

**Egon Rheinbergers
Reiseskizzen und der
Münchener Kunstkontext
im ausgehenden
19. Jahrhundert**

Michael F. Zimmermann

Von März bis Anfang Dezember 1897 reiste Egon Rheinberger nach Italien, mit Stationen in Venedig, Florenz und Rom, dazwischen ausgedehnte Abstecher an den Golf von Neapel und nach Sizilien. Die Zeichnungen, die sich erhalten haben, sind einzigartige Zeugnisse eines Stils, der an der Münchener Kunstakademie in den 1890er Jahren gepflegt wurde und bis weit ins 20. Jahrhundert fortwirkte. Man suchte nach einem Historismus, der durch das Studium historischer Vorbilder, aber auch der Natur – bis hin zu naturalistisch genauer Beobachtung – ebenso wie durch eine Kompositionstechnik von klassizistischer Klarheit beglaubigt war. In der Malerei wurden historische Schlüsselszenen ebenso dramatisch wie, was den Dekor angeht, historisch glaubhaft vorgeführt, wobei eine als plausibel empfundene, psychologische Einfühlung in die Gestalten den Betrachter zugleich bewegen und belehren sollte. In der Skulptur wurden historische Gestalten mit einem ihren Habitus übersteigernden Pathos vorgeführt; allegorische Figuren, wie sie in und an Denkmälern sowie in der Memorial- und Grabskulptur Verwendung fanden, sollten den lebensphilosophischen Gehalt auch durch die Ästhetik ihres leiblichen Ausdrucks verkörpern. Bei all dem wurde viel bürgerliche Psychologie in längst vergangene Geschichte projiziert.

Eine einzigartige Quelle des Münchener Späthistorismus an der Schwelle des 20. Jahrhunderts

Das Skizzenkonvolut Egon Rheinbergers dokumentiert die Studienreise, durch die der junge Liechtensteiner seine klassische Münchener Ausbildung vollenden wollte, und zwar in erster Linie als Bildhauer und Skulpteur und erst danach als Baudekorateur. Gerade in diesen Bereichen blieb die in höchstem Maße eingängige künstlerische Rhetorik des Späthistorismus nicht nur in München, sondern auch an Kunstzentren wie Berlin und Dresden die Grundlage für die Integration zuerst der Reformkunst (in der Folge der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, des Art Nouveau und des Jugendstils), dann auch von Elementen des Symbolismus und der internationalen Avantgarden, besonders aber des deutschen Expressionismus. Rheinberger blieb nach seiner Italienreise ein vielfach qualifizierter Künstler, der vor allem historistisch rekonstruierte Bauwerke, insbesondere Burgen, weiterbaute und ausstattete. Zu seinen Aufgaben gehörten auch Bauornamentik und -skulptur. Daher hat

man übersehen, dass er nach der Italienreise seine Zielsetzungen änderte: Hatte er bis 1897 eine Karriere vor allem im Bereich der Bildhauerei und Skulptur ambitioniert, so befasste er sich danach vor allem mit der Architektur und deren Dekoration. Das Konvolut an Italienskizzen ist insofern das letzte Zeugnis seiner Karriere im Bereich der dreidimensionalen, primär figürlichen Bildkünste. Als solches ist es ein seltenes Dokument der Münchener Ausbildung zum Bildhauer, wie sie an der Schwelle zu den Avantgarde-Künsten gepflegt wurde.

Darüber hinaus vermitteln die Skizzen eine anschauliche Vorstellung vom Werdegang eines Künstlers, der bald danach als Architekt und Bauausstatter sowohl in der Kunstlandschaft in Vaduz und im Fürstentum Liechtenstein als auch in Niederösterreich unübersehbare Spuren hinterlassen sollte. Rheinbergers Frühwerk ging bis auf wenige Einzelstücke 1897 durch Nachlässigkeit oder Diebstahl verloren. Vor der Italienreise hatte er seine Plastiken in Kisten verpackt und eingelagert, danach waren sie nicht mehr auffindbar. Die Qualität seiner Ausbildung, seine ästhetischen Interessen und sein besonderer Blick lassen sich also vor allem an den doch recht zahlreich überlieferten Reiseskizzen ablesen. Er erscheint darin als Beobachter, der neben der Praxis der Bildhauerei in Stein und verschiedenen Metallen auch mit technischen Problemen vertraut war und historische Lösungen zu würdigen wusste. Für Bildinhalte und ikonografische Sujets interessierte er sich dagegen kaum. Figuren hielt er gekonnt, aber gelegentlich summarischer fest als ornamentale Arrangements in verschiedenen Materialien. Sein besonderer Sinn für die großen technischen, praktischen Aspekte von Grabmalen und Monumenten deutet auf die wohl erst später erfolgte Entscheidung voraus, anders als sein mitreisender «College» Georg Wrba seine weitere Karriere nicht primär der figürlichen Skulptur zu widmen.

Geprägt war die gemeinsam mit Wrba unternommene Reise von den Annehmlichkeiten des Tourismus – von der Bahnreise, von preisgünstigen Hotels, vom Kontakt zu Ausländern und Landsleuten im fremden Land. Dazu gehörten auch kunsthistorische Vorbereitungen. Seine gebildete Tante, die

schon Ende 1892 verstorbene Dichterin Franziska Rheinberger, geb. von Hoffnaaß, genannt «Fanny», seit 1867 verheiratet mit seinem Onkel väterlicherseits, dem weit über seinen Tätigkeitsbereich in München hinaus berühmten Organisten und Komponisten Josef Gabriel Rheinberger, war mit ihrem Gemahl früher nach Italien gereist. Wie Hans-Jörg Rheinberger wohlbegründet vermutet, hatte der Egon zugetane, selbst kinderlose Onkel wohl auch das Bewerbungsschreiben verfasst, mit dem der junge Liechtensteiner, der kein Stipendium der Münchener Akademie erhalten konnte, sich beim Fürsten von Liechtenstein, dem seit 1858 regierenden, erfahrenen Förderer von Kunst und Handwerk Johann II., erfolgreich um die Finanzierung der Reise beworben hat. Man darf annehmen, dass dem Neffen Reiseführer und Kunstbücher zur Verfügung standen. Zudem hatte er auch an der Akademie kunsthistorischen Unterricht erhalten. Eine solche Künstlerreise hatte künstlerisch ertragreich zu sein, doch waren die Vorgaben nicht so eng, als dass Rheinberger sich nicht auch eigene Schwerpunktsetzungen – und gelegentlich einmal, vor allem im Sommer, auch einige weniger produktive Wochen leisten konnte. Er berichtete seiner Mutter – der Vater war 1893 verstorben – in humorvollen Briefen von seinem leiblichen wie seelischen Wohlergehen, dem Onkel dagegen sandte er knappere, doch geistvolle und durchaus sehr persönliche Einschätzungen des künstlerischen *genius loci* der Kunststädte, die er jeweils aufsuchte. Eine wichtige Quelle ist auch der Reisebericht, den der Künstler am 31. Januar 1898 an den Fürsten nach Wien schickte.

Zusammen mit diesen Zeugnissen sind die Zeichnungen von Rheinbergers Reise eine seltene Quelle ebenso für die Münchener Künftlerausbildung wie für den Kunstgeschmack der Jahrhundertwende nördlich der Alpen – von Liechtenstein über Bayern bis nach Österreich. In der vorliegenden Publikation wurden die Kunstwerke und -denkmäler, die der junge Akademie-Absolvent zeichnerisch festhielt, erstmals lückenlos untersucht. Caren Reimann hat selbst weniger aussagekräftige Details und Werke der Malerei zuordnen können. Nun erst ist es möglich, sich wirklich ein Bild von Rheinbergers Blick, von seinen Interessen und Absichten zu machen – und die Bedeutung dieser seltenen Quelle auch im weiteren kunsthistorischen Kontext würdigen zu können.

Egon Rheinberger und die Münchener Akademie

Dazu sei zunächst ein Blick auf Rheinbergers Münchener Ausbildung geworfen – und auf das, was er dabei lernen konnte. Auf seinem Weg in die Akademie hatte er hohe institutionelle Hürden zu nehmen. Sein erstes Ziel war die Aufnahme in die Königliche Kunstgewerbeschule. Diese war im Jahre 1868 im Zuge einer umfassenden Reform der Institutionen der Ausbildung im Bereich der Künste und der Techniken gegründet worden. Dabei sollte nicht nur die Ausbildung im Kunsthandwerk jeglicher Art von der akademischen Ausbildung getrennt werden, die am Ideal der Historienmalerei als höchster künstlerischer Aufgabe ausgerichtet war. Daneben ging es wenigstens in der Gründungsphase darum, die Aufnahme in die Akademie selektiver gestalten zu können, weil für die eher technisch ausgerichteten Tätigkeitsfelder nun eine Schule für Studierende zur Verfügung stand, deren Begabung noch nicht umfassend eingeschätzt werden konnte. Selbst in die Kunstgewerbeschule konnte Rheinberger als noch jugendlicher Kandidat nicht sogleich umstandslos aufgenommen werden; er besuchte also zunächst von 1886–87 die Gewerbliche Fortbildungsschule für die Aufnahme. Erst im Anschluss daran studierte er für drei Jahre hauptsächlich an der Kunstgewerbeschule. Die soliden kunsthandwerklichen Fähigkeiten, die er dort erwarb, blieben das Fundament seiner künstlerischen Ambitionen. Schon durch die Persönlichkeit ihres Direktors, des Augsburger Ludwigs von Langenmantel, der dieser Lehranstalt seit 1886 vorstand, war diese mit der Kunstakademie und ihren Idealen verbunden. Als Schüler Karl Theodor von Pilotys hatte Langenmantel mit vielfigurigen, pathetischen Historienbildern reüssiert (1876 Verhaftung des Chemikers Lavoisier; 1879 Predigt Savonarolas) und sich hernach an der Dekoration der Schlösser Ludwigs II. beteiligt.

Im Frühjahr 1890 wurde Rheinberger dann in die Akademie der Bildenden Künste aufgenommen, die er mit recht großem Erfolg bis Oktober 1896 absolvierte. Er studierte dort Bildhauerei. Zuständig für seinen Unterricht war der Pfrontener Schreinersohn Syrius Eberle. Dieser führte seine Schüler – neben Rheinberger auch die mit ihm befreundeten Künstler Heinrich Waderé aus Colmar und der Sohn eines Münchener Schmieds Georg Wrba, Rheinbergers Reisebegleiter nach Italien – in Bildhauerei



[1] Modell für das ausgeführte Denkmal der Gebrüder Grimm in Hanau. Personen-
gruppe: Prof. Syrius Eberle; Sockel: Prof.
Friedrich von Thiersch

und Skulptur in allen Techniken – Holz, Stein und Erz – ein. Eberle, dem in der Kunstgeschichte noch nicht die Aufmerksamkeit zuteil wurde, die er verdient hätte, war sicherlich eine prägende Gestalt, daher lohnt es sich, auf ihn einzugehen. Die Ausbildung in Skulptur an der Münchener Akademie stand ganz im Zeichen Ludwig von Schwanthalers, als Eberle 1881 unerwartet zunächst als «Hilfslehrer» berufen wurde, bevor er 1884 zum ordentlichen Professor ernannt wurde. 1881 konnte kein prominenter, internationaler Bildhauer berufen werden, da die Mittel dafür nicht ausreichten und andere Koryphäen zudem mit lukrativen Aufträgen beschäftigt waren. Der zuständige Minister Lutz empfahl dem König Eberle daher mit folgenden Worten: «Syrius Eberle aus Pfronten ist ein geborener Bayer, Katholik, verheiratet, 34 Jahre alt und hat seinen ganzen Bildungsgang an der hiesigen Akademie mit glücklichem Erfolg durchgemacht.»¹ Der neue Lehrer musste sich seine Meriten erst auf seinem Posten verdienen, was es ihm sicherlich angeraten erscheinen ließ, sich nicht auf künstlerische Experimente einzulassen.

Das bronzene *Nationaldenkmal der Brüder Grimm* vor dem Neustädter Rathaus in Hanau gibt Zeugnis von seiner technischen Perfektion ebenso wie seiner stilistischen Ausrichtung. [1] Zwar hatte Eberle 1889 bei einem Wettbewerb für das Monument nur den dritten Preis gewonnen, jedoch stritt man sich über den erstplatzierten Entwurf des Hanauer Bildhauers Max Wiese. So bat man schließlich Wilhelm Grimms Sohn Herman, seit 1873 Professor für Kunstgeschichte in Berlin und weithin bekannt durch Monografien über Dürer (1866) und Michelangelo (1868), aber auch über Peter Cornelius' Cartons in der Berliner Akademie der Künste (1859), um seine Einschätzung. Die Stellungnahme des berühmten Kunsthistorikers, einer der frühen Lehrstuhlinhaber seines Faches in Deutschland, gab den Ausschlag zugunsten Eberles. Den Sockel führte Friedrich von Thiersch aus, in München Professor für Architektur. Vorbildlich war Ernst Rietschels 1857 eröffnetes Denkmal für Goethe und Schiller vor dem Deutschen Nationaltheater in Weimar. Doch zeigte Eberle die mehr als überlebensgroßen Brüder Grimm nicht stehend, sondern – ein wenig wie eine monumentalisierte Genre-Szene – Wilhelm Grimm sitzend, über einem großen, aufgeschlagenen Buch sinnend, und neben ihm stehend, ihm im gemeinsamen Nachdenken zugewandt, den Bruder Jacob. Entgegen dem Willen einiger Befürworter eines

Denkmals wurde kein romantisch-neugotischer Stil gewählt, auch nicht der Klassizismus eines Rietschel, sondern ein durch naturalistische Beobachtung beglaubigter Historismus. Thierschs Sockel auf gestuftem Postament nimmt Formen der Neorenaissance auf. Auf einem durch die Florentiner Renaissance des späten 15. Jahrhunderts inspirierten Bronzerelief auf dem Sockel tragen zwei Knaben einen Lorbeerkranz, in dem die Namen der Geehrten zu lesen sind. Die Ausführung des Monuments erstreckte sich über die gesamte Zeit von Rheinbergers Ausbildung hin; das anspruchsvolle Denkmal dürfte ihm also ein wichtiges Vorbild gewesen sein. Daneben schuf Eberle 1890 ein Denkmal für den Erfinder einer kursiven Kurzschrift, Franz Xaver Gabelsberger, gegossen von Ferdinand von Miller und 1890 an der Einmündung der Münchener Barer Straße in die Otto-Straße eröffnet, wo es bis heute zu sehen ist, sowie 1890–92 figürlichen Schmuck im Treppenhaus der Zentralhalle des nach Plänen von Thiersch errichteten Münchener Justizpalastes.

Erwähnung verdient die Tatsache, dass Eberle 1893 Mitglied des Rats für das 1894 eröffnete Bayerische Nationalmuseum war – und auch seine Schüler insofern wohl kaum umhinkamen, das ambitionöseste Museumsprojekt ihrer Zeit im kaiserzeitlichen Deutschland mitzuverfolgen. Die Sammlung verband das Profil eines Museums des regierenden Hauses Wittelsbach und seines Mäzenatentums mit dem eines Kunstgewerbemuseums, das im Zeitalter der Weltausstellungen die örtliche Produktion – zwischen Handwerk und Industrie – anregen sollte. Zwei Jahre nach der ersten Weltausstellung im Londoner Glaspalast ergriff Maximilian II. die Initiative zur Gründung eines dynastischen Museums, das seit 1855 als «Bayerisches Nationalmuseum» bezeichnet wurde. Seit 1859 entstand ein erster Museumsbau auf dem Forum der Maximilianstraße, der 1867 eröffnet wurde. Heute ist dort das Staatliche Museum für Völkerkunde untergebracht. Die «Separatsammlungen» zum Kunstgewerbe wuchsen bald derart an, dass das Haus zu klein wurde. 1892 wurde der Landtagsbeschluss zum Neubau ein paar Häuserblocks weiter nördlich, nämlich auf dem Gelände des ehemaligen Holzofs in der Prinzregentenstraße nahe dem Englischen Garten, gefasst. In diesem sehr viel größeren Haus, das schließlich von 1894–1900 von Gabriel von Seidl errichtet wurde,



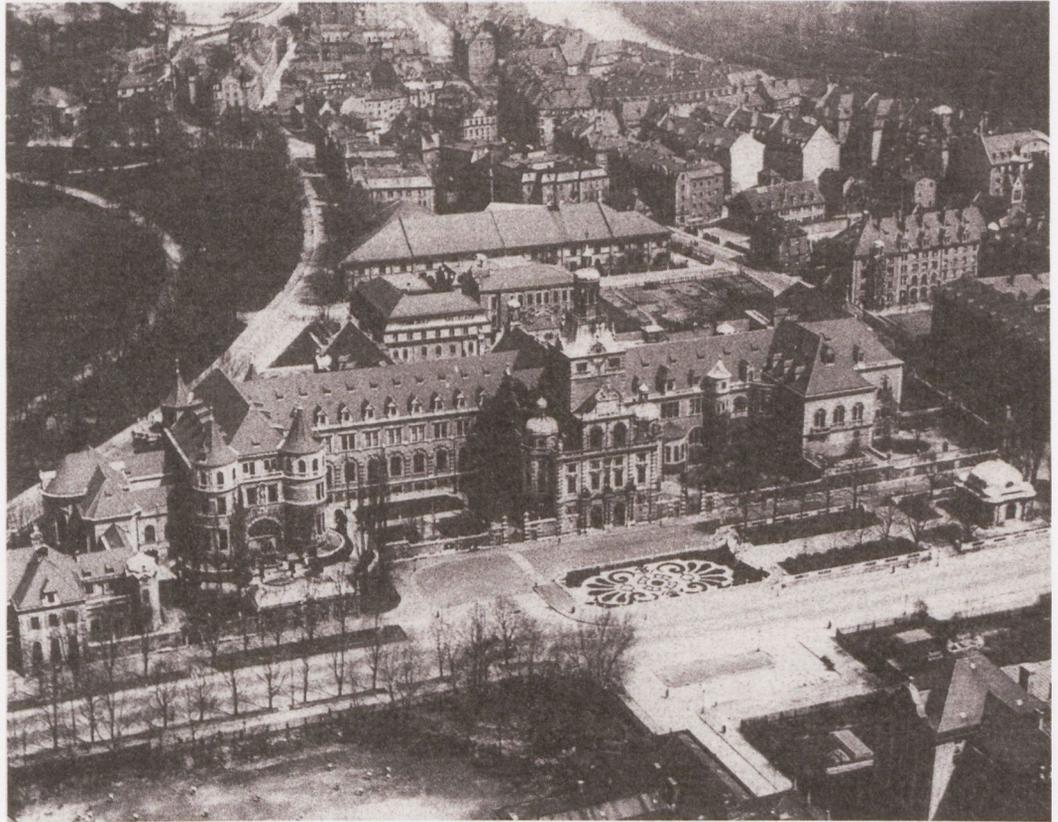
wurde die frühere Aufteilung in «Kulturgeschichtliche Sammlungen» und kunstgewerbliche «Fachsammlungen» übernommen; sie prägt bis heute die Präsentationen. Die Münchener Museen waren schon unter Ludwig I. als Sammlungen zu den einzelnen Kunstgattungen errichtet worden: die Glyptothek (1816–30 nach Plänen Leo von Klenzes errichtet) war der Skulptur gewidmet, die Alte Pinakothek (1836 eröffnet), in deren Erdgeschoss ursprünglich auch die bemalten griechischen Vasen untergebracht waren, der Malerei. Um das Konzept beizubehalten, wurde die Neue Pinakothek (1853 eröffnet) zur Malerei der Gegenwart direkt gegenüber gebaut. Das Bayerische Nationalmuseum war daneben nicht nur ein Regionalmuseum, sondern es präsentierte – ähnlich wie seit 1852 in London das später zum Victoria and Albert Museum umgetaufte South-Kensington-Museum – sämtliche Zweige der künstlerischen Tätigkeit, die durch die Glyptothek und die Alte Pinakothek nicht abgedeckt waren. Das Museum zeugt insofern von der wachsenden Wertschätzung, die dem Kunstgewerbe seit Mitte des 19. Jahrhunderts auch mit Blick auf die Kunstindustrie entgegengebracht wurde. Dem entspricht auch der Stil der Architektur. Gabriel von Seidl gestaltete diesen historistischen Museumsbau par excellence als eine Abfolge von Sälen unterschiedlicher Höhe, sogar mit verschiedenem Fußbodenniveau, in einer großen Bandbreite architektonischer Stile. [2, 3] Eine Reihe von ästhetisch wie den Maßstäben nach passenden *period rooms* nahm in jeweils historisch passendem Ambiente die Kunstwerke einer Epoche auf. Ein Historismus dieser Prägung blieb auch für Rheinbergers künstlerisches Wirken verbindlich.

Im öffentlichen Bewusstsein findet die Münchener Kunstakademie zu Ende des 19. Jahrhunderts heute als Lehrstätte von Künstlern wie Paul Klee und Wassily Kandinsky viel Beachtung. Die international besuchte und bestens renommierte Ausbildungsstätte war jedoch nicht in erster Linie eine Keimzelle der Moderne, sondern ein Garant weithin anerkannter Qualitätsausbildung. Das Profil wurde dadurch gewahrt, dass ein traditionsverbundener, eklektizistischer Historismus vorherrschend blieb und man zudem auf die Diversifizierung und zunehmende Perfektionierung künstlerischer Techniken bedacht war. Die Zusammenführung der Künste in ambitiösen Dekorationen rückte in der Ausbildung immer mehr in den Vordergrund.



[2] Bayerisches Nationalmuseum, «Kirchensaal» (Saal 15) im Jahre 1900

Die 1890er Jahre markierten durchaus einen Höhepunkt in der Geschichte der Münchener Akademie. 1885 hatte sie den Neurenaissance-Palast von Gottfried von Neureuther bezogen. 1895 studierten 312 junge Männer – Frauen konnten sich nicht bewerben – bei insgesamt vierzehn Professoren. Die Akademie blieb nicht nur der Kunstgewerbeschule nahe, sondern auch der wie diese 1868 gegründeten Polytechnischen Schule. Zwar gab es an der Akademie seither keine Architekten-Ausbildung mehr;



[3] Bayerisches Nationalmuseum an der Prinzregentenstraße, um 1925

zu Rheinbergers Zeiten wurde diese jedoch von Friedrich von Thiersch, Professor am Polytechnikum, gewährleistet, der an der Akademie einen Lehrauftrag wahrnahm. Im Kern des akademischen Unterrichts stand die grundlegende Zeichenschule, die darauf aufbauende Malschule und die Kompozierklasse. An der Zeichenschule musste man nicht zuerst nach Gipsabgüssen antiker Werke Körperteile

und Gesichter abzeichnen, bevor man ganze Figuren und dann erst nach dem lebenden Modell studieren durfte. Dies hätte dem klassizistischen Kanon der älteren Akademien, der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gepflegt wurde, entsprochen. Wenn in München zuerst nach dem Modell gezeichnet wurde, und erst danach, wie es in einem Bericht vom 8. März 1885 heißt, «zur Läuterung des Formensinns und Ausbildung des Schönheitsgefühls»² Zeichnungen nach antiken Skulpturen oder Abgüssen erwartet wurden, so darf man dies bereits auf die Integration des Naturalismus zurückführen. Entsprechend wurde das Zeichnen nach dem Modell und nach Kunstwerken jeweils vom gleichen Lehrer unterrichtet. Einem auf der grundlegenden Bedeutung der Naturbeobachtung basierenden Ausbildungsweg entsprach auch der Unterricht von Malerei und Komposition. Vielfigurige Szenen sollten nicht allein durch die Addition einzelner, auf idealisierendem Modellstudium beruhender Figuren entworfen werden, sondern eine organische Einheit wahren. Daher baute der Unterricht der Komposition auf dem der Malerei auf. Ein und derselbe Lehrer unterrichtete wiederum Malerei und Komposition; die Aufnahme in die Komponierklasse war jedoch erst nach neun Semestern möglich. Die Regelausbildungszeit war auf sieben Jahre veranschlagt, ein weiteres Jahr war auf Antrag möglich. Der fleißige Rheinberger musste von dieser Möglichkeit keinen Gebrauch machen.

Seit 1891 war der stilistisch versatile Ludwig von Löfftz, Schüler des bereits vom Naturalismus beeinflussten Wilhelm Diez, Direktor der Akademie. Bald zeigte er sich für Anregungen aus der 1892 gegründeten Secession offen, die sich von der ebenfalls 1868 gegründeten Münchener Künstlergenossenschaft abgespalten hatte, wo Künstler wie Franz von Lenbach tonangebend waren. Dahinter stand wohl nicht in erster Linie eine eigene Oppositionshaltung gegen den von Lenbach dominierten Gründerzeitgeschmack, sondern das Bemühen darum, das Kunsthandwerk weiter aufzuwerten und die Bandbreite eklektizistisch integrierbarer Stile zu erweitern. Nicht nur die internationalen Reformbewegungen, sondern auch konservativere, historistische und regionalistische Heimatstil-Tendenzen waren darauf aus, ganze Ambientes als Gesamtkunstwerk zu gestalten. Dabei ging es nicht nur um Interieurs und Hausrat, sondern auch um eine Urbanistik, in der – gemäß der Lehre Camillo Sittes –

geschwungene Straßenverläufe bevorzugt, daurch «Wagnerianische» Erlebnisräume geschaffen und das Zusammenspiel von Architektur mit Bauskulptur, Platzanlagen, Denkmälern, Brunnen und Brücken gesucht wurde. Ebenfalls vor diesem Hintergrund ist die folgenreiche Berufung des auch kunstgewerblich, insbesondere in grafischen Techniken, ausgebildeten Franz von Stuck, Gründungsmitglied der Secession, zum Wintersemester 1895–96 als Professor für Malerei einzuschätzen. Schon 1893 war der Secessionist Heinrich Zügel zum Professor berufen worden – bezeichnenderweise ein akkurater Tiermaler, der sich seit kurzem impressionistischer Lichtbeobachtung geöffnet hatte.

Den Symbolismus und die erotische Sinnlichkeit von Stucks Kunst brachte man bald ebenso mit Wagner'scher Tragik wie auch mit Nietzscheanischer Dämonik in Verbindung, bewunderte jedoch die Eleganz, die er den dionysischen Kräften zu verleihen vermochte. Jedoch blieb der Künstler höchst kontrovers. «Das Bayerische Vaterland» wettete am 1.4.1898 über die Akademie, insbesondere über vermeintlich überbezahlte Spätlinge der Piloty-Schule, und auch – einen anderen, lobenden Artikel zitierend – über Stuck: «Da bleibt noch das «schöpferische Genie Stuck in seiner titanenhaften Gestaltungskraft, seiner gesunden Sinnlichkeit, diese Leuchte der neue Welten eröffnenden Secession». Es gibt jedoch über dieses «Phänomen» auch noch andere Lesarten, die u.a. dahin gehen, dass in diesen Leistungen sich die Abgeschmacktheit des Themas mit der Brutalität der Erscheinungsform vollkommen decke [...].»³ Kirchlichen Kreisen waren gerade die neu an der Akademie integrierten Tendenzen durchaus suspekt. Die «Sektion Kunst» des Deutschen Kirchentags verwarf 1896 den Naturalismus, und 1898 auch den Symbolismus. Trotz Stucks zunehmender Berühmtheit orientierten sich die Akademie und auch die Kunstgewerbeschule keineswegs an dem Malerfürsten – oder an Stilrichtungen, die im Umfeld der Secessionsbewegungen aufkamen. 1902 wurde ein Antrag von Peter Behrens, an der Münchener Akademie eine Meisterklasse für angewandte Kunst einzurichten, zurückgewiesen. Die Kunstgewerbeschule nahm gegen dessen angeblich zugleich präventives und ungesundes Werk Stellung.



[4] Egon Rheinberger: «Die Sünde», Bronzerelief, 1895

Rheinberger war unmittelbar nach Stucks Berufung daran interessiert, in dessen Atelier einzutreten, wie ein Briefwechsel von Mitte 1895 bezeugt. Es kam nicht dazu. Vielleicht schuf er in diesem Zusammenhang auch ein Bronzerelief zum Sujet «Die Sünde». [4] Die Tafel, die sich in Vaduz erhalten hat, zeigt jedoch ein anderes Motiv als Stucks berühmtes Gemälde zu diesem Thema aus dem Jahre 1893 [5]. Dort adressiert eine isolierte, verführerische Eva in Begleitung einer übergroßen Schlange den Betrachter, der dadurch in die Rolle Adams gedrängt wird. Rheinberger zeigt dagegen beide Figuren, deren monumentale Körper den Reliefgrund gänzlich ausfüllen. Eva hockt vor dem sitzenden Adam und reicht ihm mit ausgestreckter Hand einen Apfel, einen weiteren hält sie in der Linken. Obwohl er das Thema des Sündenfalls in einer überschaubareren Komposition als Stuck gestaltet, weicht er – wie dieser – vom traditionellen motivischen Repertoire ab. Vielleicht versuchte er damit dem Geschmack des neu ernannten Akademieprofessors entgegenzukommen. Die Anatomie beider Ausdrucksfiguren hat der Künstler jedoch in einer Weise übertrieben, dass man darin die fast schon karikaturale Überzeichnung Stuck'scher Pathetik sehen könnte. Möglicherweise machte Rheinberger sich mit diesem Relief also von seinem Wunsch, unter Stucks Fahnen zu segeln, schon wieder frei. Wie dem auch sei –



[5] Franz von Stuck: *Die Sünde*, um 1893, Ölgemälde, 94,5 × 59,5 cm, Neue Pinakothek, München [© bpk, Bayerische Staatsgemäldesammlungen]

man kann kaum davon ausgehen, dass der weiter bei Eberle ausgebildete Liechtensteiner sich unter der Hand an Stuck orientierte. Vielmehr blieb er durchweg dem konservativen Münchener Historismus verpflichtet, integrierte jedoch später mit besonderer Vorliebe Elemente des Spätmittelalters und der Frührenaissance. Georg Wrba suchte bereits 1899, also zwei Jahre nach der gemeinsamen Italienreise, Anlehnung an Stucks berühmte *Amazonen* in Bronze, die der Malerfürst 1897 als Großplastik u.a. vor seiner herrschaftlichen Villa aufstellte, bevor sie als Kleinbronze in einer Edition vertrieben wurde [6]: zwei Statuetten Wrbas, ebenfalls Kleinbronzen, die in kleiner Auflage gegossen wurden, eine *Europa auf dem Stier* und eine *Diana auf der Hirschkuh*, sind auf den ersten Blick als Abwandlungen des Motivs bei unterschiedlichen Sujets zu erkennen. [7] Ähnliche Anlehnungen an Stuck findet man in Rheinbergers Werk nicht. Sein Stil blieb jener Historismus, den man z.B. am Münchener Alten Botanischen Garten betrachten kann: Thiersch hatte dort den 1891–97 errichteten Justizpalast in üppigstem Neubarock entworfen – und daneben das strenge, 1903–05 aus Backstein ausgeführte Neue Justizgebäude in einem ganz anderen, norddeutsch-spätgotischen Stil. [8, 9] Diesen Stilpluralismus pflegte später auch Rheinberger, allerdings mit einer unübersehbaren Vorliebe für einen romanisch-gotisch inspirierten, voralpinen Burgenstil.

Blicke eines angehenden Bildhauers und Baudekorateurs auf Italiens Kunstdenkmäler

Ab Ende März 1897 reisten Rheinberger und Wrba über Innsbruck und Bozen, das als schöne Stadt beschrieben wird, nach einer Schifffahrt über den Gardasee nach Verona, wo ihre Vorfreude auf Venedig die Aufmerksamkeit für die örtliche Kunst und Architektur schmälerte. Auch Padua, wo sie nur einen Tag verbrachten, konnte sie nicht fesseln, obwohl Rheinberger Kunstwerke wie Donatellos bahnbrechendes Reiterstandbild des Condottiere Gattamelata (1447) oder Mantegnas Fresken der Ovetari-Kapelle in der Chiesa degli Eremitari (1448–1457) Ende Januar 1898 in seinem Bericht an den Fürsten erwähnte. Dem Zeichnen wandte er sich wohl erst in Venedig zu. Schon der Anfang der Reise bezeugt, dass neben den künstlerischen Interessen auch persönliche Neugier und ein knappes Budget den Verlauf der Reise bestimmten. Skizzen waren Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr not-



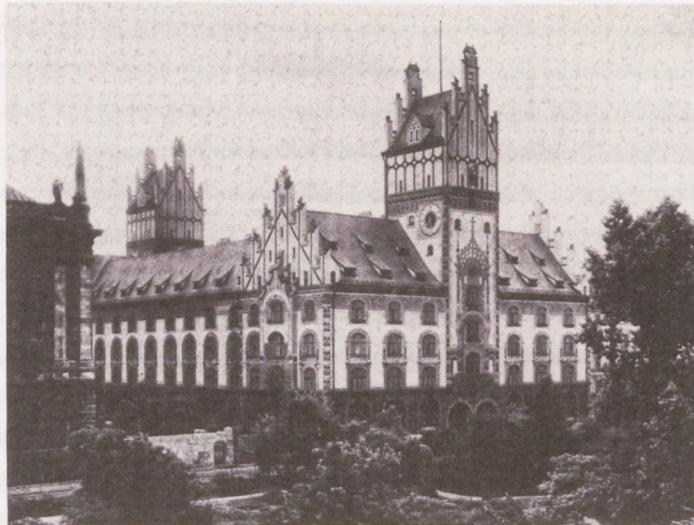
[6] Franz von Stuck: *Speer schleudernde Amazone*, 1897/98, Bronze, braun patiniert, Höhe: 65 cm, Nachlass



[7] Georg Wrba: *Diana auf der Hirschkuh*,
1899, Bronze



[8] Justizpalast am Karlsplatz, München, 1887/98



[9] Nordostansicht vom Alten Botanischen Garten, München, um 1905

wendig, um einen jungen Künstler mit Vorlagen auszustatten, von denen er sich für eigene Arbeiten inspirieren lassen konnte. Das fotografisch illustrierte Kunstbuch ebenso wie der Postkartenmarkt hielten für den eiligen Bildungsreisenden parat, was er brauchte. Dennoch darf man von den erhaltenen Zeichnungen auf Rheinbergers besondere Aufmerksamkeit für bestimmte Werke schließen.

Erst der Aufenthalt in Venedig – ab dem 8. April wohl ein knapper Monat – brachte reichlich Ausbeute. Schwerpunkte waren Grabmale von Dogen und anderen Würdenträgern des Spätmittelalters und der Renaissance, die in den riesigen Bettelordensbauten, der Dominikanerkirche Santi Giovanni e Paolo und dem Pendant der Franziskaner, Santa Maria Gloriosa dei Frari, seit dem 14. Jahrhundert an den Wänden aufgereiht wurden. Rheinberger zeichnete, um vor allem den plastischen Aufbau und dekorative Details bis hin zur Ornamentik festzuhalten, also alles, was einen Bildhauer der Jahrhundertwende interessieren musste. Die Technik der Zeichnung in Bleistift und vor allem Tusche – oft jedoch auch mit Unterzeichnungen in Bleistift –, manchmal in farbiger Ausführung oder in Lavierungen, wurde gewählt, um effektvolle, plastische Wirkungen im Licht teils übersteigernd festzuhalten – also skulpturale Effekte, die in der Grisaille der Schwarzweiß-Fotografie eingeebnet werden. Monumente und Details skizzierte Rheinberger immer wieder in leichter Schrägansicht, die es ihm erlaubte, ebenso dem dreidimensionalen, auch technischen Aufbau wie der Wirkung, die er teils bis ins Pathetische steigerte, seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die Skizzen sind immer wieder Aspekten gewidmet, die geeignet wären, in der Fotografie übliche Frontalansichten zu ergänzen. Insgesamt darf man sie als Arbeitsmaterial auffassen. In der Frarikirche interessierte der Künstler sich nicht für die Werke der Malerei, weder für Bellinis Pesaro-Triptychon (1488) noch für Tizians riesige *Assunta* (1516–18) – das Altargemälde überlebensgroßer Apostelfiguren, die ihr Erstaunen über Mariens Himmelfahrt mit rhetorischen Gesten ausdrücken und zusammen mit der Hauptfigur die Bildrhetorik des gewaltigen Baus umdeuten. Das muss nicht heißen, dass ihn derartige Wirkungen nicht beeindruckt haben – nur waren sie nicht Gegenstand seines zeichnerischen Interesses, dem die beabsichtigte berufliche Tätigkeit die Richtung wies. Caren Reimann konnte Tizians großes Fresko eines titanisch

angestregten *Christophorus* im Dogenpalast (1533) als Thema einer Zeichnung identifizieren (vgl. Abb. 7 im Beitrag von Caren Reimann) – ein seltener Beleg dafür, dass auch Malerei seinen Blick fesseln konnte, wiewohl er dieser kaum eine seiner auf die Verdeutlichung von Plastizität abhebenden Zeichnungen widmete.

Auf dem Weg nach Florenz war Bologna eine Station, der Rheinberger jedoch nicht allzu viel gewinnen konnte, bevor man über Pistoia – ebenfalls wenig beachtet – nach Florenz gelangte – was die Zeichnungen angeht, der Hauptort der Reise. Hatte Goethe in seiner klassisch gewordenen Italienischen Reise (1786–88, erschien 1813–17)⁴ dem Hauptort der Toskana das ewige Rom vorgezogen, so lernte der Akademie-Absolvent Rheinberger vor allem die Arnostadt kennen und wohl auch lieben. Florenz kam den Interessen des jungen, von einem ebenso klassizistisch wie naturalistisch grundierten Historismus geprägten Künstlers besonders entgegen. Ab Anfang Mai wohnten Rheinberger und Wrba nahe der modernen Piazza d’Azeglio, einem ruhigen, gehobenen Viertel, das der Urbanistik der vergangenen Jahrzehnte geschuldet war, und erkundeten von dieser durchaus bürgerlichen Warte aus die Monumente. Im Zentrum zeigte sich Rheinberger für einmal auch an Architektur interessiert, nämlich an der Wandgestaltung des frühmittelalterlichen Baptisteriums, bevor auch dort wieder ein Funeralmonument seinen Blick fesselte, nämlich das 1434–38 von Donatello und Michelozzo geschaffene Grabmal Johannes XXIII., Gegenpapst während des Konzils von Basel – ein Gründungswerk der Grabmalsskulptur der Renaissance (vgl. Abb. 10 und 11). Im Dom gewannen zwei durch illusionistische Freskomalerei imitierte skulpturale Wandgräber seine Aufmerksamkeit, nämlich die der hoch zu Ross auf ihren Sarkophagen reitenden Condottieri John Hawkwood und Niccolò da Tolentino, 1436 bzw. 1456 von Paolo Uccello bzw. von Andrea del Castagno an der Innenseite der Domfassade gemalt (vgl. Abb. 17 und 18). Auch in der gewaltigen Franziskanerkirche Santa Croce, wegen des Begräbnisrechts, das die Bettelorden seit dem Mittelalter gewährten, erneut eine «Totenhalle», zeichnete der Künstler zahlreiche Grabmale. Dort interessierte ihn auch die Kanzel Benedetto da Maianos (um 1481) – erneut eine bildhauerische Aufgabe, die auch in der Kunst um

1900 eine Rolle spielte (vgl. Abb. 23 und 24). Wenig erstaunlich, dass er auch die Sängerkanzeln Luca della Robbias (1432–35) und Donatellos (1433–38) für den Dom (vgl. Abb. 19 und 20) sowie dessen von Bertoldo vollendete Kanzeln in San Lorenzo (1460–65, vgl. Abb. 21) mit dem Skizzenbuch in der Hand betrachtete. Waderé, der sich der Kirchenkunst zuwandte – auch für Rheinberger ein denkbares Betätigungsfeld –, mag anregend für derartige, nur sporadisch zu beobachtende Interessen gewesen sein. Auch Weihwasserbecken und manieristische Brunnenanlagen fanden vereinzelt Rheinbergers Aufmerksamkeit, ebenso die Ornamentik der nach 1859 purifizierten mittelalterlichen Architektur des Bargello (vgl. Abb. 33 und 34).

In Venedig und Florenz hatte Rheinberger sein professionelles Interesse mit seiner ästhetischen Begeisterung verbinden können. Nach Pisa, wo er am 1. Juni das Baptisterium zeichnete, machte er einen auch touristischen Abstecher (vgl. Abb. 37), in Lucca zeichnete er gar nicht. Ende Juni brach man nach Siena auf, wo der Künstler ausweislich seiner Skizzen an seinen Florentiner Interessenskreis anknüpfen konnte. Die Furcht vor der Sommerhitze veranlassten Rheinberger und Wrba, von dort aus Ravenna einen ersten Besuch von vier Tagen abzustatten, bevor man dann über Orvieto wiederum nicht nach Rom gelangte, sondern zuerst einmal weiter nach Neapel reiste, wo man wohl um den 10. Juli ankam. Von dem etwa einmonatigen Aufenthalt sind weder Zeichnungen noch sonst viele Zeugnisse erhalten – wir wissen lediglich, dass Wrba an der Malaria erkrankte. So brach man denn wohl Anfang August nach Palermo auf, wo Rheinberger an maurischer Architektur, dort im Stilgemisch mit normannisch-romanischer Baukunst zu sehen, Interesse zeigte, ohne jedoch zu zeichnen. Nach einem Abstecher nach Agrigento ging es zurück an den Golf von Neapel, dieses Mal, um Pompeji und Herculaneum sowie das Archäologische Nationalmuseum in Neapel zu besichtigen. Die gesamte Reisetätigkeit im Mezzogiorno war nicht von zeichnerischen Aktivitäten begleitet; es ging den jungen Künstlern offenbar um künstlerische Bildung, nicht um aufmerksamste Beobachtung und die Materialsammlung für künftige Arbeiten.

Dies änderte sich erst wieder in Rom, wo man schließlich am 1. September ankam. Wrba hat sich vielleicht für die Figuren mehr interessiert als sein Reisegenosse, der dem architektonischen Aufbau und der Ornamentik besondere Aufmerksamkeit widmete. Es ist durchaus möglich, dass Etappen, während derer Rheinberger wenig skizzierte, für den Mitreisenden profitabler waren. Doch auch die Skizzen des Liechtensteiners zeugen von der Ausbildung als Bildhauer. Eine seltene Studie nach der Antike sticht heraus. Hatte Rheinberger so sehr von den antiken Bronzeskulpturen im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel geschwärmt, dass er den ganzen Bau brieflich als «Bronzemuseum» bezeichnete, so widmete er nun eine seltene Studie einer antiken Skulptur, nämlich dem erst 1885 entdeckten, sich ausruhenden und dabei umwendenden, auf einem (modernen) Felsen sitzenden Faustkämpfer – einer damals für späthellenistisch gehaltenen, heute bisweilen weit früher datierten, griechischen Bronze, deren Realismus höchster Expressivität untergeordnet ist (vgl. Abb. 48). Rheinberger, der – wie seine Lehrer und Mitschüler an der Münchener Akademie – genau beobachtete und darauf aus war, dramatische Narrativik mit klassischer Figurenauffassung zu vereinbaren, konnte kein passenderes Vorbild finden. Daneben skizzierte er auf dem Forum architektonische Versatzstücke (vgl. Abb. 49 und 50). In einem Brief vom 3. November an den Onkel Josef Gabriel drückt der Neffe seine Vorliebe für Florenz noch einmal aus; zwischen den Zeilen liest man eine Abneigung gegen den Barock heraus, der schon Jakob Burckhardt Vorschub geleistet hatte. Rheinberger zeigt sich hier nicht als Zeitgenosse Heinrich Wölfflins, der damals den Barock in einzigartiger Weise mit stilpsychologischen Argumenten aufwertete. Noch heute hat es der Barock, der wie kein anderer Stil mit dem Absolutismus in Verbindung gebracht wird, im bildungsbürgerlichen Geschmack schwer. Trotz seiner Vorbehalte blieb Rheinberger mit Wrba bis Ende Oktober in Rom, bevor er nochmals zwei Wochen in Florenz verbrachte.

Wohl kurz vor Mitte November traten die Künstler die Heimreise an, begaben sich aber zuerst einmal nach Süden. Wieder wirkte der Aufenthalt in Florenz belebend, auch was die Aufmerksamkeit für die nachfolgenden Reiseziele Perugia und Assisi betrifft, wo jeweils eine Reihe von Zeichnungen entstanden – erneut zu Bauornamenten und skulpturalen sowie dekorativen Arrangements. Über Ancona,

wo Rheinberger das Hauptportal des Domes aus dem späten 13. Jahrhundert interessierte (vgl. Abb. 61), gelangte man erneut nach Ravenna, das dieses Mal wohl systematischer als bei der ersten Stippvisite die Aufmerksamkeit fesselte. Für Mosaiken interessierte sich der Künstler weniger als ehrwürdige Zeugnisse des frühen Christentums als in ihrem Zusammenspiel mit der Architektur – man sollte im Auge behalten, dass das Mosaik vom Historismus des späten 19. Jahrhunderts bis zu den künstlerischen Reformbewegungen bei der Dekoration von Kirchen, Grabmalen und Profanbauten wieder gepflegt wurde. Lavierte Federzeichnungen vom Grabmal des Theoderich gewähren uns nun für einmal einen Einblick in die Arbeit Rheinbergers Seite an Seite mit Wrba: Neben Gemeinsamkeiten in der Grundauffassung fällt die Aufmerksamkeit des Liechtensteiners für die Textur des Mauerwerks auf (vgl. Abb. 62 und 63). Diese Ästhetik war vielleicht auch von John Ruskins *Stones of Venice* inspiriert – ein seit seinem erstmaligen Erscheinen 1851–53 auch Ende des Jahrhunderts weithin gelesenes Werk.⁵ Wenn Rheinberger sich bald eher für Architektur, Bauornamentik und -dekoration als für Bildhauerei interessierte, so mag sich diese Wendung in einer derartigen Zeichnung andeuten. Über Modena, wo er die Porta della Pescheria des Doms studierte (vgl. Abb. 69), darauf Parma und Mantua, ging es dann Ende November heimwärts nach Vaduz bzw. München.

Nach 1897: Rheinbergers Verzicht auf eine Karriere in der Bildhauerei zugunsten der Architektur und Baudekoration

Egon Rheinbergers Abkehr von der Absicht, Bildhauer zu werden, kündigt sich vielleicht auch in eigenen, zum Teil spielerischen Entwürfen für Monumente, Grabmale oder Reiterstandbilder an, und zwar in einer für ihn charakteristischen, schalkhaften Weise. Zwar integriert er bei den Grabmalentwürfen Anregungen von dem Gesehenen, vereinfacht und übersteigert zugleich jedoch die Gestaltung (vgl. Abb. 70 und 71). Noch stärker konzentriert und steigert er die Wirkung bei Reiterstandbildern (vgl. Abb. 72). Dieses Genre spielte eine Rolle in der kaiserzeitlichen Monumental-skulptur, wie sie ebenso sein Lehrer Eberle wie später auch Wrba pflegten. Rheinbergers frontal



[10] Georg Wrba: Reiterstandbild Ottos I. von Wittelsbach, 1905, für die Münchener Wittelsbacherbrücke

posierende Reiter auf starren Pferden und überhöhten Sockeln präsentieren sich jedoch mit deutlicher Pathetik – vielleicht ein Echo auf die Bildrhetorik Franz von Stucks. Den überzeichnenden Elementen mag man denn auch eine etwas bittere Ironie gegenüber Stuck ablesen, der auf Rheinbergers interessierten Brief im August 1895 wenig einladend geantwortet hatte. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass der junge Künstler die Aufmarsch- und Kavallerierhetorik seiner Entwürfe für Reiterstandbilder nicht ganz ernst nahm. Durchweg führen uns seine zaghaften, doch rhetorisch übersteigerten Versuche, das in Italien Gesehene in eigenen Arbeiten umzusetzen, an jenen Punkt, an dem Pathos in Lachen umschlagen kann. Gerieten sie ihm zur Karikatur dessen, was von ihm erwartet würde, wenn er – wie Wrba, den er in Briefen als «Collegen» bezeichnete – die Laufbahn eines Bildhauers eingeschlagen hätte? Dieser schuf 1905 für die Münchener Wittelsbacherbrücke ein heute noch dort aufgestelltes, steinernes Reiterstandbild Ottos I. von Wittelsbach, von 1180–83 erster Herzog von Bayern aus der Dynastie und als ihr mythischer Urvater verehrt. [10]

Nach seiner Italienreise liess sich Rheinberger offensichtlich nicht wieder dauerhaft in München nieder. Ab 1899 war er für das Haus Liechtenstein an der Restaurierung mittelalterlicher Burgen tätig. Das Fürstenhaus hatte bis 1918 einen Sitz im Herrenhaus, dem Oberhaus des Österreichischen Reichsrats; Mitglieder der Familie hatten in Österreich-Ungarn hohe politische und militärische Ämter inne und die Liechtenstein zählten zu den führenden Familien. Von Schlössern wie der von Kaiser Napoleon III. nach Plänen von Eugène Viollet-le-Duc seit 1867 ausgebauten Burg Pierrefonds bei Compiègne, die zehn Jahre nach Baubeginn schon Ludwig II. von Wittelsbach beeindruckt hatte, sowie auch von dessen Neuschwanstein, seit 1869 in Bau, beeindruckt, gingen damals manche Dynastien wie auch die Hohenzollern daran, ihre Stammsitze in historistischen Formen zu restaurieren oder auch neu aufzubauen. Im Auftrag Fürst Johanns II. von Liechtenstein wurde Burg Liechtenstein, Mödling / Niederösterreich, ab 1884 nach Plänen Carl Gangolf Kaisers, der bereits 1885 verstarb, weiter restauriert – heute ein beliebtes Ausflugsziel nahe von Wien. Unter dem Architekten Humbert

Walcher Ritter von Moltheim wurde von 1899 bis zur Vollendung 1903 Egon Rheinberger hinzugezogen. Ein von ihm ausgeführter, neu gestalteter, erhöhter Bergfried und ein neues Treppenhaus fanden hohe Anerkennung. Auch bei der Ausgestaltung der Burg Kreuzenstein in Leobendorf, Korneuburg / Niederösterreich, von dem begeisterten Naturforscher und Kunstmäzen, dem Grafen Johann Nepomuk Wilczek in Auftrag gegeben, fand er Arbeit; er malte das Kapellengewölbe aus und wirkte an der künstlerischen Innenausstattung mit. Eine handbuchartige Burgenkunde, als Anleitung für derlei Restaurierungen geeignet, widmete der Autor Otto Piper 1905 «Seiner Durchlaucht dem regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein und seiner Exzellenz dem Grafen Hans Wilczek, dem hohen Förderer wissenschaftlicher Forschung»⁶ – offenbar wurden die beiden Adressaten als besonders am historistischen Ausbau mittelalterlicher Burganlagen interessiert betrachtet. Mit dem allgemeinen Rückgang des Historismus nahm jedoch das späte Interesse an neu herbeigeträumtem Mittelalter rasch ab. Bald konzentrierten sich auch Egon Rheinbergers entsprechende Aktivitäten auf das Fürstentum Liechtenstein: 1902–04/05 gestaltete er das Rote Haus in Vaduz auch durch den Einbau einer gotischen Stube aus Feldkirch und den Anbau eines Turms zu einer Burg im Kleinen um. Sein eigenes Haus sollte sicherlich auch der Werbung für weitere Aufträge im gleichen Stil dienen. Gleiches gilt für das von 1906 bis 1915 entstandene Wohnhaus für seinen Cousin Ferdinand Nigg, der in Zürich im Kunstgewerbe ausgebildet worden war und als Lithograf, technischer Zeichner, vor allem aber als Textil-Künstler und Professor an Kunstschulen tätig war. Nigg lebte zwischen 1895 und 1898 auch in München (und Augsburg) und war mit Egon Rheinberger engstens verbunden. Nach 1904 wurde Rheinberger dann zu einem Pionier der liechtensteinischen Archäologie.

Die Italienreise hatte Egon Rheinberger auf all diese Tätigkeiten vorbereitet. Insofern darf man annehmen, dass er nach 1898 seine Ausrichtung auch aufgrund der sich bietenden Gelegenheiten änderte, sich aber nicht krisenhaft neu erfand. Dass er 1898 nicht entschlossen eine ambitionöse Bildhauerkarriere antrat, mag kritischer Bestandsaufnahme geschuldet sein. Sein Schalk half ihm, sich nicht als Künstlergenie zu gerieren – und insofern auch kein verkrachtes zu werden. Seine bescheidene

Selbsteinschätzung, aber auch seinen pragmatischen Geist, schließlich seine Freude an technisch wie künstlerisch überzeugenden Details bei wirkungsvoller, aber nicht pathetischer Inszenierung bezeugen seine Werke, die in Niederösterreich und in Liechtenstein zu bewundern sind.

Bildnachweise

[1] Syrius Eberle, *Jacob und Wilhelm Grimm* (Personengruppe), und Friedrich von Thiersch (Sockel), Modell für das ausgeführte Nationaldenkmal der Brüder Grimm vor dem Neustädter Rathaus in Hanau, in: Karl Dielmann, *Die preisgekrönten Entwürfe für das Nationaldenkmal der Brüder Grimm in Hanau*. In: *Aus hessischen Museen*. Hrsg. vom Hessischen Museumsverband Kassel, 1, 1975, S. 143–154, hier S. 15

[2] Gabriel von Seidl, *Bayerisches Nationalmuseum an der Prinzregentenstraße*, Luftaufnahme, um 1925, in: Peter Volk unter Mitarbeit von Andrea Teuscher, *Bayerisches Nationalmuseum München*. 120 Meisterwerke, Bayerisches Nationalmuseum, München 1991, S. 7

[3] Gabriel von Seidl, *Kirchensaal* (Saal 15) im Jahre 1900, Foto, um 1925, in: Peter Volk unter Mitarbeit von Andrea Teuscher, *Bayerisches Nationalmuseum München*. 120 Meisterwerke, Bayerisches Nationalmuseum, München 1991, S. 9

[4] Franz von Stuck, *Die Sünde*, 1893, Öl auf Leinwand, 95 × 59,7 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, in: Eva Mendgen, *Franz von Stuck, 1863–1928*, Taschen, Köln, 1994, S. 18

[5] Egon Rheinberger, *Die Sünde*, Relief, Vaduz, in Privatbesitz

[6] Franz von Stuck, *Speer schleudernde Amazone*, 1897–98, Bronze, braun patiniert, Höhe 65 cm, in: Eva Mendgen,

Franz von Stuck, 1863–1928, Taschen, Köln, 1994, S. 66

[7] Georg Wrba, *Diana auf der Hirschkuh*, 1899, Bronze, Höhe 53 cm, in: Thomas Pöpper (Hrsg.), *Georg Wrba (1872–1939). Im Schatten der Moderne*. Plöttner Verlag, Leipzig 2009, S. 31

[8] Friedrich von Thiersch, *München, Justizpalast*, Ansicht vom Karlsplatz, 1887–98, nach 1898, in: Horst Karl Marschall, *Friedrich von Thiersch. Ein Münchener Architekt des Späthistorismus, 1852–1921*. Prestel, München 1989, Abb. 19

[9] Friedrich von Thiersch, München, *Neues Justizgebäude an der Luitpoldtstraße*, 1902–05, Nordostansicht vom Alten Botanischen Garten aus, um

1905, in: Horst Karl Marschall, *Friedrich von Thiersch. Ein Münchener Architekt des Späthistorismus, 1852–1921*. Prestel, München 1989, Abb. 43

[10] Georg Wrba, *Reitergruppe Otto von Wittelsbach*, München, Bauplastik Wittelsbacher Brücke, Höhe 391 cm, Grundplatte 341 × 105 cm, Foto 1905, in: Günther Kloss, *Georg Wrba (1872–1939). Ein Bildhauer zwischen Historismus und Moderne*. Michael Imhof, Petersberg 1998, S. 113

- 1 Zitiert nach GERHARD FINKTH, *Plastisch, das heißt antik, zu denken... Die Bildhauerei an der Münchener Akademie und der Klassizismus von Roman Anton Boos bis Adolf von Hildebrand*. In: THOMAS ZACHARIAS (HRSG.), *Tradition und Widerspruch, Jahre Kunstakademie München*. Prestel, München 1985, S. 243–272, auf S. 261.
- 2 Zitiert nach HORST LUDWIG, *Franz von Stuck als Lehrer an der Akademie von 1895–1928 und das breite Spektrum seiner Schüler*. In: DERS. (HRSG.), *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*. Ausstellungskatalog Villa Stuck, München, 7.6.-3.9.1989, München (Stuck-Jugendstil-Verein e.V. München) 1989, S. 9–21, auf S. 14.
- 3 LUDWIG 1989, S. 11.
- 4 Vgl. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Die italienische Reise*. Herausgegeben von Andreas Beyer und Norbert Miller. Münchener Goethe-Ausgabe, Band 15. Hanser Verlag, München/Wien 1992.
- 5 JOHN RUSKIN, *Stones of Venice*. Smith, Elder and Co., London 1851–1853.
- 6 OTTO PIPER, *Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte der Burgen zunächst innerhalb des deutschen Sprachgebiets*. Piper, München und Leipzig 1905.

Neben den von Caren Reimann und Hans-Jörg Rheinberger zitierten Primärquellen wurden folgende (gedruckte) Publikationen herangezogen:

- BRENDECKE, ARND, *Wilhelm Heinrich Riehl als Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, 1885–1897*. In: RENATE EIKELMANN, U. INGOLF BAUER MIT BRIGITTA HEID UND LORENZ SEELIG (HRSG.), *Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*. Hirmer, München 2007, S. 95–107
- DESEYVE, YVETTE, *Heinrich Waderé (1865–1950). Ein Münchener Bildhauer der Prinzregentenzeit*. Deutscher Kunstverlag, München 2012
- DIELMANN, KARL, *Die preisgekrönten Entwürfe für das Nationaldenkmal der Brüder Grimm in Hanau*. In: *Aus hessischen Museen*. Hrsg. vom Hessischen Museumsverband Kassel, 1, 1975, S. 143–154
- FINKTH, GERHARD, *Plastisch, das heißt antik, zu denken... Die Bildhauerei an der Münchener Akademie und der Klassizismus von Roman Anton Boos bis Adolf von Hildebrand*. In: THOMAS ZACHARIAS (HRSG.), *Tradition und Widerspruch, 175 Jahre Kunstakademie München*. Prestel, München 1985, S. 243–272
- GAYK, INA, *Zum frühen Schaffen Georg Wrbas. ‚Diana und die Hirschkuh‘ und ‚Europa auf dem Stier‘*. In: THOMAS PÖPPER

- (HRSG.), *Georg Wrba (1872–1939). Im Schatten der Moderne*. Plöttner Verlag, Leipzig 2009, S. 28–39
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Die italienische Reise*. Herausgegeben von Andreas Beyer und Norbert Miller. Münchener Goethe-Ausgabe, Band 15. Hanser Verlag, München/Wien 1992
- HAPPE, BARBARA, *Die Reform der Friedhofs- und Grabmalkultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts – die Typisierung als reform-ästhetisches und soziales Gestaltungskonzept*. In: CLAUDIA DENK, JOHN ZIESEMER (HRSG.), *Der Bürgerliche Tod. Städtische Bestattungskultur von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Schnell & Steiner, Regensburg 2007, S. 24–34
- HARRER, CORNELIA ANDREA, *Das Ältere Bayerische Nationalmuseum in der Maximilianstraße in München*. tuduv Verlag, München 1992
- JOOS, BIRGIT, «Gegen die sogenannten Farbenleckser». *Die Behauptung der Münchener Kunstakademie als eine Institution der Tradition*. In: NIKOLAUS GERHART, WALTER GRASSKAMP U. FLORIAN MATZNER (HRSG.), *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. «... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus»*. Hirmer, München 2008, S. 54–65
- KLIEMAND, EVI, *Ferdinand Nigg: Wegzeichen zur Moderne. Bildteppiche, Malerei, Graphik, Paramentik*. Mit Beiträgen von Walter Schulten, Rüdiger Joppien und Stefan Kraus. Benteli Verlag, Bern 1985
- KOCH, MICHAEL, *Universitas artium? Zum Verhältnis von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule*. In: NIKOLAUS GERHART, WALTER GRASSKAMP U. FLORIAN MATZNER (HRSG.) *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. «... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus»*. Hirmer, München 2008, S. 380–389
- KLOSS, GÜNTHER, *Georg Wrba (1872–1939). Ein Bildhauer zwischen Historismus und Moderne*. Michael Imhof, Petersberg 1998 [mit Werkverzeichnis]
- LANDWEHR, EVA-MARIA, *Kunst des Historismus*. Böhlau, Köln, Weimar u. Wien 2012
- LUDWIG, HORST, *Franz von Stuck als Lehrer an der Akademie von 1895–1928 und das breite Spektrum seiner Schüler*. In: DERS. (HRSG.), *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*. Ausstellungskatalog Villa Stuck, München, 7.6.–3.9.1989, München (Stuck-Jugendstil-Verein e.V. München) 1989, S. 9–21
- MAI, EKKEHARD, *Problemgeschichte der Münchener Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre*. In: THOMAS ZACHARIAS (HRSG.), *Tradition und Widerspruch, 175 Jahre Kunstakademie München*. Prestel, München 1985, S. 103–144
- MAKELA, MARIA, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*. Princeton University Press, Princeton NJ 1990

- MARSCHALL, HORST KARL, *Friedrich von Thiersch. Ein Münchener Architekt des Späthistorismus, 1852–1921*. Prestel, München 1989
- MEYER-STOLL, CHRISTIANE (HRSG.), *Ferdinand Nigg (1865–1949). Gestickte Moderne*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Liechtenstein. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2015
- OHNEBERG, NICOLE D., *Kunsthauptstadt München – Lehrjahre*. In: HASLER (HRSG.), *Egon Rheinberger 1870–1936 – Zeitenwanderer*. Liechtensteinisches Landesmuseum, Vaduz 2009, S. 12–26
- PIPER, OTTO, *Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte der Burgen zunächst innerhalb des deutschen Sprachgebiets*. Piper, München und Leipzig 1905
- PÖPPER, THOMAS (HRSG.), *Georg Wrba (1872–1939). Im Schatten der Moderne*. Plöttner Verlag, Leipzig 2009
- ROSS, WERNER, *Bohemiens und Belle Époque. Als München leuchtete*. Wolf Jobst Siedler Verlag, Berlin 1997
- RUSKIN, JOHN, *Stones of Venice*. Smith, Elder and Co., London 1851-1853.
- SCHMALHOFER, CLAUDIA, *Die Kgl. Kunstgewerbeschule München (1868–1918). Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen*. Herbert Utz, München 2005
- SIX, BARBARA, *Denkmal und Dynastie. König Maximilian II. auf dem Weg zu einem Bayerischen Nationalmuseum*. Herbert Utz, München 2012
- TRIER, DANKMAR, *ad vocem «Eberle, Sirius»*. In: *Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 31*. Saur, München-Leipzig 2002, S. 559

sowie die Internetpublikationen (besucht zuletzt am 4.1.2020):

AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN. Digitale Edition der Matrikelbücher 1809–1935 (2008 freigeschaltet, 2015 um die Jahre 1920–1935 erweitert): <https://matrikel.adbk.de>

HISTORISCHES LEXIKON DES FÜRSTENTUMS LIECHTENSTEIN ONLINE (eHLFL) (2013 in zwei gedruckten Bänden erschienen, seit November 2018 online verfügbar): <https://historisches-lexikon.li>

WIKIPEDIA-ARTIKEL ZU EGON RHEINBERGER (https://de.wikipedia.org/wiki/Egon_Rheinberger), Josef Gabriel Rheinberger

(https://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Gabriel_Rheinberger) und Franziska Romana von Hoffnaaf
(https://de.wikipedia.org/wiki/Franziska_von_Hoffnaaf) sowie Syrius Eberle (https://de.wikipedia.org/wiki/Syrius_Eberle)

WILHELM, ANTON, Egon Rheinberger: Leben und Werk. In: Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein,
Band 84. Selbstverlag des Vereins, Vaduz 1984, S. 101–262 (über eLiechtensteinensia:
https://www.eliechtensteinensia.li/viewer/object/000000453_84/1/)