstellungsprozesses sichtbar (besonders signifikant bei Nr. 12), die die Figuren geradezu durchlöchern und damit eine brutale Wirkung entfalten. Vielerorts sind sie aber auch notwendig, um das Körperfragment zu stützen, was die Hilfsbedürftigkeit und Schwäche der Figuren nur noch unterstreicht (z. B. Nr. 4, 15). Das Beschriebene entspricht der Ausarbeitung der Körper im Allgemeinen: abgesehen von den Großplastiken, die in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme bilden, sind die ‚unechten Bozzetti‘ durch einen schmalen und schwächtigen Körperbau charakterisiert, ohne erkennbare muskulöse Partien.

---

38 Ausführlich zum ikonographischen Programm siehe Kapitel 3.5.

39 Zu Rodins Vorgehensweise siehe SCHMOLL 1983, S. 143-160 und ELSÉN 1981, S. 127-152.



Abb.V: *Herkules*, Katlnadelradierungen, aquarelliert, drei Blätter, je 95 x 69,3 cm, 2011. Zur Verfügung gestellt von der Galerie Geuer & Breckner, Düsseldorf.

Das Herkules-Motiv dekliniert Lüpertz jedoch nicht nur in Bronze, sondern auch in grafischer Form. Einige Blätter waren in der Ausstellung „Markus Lüpertz – Sagenumwoben. Grafiken und Skulpturen zu mythischen Figuren“ in der Galerie Geuer & Breckner, Düsseldorf vom 26.02.11 bis zum 25.03.11 zu sehen.<sup>40</sup>

Die ausgestellten Kaltnadelradierungen sind alle aus drei Druckplatten entstanden. Zu sehen waren die Platten jeweils einzeln gedruckt und aquarelliert (Abb. V) und einzeln gedruckt, aber zu einer Figur zusammengeklebt (Abb. 16). Die übrigen ausgestellten Werke (als Auswahl Abb. 17 und Abb. 18) schließlich vereinten die drei Platten auf einem einzigen Blatt. Alle ausgestellten Grafiken wiederholen somit dieselben Druckplatten und folglich dasselbe Motiv: Herkules. Die Aufteilung der Figur auf drei Platten ist auf die Größe der Grafiken zurückzuführen: sie umfassen 233,5 x 69 cm (Abb. 16) oder 230 x 70 cm (alle anderen, außer Einzeldrucke), wobei die Figur immer die gesamte Breite und Höhe des Blattes einnimmt, was ihr einen monumentalen Charakter verleiht. Auffällig ist außerdem, dass die Dreiteilung in Kopf, Rumpf und Beine dem Prinzip entspricht, nach dem auch die plastischen Entwürfe und die Kolossalplastik gefertigt wurden. Hier zeigt sich die erste Gemeinsamkeit mit den plastischen Entwürfe. Weiterhin besitzen die Radierungen einen skizzenhaften Charakter. Angedeutete Details, abrupte Brüche innerhalb einer Form und das mehrmalige Nachfahren einer Linie verraten einen zügigen Arbeitsprozess. Innerhalb der Form werden Details nur angedeutet und die Figur ist nicht ausdrücklich durch Muskelpartien ausgezeichnet. Charakteristische Merkmale des grafischen *Herkules* sind außerdem die Keule, die sich auf eine Schildkröte stützt, die Schrittstellung der Figur und der vor der Brust angewinkelte Arm. Die linke Hand ist dabei dem Körper zugewandt und leicht geschlossen, der Daumen nach oben gestreckt. Der rechte Arm des *Herkules* wird von der Bildkante abgeschnitten. Der Kopf ist schließlich frontal auf den Betrachter ausgerichtet. Jedoch blickt der Held den Betrachter nicht unmittelbar an. Die eng platzierten Augen schauen nach unten. Mit einigen Strichen sind Augen-

---

40 Lediglich die Grafik Abb. 16 ist im Katalog zu der Ausstellung „Sagenhaft“ abgedruckt, die zeitgleich mit der Galerieausstellung in Düsseldorf in der Kunsthalle Jesuitenkirche, Aschaffenburg, stattfand (AUSST KAT. 2011). Alle anderen Abbildungen sind Arbeitsfotos, die der Autorin von der Galerie Geuer & Breckner, Düsseldorf, per E-Mail am 01.03.2011 zur Verfügung gestellt wurden.

schatten angedeutet, die die Figur im Zusammenspiel mit der Falte auf der Stirn und den geschlossenen Lippen betrübt und nachdenklich wirken lassen. Der geschwungene Mund erinnert besonders bei den aquarellierten Radierungen (Abb. 16 und Abb. 17) durch die rote Färbung an weibliches Make-Up. In diesen Werken findet sich als weiteres Charakteristikum eine blaue Färbung der Haare und des Barts wieder. Der übrige Körper ist in den unterschiedlichen Ausführungen verschiedenfarbig aquarelliert oder mit Hilfe eines Holzschnitts einfarbig gefärbt.

Es wiederholen sich in den Grafiken also Elemente, die auch die Bronzemodelle auszeichnen wie die mehrfarbige Bemalung, die Attribute, die Dreiteilung der Figur und die wenig detaillierte Körpermodellierung. Aber die in der ganzfigurigen Bronze (Abb. IV) logisch nachvollziehbare Verbindung der Keule zu der Figur wird in den Radierungen nicht deutlich. In den Grafiken ergibt sich durch die Schrittstellung der Figur eine Neigung des Oberkörpers zum Spielbein und eine Anhebung der rechten Schulter. Diese Tatsachen zeigen, dass sich die Figur mit ihrem rechten Arm auf etwas stützen muss, um aufrecht stehen zu können. Die Bildkante schneidet jedoch den Blick auf den rechten Arm ab. Lediglich die Keule dient als Hinweis. Sie verliert aber in dem Moment ihre Form, in dem es um die logische Verknüpfung mit dem Körper geht. Ein weiterer Unterschied zu der ganzfigurigen Bronze besteht darin, dass die Schildkröte nicht auf einem kleinen Stein, sondern direkt auf dem Boden aufliegt.

## 2.2. Vom Modell zur Aluminiumplastik – Entstehung des *Herkules*

Markus Lüpertz hat keinen der kleinplastischen Entwürfe vergrößern und gießen lassen, sondern für die kolossale Aluminiumplastik ein 1:1 Modell geschaffen. Es entstand zwischen September 2009 und April 2010<sup>41</sup> in Lüpertz' Atelier in Teltow in drei Teilen, in Kopf, Rumpf und Beinen (Abb. 19). Aus Styroporstangen fertigte Lüpertz die grobe Form des Herkules an und verdichtete sie anschließend mit Hilfe von Holzwolle und Gips.<sup>42</sup> Die abschließende, modellierende Arbeit führte der Künstler unter anderem mit einer Schleifmaschine aus.<sup>43</sup> Während der Arbeit und auch nach Abschluss war eine probeweise Zusammenführung der drei Einzelteile aufgrund ihrer Größe nicht möglich. Es konnten also weder die Proportionen der Figur, noch die Passgenauigkeit der Elemente zueinander überprüft werden.<sup>44</sup>

Die Mitarbeiter der Kunstgießerei Schmäke aus Düsseldorf haben dann die drei Einzelteile des *Herkules*-Modells wiederum in kleinere Komponenten zerlegt, so dass sie nach Düsseldorf transportiert und gegossen werden konnten. Um die Stücke später wieder ordnen zu können, wurden sie markiert und nummeriert.<sup>45</sup> Zwölf Mitarbeiter der Kunstgießerei Schmäke<sup>46</sup> in Düsseldorf waren ab dem 01. Oktober 2009 und dann insgesamt ein Jahr lang ununterbrochen mit der Plastik beschäftigt.<sup>47</sup> Sie zerlegten das Originalmodell in insgesamt 240 Einzelteile, mit Hilfe derer zunächst ebensoviele Negativformen aus Silikon erstellt wurden.<sup>48</sup> Aus den einzelnen Negativformen entstanden Wachsmodelle, welche anschließend ausgeschmolzen wurden.<sup>49</sup> Der in den feuerfesten Formen entstandene Hohlraum wurde dann mit Aluminium ausgegossen. In der Folge

---

41 Email von Schmäke am 08.03.2011.

42 INTERVIEW YOUTUBE 2010, 1. Min.

43 ZDF 25.12.2010, 1. Min.

44 ZDF 25.12.2010, 10. Min.

45 THS WOHNEN GMBH FILM 2011, 4. Minute

46 Die Kunstgießerei Herbert Schmäke GmbH & Co.KG in Düsseldorf-Oberbilk ist ein Familienunternehmen in der dritten Generation und hat sich bereits durch die Zusammenarbeit mit bekannten Künstlern (Immendorff, Penck, Tony Cragg u.a.) einen Namen gemacht. Siehe PORTRAIT GIESSEREI SCHMÄKE.

47 E-Mail von Frau Christiane Pape, Gießerei Schmäke, am 08.03.2011.

48 E-Mail von Frau Christiane Pape, Gießerei Schmäke, am 09.03.2011.

49 Diese Beschreibung des Gussvorgangs ist den Ausführungen Herrn Schmäkes entnommen, die er im THS WOHNEN GMBH FILM 2011 macht (6. Min.).

wurden die vielen Bausteine in mehreren Schritten miteinander verschweißt und bildeten wieder Kopf, Rumpf und Beine. Ein Ziseleur übernahm abschließend die filigrane Feinarbeit und korrigierte die Oberfläche des Aluminiums, um die unter Umständen durch den Guss verlorengegangene Handschrift des Künstlers wieder herauszuarbeiten. Nach einer probeweisen Zusammenführung der Elemente auf dem Hof der Gießerei Schmäke, wurde der *Herkules* in zwei Einzelteilen (Oberkörper, Beine) an seinen Bestimmungsort transportiert.<sup>50</sup>

Eine Metallfigur dieser Größe stellte den Bildhauer Ernst von Bandel bereits 1875 beim *Hermann den Cherusker* vor statische Probleme, so dass er eine neue technische Lösung finden mussten. Er bewältigte die Figur dadurch, dass er das Kupferblech über einem Metallgestell anbrachte. Einige Jahre später baute man auch die Freiheitsstatue nach demselben Muster<sup>51</sup> und das Schema liegt auch der Konstruktion des *Herkules* zugrunde. Auf dem Vorplatz des Nordsternturms in Gelsenkirchen-Horst wurde zunächst ein Stahlgerüst in die Figur eingebaut, welches das Gewicht der Einzelteile aufnehmen soll.<sup>52</sup> Dazu wurde jedes einzelne Element der Plastik mit dem Stahlgerüst verbunden (Abb. 20). Anschließend verwuchs der *Herkules* zu einer Gesamtfigur und wurde oben auf dem Betonturm mit seinen stählernen Verbindungsflächen, die sich unter den Füßen und dem Baumstumpf befinden, auf Schablonen gesetzt und mit Bolzen an der Plattform befestigt.<sup>53</sup> Das Gesamtgewicht der Plastik setzt sich zusammen aus 8, 2 Tonnen Aluminiumguss und der ca. 20 Tonnen schweren inneren Stahlverstärkung.<sup>54</sup>

---

50 WAZ 04.11.2010.

51 OTTOMEYER 1997, S.7.

52 Auskunft von Frau Dr. Marie Mense am 02.05.2011. Weitere Informationen im Anhang im Exkurs „Konstruktionszeichnungen“.

53 THS WOHNEN GMBH FILM 2011, 19. Min.

54 E-Mail von Frau Christiane Pape, Gießerei Schmäke, am 08.03.2011.



Abb.VI: Gesamtansicht mit  
Betonturm und *Herkules*,  
Blick vom Eingang zum  
Gewerbegebiet.



Abb.VII:  
Gesamtansicht des  
Nordsternturms mit  
*Herkules*, Blick vom  
Nordsternpark.

### 3. Die *Herkules*-Plastik

Die Simulation sah vor, den *Herkules* unmittelbar auf dem Nordstern-turm zu platzieren (Abb. I). Die Ausrichtung zur Hauptseite der Zeche,<sup>55</sup> zum Haupteingang der *THS Wohnen GmbH* und zum Park sind überzeugende Argumente für die Aufstellung auf dem Glasaufbau. Auf der Simulation ist dementsprechend kein Erschließungsturm zu erkennen. Es scheint, als habe sowohl das Gewicht der Plastik, als auch die sicherheitstechnische Notwendigkeit einer äußeren Erschließung des Nordsternturms<sup>56</sup> die ersten Pläne durchkreuzt. So musste neu geplant und dem Industriedenkmal ein Bau vorgesetzt werden. Die vorgelagerte Betonkonstruktion bietet dem Haus damit nicht nur eine Fluchttreppe und einen Doppelaufzug, sondern bildet gleichzeitig auch den über-großen ‚Sockel‘ des *Herkules*.

Die Bauweise des Betonturms ist in der Höhe gekennzeichnet durch ein Netz aus Längs- und Querbalken, die schmale Licht- bzw. Lüftungsschächte freigeben (Abb. VI). Der obere Teil, der die Höhe des Glasaufbaus des Nordstern-turms umfasst, ist mit einem Gitter verkleidet. Das beschriebene Muster setzt sich an den schmalen Seitenwänden fort. In einem Abstand von einigen Metern erstreckt sich dann neben der Betonkonstruktion der Nordstern-turm mitsamt Aufbau. Der *Herkules* ist an die rechte Ecke des Betonturmes gerückt und befindet sich scheinbar auf einem quadratischen Sockel (Abb. VIII).<sup>57</sup> Er ist entgegen der ursprünglichen Planung um 180° gedreht und so von seiner Vorder-seite gut sichtbar. Die Plastik begrüßt nun die ankommenden Gäste des Gewer-beparks Nordstern und diejenigen, die in das anliegende Parkhaus fahren und steht mit dem Rücken zu den Besuchern des Erholungsgebietes (Abb. VII). Der *Herkules* (Abb. VIII), als Aktfigur, steht aufrecht, den rechten Fuß (Standbein) vor dem linken (Spielbein) und scheint beim Schreiten innezuhalten. Die Schulter- und Hüftlinie sind als Reaktion auf Stand- und Spielbein nur minimal

---

55 Die Vorderseite der Zeche ergibt sich aus dem Schriftzug „Nordstern“, der auf der Nordstern-turm-fassade angebracht ist.

56 Die folgenden Informationen stammen aus der Pressemappe anlässlich des Spatenstichs am 28.09.2009 (HINTERGRUNDINFORMATION THS WOHNEN GMBH).

57 Wie im THS WOHNEN GMBH FILM 2011 zu sehen, steht der *Herkules* nicht auf einem Sockel, sondern ist nur von einer Abgrenzung umgeben, die einen Sockel vortäuscht. Tatsächlich sind die Füße bzw. der Baumstumpf, auf dem die Schildkröte aufliegt, mit Hilfe von Bolzen mit einer Auflagekonstruktion verbunden (19. Min.).



Abb.VIII: *Herkules*,  
Aluminium, bemalt, 2010.

aus ihrer geraden Position gerückt. Das Becken ist zur Standbeinseite hin geneigt, wodurch sich die linke Schulter etwas anhebt. Der rechte, dünne Arm ist vor der Brust angewinkelt und die verhältnismäßig kleine Hand geöffnet und die Finger so abgespreizt, als würden sie etwas Rundes festhalten. Der linke Arm dahingegen fehlt. Auf den massigen Hals folgt ein großer, bunt bemalter Kopf. *Herkules'* Körper ist nicht muskulös ausgebildet und erscheint besonders im Verhältnis zum Kopf schwächling und kraftlos. Am linken Oberschenkel lehnt eine Keule, welche auf Höhe des Oberschenkels abgeschnitten wurde. Das Keulenfragment ist mittig auf einer Schildkröte aufgesetzt, die wiederum auf einem Baumstumpf aufliegt. In dieser Position kann das Tier nur noch mit den Beinen zappeln, da es zwischen Keule und Baumstumpf eingeklemmt ist.<sup>58</sup> Die unbewegliche und statische Haltung des *Herkules* wird durch das angelehnte Keulenfragment unterstrichen. Es fehlt nicht nur der Schwung und die ausgleichende Kraft eines zweiten Armes, um dem Schrittmotiv Dynamik zu verleihen, auch die Keule zwingt die Figur zu einer festen Position, da sie bei einem weiteren Schritt umzufallen drohte. Bei der Lüpertzschen Darstellung des *Herkules* geht es also nicht um die Darstellung eines konkreten Handlungsmoments, sondern im Gegenteil um das ‚Nicht-Weiterkommen‘ und das Anhalten in einer Pose.

An zwei Stellen setzt der Künstler Farbe ein. Das Ensemble aus Keule, Schildkröte und Felsen ist bemalt, genau wie das Gesicht des *Herkules*. Das Keulenfragment ist gemäß ihrer Struktur mit braunroten Längsrechtecken unregelmäßig bemalt. Die Schildkröte hat einen grünen Panzer und ihr Körper ist rot. Der Baumstumpf unter ihr ist mit brauner Farbe versehen. Das Gesicht ist vor allem durch leuchtend blau bemaltes, lockiges Haar und einen ebenfalls blauen Bart ausgezeichnet ist. Die Augen des *Herkules* sind weiß (Iris), blau und schwarz (Pupille) gefärbt und nach vorne gerichtet. Durch die weit aufgerissenen Augen wirkt sein Blick starr und durchdringend. Der Mund ist leuchtend rot bemalt, wobei mit der Bemalung die durch die Oberfläche vorgegebenen Konturen der Lippen nicht gänzlich ausgefüllt werden. Der ‚Kussmund‘ entsteht wie durch Bemalung mit rotem Lippenstift und ohne dass die Gesichtsmimik dies erfor-

---

<sup>58</sup> Diese Bedeutungsebene muss allerdings durch einen praktischen Aspekt ergänzt werden, denn durch den Baumstumpf wird die Schildkröte auch erhöht und dem Betrachter ins Blickfeld gehoben. Fehlte der Stumpf und würde das Tier auf dem Boden aufliegen, so wäre es aus der Froschperspektive noch schlechter sichtbar.



Abb.IX: *Herkules*,  
Aluminium , bemalt, 2010,  
Rückenansicht.  
Foto von: Manfred Vollmer.



Abb.X: *Herkules*,  
Aluminium , bemalt, 2010,  
seitliche Ansicht.  
Foto von: Manfred Vollmer.

dert hätte. Eine große Nase und verhältnismäßig fein ausgearbeitete Ohren komplettieren das Gesicht. Abgesehen von den beschriebenen Besonderheiten zeigt der *Herkules* keine Gemütsregung. Sein Gesicht wirkt einerseits kindlich und freundlich, was nicht zuletzt durch die comicartige, plakative Bemalung hervorgerufen wird, aber auch abwesend und unnahbar. Sein aufrechter Blick ist in die Ferne gerichtet und er nimmt weder Kontakt zur unmittelbaren Umgebung, noch zum Betrachter auf. Die restliche Plastik wird von der silbernen Farbe des matten Aluminium bestimmt. Je nachdem, wie das Licht auf das Metall fällt, erscheint die Plastik in den verschiedensten Grau-Nuancen. Die Struktur der Oberfläche trägt maßgeblich zur Wahrnehmung der Farbe bei, da sie sich in allen Teilen ungleichmäßig zeigt. Während sich an einigen Stellen nur leichte Unebenheiten zeigen, sind andere Punkte wiederum gröber behandelt und stärker zerklüftet. An der rechten Taille beispielsweise drücken sich einzelne quaderförmige Teile aus dem Körper, so dass sich keine saubere Umrisslinie der Plastik ergibt. Die Spuren der Herstellung des Modells mit Styroporstücken sind also sichtbar und können die Oberflächenstruktur der Figur erklären. Am Kopf ist der Bart zusätzlich mit Löchern durchsetzt. Die Haare werden durch eine wellig geformte Oberfläche sichtbar, in der zusätzlich eingekratzte Linien die Haarsträhnen verdeutlichen. An Hals und rechter Wange zeigen sich Streifenmuster, die wie durch einen Stempel in das Metall eingedrückt erscheinen. Am linken Armansatz wiederholt sich das Muster. Dort sind nebeneinander, untereinander und teilweise überlagernd unterschiedlich große, scharfkantige Aluminiumstücke angebracht und verdecken und betonen gleichzeitig die Stelle, an die eigentlich der Arm anschließen würde. Es scheint, als sei sie wie eine Wundfläche verschlossen worden. Das Geschlechtsteil ist amputiert und, wie um eine Verletzung zu verbergen, mit einer halbrunden Aluminiumplatte bekleidet.

Das Charakteristische der Rückenansicht (Abb. IX) ist das leuchtende Blau des Haares und eine Schneise, die den Hinterkopf durchbricht, als hätte man dem *Herkules* an dieser Stelle die Haare in einem Streifen wegrasiert.<sup>59</sup> An dieser Stelle wird auch die Bemalung unterbrochen. Die Kerbe findet ihre Fortsetzung

---

<sup>59</sup> Allerdings haben sich bislang alle Erklärungsansätze nach einer Prüfung als unhaltbar erwiesen, so dass die eindeutige Zuweisung in dieser Arbeit offen bleiben muss. Eine Erklärung lässt sich jedoch scheinbar weder nur auf einen praktischen Nutzen, noch ausschließlich auf eine ikonographische Bedeutung zurückführen.

im Nacken und über den Rücken, wo sie deutlich die zwei Schulterpartien voneinander trennt, bis zum Hinterteil.<sup>60</sup> Die Rückseite der Plastik ist vom Besucher des Parks nur von großer Entfernung vollständig zu betrachten, da sich aus der Froschperspektive der Turm in das Sichtfeld schiebt und damit den unteren Teil des *Herkules* abschneidet (Abb. VII). Inwiefern sich dem Betrachter auf der Besucherterrasse des Nordsternturms seine Gestalt erschließt, konnte bislang nicht überprüft werden.<sup>61</sup> Daher ergibt sich zunächst aufgrund der wenig charakteristischen Körperrückseite und der schlechten Ansicht aus der Position des Betrachters, dass die Vorderseite als Schauseite der Plastik gilt.

Die enorme Höhe des ‚Sockels‘ hebt den *Herkules* auf 85 Meter, so dass es evident ist, dass die Plastik auch daraufhin entworfen sein muss, aus der Ferne betrachtet zu werden. Ihre Größe von 18 Metern ist darauf zurückzuführen. Aus der Entfernung erscheint der Kopf der Plastik als das dominante Körperteil. Er wirkt, trotz Berechnungen des Künstlers Markus Lüpertz, der eine proportionale Verschiebung des Körperbaus durch die enorme Höhe vorgenommen hat und sich somit alle Teile zu einer proportional ‚korrekten‘ Figur zusammenfügen sollten,<sup>62</sup> übergroß und mächtig. Der Eindruck wird noch verstärkt durch die auffällige, leuchtende Bemalung des Gesichts. Beim zweiten Blick ergeben sich dadurch auffällige Gemeinsamkeiten mit Zeichentrickfiguren, die sich ebenfalls durch verschobene Proportionen auszeichnen. Spiderman und Batman haben beispielsweise kräftige und muskulöse Körper, aber nur einen sehr kleinen Kopf. Andere Figuren wiederum haben einen verhältnismäßig großen Kopf wie Tweety, Mickey Mouse oder Charlie Brown. Die Beispiele ließen sich beliebig erweitern. Die Macher der Zeichentrickfiguren spielen damit, dass der große Kopf im Verhältnis zu einem kleinen Körper niedlich wirkt, da der Mensch automatisch an Körper von Kleinkindern erinnert ist. Dieses Phänomen macht auch aus dem geschundenen *Herkules* eine niedliche Figur. Besonders von Weitem fällt das weibliche, liebliche Moment der Plastik auf, steht

---

60 Eine Auszeichnung der Wirbelsäule lässt sich ebenfalls in Gemälden von Markus Lüpertz finden, die den Rückenakt zum Thema haben. Seit dem Jahr 2004 verfolgt er dieses Thema in verschiedenen Ausführungen. In einem Vergleich zeigt sich, dass es auch bei diesen Darstellungen des Körpers nicht um eine realistische Wiedergabe der Anatomie geht, sondern mehr darum, das klassische Motiv zu zerteilen und deformieren, siehe Abb. 22 und 23.

61 Zu dem Zeitpunkt der Besuche von *THS Wohnen GmbH* war die Besucherterrasse noch nicht öffentlich zugänglich und eine außerordentliche Besuchserlaubnis wurde der Autorin versagt.

62 Aussage des Künstlers in: DEUTSCHE WELLE TV 18.12.2010, 4. Min.

man jedoch in ihrer unmittelbaren Nähe, verstärkt sich der Eindruck des Unnahbaren. *Herkules* sieht mit seinem Blick wortwörtlich über den Betrachter hinweg und schließt ihn aus seinem Sichtfeld aus.

Aus der Distanz sind Einzelheiten der Plastik als Betrachter (selbst wenn er wenige Meter vom Turm entfernt steht) mit bloßen Augen und ohne das Wissen, dass es diese Teile gibt, nur schwer identifizierbar. Die unterschiedliche Oberflächenbehandlung und die, im Gegensatz zum Gesicht, weniger grelle Bemalung der Schildkröte, der Keule und des Felsens sind aus der Entfernung nicht ersichtlich. Aber nicht nur die Bemalung verschwimmt, dem Betrachter entgeht unter Umständen auch die gesamte Darstellung von Felsen, Schildkröte und Keule. Ist die Keule jedoch erkennbar, so ist der Betrachter unmittelbar dazu geneigt, nach einer logischen Verbindung zum Körper zu suchen. Der Eindruck wird dadurch hervorgerufen, dass das Becken leicht zur Standbeinseite hin verschoben ist. Aus dieser Position müsste sich die Figur eigentlich mit ihrem linken Arm auf etwas stützen, um nicht zu stürzen. Hier fehlt jedoch der Arm, so dass das Keulenfragment nur provisorisch an den Oberschenkel angelehnt ist.

Betrachtet man die Attribute der Figur, so fällt auf, dass, während die Keule ein weitverbreitetes und typisches Attribut des *Herkules* darstellt, die Schildkröte zunächst Rätsel aufgibt. Weder in den 12 Heldentaten, noch in den anderen Abenteuern des *Herkules* kommt eine Schildkröte vor. Siegfried Gohr gibt den entscheidenden Hinweis.<sup>63</sup> Er berichtet, wie Lüpertz 2004 eine Ausstellung im Saint Louis Art Museum besuchte und dort das Gemälde „Badende mit Schildkröte“ von Henri Matisse (Abb. 21) entdeckte. Das Werk beeindruckte den Künstler so sehr, so Gohr, dass bald darauf in den Rückenakten Lüpertz' Schildkröten auftauchten (Abb. 22 und Abb. 23). In der Ikonographie gilt das Tier als ambivalentes Symbol. Die negativen Bedeutungen existieren schon seit dem frühen Christentum, wo die Schildkröte mit Sünde, Häresie und Trägheit verbunden wurde. In der Renaissance dann überwiegen die positiven Bedeutungen, wie es sie vormals in der Antike gab: Unsterblichkeit, Keuschheit, Bedachtsamkeit und Geduld. Schon in dem Werk von Matisse ist diese Ambivalenz angelegt: während sich eine der drei Frauen dem Tier zuwendet und es füt-

---

63 GOHR 2006, S.36.

tert, steht die Zweite erschreckt, die Hände vor dem Mund, daneben. Die dritte Frau sitzt unbeteiligt, die Schildkröte beobachtend, auf einem Felsen. In Verbindung mit dem Herkules kann das Symbol einerseits die Ambivalenz und Charakteristika des Helden widerspiegeln. Als Heros wurde und wird er vor allem verehrt, weil er als unbesiegbar und als Inbegriff der Tugend gilt. Gleichzeitig zeigt er aber auch ‚menschliche‘, also fehlbare, Züge: er war z. B. oft maßlos und betrank sich sinnlos mit Satyrn und Nymphen.<sup>64</sup> Andererseits stellt das Tier eine Verbindung mit Markus Lüpertz' Werk her. Die ‚Lüpertzsche Schildkröte‘ könnte als eine Art Markenzeichen verstanden werden, welches besonders den Kennern des Werks Lüpertz' geläufig ist und so Teil einer persönlichen Ikonographie Lüpertz' zu sein scheint, die der Künstler immer wieder beliebig einsetzt, die aber nicht zwangsläufig einen Bezug zur klassischen Mythologie oder einer herkömmlichen Bedeutung herstellen muss. Vielmehr weist Lüpertz in diesem Fall auf sein persönliches Vorbild Matisse und dessen Werk hin, indem er die Schildkröte zusammenhanglos in einen Kontext einbaut. Besonders deutlich wird dies bei den erwähnten Gemälden aus dem Jahr 2004 (Abb.22 und Abb. 23).

---

64 Peter Paul Rubens beschäftigte sich beispielsweise mit diesem Bildthema: *Die Folgen des Lasters: Der trunkene Herkules von Nymphe und Satyr gestützt*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, um 1615-1620.

### 3.1. Vergleich mit den plastischen Entwürfen und Grafiken<sup>65</sup>

Ein Vergleich der Entwurfsmodelle mit dem kolossalen *Herkules* zeigt mehrere Auffälligkeiten. Zunächst sind sie aus unterschiedlichen Materialien gefertigt: Bronze und Aluminium, was eine jeweils eigene Farbigkeit hervorbringt. Die Modelle sind über ihre gesamte Fläche bunt bemalt, während der *Herkules* nur an Haar, Bart, Lippen und Augen, sowie an Schildkröte, Keule und Felsen bemalt ist. Die Aluminium-Plastik ist auch nicht fleckig und mit mehreren Farben bemalt, sondern in ihren Teilen einfarbig. Allerdings sind alle Büsten und auch fast alle ganzfigurigen Plastiken<sup>66</sup> bereits mit blauem Haar und Bart ausgestattet. Hier zeigt sich also eine kontinuierliche Fortführung der Farbwahl. Viele der Büsten zeigen eine Portraitähnlichkeit mit dem Künstler – dies ist bei der vollendeten Plastik nicht mehr eindeutig nachweisbar.

Das großformatige Modell (Abb. IV) ist mit seiner Schrittstellung, der Haltung des Armes, sowie seiner Körperneigung der vollendeten *Herkules*-Plastik am ähnlichsten. Beim Modell sind die logischen Verbindungen und Elemente noch vorhanden, die nun in einem Vergleich mit der Kolossalplastik diese theoretisch vervollständigen bzw. erklären können. Die Hand des *Herkules* in Gelsenkirchen ist merkwürdig gekrümmt, weil sie ehemals einen Apfel in der Hand hielt. Die logische Verbindung des Körpers zur Keule hat ebenfalls mal bestanden: der Arm stützte sich auf die Keule, was auch den Neigungswinkel des Körpers erklären kann. Allerdings ist bei der bronzenen Entwurfsplastik die Schildkröte lediglich auf dem Boden festgehalten und wird nicht eingeklemmt, wie das bei der Aluminiumplastik der Fall ist. Außerdem können, wie bereits herausgestellt, durch die Verbindung des Modells mit dem Aluminiumhelden die ikonographischen Attribute Apfel und Keule die eindeutige Verbindung zu Taten und Leben des *Herkules* herstellen und damit den Titel der Plastik erklären.

---

65 Mehrere Ausstellungskataloge (AUSST.KAT. 2005 und jüngst erschienen: AUSST.KAT. 2010 c, AUSST.KAT. 2011) beschäftigen sich explizit mit der Frage des Zusammenhangs und den Wechselwirkungen von Zeichnungen, Grafiken, plastischen Entwürfen und den ausgeführten Plastiken. Dabei stehen die Bronzen *Daphne*, *Judith* und die 3 *Grazien* im Fokus der Abhandlungen der erstgenannten Kataloge, während im letzteren Katalogtext allgemein über das Verhältnis der verschiedenen Medien nachgedacht wird.

66 Alle bis auf Plastik Nr. 37, die gelbe Haare hat.

Anscheinend hat Markus Lüpertz der aluminen *Herkules*-Figur absichtlich das Attribut ‚Apfel‘ entzogen<sup>67</sup> und den linken Arm bzw. die Hälfte der Keule abgeschlagen. Beide Elemente waren zuvor in den Modellen angelegt. Vor diesem Hintergrund wirkt der *Herkules* doppelt bestraft und geschwächt, weil ausgerechnet der linke, kräftigere Arm des Entwurfs augenscheinlich nicht zur Verwirklichung kam. Der Künstler muss sich ganz bewusst gegen eine vollständige Ausführung entschieden haben. Bei den ‚unechten Bozzetti‘ handelt es sich folglich tatsächlich um Entwürfe, die vor der Kolossalplastik oder zumindest zeitgleich entstanden sein müssen.<sup>68</sup> Dementsprechend gilt, was Holländer bei der Betrachtung der Entwürfe für die *Daphne* oder den *Hermes* herausstellt. Nämlich, dass Lüpertz' „Bozzetti“<sup>69</sup> Varianten neben der Arbeit seien, die den Entwurfsprozess mit eigenständigen Lösungen begleiten und nicht vorwegnehmen und es sich damit um parallele und nicht um abgeleitete Lösungen handle.<sup>70</sup> Die 43 bronzenen Entwurfsmodelle für den *Herkules* zeigen mögliche Ideen, die Figur zu bewältigen. Die Kolossalplastik entstand also nicht durch entsprechende Vergrößerung einer der plastischen Entwürfe, sondern als eigenständige Lösung.

Die Grafiken zu „Herkules“ der Ausstellung in der Galerie Geuer & Breckner dahingegen verhalten sich zu der Kolossalplastik wie direkte Übersetzungen oder unmittelbare Vorbilder. Die Grafiken zeigen den Herkules spiegelverkehrt zu seinem plastischen Pendant, was durch das Zeichnen auf eine Druckplatte und den anschließenden Druck zu erklären ist. Das Schrittmotiv, die Oberkörperneigung, den wenig muskulösen Körperbau, den angewinkelten Arm, den fehlenden zweiten Arm und den frontal ausgerichteten Kopf haben Druckgraphik und Plastik gemeinsam. Außerdem steht neben beiden Helden die Keule ohne Verbindung zum Körper und Haare und Bart sind bei den handaquariellierten Grafiken blau bemalt. Aber die verschobenen Proportionen der Kolos-

---

67 Denkbar ist, dass der Apfel durch die hohe Aufstellung des *Herkules* nicht mehr sichtbar gewesen wäre und so die Details zu Gunsten einer klaren Form aufgegeben wurden.

68 Bei einem Besuch von Markus Lüpertz in der Gießerei Schmäke am 06.07.2010 entstehen Fotografien, die einige der Kleinbronzen unbemalt zeigen (Abb. 36). Das lässt darauf schließen lassen, dass die Bemalung der Kleinbronzen erst unmittelbar vor der Ausstellung in Duisburg stattgefunden hat, d.h. nachdem der Erfindungsprozess abgeschlossen, das 1:1 Modell für die Kolossalplastik fertiggestellt und der Gießerei Schmäke zum Abguss übergeben wurde.

69 HOLLÄNDER 2006, S. 125.

70 HOLLÄNDER 2006, S. 125.

salplastik sind in der Grafik zurückgenommen, die Hand nicht mit abgespreizten Fingern, sondern als geschlossene Faust gezeichnet und die Schildkröte wird auf dem Boden festgehalten. Zudem wird der eine Arm mitsamt der Schulter und teilweise auch der angewinkelte Arm durch die Enge des Bildraums von der Bildkante abgeschnitten. Mit diesem Trick wird der Eindruck erweckt, dass die Figur nicht vollständig abgebildet werden konnte und außerhalb des Bildraumes weitergeht. Es bleibt somit unklar, ob die Figur vollständig ist oder amputiert wie die Plastik.

Die Grafiken zeigen also insofern eine Weiterentwicklung, als dass sie die Form des *Herkules* in Teilen korrigieren: die Proportionen, die Schildkröte, die nun nicht durch einen Baumstumpf angehoben werden muss, um sichtbar zu sein<sup>71</sup> und schlussendlich den Arm, der nun nicht mehr eindeutig amputiert ist, sondern theoretisch außerhalb der Bildgrenze weitergedacht werden könnte. Die weibliche Konnotation ist durch die rote Mundfarbe teilweise noch vorhanden, aber die grelle und plakative Bemalung des Gesichts der Plastik wird in den (aquarellierten) Radierungen durch die Bemalung des gesamten Körpers relativiert. Nichtsdestotrotz sind die Grafiken keine zeichnerisch genuine Lösung, sondern in der allgemeinen Form identisch mit ihrem Vorbild.<sup>72</sup> Sie müssen also tatsächlich entweder in Betrachtung der fertigen Kolossalplastik entstanden sein oder zu dem Zeitpunkt, als die Form für die Plastik bereits entschieden war. Damit reihen sich die Grafiken chronologisch hinter den Entwurfsmodellen ein, was schlussendlich auch dadurch bestätigt wird, dass das Entstehungsjahr mit 2011<sup>73</sup> angegeben ist.

---

71 Siehe Anmerkung 58.

72 Eine ähnliche Situation findet sich bei den Zeichnungen *Ohne Titel* (1980) zu der Serie *Alice im Wunderland*. Auch sie gelten als unmittelbares Vor- oder Abbild der plastischen Ausführung (SCHREIER 1993, S. 76).

73 Telefonische Auskunft von Martin Prunko von der Galerie Geuer & Breckner am 26.04.2011.

### 3.2. Das Material Aluminium

Die Materialwahl für den kolossalen *Herkules* folgte praktischen Gründen. Markus Lüpertz betonte in einem Interview, wie gerne er auch den *Herkules* wie alle seine anderen Plastiken in Bronze gegossen hätte.<sup>74</sup> Das Material war aber zu schwer (dreimal schwerer als Aluminium), so dass die Figur aus Aluminium hergestellt werden musste.<sup>75</sup>

In der Natur kommt Aluminium lediglich in chemischen Verbindungen vor und muss zunächst isoliert werden, so dass man es in seiner elementaren Form nutzen kann. Die industrielle Herstellung von Aluminium beginnt spät, nämlich erst 1854 in Frankreich, wo es zunächst als Luxusartikel in den Umlauf kommt. In der Materialwertigkeit rangiert es kurze Zeit sogar mit Gold, da die Herstellung zunächst sehr aufwändig und teuer ist. Aluminium wird damit besonders als Edelmetallersatz für die Schmuckherstellung verwendet und dann (besonders im Zweiten Weltkrieg) vom Militär wegen seiner Leichtigkeit geschätzt.<sup>76</sup> Als Material für die künstlerische Produktion wird es bereits 1915 von dem russischen Konstruktivisten Vladimir Tatlin entdeckt.<sup>77</sup> Später bedienten sich auch Jackson Pollock, Donald Judd, Frank Stella, Heinz Mack, Andy Warhol, Franz West und viele andere des Materials. Bei allen ging es mehr oder weniger um den Glanz und die Farbe der Oberfläche, die Aluminium erzeugt. In Hinblick auf die anderen Möglichkeiten eines Künstlers mit Metall zu arbeiten, erscheint Aluminium als modern und geschichtslos, das heißt anonym.

Im Gegensatz dazu ist beispielsweise Bronze durch seine lange Tradition als Kunstwerkstoff bereits mit Geschichte ‚belastet‘.<sup>78</sup> Sie war neben Marmor das geschätzte Material der Bildhauerei schon im 3. Jahrtausend v. Chr. Ihre zentrale Bedeutung erfährt sie durch ihre Verwendung im Imperium Romanum, wo Bronze eine wichtige Rolle spielte, um Gesetzestexte in ihr zu verewigen. Das Material wurde so als Garant von Macht und gesellschaftlichen Werten genutzt.

---

74 DEUTSCHE WELLE TV 18.12.2010, 4. Min.

75 Das bestätigt Herr Schmäke in ZDF 25.12.2010, 8. Min. In Aluminium betrage das Gewicht der Hülle 8, 5 Tonnen, in Bronze hätte der Koloss 24 Tonnen gewogen.

76 Im 2. WK beispielsweise verwendete man Aluminium für den Bau von Raketen und Bomben, ‚StuKas‘ und Transportflugzeugen. FALK 1991, S. 54.

77 JORISSON 1991, S.193.

78 Weitere Informationen zur Bronze als künstlerischen Werkstoff finden sich im MATERIAL LEXIKON 2002, Stichwort: Bronze, S. 49-56.

Das Charakteristikum des ewigen Materials durchzieht die Geschichte des künstlerischen Gebrauchs von Bronze durch alle Jahrhunderte und wird immer wieder von den unterschiedlichsten Künstlergruppen aufgegriffen. Auch Künstler der klassischen Moderne, die Lüpertz unter anderen besonders schätzt,<sup>79</sup> sahen in dem Material eine Möglichkeit, ihre ästhetischen Ideen zu verewigen und auch Markus Lüpertz lässt so gut wie alle<sup>80</sup> seine Plastiken in Bronze gießen.

Im Gegensatz zur Bronze fällt damit besonders die Geschichtslosigkeit des Aluminiums auf. Aber es sind auch noch andere Vorteile des Aluminiums herauszustellen: es besitzt eine hohe Widerstandsfähigkeit gegenüber Sauerstoff, Luftfeuchtigkeit und Stoffen des alltäglichen Lebens (wie Essig, Fett usw.) und gehört zu den sogenannten Leichtmetallen, da seine Dichte bei unter 4,7 g/m<sup>3</sup> liegt. Das letztgenannte Charakteristikum sollte dann auch ausschlaggebend für die Wahl gewesen sein.

Eine Plastik aus Aluminium gibt es bereits in Lüpertz Werk: die Gruppe *Das Urteil des Paris* (Abb. 24 und Abb. 25). Auch sie steht auf einem Gebäude, das heißt auf der Dachterrasse und einer Plattform des *swissôtel*s am Berliner Kurfürstendamm. Sie mag aus ähnlichen Gründen wie der *Herkules* nicht aus Bronze, sondern aus Aluminium sein. Abgesehen davon nimmt die Farbigkeit des Metalls das Grau des Gebäudes auf. Es fällt auf, dass sowohl der *Herkules* als auch die Gruppe *Das Urteil des Paris* eine matte Oberfläche haben. Im Gegensatz zu anderen genannten Künstlern, die Aluminium wegen seiner Oberflächenschönheit und des Glanzes bevorzugen, interessiert sich Lüpertz augenscheinlich nicht für eine polierte und sich spiegelnde Oberfläche. Seine Aluminiumfiguren sind, ganz im Gegenteil, durch eine raue, unebene und matte Oberfläche gekennzeichnet. Lüpertz hat bereits erklärt, dass er intendiert, eine schöne Oberfläche zu zerstören.<sup>81</sup> In dem Kontext sprach er von der Oberfläche der Bronze, aber die Aussage lässt sich auch auf das Aluminium übertragen.

---

79 Lüpertz beruft sich immer wieder auf Pablo Picasso, Henri Matisse oder Aristide Maillol (siehe LÜPERTZ, SCHWERFEL 1989, S. 45; GOHR 2006, S. 33; CARENDENTE 1995, o.S.).

80 Im Jahr 1986 entstehen einige Tonarbeiten, die unbemalt sind (*Idol, Susanne, Das mykenische Lächeln [oder der Junge David], Cassandra*). Außerdem gibt es eine Serie von Terracotta-Reliefs, die nicht in Bronze gegossen wurden (*Toten-Tanz*, 1989/90, insgesamt 5 Stück). Hier stand die Ästhetik der Terracotta-Farbe im Fokus des künstlerischen Interesses.

81 In einem Gespräch mit Heinz-Peter Schwerfel spricht Lüpertz über die Oberfläche der Bronze: LÜPERTZ, SCHWERFEL 1989, S.47. Im Anhang findet sich ein Exkurs mit „Bemerkungen zum Gespräch Lüpertz – Schwerfel“.

Auch Aluminium kann glatt, poliert, silbrig glänzend, also ‚schön‘ sein und wird aus diesem Grund – oder beispielsweise weil sich die Umgebung in der Oberfläche spiegelt – von vielen Künstlern geschätzt.<sup>82</sup> Mit der Umkehrung in das Gegenteil zerstört Lüpertz die Schönheit des Materials: nicht glänzend, sondern matt und nicht glatt, sondern uneben erscheint die Oberfläche des *Herkules*. Abgesehen davon bewirkt eine matte Oberfläche, dass die Eigenständigkeit der Plastik betont wird, denn eine vollständig reflektierende Oberfläche nimmt die Umgebung in sich auf und macht die Plastik von ihr abhängig.<sup>83</sup> Bei seinen Figuren, und auch beim *Herkules*, geht Lüpertz noch einen Schritt weiter. In Teilen wird das Material von der farbigen Bemalung versteckt, so dass es sich an diesen Stellen zu einem beliebigen und austauschbaren Maluntergrund wandelt.

---

82 So lässt Thomas Schütte seine *Großen Geister* (1996-2000, Abb.26) und auch die Serie der *Stahl- und Bronzefrauen* unter anderem in Aluminium gießen und glänzend polieren.

83 ALBRECHT 1980, S. 177.

### 3.3. Die Bemalung des *Herkules*

Die zunächst ungewöhnlich wirkende Manier des Künstlers Metall bzw. Plastiken zu bemalen, hat ihren Ursprung in den 1980er Jahren. Zu dieser Zeit beginnt beispielsweise Georg Baselitz, Künstlerkollege und Freund Lüpertz', Holzskulpturen zu bemalen. Daraufhin beschließt auch Lüpertz, seine Bronzen farbig zu gestalten.<sup>84</sup> Während Baselitz in erster Linie die plastische Form mit Farbe abdeckt, damit wechselndes Licht keine Auswirkungen mehr auf die Form und das Volumen haben kann und so Gedanken Henri Laurens' aufgreift, geht Lüpertz den entgegengesetzten Weg.<sup>85</sup> Farbe ist bei Lüpertz integraler Bestandteil der Arbeiten und wird verwendet um Volumen und Form herauszustreichen. Er steht damit in der Nähe zu Per Kirkeby oder Jean Tinguely.<sup>86</sup> Aber im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen wie Stefan Balkenhol oder Gerhard Richter<sup>87</sup> verwendet Lüpertz die Farbe zumeist nicht mimetisch.

Markus Lüpertz' Umgang mit Farbe ist jedoch nicht nur im Umfeld der Maler-Bildhauer bzw. Bildhauer zu betrachten, sondern steht auch in der Tradition archaischer und frühklassischer Skulpturen, die ebenfalls bemalt waren. Brinkmann stellt in einem Artikel über ebendiese Skulpturen heraus, dass Farbe damals zur „Verlebendigung des Kunstprodukts“, zur Erhöhung der Lesbarkeit der Figur und zur Erweiterung der formalen und erzählerischen Struktur des Kunstwerks beigetragen habe.<sup>88</sup> Sie besaß also eine narrative, bedeutungstiftende und -klärende Funktion. Außerdem bemerkt Brinkmann, dass die „Spuren der Bemalung in den Augen zeigen, dass insbesondere die Figuren des frühen 6. Jahrhunderts v. Chr. einen sehr intensiven Blick besaßen.“<sup>89</sup> Außerdem konnten Haare in einem gelben Ocker oder Azuritblau gefasst sein.<sup>90</sup> Raimund Wünsche erinnert daran, dass griechische Figuren aus archaischer Zeit bekannt sind, die mit blauem Haar und Bart ausgestattet waren.<sup>91</sup> In diesen Punkten las-

---

84 PRAT 2008, S. 237 zitiert Lüpertz nach Schwerfel 1989.

85 TRIER 2007 (1992), S. 143 f.

86 TRIER 2007 (1992), S. 143 f.

87 TÜRRE 1994, S. 202, 206 stellt in ihrem Buch die verschiedenen Möglichkeiten der Verwendung von mimetischer oder naturalistischer Farbe in der Skulptur der Gegenwart heraus. Gerhard Richter und Stefan Balkenhol dienen ihr dabei unter anderem als Beispiel.

88 BRINKMANN 2004, S. 35.

89 BRINKMANN 2004, S. 29 f.

90 BRINKMANN 2004, S. 40.

91 WÜNSCHE 1996, S. 27.

sen sich Parallelen zu der farbigen Gestaltung des *Herkules* herstellen. Auch der verfremdende Einsatz der Bemalung ist sowohl bei den alten Skulpturen, wie auch bei den Kunstwerken Lüpertz nachzuweisen (vgl. *Herkules* oder Entwurfsmodelle).<sup>92</sup> Allerdings boten die Skulpturen der griechischen Antike einen anderen Ausgangspunkt. Sie waren meist aus hellem Marmor gefertigt, auf dem die Bemalung anders zur Geltung kam, als auf der dunklen Bronze. Aber der Wunsch nach Verlebendigung war in der Antike so verbreitet, dass auch Bronzefiguren bunt gefasst wurden.<sup>93</sup> Dabei erweckte beispielsweise Elfenbein, farbiger Stein oder Emaille die Augen zum Leben und Lippen und Brustwarzen wurden durch rotes Kupfer betont. Lüpertz nähert sich also nicht nur formalen Problemen über archaische Plastik, wie noch zu sehen sein wird, sondern imitiert auch deren Mehrfarbigkeit. Dabei ergeben sich Parallelen wie die Betonung des Blicks, die Gohr bereits für die Plastiken Lüpertz' herausstellte,<sup>94</sup> oder die blaue Färbung der Haare und des Bartes. Eindeutig ist auch die klärende Funktion der Farbe beim *Herkules*. Die Plastik würde ohne Farbe weniger markant und ihre Teile weniger deutlich wirken, was besonders eine Fotografie von Manfred Vollmer deutlich macht, auf der erst Teile des Herkuleskopfes bemalt sind (Abb. 28).

In den Fällen, in denen Markus Lüpertz von einer Plastik mehrere Exemplare anfertigen lässt (vgl. die Entwurfsmodelle für den *Herkules* oder auch *Die Mythischen Sieben*), spielt die Färbung eine besonders entscheidende Rolle. Mit ihr wird die Plastik individualisiert, da jede anders bemalt ist. Dass sich dadurch unterschiedliche Interpretationen ergeben, können Fiege/Klee in einer Gegenüberstellung verschiedener Farbfassungen der *Odaliske* zeigen.<sup>95</sup> Zudem verbindet sich bei der Bemalung der dreidimensionalen Oberfläche die bildhauerische Arbeit mit der Malerei: „Sie [die Plastiken, Anm. d. Verf.] sind in eben der Weise malerisch, als seine Bilder plastisch sind.“<sup>96</sup> Markus Lüpertz überträgt damit seine malerischen Fähigkeiten in die Bildhauerei und macht zudem ein Charakteristikum der Malerei zur Eigenschaft der Bildhauerei: Jede

---

92 Auf die Farbe als verfremdendes Element verweist auch HAPKEMEYER 1995, o.S.

93 Die folgenden Ausführungen über die Färbung von antiken Bronzen gehen zurück auf WÜNSCHE 1996, S. 27 f.

94 GOHR 2010, S. 58.

95 FIEGE/KLEE 2002, S. 93 f.

96 HAENLEIN 1986, o.S.

Plastik wird durch die Bemalung des Künstlers zum Unikat, genauso wie Gemälde Unikate sind. Krüger macht darauf aufmerksam, dass sich in Lüpertz' spontaner, regelloser und unmittelbarer Färbung der Plastiken das Bemühen um primitive Direktheit zeige.<sup>97</sup> Der Farbauftrag erinnere zuweilen an Kinderzeichnungen.<sup>98</sup> Am *Herkules* zeigt sich die Nähe zum Primitivismus und zu kindlichem Spiel besonders in der plakativen und grellen Farbigkeit. Auch der Vergleich mit Comicfiguren ist fruchtbar. Beim *Herkules* sind ebenso wie bei den Disney-Figuren Donald Duck und Mickey Mouse plakative und leuchtende Primärfarben, neben Schwarz und Weiß, eingesetzt. Die Farbigkeit ist dabei nicht darauf angelegt, realen Vorbildern zu entsprechen, sondern dient der Erschaffung von Kunstfiguren.

Die eigenhändige Arbeit spielt ebenfalls eine entscheidende Rolle. Auf dem Gelände der *THS Wohnen GmbH* in Gelsenkirchen bemalte Lüpertz selbst, teils auf einem Hubwagen, Anfang Dezember 2010 die Aluminiumplastik mit Schellack<sup>99</sup>. Einem Zeitungsbericht der WAZ ist zu entnehmen, dass Lüpertz zusätzlich schwarzen und transparenten Wachs in die Furchen reiben wollte, um die Farbwirkung zu verbessern.<sup>100</sup> Trotz aufwändiger und zeitintensiver Bemalung wird die Färbung der Plastik jedoch vergänglich und lediglich den Zeitgenossen vorbehalten sein,<sup>101</sup> anders also als bei den mit bunten Steinen verzierten Bronzefiguren der griechischen Antike. Aber nicht nur die Farbe wird verlorengehen, auch der silbrige Glanz des Aluminiums wird sich durch die Witterung und die Ansammlung von Schmutz in den Unebenheiten der Oberfläche verändern.

Unter den zeitgenössischen Künstlern lassen sich nur wenige finden, die Aluminium verwenden und es zudem bemalen. Als ein Beispiel kann Franz West gelten, der seine alumine *Sitzskulptur* (Abb. 27) farbig lackierte. Aluminium verwendete West auch für die *Lemurenköpfe*, die auf der Wiener Stubenbrücke als Plastik im öffentlichen Raum zu betrachten sind. Bei Thomas Schütte wird dann Aluminium auch für figürliche Plastiken gebraucht, wobei diese jedoch

---

97 KRÜGER 2004, S. 93.

98 KRÜGER 2004 setzt hier Lüpertz in die Nähe zu Cy Twombly, der in seiner Kunst Malerei von Kindern adaptiert (93, Anm. 325).

99 THS WOHNEN GMBH FILM 2011, 17. Min.

100 DER WESTEN 7.12.2010.

101 HAPKEMEYER 1995, o.S. geht allgemein davon aus, dass die Bemalungen innerhalb eines Jahres verwischen, wenn die Plastik im Freien aufgestellt ist.

nie bemalt werden. Diese wenigen Beispiele verdeutlichen das Alleinstellungsmerkmal Lüpertz'. Seine Art, figürliche Metallplastiken zu bemalen, in diesem Fall eine Aluminiumplastik, kann in der zeitgenössischen Kunst als einzigartig gelten. Bislang ist der *Herkules* auch innerhalb des Œuvres die einzige, bemalte Aluminiumplastik des Künstlers.<sup>102</sup>

Während die plastischen Entwürfe noch ganzheitlich koloriert sind, setzt Lüpertz beim *Herkules* Akzente: nur der Kopf und das Keulenfragment mit Schildkröte und Felsen sind bemalt. So werden diese Teile als wichtig markiert und dem Betrachter besonders hervorgehoben. Das Attribut, ehemaliges Zeichen der Heldenstärke, tritt deutlicher in seiner Fragmenthaftigkeit hervor, die Schildkröte irritiert und stört die Vorstellung der antiken Heldengeschichte und erst die Bemalung des Kopfes erweckt die Figur zum Leben.

---

<sup>102</sup>Die Aluminium-Gruppe *Das Urteil des Paris* ist unbemalt.

### 3.4. Der *Herkules* im Œuvre von Markus Lüpertz

Markus Lüpertz ist kein klassischer Bildhauer, sondern versteht sich in erster Linie als Maler. Sein frühes malerisches Werk ist gekennzeichnet von Formgebilden wie beispielsweise den von ihm erfundenen Dithyramben, die seinen Ruhm in den 1960er Jahren begründeten. „Die Dithyrambe, beziehungsweise das Adjektiv dithyrambisch sind [...] von Markus Lüpertz frei herangezogene Zweckvokabeln [...]. Lüpertz meint generell die von ihm ‚erfundenen‘ Gegenstände, die nie und nimmer Nachbildung, Abbildung oder gar Illustration einer uns aus der Außenwelt bekannten Sache sind. [...]“<sup>103</sup> Die Dinge sind also entweder tatsächlich seiner Phantasie entsprungen oder so verfremdet, dass sie von uns nicht mehr als solche erkannt werden können. Allerdings sind seine Werke in den seltensten Fällen rein abstrakt – dazu tragen nicht zuletzt die Titel bei, die stets reale Dinge bezeichnen oder an sie erinnern.<sup>104</sup> Später interessieren ihn unter anderem „Deutsche Motive“ (Stahlhelme, Waffenröcke, Ähren, Knochen, Schwarz-Rot-Gold), Landschaften und Stillleben oder Paraphrasen von Gemälden Poussins oder Corots (1990er Jahre). Dann erhält auch die Figur Einzug in seine Malerei:<sup>105</sup> Lüpertz beschäftigt sich mit den Werken Maillols.<sup>106</sup> Dies ist bezeichnend, denn nie bedient sich Lüpertz eines lebenden Modells und seine Bezugspunkte lagen und liegen immer in der Kunst selbst, wie Fiege/Klee formulieren.<sup>107</sup>

Bereits in den frühen Schaffensphasen modelliert Lüpertz auch mit Gips. Die entstandenen Formen dienten jedoch vor allem dem Experiment und wurden als Hilfsmittel für die malerische Arbeit verwendet.<sup>108</sup> Eigenständige plastische Kunstwerke entstehen dann seit dem Jahr 1981. Allerdings nicht ohne das programmatische Geständnis: „Ich kann als Maler nur Skulpturen machen, wenn

---

<sup>103</sup>SCHAUER 1986, o.S.

<sup>104</sup>Zum Beispiel Gemälde mit Titeln wie *Interieur – dithyrambisch* (1973), *Palettenpilz – dithyrambisch* (1973) oder *Othello – dithyrambisch* (1976).

<sup>105</sup>In Zeichnungen und Grafiken finden sich figürliche Darstellungen schon in den 1970er Jahren (z. B. *Kinder in Betrachtung der Landschaft – dithyrambisch*, 1972).

<sup>106</sup>LÜPERTZ, SCHWERFEL 1989, S. 45.

<sup>107</sup>FIEGE/KLEE 2002, S. 65.

<sup>108</sup>LÜPERTZ, SCHWERFEL 1989, S. 46. Seit den 1960er Jahren modelliert Lüpertz teilweise seine Dithyramben in Gips, um sie dann wieder in das zweidimensionale Bild zu übertragen (PRAT 2008, S. 237).

ich Maler bleibe.“<sup>109</sup> Malerei und Bildhauerei laufen seither als parallele künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten. Die starke Verbindung zwischen den beiden Künsten zeigt sich bis heute darin, dass sich Lüpertz' Plastiken fast immer auch in den Bildern wiederfinden lassen. Außerdem sind alle bildhauerischen Werke farbig wie Lüpertz Malerei und „bieten mehrere, facettenhafte Ansichten“<sup>110</sup>. Neben der Mehransichtigkeit ist laut Aussage des Künstlers die Gleichgültigkeit gegenüber dem Material ein typisches Merkmal seiner Maler-Plastik.<sup>111</sup> Lüpertz unorthodoxes Vorgehen spiegelt sich aber nicht nur in der ‚Materialgleichgültigkeit‘ wieder, sondern zeigt sich auch in der unklassischen Vorgehensweise bei der bildhauerischen Arbeit: Während die akademische Bildhauerei in mehreren Schritten und stufenweise über Skizzen, Modell- und Kompositionsstudien und plastischen Entwürfen ein Werk entwickelt, „ist dem Maler-Bildhauer Lüpertz die Intensität des unmittelbaren Runs ein unumgängliches Erfordernis.“<sup>112</sup>

Innerhalb des bildhauerischen Werks von Lüpertz unterscheidet Carendente verschiedene Vorgehensweisen.<sup>113</sup> So können grob insgesamt drei verschiedene Gruppen ausgemacht werden, wobei sich die einzelnen Gruppen partiell überschneiden: Kombinationen von Plastik und objet trouvé, Plastiken mit Bezug auf literarische Quellen und menschliche Körperfragmente. Die ersten eigenständigen plastischen Arbeiten, die 1981 entstehen, sind der letzten Gruppe zuzurechnen: der *Fuß eines Fürsten*, eine *Nymphe* (ein weiblicher Torso) eine *Landschaft mit schwarzem Pfeil* (suggeriert einen Kopf) und eine *Hand*. Wie bereits mehrfach in der Sekundärliteratur herausgestellt wurde, sind die Werke durch einen kubistischen Stil charakterisiert:<sup>114</sup> Sie sind grob bearbeitet und mit vielen Ecken und scharfen Kanten versehen, die sich in der Gesamterscheinung sogar zu Kratern herausbilden. Es entsteht der Eindruck, als seien die Plastiken aus einem Material wie Holz gehauen, das eine grobe Oberflächenstruktur be-

---

<sup>109</sup>LÜPERTZ, SCHWERFEL 1989, S. 47.

<sup>110</sup>Ebda.

<sup>111</sup>Ebda. Er benutze Bronze, weil ihm der Oberflächencharakter von Sandstein oder Marmor zu „schwerfällig“ sei und seine Skulpturen „schnell geschehen“ müssen „mit leichten, schnell trocknenden Materialien [...]“.

<sup>112</sup>RUDLOFF 1995, S. 23. Allerdings sei betont, dass es sich bei der unorthodoxen Vorgehensweise und dem spielerischen Umgang mit der Bildhauerei um ein typisches Merkmal von Maler-Bildhauern handelt. Dies wurde bereits als solches herausgestellt (PRAT 2008, S. 24).

<sup>113</sup>CARENDENTE 1995, o.S.

<sup>114</sup>Zum Beispiel bei GOHR 1986 und SCHAUER 1986.

günstigt. Besonders augenscheinlich ist dies bei der *Nymphe* (Abb. 29). Sie steht auf einem Sockel, der eine Fortsetzung der Beine andeutet. Gerade so, als müsste man ihre restliche Form noch aus dem Holzstück herausarbeiten. Dieser Eindruck täuscht, denn alle genannten Werke sind zwar aus Gipsblöcken<sup>115</sup> entstanden, aus denen der Künstler die Form herausschälte, anschließend wurden sie jedoch in Bronze gegossen.<sup>116</sup> Markus Lüpertz knüpft in den frühen Arbeiten an die Vorgehensweise seines Künstlerkollegen Georg Baselitz an, der 1980 mit dem hölzernen *Modell für eine Skulptur* auf der Biennale in Venedig für Aufsehen gesorgt hatte und seitdem meist grob behauene Holzskulpturen ausstellt.

Die Reihe der Körperfragmente setzt sich fort in der Serie der Köpfe, die als *Bürger von Florenz* (1983) zusammengefasst sind. Auch sie sind grob geformt und manchmal gar bis zur Unkenntlichkeit (vgl. z. B. *Touriste*) deformiert. Meist zeigt sich ihre Hauptansicht im Profil und daraufhin sind sie auch farbig bemalt (das zeigt sich besonders bei *Der Mohr*). Diese Serie entstand aus dünnen Styroporplatten, aus denen Lüpertz den Umriss der Köpfe herausbrach, und dann entsprechend veränderte und ergänzte.<sup>117</sup>

Bereits in der *Nymphe* motivisch vorbereitet, erarbeitet Lüpertz 1981/1982 die Plastik *Standbein – Spielbein*, die aus einem fast 3,20 m hohen Gipsblock herausgeschlagen<sup>118</sup> wurde, und ebenfalls der Gruppe der Körperfragmente zuzurechnen ist. Dieses Werk, welches sich mit einem klassischen Topos der Bildhauerei auseinandersetzt, dem Kontrapost, setzt den Anfangspunkt zu einer bis heute andauernden Beschäftigung mit der Antike und dem damit verbundenen klassischen Formenrepertoire, dem menschlichen Körper.

Zu der Gruppe der Plastiken mit Bezug auf literarische Quellen gehört die achteilige Serie *Alice im Wunderland*, die ebenfalls 1981 entstand. Der Serie waren 48 Ölbilder und zahlreiche Zeichnungen vorausgegangen, aus denen Lüpertz acht Motive auswählte, um sie dann, meist in Isolation eines einzelnen Elementes, dreidimensional umzusetzen. Dabei sind weder die Gemälde noch die Plas-

---

<sup>115</sup>FRANZKE 1986, S. 32.

<sup>116</sup>AUSST.KAT. 1996 weist daraufhin, dass Lüpertz die „angestrebte formale Härte nur durch Herausschlagen bzw. Herausschneiden erreichen kann, nicht aber durch aufbauende Modellierung einer weichen Tonmasse“. Aus dem Grund verwende Lüpertz Gipsblöcke, aus denen er die Form mit Säge und Beil (wie bei *Standbein-Spielbein*) herausarbeitet (111).

<sup>117</sup>AUSST.KAT. 1996, S. 115.

<sup>118</sup>FRANZKE 1986, S. 33.

tiken als Illustrationen der Geschichte von Lewis Carroll zu verstehen. Der Künstler spielt hier mit Assoziationen und Gedanken. Die Titel der Werke sind demnach auch Zitate der Erzählung, jedoch ohne inhaltlich einen Sinn zu machen. Sie sind dem Kontext entrissen und ebnen den Weg zu einer freien Assoziation und Interpretation. Die Plastik *Es! Versetzte die Maus ziemlich scharf* beispielsweise zeigt ein Ei im Eierbecher neben einer von einem Tuch verdeckten Form. Ihre Formen sind, im Gegensatz zu den Körperfragmenten, sauber und glatt bearbeitet. Das hängt auch damit zusammen, dass die Form nicht aus einem Gipsblock herausgeschlagen ist, sondern verschiedene Teile mit Gips und Modelliermasse zu einem Ganzen zusammengefügt wurden.<sup>119</sup> Außerdem sind die Bronzen zeichnerisch bunt glänzend bemalt und die Oberfläche, anders als noch bei den ersten Plastiken, komplett mit Farbe bedeckt. Kombinationen von Plastik und objet trouvé schließen unter anderem Werke wie *Hommage à Beuys 1968 (Biafra)* oder *Fe-tisch* (1984) ein. Bei dem letztgenannten dienen eine Kabeltrommel und verschiedene Blechteile und Bronzestücke als objet trouvé und seine Beuys-Bewunderung stellt Lüpertz zur Schau, indem er einen alten Holztisch mit einer Filzunterlage und einer flachen Bronze aus Besteck und Geschirr belegt.<sup>120</sup>

So verschieden die Plastiken der drei vorgestellten Gruppen auch sind, auf formaler Ebene ist zusammenfassend festzuhalten, dass alle besonders durch ihren Herstellungsprozess gekennzeichnet sind. Die Materialwahl des Gussmodells und die daraus entstehenden Möglichkeiten der Bearbeitung haben signifikante Auswirkungen auf die spätere Form und Wirkung der Plastik. Außerdem sind (fast) alle Plastiken bemalt, wenn auch die Bemalung vom Künstler unterschiedlich eingesetzt wird: sie kann das Material komplett verdecken und die Plastik wie ein Gemälde wirken lassen (besonders bei der Serie *Alice im Wunderland*). Die Farbe kann auch die plastischen Gegebenheiten souverän überspielen wie es Armin Zweite bezüglich der *Bürger von Calais* bemerkt<sup>121</sup> oder Gegensätze glätten und vereinheitlichen wie bei den Assemblagen.

Eine weitere Gruppe, die den drei knapp vorgestellten hinzugefügt werden muss, ist die der Rezeptionen und Paraphrasen der aus der Kunstgeschichte be-

---

<sup>119</sup>AUSST.KAT. 1996, S. 113

<sup>120</sup>AUSST.KAT. 1996, S. 116 f.

<sup>121</sup>Ebda., S. 115.



Abb. XI: *Titan*,  
Bronze, bemalt,  
253 x 59 x 196 cm, 1986.  
Abb. aus: Ausst.Kat. 1986, S.2.

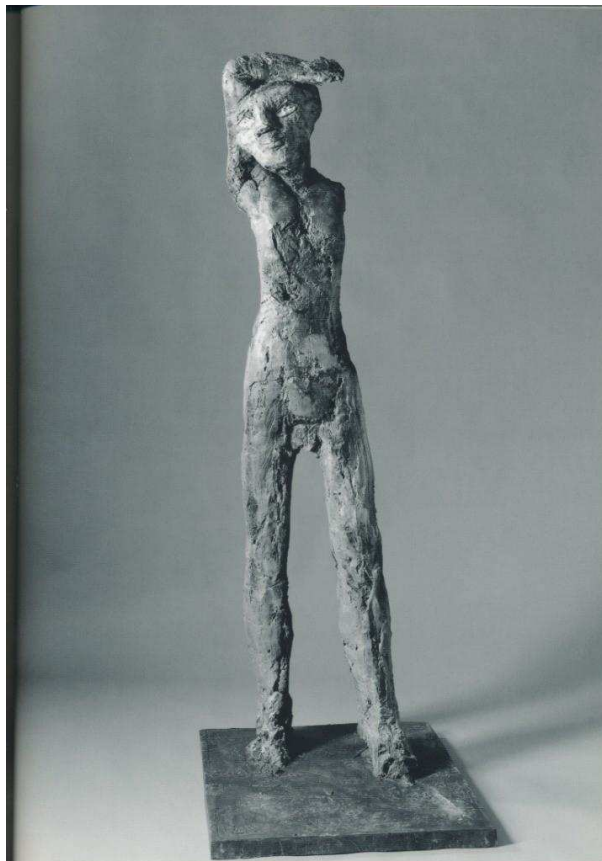


Abb. XII: *St. Sebastian*,  
Bronze, bemalt,  
223 x 78 x 92 cm, 1987. Abb.  
aus: Ausst.Kat. 1995.

kannten Motive. Innerhalb der Gruppe lässt sich ein großer Bereich unter dem Begriff Antikenrezeption zusammenfassen. Exemplarisch für diesen Teil wird im Folgenden die Serie der *Mythischen Sieben* vorgestellt, die den Beginn der Beschäftigung mit antiken Figuren markiert. Zudem spielt sie aufgrund ihrer thematischen Verbindung zum *Herkules* eine wichtige Rolle bei dessen Einordnung. Zunächst werden charakteristische Merkmale der Antikenrezeption bei Lüpertz herausgearbeitet und überprüft, ob diese Spezifika auch auf die Figur *Herkules* zutreffen. Im Anschluss daran werden Unterschiede und Gemeinsamkeiten des *Herkules 2003* und der kolossalen Aluminiumplastik hervorgehoben.

Die Serie der *Mythischen Sieben* und die Antikenrezeption im Werk Lüpertz<sup>1</sup>

Die 1981 entstandene Plastik *Standbein-Spielbein* markiert den Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit klassischen Formen wie dem Kontrapost. Einige Jahre später (1985-1990) entstehen daran anknüpfend sieben bronzene Monumentalplastiken<sup>122</sup>, die Lüpertz als die *Mythischen Sieben* zusammenfasst: *Ganymed* (1985), *Hirte* (1986), *Titan* (1986), *St. Sebastian* (1987), *Prometheus* (1989), *Apoll* (1989) und *Clitunno* (1989-1990).<sup>123</sup> Fast alle haben eine Auflage von mehreren Exemplaren,<sup>124</sup> sind jedoch durch ihre Bemalung individualisiert<sup>125</sup>. Die meisten befinden sich in Privatbesitz, *Apoll* jedoch war eine Auftragsarbeit für die Alte Oper in Frankfurt und steht dort in einer Nische des Hindemith Foyers. Exemplarisch für diese Gruppe werden im Folgenden die Arbeiten *Titan* und *St. Sebastian* vorgestellt.<sup>126</sup>

Bei der Konstruktion des *Titanen* greift Lüpertz auf Gestaltungselemente der

---

<sup>122</sup>Die Bezeichnung „Monumentalplastiken“ bezieht sich, in Abgrenzung zu Kolossal- und Kleinplastiken, auf die Größe der Figuren.

<sup>123</sup>Der AUSST.KAT. 1995 beschäftigt sich fast ausschließlich mit diesen Plastiken. Darüber hinaus sind in dem Katalog auch viele Entwurfszeichnungen abgedruckt, an denen sich teilweise die Entwicklung der Plastiken ablesen und ihre ausgeführte Form erklären lässt.

<sup>124</sup>AUSST.KAT. 1995, S. 82 ff.

<sup>125</sup>Alle Figuren (abgesehen vom Apoll) wurde mehrfach gegossen und sind – das ist anzunehmen, weil Lüpertz dies auch bei vorherigen Plastiken so handhabte – individuell bemalt (PRAT 2008, S. 237). Da von den verschiedenen Farbfassungen keine Abbildungen vorlagen, muss der Teil der Bemalung in den folgenden Ausführungen ausgeklammert werden.

<sup>126</sup>Die Beschränkung findet statt, um eine übermäßige Wiederholung der vorhandenen Fachliteratur zu vermeiden. *St. Sebastian*, wurde ausgewählt, weil auch er lediglich einarmig ist und damit in einem formalen Zusammenhang zu *Herkules* steht und *Titan* steht stellvertretend für die mythologischen Figuren der sieben Plastiken und kann inhaltlich auf den *Herkules* bezogen werden.

Archaik zurück. Besonders der für die archaische Plastik kennzeichnende strenge Aufbau und das Statuarische zeigt sich in der Figur des *Titanen* (Abb. XI):<sup>127</sup> Der Körper ist in ein System von Vertikalen und Horizontalen gepresst und radikal auf eine frontale Ansicht gebracht.<sup>128</sup> Die Beine sind jedoch nicht nach vorne, sondern wie der linke Arm seitlich ausgerichtet und stehen zudem parallel zueinander. An einigen Stellen ist die Oberfläche der Gestalt stark zerfurcht, so dass die einzelnen Körperteile wie isoliert voneinander erscheinen, was besonders am Rücken deutlich wird. Da kein weiteres Attribut die Gestalt auszeichnet, bleiben die starre Spannung der Körperglieder in die Koordinaten und die parallele Beinstellung die markanten Merkmale. Der Künstler Lüpertz bedient sich bei seiner Figurenerfindung verschiedener Seiten:<sup>129</sup> Einerseits greift er signifikante, allgemeine Merkmale einer archaischen Statuette auf wie das Standmotiv, die blockhafte Erscheinung und die Vieransichtigkeit und reduziert seinen *Titan* auf das Wesentliche. Außerdem kann in der archaischen Plastik das Vorbild für die auffällige parallele Beinstellung des *Titanen* gesehen werden. Die formale Annäherung geschieht andererseits über die klassische Statue *Poseidon/Zeus* vom Kap Artemision um 460 v. Chr. (Abb. 30) des Athener Nationalmuseums, einer Götterfigur, die mit der rechten Hand soeben ausholt, um etwas zu schleudern. Lüpertz orientiert sich an dem Aufbau der klassischen Figur und setzt auch seinen *Titan* in das Netz aus Horizontale und Vertikale. Andere Charakteristika der Statue, wie der athletische Körperbau oder ein Attribut interessieren Lüpertz offensichtlich nicht.

Inhaltlich verweist er mit dem Titel auf die als Titanen bezeichneten zwölf Kinder der Urahnen aller Götter, die ähnlich wie die Giganten als Gegenkräfte zu der von den olympischen Göttern versinnbildlichten Weltordnung fungieren. Die Schönheitsideale und Körpergestaltungen, die durch die Verweise auf die

---

127RUDLOFF 1995, S. 21.

128Ebda.

129Die antike Statue führen HEROLD 2001, S. 138 und WÜNSCHE 1996, S. 13 als Vorbild an, ohne jedoch eine Erklärung zu bieten wie sie zu der Einschätzung kommen. WÜNSCHE 1996 bildet gleichzeitig einen *blitzschwingenden Zeus* der Münchner Glyptothek ab, eine archaische Statuette, allerdings ohne im Text auf den Verweis einzugehen (35). Das von Wünsche durch eine Abbildung angedeutete Vorbild greift dann KRÜGER 2004 auf (91). Ihr Einwand scheint berechtigt, das Vorbild für den Titanen nicht nur in einer klassischen, sondern auch (und möglicherweise ausschließlich) in einer archaischen Statue zu suchen. Sie plädiert für das archaische Vorbild des *Biltzeschleudernden Zeus*, weil dieser parallele Beine aufweist, die als markantes Merkmal auch bei dem Lüpertzschen *Titan* eine signifikante Rolle spielen.

Mythologie und die klassische Plastik angesprochen sind, wandelt Lüpertz ins Gegenteil um: die aktive, elegante und athletische Figur wird zu einem statischen, nahezu unbeweglichen Körper modelliert. Auch beim *Titan* spiegelt die Oberfläche den Herstellungsprozess wieder: das Modell für die Plastik wurde aus Holzleisten und Brettern zusammengesetzt.<sup>130</sup> Die Materialien geben ihre Steifheit und Inflexibilität an die Figur weiter. So steht der *Titan* mächtig, aber unbeweglich im Raum und das, was noch für die Vorbilder charakteristisch war, ist es für die Lüpertzsche Ausführung nicht mehr.

Die Plastik *St. Sebastian* (Abb. XII) bezieht sich nicht auf ein mythologisches Thema, sondern auf den aus der Hagiographie bekannten Märtyrer Sebastian, der für seinen Glauben kämpfte und wegen seiner christlichen Überzeugung von Bogenschützen getötet wurde. Bei der Darstellung von Markus Lüpertz erinnert nichts an die konkrete Geschichte und das tödliche Ende Sebastians. Die Figur hat einen schwächtigen Körper und ist am Brustkorb so schmal, dass sie kaum lebensfähig erscheint. Zudem ist sie entmannt und am linken Arm amputiert. Den rechten Arm hat die Gestalt um den Kopf gelegt. Das Gesicht ist unnatürlich deformiert und in die Breite gezogen, die Augen sind weit aufgerissen, der Blick ist starr nach vorne gerichtet. Hinter dem lächelnden Mund sind Leiden und Angst nur zu erahnen. Der Sebastian, der in der Kunstgeschichte oft an einen Baum oder eine Architektur gefesselt und mit Pfeilen durchbohrt dargestellt wird,<sup>131</sup> ist bei Lüpertz auch ohne Bogenschützen und Pfeile böse zugerichtet. Er ist mit seinem kränklichen, grob modellierten Körper nackt dem Betrachter ausgeliefert, hat bereits eine „gewaltige Beule“<sup>132</sup> und kann sich lediglich durch seinen rechten Arm schützen, der wie Herold bereits mit Verweis auf die kunsthistorische Ikonographie herausstellte das Leiden symbolisiert<sup>133</sup> und Hinweis auf das Opfertum ist<sup>134</sup>. Inhaltlich könnte ein Zusammenhang hergestellt werden zwischen dem geschundenen Körper, dem auffälligen Armgestus und dem darin ausgedrückten Leiden der Lüpertz-Figur und dem Heiligen, der qualvoll sterben musste. Das Leidensmoment könnte jedoch auch auf viele

---

130GOHR 1986, o.S.

131So zum Beispiel bei Andrea Mantegnas *Heiligen Sebastian*, Kunsthistorisches Museum Wien, um 1640.

132KRONJÄGER 1995, S. 75. Das konnte nicht überprüft werden, weil der Autorin eine seitliche Aufnahme des *St. Sebastian* nicht zugänglich war.

133HEROLD 2001, S. 139.

134KRONJÄGER 1995, S. 75.

andere Figuren zurückgeführt werden.<sup>135</sup> Letztendlich besteht die einzige eindeutige Gemeinsamkeit in der identischen Bezeichnung der Plastik und der Heiligenfigur.

Die fünf weiteren Plastiken der Serie können, so wie an *St. Sebastian* und *Titan* gezeigt, auf ein wesentliches Attribut oder eine charakteristische Geste zugespitzt werden. Sie beziehen sich durch ihren Titel ebenfalls auf Götter (*Apoll*, *Prometheus*) oder andere Gestalten der mythologischen (*Ganymed*) oder christlichen (*Hirte*) Geschichte. Lediglich die Figur des *Clitunno* bildet eine Ausnahme, da sie eine Personifikation des Flusses Clitunno darstellt (die Quelle entspringt in der Gemeinde Campanello sul Clitunno, Umbrien).<sup>136</sup> Der Betrachter, der aufgrund des Titels eine konventionell anmutende Plastik und die Illustration einer mit der Titelperson verbundenen Geschichte erwartet, wird jedoch zwangsläufig enttäuscht.<sup>137</sup> Die Figuren sind vielmehr das Gegenteil dessen, was der Betrachter erwartet. Sie sind weder als heroische noch als triumphierende Gestalten dargestellt, sondern zeichnen sich vor allem durch eine grobe Modellierung der Oberfläche oder/ und einen verfremdeten bzw. verformten Körper aus. Die Deformation des *St. Sebastian* ist auf die Spitze getrieben: ihm fehlt ein Arm. Eine ähnliche Amputation vollführte Lüpertz lediglich noch an den Figuren *Daphne*, *Mozart*, *Salieri*, *Krieger* und schlussendlich am *Herkules*. Während der rechte Arm der *Daphne* (Abb. 31) noch als Stumpf angedeutet und bei *Mozart* (Abb. XIX) und *Salieri* noch der linke Armansatz zu erkennen ist, fehlt der linke Arm des *Kriegers* (Abb. 32) und des *Herkules* vollständig.<sup>138</sup> Es ist damit auch evident, was Hapkemeyer feststellte: Lüpertz' „Aufgabe ist es, Vollendung zu schaffen, allerdings nicht im Sinn des Harmonisch-Schönen, sondern im Sinn einer ganz persönlichen, Gegensätze und Spannun-

---

135RUDLOFF 1995 verweist auf die „zahlreichen Stilkonnotationen“ des Motivs und das „breite Repertoire an Klagebildern der Kunstgeschichte“, das aufgegriffen wird (24).

136Clitunno tritt lediglich in der lokalen antiken Dichtung auf und wurde bislang nicht wie die anderen ‚Namenspatronen‘ mehrfach in der Bildenden Kunst rezipiert. ELSÉN 1995, S. 57, Anm. 1.

137AUSST.KAT. 2010c, S. 8.

138Auffällig ist, dass den Lüpertzschen Plastiken immer die Arme fehlen. Es gibt keine Figur, der ein anderes Körperteil fehlt, was auch für alle kleinplastischen Entwürfe des *Herkules* zutrifft. Es stellt sich also die Frage, wieso Markus Lüpertz wiederholt die Arme abtrennt. Möglicherweise ist die Antwort simpel und die Entscheidung hat praktische Gründe: Der Künstler steht vor erheblichen statischen Schwierigkeiten, will er einer Standfigur ein Bein entfernen. Die Problematik kann er bei der Abtrennung eines Armes umgehen und trotzdem ist die Verstümmelung des Körpers offensichtlich.

gen, ja bewußt das Häßliche und den ‚Fehler‘ einbeziehenden Ästhetik.“<sup>139</sup> Bei den Figuren *Judith* (Abb. 37) oder *Frau mit Krug* wird zudem deutlich, dass mal mehr, mal weniger verschobene Proportionen ein Gestaltungsprinzip Lüpertz' darstellen und immer wieder die Form der Arbeiten bestimmen. Inhaltlich zeichnen sich die Plastiken dadurch aus, dass die narrativen Elemente meist getilgt sind. Bei denen, die noch eine Verbindung zur Geschichte der titelgebenden Figur herstellen, sind es dann nicht die positiven Merkmale, die sich Lüpertz herausucht. Sein Fokus liegt auf dem schwachen, verletzlichen, tragischen Moment der Figur, was besonders bei *Prometheus*<sup>140</sup> oder *St. Sebastian* nachzuvollziehen ist. Zweite nennt es, das „noch nicht entdeckte[...] Moment“, welches Lüpertz im Werk zu vergegenwärtigen versucht.<sup>141</sup>

Die *Mythischen Sieben* werden in der Fachliteratur von unterschiedlichen Erklärungsansätzen und Deutungsversuchen begleitet. Sie werden als entheroisierte Helden bezeichnet<sup>142</sup> und Kersten registriert eine ironische Darstellungsweise<sup>143</sup>. Was hinter der „Ironisierung und Verhohnepiepelung‘ des humanistischen Themas und [...] des Betrachters“ stehe, fragt Rudloff.<sup>144</sup> Sie erkennt, dass es die Illustration sei, der Lüpertz mit seinen Darstellungen eine Absage erteilen wolle, um sich so besonders von der Kunst im öffentlichen Raum abzugrenzen, die „Darstellung auf Kosten von Bildhaftem mißbraucht“. <sup>145</sup> Von Lüpertz' Arbeiten als ‚Anti-Illustrationen‘ geht wohl auch Herold aus, wenn sie bemerkt, dass der Künstler nicht antike Helden und mythische Geschichten versinnbildlichen wolle. Sie kommt aber, im Gegensatz zu Rudloff, zu dem Schluss, dass Namen und mythologische Referenzen wie die Antike vielmehr als leere Hülle benutzt würden, um formale Probleme zu lösen.<sup>146</sup> Auch Gohr

---

139HAPKEMEYER 1995, o.S.

140Auf die Plastik *Prometheus* geht besonders HEROLD 2001 ein (139-141).

141AUSST.KAT. 1996, S. 120.

142HEROLD 1995, S.36.

143KERSTEN 1995, S. 47 und 49. Er bemerkt die Ironisierung der klassischen Schönheitsideale. Zu einem anderen Schluss kommt KRÜGER 2004 bei der Analyse des Antikenbezugs im Gemälde *Frühling*: Lüpertz rezipiere keine Prototypen der Kunstgeschichte und der „Rückgang auf die Archaik war kein bloßes Ironisieren der antiken Tradition, denn die formale Verwandtschaft des Lüpertzschen Archaismus teilt Strukturmerkmale mit der griechischen Archaik. [...] Mit der Rezeption bestimmter antiker Vorbilder konnte Lüpertz vielmehr ein innerbildliches Verweissystem aufbauen, das bei aller Offenheit als Metapher auf seine eigene Arbeit und Intention gelesen werden kann.“ (98)

144RUDLOFF 1995, S. 20.

145Ebda.

146HEROLD 2001, S. 137.

stellt seine These vor dem Hintergrund einer Kunst auf, die Narration verneint: Er gelangt zu der Überzeugung, dass Lüpertz' Gestalten nicht „vornehmlich Erinnerung an Vergangenes wecken [sollen], sondern unter den Namen antiker oder biblischer Gestalten zeitlose Typen menschlicher Fähigkeiten und menschlichen Verhaltens vergegenwärtigen“.<sup>147</sup> Welche Fähigkeiten und Verhaltensweisen dargestellt sind und wie die Versinnbildlichung möglich ist, wenn das erzählerische Moment der Figuren meistens getilgt ist, bleibt ungeklärt. Exemplarisch für andere Deutungsversuche sind die Erklärungen von Fiege/Klee. Sie resümieren mit Rückgriff auf Aussagen Lüpertz' Folgendes: „Die auf das Formale reduzierten Parallelen [der Plastiken zur Antike, Anm. d. V.] stützen die Behauptung von der ikonografischen Bedeutungslosigkeit, auf die Lüpertz entgegen aller Interpretationsansätze zu denen die Betitelungen verführen, immer wieder verbal verweist.“ Neben Fiege/Klee eignen sich auch andere Autoren unkritisch Aussagen des Künstlers an, ohne Distanz zum Gegenstand zu bewahren.<sup>148</sup> Um sich dem ästhetischen Gestaltungsprinzip Lüpertz zu nähern, operiert die Fachliteratur auf philosophischer Ebene mit Nietzsche<sup>149</sup> und Begriffen wie der „Gegenästhetik“<sup>150</sup>, ohne die Bezüge jedoch zu spezifizieren. Ebenfalls ohne weitere Erläuterungen wird ein Manifest Lüpertz' aus dem Jahr 1968 zu Rate gezogen, dessen Titel lautet: „*Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundene Dithyrambe sichtbar gemacht*“.<sup>151</sup> Gohr schlussfolgert, dass Lüpertz so programmatisch festgehalten habe, dass er nicht die Schönheit zeigen wolle.<sup>152</sup>

Herold macht einen Vorschlag, der die ästhetischen und formalen Auffälligkeiten zu einer übergeordneten Deutung zusammenfassen und einen Hinweis auf das ‚Warum?‘ liefern kann. Sie versteht die *Mythischen Sieben* als Lüpertz' eigenen Olymp, „eine Art Gegengötterwelt“.<sup>153</sup> Die Gestalten werden so, führt

---

147GOHR 2010, S. 312.

148Siehe Exkurs im Anhang „Bemerkungen zum Gespräch Lüpertz – Schwerfel“.

149FIEGE/KLEE 2002, S. 79; HAPKEMEYER 1995, o.S.; KERSTEN 1995, S.50.

150KERSTEN 1995, S. 50. Kersten spricht im Hinblick auf den *Apoll* von der „Wirksamkeit einer Gegenästhetik“ (47). Lüpertz knüpfe zwar einerseits an antike Tradition an, andererseits ironisiere er die klassische Schönheit und verfolge damit eine gegenästhetische Haltung (47). Eine konkrete Beschreibung der, sich auf Nietzsche berufenden „Gegenästhetik“ und der Adaption auf das Lüpertzsche Werk bleibt Kersten dem Leser jedoch schuldig.

151GOHR 2010, S. 309. Auch KERSTEN 1995, S. 53.

152GOHR 2010, S. 309.

153HEROLD 2001, S. 137. Ganz ähnlich argumentiert SCHULZ-HOFFMANN 1991. Sie bezieht jedoch

man den Gedanken weiter, zu Teilen einer persönlichen Ideenwelt<sup>154</sup>. Der Künstler baut sich eine andere, künstliche Welt auf, deren Bewohner er sich selbst aussucht und die er nach seinen Vorstellungen, gottähnlich,<sup>155</sup> formt. Dabei geht es Lüpertz sicher nicht um die korrekte Darstellung der (historischen) Figur, also nicht um deren Illustration, so wie mit Hilfe der angeführten Autoren dargelegt, sondern um die konzentrierte Darstellung dessen, was die Figur – nach Lüpertz – auszeichnet: Ihr Leiden (*St. Sebastian*) oder ihre Schwere und Unbewegtheit (*Titan*). Dabei wird Geschichte von Lüpertz als Stimulansmittel benutzt, die den Anstoß zur künstlerischen Idee liefert<sup>156</sup> und die er als frei verfügbares Reservoir von Motiven und Gestaltungsprinzipien ausschöpfen kann. Der Bezug zur kunstgeschichtlichen Tradition, zu Motiven und Darstellungsweisen bleibt so immer Teil seines Werks. Mit Hilfe der Zusammensetzung und Überlagerung von Zitaten und Quellen gelangt der Künstler zu eigenwilligen Neuinterpretationen der biblischen oder mythologischen Gestalten. Lüpertz konstruiert Geschichte neu, indem er Mythen und kunstgeschichtliche Ikonographie zum Thema macht und so für die Gegenwart aktualisiert<sup>157</sup>. Damit bewältigt und interpretiert er die Frage: Welche Rolle nehmen die Gestalten im Hier und Jetzt ein? Welche Bedeutung können sie für uns haben? Lüpertz arbeitet sich an der Tradition und Vergangenheit ab und dekonstruiert mit allen Mitteln die antike Schönheit und Formeneleganz. Die *Mythischen Sieben* verlieren ihre Erkennungsmerkmale, werden verstümmelt und deformiert bis sie kaum mehr lebensfähig erscheinen. Schlussendlich verkörpern sie nicht mehr das, was sie einmal waren und *Titan* oder *St. Sebastian* werden gar zu passiven und funktionslosen Geschöpfen. Auch der *Herkules* stellt eine Figur dar, dessen Charakter nicht mehr der der

---

alle Plastiken Lüpertz' mit ein, wenn sie von der Realisierung einer „Gegen-Welt“, einer „Utopie“ (26) spricht.

154Es wurde bewusst darauf verzichtet, den Begriff der „Individuellen Mythologie“ einzubringen. Ein Überblick über die Verwendung des Begriffs in einem Exkurs macht deutlich, dass der Terminus mehr Ungenauigkeiten ins Spiel bringt, als klärt. Aus diesem Grund wird auf die Verwendung verzichtet.

155Siehe dazu KAMPMANN 2006, die aufgrund von Aussagen Lüpertz zusammenfassen kann, dass sich Lüpertz als gottgleicher Schöpfer empfindet (212 f.).

156FUCHS 2006 macht auf die Bedeutung der Geschichte als Rezeptionsstimulans und provozierendes Mittel aufmerksam und verweist auf eine Aussage Lüpertz' (73).

157„Einerseits geht es Lüpertz offenbar um Rekonstituierung der menschlichen Figur als ganzheitliche Gestalt und Evokation bzw. Aktualisierung ihrer archaischen und mythischen Bedeutung.“ AUSST.KAT. 1996, S. 118.

antiken Heldenfigur entspricht. Er ist keine heroische und kräftige Figur mehr, sondern das Gegenteil. Im Heute hat er seine Rolle als männlicher Held verloren.

### *Der Herkules 2003*

In der bereits angesprochenen *Herkules*-Plastik, die Lüpertz 2003 schuf (Abb. XIII, siehe Kap. 1.2.), sind das narrative Element und die physische Vollständigkeit der Plastik noch gegeben. Das Löwenfell, welches dem *Herkules* über der linken Schulter liegt und bis auf den Bauch ragt und die Keule, die unter der linken Achsel und auf einem Baumstumpf ruht, sind herkömmliche Attribute des Herkules und weisen eindeutig auf seine Heldentaten hin. Außerdem ist die Plastik von 2003 vollständig, d.h. mit zwei Armen und Keule, modelliert und in Teilen bereits so gefärbt wie der *Herkules* von 2010: Haare und Bart sind Blau und nur die Attribute sind noch in einem auffälligen Gelbton bemalt, während der Körper zurückhaltend fleischfarben bemalt ist. Das Gesicht ist hinter roter Farbe nahezu vollständig verdeckt, nur die Augen sind ausgespart, und der Mund verliert seine Form in der blauen Farbe des Bartes. Eine Gesichtsmimik ist daher kaum nachzuvollziehen. Das Rot im Gesicht wirkt allerdings aggressiv und erinnert an das deutsche Sprichwort „Jemand ist rot vor Wut“.

Schrittmotiv und Körperhaltung hat Markus Lüpertz augenscheinlich von der früheren Ausführung des *Herkules* übernommen und auch die Bemalung ähnelt sich. Allerdings wird aus dem hochroten Kopf, ein nur in Teilen bemaltes Gesicht, welches nicht durch Aggression auffällt, sondern wie bereits beschrieben, durch ein lieblich weibliches Aussehen besticht. Weitere signifikante Unterschiede bestehen in den Attributen und der Modellierung: Löwenfell und Keule sind nicht mehr oder nur noch zum Teil vorhanden. Hinzu kommt bei der Aluminiumfassung eine Schildkröte. Und während sich bei dem *Herkules 2003* noch eine körperliche Kraft entwickeln kann, steht die Aluminiumplastik ‚behindert‘ dar. Der Künstler entwickelt also die Darstellung des *Herkules* für den Auftrag der *THS Wohnen GmbH* weiter, in dem Sinne, das er auf bereits angelegtes Formenrepertoire zurückgreift, um es dann zu demontieren.



Abb. XIII: *Herkules*, Bronze,  
bemalt, 126 x 45 x 45 cm, 2003,  
Privatbesitz.  
Abb. aus: Bleyl 2009, S. 60.

### Das Gedicht „Herkules“ von Markus Lüpertz

Neben der malerischen und bildhauerischen Arbeit gehören auch Musik und vor allem Lyrik zum künstlerischen Schaffen von Markus Lüpertz. Im Laufe seines Lebens hat er immer wieder Gedichte in kleinen Sammelbänden veröffentlicht. Einige von ihnen sind so populär, dass sie bis heute als Quellen zu Rate gezogen werden. Wenn beispielsweise die Frage der Bedeutung der Plastik bei Lüpertz erörtert wird, wird gerne das Gedicht „Der Spaziergang“ zitiert, das 1986 im Ausstellungskatalog zu „Markus Lüpertz. Skulpturen 1981-1986“ abgedruckt wurde. Der Künstler beschäftigt sich jedoch nicht nur mit allgemeinen Themen, sondern wird auch durch seine eigenen Gemälde und Plastiken zu Gedichten inspiriert, die dann oftmals innerhalb eines Ausstellungskatalogs in Verbindung mit dem Kunstwerk publiziert werden. Armin Zweite beschreibt in einem Essay über die Gedichte Lüpertz', dass sie zwar einen „nebensächlichen, aber keineswegs unwesentlichen Aspekt seines Schaffens“ ausmachen.<sup>158</sup> Und Markus Lüpertz bemerkte in dem Gespräch mit Heinz-Peter Schwerfel: „Eigentlich sollten wir Maler uns nicht äußern. Die einzig zulässige Verbalisierung für uns ist das Gedicht.“<sup>159</sup> Im Jahr 2010 wurde im Rahmen eines Katalogs zur Ausstellung „Dudler-Ottner-Petzinka-Schultes: Baukunst an der Kunstakademie Düsseldorf“ in der Akademie Galerie das Gedicht „Herkules“ veröffentlicht. Dort befindet es sich auf einer Doppelseite mit der Simulation des Herkules auf dem Nordsternurm und gleichzeitig innerhalb des Kapitels über Karl Heinz-Petzinka und somit in Nachbarschaft zu einem Text, in dem die Bautätigkeit des Professors für Baukunst vorgestellt und resümiert wird. Nachstehend ist ein Aufsatz abgedruckt, der auf das Nordsternurmprojekt hinweist, aber vor allem die Ausstellungsräume beschreibt und die ausgestellten Stücke in Kontext zueinander stellt. Um den Aussagen Lüpertz' nachzugehen und den Stellenwert des Gedichtes „Herkules“ zu bestimmen, wird es im Folgenden analysiert und seine Position zwischen theoretischem Text und lyrischem Werk ermittelt.

---

<sup>158</sup>ZWEITE 1986, S. 23. Bemerkungen zum dichterischen Werk mit Bezug auf ZWEITE 1986 enthält auch CARENDEnte 1995. Zweite beschäftigt sich jedoch nicht nur mit den Gedichten, sondern untersucht auch Teile der Reden und Interviews Lüpertz' und stellt alles in einen Zusammenhang. Daraus leitet er dann Grundideen des künstlerischen Denkens von Lüpertz ab.

<sup>159</sup>LÜPERTZ, SCHWERFEL 1989, S. 63.

„Herkules“ von Markus Lüpertz. Aus: Ausst. Kat. 2010a, o.S.

Oh, laßt uns bauen!  
Die Lichtgestalt  
die Wolken greift  
und bald  
die Erde tragen hilft  
den Apfel pflückt,  
der reif  
ewige Jugend gibt  
und schau'n  
Prometheus,  
der entrückt  
dem Adler duldend harrt  
erschlagen nun der Vogel  
und verscharrt  
im tannenhohen Wald  
den Held hat Frauenkleid erwürgt,  
die Liebe war sein Feind,  
nun haben die Götter ihn zurück  
von Sterblichen beweint.

Über zwei Musen  
Für K.H.  
Die Architektur ist immer Träger,  
ist immer Vorwand,  
ist immer Mutter,  
also ein elementares Phänomen.

Architektur ist Facette  
und hat ein Problem mit ihrer Vielfältigkeit.

Sie ist bedroht von ihrer Verwendbarkeit und Nutzen.

Ist die Architektur doch immer Wand,  
Dach, Raum, Treppe, Fenster  
und von schöner Landschaft abhängig.  
Formen und Farben (Bildhauerei und Malerei)  
sind eigene Elemente,  
die ihren schönsten Glanz  
mit der Architektur entfalten können.

Es gibt viele Wege für vollendete Situationen:  
Eine Skulptur auf einem Hügel,  
eine Skulptur vor einem weitläufigen Horizont,  
ein schöner Kopf aus Bronze  
auf kleinem, idyllischen Platz  
von großer Architektur fast versteckt,  
doch vom Monde hervorgeholt.

Eine Skulpturenallee,  
mit Sockel,  
auf denen Statuen winkeln und erzählen.

Dann Deckengemälde,  
Wandgemälde,  
in himmelhochjauchenden Architekturen.

Über elegante Treppenhäuser thronende Heilige,  
verweisen auf ein Universum,  
in der Bildende Kunst und Architektur,  
Schöpfer und Inhalt sind.

Bis hin zum Bild,  
zum schönen Bild an der Wand

einer eleganten Reihenhaussiedlung,  
ist die Architektur,  
wenn sie verantwortlich ist,  
und sich dieser Verantwortung bewußt ist,  
ein Triumph für Gedanken,  
Wolkenkuckucksheime  
und Treppen zu Wolken  
an deren Enden die Künstler  
nach den Sternen greifen.

Die Architektur ist nicht verpflichtet,  
sondern die Architektur ist,  
ist Wand, ist Haus  
und das fasziniert,  
in jeder Dimension vorhanden.

Die Architektur kennt keine Grenzen,  
sie ist da technisch fundiert,

Bruder und Bauherr von Babylon.  
Träumt die Architektur über den Himmel hinaus,  
träumt sie davon,  
Treppen in das Erdinnere zu bauen,  
aus schönsten Materialien  
und mit feinstem Detail.

Die Architektur ist da,  
wo sie losgelassen,  
ist da wo sie frei,  
Tanzboden auf dem Paare  
oder Disziplinen die Möglichkeit haben,  
sich zu verewigen.

Dieses Spiel zwischen der Wand,  
die ein Dach trägt,  
davor eine drohende Skulptur,  
das Spiel  
eine Wand durch Himmelblau und Wolken  
und stürzende Götter,  
sphärisch und zu Luft werden zu lassen,  
Schwere und Gewicht  
spielerisch der Luft zur Verfügung zu stellen,  
ist erlebbare,  
konstruierte und begreifbare Illusion.

Diese Illusion ist es,  
die Künstler und Architekten zum Träumen bringen,  
Träume die,  
wenn diese Künstler Hand in Hand  
eine schöne Allee mit uralten Kastanien durchwandern,  
und zwischen den uralten Stämmen anfangen,  
bewohnbare Sockel  
für großartige Kunst entstehen zu lassen.

Am Ende des Tages beleuchtet  
eine einsame Laterne  
diese beiden und eine verwunderte Eule,  
die nachts gut sehen kann,  
kritzelt mit ihren Krallen in Baumrinden,  
Gesprächsfetzen,  
die der Wind zu den geschwärzten  
Wipfeln trägt.

Das Gedicht ist in freien und unregelmäßig langen Versen verfasst. Es wechseln assoziative und bruchstückhafte Satzketten mit vollständigen Sätzen. Inhaltlich lässt es sich in zwei Teile zerlegen: Es beginnt mit der Geschichte des mythischen Helden Herkules, wobei die Heldentaten („die Erde tragen hilft“ → Atlas, „Apfel pflückt“ → Äpfel der Hesperiden), seine Verbindung mit Prometheus („Prometheus,/ der entrückt/ dem Adler duldend harrt“ → Prometheus wird von Herkules aus den Klauen des Adlers befreit) und sein tragisches Ende anklingen („den Held hat Frauenkleid erwürgt“ → Nessoshemd der Deianeira, „nun haben die Götter ihn zurück/von Sterblichen beweint“ → Herkules wird durch seinen Tod auf den Olymp befördert). Anschließend findet eine Zäsur statt, die durch die Verszeilen „Über zwei Musen/Für K.H.“ eingeleitet wird. Sie fungieren wie eine Überschrift, da sie inhaltlich und syntaktisch von den folgenden Zeilen abgegrenzt sind. Die Widmung „Für K.H.“ könnte auf den Architekten Karl-Heinz Petzinka hinweisen. Im Folgenden dann werden die „zwei Musen“, Architektur und Malerei/Bildhauerei, einander gegenübergestellt und ihre wechselseitige Abhängigkeit fokussiert. Architektur sei unter anderem von einer schönen Landschaft abhängig, wohingegen Malerei und Skulptur unabhängig seien, aber in Verbindung mit der Architektur ihren „schönsten Glanz“ entfalten könnten. Als Beispiele für vollendete Synthesen von Architektur und Kunst gelten unter anderem eine Skulptur auf einem Platz, Deckengemälde und Wandgemälde, Treppenhäuser mit Skulpturenschmuck und schlussendlich Bilder an der Wand. Architektur könne somit, wenn sie sich der Aufgabe bewusst ist, Kunst einen Rahmen zu bieten, zur Vollendung der Kunst beitragen. Damit wird zunächst der Idealfall beschrieben, der am Ende des Gedichts als Traum und letztendlich als „Illusion“ bezeichnet wird.

Beachtet man den Veröffentlichungszusammenhang ist es nicht verwunderlich, dass Lüpertz' Gedicht inhaltlich die Architektur fokussiert. Auch die Widmung für den Architekten Karl-Heinz Petzinka spricht für diese Ausrichtung. Das Gedicht ist jedoch mit „Herkules“ betitelt und das, obwohl sich nur ca. 1/5 des Gedichtes ausdrücklich mit dem Helden beschäftigt. Es scheint, als seien zwei selbstständige Gedichte unter einem Titel zusammengefasst, denn eine inhaltliche Verbindung zwischen den beiden Teilen wird nicht hergestellt. Die

Verknüpfung besteht lediglich für denjenigen, der weiß, dass der *Herkules* auch ein Kunstwerk ist, welches im Dialog mit einem Bauwerk steht.

Die Plastik mag aber für Lüpertz der Auslöser für die Beschäftigung mit Architektur gewesen sein, was den Titel des Gedichtes und die ‚Einleitung‘ über das explizite Beispiel erklärt. Der zweite Teil ist dann vielmehr als allgemeiner Kommentar zur Funktion und Aufgabe der Architektur zu lesen. Außerdem klingt der Paragone an, der Wettstreit der Künste. Die Architektur wäre dem Gedicht nach eine untergeordnete Größe, die der Malerei und Skulptur eine Präsentationsfläche bietet und somit zur bereits angesprochenen Vollendung der Kunst beitragen kann. Auf dem Nordsternturnmgelände zeigt sich diese Vorstellung Lüpertz' im Zusammenspiel von vorgelagerter Betonkonstruktion und Plastik: Der Betonturm rahmt den *Herkules*, indem das silbrige Grau der Plastik im Material des ‚Sockels‘ wiederholt wird. Die Konstruktion ist zurückgenommen, so dass der Blick nicht abgelenkt wird und der Betonturm für den Betrachter ein dem Kunstwerk dienender Baukörper bleibt, dessen Zweitnutzung, die Erschließung des Nordsternturms, bei Betrachtung des *Herkules* von vorne nicht ersichtlich wird.

Das Gedicht kann damit Zusammenhänge zwischen Baukörper und Kunstwerk aufzeigen, gibt aber keine Hinweise auf Entstehungsumstände oder die Bedeutung, die der Künstler der Plastik zuweist. Der Text ist, neben seiner Funktion als eigenständiges lyrisches Werk, als Teil einer ästhetischen Haltung Lüpertz' zu verstehen und zwar in der Art, wie es Armin Zweite in einem Essay über die Äußerungen und Zitate Lüpertz' herausstellte: als „Theorieersatz“.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup>ZWEITE 1986, S. 23. GELSHORN 2006, S. 211, gibt zu bedenken, dass Künstlertexte zwar als kunsthistorische Quellentexte gelesen werden können, aber auch als theoretische Beiträge analysiert werden müssen. Nur so könne deutlich werden, inwiefern sich Künstlertheorie von Kunsthistorikertheorie unterscheide und in welchem Zusammenhang sie stünden.

### 3.5. Die ikonographische Tradition des *Herkules*

Ob ein konkretes kunsthistorisches Vorbild mit der Figurenerfindung des Gelsenkirchener *Herkules* in Verbindung gebracht werden kann, soll im Folgenden geklärt werden.<sup>161</sup>

Wie schon erwähnt, sind sowohl die bronzenen Entwurfsplastiken, als auch der *Herkules 2003* mit Attributen ausgestattet, die eindeutig auf den mythologischen Helden verweisen. Es sind ein Löwenfell und eine Keule auf der einen, eine Keule und ein Apfel auf der anderen Seite. Bei der Aluminiumplastik ist nurmehr die Keule zu finden. Innerhalb der zwölf Heldentaten des Herkules spielen die genannten Attribute eine entscheidende Rolle. Die Keule, die Herkules sich als Hirte schnitzt, benutzt er bereits bei seiner ersten Tat, wo er den Nemeischen Löwen mit Hilfe dieser erschlägt.<sup>162</sup> Das Löwenfell trägt er fortan als Zeichen des Sieges bei sich. Bei seiner elften Tat gelingt es ihm durch eine List, die sogenannten goldenen Äpfel der Hesperiden aus einem Garten am Rande der Welt zu stehlen. Herkules' Attribute, die sich immer wieder in der Kunstgeschichte finden lassen, sind demnach die Keule, die allerdings auch anderen Figuren zugesprochen wird,<sup>163</sup> und das Löwenfell, aber auch Pfeil und Bogen, die Herkules von Apoll geschenkt bekommt. Mit der Darstellung von Keule und Löwenfell greift Lüpertz bei seinen Figurenerfindungen also charakteristische Attribute auf. Der Fruchteraub dahingegen ist kaum ein Thema der Kunst<sup>164</sup> und Herkules wird selten mit den Äpfeln dargestellt. Eine berühmte Ausnahme bildet der *Herkules Farnese* (Abb. XIV und Abb. XV).

---

161 Dabei wird im Folgenden ausschließlich auf Herkulesdarstellungen in Form von bildhauerischen Werken zurückgegriffen. Vergleichbare zeitgenössische Beispiele von Rezeptionen des Herkules sind der Autorin nicht bekannt. KRÜGER 2004 hat Daten von 2000 Kunstwerken gesammelt und kann aufgrund dieser Basis eine grobe Auflistung der antiken Figuren geben, die in der Kunst des 20. Jahrhunderts vertreten sind. In ihrer Liste wird Herkules nicht genannt (Anm. 16).

162 Auch wenn einige ikonographische Handbücher nicht die Keule bei der Schlacht mit dem Löwen erwähnen (z. B. POESCHEL 2005), so trägt Herkules doch bei dem ältesten erhaltenen Bildzyklus, den Metopen des Zeustempels, die Keule bereits in der ersten der zwölf Heldentaten bei sich.

163 Allerdings ist die Keule auch Attribut der Omphale, die Herkules die Keule entreißt. Auch Kain erschlägt mit einer Keule seinen Bruder. Und das Löwenfell wird auch der biblischen Figur Simson zugesprochen.

164 POESCHEL 2005, S. 332.

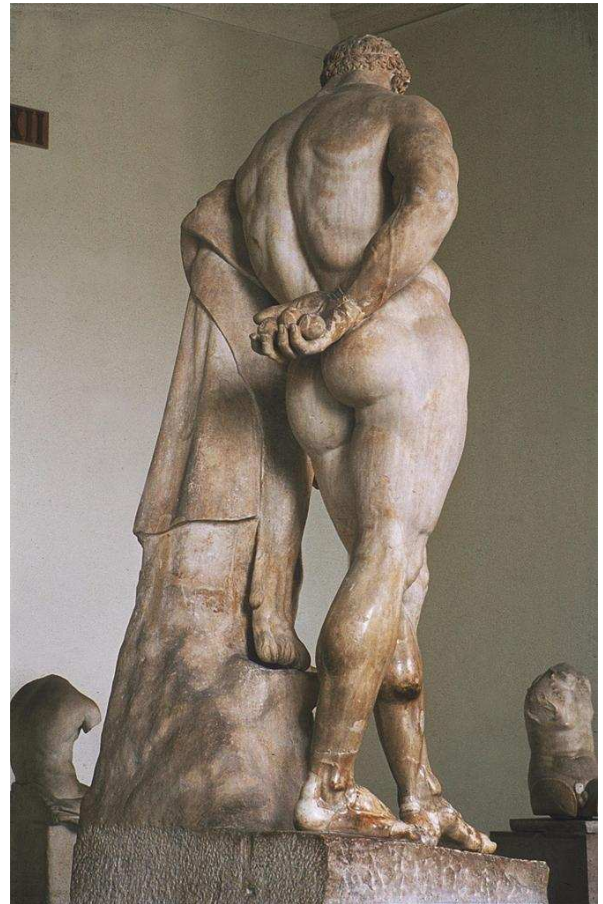


Abb. XIV und Abb. XV: *Herkules Farnese*, Marmorkopie nach einer Bronzefigur des Lysipp, 3,17 m (mit Plinthe), Anfang 2. Jh. n. Chr., Museo Archeologico Nazionale, Neapel, Vorder- und Rückenansicht. Beide Abb. aus: Artstor.

Die Skulptur ist eine Marmorkopie einer Bronzefigur, die Lysipp als Hofbildhauer Alexander des Großen schuf<sup>165</sup> und heute im Museo Nazionale in Neapel steht. Ein muskulöser, wohlproportionierter und nackter Herkules steht neben einem Felsen, auf dem eine Keule mit darüber geworfenem Löwenfell abgestellt ist. Die Figur stützt sich mit der linken Achsel auf die Keule, wobei der linke Arm entspannt seitlich herunterhängt. In der rechten Hand versteckt Herkules hinter seinem Rücken die drei Äpfel der Hesperiden. Der bärtige Kopf mit vollem lockigen Haar ist gesenkt und der Blick an dem Felsen vorbei nach unten gerichtet. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken, hinteren Fuß, während das rechte Bein entspannt vor dem linken steht. Die Hüfte neigt sich dadurch über das rechte Standbein, was das ruhende Abstützen auf die Keule betont. Der kräftige Körperbau und das bärtige Gesicht entspricht einem reifen, erwachsenen Mann.

Der *Herkules Farnese* steht mit der beschriebenen Körperhaltung in der Tradition des Ausruhenden.<sup>166</sup>

„Die Vorstellung, daß der Held nach seinen Taten nie als strahlender Sieger, sondern immer als erschöpfter Mensch zurückbleibt [...] gehört zu den Grundelementen der Sage. [...] Anlaß zu Triumphen geben seine Abenteuer schon deshalb nicht, weil er sie nicht als freier Mann, sondern als Knecht eines unwürdigen Verwandten vollbringt.“<sup>167</sup>

Götter müssen sich nicht anstrengen und deshalb auch nicht ausruhen, Helden wie Herkules schon.<sup>168</sup> Besonders in der Erschöpfung zeige sich die menschliche Seite der Figur, so Himmelmann.<sup>169</sup>

Die auffälligsten Gemeinsamkeiten des *Herkules Farnese* und Lüpertz' *Kolossal-Herkules* sind zweifelsohne der aufrechte Stand, der Bart, die Haarfülle und die Keule, die links neben dem Körper steht. Augenscheinlicher sind jedoch die Unterschiede der Figuren. Die Keule des Aluminium-*Herkules* ist nur noch ein Fragment und das Löwenfell fällt gänzlich weg. Als zusätzliches Attribut

165HIMMELMANN 2009 weist daraufhin, dass der *Herkules Farnese* nach der auch hier zu Rate gezogenen Marmorkopie des Athener Glykon in Neapel beurteilt werden muss, da sie den originalen Maßstab der Bronzefigur überliefere (143 und Anm. 222). Die Bronzeplastik wiederum bezieht sich speziell auf den fast ein halbes Jahrhundert früher entstandenen Typus Kopenhagen-Dresden (143). Die Abweichungen und daran anknüpfende Diskurse sind innerhalb dieser Arbeit zu vernachlässigen, da es hier nicht um Fragen des Maßstabes oder einer Kopienkritik geht, sondern um allgemeine Fragen der Komposition der Figur.

166HIMMELMANN 2009 stellt zwei verschiedene Ruhemomente heraus: der sitzende, gelagerte Herkules oder der auf die Keule Gestützte (S.132 f.).

167Ebda., S. 125.

168Ebda., S. 155 und ausführlich zum Ruhemotiv besonders S.154-158.

169Ebda., S. 155.

taucht die Schildkröte auf.<sup>170</sup> Der ruhende Stand wandelt sich in ein aktives Schreiten und damit verändert sich auch die Körperausrichtung. *Herkules* blickt nicht mehr erschöpft nach unten, sondern hat den Blick aufgerichtet. Ein weiterer signifikanter Unterschied besteht in der andersartigen Auffassung der körperlichen Gestalt und Wirkung. Während der *Herkules Farnese* Ausdruck des kräftigen und potenten Helden ist, verkörpert der Lüpertzsche *Herkules* das Gegenteil.

Mehr Gemeinsamkeiten können mit der Entwurfsplastik (Abb. IV) hergestellt werden, denn sie nimmt nicht nur die bereits erwähnten Elemente auf, sondern auch das Motiv des mit der linken Achsel auf die Keule gestützten *Herkules* und wiederholt das Attribut des Apfels. Allerdings hält die Lüpertzsche Figur die Hand mit dem Apfel vor dem Körper, während sich beim Farnesischen *Herkules* die Erzählung mit der auf den Rücken gelegten Hand von der Vorderseite der Figur zur Rückenseite spannt. Bei Lüpertz ist alles auf die Vorderansicht ausgerichtet. Bei einem Vergleich mit dem *Herkules Farnese* wird außerdem deutlich, dass die Keule bei Lüpertz tatsächlich mehr die Funktion einer Gehhilfe oder eines Gehstocks erfüllt, als dass sie die Möglichkeit bietet, sich auf ihr auszuruhen. Der Eindruck entsteht dadurch, dass sich die Bronzefigur mit der Hand auf die Keule abstützt, während die Keule beim *Farnesischen Herkules* unter der Achsel eingeklemmt ist.

Ein Vergleich des *Herkules Farnese* und des *Herkules 2003* zeigt ebenfalls Übereinstimmungen. Das Löwenfell ist nicht mehr auf der Keule, aber über der rechten Schulter abgelegt. Die Keule ist unter der linken Achsel eingeklemmt und auf einem Felsen abgestellt. Allerdings hält die Lüpertzsche Figur die Keule auch mit der Hand fest und stützt sich nicht mit der Schulter darauf ab, was wiederum für die Keule als Gehhilfe und Stütze spricht. Die Körperhaltung ist die eines aktiven und aufmerksamen *Herkules*.

Die Zusammenstellung der Attribute aus Apfel, Löwenfell und Keule, die Lüpertz in den verschiedenen *Herkules*-Darstellungen verwendet, weist daraufhin, dass sich der Künstler an dem *Herkules Farnese* orientiert haben muss. Auch

---

<sup>170</sup>LÖWE 1997 macht darauf aufmerksam, dass es eine Gruppe von Kopien gibt, die vom *Herkules Farnese* in bestimmten Details abweichen, die sogenannte Caserta-Gruppe. Neben anderen Veränderungen dient hier nicht mehr ein Felsen als Auflagefläche für die Keule, sondern ein Stierschädel. (28) Hier könnte eine Parallele zum Einsatz der Schildkröte bei Lüpertz gesehen werden.

die auf der linken Seite abgestellte Keule auf einem Felsen und die Darstellung als erwachsener Mann sind gemeinsame Merkmale der Figuren. Es wurde aber auch deutlich, inwiefern sich Lüpertz von dem Vorbild entfernt. Sowohl die Kolossalplastik, als auch die anderen Arbeiten entsprechen nicht dem Motiv des ausruhenden Herkules. Es liegt bei Lüpertz eine grundsätzlich andere Deutung vor: der kräftige Herkules wird ins Gegenteil umgewandelt und zu einer schwachen und verletzten Figur, ohne Zeichen der Männlichkeit. Und der Held ruht nicht, sondern ist in einem Moment des Schreitens dargestellt. Allerdings ist das Gehen augenscheinlich nur mit einer Krücke möglich. Bei der Aluminiumplastik dann ist die Krücke dermaßen zugerichtet, dass sie noch nicht einmal mehr als Gehhilfe dient und nur noch Staffage ist.

Der Herkules vom Typ Farnese war auch Vorbild für eine Plastik, die auf einer Anhöhe in der Gartenanlage in Kassel-Wilhelmshöhe steht (Abb. XVI). Sie ist als krönender Abschluss der Hauptallee als Kopie des *Herkules Farnese* auf einer Pyramide angebracht, die nachträglich auf ein Oktogon aufgesetzt worden war. Der vom Landgrafen Karl von Hessen-Kassel zwischen 1701 und 1717 angelegte Garten ist Ausdruck eines absolutistischen Gestaltungswillen und der Kasseler *Herkules* Teil des Konzepts, Macht zu demonstrieren und zu symbolisieren.<sup>171</sup> Geschätzt wurde der Held von absolutistischen Herrschern und auch von Landgraf Karl von Hessen-Kassel besonders wegen seiner durch List und Kraft absolvierten Heldentaten und seiner Tugendhaftigkeit, seinem Sieg über die Giganten und dem Aufstieg in die Götterwelt.<sup>172</sup> Mit dem beschriebenen Beispiel kann so ein weiterer Aspekt zur Ikonographie hinzugefügt werden: Herkules als Ideal des Herrschers.

Zu Füßen liegt der Herkulesfigur in Kassel nicht nur die umliegende Landschaft, sondern auch ein Ensemble aus Wassertheater, Belvedere, Fischteich und Kaskaden. Der Aufstellungsort zieht eine Parallele zwischen der Aluminiumplastik und dem Kasseler Herkules. Beide stehen hoch oben auf einer Architektur und thronen über einer weitläufigen Landschaft.<sup>173</sup> Die Strategie, eine Figur in unerreichbarer Höhe zu platzieren und sie damit vom Betrachter spürbar

---

<sup>171</sup>Siehe dazu: IRLE 1997.

<sup>172</sup>Siehe dazu: HERAEUS 1997

<sup>173</sup>Der *Herkules* in Kassel ist – wie schon angedeutet – eine Kopie des *Herkules Farnese*. Die Einzelheiten der Figur sind als Betrachter kaum sichtbar, da das Oktogon mitsamt Pyramide und Herkules 69 Meter misst, wobei 8, 25 Meter auf den Herkules entfallen.



Abb. XVI: J.J. Anthoni (Goldschmied), *Herkules*, Kupfer, 8,25 m, 1714-1717, Gartenanlage Kassel-Wilhelmshöhe. Abb. von Bennert Monumedia GmbH. Bildrechte beim Land Hessen, Museumslandschaft Hessen Kassel.

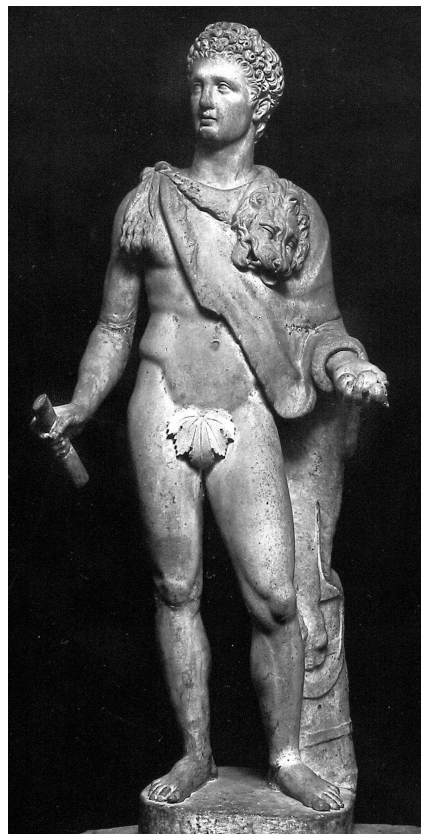


Abb. XVII: *Herakles*, Palazzo Barberini, Rom. Abb. aus: Prometheus-Bildarchiv.

zu distanzieren ist, nach Bleyl, charakteristisch für Denkmäler des Absolutismus.<sup>174</sup> Die Entfernung zwischen Betrachter und Werk bewirkt beim *Herkules* auf dem Nordsternurm ebenfalls ein Gefühl der Unnahbarkeit und macht einen Rangunterschied spürbar. Der *Herkules* ist so durchaus mit einem absolutistischen Prinzip in Verbindung zu bringen, wobei noch zu fragen sein wird, für wen Herkules heute, aufgestellt im Jahr 2010 im öffentlichen Raum, ein Ideal sein kann.

Neben dem Herkules vom Typ Farnese gibt es noch eine weitere Herkulesdarstellung, die einige Gemeinsamkeiten mit den bronzenen Vorarbeiten und der Aluminiumplastik von Lüpertz hat. Ein Beispiel ist der *Herakles* aus dem Palazzo Barberini in Rom (Abb. XVII).<sup>175</sup> In der linken nach vorne ausgestreckten Hand hält er drei Äpfel, das Löwenfell bedeckt seine Schultern wie ein Umhang und in der rechten Hand ist noch der Rest einer Keule erkennbar. Auch wenn die Schrittstellung variiert und *Herakles* als jugendlicher, bartloser Held mit kräftigem Körper ausgezeichnet ist, so sind doch Gemeinsamkeiten mit den Lüpertzschen Figuren auszumachen. *Herakles* ist nicht als Ruhender, sondern in einer Pose dargestellt. Der aufrechte Blick und der vor dem Körper angewinkelte Arm mit Äpfeln in der Hand sind Elemente, die sich auch bei Lüpertz' Figuren wiederfinden.

Es ist deutlich geworden, dass sich der Künstler bei seinem *Herkules* mehrerer Quellen bedient und die einzelnen Elemente teilweise verändert und zu einer eigenen Neuschöpfung zusammengefügt hat: die nach vorne ausgestreckte Hand (mit dem Apfel bei Entwurfsplastik Abb. IV), der aufgerichtete Blick und die Pose stammen von Darstellungen wie der aus dem Konservatorenpalast, das Stützen auf eine Keule, die auf einem Felsen aufliegt, ist ein abgeändertes Element eines *Herkules Farnese* und Bart und Haare verweisen auf die Tradition des Herkules als erwachsenen, reifen Mann. Bei Lüpertz' Figurenerfindung wird der Topos des Herkules als Herrschersymbol geradezu negiert, indem der Ausdruck von Stärke durch Schwäche ersetzt wird. Und die Schildkröte als zusätzliches Element muss ebenso als Neuschöpfung Lüpertz' gelten.

---

<sup>174</sup>BLEYL 2009, S. 46.

<sup>175</sup>Weitere Beispiele sind ein *Herkules* aus Kassel mit ausgestreckter leerer Hand (siehe dazu: VOGT 2003) und *Herakles*, Kapitolinische Museen, Konservatorenpalast, Rom, 1265.

### 3.6. *Herkules* als Plastik in einer Industrieanlage

Der Aufstellungsort von Plastiken spielt, besonders bei solchen im öffentlichen Raum, eine entscheidende, mitunter sinnstiftende Rolle und besonders die *Herkules*-Plastik ist durch ihre Lage mehr als andere Kunstwerke gekennzeichnet. In diesem Kapitel wird sie deshalb in Hinblick auf ihre Umgebung kontextualisiert. Ein Vergleich mit anderen Kunstwerken im öffentlichen Raum des Ruhrgebiets, wobei die Kunst auf Halden den Schwerpunkt bildet,<sup>176</sup> zeigt die verschiedenen Möglichkeiten im Umgang mit der Industrievergangenheit. Die Sonderstellung des *Herkules* wird vor diesem Hintergrund ersichtlich.

Der Nordsternurm gehört seit der RUHR.2010 neben sechs anderen Schauplätzen zu den sogenannten Hochpunkten des Ruhrgebiets, die innerhalb des Kulturhauptstadtprogramms ausgerufen wurden. Die Hochpunkte sind markante Orte, die sowohl in der Ferne weithin sichtbar sind und die Metropole Ruhr von oben überschaubar und nachvollziehbar machen, als auch teilweise selbst als Aussichtspunkte fungieren. Die Landmarken<sup>177</sup> dienen der regionalen Identifikation und gleichzeitig als übersichtliche Orientierungspunkte, weshalb auch lediglich sieben Orte ausgewählt wurden.<sup>178</sup> Dittmann bezeichnet die Funktion von Landmarken als „Zeichen, an denen das aktuelle Geschichtsverständnis aufgezeigt werden [kann] und das aktuelle Bild, das man sich von der Vergangenheit macht.“<sup>179</sup> Mit Blick auf Dittmann ist so

---

<sup>176</sup>Die Ausgangspunkte der Vergleiche bilden die Hochpunkte und unter ihnen befindet sich Richard Serras *Bramme für das Ruhrgebiet* als eines der Kunstwerke auf Halden. Davon ausgehend wurde die Kunst auf Halden als Vergleichsgruppe ausgewählt, weil sich innerhalb dieser Gruppe verschiedene Künstler der Aufgabe stellten, dauerhaft Kunst auf einem Industriegelände zu platzieren. Neben der ausgewählten Gruppe wäre noch ein Blick auf die Werke der EMSCHERKUNST möglich. Allerdings waren die Werke nur temporär zu sehen und wurden deshalb innerhalb dieser Arbeit ausgeklammert. Eine Übersicht über die Werke und Informationen zum Konzept hält die Webseite der EMSCHERKUNST bereit (EMSCHERKUNST).

<sup>177</sup>Der Begriff Landmarken für bestimmte Punkte im Ruhrgebiet etablierte eine Ausstellung (im Zusammenhang mit der IBA) im Jahr 1999 unter dem Titel „Kunst setzte Zeichen“, zu der sowohl ein Katalog als auch ein Routenführer veröffentlicht wurden. Seine Fortsetzung findet das Projekt in der *Route der Landmarkenkunst*, die neben der *Route der Industriekultur* und *Route der Industrienatur* als Ausflugsroute etabliert ist. Zur Aufarbeitung dieses Phänomens und zur Einordnung siehe DITTMAR 2002, S. 89 f. Die sogenannten Hochpunkte sind als Auswahl der Landmarken zu verstehen.

<sup>178</sup>PACHALY 2008, S. 68 f.

<sup>179</sup>DITTMAR 2000, S. 96.

folgendes festzustellen:<sup>180</sup> Die *Zeche Zollverein*, der *Gasometer*, der *Nordsternurm*, der *Landschaftspark Duisburg-Nord*, die *Halde Schurenbach*, das *Dortmunder U* (ein ehemaliges Brauereigebäude) und die Halde, auf der der *Tetraeder* steht, sind für die örtliche und regionale Bevölkerung und deren Identität wichtige Erinnerungsorte. Sie vergegenwärtigen verschiedene Aspekte der kollektiven Vergangenheit, denn die Gebäude und Plätze waren Arbeitsorte und Kulissen des Alltagslebens. Die Kenntlichmachung der Hochpunkte als herausragende Beispiele des zur Kulturregion umgewandelten Ruhrgebiets tragen nicht nur zu deren Bekanntheitsgrad bei, sondern werten sie auch auf. So werden zuvor wenig beachtete und wegen Lärm und Schmutz gemiedene Orte betont.

Im Zuge der Internationalen Bauausstellung (IBA) Emscherpark, die zwischen 1998 und 1999 stattfand und den Strukturwandel des Ruhrgebiets von der ehemaligen Industrieregion zu einer Dienstleistungs- und Kulturlandschaft auslöste, wurden unter anderem ehemalige Abraumhalden renaturiert und bislang vierzehn von ihnen mit Kunst bespielt. Ein Beispiel ist die *Halde Schurenbach*, die auch als einer der Hochpunkte ausgezeichnet ist. Auf dieser kahlen Anhöhe in Essen-Altenessen steht seit 1998 die *Bramme für das Ruhrgebiet* von Richard Serra (Abb. XIIX und Abb. XIX), die neben Lüpertz' *Herkules* das einzige Kunstwerk unter den Hochpunkten ist.<sup>181</sup> Sie besteht aus einer kolossalen Walzstahlplatte und steht auf dem Scheitelpunkt des künstlich geschaffenen Bergs, dessen Gipfelplateau nach den Vorschlägen des Künstlers zu einer riesigen, leicht gewölbten ellipsoiden Oberfläche mit Abraumgestein aufgeschüttet wurde.<sup>182</sup> Die Stahlbramme ist so von einer öden, unbewachsenen Landschaft umgeben. Sie steht mit einem leichten Neigungswinkel auf der Halde, so dass ihre Fläche sichtbar wird, wenn man sich ihr über die Längsachse der Ellipse nähert.<sup>183</sup> Serras Arbeit entwickelt sich bei der Umschreitung, denn dann erst fällt auf, dass sich die massive Stahlwand seitlich neigt und vermeintlich in der Halde versinkt. Dem Künstler geht es um das bewusste Erfahren von

---

180Ausführlich zu Industriebauten als Bedeutungsträger siehe DITTMAR 2000, S. 97 ff.

181Der Tetraeder wurde auch von einem Künstler geschaffen, Wolfgang Christ, wird aber hier als funktionaler, architektonische Baukörper verstanden und deshalb nicht als Kunstwerk besprochen.

182Stichwort „Schurenbachhalde“ in der PROJEKTDATENBANK EMSCHER LANDSCHAFTSPARK.

183Richard Serra auf M BOCHUM KUNSTVERMITTLUNG.



Abb. XIIX: Richard Serra, *Bramme für das Ruhrgebiet*, Stahl, 1998, Essen-Altenessen. Abb. aus: [www.kap-man.de](http://www.kap-man.de).



Abb. XIX: Richard Serra, *Bramme für das Ruhrgebiet*, Stahl, 1998, Essen-Altenessen, Luftaufnahme. Foto: RVR/Bühne. Abb. aus: Metropole Ruhr.de

Physikalität:<sup>184</sup> die Schwerkraft, die an der *Bramme* zieht und ihr möglicher Sturz sind als Betrachter unmittelbar erfahrbar. Außerdem verstellt die Stahlplatte beim Umgehen immer wieder den Blick auf die Landschaft und regt so den Betrachter an, die Umgebung aktiver wahrzunehmen. Die Ortsgebundenheit des Kunstwerks manifestiert sich aber nicht nur in der von Serra geplanten Standfläche und Aufstellung der Arbeit, sondern auch in der besonderen Beziehung zwischen Ort und Material: die Stahlproduktion sicherte der Industrieregion Ruhr jahrelang die Existenz. Die industriegefertigte *Bramme* kann so als Hommage an die vergangene Stahlförderung der Zechen gelesen werden. Und zwar sowohl an die Industriearbeit, als auch an das Endprodukt. Es ist gleichzeitig ein Denkmal für die historische Funktion der nun überbauten und überformten Landschaft.

Lüpertz' *Herkules* ist das Gegenteil der Arbeit von Richard Serra. Während Serra in seinen Werken nostalgisch auf die Stahlproduktion als ehemalige Leitindustrie der klassischen Moderne Bezug nimmt und ihren ‚Untergang‘ mit seinen Stahlarbeiten begleitet, steht bei Lüpertz der handwerkliche Charakter im Vordergrund. Sein *Herkules* ist explizit keine Vergrößerung eines Bozzettos, sondern wurde mit Rückgriff auf das eigenhändig erschaffene 1:1 Modell gegossen. Und selbst der Gießvorgang und die Zusammensetzung der Einzelteile erforderte handwerkliches Geschick. So steht Lüpertz' *Herkules* weder für die bereits vergangene Schwerindustrie, noch für eine hochtechnisierte Produktion (die Ausgangspunkt beispielsweise für Jeff Koons Kunstwerke ist, in der Computerarbeit den händischen Entwurf ersetzt),<sup>185</sup> sondern stellvertretend für das Handwerk. Auch die Ortsspezifität, die konstitutiv für die Arbeit Serras ist, wendet sich bei Lüpertz' *Herkules* scheinbar zu einer ‚Ortsunspezifität‘.<sup>186</sup> Es kann lediglich eine oberflächliche Beziehung zwischen der Plastik und einer Zeche mit dem Namen „Hercules“ in Essen-Altenessen hergestellt werden.

---

<sup>184</sup>SERRAS SCHRIFTEN, S. 23.

<sup>185</sup>Zur Factory-Arbeit von Jeff Koons siehe DENGLE 2007, S. 248-250.

<sup>186</sup>Damit ist explizit das Gegenteil der Ortsspezifität gemeint, die Richard Serras Arbeit prägt und die, kurzgefasst, zu verstehen ist als untrennbarer Bezug zwischen Kunstobjekt und Ort. Die folgende Aussage Serras macht diese Idee von Ortsspezifität deutlich. Im Jahr 1985 erklärte er zu seiner Stahlskulptur *Tilted Arc*, dass sie „für einen spezifischen Standort in Auftrag gegeben und entworfen wurde: die Federal Plaza. Sie ist ein ortsspezifisches Werk und darf als solches nicht versetzt werden. Eine Umsetzung des Werkes käme seiner Zerstörung gleich.“ (Serra in einem Brief 1985, in: BUSKIRK 1991, S. 38.)

Die Sonderstellung, die der *Herkules* innerhalb der Kunstwerke in Industrieanlagen des Ruhrgebiets einnimmt, wird mit Blick auf weitere Kunstwerke präzisiert. Betrachtet man die künstlerischen Arbeiten auf den bereits angesprochenen ehemaligen Abraumhalden oder auf andersartigen Industriegeländen des Ruhrgebiets, so fällt auf, dass sich viele Künstler – ähnlich wie Serra – mit Material und Form beschäftigen:<sup>187</sup> Herman Prigann stapelt verschiedengroße Betonblöcke auf der Halde Rheinelbe in Gelsenkirchen zu einer *Himmelsleiter* und Ulrich Rückriem ordnet Granitblöcke auf Halden der Zeche Zollverein nebeneinander zu dem Skulpturenwald *Castell* an. Aus 100 bunt bemalten Eisenbahnschwellen hat Agustín Ibarrola 2002 *Totems* geschaffen, die nun in einer langen Reihe auf der Halde Haniel in Bottrop aufgestellt sind und in dem Werk *Rheinorange* macht Lutz Fritsch schon vor Serra im Jahr 1992 eine – orange bemalte – Stahlbramme zum Thema. Den Künstlern geht es folglich einerseits um das Material, sei es um eine allgemeine Verbindung mit der Natur herzustellen (Granitstein), sei es um auf die ehemalige Industrie zu verweisen (Stahl, Eisenbahnschwellen), andererseits um die Erfahrung des Raums bzw. der Umgebung. Ein weiterer Großteil der Künstler macht Licht zum Hauptbestandteil der Arbeiten: Es gibt Installationen wie *Geleuchtet* von Otto Piene auf der Halde Rheinpreußen in Moers, in der eine riesige Grubenlampe als Leuchtturm fungiert, einen Obelisk, der auf der Halde Hoheward in Recklinghausen wie eine Sonnenuhr die Uhrzeit anzeigt, oder verschiedene andere Installationen, in denen wie im Landschaftspark Duisburg-Nord bunte Lichter eine Brücke anstrahlen. Licht ermöglicht so neue und unerwartete Blicke auf die ehemaligen Industrieorte.<sup>188</sup> Bei allen genannten Werken bildet die Umgebung den Ausgangspunkt. Die methodische Grundidee ist es, die Aufmerksamkeit des Betrachters vom Werk auf den Ort zu lenken. Die genannten Werke der Halden und Industriegelände sind somit besonders durch

---

187Der Führer zur *Landmarken-Kunst* war der Autorin nicht zugänglich und eine andere Publikation, in der alle Kunstwerke auf den Halden erfasst sind, gibt es bislang nicht. Die folgenden Beispiele der Kunst auf Halden beziehen sich daher auf den fotografischen, aber unvollständigen Einblick zweier Internetseiten ([www.guenter-pilger.de/ruhrgebiet\\_6.htm](http://www.guenter-pilger.de/ruhrgebiet_6.htm) und ÜBERSICHT ÜBER ROUTE DER LANDMARKENKUNST).

188„Ruhr-Spezifische Formate der Kunstpräsentation“ und „Lichtkunst“ sind auch zwei der sechs Schlüsselprojekte, die im MASTERPLAN KULTURMETROPOLE RUHR des Regionalverbandes Ruhr formuliert werden (108 ff.).

ihre Ortsspezifität ausgezeichnet und teilweise auch explizit als Land-Art zu bezeichnen.

Markus Lüpertz' *Herkules* nimmt vor diesem Hintergrund erneut eine besondere Position ein. Die Aluminiumplastik ist auf Industriegeländen des Ruhrgebiets das einzige figürliche Kunstwerk<sup>189</sup> und die herausgearbeiteten Merkmale treffen bei Lüpertz' Arbeit auf den ersten Blick nicht zu. Weder im Material, noch formal oder thematisch nimmt er Bezug auf seine Umgebung. Auch sein ungewöhnlicher Aufstellungsort trägt dazu bei. Alle vorgestellten Kunstwerke sind meist so angebracht, dass sie unmittelbar erfahren und direkt der Betrachtung unterzogen werden können. Der *Herkules* dahingegen steht hoch oben auf einem Turm und wird dem Betrachter materiell und ideell entrückt.

Ein weiterer signifikanter Unterschied zeigt sich in der Auftragslage. Die Haldenkunst beispielsweise geht auf Wettbewerbe des Regionalverbands Ruhr zurück,<sup>190</sup> einer öffentlichen Organisation, wohingegen der *Herkules* in Auftrag einer privatwirtschaftlichen Firma entstand. Die Plastik ist damit nicht nur als Kunstwerk für die Metropole Ruhr zu sehen, sondern auch als ‚Werbung‘ oder ‚Firmenschild‘ für die *THS Wohnen GmbH*. Aber ist der *Herkules*, das Gegenteil eines Helden, das adäquate Zeichen für ein aufstrebendes Unternehmen? Form und Charakteristik der Plastik scheinen bei der Künstlerwahl nebensächlich gewesen zu sein, denn wer Lüpertz' Œuvre kennt, kann keine heroische Heldenfigur erwarten. Folgende Überlegungen mögen bei der Entscheidung Markus Lüpertz den Auftrag zu erteilen, eine Rolle gespielt haben: Er ist nicht nur ein Freund Karl-Heinz Petzinkas, sondern auch ein deutschlandweit bekannter Künstler, dessen Werke stets viel Aufmerksamkeit hervorrufen. Ein großes Medien- und Besucherinteresse und Werbung für den Nordsternurm als Ort der Industriekulturroute, aber auch für die Immobilienfirma, war vorauszusehen. Außerdem profiliert sich die Firma in der Öffentlichkeit mit der Beauftragung eines renommierten Künstlers als

---

189Die Autorin hat keine anderen figürlichen Werke ausfindig machen können und auch wenn es eine weitere figürliche Position geben sollte, so bleiben diese vor dem Hintergrund der aufgezählten Werke stets Ausnahmen.

190Die PROJEKTDATENBANK DES EMSCHER LANDSCHAFTSPARKS informiert in den Beschreibungen der ehemaligen Halden immer wieder, dass die Künstler durch einen Wettbewerb gewählt wurden. Allerdings konnte dies, wegen des enormen Aufwands, nicht für alle Kunst-Projekte nachgeprüft werden.

großzügiger und mutiger Kunstförderer. Auch der große Aufwand, der mit der Errichtung und Aufstellung des *Herkules* verbunden war, zeigt unmissverständlich, dass keine Kosten und Mühen gescheut werden, Kunst zu unterstützen. Nicht ohne Grund handelt es sich bei der Plastik um die drittgrößte Deutschlands. Die *THS Wohnen GmbH* kann mit dem *Herkules* in vielfacher Weise ihren Standort aufwerten.

Es ergibt sich zusammenfassend ein vielschichtiger Hintergrund, vor dem die Lüpertzsche Plastik zu betrachten ist. Wegen seiner enormen Größe wird der *Herkules* zwangsläufig als Wahrzeichen der Region in Betracht gezogen, was durch die Auszeichnung des Nordsternturms als Hochpunkt eine zusätzliche Betonung erfährt. Gleichzeitig ist die Figur das Geschenk der *THS Wohnen GmbH* an sich selbst zum Jubiläum<sup>191</sup> und prominent auf dem Dach der Firma installiert. Außerdem steht der *Herkules* im Ruhrgebiet einer Reihe von Kunstwerken gegenüber, die unfigurativen und ortsspezifisch sind und so seine Sonderstellung deutlich machen.

---

<sup>191</sup>Wie Anm. 16.

### 3.7. *Herkules* als Plastik im öffentlichen Raum

*Herkules'* Besonderheit manifestiert sich neben den beschriebenen Besonderheiten auch in seiner Größe. Seine Kolossalität wirft die Frage auf, wo und inwiefern noch vergleichbar überdimensionale Standbilder oder explizit Heldenfiguren aufgestellt wurden oder werden. Das eigene Werk des Künstlers bietet einen Anhaltspunkt: in Lüpertz' bildhauerischen Schaffen ist die Darstellung der Figur zentral. Die Aufstellung seiner Plastiken im öffentlichen Raum, die durch ihren Titel mit konkreten Figuren in Verbindung gebracht werden, erinnert deshalb auch an die Errichtung von Denkmälern. Und *Herkules'* Größe eröffnet eine weitere Parallele: Die Figuren *Hermann der Cherusker*, auf einem Berg im Teutoburger Wald (1875), und *Bavaria* (1850) in München stellen neben dem *Herkules* die größten Standbilder Deutschlands dar und sind klassische (National)Denkmäler. Sie gehören damit aber zu einer Kunstproduktion, die heute kaum mehr von Interesse ist.<sup>192</sup> Besonders die Errichtung von Persönlichkeitsdenkmälern erweist sich heutzutage als nicht mehr vorstellbar, wie Eberl 1989 in einem Aufsatz mit dem Titel „Sind Denkmäler heute möglich?“ überzeugend analysiert:<sup>193</sup> Der Kern der Krise bestehe in der Frage nach der Denkmalfähigkeit: Welche Personen oder Ereignisse sind heute allgemein als denkmalwürdig einzustufen? Ein Konsens über gemeinsame Werte und Idole könne in einem pluralistisch angelegten Staat, in dem Meinungsvielfalt alltägliche Herausforderung ist, kaum mehr gefunden werden. Auch die globalisierte Welt bzw. das Internet leisten ihren Beitrag. Immer mehr Informationen sind für immer mehr Menschen verfügbar, werden so aber auch beliebig und austauschbar. Zudem existiere ein tiefes Misstrauen gegenüber volkserzieherischen Maßnahmen und gegenüber einem Nationalbewusstsein, was die Denkmalsetzung von Persönlichkeiten nach dem Zweiten Weltkrieg praktisch unmöglich mache. Seit der Analyse Eberls scheint sich wenig

192MEYER CAPELLEN 1989 stellt allgemein fest, dass die meisten Denkmäler von vorwiegend lokaler Bedeutung sind und nur wenige größeren Bekanntheitsgrad für sich beanspruchen können (125). Auch ein Blick auf die wissenschaftliche Literatur macht deutlich, dass das Denkmal momentan und in den letzten Jahren in der Forschung keine Rolle spielte. Das mag einerseits am mangelnden Interesse, andererseits aber auch daran liegen, dass die (Personen)Denkmäler heutzutage nicht von künstlerischer Bedeutung sind und wenig prominente Künstler mit Aufträgen bedacht werden.

193EBERL 1989, S. 37. Er bezieht sich auf die Denkmalkrise in Deutschland. Ein anderer Umgang mit Denkmälern besteht in anderen Ländern und soll hier nicht debattiert werden.

verändert zu haben. Lediglich Mahnmale, die schreckliche Erinnerungen festhalten und als ‚Nie wieder‘ an den Zweiten Weltkrieg erinnern wie beispielsweise das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (2005) von Peter Eisenmann,<sup>194</sup> scheinen den Typus im 21. Jahrhundert zu legitimieren. Allenfalls regional setzt sich ein Denkmalgedanke durch, der sich wie im vorherigen Kapitel angedeutet in ehemaligen Industriegebieten manifestiert. Dort existiert eine gemeinsame Vergangenheit, auf deren Basis die Erinnerungsfunktion des Denkmals einen Sinn entfalten kann, wenn auch personifizierte Denkmäler dort keinen Platz finden.<sup>195</sup>

Ekkehard Mai konstatiert für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg:

„Mit dem Versuch, aus der Anonymität der Moderne in die Individualität einer neuen, zugleich Identität und Heimat gebenden Formkultur der Vergangenheit [...] einzumünden, wurden auch die Fragen von Tradition und Traditionserhalt virulent und öffentlich. Wiederkehr der Geschichte?“<sup>196</sup>

Ist es der beschriebene Verlust gemeinsamer Ideale und Geschichte, dem Markus Lüpertz mit seinen figürlichen Plastiken etwas entgegensetzen möchte? Sind seine Figuren die ‚neuen Denkmäler‘? Eignet sich der Begriff auch zur Bestimmung des *Herkules*?

Dieser Fragen soll zunächst anhand der Analyse der *Mozart*-Figur von Markus Lüpertz nachgegangen werden, welche im Jahr 2005 in Salzburg vor der Markuskirche auf dem Ursulinenplatz eröffnet wurde (Abb. XX und Abb. XXI). Sie eignet sich an diesem Punkt für eine Betrachtung einerseits, weil sie einige Parallelen zum *Herkules* aufweist. Beide Plastiken stellen männliche Figuren dar und sind fragmentarisch, im öffentlichen Raum aufgestellt und im Auftrag einer privatwirtschaftlichen Initiative entstanden. Außerdem sind sie Teil eines größeren Projektes – *Mozart* ist Teil des „Kunstprojekt Salzburg“ und *Herkules* einer der Hochpunkte. Die beiden Plastiken können so in ein Verhältnis gesetzt werden bei der Frage, die es in diesem Kapitel ebenfalls zu beantworten gilt: Wie geht Lüpertz mit dem Auftrag um, eine Plastik für den öffentlichen Raum zu schaffen? Andererseits stellt *Mozart* eine Besonderheit im bildhauerischen

---

194Auch Markus Lüpertz reichte einen Entwurf für das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ ein. Ein kurzer Absatz dazu findet sich bei GOHR 2010, S. 312.

195Eine prominente Ausnahme bildet unter anderem die *Walhalla*, in die in unregelmäßigen Abständen seit 1842 Büsten und Gedenktafeln von bedeutenden Deutschen oder mit der Geschichte Deutschlands verbundenen Persönlichkeiten eingestellt werden.

196MAI 1989, S. 12



Abb. XX: *Hommage à Mozart*,  
Bronze, bemalt, Ursulinenplatz,  
Salzburg.  
Abb. aus: Baum 2005, S. 6.



Abb. XXI: *Hommage à Mozart*,  
Bronze, bemalt, Aufstellung auf dem  
Ursulinenplatz, Salzburg.  
Abb. aus: Ausst.Kat. 2006, S. 127.

Schaffen Lüpertz' dar, die im Hinblick auf die Frage nach dem Denkmal einen geeigneten Ausgangspunkt bildet: die Plastik bezieht sich nicht auf eine mythologische oder christliche, sondern auf eine historische Figur.<sup>197</sup>

Die Plastik steht auf einem Sockel, der sie auf Überlebensgröße anhebt. *Mozart* blickt geradeaus auf die Fassade der Markuskirche und befindet sich mit dem Rücken zum umlaufenden Verkehr. Die Bronzeplastik ist fragmentarisch und aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt: Der Unterleib stammt von einer Frauenfigur, der Lüpertz eine männliche Büste aufsetzt und der rechte Arm ist zusätzlich an die Figur modelliert. Der Künstler schafft zwar Übergänge von Büste zu Unterleib, das additive Konstruktionsmuster bleibt jedoch erhalten. Die Büste ist als solche deutlich zu erkennen und der Arm unverkennbar im Nachhinein an die Gesamtfigur gesetzt. Hofmann bezeichnet das Verfahren als Montage bei gleichzeitiger Demontage.<sup>198</sup> Der Autor zieht weiterhin eine Parallele zwischen der historischen Figur und der Plastik, indem er die Themen Torso und Fragment, die Lüpertz bei der plastischen Figur beschäftigen, in der ersten Phase der Moderne verortet, also in der Schaffenszeit Mozarts. Darin vollziehe sich die geschichtliche Positionierung Lüpertz', so Hofmann:

„Eine nachträgliche Mozart-Büste, die es in dieser Erscheinung von Mozart gar nicht geben kann, evoziert über die Montage von Torso und Büste einen Zeitsprung aus der Vergangenheit Mozarts ins Heute und zurück.“<sup>199</sup>

Als Mozart erkennbar ist die Figur lediglich durch die Büste: gepudert weiß ist der Gesichtston, die Haare sind in blonde Wellen gelegt und am Hinterkopf zu einem Zopfstummel gebunden. Die für Lüpertz charakteristische Reduktion der Mittel und Gesten auf das Minimale ist somit auch bei der Mozart-Figur sichtbar. Und wieder ist es eine Person der Vergangenheit, die bei Lüpertz den Anstoß zur künstlerischen Invention gibt. Verkörpert werde aber nicht die historische Person, sondern das, was ihren Ruhm ausmachte: „die Kunst, die Musik, im Deutschen wie in den romanischen Sprachen *Feminina*“<sup>200</sup> und als solche im weiblichen Torso versinnbildlicht, so Iden im Katalog zur Mozartplastik. Der

---

197Die Darstellung einer Person macht jedoch nicht zwingend ein Denkmal aus. Das Denkmal ist an etwas Abgeschlossenes, Vergangenes gebunden, das der profanen Wirklichkeit entnommen ist und sich auf das geschichtliche Selbstverständnis der Öffentlichkeit bezieht. Es kann also beispielsweise nicht religiösen Inhalts sein (KLUXEN 1989, S. 30 f.).

198HOFMANN 2005, S. 11.

199HOFMANN 2005, S. 12.

200IDEN 2005, S.25.

Titel der Figur lautet jedoch *Hommage à Mozart* und vermittelt dem Betrachter unmissverständlich, dass die Plastik dem Komponisten Mozart, der historischen Person, huldigt. Seit dem 19. Jahrhundert wurden Persönlichkeiten des Bürgertums, also nicht die Herrscher des Landes, sondern die des Geisteslebens, in Denkmälern verewigt wie Friedrich Schiller oder Johann Wolfgang von Goethe. Dabei war der Appell an die Öffentlichkeit nicht die Nacheiferung der Dichter und Denker wie bei Denkmälern von Politikern oder Herrschern – ihr allgemeiner Vorbildcharakter stand im Vordergrund.<sup>201</sup> Lüpertz setzt aber mit seinem *Mozart* diese „Art Nebenlinie der Herrscherdenkmäler“<sup>202</sup> nicht fort. Der Künstler verweigert es, in seiner Plastik die allgemeinen Vorstellungen von Mozart zu verbildlichen. Er verdichtet die Figur auf seine Weise: Im Heute ist Wolfgang Amadeus Mozart eine Figur zwischen Mann und Frau, die durch ihre Bemalung maskenhafte Züge trägt und nur als Fragment, im positiven Sinn, oder als zerstörter Körper, im negativen Sinn, existiert. Er verharrt in einer verkrampften Pose und wird durch die Verstümmelung der Arme zu einem untätigen Künstler, wobei sein aufgerichteter Kopf dennoch Stolz und Würde verrät. Eine widersprüchliche Darstellung also und keine, die die allgemein verbindliche Bedeutung Mozarts als Komponisten illustriert oder seine schöpferische Kraft ausdrückt.

Wenn Lüpertz also nicht den Vorbildcharakter der Figur herausstellt, welcher Zusammenhang kann dann zwischen Denkmal und Plastik hergestellt werden?

Das Denkmal ist definiert als

„ein in der Öffentlichkeit errichtetes und für die Dauer bestimmtes Kunstwerk, das an Personen oder Ereignisse erinnern und aus dieser Erinnerung einen Anspruch seiner Urheber, eine Lehre oder einen Appell an die Gesellschaft ableiten und historisch begründen soll.“<sup>203</sup>

Es befindet sich zudem meist an einem Ort, der mit dem zu Memorierenden in einem Zusammenhang steht.<sup>204</sup> Der letzte Punkt trifft auf Lüpertz' *Mozart* fraglos zu: Wolfgang Amadeus Mozart wurde in Salzburg geboren. Die musikalische Tradition der Stadt wird mit den jährlich stattfindenden „Salzburger Festspielen“ fortgesetzt. Es ist allgemeiner Konsens, dass Mozart zu den Persönlichkeiten der Vergangenheit gehört, deren Beitrag zur Musik- und Kulturge-

---

201MITTIG 1987, S. 461.

202EBERL 1989, S. 36.

203MITTIG 1987, S. 488.

204GRAF EGLOFFSTEIN 1989, S. 38.

schichte bemerkenswert und wichtig ist. Auch wenn Lüpertz kein Denkmal schaffen wollte, so ist doch mit Mozart die Wahl auf eine Person gefallen, in deren Betrachtung sich besonders – und nicht nur in Salzburg – ihre Denkmalfunktion aufdrängt. Die Plastik ist außerdem, die Definition trifft hier ebenfalls zu, öffentlich und dauerhaft installiert. Aber die von Mittig geforderte Botschaft oder der Appell an die Gesellschaft, die sich aus der Erinnerung ableiten, sind unklar. Der Sockel trägt weder Inschriften, noch andere Verweise auf Leben und Werk. Hinweise auf eine Widmung oder Zitate, die die gegenwärtige Bedeutung des Komponisten darstellen, fehlen. So bleibt die Deutung der Person dem Betrachtenden im Unklaren.<sup>205</sup> Auch die Art der Darstellung irritierte bereits so, dass die Figur Opfer von Vandalismus wurde.<sup>206</sup>

Deutlich wird aber auch dem unkundigen Betrachter – spätestens bei Betrachtung der Beschilderung –, dass Lüpertz mit seiner Plastik eine prominente Figur der Vergangenheit wachruft, die zweifelsohne zur gemeinsamen Geschichte zählt. Die *Hommage á Mozart* ist, der Titel manifestiert es, Ausdruck von Lüpertz' persönlicher Würdigung. In dieser Vorgehensweise zeigt sich eine neue Möglichkeit, Denkmäler im Sinne von Erinnerungsmalen zu schaffen. Ausgehend vom Unvermögen einer Gesellschaft, sich über gegenwärtige Idole, Persönlichkeiten oder bedeutende Ereignisse einig zu sein, bietet Lüpertz an, die gemeinsame Vergangenheit auf ihre gegenwärtige Bedeutung zu befragen. Dabei stellt er nicht den gemeinsamen Konsens, die allgemeingültige Bedeutung heraus oder bedient das charakteristische Klischee, sondern stellt seine subjektive Sicht zur Diskussion.

Die Verwendung des Denkmalsbegriffs bei der Analyse des *Herkules* ist dahingegen schwierig. Das Denkmal erinnert an etwas, das der weltlichen Wirklichkeit entnommen ist und sich auf die politisch-geschichtliche Vergangenheit der Gesellschaft bezieht und schließt somit nicht-profane, also auch mythologische Bereiche aus. Und dennoch ist die Idee des Denkmals, in Hinblick auf seine zentrale Funktion des Erinnerns, auch bei der Beschäftigung mit *Herkules*

---

205Auch wenn der Titel der Arbeit nicht unmittelbar am Sockel angebracht ist, so ist anzunehmen, dass Informationstafeln in unmittelbarer Nähe sowohl auf das Kunstprojekt, als auch auf den Titel der Plastik hinweisen.

206Ein Gegner hatte die Plastik im September 2005 mit Lack beschmiert und gefedert. In mehrwöchiger Arbeit musste das Werk vom Lack befreit werden, so dass Lüpertz die Patina und Bemalung erneuern konnte (SALZBURGER NACHRICHTEN 16.09.2005). Aufschlussreich für die Frage nach Vandalismus an Kunst im öffentlichen Raum ist GRASSKAMP 2000 (1989).

fruchtbar. Durch das ausgewählte Motiv, den Titel und die dadurch ausgelösten Assoziationen erfolgt eine ständige Vergegenwärtigung von Vergangenheit innerhalb der Gegenwart der Plastik. Markus Lüpertz illustriert dabei nicht, und das ist sowohl bei den *Mythischen Sieben*, wie auch nun beim *Mozart* deutlich geworden, gemeinschaftlichen Konsens, sondern bietet eine neue Sichtweise auf die Vergangenheit, indem er die Figuren aktualisiert. Markus Lüpertz Figuren irritieren, weil sie keine Klischees bedienen. Und diese Irritation macht nicht nur bewusst, dass wir deutliche Bilder von etwas haben, sondern aktiviert im besten Fall auch den Betrachter, die eigenen Vorstellungen zu überprüfen. Bei der Betrachtung des Werks wird so die Re-Lektüre der Geschichte ermöglicht. Können die Antike und ihre Helden Sinnbilder unserer Zeit sein?

Abgesehen von der Gattung des Denkmals, dessen Ende eingeläutet ist, ist in der Gegenwart die Aufgabe, ein kolossales Standbild für den öffentlichen Raum zu schaffen, ungewöhnlich<sup>207</sup> und Lüpertz' ist deshalb auch kein typischer Vertreter dieser Kunstproduktion. Die Diskussion über Kunst im öffentlichen Raum wird nach wie vor der Frage nach ihrer Ortsbezogenheit bestimmt. Künstler wollen seit den 1970er Jahren das autonome Werk wieder kontextualisieren und, in Abgrenzung zu der beweglichen und für den Museumsbau geschaffenen Plastik, Kunst für einen konkreten Ort schaffen.<sup>208</sup> Ein Beispiel dieses Diskurses ist ein Aufsatz von Jean Christophe Amman aus dem Jahr 1989, in dem er die Werke der Künstler Siah Armajani und Scott Burton lobend herausstellt, „weil sie sich nicht aufdrängen und den Betrachter in die Hab-Acht-Stellung der Bewunderung zwingen. Sie fügen der Stadt etwas zu, das gebraucht werden kann und auch benötigt wird.“<sup>209</sup> Die Haltung der Künstler sei nicht mehr von einem trotzigem Beharren auf herkömmliche Vorstellungen von Autonomie geprägt, sondern zeige eine neue Offenheit und Umsichtigkeit im Umgang mit dem öffentlichen Raum.<sup>210</sup> Wie sehr das Konzept der Ortsbezogenheit auch das heutige Verständnis prägt, zeigt der Lexikonartikel von Hu-

---

207Lediglich Stephan Balkenhol arbeitet an Figuren für öffentliche Plätze. Im Gegensatz zu Lüpertz stellen Balkenhols Männer und Frauen aber ‚jedermann‘ und ‚jederfrau‘ dar und bieten so die Möglichkeit zur Identifikation. Zu seinen Skulpturen im öffentlichen Raum siehe WERKVERZEICHNIS STEPHAN BALKENHOL 2009.

208BUTIN 2002, S. 150.

209AMMAN 2000 (1989), S. 122.

210Ebda., S. 126.

bert Butin. Er gruppiert die „Kunst im öffentlichen Raum“ hinsichtlich der sie bestimmenden künstlerischen Auffassung des Ortes: der Ort als formales Gebilde, als sozialer oder funktionaler Raum.<sup>211</sup> Der Raum in seiner formalen Dimension interessiert beispielsweise Richard Serra, was an der *Stahlbramme für das Ruhrgebiet* zum Ausdruck kommt. Der funktionale Ort steht im Fokus der von Amman gelobten Künstler Burton und Armajani, aber auch Tobias Rehberger oder Jorge Pardo. Die Künstler, die den Ort als soziales Spielfeld verstehen, wollen kommunikative Prozesse in Gang bringen, indem sie die Betrachter zur Partizipation aufrufen, wie beispielsweise Joseph Beuys oder in explizit dialogischer Form Stephen Willats.<sup>212</sup>

Markus Lüpertz' überdimensionierte Standbilder können keiner der genannten Kategorien zugeordnet werden. Weder in der Figur *Mozarts*, noch in der *Herkules*' sind die Betrachter als handelnde Wesen einbezogen, noch beziehen sie sich auf die Umgebung wie es Serra oder in der deutlichsten Form Land-Art-Künstler vollführten. Und explizit richtet sich Lüpertz mit seiner nicht-illustrativen, unästhetischen Gestaltung gegen die ‚Behübschung‘ des Stadtraumes und Funktionalisierung von Kunst im öffentlichen Raum als ‚Stadtmöbel‘.<sup>213</sup>

Angenommen, Lüpertz' Arbeiten im öffentlichen Raum sind, nach Gohr, „Anti-Installation[en]“<sup>214</sup>, dann nehmen sie sogar eine grundverschiedene Haltung zu den genannten Gruppen ein. Denn Installationen beschäftigen sich besonders mit dem sie umgebenden Raum und lösen die Grenzen zwischen Betrachterumfeld und Kunstwerk auf.<sup>215</sup> Wenn Lüpertz' Werke das Gegenteil von Installationen darstellen, weisen sie das grundlegendste Merkmal von Kunst im öffentlichen Raum zurück und man könnte die Werke, weil sie dann anscheinend beliebig positionierbar und austauschbar sind und „ihr kulturelles Umfeld reflexionslos ignorieren“ auch „drop sculptures“<sup>216</sup> nennen. Beim *Mozart* aber scheint Lüpertz bzw. scheinen die Auftraggeber bemüht, das Werk durch die Aufstel-

---

211BUTIN 2002, S. 154.

212Ebda, S. 153.

213RUDLOFF 1995 nennt es die „Zweckhaftigkeit“ einer Kunst im öffentlichen Raum, gegen die sich Lüpertz richtet (20).

214GOHR 2010, S. 308. Gohr stellt auch drei Charakteristika heraus, die die Plastiken im öffentlichen Raum bei Lüpertz auszeichnen: ihre Massigkeit; ihre charakteristische Geste; ihr betonter Blick in die Ferne (307). Sie wurden aber in anderem Zusammenhang bereits herausgestellt und können der Argumentation keinen neuen Aspekt mehr hinzufügen und bleiben deshalb unberücksichtigt.

215STAHL 2002, S. 124.

216BUTIN 2002, S. 154.

lung in den städtischen Kontext zu integrieren: Die Figur ist axial auf dem Ursulinenplatz installiert und blickt in Richtung der Kirchenfassade (Abb. XXI). Sie ist damit zwar nicht explizit auf ihre unmittelbare Umgebung konzipiert, nimmt aber Bezug auf sie. Das kulturelle Umfeld Salzburgs wird in der Motivwahl aufgegriffen und Lüpertz' *Mozart* so in der Stadt verankert. „Drop sculptures“ sind dadurch gekennzeichnet, dass sie kaum rezipiert werden und als gefälliges Stadtmobiliar neben Hinweis-, Werbetafeln und anderen städtischen Schildern im Rausch des urbanen Lebens verschwinden. Die heftige Diskussion um die Aufstellung *Mozarts* zeigt, dass die Figur, ganz im Gegenteil, sehr wohl wahrgenommen und betrachtet wurde.<sup>217</sup> Die Bezeichnung als „drop sculpture“ ist somit ungeeignet. Der Begriff „Anti-Installation“ dahingegen macht deutlich und charakterisiert zutreffend, dass Lüpertz' Arbeiten nicht ihr unmittelbares Umfeld in das Werk aufnehmen, den Betrachter einbeziehen oder explizit für ihren Aufstellungsort geschaffen sind. Es sind keine Arbeiten, die erfahren werden können. Betrachterumfeld und Kunstwerk bilden bei Markus Lüpertz räumlich zwei verschiedene Ebenen. *Mozart* ist durch einen Sockel deutlich vom Betrachter enthoben und behauptet seinen eigenen Raum. Beim *Herkules* wird die Distanz durch die Größe der Arbeit und den ungewöhnlichen Aufstellungsort ins Vielfache potenziert. Der ‚Held‘ steht einsam entrückt vom urbanen Leben in unerreichbarer Höhe. Sein Blick ist nicht auf den Betrachter bezogen, sondern in eine unbestimmte Ferne gerichtet und blendet dadurch sein unmittelbares Umfeld geradezu aus. Das unterstreicht die im vorhergegangenen Kapitel festgestellte ‚Ortsunbezogenheit‘ *Herkules*'.

---

<sup>217</sup>Zahlreiche Artikel belegen dies (z. B. DPA 01.07.2005). Darüber hinaus beantragte die FPÖ im Gemeinderat offiziell die Entfernung des Kunstwerks (ORF SALZBURG 30.09.2005) und die Figur wird geteert und gefedert (siehe Anm. 207).

### 3. 8. Rezeption des *Herkules* in der Presse<sup>218</sup>

Die Presselandschaft ist bei der Besprechung der Plastik zwiegespalten. Die *WAZ* nimmt deutlich eine unterstützende und positive Position ein, während die *Recklinghäuser Zeitung* meist kritisch berichtet. „Geliebt und gehasst“<sup>219</sup> wird *Herkules* auch von den Recklinghäuser Bürgern wie (nicht repräsentative) Umfragen zeigen.<sup>220</sup> Auf der einen Seite feiern die Medien die Plastik als neues Wahrzeichen,<sup>221</sup> neue Galionsfigur für das Ruhrgebiet, die für die Kraft des Ruhrgebiets steht<sup>222</sup> oder auch als Landmarke Gelsenkirchens.<sup>223</sup> Wie sehr *Herkules* schon als Wahrzeichen gilt, zeigt die Diskussion darüber, ob er für die Industriekulturroute werben sollte<sup>224</sup> oder die Tatsachen, dass *Herkules* als pars pro toto auf der Broschüre „Stadtprofile“ der Stadt Gelsenkirchen zur „Kunst im öffentlichen Raum“ zu sehen ist, sie für ein Kinder-Ferienprogramm Pate steht<sup>225</sup> und als Zielpunkt eines Fahrradwettbewerbes fungiert<sup>226</sup>. Auch Aktionen der *WAZ* selbst unterstützen und propagieren die Bedeutung *Herkules*!. Die Zeitung konfrontiert ihre Leser immer wieder in unterschiedlichster Weise mit der Plastik. Sei es in einem Wettbewerb,<sup>227</sup> bei dem Leser dem *Herkules* Wörter in den Mund legen sollen, sei es indem die Zeitung über den Gelsenkirchener Zeichner Uwe Wrobser berichtet, der den *Herkules* zum Protagonisten eines Comics machte<sup>228</sup>. Auf der anderen Seite wird die Plastik vor allem wegen ihres Aussehens angegriffen: Die *Recklinghäuser Zeitung* spricht vom „Neandertaler mit Wasserkopf“<sup>229</sup> und betrachtet ironisch die Konstellation aus Keule und Schildkröte.<sup>230</sup> Auch die Aufstellung des *Herkules*, die dazu führt, dass Anwohner und Besucher des Parks ihn nur von hinten

---

<sup>218</sup>Alle folgenden Ausführungen stützen sich auf die Zusammenstellung der Presseartikel, die der Autorin von der Pressesprecherin der *THS Wohnen GmbH* Frau Dr. Maria Mense in mehreren Teilen zugesandt wurden. Siehe auch Anm. 1.

<sup>219</sup>Überschrift von WAZ 22.01.2011.

<sup>220</sup>WAZ 12.01.2011 A, IOKALKOMPASS.DE 23.02.2011.

<sup>221</sup>WELT AM SONNTAG, 02.01.2011.

<sup>222</sup>SÄCHSISCHE ZEITUNG, 11.01.2011.

<sup>223</sup>WAZ 15.01.2011.

<sup>224</sup>WAZ 15.04.2011.

<sup>225</sup>WAZ 29.04.2011.

<sup>226</sup>WAZ 11.04.2011.

<sup>227</sup>WAZ 11.01.2011, WAZ 18.01.2011.

<sup>228</sup>WAZ 20.01.2011 A und WAZ 20.01.2011 B.

<sup>229</sup>RECKLINGHÄUSER ZEITUNG 31.12.2010.

<sup>230</sup>RECKLINGHÄUSER ZEITUNG 12.01.2011.

sehen können, wird bemängelt.<sup>231</sup> Im Kontext mit dem Gesamtprojekt beanstandet die *Recklinghäuser Zeitung* außerdem die hohen Kosten und stellt die Richtigkeit des Umbaus der denkmalgeschützten Nordsternanlage in Frage.<sup>232</sup> Carl Friedrich Schröder vergab schließlich innerhalb einer Kritikerumfrage der *Welt am Sonntag* noch Ende 2010 *Herkules* die „Zitrone des Jahres“.<sup>233</sup>

Zusammenfassend ist festzustellen, dass hauptsächlich regionale Zeitungen nach der Aufstellung vom *Herkules* berichten und ihn als neues Wahrzeichen feiern. Die Zeitungen erklärten dabei jedoch nicht, was die Figur zu einem Symbol macht und nahmen keinen Bezug auf die geäußerte Kritik über sein Aussehen und die ungünstige Aufstellung. Es scheint, als seien die Begriffe „Wahrzeichen“ oder „Sinnbild“ – ein Begriff, den auch Karl-Heinz Petzinka in einem Interview in Bezug auf den *Herkules* einbrachte –<sup>234</sup> bedenkenlos und ohne kritische Überprüfung von einigen Journalisten aufgegriffen worden. Die *WAZ* nimmt dabei die Position ein, die Bedeutung des Gelsenkirchener *Herkules* als Wahrzeichen durch Mitmach-Aktionen zu fördern und wiederholte Erwähnung in unterschiedlichsten Zusammenhängen präsent zu halten. Den Medien kann hier also in der Etablierung eines Wahrzeichens und dessen Akzeptanz eine entscheidende Rolle zugesprochen werden. Insgesamt ist die Rezeption in der Presse nur oberflächlich und zeigt, wie wenig die Journalisten die Zusammenhänge zwischen einem deformierten (ehemaligen) Helden, einer Privatfirma und *Herkules* als Wahrzeichen für das Ruhrgebiet reflektiert haben.

---

231WAZ 12.01.2011 b.

232RECKLINGHÄUSER ZEITUNG 31.12.2010 und STUTTGARTER ZEITUNG 23.04.2011.

233WELT AM SONNTAG, 19.12.2010.

234HOCHPUNKTE FILM 2010, 2. Min.

## Schluss

Der Auftrag war von Anfang an klar: es sollte ein weithin sichtbares Kunstwerk auf dem Nordsternurm über dem Ruhrgebiet stehen. Es war ebenso deutlich, dass sich das Werk durch den prominenten Aufstellungsort und seine Kolossalität, gewollt oder ungewollt, zu einem Symbol der Region entwickeln würde. Es musste also eine zeichenhafte Figur sein, die sich auf das umliegende Gebiet beziehen konnte und mit Lüpertz' Œuvre vereinen ließ. Der Bereich der christlichen Ikonographie fiel aufgrund der Industrieumgebung weg, ebenso eine weltliche Persönlichkeit, so dass sich nur noch die mythologische Geschichte anbot: *Prometheus*, *Mercurius*, *Daphne*, *Apoll* oder andere, die bereits in Lüpertz' Werk verankert sind. Aber ein Gott für ein Industriegebiet? Wie soll ein Bezug plausibel hergestellt werden? Die Figur des Herkules scheint in vielerlei Hinsicht die Lösung zu sein: sie gehörte bereits zu Lüpertz' Repertoire, sie ist halb Gott, halb Mensch und passte als Heldenfigur zum Auftrag, ein Symbol zu schaffen, als Name einer Zeche in Essen-Altenessen war sie bereits im Ruhrgebiet präsent und zudem ist das Thema Herkules auch heute noch in der Gesellschaft bekannt.

Die herrschende Position auf dem Nordsternurm entspricht der mythologischen Rolle des *Herkules*, der als Gott in den Olymp aufsteigt. In dem Maße jedoch wie Größe und Aufstellungsposition die Plastik erhöhen, so wird sie durch Form und Aussehen erniedrigt. Der Titel der Plastik stiftet zunächst scheinbar Sinn und bietet dem Betrachter einen Anhaltspunkt. Im zweiten Schritt offenbaren sich Brüche und Unstimmigkeiten: Der Herkules als Inbegriff von Heldentum und Stärke wird bei Lüpertz zu einer der Männlichkeit und Kraft beraubten Figur. Das Geschlechtsteil ist abgetrennt, der Arm amputiert, die Keule als sein Attribut klein geschlagen und die Schildkröte beziehungslos addiert. *Herkules'* Körper ist schwächling und kraftlos, was durch den übergroßen Kopf besonders hervorgehoben ist. Sein Gesicht ist grell bemalt und die Lippen lieblich rot geschminkt wie die einer Frau. Der starre Blick in die Ferne und die plakative Bemalung wirken maskenhaft und künstlich. Und doch vermittelt der hochgetragene Kopf Stolz und Würde.

Ein Halbgott, der als stärkster und kräftigster Held der Antike gilt, ist fraglos

eine Figur, mit der sich ein aufstrebendes privatwirtschaftliche Unternehmen schmücken würde. Fragwürdig dahingegen ist ein in das Gegenteil verkehrter, behinderter und kraftloser *Herkules*. Vor dem beschriebenen Hintergrund erscheinen folgende Aussagen Petzinkas paradox, die er vor Fertigstellung der Figur zu Protokoll gab: Der *Herkules* sei „vielleicht auch der kleine, neckische Hinweis: wir [das Ruhrgebiet, Anm. d. Verf.] sind zu Größerem fähig [...]“<sup>235</sup> und „Götterliebling [Herkules als Götterliebling, Anm. d. Verf.] heißt auch – wir haben Zukunft.“<sup>236</sup> Lüpertz zeigte sich bei der Themenwahl kooperativ und beharrt doch auf seine Autonomie als Künstler und bleibt sich selbst treu. Indem er sich einen Helden zu eigen macht, der die personifizierte Kraft und Stärke ist, erhöht er sich selbst über diesen – der Bildhauer wird zum gottgleichen Schöpfer.<sup>237</sup> Die Rezeption und Paraphrase bekannter Vorbilder zeigt außerdem, in welcher Nachfolge sich Lüpertz sieht und mit wem er in einem Atemzug genannt werden möchte. Sein künstlerisches Werk wird durch den Rückgriff auf die Antike legitimiert und ausgezeichnet. Auf einem hohen Sockel steht so nicht nur die Plastik, sondern auch Lüpertz selbst. Im *Herkules* offenbart sich die individuelle Vorstellung des Künstlers und nicht die des Geschäftsführers der *THS Wohnen GmbH* oder des Künstlerischen Leiters der RUHR.2010 Petzinka, dem, wie vorgeführt, die Demonstration von Kraft und Potenz als Symbol für das Ruhrgebiet (und für die *THS*?) vorschwebte.

Die Ambivalenz und Brüchigkeit des Lüpertzschen *Herkules* lassen sich nicht endgültig auflösen. Die abschließenden Überlegungen erfassen die Figur aus zwei möglichen Blickwinkeln.

Das Verhältnis zwischen Werk und Künstler bietet den ersten Anhaltspunkt. Der Zusammenhang wird fruchtbar, wenn man beachtet, was Kampmann bezüglich der Künstlerpersönlichkeit Markus Lüpertz herausarbeiten konnte: sie charakterisiert ihn als „Außenseiter“<sup>238</sup>, der eine Position zwischen Dandy und Genie einnimmt<sup>239</sup>. Diese Doppelrolle begreift die Autorin als „Chiffre für einen Identitätskonflikt“, der auf eine „faustische Existenz, ein

---

235HOCHPUNKTE FILM 2010, 2. Min. Karl-Heinz Petzinka spricht in diesem Film als Künstlerischer Direktor der RUHR.2010.

236EISKELLERBERG.TV FILM o.J., 4. Min.

237KAMPMANN 2006, S. 212.

238KAMPMANN 2006, S. 207 f.

239KAMPMANN 2003, S. 47.

außergewöhnliches, kreatives und innerliches zerrissenes Individuum rekurriert, dessen Doppelheit durchaus vielfach potenziert sein kann.”<sup>240</sup> Die Künstlerfigur Lüpertz bestehe deshalb aus einem „Patchwork diverser Rollenmuster”<sup>241</sup>, das Kampmann auch in dem „Potpourri aus Stilen und Vorbildern”<sup>242</sup> seines Werks gespiegelt sieht. Beim *Herkules* manifestiert sich diese Beobachtung in beispielhafter Weise: Die Plastik ist als Reflektion auf das Künstlerdasein lesbar. Die Zwiespältigkeit der Darstellung verweist auf die zerrissene Persönlichkeit Lüpertz' und der männliche Held als funktionsloses Geschöpf spiegelt einen Künstler wieder, der mit siebzig Jahren (auch Lüpertz ein Relikt der Vergangenheit?) auf der Suche nach seiner Position und Aufgabe in der heutigen Kunstwelt ist. Für diesen Ansatz sprechen auch die plastischen Entwürfe, an denen in zahlreichen Fällen Gesichtszüge von Markus Lüpertz aufgezeigt wurden.

Betrachtet man den Zusammenhang zwischen Kunstwerk und Nordsternturner unter inhaltlichem Gesichtspunkt löst sich nicht nur die konstatierte ‚Ortsunspezifität‘ der Plastik teilweise auf, sondern zeigt sich auch ein weiterer Erklärungsansatz: Der *Herkules* als untätiger Anti-Held, steht einer untätigen Zeche gegenüber. Das Industriegebäude ist ein Überrest eines abgelaufenen Zeitalters, genauso wie *Herkules* ein Relikt der Vergangenheit ist – beide sind funktionslos geworden. Aber in die stillgelegte Zeche zieht mit der Dienstleistungsgesellschaft *THS Wohnen* der Postindustrialismus ein. Das Industriegebäude bekommt also im Heute eine neue Aufgabe zugeteilt. Und der *Herkules*? Er hat nur noch symbolischen Wert. Im Maschinenzeitalter ist die männliche Kraft, mit der er einst seine Heldentaten vollbrachte, nutzlos geworden. Man könnte meinen, mit der Vergrößerung und farbliche Hervorhebung seines Kopfes werde nun der ‚neue Ort der Potenz‘ angezeigt: nicht Kraft, sondern geistige Potenz, das Wissen, ist entscheidend.

---

240Ebda., S. 55.

241Ebda., S. 64.

242Ebda., S. 57.



## Anhang



## Exkurse

### Bemerkungen zum Gespräch Lüpertz – Schwerfel (LÜPERTZ, SCHWERFEL 1989)

Bei dem Gespräch zwischen Markus Lüpertz und Heinz-Peter Schwerfel (\*1954, Studium der Philosophie und Kunstgeschichte, arbeitet als Kulturjournalist für verschiedene Zeitschriften und Fernsehsender und als Filmemacher) fällt auf, dass nur eine kurze Einleitung vorangestellt wird. Dieses als kleines Buch veröffentlichte Gespräch ist eines der sehr wenigen monographisch publizierten Interviews mit Markus Lüpertz und wird deshalb auch heute, 20 Jahre nach seiner Entstehung, noch immer in der Fachliteratur zitiert (z. B. bei AUSST.KAT. 2002, AUSST.KAT. 1996, AUSST.KAT. 1995). Die Umstände jedoch, die zu den Künstleraussagen geführt haben und die Interessen und Position des Interviewers wurden ausgeklammert und bislang auch nicht kritisch hinterfragt. LICHTIN 2004 kritisiert in seiner Arbeit über Künstlerinterviews ebendies, nämlich, dass der Interviewer selten sein eigenes Interesse herausstellt oder die Entstehungsumstände mit einbezieht (11 ff.). Und KRÜGER 2004 bemerkt in ihren „Studien zur Antikenrezeption in der bildenden Kunst“:

„Die Heranziehung von Künstleräußerungen ist dabei [bei der Bedeutungskonstruktion, Anm. d. Verf.] durchaus problematisch, da verbalisierte Intentionen nicht notwendigerweise mit der formalen Umsetzung übereinstimmen. Dennoch sind sie Teil einer Geistesgeschichte der Antikenrezeption von grundlegender Bedeutung und auf ihre Kohärenz mit dem Werk zu befragen. [...]“ (19).

Es wird deshalb versucht, in dieser Arbeit nur dann auf Äußerungen von Markus Lüpertz aus diesem Gespräch zurückzukommen, wenn es sich um grundlegende Aussagen zum Arbeitsprozess und der künstlerischen Entwicklung handelt.

## Berichterstattung in den Medien

Neben dem *WDR Fernsehen* fallen besonders drei Printmedien auf, die die Entstehung des *Herkules* kontinuierlich begleiteten: die *Rheinische Post (RP)*, die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ)* und die *BILD*. Sie alle berichteten mehrmals und über einen längeren Zeitraum. Die Meldungen schilderten die Ereignisse, waren jedoch selten kritisch.

Die WAZ ist die führende Regionalzeitung in Gelsenkirchen und meldete aus dem Grund verständlicherweise ausführlich große, städtische Ereignisse. Auch die RP, als zweitgrößte lokale Zeitung Nordrhein-Westfalens, versteht sich als regionales Medium und informiert deshalb ebenfalls über kulturelle Großprojekte wie den *Herkules*. Es kann vermutet werden, dass die RP mit Hauptsitz in Düsseldorf und regionalem Schwerpunkt auf der Hauptstadt NRWs auch ein besonderes Interesse an Markus Lüpertz hat. Dieser sorgte schon während seiner Amtszeit als Direktor der Kunstakademie in Düsseldorf immer wieder für Schlagzeilen und ist somit bei den Lesern bekannt. Ein ähnliches Motiv kann auch für die vielen Berichte der BILD-Zeitung angenommen werden, denn hier verantwortete die Düsseldorfer BILD-Ausgabe fast alle Artikel. Ein weiteres Moment des Interesses der BILD-Zeitung zeigt sich darin, dass der *Herkules* ein Projekt der Superlative darstellt. Ganz im Stil des Tagesblattes stand die schier unglaubliche Größe und der Aufwand des Projektes im Fokus. Es ist die Rede von einem „Giganten-Werk“ (BILD DÜSSELDORF 05.05.2010.) und einem „Metall-Riese[n]“ (BILD DÜSSELDORF 13.08.2010) und immer wieder wurde gezählt: die Tonnen verbrauchten Aluminiums, die Länge der Schweißnähte, das Gewicht und die Höhe der Plastik. Lüpertz wurde dabei durchgehend als „Kunst-Genie“ betitelt und Karl-Heinz Petzinka als „Star-Architekt“ bezeichnet. Das kulturelle Ereignis in der Kombination mit einem medienwirksamen Künstler und einem namhaften Architekten weckten also scheinbar das Interesse eines auf Sensationen und Schlagzeilen konzentrierten Mediums.

Betrachtet man die Pressestimmen nach der Aufstellung des *Herkules* am 17.12.2010, so ist auffällig, dass nicht mehr die RP und BILD berichteten, wie noch vor Aufstellung der Plastik, sondern nahezu ausschließlich die WAZ und die Recklinghäuser Zeitung, also Lokalzeitungen Gelsenkirchens. Die Sächsische Zeitung, Stuttgarter Zeitung und Welt am Sonntag sind mit einzelnen Artikeln vertreten. Darin zeigt sich, dass der

Sensationsgehalt der Konstruktion, des Transports und der Aufstellung des Herkules verstärkt Pressevertreter ansprach, die Rezeption aber weitestgehend durch städtische und lokale Zeitungen erfolgt, deren Leserschaft unmittelbar mit dem Kunstwerk konfrontiert ist.

### Individuelle Mythologien

Harald Szeemann prägte den Begriff der „individuellen Mythologien“ bei der documenta 5 (1972). Im Museum Fridericianum und in der Neuen Galerie zeigte der Schweizer, Leiter der documenta 5, einige Künstler unter dem Titel (Siehe documenta 5 1972, S. 16, 37 ff., 46 ff.) Der Begriff wird aber weder im Ausstellungskatalog, noch in Szeemanns Aufsatzsammlung „Individuelle Mythologien“ definiert. Tepe 2000 rät, den Begriff nur dann zu verwenden, wenn „eine mythisch-religiöse Weltauffassung die Kunstproduktion prägt“ (186), wie es beispielsweise bei Geisteskranken der Fall sei (187 f.). In DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst beschreibt Herbert Kimpel die „Individuellen Mythologien“ folgendermaßen: Sie „konfrontierten die Außenwelt mit visuellen Manifestationen, die sie als ihre eigene Wirklichkeit ausgeben, mit selbst erzeugten Bildwelten, deren komplexe Gefüge aus Zeichen und Symbolsystemen den Anspruch eigener Realitäten erheben.“ (120).

Eine Zusammenstellung, wer außer Szeemann die Begrifflichkeiten gebrauchte und wo sie zudem auftauchten siehe Krüger 2009, Anm. 482.

### Konstruktionszeichnungen

Wie Konstruktionszeichnungen für das Stahlskelett des *Herkules* von der Firma *Weische, Herrmann und Partner GmbH* zeigen, war man wohl zunächst tatsächlich von der Form des *Herkules*, wie er in der Simulation dargestellt ist, ausgegangen (Abb. A). Das bedeutet, die Innenkonstruktion sollte als Triangel ausgebildet und auch im linken Arm bzw. in der Keule verankert sein. Auf der Zeichnung zeigt sich aber auch, dass genau dieser Bereich am 04.05.2010 noch mit dem Künstler abgestimmt werden musste. Eine Zeichnung, die zwei Monate später entsteht, zeigt dann den *Herkules* bereits in seiner ausgeführten Form (Abb. B). Bei der neuen Konstruktion des Innengerüsts wurde

berücksichtigt, dass der *Herkules* keinen linken Arm und nur ein Keulenfragment besitzen wird. Ob es Einwände von Seiten der Statiker gab und diese Auswirkungen auf die Form und das Aussehen des *Herkules* hatte, kann nicht beantwortet werden. Ein von der Autorin formulierter Fragebogen, der die Auswirkungen der Statik auf die Plastik und Erklärungen zu den einzelnen Zeichnungen liefern sollte und an die Firma *Weischede, Herrmann und Partner GmbH* verschickt wurde, durfte aus ungenannten Gründen (auf Anweisung der *THS Wohnen GmbH*) nicht beantwortet werden. Der Fragebogen und die angesprochenen Konstruktionszeichnungen sind nachfolgend abgedruckt.

## Quellendokumente

1. Fragebogen an die Firma *Weischede, Herrmann und Partner GmbH* (2 Seiten), verschickt per E-Mail an Herrn Bott am 24.02.2011.
2. Zwei Konstruktionszeichnungen der Firma *Weischede, Herrmann und Partner GmbH*

Fragen an Herrn Bott / *Weischede, Herrmann & Partner GmbH*  
bezüglich des Projektes *Herkules* auf dem Nordsternurm in Gelsenkirchen

## ALLGEMEIN

1. Darf ich Ihre Antworten innerhalb meiner Masterarbeit als Quelle verwenden?
2. Darf ich Ihre Antworten gegebenenfalls innerhalb meiner Masterarbeit als Quelle im Anhang abdrucken? (Bei meiner Masterarbeit handelt es sich um eine Arbeit, die nicht offiziell im Buchhandel erscheint, sondern lediglich in dreifacher Ausführung beim Institut für Kunstgeschichte, Wien abgegeben und dann als einfaches Exemplar in die Fachbibliothek einsortiert wird.)
3. Darf ich die Materialien, die mir von Ihnen durch Frau Dr. Mense zugesendet wurden, gegebenenfalls in meiner Masterarbeit als Quelle abdrucken? (Dies sind: Pläne „E2.0.1\_V003“, „E2.0.2\_V001“, „K2.0.1\_V001“ und „K2.0.2\_V000“; eine Tabelle „090625\_Materialalternativen\_Herkules.xls“ und fünf Computeransichten der Figur: „100625\_Herkules\_Draufsicht“, „...\_Front“, „...\_Perspektive\_1“, „...\_Perspektive\_2“, „...\_Perspektive\_3“)
4. Welche Funktion und Aufgabe hatten Sie innerhalb des Projektes „Herkules“?
5. Zu welchem Zeitpunkt des Projektes wurden ihre Firma hinzugerufen? Welche Informationen (bezüglich des *Herkules*) haben Sie bekommen? War beispielsweise schon die Größe der Plastik festgelegt?
6. Zu welchem Zweck wurden die Pläne E2.0.1\_V003, E2.0.2\_V001, K2.0.1\_V001 und K2.0.2\_V000 angefertigt? Wie lautete Ihr Auftrag?  
Gab es danach noch weitere Pläne, die Änderungen beinhalten?  
Wenn es Änderungen gab, waren sie ausschlaggebend für die Form und das Aussehen der Herkulesfigur? Inwiefern?
7. Hatten Sie Kontakt zu dem Künstler Markus Lüpertz?  
Haben Sie mit ihm gemeinsam über die mögliche Form und die Wahl des Materials gesprochen? Kollidierten die Vorstellung von Herrn Lüpertz mit den statischen und materialtechnischen Notwendigkeiten?

## MATERIAL/WERKSTOFF

7. Wie kam es zu der Entscheidung, dass der *Herkules* aus Aluminium angefertigt wird? Welche Parameter sind bzw. waren entscheidend für die Wahl? Welche Vorgaben musste das Material erfüllen bzw. welche Eigenschaften sollte das Material haben? Gab es noch ein anderes Material, das in der engeren Auswahl stand?

8. Markus Lüpertz hat in einem Interview erklärt, er hätte den *Herkules* gerne in Bronze gegossen. Warum war das nicht möglich? Wurde Bronze überhaupt in Betracht gezogen (in der Excel-Tabelle der „090625\_Materialalternativen\_Herkules.xls“ kommt dies nicht vor)?
9. Welche der Gusslegierung, die in dem Dokument *Aluminium Gusslegierungen* des VAR Verband der Aluminiumrecycling Industrie e.V. beschrieben ist, wurde für den *Herkules* ausgewählt und warum?

## STATIK

10. Die frühen Simulationen der *THS* zeigen einen *Herkules*, der auf dem Glaskubus aufgestellt ist. Nun letztendlich findet der *Herkules* seinen Platz auf einer Betonkonstruktion, die dem Turm vorgelagert ist. Plante man zunächst tatsächlich, den *Herkules* auf dem Glaskubus aufzubauen? Welche Gründe gab es für die Änderung und die letztendliche Aufstellung auf dem Betonturm?
11. Der Plan E2.0.1\_V003 (*Herkules* auf Decke vom Erschließungsturm) zeigt die Figur mit einem „Stock rechts von der Figur“, in dem auch ein Tragwerk eingebaut ist. Bei der ausgeführten *Herkules*-Figur gibt es jedoch nun keinen Arm mehr, der in Verbindung mit der Keule steht.  
Hatten Ihre Berechnungen und Überlegungen Einfluss darauf, dass die Form und das Aussehen des *Herkules* (also beispielsweise der Arm 'amputiert') verändert wurden? Wie wurde das statische Problem gelöst? (Ich schätze, deshalb lehnt die Keule nun am Unterschenkel der Figur?!)
12. Können Sie mir die Computersimulationen „100625\_Herkules\_Draufsicht“, „...\_Front“, „...\_Perspektive\_1“, „...\_Perspektive\_2“, „...\_Perspektive\_3“ erklären und schreiben, zu welchem Nutzen diese Simulation angefertigt wurde? Welches Stadium der Planung der Plastik ist darauf zu sehen? Wofür steht die dunkelfarbene „Stütze“ am Oberschenkel der Figur?





Abb. B: Konstruktionszeichnung zum Stahlskelett des *Herkules*, von der Firma *Weischede, Herrmann und Partner GmbH*.

## Zusammenfassung

Die achtzehn Meter große Aluminiumplastik mit dem Titel *Herkules* des Künstlers Markus Lüpertz steht seit Ende Dezember 2010 auf einem ehemaligen Zechengelände in Gelsenkirchen-Horst. Ziel dieser Arbeit ist es, die Plastik erstmals kunsthistorisch einzuordnen und sie in dem Netz aus Œuvre, kunsthistorischer Tradition und zeitgenössischer Kunstproduktion zu verorten. Die Betrachtung von Auftraggeber und Entstehungsumständen, von Werkprozess und Rezeption in der Presse vervollständigen die Analyse.

Es zeigt sich, dass das charakteristische Merkmal des *Herkules* der Widerspruch zwischen dem Titel, der damit verknüpften inhaltlichen Aussage, und der Darstellung ist. Der antike Halbgott als Inbegriff für männliche Stärke wird in Lüpertz' Darstellung zu einer behinderten, entmannten und kraftlosen Kreatur. Die Ambivalenz wird paradoxer, betrachtet man den außergewöhnlichen Aufstellungsort der Plastik. In 85 Höhenmetern steht *Herkules* auf einem dem Nordsternurm vorgelagerten Betonturm und überragt als weit sichtbare Landmarke das Ruhrgebiet. Das kolossale Werk wird somit nicht nur zwangsläufig zu einem Symbol für die Region, sondern ist auch Aushängeschild für die *THS Wohnen GmbH*, einer privatwirtschaftlichen Immobiliengesellschaft, die Auftraggeber des *Herkules* ist und ihren Verwaltungssitz in den Gebäuden des Nordsternturms hat.

Die Brüchigkeit dieser Zusammenhänge kann nicht endgültig aufgelöst werden, denn das Kunstwerk nimmt auch hinsichtlich weiterer Aspekte eine gesonderte Position ein. Bei einem Vergleich mit Richard Serras *Bramme für das Ruhrgebiet*, die nur wenige Kilometer von dem Nordsternurm entfernt auf einer ehemaligen Abraumhalde steht, wird deutlich, dass *Herkules* weder in Herstellungsweise, noch in Material, noch thematisch unmittelbar auf den Ort bezogen ist. Damit ist seine Sonderstellung innerhalb der Kunst in Industrieanlagen des Ruhrgebiets umschrieben.

Der Verweis auf den Denkmalbegriff, der mit einem Vergleich auf Lüpertz' *Mozart* einhergeht, bringt das Moment des Erinnerns ein. Es wird deutlich, dass Lüpertz mit seinen Figuren nicht vertraute Klischees illustriert, sondern unsere gemeinsame Vergangenheit nach seinen Vorstellungen aktualisiert. So stellt sich auch mit dem *Herkules* die Frage: Welche Relevanz und welchen Stellenwert hat die Antike und – genauer – ein Held wie Herkules in unserer Gegenwart?

*Herkules* steht als Überbleibsel der Vergangenheit einer Zechenanlage gegenüber, die ebenfalls ein Relikt eines abgelaufenen Zeitalters darstellt. Während mit der Immobiliengesellschaft der Postindustrialismus in das ehemalige Industriegebäude einzieht, steht *Herkules*, zu einem funktionslosen Geschöpf degradiert, untätig und in einer Pose verharrend auf einem Sockel. In der Gegenwart ist seine Aufgabe lediglich, Symbol zu sein.

## Abbildungen und Verzeichnis

Alle Abbildungen ohne Nachweis der Herkunft sind Aufnahmen der Autorin.  
Das gilt auch für die Abbildungen innerhalb des Textes.

## Abbildungsverzeichnis

[www.kap-man.de](http://www.kap-man.de) (letzter Zugriff am 27.07.2011).

ARTSTOR

Artstor, Digitale Bilddatenbank, [www.artstor.org](http://www.artstor.org) (letzter Zugriff am 27.07.2011).

METROPOLE RUHR.DE

[www.metropoleruhr.de/entdecken-erleben/ausflugsziele/essen/schurenbachhalde.html](http://www.metropoleruhr.de/entdecken-erleben/ausflugsziele/essen/schurenbachhalde.html) (letzter Zugriff am 28.07.2011).

PRESSE ESSL MUSEUM

Essl Museum. Presseinformationen zur Ausstellung „Werke von Franz West im Essl Museum“. Auf: [www.sammlung-essl.at/presse/pressebilder.html](http://www.sammlung-essl.at/presse/pressebilder.html) (letzter Zugriff am 28.07.2011)

PRESSEFOTOS LEHMBRUCKMUSEUM, DUISBURG

LehmbruckMuseum, Duisburg: Presseinformationen zur Ausstellung „Markus Lüpertz: Herkules – Bozzetti für ein Monument im Ruhrgebiet“. Auf: [www.duisburg.de/micro2/lehbruck/presse/102010100000343790.php](http://www.duisburg.de/micro2/lehbruck/presse/102010100000343790.php) (letzter Zugriff am 28.07.2011).

PROMETHEUS-BILDARCHIV

Prometheus-Bildarchiv, Digitale Bilddatenbank, [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de) (letzter Zugriff am 27.07.2011)

AUSST.KAT. 1994

Markus Lüpertz (1994). Ausst.Kat. Palais Liechtenstein, Wien. Wien.

AUSST.KAT. 2006

Brugger, Ingried; Steininger, Florian (Hg.) (2006): Markus Lüpertz. Ausst.Kat. BA-CA Kunstforum, Wien. Wien, Wolfratshausen.

BAUM 2005

Baum, Michael (Hg.) (2005): Hommage à Mozart. Markus Lüpertz. Wien.

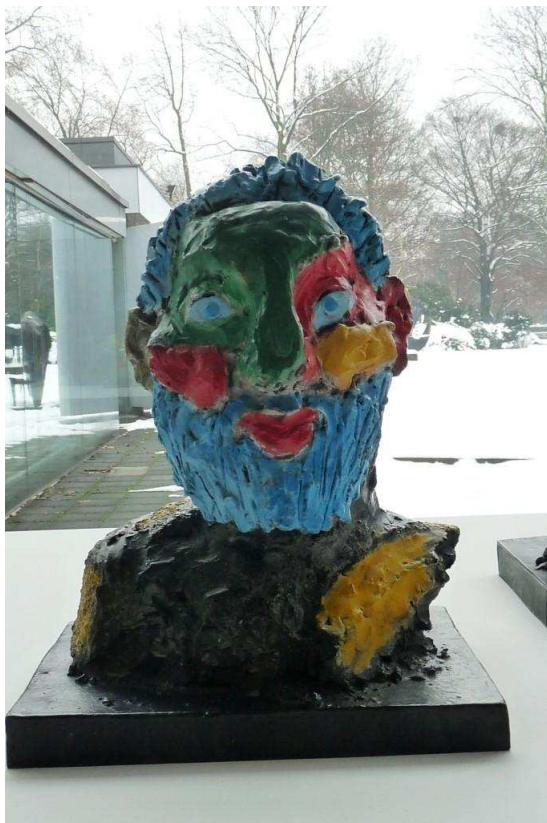


Abb. 1: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.



Abb. 2: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.



Abb. 3: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.



Abb. 4: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.



Abb. 5: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.



Abb. 6: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.



Abb. 7: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.

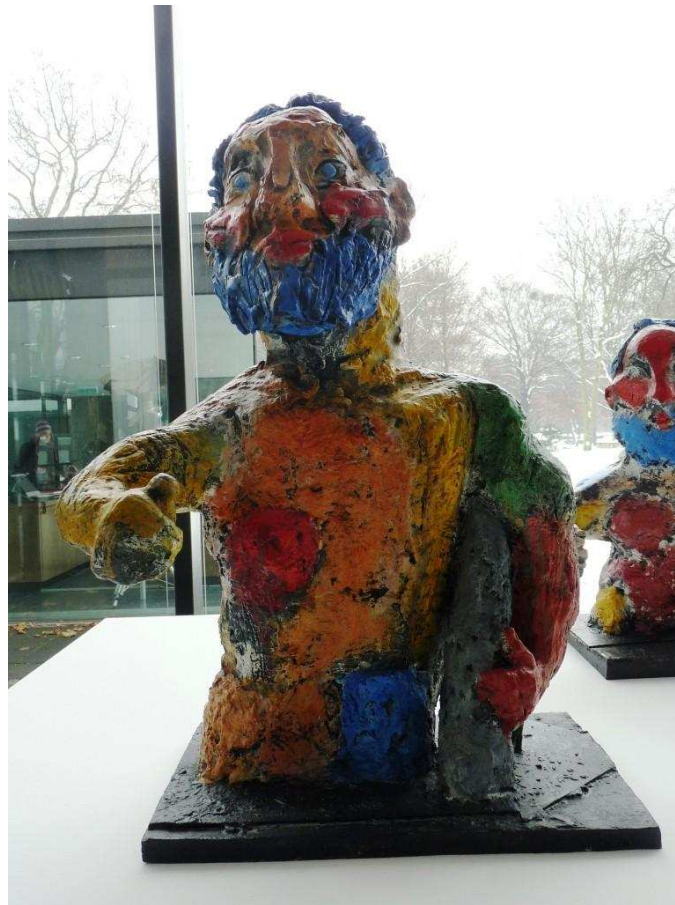


Abb. 8: *Herkules*  
*Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.



Abb. 9: *Herkules*  
*Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.



Abb. 10: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009, Rückenansicht.



Abb. 11: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.

Foto: VG Bildkunst, Bonn / Markus  
Lüpertz, Courtesy Galerie Michael  
Werner Berlin, Köln & New York.

Abb. aus: Pressefotos  
LehmbruckMuseum, Duisburg



Abb. 12: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.

Foto: VG Bildkunst, Bonn / Markus  
Lüpertz, Courtesy Galerie Michael  
Werner Berlin, Köln & New York.

Abb. aus: Pressefotos  
LehmbruckMuseum, Duisburg



Abb. 13: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009.



Abb. 14: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009, Rückenansicht



Abb. 15: *Herkules Entwurfsmodell*,  
Bronze bemalt, 2009, Rückansicht



Abb. 16: *Herkules*,  
Kaltnadelradierung,  
aquarelliert, 233,5 x 69 cm,  
2011. Abb. zur Verfügung  
gestellt von der Galerie Geuer  
& Breckner, Düsseldorf.



Abb. 17: *Herkules*,  
Kaltnadelradierung,  
aquarelliert, 230 x 70cm,  
2011. Abb. zur Verfügung  
gestellt von der Galerie  
Geuer & Breckner,  
Düsseldorf.



Abb. 18: *Herkules*,  
Kaltnadelradierung/  
Holzschnitt, 230 x 70cm,  
2011. Abb. zur Verfügung  
gestellt von der Galerie  
Geuer & Breckner,  
Düsseldorf.



Abb. 19: Modell für den  
Herkules. Foto zur  
Verfügung gestellt von  
THS Wohnen GmbH.

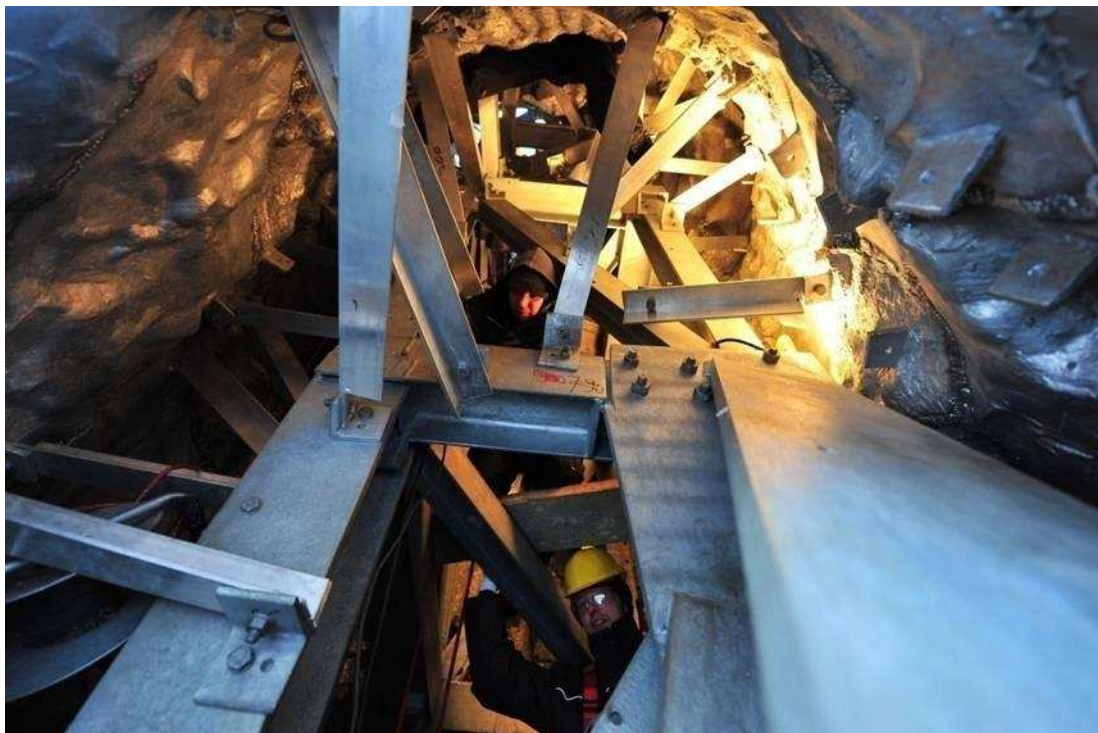


Abb. 20: Modell für den Herkules. Foto zur  
Verfügung gestellt von THS Wohnen  
GmbH.



Abb. 21: Henri Matisse, *Badende mit Schildkröte*, 1908, Sant Louis Art Museum, St. Louis.  
Abb. aus: Prometheus-Bildarchiv.

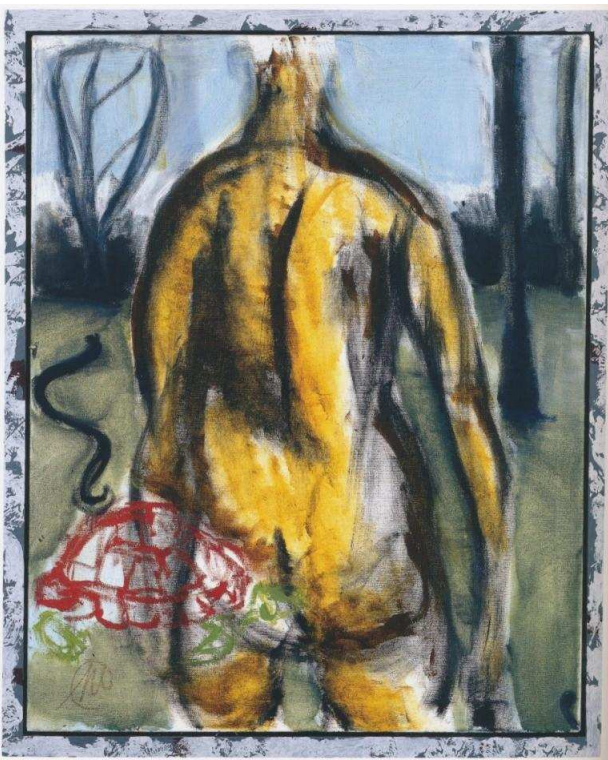


Abb. 22: *Rückenakt*, 2004.  
Abb. aus: Ausst. Kat. 2006, Kat.39.

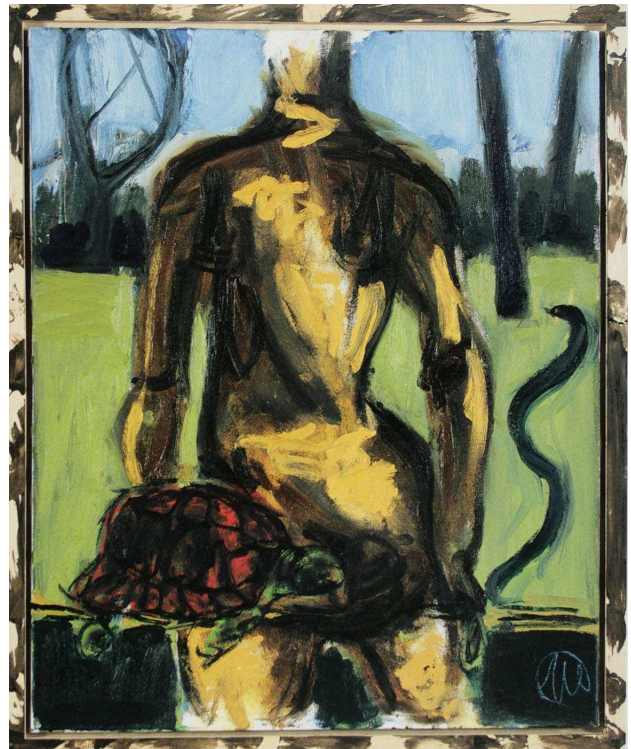


Abb. 23: *Rücken*, 2004, Kunstsammlung Chemnitz. Abb. aus: Prometheus-Bildarchiv.



Abb. 24 und 25: *Das Urteil des Paris*,  
zweiteilige Gruppe, Aluminium, 2000-2002,  
Dach des Swissôtels, Kurfürstendamm,  
Berlin





Abb. 26: Thomas Schütte, *Große Geister*, 1996-2000, Aluminium. Abb. aus: Prometheus-Bildarchiv.



Abb. 27: Franz West, *Sitzskulptur*, Aluminium, lackiert, 2004. Foto: Archiv des Künstlers. Abb. aus: Presse Essl Museum.



Abb. 28: Markus Lüpertz bemalt den Herkules. Foto: Manfred Vollmer.

Abb. 29: *Nymphe*,  
Bronze, 1981. Abb.  
aus: Prometheus-  
Bildarchiv.



Abb. 30: Poseidon/Zeus,  
um 460. v. Chr., Kap  
Artemision, Athener  
Nationalmuseum. Abb. aus:  
Prometheus-Bildarchiv.

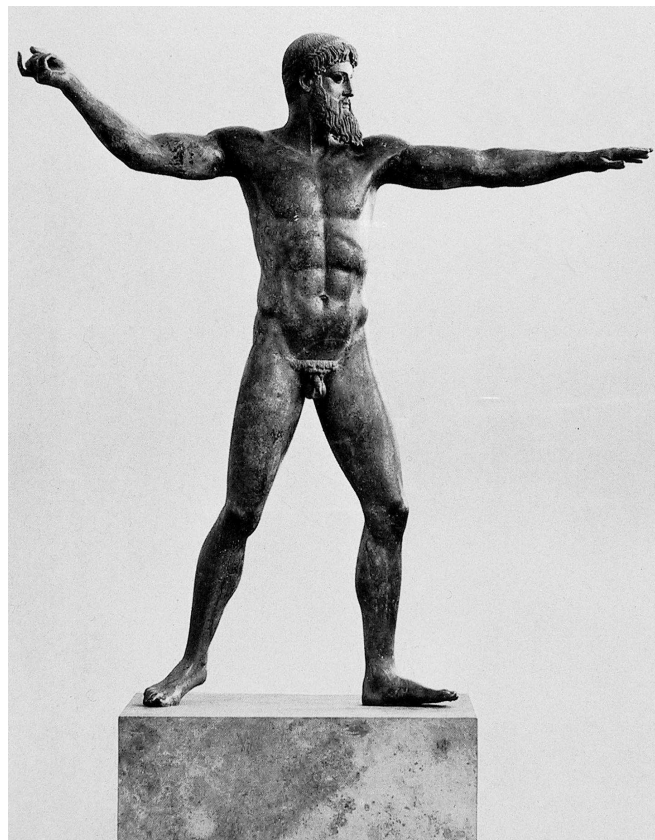




Abb. 31: *Daphne*,  
Bronze, bemalt, 2003,  
München. Abb. aus:  
Prometheus-Bildarchiv.



Abb. 32: *Gestürzter  
Krieger*, Bronze, 1995,  
Berlin. Abb. aus:  
Ausst.Kat. 1994, S. 186.



Abb. 33: *Entwurfsmodell Herkules*, Bronze bemalt, 2009, Rückansicht.

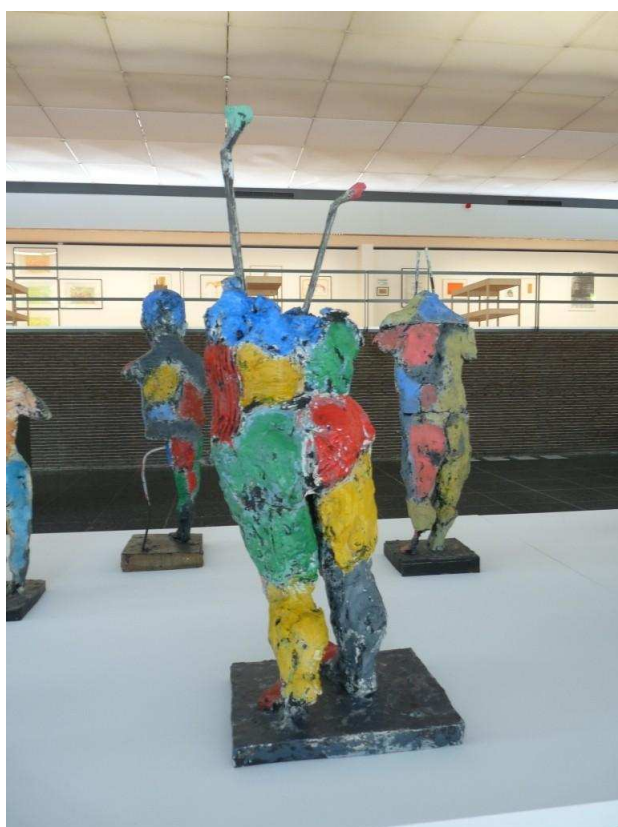


Abb. 34: *Entwurfsmodell Herkules*, Bronze bemalt, 2009, Rückansicht.

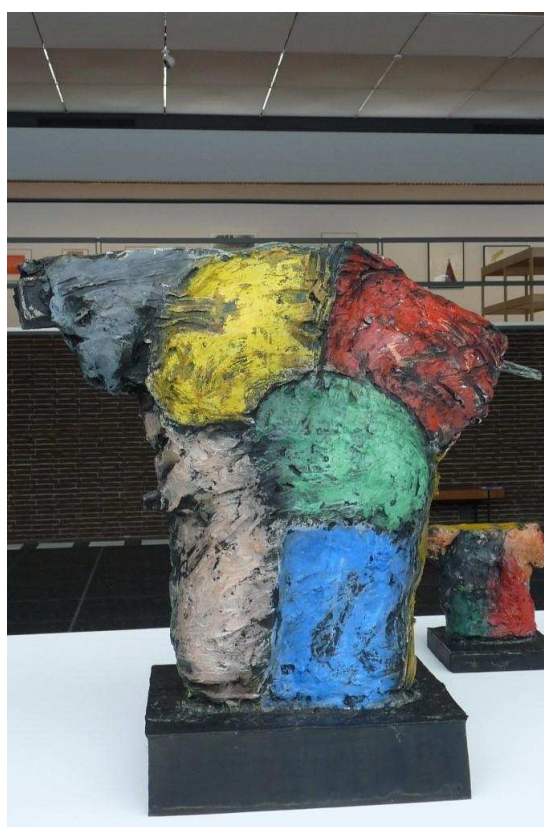


Abb. 35: *Entwurfsmodell Herkules*, Bronze bemalt, 2009, Rückansicht.



Abb. 36: Atelier von Markus Lüpertz in der Gießerei Schmäge. Foto: Manfred Vollmer.



Abb. 37: *Judith*, Bronze, 1995,  
Chemnitz Kunstsammlung.  
Abb. aus: Prometheus-Bildarchiv.

## Literaturverzeichnis

### Internetquellen

[www.guenter-pilger.de/ruhrgebiet\\_6.htm](http://www.guenter-pilger.de/ruhrgebiet_6.htm) (letzter Zugriff am 01.07.2011).

#### EMSCHERKUNST

Emschergenossenschaft (Hg.): EMSCHERKUNST, [www.emscherkunst.de](http://www.emscherkunst.de) (letzter Zugriff am 19.07.2011).

#### EISKELLERBERG.TV HOMEPAGE

Eiskellerberg.tv. Auf: [www.eiskellerberg.tv/?page\\_id=64](http://www.eiskellerberg.tv/?page_id=64) (letzter Zugriff am 02.03.2011).

#### HINTERGRUNDINFORMATION THS WOHNEN GMBH

THS Wohnen GmbH: NT2 Nordsterturm. Hintergrundinformationen, anlässlich des Spatenstichs am 28.09.2009.

Online verfügbar unter [www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/fileadmin/user\\_upload/ruhr2010.de/documents/1.\\_Aktuelles/2009/Hintergrundinformation\\_Nordsterturm.pdf](http://www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/fileadmin/user_upload/ruhr2010.de/documents/1._Aktuelles/2009/Hintergrundinformation_Nordsterturm.pdf) (letzter Zugriff am 22.07.2011).

#### LANDESHAUPTSTADT DÜSSELDORF KÖNIGSKINDER

Landeshauptstadt Düsseldorf, Stadtplanungsamt: Königskinder – Zwei Wohntürme im Medienhafen. Auf:

[www.duesseldorf.de/planung/projekte/wohnbau/koenigskinder/index.shtml](http://www.duesseldorf.de/planung/projekte/wohnbau/koenigskinder/index.shtml) (letzter Zugriff am 29.07.2011).

#### M BOCHUM KUNSTVERMITTLUNG

m bochum Kunstvermittlung: Künstler-Projekte, Richard Serra. Auf: <http://www.m-bochum.de/vermittlung/de/expo.php?mdid=11> (letzter Zugriff am 29.07.2011).

#### MASTERPLAN KULTURMETROPOLE RUHR

Regionalverbund Ruhr (Hg.): Masterplan Kulturmetropole Ruhr.

Als PDF online verfügbar unter

[www.metropoleruhr.de/fileadmin/user\\_upload/metropoleruhr.de/Bilder/Regionales\\_Management/Kultur\\_Sportfoerderung/Masterplan\\_Kulturmetropole\\_Ruhr.pdf](http://www.metropoleruhr.de/fileadmin/user_upload/metropoleruhr.de/Bilder/Regionales_Management/Kultur_Sportfoerderung/Masterplan_Kulturmetropole_Ruhr.pdf) (letzter Zugriff am 11.07.2011).

#### PORTRAIT GIESSEREI SCHMÄKE

Slevogt, Herbert: Gießerei Schmäke: Handwerk und Kunst auf ideale Weise vereint. In: Handwerkskammer Düsseldorf, [www.hwk-duesseldorf.de/portrait/schmaeke.html](http://www.hwk-duesseldorf.de/portrait/schmaeke.html) (letzter Zugriff am 09.03.2011).

#### PROJEKTDATENBANK EMSCHER LANDSCHAFTSPARK

Regionalverband Ruhr (Hg.): Metropole Ruhr, Projektdatenbank des Emscher Landschaftsparks, [www.metropoleruhr.de/no\\_cache/regionalverband-ruhr/emscher-landschaftspark/projektdatenbank.html](http://www.metropoleruhr.de/no_cache/regionalverband-ruhr/emscher-landschaftspark/projektdatenbank.html) (letzter Zugriff am 11.07.2011).

#### SPATENSTICH FÜR DAS PROJEKT 28.09.2009

THS Wohnen GmbH (28.09.2009): Spatenstich für Kulturhauptstadtprojekt. Auf: [www.ths.de/x28-09-2009.467.0.html](http://www.ths.de/x28-09-2009.467.0.html) (letzter Zugriff am 19.07.2011).

#### THS WOHNEN GMBH PORTRAIT

THS Wohnen GmbH Homepage, Portrait, [www.ths.de/Portrait.12.0.html](http://www.ths.de/Portrait.12.0.html) (letzter Zugriff am 21.07.2011).

#### ÜBERSICHT ÜBER ROUTE DER LANDMARKENKUNST

Regionalverband Ruhr (Hg.): Metropole Ruhr, [www.ruhrgebiet-regionalkunde.de/erneuerung\\_stadtregionaler\\_raeume/industriekultur/route\\_landmarken\\_kunst.php?p=3,5](http://www.ruhrgebiet-regionalkunde.de/erneuerung_stadtregionaler_raeume/industriekultur/route_landmarken_kunst.php?p=3,5) (letzter Zugriff am 01.07.2011).

## Interviews

#### EISKELLERBERG.TV FILM O.J.

Interview mit Karl-Heinz Petzinka über das Projekt NT2. Auf: Eiskellerberg.tv, o.J., [www.eiskellerberg.tv/?p=2025](http://www.eiskellerberg.tv/?p=2025), 9:36 Min. (letzter Zugriff am 20.07.2011).

#### INTERVIEW YOUTUBE 2010

Fischer, Frank-M: Markus Lüpertz im Lehmbruck Museum Duisburg - 43 Werksstudien zum Herkules. Auf: Youtube, 16.12.2010, 04:57 Min. Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=Aj\\_1snCwABw](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Aj_1snCwABw) (letzter Zugriff am 21.02.2011).

## Fernsehbeiträge (chronologisch)

#### HOCHPUNKTE FILM 2010

Hochpunkte, produziert von sushi media im Auftrag der RUHR.2010, 05:42 Min.

#### DEUTSCHE WELLE TV 18.12.2010

Lankhorst, Simone [Bericht]: Kraftvoll: Der Herkules von Markus Lüpertz. Euromaxx, Deutsche Welle TV, 18.12.2010, 04:09 Min. Online verfügbar unter: [http://mediacenter.dw-world.de/german/video/#!/33268/Kraftvoll\\_Der\\_Herkules\\_von\\_Markus\\_L%C3%BCpertz](http://mediacenter.dw-world.de/german/video/#!/33268/Kraftvoll_Der_Herkules_von_Markus_L%C3%BCpertz) (letzter Zugriff am 25.02.2011).

#### ZDF 25.12.2010

Raeune, Manfred: Der Koloss von Gelsenkirchen. ZDFinfokanal, 25.12.2010, 14:57 Min.

THS WOHNEN GMBH FILM 2011

Wie der Herkules nach Gelsenkirchen kam... (2011), produziert von sushi media im Auftrag der THS Wohnen GmbH, 22:27 Min.

### Presseartikel (chronologisch)

EISKELLERBERG.TV O.J. A

Kraft, Maike (o.J.): Gelsenkirchener Weltwunderarchitektur | Oder worüber man sich bei RUHR.2010 wundern darf. Auf: Eiskellerberg.tv, [www.eiskellerberg.tv/?p=2025](http://www.eiskellerberg.tv/?p=2025) (letzter Zugriff 15.02.2011).

EISKELLERBERG.TV O.J. B

Schröer, Carl Friedrich (o.J.): Das Letzte | RUHR.2010. Auf: Eiskellerberg.tv, [www.eiskellerberg.tv/?p=2751](http://www.eiskellerberg.tv/?p=2751) (letzter Zugriff am 15.02.2011).

DPA 01.07.2005

Korinthenberg, Gerd: Lüpertz-Skulptur. Mozarts nackte Muse, dpa, 01.07.2005. In: Focus Online, [www.focus.de/wissen/diverses/luepertz-skulptur\\_aid\\_15158.html](http://www.focus.de/wissen/diverses/luepertz-skulptur_aid_15158.html) (letzter Zugriff am 21.07.2011).

SALZBURGER NACHRICHTEN 16.09.2005

Lüpertz' „Mozart“ bleibt. In: Salzburger Nachrichten, 16.09.2005.

ORF SALZBURG 30.09.2005

Antrag im Gemeinderat. In: ORF, 30.09.2005, <http://oesterreich.orf.at/salzburg/stories/61176/> (letzter Zugriff am 27.07.2011).

BILD DÜSSELDORF 05.05.2010

Altenhofen, Gerhard: Am Fuß des silbernen Riesen. In: BILD Düsseldorf, 05.05.2010.

BILD DÜSSELDORF 13.08.2010

Altenhofen, Gerhard: Bald legt er letzte Hand an seinen Riesen an. In: BILD Düsseldorf, 13.08.2010.

WAZ 04.11.2010

Fischer, Annika: Der Koloss von Gelsenkirchen. Ein Herkules macht sich auf den Weg in sein neues Revier. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 04.11.2010.

DER WESTEN 07.12.2010

Höving, Elisabeth: Lüpertz malt Herkules einen (königs-)blauen Bart. In: Der Westen, 7.12.2010. Online verfügbar unter: [www.derwesten.de/staedte/gelsenkirchen/Luepertz-malt-Herkules-einen-koenigs-blauen-Bart-id4031956.html](http://www.derwesten.de/staedte/gelsenkirchen/Luepertz-malt-Herkules-einen-koenigs-blauen-Bart-id4031956.html) (letzter Zugriff am 23.03.2011).

WELT AM SONNTAG 19.12.2010

Alle lieben Bonnard. In: Welt am Sonntag, 19.12.2010.

RECKLINGHÄUSER ZEITUNG 31.12.2010

Vogelsang, Heinrich: Die Industriekultur wird zu Grabe getragen. In: Recklingshäuser Zeitung, 31.12.2010.

WELT AM SONNTAG 02.01.2011

Schappei, Axel: Eine wahre Herkulesaufgabe. In: Welt am Sonntag, 12.01.2011.

SÄCHSISCHE ZEITUNG, 11.01.2011

Bosse, Michael: Die Kraft der Region. In: Sächsische Zeitung, 11.01.2011.

WAZ 11.01.2011

Sprechblasen – das Finale. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 11.01.2011

RECKLINGHÄUSER ZEITUNG 12.01.2011

Warum ist Herkules einarmig? Schmale Silhouette bleibt gewahrt. In: Recklinghäuser Zeitung, 12.01.2011.

WAZ 12.01.2011 A

Hässlich und zu teuer – Herkules ist eher unbeliebt. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 12.01.2011.

WAZ 12.01.2011 B

Schön ist anders. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung 12.01.2011.

WAZ 15.01.2011

CDU verleiht Bürgerpreis an THS-Chef Petzinka. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung 15.01.2011.

WAZ 18.01.2011

Christoph, Lars-Oliver: Keine Phrasen für die Blasen. WAZ-Aktion: Viele Einsendungen, tolle Sprüche. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 18.01.2011.

WAZ 20.01.2011 A

Christoph, Lars-Oliver: Strichweise heiter. Hobbyzeichner Uwe Wrobser frönt in Comics, Karikaturen und Illustrationen seiner Leidenschaft. Erstes Buch erscheint 2008. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 20.01.2011.

WAZ 20.01.2011 B

New York und Nordstern. Der Horster Hobby-Zeichner Uwe Wobser schlug die Brücke von King Kong zu Herkules. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 20.01.2011.

WAZ 22.01.2011

Höving, Elisabeth: Geliebt und gehasst. Die neue Stadtprofil-Broschüre widmet sich einem viel diskutierten Thema, der „Kunst im öffentlichen Raum“. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 22.01.2011.

LOKALKOMPASS.DE 23.02.2011

Sobotta, Silvia: Ein Stein des Anstosses. In: lokalkompass.de, 23.02.2011.

WAZ 11.04.2011

Radler treten für guten Zweck in die Pedale. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 11.04.2011.

WAZ BOCHUM, 15.04.2011

Bessere Vermarktung der Industrieroute. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 15.04.2011.

STUTTGARTER ZEITUNG 23.04.2011

Stadel, Stefanie: Genie aus Überzeugung. In: Stuttgarter Zeitung, 23.04.2011.

WAZ 29.04.2011

Im Zeichen des Herkules. Die Figur aus der griechischen Mythologie bestimmte die Ferien auf dem Bauspielplatz. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 29.04.2011.

RP 29.07.2011

Wohnkonzerne beurlauben Chef. In: Rheinische Post, 29.07.2011.

### Primärliteratur

WERKVERZEICHNIS STEPHAN BALKENHOL 2009

Franzke, Andreas (2009): Stephan Balkenhol: public. Die Skulpturen im öffentlichen Raum 1984 – 2008. Ostfildern.

SERRAS SCHRIFTEN

Serra, Richard: Shift. In: Szeemann, Harald (Hg.) (1990): Richard Serra. Schriften, Interviews: 1970 – 1989. Bern, S. 19-25.

LÜPERTZ, SCHWERFEL 1989

Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel (1989). Köln.

### Sekundärliteratur

AUSST.KAT. 1972

Documenta 5: Befragung der Realität, Bildwelten heute (1972). Ausst.Kat. Kassel. München [u.a.].

AUSST.KAT. 1986

Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) (1986): Markus Lüpertz : Skulpturen 1981-1986. Ausst.Kat. Orangerie, Schloss Charlottenburg, Berlin. Berlin.

AUSST.KAT. 1995

Kronjäger, Jochen (Hg.) (1995): Markus Lüpertz: Skulpturen in Bronze. Ausst.Kat. Städt. Kunsthalle Mannheim, u.a. Mannheim [u.a.].

## AUSST.KAT. 1996

Zweite, Armin (1996): Markus Lüpertz. Gemälde, Skulpturen. Ausst.Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Ostfildern.

## AUSST.KAT. 2002

Weber, Carmen Sylvia (Hg.) (2002): Markus Lüpertz : Malerei, Zeichnung, Skulptur. Ausst.Kat. Museum Würth, Künzelsau. Künzelsau.

## AUSST.KAT. 2005

Firmenich, Andrea (Hg.) (2005): Markus Lüpertz - Durs Grünbein. Daphne - Metamorphose einer Figur. Ausst.Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau. Bad Homburg.

## AUSST.KAT. 2006

Brugger, Ingried; Steininger, Florian (Hg.) (2006): Markus Lüpertz. Ausst.Kat. BA-CA Kunstforum, Wien. Wien, Wolfratshausen.

## AUSST.KAT. 2010A

Gohr, Siegfried (Hg.) (2010): Dudler - Ortner - Petzinka - Schultes: Baukunst an der Kunstakademie Düsseldorf. Ausst.Kat. Akademie-Galerie Düsseldorf. Düsseldorf.

## AUSST.KAT. 2010B

Kleine, Susanne (Hg.) (2010): Markus Lüpertz: Hauptwege und Nebenwege. eine Retrospektive, Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Ausst.Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Köln.

## AUSST.KAT. 2010C

Madesta, Andrea (Hg.) (2010): Markus Lüpertz - Mythos und Metamorphose, Myth and metamorphosis. Ausst.Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg; Oblastni Galerie v Liberci, Liberec. Köln.

## AUSST.KAT. 2011

Breckner, Till; Geuer, Dirk (Hg.) (2011): Markus Lüpertz. SAGENHAFT - Malerentgegnungen in Zeichnungen, Grafiken und Skulpturen. Ausst.Kat. Jesuitenkirche Aschaffenburg, u.a. Düsseldorf.

## ALBRECHT 1980

Albrecht, Hans Joachim: Die Farbe in der Skulptur der Gegenwart. In: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag (1980). Zürich, S. 175-184.

## AMMAN 2000 (1989)

Amman, Jean Christophe (1989): Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit. In: Grasskamp, Walter (Hg.) (2000): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. 3.Aufl. (ursprünglich 1989). München, S. 121-127.

BÄTSCHMANN 2003 (1985)

Bätschmann, Oskar: Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik. In: Beltin, Hans; Dilly, Heinrich; Kemp, Wolfgang; Sauerländer, Wilibald; Warnke, Martin (Hg.) (2003): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin, 6. Aufl. (ursprünglich 1985), S. 199-228.

BAUM 2005

Baum, Michael (Hg.) (2005): Hommage à Mozart. Markus Lüpertz. Wien.

BLEYL 2009

Bleyl, Matthias: Der große Sockel. Eine neue Monumentalität. In: Brunner, Dieter (Hg.) (2009): Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihre Sockel in der Moderne. Ausst.Kat. Städt. Museen Heilbronn, u.a. Heidelberg. S. 45-61.

BRINKMANN 2004

Brinkmann, Vinzenz: Die Farben der archaischen und frühklassischen Skulptur. In: Brinkmann, Vinzenz; Wünsche, Raimund (Hg.) (2004): Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Ausst.Kat. Glyptothek München. 2. Aufl. München, S. 35-51.

BUSKIRK 1991

Buskirk, Martha; Weyergraf-Serra, Clara (Hg.) (1991): The Destruction of the Tilted Arc: Documents. Cambridge.

BUSCH 1980

Busch, Wilhelm (1980): Fritz Schupp und Martin Kremmer – Bergbauarchitektur 1919-1974. zugl. Univ. Diss. Aachen. Köln.

BUTIN 2002

Butin, Hubert: Kunst im öffentlichen Raum. In: Butin, Hubert (Hg.) (2002): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln, S. 149-155.

CARENDENTE 1995

Carendente, Giovanni: Markus Lüpertz. In: Markus Lüpertz. Der mediterrane Mythos/Il mito mediterraneo (1995). Ausst.Kat. Museion Bozen. Wien, Bozen.

DENGLER 2007

Dengler, Sarah (2007): Zur diskursiven Dialektik des Trivialen in Kunst und Kommerz: von Pablo Picassos Collagen und Duchamps Readymades zu Jeff Koons' "Factory Production". Univ. Diss. München. Online verfügbar unter: [http://edoc.ub.uni-muenchen.de/9745/1/Dengler\\_Sarah.pdf](http://edoc.ub.uni-muenchen.de/9745/1/Dengler_Sarah.pdf).

DITTMAR 2002

Dittmar, Jakob Friedrich (2002): Inszenierte Industrie in der postindustriellen Stadt. Vom Umgang mit stillgelegten Industrieanlagen. Univ. Diss. Essen. Online verfügbar als PDF unter: <http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-11176/dissertation.pdf>.

GRAF EGLOFFSTEIN 1989

Graf Egloffstein, Albrecht: Das Denkmal – Versuch einer Begriffsbestimmung. In: Mai, Ekkehard; Schmirber, Gisela (Hg.) (1989): Denkmal - Zeichen - Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute. München, S. 38-41.

EBERL 1989

Eberl, Wolfgang: Sind Denkmäler heute möglich? In: Mai, Ekkehard; Schmirber, Gisela (Hg.) (1989): Denkmal - Zeichen - Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute. München, S. 35-37.

EISSENHAUER 2003

Eissenhauer, Michael (Hg.) (2003): Herakles - ein Held auf dem Prüfstand. Ausst.Kat. Ballhaus am Schloß Wilhelmshöhe, Kassel. Kassel (Kataloge der Staatlichen Museen Kassel, 29)

ELSEN 1981

Elsen, Albert E.: When the Sculptures Were White: Rodin's Work in Plaster. In: Elsen, Albert E. (Hg.) (1981): Rodin - Rediscovered. Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington. Washington, D.C., S. 127–152.

ELSEN 1995

Elsen, Thomas: Clitunno. In: Kronjäger, Jochen (Hg.) (1995): Markus Lüpertz: Skulpturen in Bronze. Ausst.Kat. Städt. Kunsthalle Mannheim, u.a. Mannheim [u.a.], S. 57–60.

FALK 1991

Falk, Susanne; Schwarz, Roland: Aluminium - Metall der Moderne. In: Schäfke, Werner; Schleper, Thomas; Tauch, Max (Hg.) (1991): Aluminium. Das Metall der Moderne: Gestalt, Gebrauch, Geschichte. Köln, S. 27–69.

FIEGE/KLEE 2002

Fiege, Kirsten; Klee, Sonja: Abstrakte Würde und poetische Illusion. Über die Skulpturen von Markus Lüpertz. In: Weber, Carmen Sylvia (Hg.) (2002): Markus Lüpertz: Malerei, Zeichnung, Skulptur. Ausst.Kat. Museum Würth, Künzelsau. Künzelsau, S. 63–109.

FRANZKE 1986

Franzke, Andreas: Markus Lüpertz. In: Weisner, Ulrich (Hg.) (1986): Raumbilder in Bronze. Per Kirkeby, Markus Lüpertz, A.R. Penck. Ausst.Kat. Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld, S. 31–35.

FRANZKE 1991

Franzke, Andreas: Markus Lüpertz als Bildhauer. In: Bierhaus-Rödiger, Erika (Hg.) (1991): Markus Lüpertz: Rezeptionen - Paraphrasen. Ausst.Kat. Städt. Galerie im Prinz Max-Palais, Karlsruhe. Karlsruhe, S. 29–36.

FUCHS 2006

Fuchs, Rainer: Kalte Malerei und heiße Geschichte. Über Markus Lüpertz und seine Interpreten. In: Brugger, Ingried; Steininger, Florian (Hg.) (2006): Markus Lüpertz. Ausst.Kat. BA-CA Kunstforum, Wien. Wien, Wolfratshausen, S. 67–77.

GELSHORN 2006

Gelshorn, Julia: Der Produzent als Autor. In: Krieger, Verena (Hg.) (2006): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst: vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft. Köln [u.a.], S. 193–211.

GOHR 1986

Gohr, Siegfried: Skulptur als Methode bei Markus Lüpertz. In: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) (1986): Markus Lüpertz: Skulpturen 1981–1986. Ausst.Kat. Orangerie, Schloss Charlottenburg, Berlin. Berlin, o.S.

GOHR 2006

Gohr, Siegfried: Lüpertz trifft Marées trifft Matisse trifft sich selbst. In: Brugger, Ingried; Steininger, Florian (Hg.) (2006): Markus Lüpertz. Ausst.Kat. BA-CA Kunstforum, Wien. Wien, Wolfratshausen, S. 33–39.

GOHR 2010

Gohr, Siegfried: Markus Lüpertz - Werke für die Öffentlichkeit. In: Kleine, Susanne (Hg.) (2010): Markus Lüpertz: Hauptwege und Nebenwege. eine Retrospektive, Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Ausst.Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Köln, S. 305–313.

GRASSKAMP 2000 (1989)

Grasskamp, Walter (Hg.) (2000): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. 3.Aufl. (ursprünglich 1989). München.

HAENLEIN 1986

Haenlein, Carl: Standbein-Spielbein. Eine archäologische Metapher. In: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) (1986): Markus Lüpertz: Skulpturen 1981–1986. Ausst.Kat. Orangerie, Schloss Charlottenburg, Berlin. Berlin, S. o.S.

HAPKEMEYER 1995

Hapkemeyer, Andreas: Markus Lüpertz. Der mediterrane Mythos. In: Markus Lüpertz. Der mediterrane Mythos/Il mito mediterraneo (1995). Ausst.Kat. Museion Bozen. Wien, Bozen, o.S.

HEINRICH 1996

Heinrich, Christoph: Denkmal als Soziale Plastik. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.) (1996): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst. Leipzig, S. 344–354.

## HERAEUS 1997

Heraeus, Stefanie: "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen". Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen. In: Lukatis, Christiane; Ottomeyer, Hans (Hg.) (1997): Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe. Kassel, S. 79–98.

## HERKULES KURZFÜHRER 2004

Der Herkules in Kassel. Kurzführer (2004). Regensburg.

## HEROLD 1995

Herold, Inge: Tradition und künstlerische Freiheit. Markus Lüpertz' Beitrag zur Ganymed- und Prometheus-Ikonographie. In: Kronjäger, Jochen (Hg.) (1995): Markus Lüpertz: Skulpturen in Bronze. Ausst.Kat. Städt. Kunsthalle Mannheim, u.a. Mannheim [u.a.], S. 33–42.

## HEROLD 2001

Herold, Inge: „Die mythischen Sieben“ – Zur Antikenrezeption im plastischen Werk von Markus Lüpertz. In: Jensen, Inken (Hg.) (2001): Dino, Zeus und Asterix: Zeitzeuge Archäologie in Werbung Kunst und Alltag heute. Mannheim, S. 137–141.

## HIMMELMANN 2009

Himmelmann, Nikolaus (2009): Der Ausruhende Herakles. Paderborn.

## HOFMANN 2005

Hofmann, Walter Jürgen: Markus Lüpertz: Mozart - Eine Hommage. In: Baum, Michael (Hg.) (2005): Hommage à Mozart. Markus Lüpertz. Wien, S. 10–15.

## HOLLÄNDER 2006

Holländer, G.H: 2003-2005. Mozart - Salieri. In: Brugger, Ingried; Steininger, Florian (Hg.) (2006): Markus Lüpertz. Ausst.Kat. BA-CA Kunstforum, Wien. Wien, Wolftrathausen, S. 125.

## IRLE 1997

Irle, Klaus: Herkules im Spiegel der Herrscher. In: Lukatis, Christiane; Ottomeyer, Hans (Hg.) (1997): Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe. Kassel, S. 61–78.

## IDEN 2005

Iden, Peter: Wohin denn ich? Zu der Mozart-Skulptur von Markus Lüpertz. In: Baum, Michael (Hg.) (2005): Hommage à Mozart. Markus Lüpertz. Wien, S. 24-27.

## JORISSON 1991

Jorisson, Dieter H.: Leicht, glänzend, und anonym: Aluminium in der Kunst. In: Schäfke, Werner; Schleper, Thomas; Tauch, Max (Hg.) (1991): Aluminium. Das Metall der Moderne: Gestalt, Gebrauch, Geschichte. Köln, S. 193–199.

## KAMECKE 2010

Kamecke, Lea, o.T. In: Akademie-Galerie - Die neue Sammlung (Hg.) (2010): Dudler - Ortner - Petzinka - Schultes: Baukunst an der Kunstakademie Düsseldorf. Ausst.Kat. Akademie-Galerie Düsseldorf. Düsseldorf, S. 107-109.

## KAMPMANN 2003

Kampmann, Sabine: Der Künstler als Stafelläufer. Über die Autorfigur Markus Lüpertz im Spannungsfeld von Tradition und Innovation. In: Hellmold, Martin (Hg.) (2003): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München, S. 43-66.

## KAMPMANN 2006

Kampmann, Sabine (2006): Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz. Zugl.: Braunschweig, Hochsch. für Bildende Künste, Diss., 2005. Paderborn, München.

## KERSTEN 1993

Kersten, Wolfgang: Markus Lüpertz, der Maler auf der Bühne der Kunstgeschichte. In: Schrenk, Klaus (Hg.) (1993): Markus Lüpertz, Malerei, Plastik, Zeichnung. Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn. Köln, S. 15-26.

## KERSTEN 1995

Kersten, Wolfgang: Gegenästhetik. Markus Lüpertz' dionysischer Apoll in der Alten Oper Frankfurt. In: Kronjäger, Jochen (Hg.) (1995): Markus Lüpertz: Skulpturen in Bronze. Ausst.Kat. Städt. Kunsthalle Mannheim, u.a. Mannheim [u.a.], S. 47-53.

## KIMPEL 2002

Kimpel, Herbert: Individuelle Mythologien. In: Butin, Hubert (Hg.) (2002): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln, S. 119-121.

## KRONJÄGER 1995

Kronjäger, Jochen: Gespannte Abwehr eines Attackierten. "St. Sebastian" aus neuer Sicht. In: Kronjäger, Jochen (Hg.) (1995): Markus Lüpertz: Skulpturen in Bronze. Ausst.Kat. Städt. Kunsthalle Mannheim, u.a. Mannheim [u.a.], S. 73-77.

## KLUXEN 1989

Kluxen, Wolfgang: Denkmäler setzen – Identität stiften. In: Mai, Ekkehard; Schmirber, Gisela (Hg.) (1989): Denkmal - Zeichen - Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute. München, S. 30-32.

## KRIEGER 2008

Krieger, Verena: Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte. In: Krieger, Verena (Hg.) (2006): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst: vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft. Köln [u.a.], S. 5-25.

## KRÜGER 2004

Krüger, Reto (2004): Nach der Antike. Studien zur Antikenrezeption in der bildenden Kunst seit 1967. zugl. Univ. Diss, Essen 1999. Essen.

LICHTIN 2004

Lichtin, Christoph (2004): Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts. Bern, Berlin u.a.

LÖWE 1997

Löwe, Wanda: Die Kolossalfigur des Lysipp. In: Lukatis, Christiane; Ottomeyer, Hans (Hg.) (1997): Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe. Kassel, S. 23–30.

MAI 1989

Mai, Ekkehard; Schmirber, Gisela: Mo(nu)ment mal: Denkmal? In: Mai, Ekkehard; Schmirber, Gisela (Hg.) (1989): Denkmal - Zeichen - Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute. München, S. 7–12.

MATERIAL LEXIKON 2002

Hackenschmidt, Sebastian; Rübel, Dietmar; Wagner, Monika (Hg.) (2002): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der Modernen Kunst von Abfall bis Zinn. München.

MEYER CAPELLEN 1989

Meyer Capellen, Jürg zu : >Der Torso eines Ritters< von Hans Arp. Anmerkungen zum Problem des modernen Denkmals. In: Mai, Ekkehard; Schmirber, Gisela (Hg.) (1989): Denkmal - Zeichen - Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute. München, S. 125–133.

MITTIG 1987

Mittig, Hans Ernst: Das Denkmal. In: Busch, Werner; Schmooock, Peter (Hg.) (1987): . Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen. Weinheim [u.a.], S. 457-489.

MYSSOK 1999

Myssok, Johannes (1999): Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance. Münster.

OTTOMEYER 1997

Ottomeyer, Hans: Einführung. In: Lukatis, Christiane; Ottomeyer, Hans (Hg.) (1997): Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe. Kassel, S. 7.

PACHALY 2008

Pachaly, Christina (2008): Kulturhauptstadt Europas Ruhr 2010. Ein Festival als Instrument der Stadtentwicklung. Graue Reihe des Instituts für Stadt und Regionalplanung. Technische Universität Berlin. Heft 12, Berlin. Online verfügbar unter:  
[http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2008/1868/pdf/Graue\\_Reihe\\_Heft\\_12\\_Kulturhauptstadt\\_Ruhr\\_2010.pdf](http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2008/1868/pdf/Graue_Reihe_Heft_12_Kulturhauptstadt_Ruhr_2010.pdf) (letzter Zugriff am 01.07.2011)

POESCHEL 2005

Poeschel, Sabine (2005): Handbuch der Ikonographie. Darmstadt.

PRAT 2008

Prat, Jean-Louis (Hg.) (2008): Die Skulpturen der Maler. Malerei und Plastik im Dialog. Ausst.Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden. Ostfildern.

RUDLOFF 1995

Rudloff, Martina: Die mythischen Sieben. In: Kronjäger, Jochen (Hg.) (1995): Markus Lüpertz: Skulpturen in Bronze. Ausst.Kat. Städt. Kunsthalle Mannheim, u.a. Mannheim [u.a.], S. 13–27.

SCHAUER 1986

Schauer, Lucie: Am Fuß der Pyramide - im physikalischen Niemandsland. In: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) (1986): Markus Lüpertz: Skulpturen 1981-1986. Ausst.Kat. Orangerie, Schloss Charlottenburg. Berlin, o.S.

SCHMOLL 1983

Schmoll, Josef A. (1983): Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie. München.

SCHREIER 1993

Schreier, Christoph: Von den Dithyramben zu den späten Köpfen - Markus Lüpertz als Zeichner. In: Schrenk, Klaus (Hg.) (1993): Markus Lüpertz, Malerei, Plastik, Zeichnung. Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn. Köln, S. 70–77.

SCHULZ-HOFFMANN 1991

Schulz-Hoffmann, Carla: Zur Rezeption und Paraphrase bei Markus Lüpertz. In: Bierhaus-Rödiger, Erika (Hg.) (1991): Markus Lüpertz: Rezeptionen - Paraphrasen. Ausst.Kat, Städt. Galerie im Prinz Max-Palais, Karlsruhe. Karlsruhe, S. 13–26.

STAHL 2002

Stahl, Johannes: Installation. In: Butin, Hubert (Hg.) (2002): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln, S. 122-126.

SZEEMANN 1985

Szeemann, Harald (1985): Individuelle Mythologien. Berlin.

TEPE 2000

Tepe, Peter: Streifzüge durch die Mythosliteratur: Kunst und Mythos (II). In: Mythologica. Jahrbuch für interdisziplinäre Mythosforschung. 7, 2000. Essen, S. 173-231.

TRIER 2007 (1992)

Trier, Eduard (Hg.) (2007): Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. 4.Aufl. (ursprünglich 1992). Berlin.

TÜRR 1994

Türr, Karina (1994): Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. Mainz.

## VOGT 2003

Vogt, Simone: Herakles. Zur stilistischen und ikonographischen Beurteilung. In: Eissenhauer, Michael (Hg.) (2003): Herakles - ein Held auf dem Prüfstand. Ausst.Kat. Ballhaus am Schloß Wilhelmshöhe, Kassel. Kassel (Kataloge der Staatlichen Museen Kassel, 29), S. 21–27.

## WÜNSCHE 1996

Wünsche, Raimund (1996): Titan. Markus Lüpertz in der Glyptothek. Ausst.Kat. Glyptothek München. München.

## ZWEITE 1986

Zweite, Armin: »Niemandland, zurückgelassenes Handeln und herausgelöstes Gesicht«. Stichworte zu Markus Lüpertz. In: Zweite, Armin (Hg.) (1986): Markus Lüpertz. Belebte Formen und kalte Malerei. Gemälde und Skulpturen. Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lehnbachhaus, München. München, S. 23–44.



# Lebenslauf

von LENA KAWOHL

## Persönliche Daten

Geburtsdatum: 12. September 1985

Geburtsort: Mettmann, Deutschland

Staatsangehörigkeit: deutsch

E-Mail Adresse: lenakawohl@web.de

## Ausbildung

1996 – 2005 Städtisches Gymnasium Wülfrath, Abitur

10/2005 – 09/2009 Heinrich Heine-Universität Düsseldorf,

Bachelor Kunstgeschichte, Germanistik

02/2009 – 07/2009 Karls-Universität Prag, ERASMUS-Semester

10/2009 – 10/2011 Universität Wien, Master Kunstgeschichte

## Berufserfahrung

09/2006 – 08/2007 Mitarbeiterin bei *Kunst Service, Agentur für Kunstvermittlung*

08/2007 – 10/2007 Praktikum beim *NRW KULTURsekretariat (Wuppertal)* als

Assistentin bei dem Ausstellungsprojekt „Transfer Türkiye – NRW“

10/2007 – 02/2009 *arteversum*, Düsseldorf

Galerieassistentin und Organisation der Ausstellung „Woher  
kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?“ in

Zusammenarbeit mit Linda Walther, MA. Es erschien ein Katalog.

10/2007 – 08/2009 studentische Hilfskraft für das Forschungsprojekt „Art Research“

am Institut für Kunstgeschichte, Heinrich Heine-Universität  
Düsseldorf

02/2010 – 07/2011 Tutorin am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien

11/2010 Gründung des Blogs *kunstgeflüster* ([kunstgefluester.blogspot.com](http://kunstgefluester.blogspot.com))