

Birgit Jooss

Die Münchner Bildhauerschule Figürliches Arbeiten im Zeichen der Tradition

Zusammenfassung

Die Bildhauerei stand in München stets im Schatten der Malerei. Das mag der Grund dafür sein, dass die Münchner Bildhauerschule, deren Geschichte sich vor allem anhand der Professoren der Akademie der Bildenden Künste illustrieren lässt, bislang nie zusammenhängend untersucht wurde. Dabei werden gerade an ihr typische Münchner Phänomene offenbar wie etwa die Ausbildung von Traditionslinien und Filiationen, das an der klassischen Antike orientierte Menschenbild oder die Betonung der Handwerklichkeit. Exemplarisch werden in diesem Beitrag die Entwicklungsstufen von der klassizistisch und romantisch geprägten Bildhauerei zu Beginn der 1808 gegründeten Akademie, über neubarocke und naturalistische Tendenzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hin zum bedeutendsten Vertreter der Münchner Bildhauerschule, Adolf von Hildebrand (1847–1921), aufgezeigt. Er und Hermann Hahn (1868–1945), der fast alle Bildhauerprofessoren der Nachkriegszeit ausbildete, prägten die nachfolgenden Generationen. Nach der sogenannten Machtergreifung zählte die Münchner Kunstakademie schnell zu den Vorzeiginstitutionen der Nationalsozialisten. Hitler selbst sorgte für die Berufung des monumental arbeitenden Josef Thorak (1889–1952), aber auch dessen Bildhauerkollegen trugen mit ihren Skulpturen zum propagierten arischen Menschenbild im Dritten Reich bei. Die 1946 neuberufenen Professoren standen für die Rückbesinnung auf die Zeit vor dem Nationalsozialismus und bemühten sich um die Entwicklung eines neuen Menschenbildes. 1962 hielt mit Robert Jacobsen (1912–1993) die Abstraktion innerhalb der Bildhauerei ihren späten Einzug in die Akademie und 1967 mit Karl Fred Dahmen (1917–1981) ein erweiterter, die traditionellen Gattungen sprengender Werkbegriff. Doch erst um 1980 konnte sich ein konzeptionelles Arbeiten in der Münchner Bildhauerschule durchsetzen.

Die Kunststadt München und ihre Akademie waren von jeher für ihre Malerei berühmt. Insbesondere die Historien- aber auch die Genremalerei eines Peter von Cornelius (1783–1867), Wilhelm von Kaulbach (1805–1874), Karl von Piloty (1826–1886) oder Wilhelm von Leibl (1844–1900), die Salonmalerei der Künstlerfürsten Franz von Lenbach (1836–1904), Friedrich August von Kaulbach (1850–1920) und Franz von

Abstract

In Munich, sculpture has always been overshadowed by painting. That may explain why the Munich school of sculpture – whose history can be best illustrated in terms of the professors at the academy of fine arts – has never before been reviewed as a whole. Such a study turns out to reveal phenomena that are typical for Munich, including the development of lines of tradition and filiations, a classically influenced view of the human figure and an emphasis on craftsmanship. This essay uses selected examples to trace the stages of development, since the founding of the academy in 1808, from classicism and romanticism in the early period via neo-baroque and naturalism in the second half of the 19th century to the leading figure of the Munich School, the sculptor Adolf von Hildebrand (1847–1921). Together with Hermann Hahn (1868–1945), who trained almost every sculpture professor of the post-war period, Hildebrand shaped the generations that followed. After Hitler came to power, the Munich art academy soon emerged as one of the showcase institutions of National Socialism. Hitler himself arranged for the appointment of the monumental sculptor Josef Thorak (1889–1952), but during the Third Reich Thorak's colleagues, too, fostered with their sculptural work the propagandized Aryan physical ideal. The faculty that was appointed in 1946 stood for a return to the ideals of the pre-Nazi period and endeavored to evolve a new human image. The appointment of Robert Jacobsen (1912–1993) in 1962 marked the late arrival of sculptural abstraction at the academy and Karl Fred Dahmen (1917–1981) brought with him in 1967 a concept of sculpture that goes beyond traditional genres. But it wasn't until around 1980 that conceptualism succeeded in establishing itself in the Munich school of sculpture.

Stuck (1863–1928) oder die Avantgardeströmungen um den Blauen Reiter mit Wassily Kandinsky (1866–1944), Franz Marc (1880–1916) und Gabriele Münter (1877–1962) machen den Ruhm der Kunststadt bis heute aus.¹

Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Kunstakademie eine der bedeutendsten internationalen Stätten der Künstlerausbildung. Aus aller

Welt reisten lernbegierige Studenten an – aus Amerika, aus Nord-, Ost- und Südosteuropa. Es war ein internationaler Tummelplatz von Kunstschülern, die damals in München zusammenkamen.² Doch konsultiert man die Matrikelbücher der Akademie, so schrieben sich die meisten von ihnen in die Malerklassen ein.³ Nur wenige Bildhauer aus der Ferne fanden ihren Weg in die bayerische Metropole.

Diese Situation spiegelt sich auch in der Forschung wieder: Während die Malerei vielfach untersucht wurde, war die Bildhauerei Münchens wesentlich seltener Gegenstand von Publikationen und Ausstellungen und es gibt bis heute keine übergreifende Darstellung zur Münchner Bildhauerschule.⁴ So ist es nicht verwunderlich, dass sich bislang der Begriff der Bildhauerschule – im Gegensatz zu Berlin, Dresden oder Düsseldorf⁵ – nie etabliert hat. Dabei ist gerade im Zusammenhang mit den Professoren für Bildhauerei an der Münchner Kunstakademie das Phänomen der Schulbildung sehr deutlich zu beobachten, da diese zumeist ihre eigenen Schüler als ihre Nachfolger rekrutierten und die Weitergabe von traditionellen Werten eine wichtige Rolle spielte. Somit entstand ein stark ausgeprägtes Filiationsystem, das die Bewahrung eines gewissen Formenrepertoires garantierte, mit der gleichzeitigen Gefahr von Vetternwirtschaft und Stillstand.⁶ Die folgende Analyse dieser Verflechtungen – vor allem was die Lehrer-Schüler-Verhältnisse anbelangt – soll Zusammenhänge in stärkerem Maße verdeutlichen, als dies bislang geschehen ist.

Die Konstitution von 1808

Die Bildhauerei gehörte – neben der Malerei, der Baukunst und dem Kupferstich – von Anbeginn zur Ausbildung an der Münchner Kunstakademie. Unter Kapitel »VI. Schule der Bildhauerkunst« der Konstitution von 1808 wird erläutert: »Die Zöglinge der Bildhauerkunst theilen mit denen der Historien-Mahlerei den Unterricht der ersten Klasse in der Zeichnung, indem sie zugleich bei dem besondern Lehrer ihrer Kunst das Modelliren lernen. Auf der zweiten Stufe folgen sie ihren besondern Zwecken; auf der dritten werden sie eben so, wie die der Historien-Mahlerei, zu dem tiefern Verständnisse musterhafter Kunstwerke durch den Lehrer ihrer Schule geleitet, und können zugleich an den ähnlichen Unterhaltungen des Lehrers der Historien-Mahlerei Antheil nehmen.«⁷ Die erste Klasse sah vor, die Schüler zum Studium nach Gipsabgüssen anzuleiten, und wurde seit den 1850er Jahren als »Antikenklasse« bezeichnet.

Zu diesem Zwecke besaß die Akademie eine umfangreiche Sammlung von Gipsabgüssen, die den Schülern als Vorbilder zur Verfügung standen.⁸ Sie zählte aufgrund gezielter Ankäufe zu den bedeutendsten Antikenabguss-Sammlungen der Welt, vor allem seit dem Zugang der sogenannten Mannheimer Sammlung, die Anfang des 19. Jahrhunderts durch die pfälzische Wittelsbacher Linie nach München gelangte. Somit waren den Studenten zur Vervollständigung ihres Könnens stets die besten Werke der antiken, später auch der mittelalterlichen und neuzeitlichen Bildhauerkunst vor Augen geführt.⁹ Insbesondere die klassische Antike war der Maßstab, an dem alle künstlerischen Arbeiten gemessen wurden, ein Maßstab, der gerade für München bis weit ins 20. Jahrhundert Bestand haben sollte.¹⁰

Klassizistische und romantische Ansätze

Spätesten seit den 1780er Jahren – nach dem Tod der großen Rokokobildhauer Johann Baptist Straub (1704–1784) und Ignaz Günther (1725–1775) – spielte die Bildhauerei in München nur noch eine untergeordnete Rolle. Daran konnte auch Roman Anton Boos (1730–1810) nichts ändern, der in der Werkstatt Straubs ausgebildet worden war. Der aus dem Ostallgäu stammende Künstler wurde bald zum Hofbildhauer der Wittelsbacher ernannt und erhielt zahlreiche Aufträge, wie etwa die Gestaltung der Fassade von St. Kajetan oder zahlreicher Figuren der Schlossgärten von Schleißheim und Nymphenburg. Boos zählte damals zu den wenigen Bildhauern in München, denen der Übergang vom späten Rokoko zum Klassizismus gelang (Abb. 1). Sein Schwerpunkt lag auf der profanen Stein- und Marmorplastik – im Gegensatz zu seinen Konkurrenten Straub und Günther, die beide ausschließlich Holzbildwerke schufen.¹¹

Boos tat sich aber auch in kulturpolitischer Hinsicht hervor, hatte er doch mit den Malern Franz Ignaz Oefele (1721–1796), Anton Seidl (1761–1834) und Christian Wink (1738–1797) 1766 eine Schule für Zeichenkunst und Bildhauerei gegründet, die 1770 in die kurfürstlich geförderte »Zeichnungs Schule respective Maler- und Bildhauerakademie« überging. Damit beabsichtigten sie, das bayerische Kurfürstentum von fremden Akademien und ausländischen Künstlern unabhängig zu machen und es einer neuen, eigenständigen Kunst zuzuführen. Nun sollten erstmals auch in München nicht mehr allein die bis dato vorherrschenden, handwerklich verfassten Kräfte, sondern kunsttheoretische Überlegungen an Bedeutung gewinnen. Auch wenn die Malerei und Bildhauerei noch unterge-

ordnete Rollen spielten, waren sie immerhin schon vertreten und im Titel der Institution fest verankert, deutliches Signal dafür, dass es sich nicht um eine reine Zeichenschule handelte. Vermutlich war sogar Boos die treibende Kraft für die Einrichtung der Münchner Akademie, nachdem er in Wien eine solche Institution kennen gelernt hatte. Im Vordergrund stand das Lernen nach bestimmten Plänen, die sich an der Antike orientierten: »Die Weitergabe handwerklicher Fertigkeiten innerhalb der Werkstatttraditionen sollte durch die absolute Norm abgelöst werden, die Boos wie die anderen zahlreichen Initiatoren von Akademien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im antiken Schönheitsideal zu erkennen glaubten. Zur Veranschaulichung dieses Ideals sollte der gleichbleibende Vorrat an Gipsabgüssen und Stichvorlagen nach antiken Originalen dienen. Kunst war lehr- und damit erlernbar geworden.«¹² Boos lehrte bis 1808 an dieser Vorläuferakademie, die er zudem seit 1791 verwaltete und der er seit 1800 als kommissarischer Direktor vorstand.

Mit der Neugründung der königlichen Akademie in München folgte auf Boos 1808 der Mannheimer Hofbildhauer Peter Simon Lamine (1738–1817). Er war 1793 zum Akademiedirektor in seiner Heimatstadt Mannheim geworden, konnte jedoch nicht den Verfall der dortigen Lehranstalt aufhalten. Nach dem Umzug des Mannheimer Hofes nach München wurde er schließlich 1805 zum Vorstand des Antiquariums und Direktor der Antikensammlung ernannt. 1808 berief man ihn zum Bildhauerprofessor an die neugegründete Akademie, an der er bis zu seinem Tod 1817 unterrichtete.¹³ Diese Besetzung lässt sich als »Notlösung« bezeichnen. Boos stand aus Alters- und Gesundheitsgründen nicht zur Verfügung und der Versuch, Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) von Stuttgart abzuholen, scheiterte am Widerstand des württembergischen Königs. Stieler bemerkt trocken: »Außer den Figuren im Hofgarten zu Schwetzingen ist von seinen [Boos'] künstlerischen Leistungen wenig bekannt.«¹⁴ In den neun Jahren seines Unterrichts hatten sich nur elf Schüler in die Bildhauerklasse eingetragen.¹⁵

Lamines Nachfolger war der romantisch gesinnte Konrad Eberhard (1768–1859). Er stammte aus einer Allgäuer Familie, in der bereits sein Großvater wie sein Vater Bildhauer waren.¹⁶ Zunächst lernte Eberhard im Atelier von Roman Anton Boos, anschließend mit einem königlichen Stipendium in Rom bei Antonio Canova (1757–1822). Dort wurde er Mitglied des Lukasbundes und verinnerlichte die christlich-nazarenischen Werte, die er auch nach seiner Rückkehr nach München dezidiert vertrat. Eberhard entsprach vollkommen



Abb. 1 Roman Anton Boos, Bacchus, 1782, Laaser oder Sterzinger Marmor, Höhe 220 cm. München, Schlosspark Nymphenburg (Aufnahme von 1950/55)

dem Postulat von Friedrich von Schlegel (1772–1829), wonach sich der Bildhauer zuerst Vollkommenheit in der klassischen Skulptur erwerbe, um sie dann auf christliche Stoffe anzuwenden. Bis zu seiner Entlassung 1835 stand er der Bildhauerklasse vor. Allerdings war Eberhard für einen kontinuierlichen Unterricht eine Fehlbesetzung, denn er war kaum präsent, da er sich meist im fernen Rom um seine königlichen Aufträge kümmerte: »In den vier Jahren seit seiner Anstellung hatte er im ganzen drei Wochen Unterricht erteilt, wohl aber den Gehalt als Akademieprofessor im Betrage von 1000 fl. alljährlich in Empfang genommen. Die Leitung der Bildhauerschule war während Eberhards Abwesenheit, da ein zweiter Professor für diese Kunstfach nicht angestellt war, dem Maler Robert Langer übertragen worden.«¹⁷

Da die Bildhauerei an der königlichen Akademie eine wesentlich geringere Rolle spielte als die Malerei, war sie nur mit einer einzigen Professur ausgestattet. Auch die Baukunst und der Kupferstich hatten nur je einen Professor, während Zeichnen und Malen von insgesamt sechs Professoren vermittelt wurde. Zudem zählten Lamine und Eberhard nicht zu den großen Bildhauern ihrer Zeit, so dass sich der bayerische König Ludwig I. (1786–1868) ernstlich Sorgen um diesen Zweig der Künste machte. Im April 1830 alarmierte das Kunstblatt, in Bayern lebe kein bedeutender Bildhauer.¹⁸ Zwar waren solche zu auswärtigen Ehrenmitgliedern der Akademie berufen worden, darunter im Jahre 1812 der Berliner Johann Gottfried Schadow (1764–1850), der Stockholmer Johan Tobias Sergel (1740–1814), der Wiener Franz Anton Zauner (1746–1822), der Wahlrömer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) und 1829 der Berliner Christian Daniel Rauch (1777–1857),¹⁹ doch nützte dies König Ludwig wenig, da die Künstler nicht dauerhaft nach München kamen, somit nur beschränkt für Projekte zur Verfügung standen und ihr Können und Wissen auch nicht an die jüngere Generation weitergaben. Mit neidischem Blick auf Berlin plante Ludwig daher, die Münchner Bildhauerei zu stärken, die er dringend benötigte, um sein ehrgeiziges Programm, München zur wichtigsten Kunststadt zu machen, durchführen zu können.²⁰

Die Bildhauerschule Ludwig Schwanthalers

Bereits Ende der 1820er Jahre hielt der König Ausschau nach einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit, die seinem ehrgeizigen Streben Gestalt verleihen könnte, und fand diese schließlich in Ludwig Schwanthaler (1802–1848). Allerdings erst im Jahre 1835 übernahm der damals 33jährige die Klasse an der Münchner Akademie.

Christian Daniel Rauch – der Begründer der Berliner Bildhauerschule – und Bertel Thorvaldsen – der vielleicht berühmteste Vertreter seiner Disziplin – wären für Ludwig die erste Wahl für die Etablierung einer Münchner Entsprechung zu Berlin gewesen. Doch Rauch lehnte es ab, nach München zu ziehen, bot allerdings an, die Einrichtung von Berlin aus zu organisieren.²¹ Ludwig war damit einverstanden und ließ Leo von Klenze (1784–1864) im August 1829 antworten: »Rauchs Entwurf zur Bildung einer Bildhauerschule in München sehe ich mit großer Theilnahme entgegen; benehmen Sie sich mit ihm darüber. Viel freundliches diesem großen Künstler.«²² Doch Rauchs Absenzen und Verzögerungen führten zu Verstimmungen und als Ludwig

erfuhr, dass Thorvaldsen Rom verlassen wollte, schrieb er sogleich im November 1830: »Sie wissen, hochgeschätzter Thorvaldsen, daß hier die Kunst großartig getrieben wird, daß sie blüht, außer gerade ein Zweig, an dem mir sehr viel gelegen ist, in dem Thorvaldsen der ausgezeichnetste seit Jahrtausenden [...] Die Bildhauerkunst liegt leider gänzlich nieder; einen trefflichen Meister derselben für München zu erwerben thut Noth.«²³ Ein Jahr später drängte er Thorvaldsen erneut, Professor an der Akademie zu werden, doch dieser schlug das Angebot aus und empfahl dem König stattdessen den Münchner Ludwig Schwanthaler, der sich schließlich gegen Ernst Rietschel (1804–1861) und Emil Wolff (1802–1879), die ebenfalls zur Debatte standen, durchsetzen konnte.²⁴

Der Architekt Leo von Klenze lobte Schwanthaler 1832 gegenüber dem Monarchen: »Nicht bloß sein Genie, denn das allein macht noch keinen Lehrer, sondern seine klassische Bildung und sein mildes versöhnliches Wesen scheinen mir seine Qualität als Inländer dieser Hoffnung wohl zu unterstützen.«²⁵ Vor allem aufgrund seines außerordentlichen Talentes und seiner großen Produktivität sei er ein gutes Vorbild für die Akademiestudenten. In der Tat war Schwanthalers Produktivität enorm. Sein Œuvre reichte von den Giebelreliefs für die Walhalla und die Bauten am Königsplatz, den Figuren für die Dachgestaltung der Alten Pinakothek, dem Reigen der Siegesgöttinnen in der Befreiungshalle zu Kehlheim, den Statuen für das Prager Nationalmuseum bis hin zur berühmten »Bavaria« vor der Ruhmeshalle in München, einem kolossalen, bronzenen Bildwerk, wie es seit der Antike nicht mehr in einer solchen Monumentalität geschaffen worden war (Abb. 2). Mit diesem 1837 in Auftrag gegebenen, 18,5 Meter hohen Standbild schuf Schwanthaler ein zeitloses Symbol, das das Königreich Bayern verkörperte. Die Figur – erst nach Schwanthalers Tod 1850 enthüllt – hatte sich zudem ganz vom architektonischen Bezug befreit, ein beispielloser Siegeszug für die Unabhängigkeit der Bildhauerei von der Architektur.

Schwanthaler, Sohn eines Bildhauers, war zweimal – 1826 und 1832 – von Ludwig nach Rom zu Bertel Thorvaldsen geschickt worden, damit er seine Arbeitsweise vervollkomme. Dort hatte er den Betrieb einer Bildhauerwerkstätte mit einer großen Anzahl von Schülern kennen gelernt, eine Erfahrung, die ihm in München zu Gute kommen sollte. Außerdem kannte Schwanthaler Rauchs Arbeitsweise gut, denn er war ein paar Mal sein Gehilfe gewesen, etwa bei der Schaffung der Giebelfiguren der Walhalla oder des 1832 eingeweihten Denkmals für den bayerischen

König Maximilian I. Joseph. Mit seiner Berufung löste er sich aus dem Schatten seiner beiden Lehrer – und Konkurrenten.

Formal war Schwanthalers Kunst nicht mehr allein dem strengen Klassizismus unter dem Primat der idealen, schönen Form zuzurechnen; vor allem nach 1835 wurde sie mehr und mehr von romantisch geprägten Eigenschaften bestimmt, die sich im seelischen Ausdruck seiner Figuren bemerkbar machte.²⁶ 1842 – im selben Jahr, als er sich seine romantische Burg Schwaneck in Pullach bauen ließ – stellte er in einem Brief an Graf Mejar klar, dass »das Prinzip der Antike in Historien und ganz ueberhaupt schon so ausgebeutet sey, daß sich die romantische Sculptur gewiß daneben entscheidend Bahn brechen wird.«²⁷ Dennoch, die meisten Bestellungen durch den bayerischen König bewegten sich formal im Bereich der griechischen Antike.

Für diese Aufträge hatte Schwanthaler, der ohnehin schon zahlreiche private Kunden bediente, durch eine bedeutsame Verordnung des bayerischen Innenministeriums vom 20. Juni 1833 eine Art Monopolstellung für die Bildhauerei in München erlangt. Diese legte nämlich fest, dass Aufträge zur Anfertigung von Gemälden und Skulpturen für öffentliche Zwecke nur noch an Angehörige der Akademie zu vergeben seien.²⁸ In Hinblick darauf führte Schwanthaler schließlich eine der größten Bildhauerwerkstätten des 19. Jahrhunderts – mit drei Ateliers und fünfzig Schülern und Mitarbeitern.²⁹ Sein Vetter Xaver Schwanthaler (1799–1854) wurde beauftragt, die Akademieateliers zu beaufsichtigen und die Schüler bei der häufigen Abwesenheit des Meisters anzuleiten. Die Organisation seines Ateliers war aufgrund der zahlreichen Aufträge fast als »fabrikmäßig« zu bezeichnen. Diese Situation könnte



Abb. 2 Ludwig Schwanthaler, Bavaria vor der Ruhmeshalle, 1850, Bronze, H. 1852 cm.
München, Theresienwiese (Aufnahme von 1904)



Abb. 3 Wilhelm von Kaulbach, *Die von König Ludwig I. in Tätigkeit gesetzten Bildhauer, um 1850*, Öl auf Leinwand, 81 x 179,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Inv.Nr. WAF 412

dazu beigetragen haben, warum kein wirklich bedeutender Bildhauer aus seiner Schülerschaft hervorging: Den vorhandenen Talenten wurde keine Zeit gelassen, sich mit der erforderlichen Intensität, Gründlichkeit und Ruhe auszubilden.³⁰

Mit der Besetzung durch Schwanthaler begann das Filiations-Modell, das die meisten Berufungen auf Bildhauerprofessuren in der Münchner Akademie bestimmen sollte: die Schüler wurden zu Lehrern an jener Schule, an der sie selbst ausgebildet worden waren. Die Professoren wurden also aus den eigenen Reihen rekrutiert.³¹ So hatte Schwanthaler bereits an der Münchner Akademie studiert, wo er die Klasse seines Vorgängers Eberhard besucht hatte. Ihm rückte sein eigener Schüler Max von Widmann (1813–1895) nach, diesem sein Schüler Wilhelm von Rümmer (1850–1906), dessen Nachfolger, Erwin Kurz (1857–1931), ebenfalls an der Akademie ausgebildet worden war.³² Diese Vorgehensweise setzte sich auch im 20. Jahrhundert fort, am deutlichsten ausgeprägt bei den Nachkriegsprofessoren, die fast ausnahmslos zuvor an der Münchner Akademie studiert hatten. Damit stand das Münchner Modell für Kontinuität, die es jeglichen Neuerungen schwer machen sollte. Nur wenige Professoren durchbrachen das Modell und meist waren es auch gerade diese, die frischen Wind in das System brachten, wie etwa 1906 Adolf von Hildebrand

(1847–1921) oder Robert Jacobsen (1912–1993) im Jahr 1962.

Die Bildhauerei als Auftragsarbeit

Um 1850 entwarf Wilhelm von Kaulbach, Hofmaler und Akademiedirektor, die Bilder für die Fassadengestaltung der Neuen Pinakothek mit dem Thema »Die neuere Entwicklung der Kunst unter König Ludwig I.« Unter den 19 Bildern befand sich auch das Programmbild zur ludovizianischen Bildhauerei, das mit dem Titel »Die von König Ludwig I. in Tätigkeit gesetzten Bildhauer« versehen war (Abb. 3): In der Mitte vor dem Nordgiebel der Walhalla sitzend ist Schwanthaler dargestellt. Mit der Homer-Ausgabe in der Hand und der Büste in mittelalterlicher Rüstung an seiner Seite soll auf die doppelte Ausrichtung in seinem Werk – dem Klassizismus und Historismus verwiesen werden. Zu seiner Rechten arbeitet Johann Halbig (1814–1882) an einer Büste des Staatsministers Ludwig von der Pfordten (1811–1880), auf der anderen Seite präsentiert Friedrich Brugger (1815–1870) Schwanthaler sein Modell des Denkmals für Christoph Willibald von Gluck, dahinter legt Max von Widmann letzte Hand an das Gussmodell seines Denkmals für den Würzburger Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn an. Umrahmt wird die Szene von den beiden großen Bildhauern je-



Abb. 4 Wilhelm von Kaulbach, *Die Erzgießerei in München – Das Personal ist beschäftigt, das kolossale Haupt der Bavaria aus der Gussgrube emporzuwinden*, 1854, Öl auf Leinwand, 73,3 x 156,6 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Inv.Nr. WAF 419

ner Zeit: rechts Bertel Thorvaldsen vor seiner Statue des Kurfürsten Maximilian I., begleitet von seinen Schülern Rudolph Schadow (1786–1822) und Ludwig Schaller (1804–1865); Konrad Eberhard, der sich ihnen nähert, findet keine Beachtung; links Christian Daniel Rauch, der an seiner Statue des Königs Maximilian I. arbeitet. Der greise Gottfried Schadow tritt auf seinen Konkurrenten zu, dahinter sieht man Ludwig Wichmann (1788–1859) und Ernst Rietschel.³³ Das Bild ist programmatisch für die Kunstpolitik Ludwigs I. sowie für die Münchner Bildhauerei des 19. Jahrhunderts zu sehen, die bestimmt war durch die Auftraggeberschaft. In viel stärkerem Maße als in der Malerei – der sich durch den allmählich aufblühenden Kunstmarkt auch andere Existenzmöglichkeiten boten – war die Bildhauerei vor allem auf Aufträge angewiesen. Das mag sicherlich auch ein Grund gewesen sein, warum sich die Bildhauerei nicht so stark entwickelte wie die Malerei und ihr Ruhm nicht so sehr auf guten Inventionen, als viel mehr auf guter handwerklicher Arbeit basierte.

So zieht sich die Betonung der technischen Komponente wie ein roter Faden durch die Münchner Bildhauerschule und wirkte wie eine Bremse für weitere Entwicklungen, wie der Kunsthistoriker Alexander Heilmeyer noch 1914 konstatierte: »Die handwerkliche Tüchtigkeit schützt den Künstler vor der durch Mode-

strömungen jeden Augenblick drohenden Verflachung, sie erhält ihn immer in inniger Fühlung mit der Sache, das Ringen mit dem Stoff und dem spröden Material spornt ihn immer wieder zu neuen Anstrengungen und zu neuen Schöpfungen an. [...] Es ist ein entschiedener Vorzug der Münchner Künstler, dass sie sich vor allem des Handwerks bemächtigen und sich zu Herren des Stoffes machen, den sie bearbeiten wollen.«³⁴ Heilmeyer analysierte scharfsinnig die Bedeutung des Handwerks für die Kunst Münchens: »Die Freude am Material, die den Plastiker wie den Kunsthandwerker beseelt, findet ihren Ausdruck in der Materialgerechtigkeit der Münchner Plastik.«³⁵

Doch trotz der konservativen Grundstimmung und des Mangels an überregional bedeutenden Bildhauern zählte München zu den wichtigsten Standorten für Bildhauerei weltweit. Dies lag an einer einzigen Werkstatt, der königlichen Erzgießerei, die von Ludwig I. ins Leben gerufen wurde und enormes, internationales Ansehen genoss (Abb. 4). Johann Baptist Stiglmaier (1791–1844) hatte die Erzgießerei in den 1820er Jahren aufgebaut, nahm bald seinen Neffen, Ferdinand von Miller d. Ä. (1813–1887), hinzu, der bei ihm zunächst gelernt, dann an der Akademie Bildhauerei und schließlich in Paris Bronzeguss studiert hatte, und der 1844 die Geschäfte ganz übernahm.³⁶ Sie brachten

nicht nur bedeutende Standbilder für München – allen voran die »Bavaria« – hervor, sondern schufen weltweit kolossale Denkmäler, Brunnen, Portalflügel und Statuen, etwa für Simón Bolívar in Bogotá und Caracas, das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar oder die Türen des Kapitols in Washington. Sie gossen für berühmte Kollegen wie Leo von Klenze, Christian Daniel Rauch, Ludwig von Schwanthaler, Bertel Thorvaldsen, Max von Widmann, Ernst Rietschel oder Kaspar von Zumbusch (1830–1915). Unter ihren ausländischen Auftraggebern befanden sich der Italiener Pietro Tenerani (1789–1869), der Engländer John Gibson (1790–1866) oder die beiden Schweden Bengt Erland Fogelberg (1786–1854) und Carl Gustav Qvarnström (1810–1867), die zu jener Zeit alle in Rom arbeiteten. Vor allem der geschäftstüchtige Miller bediente den florierenden Exportmarkt, wie sein Sohn Fritz 1904 berichtete: »Vaters Name wurde über den Ozean so bekannt, dass dort kaum eine größere Stadt zu finden ist, in der nicht das ein oder andere in München gegossene Erzbild steht.«³⁷ Er galt seinen Zeitgenossen als genialer Wiederentdecker und Erneuerer einer lange Zeit vergessenen Kunsttechnik der Antike, Kolossalbildwerke im Bronzegussverfahren herzustellen.³⁸

Als Schwanthaler 1848 unerwartet früh verstarb, hatte er zwar viele fleißige Schüler hervorgebracht, die alle brav Auftragsarbeiten ausführen konnten, die jedoch ihrem Meister in keiner Weise ebenbürtig waren. Da man auf eine auswärtige Berufung »in Ermangelung einer vollkommen geeigneten Kraft«³⁹ verzichtete, folgte auf seinen Lehrstuhl in der Akademie keine Kapazität, sondern sein langjähriger Schüler, der damals 36-jährige Max von Widmann. Er galt bei seinen Zeitgenossen als Bildhauer der »rein klassischen Richtung«⁴⁰ und blieb in seinem Werk eng an seinem Lehrer Schwanthaler orientiert. Während sich in der Malerei – vor allem mit Karl von Piloty – allmählich eine realistische Naturauffassung durchsetzen sollte, fehlte für die Plastik eine Neuorientierung. Der Gedanke König Ludwigs, eine exzellente, Berlin und Dresden ebenbürtige Bildhauerschule zu etablieren, war damit gescheitert. Widmann brachte in seiner Ausrichtung auf ein veraltetes klassizistisch-romantisches Kunstideal keine neuen Impulse für die Lehre. Und da er bis 1887 – also fast vierzig Jahre lang – Professor der Akademie blieb, war Stillstand programmiert. Noch 1888 schrieb Moriz Carrière über ihn: »Er war der wissenschaftlich gebildetste der Kollegen, seine antikisierende Richtung hatte die Grundlage tüchtiger Kenntnis des Griechentums, dessen Dichter und Geschichtsschreiber er mit Vorliebe las;

er hielt darauf, dass nach dem Vorbilde der alten Meister stets das Wesenhafte in großen klaren Linien hervorgehoben und auf Ebenmaß und formale Schönheit geachtet werde.«⁴¹ Außerhalb der Akademie waren zu der »antikisierenden Richtung« längst neue Strömungen hinzugekommen, vor allem die des bewegten, malerischen Neobarocks. Ihr Hauptrepräsentant, der Berliner Reinhold Begas (1831–1911), schuf seit den 1860er Jahren naturalistische Genreszenen, die zum ersten Male wirkliche, »der Natur abgelauschte« Züge trugen: »An Stelle der angestrebten Idealität der Form trat die Nachahmung der nächstbesten Natur mit all ihren eigentümlichen individuellen Bildungen und Zufälligkeiten.«⁴² Und der Münchner Michael Wagnmüller (1839–1881), der später viel für die Schlösser von König Ludwig II. (1845–1886) arbeiten sollte, galt als »Meister im naturtreu charakterisierenden Bildnis.«⁴³

Als es der Akademie endlich gelang, die Bildhauerei um eine zweite Klasse aufzustocken, wurde die Chance der Erneuerung wiederum vergeben: 1863 berief man den neugotisch arbeitenden Josef Knabl (1819–1881) als Lehrer einer Klasse mit religiöser Ausrichtung. Hier folgte man der ministeriellen Weisung, die vorsah, die »Vermehrung der Lehrer« bei der steigenden Schülerzahl auf Professuren für religiöse Kunst auszurichten.⁴⁴ Knabl war seit 1856 Modellierlehrer an der Schule des Vereins für Ausbildung der Gewerke, und seit 1859 in der Mayer'schen Kunstanstalt Lehrer für kirchliche Arbeiten, so dass er für diesen Posten geradezu prädestiniert war: »Knabl war ein vorzüglicher Arbeiter in Holz, seine Himmelfahrt der Maria für den Hochaltar der Frauenkirche hatte uns alle entzückt, ehe sie noch mit Farben und Vergoldung polychromisch behandelt war; er wirkte an der Akademie wie an der Meyerschen Kunstanstalt, deren Kirchenarbeiten nach allen Weltteilen versandt werden, durch empfindungs- und stilvolle Formen, die er für die mehr handwerksmäßigen Vervielfältigungen vorbildete.«⁴⁵ Knabl zählte zu den vielen Auftragskünstlern, die mit großer handwerklicher Perfektion, aber mit wenig Innovation arbeiteten. Karlinger urteilte 1918 im Rückblick: »Die Neugotik der vierziger und fünfziger Jahre fand in dem Tiroler Josef Knabl einen mehr liebenswürdigen als begabten Künstler, der – bezeichnend für die Zeit – auf die Dauer seine eigene, nicht unbedeutende Kraft nicht von der Industrie hat freihalten können.«⁴⁶ Immerhin führte er an der Akademie als erster das Arbeiten mit Holz ein, hatten die vorangegangenen Professoren ihre Werke doch immer in Stein oder Bronze geschaffen.

Erst in den 1880er Jahren, als die beiden Bildhauerlehrstühle mit zwei Widmann-Schülern neu besetzt

wurden, gab es bemerkenswerte Veränderungen. Der Allgäuer Syrius Eberle (1844–1903) übernahm 1884 die seit drei Jahren vakante Professur für religiöse Bildhauerei, in der er seit 1881 als Hilfslehrer unterrichtet hatte. Auch der Bildhauer Anton Heß (1838–1909), damals Professor an der Kunstgewerbeschule, hatte an der Stelle Interesse gezeigt, doch man entschied sich für Eberle.⁴⁷ Schließlich zählte dieser zu den erfolgreichen Auftragsbildhauern, die für König Ludwig II. und zahlreiche renommierte in- und ausländische Kunden repräsentative figürliche Arbeiten sowie kunstgewerbliche Entwürfe fertigte.

1887 folgte der in Hannover gebürtige Wilhelm von Rümman auf die ursprüngliche Bildhauer-Klasse von Widmann. Zu seiner Berufung hatte das Akademiekollegium erkannt, dass eine Weiterentwicklung in der Plastik dringend notwendig wäre. Es sei wichtig, dass »unsere Stadt, welche in der Malerei in Deutschland voransteht, auch im Gebiet der Plastik, wo der Vorrang von Berlin und Dresden anerkannt ist, künftig nicht zurückstehe.«⁴⁸ Doch dies sollte nicht so schnell gelingen, auch nicht mit Rümman, der zwar bereits naturalistische Elemente in sein Schaffen aufgenommen hatte und zur »Vollkommenheit in der Wiedergabe realistisch und stofflich gefühlter Details fortgeschritten war«,⁴⁹ der aber letztlich

als Eklektiker arbeitete. Dabei war er stets bemüht, einen Mittelweg zwischen klassizistischer und neubarocker Tradition und dem allgemeinen Naturalismus seiner Zeit zu finden. Seine Schüler lernten bei ihm eine gediegene Technik und die Konventionen des späten 19. Jahrhunderts. Rümman war ein äußerst beliebter Lehrer, aus dessen Klasse zahlreiche Schüler hervorgingen, darunter Hermann Hahn (1868–1945), Fritz Behn (1878–1970), Bernhard Bleeker (1881–1968), Josef Wackerle (1880–1959), Hubert Netzer (1865–1939), Hans Schwegerle (1882–1950) und andere, die alle ihre reifen Werke in den 1920er Jahren schufen.⁵⁰

Auch Rümman war zum Zeitpunkt seiner Berufung einer der begehrten Auftragskünstler, die den florierenden Markt von Denkmälern bedienten (Abb. 5). Letzterer erlebte im 19. Jahrhundert einen ungeahnten Aufschwung, als nicht mehr allein die Herrscher, sondern viele bedeutende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens auf den Sockel gehoben wurden. Der Wunsch nach Identitätssymbolen löste eine Flut von Denkmälern aus, beginnend um 1830 und kulminierend in den Jahren nach der Gründung des Deutschen Reiches 1870/71.⁵¹

Eberle und Rümman zogen wesentlich mehr Schüler als ihre Vorgänger an. Dennoch, auch ihre Namen und



Abb. 5
 Wilhelm von Rümman,
 Denkmal für den Prinz-
 regenten Luitpold, 1901,
 Bronze, H. unbekannt.
 Ehemals Nürnberg,
 Bahnhofsvorplatz, im
 Krieg zerstört
 (Aufnahme von 1904)

Werke sind heute weitgehend in Vergessenheit geraten, denn sie schufen Arbeiten, die mit wenig innovativen, klassizistisch-romantischen, dynamisch-neobarocken oder naturalistischen Ansätzen einen zeitgenössischen Auftraggebermarkt bedienten, ohne wegweisende neue Lösungen in der Bildhauerei zu bieten. Spätestens mit dem Beginn der modernen Bildhauerei Anfang des 20. Jahrhunderts hatte der »Auftragskünstler« den Beigeschmack der Zweitklassigkeit erhalten.

Ferdinand von Miller d. J. – Ein Bildhauer als Akademiedirektor

In der Münchner Kunstakademie begann der wirkliche Aufstieg der Bildhauerei erst nach der Jahrhundertwende. War zuvor noch nie ein Bildhauer auf den Direktorenposten berufen worden, so erfolgte nun mit dem Ruf von Ferdinand von Miller d. J. (1842–1929) eine – zumindest in dieser Hinsicht – fulminante Besetzung. Er war der Sohn des Erzgießers Ferdinand von Miller d. Ä. und Bruder des Ingenieurs und Gründers des Deutschen Museums Oskar von Miller (1855–1934). Wie sein Vater war er ein international vielgefragter Erzgießer von Denkmälern, außerdem Freund und ständiger Jagdgefährte des Prinzregenten Luitpold (1821–1912).

Der Direktorenposten in der Akademie war nur ein Amt unter vielen in seiner Karriere. Er war bereits Leiter der königlichen Erzgießerei, Landtagsabgeordneter, Stadtabgeordneter und langjähriger Präsident der Künstlergenossenschaft. Anfänglich nur für zwei Jahre engagiert, lenkte Miller letztlich die Geschicke des Hauses für die nächsten knapp zwanzig Jahre, genauer bis in das Revolutionsjahr 1919. Bei seiner Berufung setzte man hohe Erwartungen in den gut vernetzten Urbayern, wie in der Zeitschrift »Kunst für Alle« zu lesen war: »Erwägt man nur die Charaktereigenschaften des wegen seines gewinnenden Wesens hier in allen Kreisen ungewöhnlich beliebten Künstlers, so darf man wohl sagen, dass eine passendere Wahl kaum hätte getroffen werden können. Denn niemand dürfte geeigneter sein, eine so grosse und ruhmvolle Körperschaft nach aussen hin so taktvoll und zugleich so gewinnend zu vertreten, wie der Neuerwählte.«⁵² Die eigentliche Seele der Akademie war allerdings der ebenfalls neuberufene Sekretär Eugen von Stieler (1845–1929). Er zog die Fäden und kümmerte sich um den Betrieb des Hauses, während Miller, der ohnehin keine eigene Klasse leitete, seinen zahlreichen Aufträgen sowie der Jagerei mit dem Prinzregenten nachging. Hermann Ebers (1881–1955), ein damaliger Akademie-Schüler

berichtet im Rückblick, dass er kaum Zeit gehabt hätte, sich um den Betrieb zu kümmern. Seine Tätigkeit als Bildhauer und Direktor der Erzgiesserei, sowie seine vielen »Abhaltungen durch die Freundschaft mit dem Prinzregenten«, hätten ihn sehr beansprucht.⁵³

Miller vermochte jedoch einen besonderen Akzent auf die Bildhauerei zu setzen und damit die von ihm vertretene Gattung an der Akademie zu stärken. Hier weckte er von Anfang an große Erwartungen: »Dass dieser nun kein Maler, sondern gerade derjenige Bildhauer ist, welcher der bei uns nach Schwanthaler etwas trocken gewordenen Skulptur zuerst wieder in seinen Arbeiten eine mehr malerische d.h. pikantere und besser individualisierende Behandlung angedeihen zu lassen verstand, ist gewiss von Vorteil in einer Zeit, wo alle unsere Künste sich einer mehr malerischen Behandlung zuneigen.«⁵⁴

Adolf von Hildebrand – Der Begründer der Münchner Bildhauerschule

Miller konnte die in ihn gesetzten Erwartungen erfüllen, indem er 1906 den führenden deutschen Bildhauer seiner Zeit, Adolf von Hildebrand als Lehrer für die Akademie gewinnen konnte. Dieser war nicht nur ein hervorragender Bildhauer, sondern auch ein bedeutender Theoretiker. 1893 hatte er in seinem vielbeachteten Hauptwerk »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« sein Programm veröffentlicht und damit das Fundament für ein neues Verständnis von Bildhauerei gelegt.⁵⁵ Seine Auffassung fußte auf Ideen seines Freundes, des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler (1841–1895), der zwei große Prinzipien in der bisherigen Kunst sah: die Naturnachahmung und die Umwandlung der Wirklichkeit. Er propagierte die Hinzufügung eines dritten Prinzips: der Produktion der Wirklichkeit. Hildebrands Denken war von grundsätzlichen Überlegungen zur Wahrnehmung geleitet. Dabei kam er zu dem Ergebnis, dass es die Kunst immer mit einem Erscheinungsbild zu tun habe, da nur dieses, das immer ein Fernbild sei, die Einzelheiten zu einem Gesamtbild zusammenfüge. So befasste er sich mit der Entstehung von Bildern zwischen Wahrnehmung und Vorstellung.⁵⁶

In der Praxis trat Hildebrand für eine klare und klassische Form ein und entwickelte ein Konzept von Figuren mit reduzierter Oberflächengestaltung unter Einbeziehung des umgebenden Raumes. Mit der geforderten Formstrenge richtete er sich vor allem gegen den herrschenden Naturalismus und Historismus seiner Zeit, deren »Realismus« er als kunstfern, als den »Wachsfigurenkabinetten« verwandt, bezeichnete. Konsequen-

terweise konzentrierte er sich bei seinen Außenskulpturen eher auf Brunnenanlagen und schuf kaum Denkmäler im konventionellen Sinne. Er setzte den malerischen Neobarock-Plastiken seine tektonischen Neorenaissance-Skulpturen entgegen: »Das Dekorative war von jeher eine Versuchung auf dem Münchener Boden. In den achtziger und neunziger Jahren drohte das malerische Element die Gewaltherrschaft an sich zu reißen. Hildebrand ist die Rückkehr zur Tektonik,« bemerkte Karlinger 1918.⁵⁷ Hildebrands an der klassischen Kunst, vor allem der italienischen Renaissance geschulte Figuren verzichteten auf Details und waren auf Fernwirkung berechnet. Gerade im denkmalbesessenen 19. Jahrhundert war die Skulptur losgelöst von ihrem architektonischen Kontext. Hildebrand trat für ihre erneute Bindung an die Umgebung ein, wie Heilmeyer 1914 beschreibt: »Er [i. e. Hildebrand, d. Verf.] stellte die Gesetze der Statik und der Plastik wieder fest und wies auf die in jeder guten Plastik enthaltene Architektur hin. Damit wurde gleichzeitig auch wieder die Bedeutsamkeit der Plastik als Raumkunst erkannt, und zugleich die Bedeutung des Materials im Gestaltungsprozesse dargetan. Hildebrand empfahl als eines der Mittel der Erziehung zur Plastik die Steinbildhauerei.«⁵⁸ Was für ihn zählte, war die Form mit Betonung auf eindeutigen Umrisslinien und der Reduzierung der Binnenmodellierung, die in der von ihm ausgeübten Steinbildhauerei ohnehin nicht in der Form möglich war wie etwa im Bronzeguss. Er musste sich den Bedingungen des Materials unterwerfen, die für die geschlossene Erscheinung unabdingbar waren. Er verzichtete auf äußerliche Erzählfreude, auf Genreszenen und novellistische Züge, auf die Häufung von Requisiten und theatrales Pathos. Mit seiner statuarisch ausgerichteten Kompositionsweise gilt er als Begründer der tektonischen Plastik, die noch bis weit in das 20. Jahrhundert Bestand haben sollte.⁵⁹

Der aus Marburg stammende Hildebrand besuchte nach seinem Studium in Nürnberg 1866 das Münchner Privatatelier des Österreichers Kaspar von Zumbusch, mit dem er im gleichen Jahr nach Rom, Neapel und Pompeji reiste. Dort erhielt er entscheidende Anregungen und Impulse durch den Maler Hans von Marées (1837–1887) und den Kunsttheoretiker Konrad Fiedler, die er beide 1867 kennen lernte. 1868 kehrte er von Rom nach Berlin zurück, wo er sich um die Aufnahme in die Schule des bedeutendsten deutschen Bildhauers und Hauptrepräsentanten des Berliner Neobarocks, Reinhold Begas, bewarb. Doch er wurde abgewiesen. Erst etwa ein Jahrzehnt später feierte er mit seinen Arbeiten Triumphe. Sein Werk »Stehender

junger Mann« (1881–1884), die erste prominente autonome Aktfigur in der deutschen Bildhauerei wurde, auf der umfangreichen Einzelausstellung der Galerie Gurlitt 1884 gezeigt und durch die Nationalgalerie Berlin angekauft – der Durchbruch für den Künstler (Abb. 6). Auch später erwarb Hugo von Tschudi (1851–1911) für das Berliner Museum zahlreiche Porträts aus der Hand Hildebrands. Gleichzeitig fand er

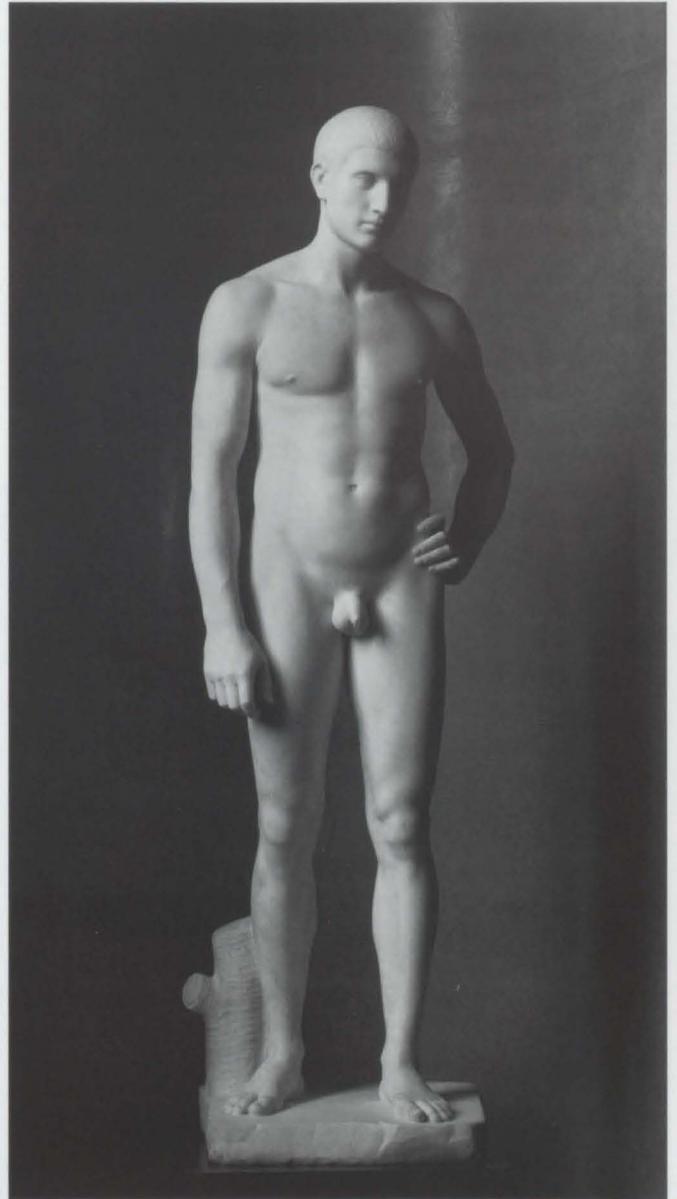


Abb. 6 Adolf von Hildebrand, *Stehender Junger Mann*, 1881–1884, Marmor, poliert, H. 183 cm. Berlin, Nationalgalerie SMB, Inv.Nr. B I 44

bedeutende private Sammler, wie etwa Robert von Mendelssohn oder die Familie Siemens.⁶⁰

Seit 1891 hielt sich Hildebrand vorwiegend in München auf. Hier stellte er einen Teil seines plastischen Werks im Kunstverein aus und erhielt den Auftrag für den 1895 eingeweihten »Wittelsbacher Brunnen« (Abb. 7). Damit wurde sein Wirken in Deutschland stilbildend, für die Brunnen- und Denkmalkunst sogar führend. Zahlreiche Ausstellungen in ganz Europa sowie die Adellung durch den Prinzregenten Luitpold von Bayern im Jahr 1904 sprechen für seinen Erfolg. Von Anfang an hegte Hildebrand den Gedanken, eine eigene Schule einzurichten, wie er 1891 an seinen Freund Fiedler schrieb. Ihm schwebte »in München ein Sommeratelier als Schule für direktes Steinarbeiten«⁶¹ vor. Dieses wollte er zunächst als eigenes »Institut« gründen, doch konnte er seine frühen Pläne erst nach Rümans Tod und der damit entstandenen Vakanz der Bildhauerprofessur verwirklichen.

Miller holte Hildebrand – gemeinsam mit seinem Assistenten Erwin Kurz – im Jahr 1906 an die Akademie, wo er bis 1911 unterrichtete (Abb. 8). Er war der Wunschkandidat des Kollegiums, weshalb andere Bewerber wie Eugen Börmel (1858–1932) abgewiesen

wurden. Offiziell blieb zwar die Lehrstelle Rümans zunächst unbesetzt, doch Hildebrand erhielt seinen Sitz und seine Stimme im Kollegium. Die Korrektur der Schülerarbeiten in der ehemaligen Rümans-Klasse übernahm der genannte Erwin Kurz, der ebenfalls ab 1906 eigene Schüler aufnahm, aber erst 1909 offiziell Rümans Nachfolge antrat.⁶² Hildebrand hatte für sich eine Sonderregelung ausbedungen: er verzichtete auf sein Gehalt und erhielt im Gegenzug Materialgeld sowie für seine Steinklasse mit dem Koloss-Saal den größten und imposantesten Atelierraum im gesamten Akademiegebäude, durfte sich seine Schüler frei aussuchen und hatte keine festgelegte Anwesenheitspflicht. Offiziell schrieben sich in Hildebrands Klasse nur neun Schüler ein, deren Namen heute weitgehend unbekannt sind.⁶³ Es dürften aber weitere bei ihm aufgenommen worden sein, die zunächst in der Zeichenschule inskribiert waren und später wechselten. Gemeinsam mit Kurz baute Hildebrand eine Bildhauerklassse von weitreichender Bedeutung auf und schien seine Grundsätze gut vermitteln zu können: »Die heurige Schulausstellung (geöffnet vom 16.–18. Juli) der Klassen Kurz und der neuen Steinbildhauerschule gewährt einen unterrichtenden Einblick in den neuen Betrieb. Sie zeigt auf den



Abb. 7
Adolf von Hildebrand,
Wittelsbacher Brunnen,
1893–1895, Untersberger
Marmor, H. der Figuren
300 cm. München,
Lenbachplatz/Maximilians-
platz (Aufnahme von 1904)

ersten Blick, dass ein neuer, zielbewusster künstlerischer Geist in die Bildhauerschulen eingezogen ist. Man merkt, ein ausgezeichneter Lehrer ist an der Arbeit, den Schüler anzuleiten, sein natürliches Empfinden, sein Formgefühl und seine Vorstellung zu entwickeln, zu fördern und zu stärken. In der Natur- und Komponierklasse Kurz wird sozusagen Grammatik und Syntax der plastischen Formensprache geübt. Der Weg, auf dem das erreicht wird, ist neu, und für viele noch recht mühsam zu beschreiten. Während man früher in den Naturklassen »Relief« modellierte und die Bildhauer fast »malerisch« arbeiteten, ist jetzt die Aufgabe, eine freistehende Aktfigur nach der Natur zu modellieren. Es ist klar, dass auf diese Weise das Kubische der plastischen Erscheinung, die Struktur und der organische Bau des Körpers, Proportion u. dergl. eigentlich erst erfasst und erkannt werden.«⁶⁴

Hildebrands Einfluss reichte aber weit über seine Klasse hinaus, so dass er schon zu Lebzeiten als der Begründer der Münchner Bildhauerschule für das 20. Jahrhundert galt; vor allem außerhalb von München war mit diesem Begriff »fast ausschließlich ein imaginärer Kreis um Adolf v. Hildebrand« gemeint.⁶⁵ »Man spricht daher im Auslande kurzweg von einer

Münchner Plastikerschule. In Berlin meint man damit die Hildebrand-Schule. Und man erzählt sich dort mehr über ihre Macht und ihren Einfluß als wir hier wissen. Nach dortiger Anschauung bildet die Münchner Schule eine fest gefügte Hierarchie mit einem Kunstpapst und anhängender Klerisei. Der Akademiker als der mönchische Adept kennt natürlich kein anderes Glaubensbekenntnis als das »Problem der Form«. Es geht die Sage, dass er in mönchischer Abgeschlossenheit von der Natur nur nach diesem Kanon arbeiten dürfe. Diese Schauerballade des durch das Problem der Form gebändigten und seines Temperamentes beraubten Adepten ist zu schön und romantisch, um nicht geglaubt zu werden.«⁶⁶

Mit Hildebrands Berufung war es in der Akademie endgültig zur Abkehr von allem Historischen, Dekorativen oder Narrativen gekommen. Insofern markierte seine Lehre einen extremen Bruch zu dem, was dort zuvor unterrichtet wurde. Ihn interessierte allein die Form. Er maß dem Rationalen, der Natur- und Raumdarstellung eine hohe Bedeutung bei und hegte eine Aversion gegen jede »Ideenbegeisterung«, gegen die Darstellung von rein Gedanklichem.⁶⁷ Das »Was« eines Bildes spielte für ihn keine Rolle, allein das »Wie«, die räum-



Abb. 8
Die Bildhauerklasse
Adolf von Hildebrands an
der Münchner Kunst-
akademie, um 1909

In der Hildebrand-Klasse der Münchner Akademie: Steinbildhauerarbeiten direkt nach dem Modell.

lich anschauliche Form, bestimmte seine Kunst, eine Maxime, die für die meisten nachfolgenden Münchner Bildhauer weisend wurde.

1903 – also drei Jahre bevor Kurz und Hildebrand an die Akademie kamen – war Balthasar Schmitt (1858–1942) als Nachfolger Eberles auf dem Lehrstuhl für religiöse Bildhauerei bestimmt worden. Der von einem christlichen Holzbildschnitzer, einem sogenannten Herrgottsschnitzer, sowie auf der Kunstgewerbeschule ausgebildete Franke war ganz auf seinen Themenbereich beschränkt, wobei auch er bald versuchte, die Maxime Hildebrands umzusetzen.⁶⁸

Verhaltene Alternativen zum Neoklassizismus

In der darauffolgenden Zeit konnten sich neben Hildebrand und seinen Anhängern in München nur noch schwer Alternativmodelle durchsetzen. Es entwickelte sich keine ausgeprägte Richtung einer symbolistischen Skulptur, wie man sie andernorts durch Künstler wie Max Klinger (1857–1920) oder Georg Minne (1866–1941) kannte. Auch der Jugendstil oder der Expressionismus brachte in München keine großen Bildhauer hervor. Eine Ausnahmeerscheinung war ohne Zweifel Hermann Obrist (1862–1927) mit seinen abstrahierten Bauskulpturen. Der Wegbereiter des Münchner Jugendstils hatte schon sehr früh aus organischen Formen erstaunliche Vorformen ungegenständlicher Plastik entwickelt.⁶⁹

Insbesondere in der Kleinplastik gab es noch Nischen für neue Ansätze. Johann und Ludwig Vierthaler (1869–1957 bzw. 1875–1967), Franz von Stuck, Ignatius Tassner (1871–1913), Maximilian und Ludwig Dasio (1865–1954 bzw. 1871–1932), Fritz Behn aber auch Hermann Hahn waren hier die Protagonisten.⁷⁰ Während Stuck in der Akademie als Malereiprofessor engagiert war, war Hermann Hahn derjenige, der die Kleinplastik später dort einführen sollte. Hahn galt als Erneuerer der Münchner Kleinbronze nach dem Vorbild des Florentiner Quattrocento, das er in Italien ausgiebig studiert hatte. Vor allem unter den Münchner Secesionskünstlern tat er sich mit seiner neuen Herangehensweise hervor. Seit 1895 war er Mitglied in dieser Künstlergruppe, 1897 trat er der Société des Beaux-Arts in Paris, 1898 der Berliner und der Wiener Secession bei. Viele der genannten jüngeren Bildhauer suchten nach neuen Formvarianten, nach einer Balance zwischen Abstraktion und Naturdarstellung. Schmollgen. Eisenwerth merkte folgerichtig an, dass sich unterschiedliche Nuancen des Jugendstilklassizismus und einer beginnenden archaisierenden und zu leichter Abstraktion neigenden

Stilisierung, andererseits die beharrliche Nachwirkung dieser Tendenzen die ganzen Zehner und Zwanziger Jahre hindurch entwickelten. Damit habe sich München einen Namen geschaffen, der vor dem Ersten Weltkrieg einen guten Klang in Deutschland besaß. Die lange Reihe der Berufungen von in München ausgebildeten Bildhauern auf Lehrstellen an Kunstschulen, Akademien und Technischen Hochschulen in ganz Deutschland beweise die hohe Anerkennung der damaligen Münchner Schule der Plastik.⁷¹

Die Entwicklung zu einer »Bildhauerakademie«

1912 kam es an der Akademie zu einer weiteren Stärkung der Bildhauerei, indem eine Malklasse umgewandelt und mit dem Bildhauer Hermann Hahn besetzt wurde.⁷² Zwischen 1896 und 1902 war der Sohn eines thüringischen Porzellanmalers bereits Hilfslehrer bei seinem eigenen Lehrer Rümmer gewesen, doch auch er hatte seine entscheidende Prägung durch Hildebrand erfahren. Mit der dritten Bildhauerklasse war eine Verstärkung dieser Gattung eingeleitet, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts noch zunehmen sollte, so dass sich die traditionelle »Malerakademie« nun zu einer ebenso bedeutenden »Bildhauerakademie« entwickeln konnte.

Hermann Hahn erlangte ohne Zweifel – vor Erwin Kurz und Balthasar Schmitt – die größte Bedeutung für die folgende Bildhauergeneration. Er bildete als äußerst beliebter Lehrer letztlich den Großteil aller Bildhauerprofessoren der Nachkriegszeit aus. Zu seinen Schülern zählten unter anderem Georg Brenninger (1909–1988), Josef Henselmann (1898–1987), Anton Hiller (1893–1985), Ludwig Kasper (1893–1945), Heinrich Kirchner (1902–1984), Fritz Koelle (1895–1953), Toni Stadler (1888–1982) oder Fritz Wrampe (1893–1934). Er entwickelte Hildebrands Stil im Sinne einer stärkeren Tektonisierung der Figur weiter, wobei er seine Vorbilder eher in der archaischen als in der klassischen antiken Kunst suchte. Mit der Annahme seiner Professur gab er seinen anfänglichen Realismus zugunsten strengerer Stilisierung auf. Auf inhaltlicher Ebene erweiterte er Hildebrands radikalen Ansatz, indem zu den »Abbildern« auch »Sinnbilder« hinzukamen, die mit Symbolen versuchten, »Gedankliches« mitzuteilen beziehungsweise gleichnishaft zu übersetzen (Abb. 9). Er war aber auch offen für einen gewissen Monumentalismus der spätwilhelminischen Ära, wie es sich in seinen Goethe-Denkmalen äußerte.

Hahn war kein Theoretiker, sondern vielmehr der angewandten Kunst zugetan, wie der Kritiker Georg

Jacob Wolf beobachtete: »[...] dazu führten ihn nicht wie Hildebrand Hans von Marées' geistvolle Reflexionen, dazu bedurfte er auch nicht eines Winckelmann oder des älteren Feuerbach ›Griechischer Plastik‹, an der sich Anselm Feuerbachs Hellenismus wärmte, sondern sein Griechentum fand die eigene und neue Ausdrucksform sehr bald, indem es in der Gegenwart untertauchte und mit der Zeit und den Forderungen des Lebens in Rapport trat. Denn Hahns Kunst gefällt sich nicht in einem exklusiven Aesthetizismus, sondern der Künstler sagte sich, daß heute von den ›freien‹ Künsten die Plastik der Zweckkunst, der ›angewandten‹ Kunst am nächsten stehe und am nächsten stehen müsse. Darum fehlt in seinem reichen Werk auch die einst so viel geschmähete Bauplastik nicht. [...] Er wollte keine neue plastische Sprache schaffen wie Rodin, Maillol oder von den Deutschen Max Klinger und neuerdings die Jüngeren, Hötger, Barlach, Kolbe, Metzner usw.«⁷³

Nach dem Tod Hildebrands im Jahr 1921 stieg Hahn zum führenden Künstler der Münchner Bildhauerschule auf und blieb es bis in die 1930er Jahre. Er spürte durchaus den Wandel, der durch die modernen Formen der Alltagswelt ausgelöst wurde, wie seine folgende Aussage verdeutlicht: »Ich habe das Gefühl, in fünfzig Jahren gibt es keine Plastik mehr! Ich habe ein Auto am Ludwigsplatz gesehen, das hat eine ganz schöne Form gehabt. Ich habe das Gefühl, daß sich das Formgefühl erschöpft.«⁷⁴ Doch zog Hahn für sich und seine Arbeiten keine entsprechenden Konsequenzen, sondern blieb bei seinem gemäßigten an die Archaische angelehnten Figurenstil. Auch sonst gab es keinen Künstler, der sich konsequent der Moderne verschrieben hätte. Die klassische Form war das, was weiterhin den Ton in München angab.

Hingegen wirkten anderenorts – etwa in Berlin – bereits ganz andere Kräfte.⁷⁵ Hier fand eine echte Auseinandersetzung mit dem Futurismus, Kubismus oder dem Werk Alexander Archipenkos (1887–1964) statt. Rudolf Belling (1886–1972) entwickelte seit 1912 eine Opposition gegen die Lehre Hildebrands. Er plädierte für die Allansichtigkeit und die Auseinandersetzung mit dem Raum auch im Inneren einer Figuration. Schmolgen. Eisenwerth beschrieb die Kluft zwischen München und Berlin, die sich in Bellings gleichzeitig mit Hahns ›Goethe‹ entstandenem »Dreiklang« manifestierte. Die Revolution, die sich in der Plastik seit Constantin Brancusi (1876–1957), Raymond Duchamp-Villon (1876–1918), Archipenko und anderen in Paris seit 1910 vollzogen hatte, wirkte sich nun durch Belling in Berlin aus.⁷⁶ Konsequenterweise verließen schließlich experimentierende Bildhauer wie Ludwig Gies



Abb. 9 Hermann Hahn, Reiterstatue, 1908, Bronze, Höhe 276 cm. Hamburg, Hamburger Kunsthalle (Aufnahme von 1969)

(1887–1966) oder Edwin Scharff (1887–1955) München und gingen nach Berlin, das die verschiedensten Kunstrichtungen zuließ.⁷⁷

In München hingegen fanden Arbeiten im antikisierenden Stil, der sich in Statuarik, klaren Umrissen, betonten architektonischen Gliederungen und entindividualisierten Typen äußerte, schnell Anerkennung im Dritten Reich. 1935 schwärmte Bruno Kroll von Hahns Werken: »Wir lieben diese Monumentalwerke der Vorkriegszeit inniger als die kürzlich verflossene Periode mit ihrem Drang nach Verproletarisierung, ihrem Verkennen der Pflichten gegenüber einer bodenständigen, völkischen Kunst und Kulturpflege und endlich mit ihrer Verwilderung aller ethischen und ästhetischen Begriffe. Wir schätzen diese Werke wegen ihres unbedingten Gefühls für Maß, Ordnung, Klarheit in der bildnerischen Darstellung, wegen ihrer edlen Disziplin und wahrhaft monumentalen, doch dabei keineswegs

präventösen, aufdringlich-dekorativen Haltung.«⁷⁸ Dennoch blieben offizielle Aufträge weitgehend aus und ebenso eine Nazi-Karriere, obwohl Hahn im Februar 1933 in die NSDAP eingetreten war⁷⁹ – dafür fehlte seinen Arbeiten das Dynamisch-Heroische der Parteikünstler. Bis März 1937 blieb Hahn Professor, nachdem die Akademie 1933 das Ministerium gebeten hatte, der inzwischen 65jährige möge – wie der Maler Angelo Jank (1868–1940) – weiter lehren dürfen.⁸⁰ Danach zog er sich frustriert zurück und verfiel in tiefe Depressionen, bis er 1945 verstarb.

In der Akademie kam es auf personeller Ebene zwischen 1912 und 1922 zu keinem Wechsel innerhalb der Bildhauerklassen. Die Wirren des Ersten Weltkriegs und der Revolution überstand sie mit der alten Besetzung durch Kurz, Hahn, Schmitt und bis 1919 Miller.



Abb. 10 Bernhard Bleeker, Modelle des »Jünglings mit Speer« und der »Schiffahrt«, Teil eines Monumentalbrunnens, Koloss-Saal der Münchner Kunstakademie, um 1940/41, Gips, H. der Figuren ca. 260 cm. Verbleib unbekannt

Es gab keinerlei Bewegung, keinerlei Modernisierungsbestrebungen. Zwar unternahm man während der kurzen Zeit der Räterepublik einen Anlauf zur Erneuerung, wie eine Vollmacht des Anarchisten und Volksbeauftragten für Volksaufklärung Gustav Landauer vom April 1919 offenbart, denn die »Herren Mühlbauer-Liszt u. Hermann Urban, ebenso die Herren Walter Püttner und Edwin Scharff haben von mir die Vollmacht, zwecks völliger Neuorganisation d. künstlerischen Erziehung die Akademie der bildenden Künste vorläufig zu schliessen. Den Schülern wird die Möglichkeit, persönlich weiter zu arbeiten, in keiner Weise verkümmert, die Korrektur der Prof. findet nicht statt.«⁸¹ Doch dieser Versuch scheiterte ebenso wie die Räterepublik selbst.

Erst in den 1920er Jahren waren wieder personelle Änderungen zu verzeichnen. Bernhard Bleeker war 1922 als vierter Bildhauerprofessor ans Haus gekommen, zwei Jahre später folgte Josef Wackerle, der von der Kunstgewerbeschule zur Akademie wechselte und die Nachfolge von Kurz antrat.⁸² Das Fach der religiösen Bildhauerei unterrichtete seit 1926 Karl Killer (1873–1948). Sie integrierten sich in ein veraltetes Kollegium, das ein sehr konservatives und traditionell ausgerichtetes Kunstverständnis vertrat und dem Akademismus des 19. Jahrhunderts verpflichtet war. Damit trafen sie durchaus den verbreiteten Geschmack des Bildungsbürgertums in München.⁸³ Seit Mai 1924 lenkte der konservative, deutschnational gesinnte Architekt German Bestelmeyer (1874–1942) als Direktor die Geschicke des Hauses. Dieser hatte 1922 einen Ruf von Berlin nach München angenommen, um – so der Wunsch des Bayerischen Kultusministeriums – der Provinzialisierung des Münchner Kunstbetriebs entgegenzusteuern. Er übernahm an der Technischen Hochschule den Lehrstuhl des Architekten Friedrich von Thiersch (1852–1921) und richtete sich ein Atelier in der Kunstakademie ein,⁸⁴ deren Präsident er – nach einstimmigem Vorschlag durch das Akademiekollegium – zwei Jahre später wurde.⁸⁵ Da Bestelmeyer enorm viel baute und das »Gesetz über Kunst am Bau« von Juni 1934 vorsah, dass alle öffentlichen Gebäude mit Kunstwerken auszustatten seien, war eine enge Zusammenarbeit mit den akademischen Bildhauern fast automatisch gegeben.⁸⁶ Hahn, Bleeker und Wackerle profitierten bis zum Tod Bestelmeyers (1942) außerordentlich von diesen Kooperationen.

Bernhard Bleeker war zwar offiziell Schüler von Rümmer, den er auch 1905 bereits vertreten hatte,⁸⁷ war jedoch ebenfalls stark von Hildebrand geprägt. Der gebürtige Westfale kam als ausgebildeter Steinmetz nach München und arbeitete zunächst als Hand-

werker bei der Ausführung von Bauskulpturen, bevor er die Akademie besuchte.⁸⁸ Im Laufe seiner Lehrtätigkeit hatte er etwa 120 Schüler um sich versammelt, darunter ungewöhnlich viele Frauen, die erst seit 1920 zum Akademiestudium zugelassen waren.⁸⁹ Von seinen Schülerinnen und Schülern wurde Bleeker als distanzierter, wortkarger, strenger, vor allem aber ernsthaft interessierter Lehrer beschrieben. Er strahlte große Autorität aus, ließ jedoch gleichzeitig seinen Studenten Freiheiten zur Selbstentfaltung. Wie stark die Ideen Hildebrands noch in seiner Lehre verankert waren, verdeutlicht die Schilderung seines Schülers Hans Wimmer (1907–1992): »Wir waren uns einig, was gut und was schlecht war. In der Bleeker-Klasse endete es immer bei den Griechen. Bleeker vertrat die Ideen Adolf von Hildebrands. Zumindest in seiner Klasse fragten wir uns immer: Wie hätte das der Hildebrand angefangen?«⁹⁰

Während des Nationalsozialismus zählte Bernhard Bleeker, der im November 1932 in die NSDAP eingetreten war, zwar nicht zu den gefragtesten Auftragskünstlern, wurde aber dennoch vom Regime geschätzt. Sein Werk markierte den Übergang von einem modernen in den spezifischen Klassizismus des Nationalsozialismus (Abb. 10). Er hatte sich schon vor 1933 als Kämpfer gegen den sogenannten Kunstbolschewismus profiliert, war später als »Dozentenbundführer« an der Akademie tätig, beteiligte sich an der Ausgestaltung nationalsozialistischer Bauten sowie an Propagandaveranstaltungen und trat vor allem als Porträtist zahlreicher NS-Größen wie Adolf Hitler oder Gauleiter Adolf Wagner in Erscheinung.⁹¹

Die Akademie im Dienste des Nationalsozialismus

Die Münchner Kunstakademie schlug ohnehin schnell den »offiziellen« Weg ein:⁹² Bald nach der sogenannten Machtergreifung durch die Nationalsozialisten meldete ihr Direktor German Bestelmeyer dem Ministerium, dass »die nationale Erhebung des Volkes in ihrem Schwunge auch unseren Akademiekreis und besonders das Akademische Kollegium erfasst hat« und versicherte dem Staatsministerium »nicht nur die pflichtgemässe, sondern auch die freudige Mitarbeit der Akademie der bildenden Künste.«⁹³ Gleich im Mai 1933 beeilte sich die Akademie, Adolf Hitler mit einer neuen Akademieehrerung, der von Hermann Hahn gestalteten »Medaille für Verdienste um die Kunst« in Gold, auszuzeichnen (Abb. 11). Allerdings gab es keine Gelegenheit zur zeitnahen Übergabe, so dass Hitler die Medaille erst im Oktober 1933 anlässlich der Grundsteinlegung zum »Haus der Deutschen Kunst«⁹⁴ erhielt.



Abb. 11 Hermann Hahn, Ehrenmedaille für Verdienste um die Kunst, 1933, Dm. 9 cm, in goldener Ausführung erstmals an Adolf Hitler überreicht am »Tag der Deutschen Kunst 1933«. Verbleib unbekannt

Auch die Münchner Bildhauerprofessoren waren schnell von der nationalsozialistischen Bewegung erfasst: Hahn, Bleeker und Richard Knecht (1887–1966) waren früh in die Partei eingetreten; Hahn und Bleeker gehörten dem »Kampfbund für deutsche Kultur« an; Bleeker, Knecht und Wackerle unterzeichneten die »Erklärung des deutschen Künstlerbundes« vom Juni 1933 gegen »formzersetzende Persönlichkeiten« wie Emil Nolde (1867–1956), Paul Klee (1879–1940), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) oder Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969).⁹⁵ Auch gab es unter den Münchner Bildhauern kaum einen, der nicht über die gesamte Zeit des NS-Regimes hinweg ausstellen konnte, die meisten

von ihnen sogleich 1937 in der »Großen Deutschen Kunstausstellung«. ⁹⁶ Sollte es in anderen Städten und an anderen Akademien zu Entlassungen und Berufsverböten von Künstlern durch die Nationalsozialisten kommen, so war dies in München mit einer Ausnahme nicht der Fall. ⁹⁷ Barbara Eschenburg erklärt, warum dies gar nicht nötig war: »Es gab unter den Münchner Bildhauern niemanden, der als »entartet« eingestuft worden war. [...] Der Grund dafür, daß die Münchner keinen Anstoß erregten, liegt in ihrer dem klassischen Ideal verpflichteten künstlerischen Haltung. Sie waren bei den überkommenen Themen Porträt, Akt und Tierbild geblieben. Ihre Werke zeigten erkennbare Formen von klassischer Strenge.« ⁹⁸

Erst 1937 kam es wieder zu Neuberufungen von Professoren, die den inzwischen gefestigten Vorstellungen der offiziellen nationalsozialistischen Kunstpolitik entgegen kamen und der Akademie die entsprechende Richtung wiesen. ⁹⁹ Mit Josef Thorak (1889–1952), Hermann Kaspar (1904–1986) und Richard Knecht wurde die Akademie gezielt mit linientreuen Künstlern einer jüngeren Generation besetzt, deren Arbeiten uneingeschränkt im Dienste der Machthaber standen. Denn aufgrund der zahlreichen städtebaulichen Projekte der Nationalsozialisten benötigte man geeignete Künstler für die monumentalen Gestaltungsaufgaben, die diese auch an die nachkommende Generation vermitteln sollten. ¹⁰⁰ Im Dritten Reich war die Auftragsbildhauerei so lukrativ wie nie zuvor. Architekturprojekte, wie sie etwa Albert Speer (1905–1981) verfolgte, erforderten entsprechende Skulpturen, wie Gabler richtig analysierte: »Die neue Generation um Arno Breker und Josef Thorak erhielt von der von Albert Speer geleiteten Behörde des Generalbauinspektors eine Flut von Staatsaufträgen in einem nie gekannten Ausmaß, verbunden mit Millionenhonoraren, Staatsateliers, Steuerbegünstigungen, Dotationen und dem besonderen Schutz der obersten Staatsführung.« ¹⁰¹

Im April 1937 ernannte Adolf Hitler persönlich den vielgefragten, mit großen Staatsaufträgen beschäftigten Bildhauer Josef Thorak zum Professor der Münchner Kunstakademie. Er war längst mit seinen zahlreichen, monumental überhöhten, einem »arischen« Menschenbild folgenden Kolossalfiguren (Abb. 12) zum Ausstatter Speer'scher Architekturen avanciert. ¹⁰² Vor allem seine Figurengruppen vor Speers Pavillon auf der Pariser Weltausstellung, aber auch für das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg entsprachen der neuen Formensprache: Die Nacktheit der Figuren war eine wesentliche Voraussetzung der öffentlichen Skulptur im Dritten Reich. Hier wurde zwar ein Merkmal der antiki-

schen Bildhauerei im Sinne Hildebrands fortgeführt, doch war sie nun durch die geforderten »nordischen« Rassemerkmale neu konnotiert. Eschenburg bemerkt treffend: »Nachdem von Rosenberg Nordisches und Griechisches gleichgesetzt worden war, konnte zunehmend die griechische Klassik vorbildlich werden, allerdings erweitert durch »nordische Willenhaftigkeit«, die Rosenberg den Griechen noch absprach.« ¹⁰³

Hitler sicherte Thorak bei der Ernennung zum Professor seinen »persönlichen Schutz« zu – wie auch 1938 dem Bildhauer Arno Breker (1900–1991) in Berlin. Dieser Schutz kam Thorak sehr zu Gute, da er der Ortsgruppe der NSDAP wegen seiner bereits geschiedenen Ehe mit einer Jüdin und ihrem gemeinsamen Sohn, seines luxuriösen Lebenswandels und seiner nicht zu ermittelnden Mitgliedschaft in der NSDAP ein Dorn im Auge war. Thorak trat tatsächlich erst 1942 der NSDAP bei. ¹⁰⁴

Von Anfang an wurde die »Atelierfrage« des Bildhauers, der Figuren von bis zu 13,5 Meter Höhe schuf, diskutiert. ¹⁰⁵ Hitler selbst trug Sorge für die Erfüllung von Thoraks Wünschen, wie einem entsprechenden Ministeriums-Schreiben zu entnehmen ist: »Für Professor Thorak, der vom Führer mit der künstlerischen Ausgestaltung Münchens betraut ist, muss ein Ateliergebäude mit Gleisanschluss beschafft werden. Vorgesehen ist der Erwerb des Anwesens des Hugo Faltermaier in Baldham [...]. Der Kaufpreis beträgt 180.000 RM, die Kosten des Gleisanschlusses berechnen sich auf rd. 35.000 RM. Der Führer wünscht, daß das Anwesen vom Lande Bayern erworben wird; die Erwerbungskosten werden vom Führer übernommen.« ¹⁰⁶ Das Atelier für Thorak wurde schließlich von Albert Speer entworfen und konnte im Oktober 1939 bezogen werden. ¹⁰⁷

Doch nicht nur die großen Auftragsbildhauer, auch weniger bekannte Künstler sollten in München, der »Hauptstadt der Deutschen Kunst« und zugleich der »Hauptstadt der Bewegung«, ¹⁰⁸ ihre Chance erhalten, sich künstlerisch für das Regime einzusetzen. Die Festzüge zum »Tag der Deutschen Kunst« in den Jahren 1933, 1937, 1938 und 1939 boten dafür beste Gelegenheit. Auf dekorativ gestalteten Festwagen wurde massenwirksam das nationalsozialistische Geschichtsbild veranschaulicht. Die Möglichkeit der Mitgestaltung ergriffen viele der Professoren, wenn auch die Akademie als Institution nicht die leitende Verantwortung übernahm; diese verblieb bei der Gauleitung. Die Akademie stellte jedoch ihre Kräfte und Räumlichkeiten zu Verfügung, wie ein Schreiben Bestelmeyers an das Kultusministerium vom Juni 1937 belegt: »Wir sind von der künstlerischen Oberleitung des Festzuges ersucht

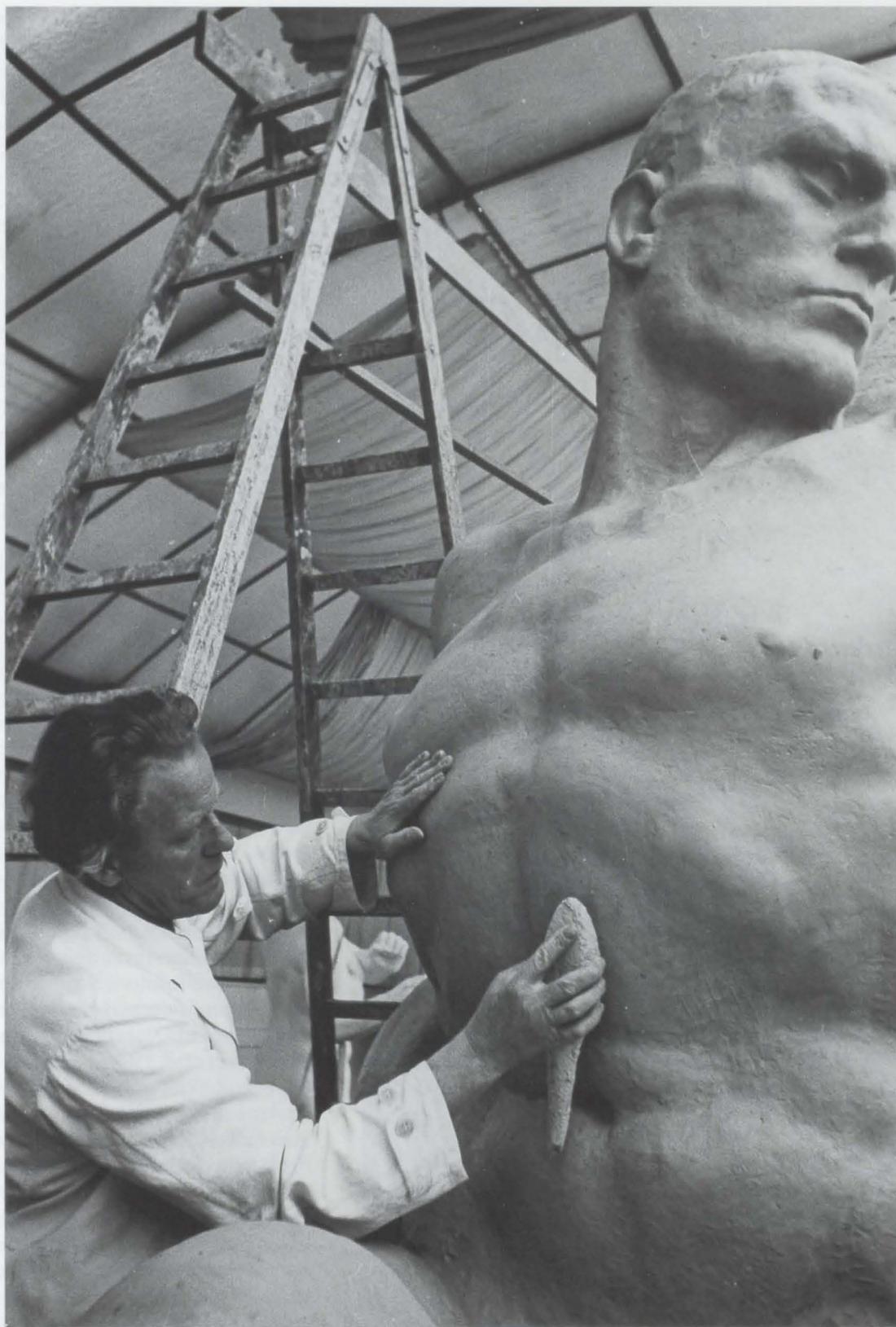


Abb. 12
Heinrich Hoffmann:
Thorak bei der Arbeit
an der Plastik »Denk-
mal der Arbeit für die
Reichsautobahn«
in seinem Atelier,
Reportage Juni 1938.
Verbleib unbekannt

worden für die Ausführung des Wagens der Malerei, wohl mit des bedeutsamsten Wagens des Festzuges, einen geeigneten Raum unserer Akademie zur Verfügung zu stellen, der sofort gebraucht wird. [...] Wir kommen diesem Ersuchen selbstverständlich bereitwilligst nach. [...] Die Malerei muss schon wegen der Zusammenarbeit mit dem Bildhauer dieses Wagens, Professor Killer, in unserem Hause ausgeführt werden. Ausserdem haben wir auch unsere Aula für die Arbeiten am Festzug zur Verfügung gestellt, die dadurch vollständig in Anspruch genommen ist.«¹⁰⁹

Der erste Festzug fand im Oktober 1933 unter dem Motto »Glanzzeiten Deutscher Kultur« anlässlich der Grundsteinlegung des »Hauses der Deutschen Kunst« statt, den der Akademieprofessor Joseph Wackerle entwarf und künstlerisch leitete.¹¹⁰ Wackerle hatte zunächst an der Kunstgewerbeschule und im Anschluss bei Rümman an der Akademie studiert. Sein früherer Er-

folg als künstlerischer Leiter der Nymphenburger Porzellanmanufaktur sicherte ihm 1917 eine Professur an der Kunstgewerbeschule, von der er 1924 an die Akademie versetzt wurde. Er tat sich – nach seinem frühen Engagement für die Nationalsozialisten bei der Gestaltung des Münchner Festzugs 1933 – auch 1936 bei der Ausstattung für das Reichssportfeld in Berlin mit einigen Großplastiken und 1937 mit seinem Neptunbrunnen in München hervor (Abb. 13). Wackerle zählte zu der Kommission, die »Entartete Kunst« in öffentlichen Sammlungen ermittelte und konfiszierte, und war beauftragt, Goebbels' Reichpropagandaministerium, Hitlers Teehaus auf dem Obersalzberg und die »Führerwohnung« in der Alten Reichskanzlei in Berlin mit seinen Skulpturen auszustatten. 1937 fungierte er bei der Eröffnung der ersten »Großen Deutschen Kunstausstellung« als »Sachverständiger in allen kunstsachlichen Fragen«.¹¹¹ Dennoch kam Wackerle, der nie in die Partei eingetreten war, zu Kriegsende glimpflich davon, wurde schnell entnazifiziert und durfte bis 1950 weiter unterrichten.

Den propagandistischen Höhepunkt erreichten die Umzüge unter dem Motto »Zweitausend Jahre Deutscher Kultur« anlässlich der Einweihung des »Hauses der Deutschen Kunst« im Juli 1937. Auch im Sommer 1938 und 1939 boten die Eröffnungen der »Großen Deutschen Kunstausstellungen« Gelegenheit zu opulenten Festzügen (Abb. 14).¹¹² Die Leitung der künstlerischen Gestaltung übernahmen diesmal jüngere Künstler, der Maler Hermann Kaspar und der Bildhauer Richard Knecht. Ihre Leistung für die Umzüge wurde dezidiert hervorgehoben, als es um ihre Anstellung als Professoren bei der Akademie ging, die nur wenig später erfolgte. Auch die Teilnahme an den Ausstellungen, die jeweils über tausend Exponate »guter« und »artreiner« deutscher Kunst zeigten, erhöhte ganz konkret die Chance auf eine Professur an der Akademie. 1937 waren dort Werke zahlreicher bereits amtierender, aber auch zukünftiger Professoren zu sehen – so zum Beispiel die des Bildhauers Knecht,¹¹³ der im November 1939 Vertragslehrer und 1942 Professor wurde. An seiner Stelle hätte man eigentlich lieber den »ausgezeichneten Künstler Arno Breker« gesehen, wie ein Ministeriumsschreiben vom Juli 1938 verdeutlicht, »eine frische, jugendliche Kraft von starker künstlerischer Potenz, der sicher eine gute Aquisition für München wäre. Leider dürfte es kaum möglich sein ihn für München zu gewinnen, da mit ihm bereits bindende Vereinbarungen für die Uebernahme eines Meisterateliers an der Akademie der Künste in Berlin vorliegen sollen.«¹¹⁴ Breker war somit außer Reichweite für München.



Abb. 13 Josef Wackerle, Rosselenker, 1936, Gauinger Travertin, H. inklusive Postament 600 cm. Berlin, Ehemaliges Reichssportfeld, rechts vor dem Marathontor (Aufnahme um 1936)



Abb. 14
Heinrich Hoffmann,
Tag der Deutschen Kunst,
Festwagen der Pallas
Athene. München,
18. Juli 1938

Vermittlung eines neuen Menschenbilds in der Nachkriegszeit

Die Vorzeigeakademie der Nationalsozialisten fand schließlich ein unrühmliches Ende, nachdem das Gebäude bei einem Bombenangriff im Juli 1944 bis auf die Umfassungsmauern und die Gewölbedecken im Erdgeschoß ausbrannte. Im Oktober 1944 wurden alle Kunsthochschulen durch das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung offiziell geschlossen. Bis zum Kriegsende und dem Einmarsch amerikanischer Truppen in München sollte noch ein halbes Jahr vergehen und exakt ein ganzes Jahr bis zur Entlassung ehemaliger NSDAP-Mitglieder und »Nazi-Künstler« durch die Militärregierung. Die kommissarische Leitung, die nach Bestelmeyers Tod 1942 Bleeker innegehabt hatte, wurde dem Maler Adolf Schinnerer (1876–1949) als Dienstältestem übertragen. 1946 ernannte man dann den Architekten Carl Sattler (1877–

1966), der nach dem Krieg wieder eingesetzte Präsident der Akademie für angewandte Kunst, auch zum Präsidenten der Akademie der bildenden Kunst, die nun mit erst genannter vereinigt wurde. Sattler war ein Schwiegersohn Hildebrands und insofern auch mit dessen Lehre eng vertraut. Trotz der Versuche der amerikanischen Besatzer, die Akademie grundsätzlich zu erneuern, war die Zeit unmittelbar nach 1945 eindeutig eher von Kontinuität denn von einem Neuanfang bestimmt, wobei die Bildhauerei zumindest in personeller Hinsicht eine Ausnahme darstellte, da hier drei der vier Professoren gehen mussten.¹¹⁵

Nachdem man Bleeker, Knecht und Thorak – alle Mitglieder der Partei – entlassen hatte, war die Bildhauerei nur noch mit dem parteilosen Josef Wackerle besetzt geblieben, so dass neue Professoren akquiriert werden mussten. Der Bildhauer Otto Weber erbot sich in einem leidenschaftlichen Plädoyer als Erneuerer: »Will unser neues Ministerium auf dem Gebiete der

Hochschule für bildende Kunst die bisherige mangelhafte Methode weiterführen und bei der Schwärmerei für die Griechen und die alten Meister verbleiben und eine Akademie dulden, welche wohl dem einzelnen eine Arbeitsmöglichkeit bietet, rein schulungsmäßig jedoch eine ausgesprochene Null ist – oder will es einen neuen Weg (den ewig alten und einzig richtigen!) einschlagen und die Entwicklung einer neuen absoluten und selbständigen Meisterlichkeit des 20. Jahrhunderts vorbereiten?»¹¹⁶ Doch ohne Erfolg. In einem Bericht des Syndikus Bernhart an das Ministerium vom November 1945 hieß es: »Die Malerprofessoren sind z. Zt. ausreichend. Infolge der Entlassung von 3 Bildhauer-Professoren wären mindestens eine oder zwei Neuberufungen erforderlich. Wir werden hierfür Vorschläge einreichen, sobald die Wiedereröffnung in greifbare Nähe rückt.«¹¹⁷ Die Gattung wurde sogar noch zusätzlich aufgestockt, indem schließlich nicht nur Josef

Henselmann von der Akademie der angewandten Kunst übernommen wurde, sondern auch noch drei weitere Bildhauer 1946 berufen wurden: Theodor Georgii (1883–1963), Toni Stadler und Anton Hiller. Seitdem standen also fünf Bildhauer-Professoren für die Studierenden zur Auswahl, eine Anzahl, die bis heute Bestand hat. Georgii unterrichtete im Hildebrand-Haus in der Maria-Theresia-Straße in Bogenhausen, wo zwei Ateliers zur Verfügung standen. Die anderen Professoren lehrten in der ausgebombten Akademie, deren Erdgeschossräume noch einigermaßen intakt geblieben waren, sowie in dem von Albert Speer errichteten »Staatsatelier Baldham«, dem ehemaligen Atelier Josef Thoraks.

Wichtige Impulse im kulturpolitischen Sinne gingen von Josef Henselmann aus.¹¹⁸ Er folgte Carl Sattler 1948 in das Amt des Präsidenten, in dem er bis 1957 blieb und in das er zwischen 1963 und 1965 erneut zurückkehrte. Damit stellte er wichtige Weichen für das Haus, sowohl in der konservativ gesinnten Personalpolitik – er soll beispielsweise die Anstellung Max Beckmanns (1884–1950) als Malereiprofessor verhindert haben – als auch im engagierten Wiederaufbau des Akademiegebäudes. Man sagte ihm sehr gute Beziehungen zum Ministerium nach, weshalb wohl die Instandsetzung, bei der die Studierenden kräftig mithelfen mussten, so schnell vonstatten gehen konnte.

Henselmann, der als Bildhauer das Material Holz bevorzugte, war schon als Student sehr erfolgreich gewesen. Als 34-jähriger erhielt er 1932 einen Ruf an die Akademie für angewandte Künste, wo er bis 1945 unterrichtete. Sein Hauptwerk – neben dem vier Meter hohen Triumphkreuz im Münchner Dom – befindet sich in Passau. Hier gestaltete er für den Hochaltar im Stephans-Dom (1953) eine Figurengruppe mit dem Martyrium des Kirchenpatrons (Abb. 15), die von Anfang an stark diskutiert, aber auch kritisiert wurde. Indem er deren Holzkern mit einer Metallschicht ummantelte, eine an das Mittelalter anknüpfende Technik, wurden die Figuren stark abstrahiert. Auch im profanen Bereich nahm Henselmann zahlreiche Aufträge entgegen. Der bekannteste ist sicherlich der Münchner Rindermarkbrunnen von 1964, den er mit Hilfe seiner Schüler Otto Kallenbach (1911–1992), Hans Ladner (1930–2001), Gilbert Prousch (geb. 1943, später Teil des berühmten Künstlerpaars Gilbert & George), Erich Ott (geb. 1944) und Nikolaus Lang (geb. 1941) schuf.

Die von außen Neuberufenen gehörten zu den während der NS-Zeit verschmähten Künstlern und altersmäßig zu einer Generation, die für eine Rückbesinnung auf die Moderne in der Zeit vor dem National-



Abb. 15 Josef Henselmann, Hochaltar im Stephans-Dom zu Passau, 1953, Holz mit Silberfolie beschlagen, H. 1700 cm. Passau, Stephans-Dom (Aufnahme von 1953)

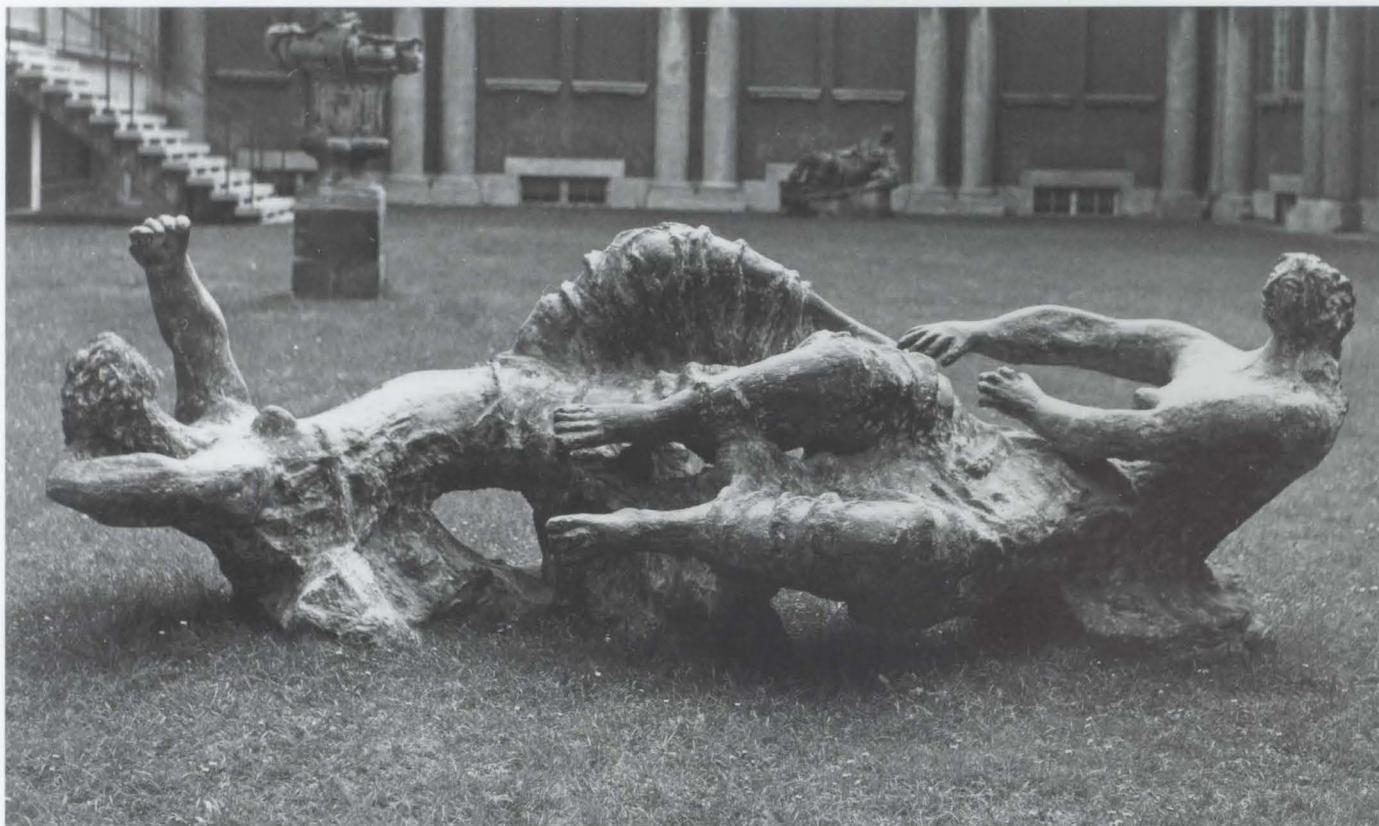


Abb. 16 Toni Stadler, *Nereiden*, 1966, Bronze, Höhe 115 cm.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O. 3114 (Aufnahme von 1966)

sozialismus stand. Georgii war zum Zeitpunkt der Berufung 63 Jahre alt, Stadler 58 und Hiller 53. 1952 folgte Heinrich Kirchner auf die Stelle von Georgii und 1959 der Italiener Emilio Greco (1913–1995) auf die Stelle von Stadler. Abgesehen von Greco, der bereits nach zwei Jahren von Georg Brenninger abgelöst wurde, kamen alle ausnahmslos aus der Tradition Hildebrands: Georgii hatte 1905 bei diesem gelernt und war seit 1907 dessen Schwiegersohn. 1924 übernahm er die künstlerische Leitung der Dombauhütten von Regensburg und Passau. Seine Steinskulpturen sakraler Motive vertraten die konservative Linie sehr anschaulich, wie Schmoll gen. Eisenwerth charakterisiert. »Gediegenes Handwerk, Beharren in den skulpturalen Prinzipien Hildebrands und ein konventioneller Idealismus kennzeichnen Werk und Richtung.«¹¹⁹ Alle anderen – Brenninger, Henselmann, Hiller, Kirchner und Stadler – waren Hahn-Schüler und über diesen ebenfalls mit der Hildebrand'schen Lehre noch sehr vertraut. Hiller, Kirchner und Stadler waren darüber hinaus seit ihren Studientagen eng miteinander befreundet.

Toni Stadler, der bis 1958 unterrichten sollte, galt als der neue Hoffnungsträger für die Bildhauerei an der Münchner Kunstakademie.¹²⁰ Als Sohn des österreichischen Landschaftsmalers Anton von Stadler (1850–1917) stand er von klein auf mit Kunst in Berührung. Er lernte zunächst an der Kunstgewerbeschule, ging dann bei August Gaul (1869–1921) in Berlin in die Lehre (1909/11) und kam erst nach dem Ersten Weltkrieg zum Studium bei Hermann Hahn an die Münchner Kunstakademie (1919/25). Danach schloss er einen zweijährigen Studienaufenthalt bei Aristide Maillol (1861–1944) in Paris an, so dass er wirklich umfassend ausgebildet war. Wie sehr ihn der Unterricht bei Maillol prägte, schreibt er selbst: »Bei ihm musste ich erst all das wieder verlernen, was ich zuvor in München gelernt hatte, um dadurch zu viel Wesentlicherem und Anonymerem in mir beziehungsweise in meinen künstlerischen Betrachtungen vorzustoßen.«¹²¹ Von 1942 bis 1945 unterrichtete Stadler am Frankfurter Städel und so konnte er nach München bereits Lehrerfahrung mitbringen.

Dass Toni Stadler ein passionierter Lehrer war, verdeutlicht unter anderem eine Manuskriptpassage, die sich in seinem Nachlass erhalten hat: »Meine Klasse wurde fast eine zweite Hahnklasse: es waren begabte Schüler, mit leidenschaftlicher Arbeitslust. Ich war stolz auf sie. Übrigens war ich ein leidenschaftlicher Lehrer. [...] In meiner Zeit als Lehrer habe ich versucht jungen Menschen begreiflich zu machen was richtig und falsch ist bei einer plastischen Arbeit. Das Lehren selbst hat

mich auf viele brauchbare Gedanken gebracht u. oft habe ich rührend dankbare Blicke bekommen wenn ich verständlich machen konnte worum es sich bei der Bildhauerei handelt.«¹²²

Schnell erkannte er die dort noch immer festsitzende Starre in der Figurauffassung, was sein Ausspruch »Das Monumentale muss noch raus«¹²³ anschaulich wiedergibt. Er suchte vielmehr nach modernen Möglichkeiten, die vom Nationalsozialismus diskreditierte Tradition des internationalen Klassizismus mit anderen Mitteln fortzusetzen (Abb. 16). Nicht mehr das klassizistische Ideal, das Monumentale, sondern das Gebrochene, Kleinformatige und Verletzliche interessierte ihn. Dabei blieb Stadler immer bei der Figur und begriff sie – vor allem seine Torsi, die er seit Mitte der 1950er Jahre schuf – als Gefäß. Damit gab er die Geschlossenheit endgültig auf und das Fragmentarische wurde zum Maßstab seines Figurenstils. Mit diesen reduzierten menschlichen Gestalten, die die vorher tabuisierte Vergänglichkeit wieder einführten, fand er die Form, die schließlich von der jüngeren Generation übernommen wurde. Aber auch im sich etablierenden Kunstbetrieb der Nachkriegszeit fand seine Arbeit weitreichende Anerkennung. So wurde er zwischen 1955 und 1964 jeweils zur documenta nach Kassel eingeladen und 1959, auf der documenta II, in den Ruinen der Orangerie direkt neben Henry Moore (1898–1986) präsentiert.

Sein Freund und Kollege Heinrich Kirchner hatte als viel gefragter Leiter der Guss-Werkstatt zwanzig Jahre Erfahrung an der Akademie, bevor er 1952 zum Professor ernannt wurde.¹²⁴ Selbsttätig – ohne staatliche Zuschüsse – hatte er dort eine Abteilung für Bronzeguss im Wachsauerschmelzverfahren eingerichtet. In enger Zusammenarbeit mit Kollegen experimentierte er beim Gießen mit unterschiedlichen Arbeitsmethoden. Die dabei gemachten Erfahrungen hinterließen nicht nur ihre Spuren im eigenen bildhauerischen Werk, sondern wurden auch an die Studierenden weitergegeben, die bei ihm außergewöhnliche Techniken erlernen konnten. So schwärmte einer seiner bekanntesten Schüler, der Bildhauer Lothar Fischer (1933–2004), noch im Jahr 2003, dass er bei ihm die »so wichtige und entscheidende Methode des Biegens und Bauens mit Wachsplatten«¹²⁵ kennenlernen konnte, um daraus gefäßartige Hohlkörper und Figuren zu entwickeln. Fischer berichtete weiter: »Wichtig dabei war natürlich auch die Berücksichtigung der statischen Situationen. Denn es galt schließlich, ein weiches, schweres Material in stabile Gebilde zu verwandeln, also ohne jede Berechnung ein Gespür für Statik zu entwickeln« und

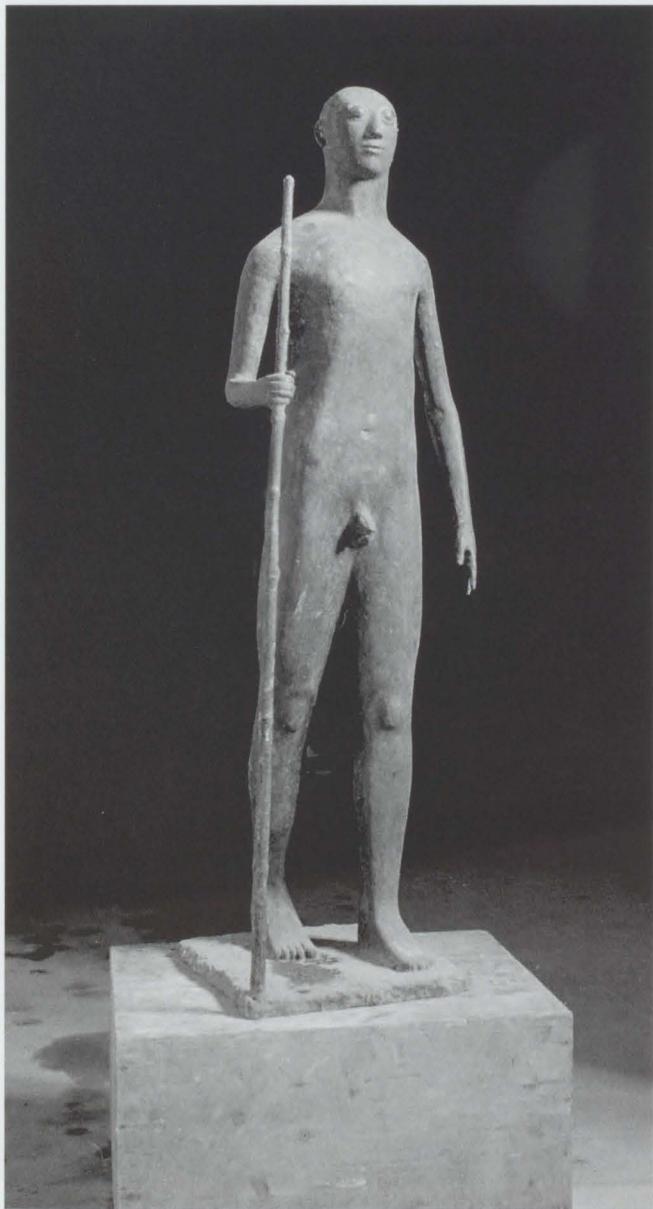


Abb. 17 Heinrich Kirchner, *Der Wanderer*, 1949/50, Bronze, H. 132 cm. Erlangen, Städtische Sammlung

prägte für diesen Vorgang den Begriff der »emotionalen Statik«. ¹²⁶ Kirchner zählte seinerzeit zu den gefragten Künstlern, was seine Teilnahme an der Ausstellung »Das Menschenbild in unserer Zeit« in Darmstadt 1950 oder an der documenta II 1959 belegt. Er hatte immer wieder seinen »Wanderer« von 1949/1950 ausgestellt, Sinnbild für eine Phase der Neuorientierung und Sinnsuche im Nachkriegsdeutschland sowie aktuelles Gleichnis für die vielen Heimatlosen und aus der Kriegsgefangenschaft Heimkehrenden (Abb. 17). Das Menschbild, das Kirchner in dieser Plastik gestaltete, ist stark stilisiert und weist bereits auf abstrahierende Tendenzen und absichtsvolle Naivität der Formwiedergabe voraus, die für sein Spätwerk charakteristisch werden sollten. ¹²⁷

Gerade in der Bildhauerei ging es nach 1945 ohne Zweifel um die Vermittlung eines neuen Menschenbildes. Die Darstellung des heroischen, perfektionistischen Idealmenschen im Sinne des Nationalsozialismus wurde nun durch die Darstellung eines verfremdeten, verletzlichen Körpers ersetzt. Monumentales Pathos wich dem Naturverbundenen, Menschlichen. Man suchte zugleich nach einem künstlerischen Neuanfang in Deutschland und nach dem Anschluss an ein künstlerisches Weltniveau. Dabei orientierte man sich sowohl an den Künstlern der Zeit vor dem Nationalsozialismus als auch an internationalen Größen. Künstler wie Hans Arp (1886–1966), Constantin Brancusi, Alberto Giacometti (1901–1966), Pablo Picasso (1881–1973), Henri Laurens (1885–1954), Aristide Maillol oder Henry Moore waren die großen Vorbilder. ¹²⁸

Auffallend ist, dass sich alle Münchner Nachkriegsbildhauer in ihren Arbeiten fast ausnahmslos der menschlichen Figur widmeten, vereinzelt auch der Tierplastik, jedoch nicht der Gegenstandslosigkeit. Sehr häufig standen für sie humanistische, christliche und allgemeingültige Werte im Vordergrund, die ihr Sujet bestimmten, wie Stadler 1974 erklärt: »[...] das Eigentliche, was mich zu Glück und Zufriedenheit brachte, war die Beschränkung im Motiv, dafür der Wunsch innerhalb dieser Beschränkung, das heißt des menschlichen Körpers, auch da nur mehr das Wesentliche zu sehen und auf alles Ausschmückende und, möchte ich sagen, Erzählende lieber zu verzichten, um eine gewisse Anonymität zu erreichen, die mich mehr beglückte wie die sogenannte Charakterisierung.« ¹²⁹ Referenz war für viele die Klassik aber auch der Expressionismus, wie ein Rückblick Heinrich Kirchners verdeutlicht: »Die Antike war [...] immer ein Leitbild für mich. Sie ist nicht wegzudenken aus unsrem heutigen Geschehen. Nebenbei hat für mich die expressive Kunst ein minde-



Abb. 18 Georg Brenninger am Giebel des Nationaltheaters, um 1971/72, Ungarischer Muschelkalk, H. 400 cm. München, Nationaltheater am Max-Josephs-Platz

stens ebenso starkes Gegengewicht gebildet. [...] Ich für meinen Teil glaube, dass das klassische Element im Gegensatz zum klassizistischen immer ein Pol des Künstlerischen ist, genau wie das Expressive oder das Kubistische oder andere Strömungen, denn unsere ganze moderne Kunst gründet ja schließlich auf dem Klassischen.« ¹³⁰ Vereinfachte Körper, Verzicht auf anekdotische Details und sinnbildhafte Verdichtungen waren die Ergebnisse. Die Richtlinien, die bereits in der Hahn-Klasse in den 1920er Jahren von den dortigen Schülern, vor allem durch Ludwig Kasper, Fritz Wrampe, Heinrich Kirchner und Toni Stadler verfolgt wurden und die im Kern auf Adolf von Hildebrand zurückgingen, hatten noch immer ihre Gültigkeit. Es ging um die Tektonik des Aufbaus, die Reduzierung des Natureindrucks auf eine Großform und eine in sich ruhende, geschlossene Gestalt. Illusionistisches, Dekoratives, Malerisches, Pathetisches wurde abgelehnt. Man suchte vielmehr Maß, Blockgefühl und Ordnung, eine klare Bildvorstellung; die innere Gesetzmäßigkeit der Figur war das Ziel der Gestaltung. ¹³¹

Auch war – wie bereits für Hildebrand und Hahn – für alle Nachkriegsbildhauer ein ernsthafter Form- und



Abb. 19
Robert Jacobsen, ohne
Titel, 1958, Eisen, H. 80 cm.
Aufstellung auf der
documenta 2, Orangerie,
Erdgeschoss, Raum 1.
Verbleib unbekannt

Qualitätsbegriff, das technische und handwerkliche Niveau einer Arbeit von größter Bedeutung, obwohl neben den traditionellen plastischen Verfahrensweisen nun auch gemäßigte, experimentierende Formgestaltungen hinzukamen.¹³² Die Betonung auf dem Handwerklichen entsprach den Unterrichts-Richtlinien an der Akademie, die 1946 eine neue Verordnung erhalten hatte.¹³³ Der Schwerpunkt des Unterrichts lag – soweit dies trotz des anfänglichen Materialmangels möglich war¹³⁴ – auf handwerklicher Schulung. Der Planungsausschuss, ausschließlich mit Lehrern der ursprünglichen Akademie für angewandten Kunst besetzt, erarbeitete damals einen ganz auf Technik und Materialkunde ausgerichteten Lehrplan.¹³⁵

Bestimmend für das Arbeiten der Nachkriegsbildhauer war aber nicht allein das eigenständige Werk,

sondern vor allem auch die Erledigung von Auftragsarbeiten. Alle waren vielbeschäftigte Auftragnehmer seitens der Kirche, des Staates oder der Stadt. Allein die Innenstadt Münchens, die nach dem Zweiten Weltkrieg teilweise bis zu 90 Prozent zerstört war, wurde – anders als in vielen deutschen Städten – möglichst originalgetreu rekonstruiert. Hier war viel Bedarf an Ersatz für zerstörte Werke, aber auch an der Schaffung neuer Kunstwerke. Das prominenteste Beispiel einer Auftragsarbeit waren sicherlich die Giebelfiguren der Münchner Oper, die nach den Kriegszerstörungen herzustellen waren. Das alte Thema wurde wieder aufgegriffen, jedoch zeitgenössisch interpretiert. Neun Jahre lang – von 1964 bis 1972 – arbeitete Georg Brenninger an dieser Aufgabe. Das Giebfeld zeigt Apoll und die neun Musen, wobei der Lyra spielende Gott mit einer



Abb. 20
Karl Fred Dahmen,
ohne Titel, 1966, Papier,
Sand, Farbe, Collage,
Maße unbekannt.
Marburg, Privatsammlung

Größe von über vier Metern in der Mitte thront (Abb. 18). Anhand dieser Figuren wird deutlich, dass bei offiziellen Aufträgen der Akademieprofessuren immer noch die figürliche Bildhauertradition gefragt war, während Brenninger zur gleichen Zeit bereits vollständig abstrakte Werke schuf.

Die Erweiterung der Tradition durch Abstraktion und einen erweiterten Werkbegriff

Bis Anfang der 1960er Jahre kam keiner der Bildhauerprofessoren der Münchner Akademie den außerhalb längst markanten Tendenzen zum Ungegenständlichen nach. Entwicklungen wie Kubismus, Konstruktivismus oder Surrealismus waren an der Akademie gänzlich vorübergegangen. Der Anfang wurde schließlich in der

Malerei gewagt: Ernst Geitlinger (1895–1972), der 1951 aus New York zurückgekehrt an die Hochschule berufen wurde, war der erste, der die Abstraktion vertrat. Alle anderen Professoren blieben der gegenständlichen Darstellung im Sinne einer Fortsetzung der klassischen Moderne verpflichtet. Die Zeit schien in der Akademie stehen geblieben zu sein. Neuen Ideen begegnete man mit Misstrauen, so auch, als Anfang 1958 die Chance bestand, den progressiven Kunsthistoriker Werner Haftmann (1912–1999), Kurator der ersten drei documenta-Ausstellungen und Verfechter der »Abstraktion als Weltsprache«, als Generalsekretär an die Akademie zu berufen. Die Gegner der abstrakten Kunst, die in der Mehrheit waren, wussten dies zu verhindern. Hintergrund war der Streit der »Abstrakten« gegen die »Gegenständlichen«, der seit Ende

der 1940er Jahre ausgetragen wurde: auf der einen Seite standen die Gegenständlichen beziehungsweise Konservativen, angeführt von dem Kunsthistoriker Hans Sedlmayr (1896–1984), auf der anderen Seite die Abstrakten beziehungsweise Modernisten, angeführt von Willi Baumeister (1889–1955) und Werner Haftmann. Wenig später – im Zuge des Kalten Kriegs – geriet die figürliche Plastik im Westen pauschal und zu Unrecht in den Ruf einer genuinen Verbindung mit dem modernen Totalitarismus. Die Nachkriegsmoderne setzte auf Abstraktion, um sich gegen den sozialistischen Realismus abzugrenzen. Damit fiel die Münchner Akademie noch weiter von den Avantgardeströmungen ab.

Erst 1962 konnten die Studierenden der Bildhauerei nicht nur Abstraktionen, sondern konsequent abstraktes Arbeiten erlernen, als der Däne Robert Jacobsen (1912–1993) berufen wurde. Der Architekt und Aka-

demiepräsident Sep Ruf (1908–1982) hatte in Paris Ausschau nach dem gehalten, was in der damals noch bedeutendsten Kunstmetropole der Welt einflussreich war, und den Bildhauer von dort nach München geholt. Jacobsen, der zunächst in Holz gearbeitet hatte, entdeckte als ausgebildeter Schweißer 1937 das Material Metall für künstlerische Arbeiten und schuf in der Folge surrealistisch anmutende Werke. 1947 ging er mit einem Kunststipendium nach Paris, arbeitet dort ebenfalls in einer Werkstatt als Schweißer und unterhielt Kontakt zu vielen abstrakt arbeitenden Künstlern. Er formte seine Skulpturen aus offenen Eisenkonstruktionen und distanzierte sich dezidiert von geschlossenen Formen. Zunächst farbte er sie schwarz ein; später begann er, sie farbig zu gestalten. Er hatte großen Erfolg, erhielt zahlreiche Preise und nahm als einer der wichtigsten Vertreter der Abstraktion im Jahr 1959 an der documenta II in Kassel teil (Abb. 19). Jacobsen arbei-



Abb. 21 Branko Senjor, *Der Tag des Zweirads*, Happening in der Münchner Kunstakademie, Februar 1969, Foyer der Akademie der Bildenden Künste München

tete nicht nur künstlerisch komplett anders als seine neuen Kollegen, er pflegte auch ein extrem lockeres Verhältnis zu seinen Studierenden. Im Rückblick ließ er wissen: »Mein Ziel war es, den Glauben der Schüler an meine Autorität zu zerstören. Also habe ich während der ersten Wochen nichts zu meinen Studenten gesagt und habe sie in ihrer Ecke arbeiten lassen.«¹³⁶

Mit der Berufung von Karl Fred Dahmen (1917–1981), der aus Düsseldorf nach München kam und für Malerei und Objektkunst (Abb. 20) eingestellt wurde, konnte sich 1967 ein neuer, erweiterter, über die traditionelle Malerei und Bildhauerei hinausgehender Werkbegriff etablieren. Es war das erste Anzeichen eines Aufbrechens der künstlerischen Gattungen an der Akademie, den die Studierenden ein Jahr später mit aller Vehemenz einfordern sollten. Im Januar 1968 begannen die ersten Studentenproteste an der Münchner Akademie, die sich zuerst an der Frage nach der Zugangsberechtigung zu den Werkstätten entzündeten. Diese waren fast immer durch die Professoren mit ihren Auftragsarbeiten besetzt, so dass die Studierenden sie nur benutzen durften, wenn sie gerade einmal frei waren. Ein Flugblatt mit der Überschrift »Wem gehört die Akademie?« informierte über die Missstände und forderte die freie Nutzung der Werkstätten.¹³⁷ Selbst die Süddeutsche Zeitung war schließlich auf diesen Umstand aufmerksam geworden und berichtete in ironi-

schem Ton: »Seit geraumer Zeit arbeitet unser avantgardistischer Professor Brenninger hingebungsvoll an seiner problematischen Apollo-Figur für den Giebel des Nationaltheaters. Immer wieder maßen sich ungezogene Studenten das Recht an, in den Werkstätten für sich selbst zu arbeiten, und gefährden dadurch die bedeutenden Werke unserer Professoren. Derartige Zustände sind unhaltbar und einer Kunsthochschule unwürdig. Die Akademie ist für die Professoren da! – oder ist jemand anderer Meinung?«¹³⁸ Die nun heftig ausfallenden Unruhen während der Studentenrevolte mit ihren Aktionen und happeningartigen Veranstaltungen (Abb. 21) lieferten fraglos ein alternatives gedankliches Angebot zu den Praktiken innerhalb der Kunsthochschule und wirkten damit stimulierend auf die Entwicklung neuer Konzeptionen.¹³⁹

Doch auch in der Folgezeit blieb vieles – trotz erster Versprechungen – immer noch Utopie und brauchte in der Durchsetzung eine lange Zeit. Denn die nachfolgenden Berufungen verharteten weiterhin im konservativen Fahrwasser der Münchner Tradition einer figürlichen Bildhauerei. 1973 wurde der Pfälzer Otto Kallenbach¹⁴⁰ berufen, 1975 folgten die beiden ebenfalls aus der Pfalz stammenden Künstler Emil Krieger (1902–1979) und Erich Koch (geb. 1924)¹⁴¹ sowie der Österreicher Hans Ladner.¹⁴² Sie alle hatten an der Münchner Kunstakademie figürliches Arbeiten gelernt,



Abb. 22
Emil Krieger, *Verwundeter*,
um 1950, Bronze,
H. unbekannt. Verbleib
unbekannt

das sie auch in ihrer Lehre vermittelten (Abb. 22); echte Innovationen vermisst man in ihren Werken. Alternativmodelle entwickelten sich in München außerhalb der Akademie, wobei vor allem an die Gruppen »Spur« und »Geflecht« zu denken ist.¹⁴³

Erst um 1980 fand die figürliche Bildhauertradition an der Akademie ein Ende, weil nun anders orientierte Bildhauer Professuren erhielten: So wurde 1978 der Stadler-Schüler Leo Kornbrust (geb. 1929) berufen.¹⁴⁴ Dieser war zunächst noch stark von seinem Lehrer geprägt und modellierte vor allem figürlich in Ton, wandte sich aber Anfang der 1960er Jahre der Bearbeitung von Stein sowie einer abstrakten Formensprache zu.

Neuen Wind brachte vor allem 1981 der Schotte und Pop-Art-Künstler Eduardo Paolozzi (1924–

2005).¹⁴⁵ Er war in Edinburgh, London und Paris ausgebildet worden, wo er noch Arp, Brancusi, Giacometti, Léger und Dubuffet kennengelernt hatte. Mehrfach waren seine Werke auf der documenta und 1960 auf der Biennale in Venedig präsent gewesen. In Deutschland unterrichtete er 1960 bis 1962 als Gastprofessor in Hamburg, ab 1977 an der Fachhochschule Köln und schließlich – zwischen 1981 und 1989 – in München. Seine Skulpturen waren sehr vielfältig, häufig Assemblagen aus gesammelten Materialien, die sich zu humanoiden Formen zusammensetzten und später durch hochglänzende roboterartige Gestalten ergänzt wurden.

Der Amerikaner James Reineking (geb. 1937), der 1980 nach Deutschland kam, unterrichtete zwischen 1990 und 2003 an der Münchner Kunstakademie.¹⁴⁶ Seit 1971 entwickelte er Skulpturen aus einem einzigen Stahlblech – meist in Form eines Rechtecks, das geschnitten, gebogen, bisweilen gewalzt und raffiniert neu arrangiert wurde, so dass aus der ursprünglich zweidimensionalen Ausgangsform eine komplexe, abstrakte, dreidimensionale Skulptur mit einer ausgeklügelten Verteilung der Gewichte und Schwerpunkte entstand. Seine Werke sind sowohl der Konzeptkunst wie der Minimal Art zuzurechnen.

Der Berliner Bildhauer und Objektkünstler Olaf Metzel (geb. 1952) unterrichtet seit 1990 an der Münchner Kunstakademie und gehört damit zu den Dienstältesten des heutigen Kollegiums.¹⁴⁷ Seine Arbeiten sind auf – auch politische – Provokationen des Betrachters angelegt: mit Utensilien wie Absperrgittern bei der Skulptur »13.3.1981«, die 1987 beim Skulpturenboulevard in West-Berlin für Furore sorgte und ihn überregional bekannt machte, oder ausrangierten Stadionsitzen, die er beim Fußball-Projekt »Auf Wiedersehen« (2006) in Nürnberg zu absurden Höhen auftürmte (Abb. 23). Erst jüngst löste seine konventionell ausgeführte Bronzefigur, ein weiblicher Akt mit Kopftuch und dem Titel »Turkish Delight«, heftige Diskussionen in Wien aus.

Ab 1995 unterrichtete vier Jahre lang die Spanierin Christina Iglesias (geb. 1956) an der Akademie.¹⁴⁸ Sie gehört zu einer Generation von Künstlern, die seit den 1980er Jahren den Begriff der Skulptur im Sinne raumbezogener Installationen wesentlich weiterentwickelt haben. Unter Einbeziehung eines ausgeprägten Interesses an Architektur, Literatur und Geologie entwirft sie abstrakte Rauminstallationen unter Einsatz unterschiedlicher Materialien und Techniken wie Zement, Alabaster und Kunstharz, Flachrelief, Gobelin und Siebdruck.



Abb. 23 Olaf Metzel, *Auf Wiedersehen*, 2006, Stahl, Beton, Stadionsitze, H. ca. 1700 cm. Temporäre Installation auf dem Nürnberger Hauptmarkt im Sommer 2006

1997 wurde die Meisterschülerin von Klaus Rinke (geb. 1939), Asta Gröting (geb. 1961), berufen, die bis 2003 in München lehrte.¹⁴⁹ Sie zählt zu den multi-medial agierenden Künstlern, die sowohl Skulpturen, Performances, Filme, Audioarbeiten und Zeichnungen schuf. Mit ihren Werken will sie innere, nicht sichtbare Vorgänge offenlegen und transformieren. So schuf sie eine große Werkgruppe anatomischer Plastiken, die sich mit den energetischen Systemen, wie Nerven- und Verdauungssystemen bei Lebewesen auseinandersetzen. Diese Arbeiten fanden in dem großen Video- und Performanceprojekt »Die innere Stimme« eine Fortsetzung, bei der sie Bauchredner-Puppen einsetzte, um die Suche nach dem Ort und dem Begriff der Seele zu verbalisieren.

Die Bildhauerei an der Akademie heute

Zurzeit unterrichten neben Olaf Metzel vier weitere Bildhauer an der Akademie: Nikolaus Gerhart (geb. 1944), Hermann Pitz (geb. 1956), Stephan Huber (geb. 1952) und die gebürtige Tschechin Magdalena Jetelova (geb. 1946).

Der 1998 berufene Nikolaus Gerhart ist Schüler von Brenninger und steht somit in der Tradition der Münchner Bildhauerei. Er gilt als »klassischer Bildhauer«,¹⁵⁰ der Steinquader aus Marmor, Sandstein, Quarzsandstein, Granit, Basaltlava, Syenit oder Tuffstein mit dem Meißel, der Seilsäge und dem pneumatischen Bohrer bearbeitet, wobei er oft Durchbrüche und Hohlräume mit den dafür herausgeschnittenen Formen konfrontiert. Dabei geht es ihm um die verschiedenen Qualitäten des Steins und ihre unterschiedliche Art der Bearbeitung.

Hermann Pitz lehrt seit 2002 an der Akademie. Er gilt als Konzeptkünstler, der unter anderem mit Fotografie, Objekten, Installationen und Dokumentationen arbeitet sowie bühnenbildhafte Installationen schafft. Einen aktuellen Schwerpunkt bilden seine Studien zum zeitgenössischen Kunstbegriff und zum Selbstverständnis des Künstlertums als Beruf.¹⁵¹

2003 wurde Stephan Huber berufen, der an der Akademie bei Horst Sauerbruch (geb. 1940) in der Kunst-erzieherklasse ausgebildet worden war. Sein Werk verknüpft ebenso eigensinnig wie bildmächtig biografische Bezüge mit barocker, theatraler Überwältigungsästhetik, Psychoanalyse und ironischer Distanzierung.¹⁵²

Magdalena Jetelová, 2004 als die bisher letzte Bildhauerprofessorin an die Akademie gekommen, wurde bekannt mit übergroßen Holzskulpturen von Tischen, Stühlen oder Treppen, die sie aus Baumstämmen schlug. Seit den 1990er Jahren arbeitet sie auch mit gebündelten Laserstrahlen, die menschenleere Landschaften räumlich und flächig strukturieren oder Zitate projizieren. Diese Land Art Projekte hält sie in großformatigen Fotografien fest.¹⁵³

Schließlich ist noch Albert Hien (geb. 1956) zu nennen, der eine Professur für Kunsterziehung innehat. Er ist ebenfalls Schüler von Horst Sauerbruch und konnte mit seinen verspielten, aber handwerklich durchdachten Metallskulpturen 1982 schon kurz nach dem Examen an der documenta 7 teilnehmen.

Die menschliche Figur ist zwar in den Werken der jetzigen Akademielehrer weiterhin eine wichtige Referenz, im Zentrum stehen jedoch eher konzeptionell ausgerichtete Arbeiten, die sich im Kontext einer internationalen Avantgarde der Bildhauerei sehen lassen können. Alle haben einen eigenen Hintergrund, nicht alle verstehen sich tatsächlich als Münchner und jeder von ihnen geht seine eigenen Wege. Insofern kann man nicht mehr von einer homogenen Münchner Bildhauerschule sprechen, auch wenn drei von ihnen an der Akademie ausgebildet worden sind. Allerdings gilt heute manchen Beobachtern die Bildhauerei, die in den verschiedenen Klassen erarbeitet wird, mehr als die Malerei, zumal die Bildhauer-Schüler – betrachtet man etwa die Metzel-Klasse – sich im Anschluss an ihr Studium häufig gut im Kunstbetrieb behaupten können.

Blättert man jüngere Publikationen zur internationalen Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts durch, so tauchen nicht viele deutsche Namen auf: Wilhelm Lehmbruck (1881–1919), Ernst Barlach (1870–1938), Käthe Kollwitz (1867–1945), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Rudolf Belling, Oskar Schlemmer (1888–1943), Kurt Schwitters (1887–1948), bisweilen Otto Freundlich (1878–1943) und gelegentlich Georg Kolbe (1877–1947). Keiner der Münchner Bildhauer aus der Vor- und Nachkriegszeit, die noch ganz im Zeichen der Maximen Hildebrands standen und ein äußerst traditionelles Verständnis von figürlicher Plastik vertraten, konnte sich hier einreihen. Wie über die zeitgenössische Bildhauerei Münchens in Zukunft geurteilt wird, bleibt offen.

Anmerkungen

1 Dieser Beitrag basiert auf mehreren Vorträgen, die – in jeweils veränderter Form – 2008 und 2009 in Passau, Berlin, Neumarkt, Erlangen und Zagreb gehalten wurden.

2 Wolfgang Kehr: Die Akademie der Bildenden Künste München. Kreuzpunkt europäischer Kultur. München 1990. – Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung. Hrsg. von Birgit Jooss/Christian Fuhrmeister. In: *Zeitblicke*, 5, 2006, Nr. 2, [19.09. 2006]. : <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/>.

3 Die digitale Edition der Matrikelbücher der Münchner Kunstakademie. URL: <http://matrikel.adbk.de> [16.04. 2008].

4 Die Publikation *Gestalt-Form-Figur*. Hans Wimmer und die Münchner Bildhauerschule. Hrsg. von Volker Probst/Max Brunner. Güstrow 2008 ist ein erster Ansatz, doch wird dort kein kompletter Überblick über die Münchner Bildhauerschule gegeben. Auch die jüngst erschienene, umfangreiche Festschrift der Akademie widmete der Bildhauerei keinen eigenen Abschnitt, sondern lediglich ein Kapitel zu Werken im öffentlichen Raum. – Walter Grasskamp: Die Akademie im öffentlichen Raum. In: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. »... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus«. Hrsg. von Nikolaus Gerhart/Walter Grasskamp/Florian Matzner. München 2008, S. 296–305. – Die Festschrift zum 175jährigen Bestehen der Akademie enthielt bereits ein grundlegendes Kapitel zur Bildhauerschule, jedoch nur für das 19. Jahrhundert. – Gerhard Finckh: »Plastisch, das heißt antik, zu denken...« Die Bildhauerei an der Münchner Akademie und der Klassizismus von Roman Anton Boos bis Adolf von Hildebrand. In: *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*. Hrsg. von Thomas Zacharias. München 1985, S. 243–271. – Josef Schmoll gen. Eisenwerth gab einen Überblick über die Münchner Plastik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. – (Josef Adolf Eisenwerth: Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts und ihre Stellung innerhalb der deutschen und internationalen Bildhauerei. In: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Justus Müller Hofstede/Werner Spies. Berlin 1981, S. 289–309). Er sprach von einer »Münchner Plastik-Schule von 1891 bis 1942« und datierte den Ausdruck »Münchner Schule der Bildhauerei« auf etwa 1920 (S. 289), wobei dieser Begriff – wie zu zeigen sein wird – bereits früher auftauchte – sowohl im Zusammenhang mit Ludwig Schwanthaler in den 1830er Jahren, als auch mit Adolf von Hildebrand um 1900.

5 Zu Berlin vgl. Georg Malkowsky: Ernst Herter. Beitrag zur Geschichte der Berliner Bildhauerschule. Berlin 1906. – Peter Bloch/Waldemar Grzimek: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Berlin 1978. – Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914, 2 Bde. Hrsg. von Peter Bloch, Aust.Kat. Skulpturengalerie SMPK. Berlin 1990. – Peter Bloch/Waldemar Grzimek: Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Berlin 1994. – Johann Konrad Eberlein: Die Berliner Bildhauerschule und die deutsche Geschichte. In: *Kunst/Geschichte zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz*. Hrsg. von Götz Pochat/Brigitte Wagner. Graz 2000, S. 155–166. – Zu Düsseldorf vgl. Jutta Dresch: Karl Janssen und die Düsseldorfer Bildhauerschule. Düsseldorf 1989. – Zu Dresden vgl. Bärbel Stephan: Ernst Rietschel und die Dresdner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts. In: Ernst Rietschel. 1804–1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers. Hrsg. von Bärbel Stephan. München 2004, S. 11–27.

6 Grasskamp 2008 (Anm. 4), S. 296–305, hier S. 102.

7 Konstitution der königlichen Akademie der bildenden Künste, abgedruckt in *Tradition und Widerspruch* 1985 (Anm. 4), S. 327–335, hier S. 328.

8 Die Gipsabgussammlung wurde schließlich im zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört. Bei den Auseinandersetzungen während der 1968er Unruhen kam es zu weiteren Verlusten. Nur ein kleiner Rest von meist stark beschädigten Stücken wird noch in der Sammlung der Akademie der Bildenden Künste München aufbewahrt. – Walter Grasskamp: Der Lange Abschied des Klassizismus, in: Walter Grasskamp: Ist die Moderne eine Epoche? Kunst als Modell. München 2002, S. 63–117. – Birgit Jooss: Zu den Studentenunruhen von 1968. In: *Zwischen deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*. Hrsg. von Wolfgang Ruppert/Christian Fuhrmeister. Weimar 2007, S. 81–102, hier S. 91.

9 Monika Meine-Schawe: Abgüsse griechischer Bildwerke in der Münchner Kunstakademie. In: *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – deutsche Künstler in Griechenland*. Hrsg. von Christian Fuhrmeister/Birgit Jooss. München 2008, S. 37–51.

10 Finckh 1985 (Anm. 4), S. 247.

11 Uta Schedler: Roman Anton Boos (1733–1810). Bildhauer zwischen Rokoko und Klassizismus. München [u.a.] 1985.

12 Schedler 1985 (Anm. 11), S. 34.

13 Johann Michael von Sötl: Die bildende Kunst in München. München 1842, S. 26. – Barbara Grotkamp-Schepers: Die kurpfälzische Zeichnungsakademie in Mannheim. In: *Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des 30jährigen Krieges bis zur Französischen Revolution*. Ausst.Kat. Schloß Bruchsal 1981, Bd. 2. Bearb. von Gertrude von Knorre. Karlsruhe 1981, S. 241–251.

14 Eugen von Stieler: Die Königliche Akademie der Bildenden Künste zu München. Festschrift zur Hundertjahrfeier. München 1909, S. 34.

15 Zur digitale Edition der Matrikelbücher vgl. Anm. 3.

16 von Sötl 1842 (Anm. 13), S. 457–460.

17 von Stieler 1909 (Anm. 14), S. 57.

18 Zitiert nach Peter Volk: Ludwig von Schwanthaler. Zum 150. Todestag des Bildhauers. In: *Weltkunst*, 68, 1998, S. 2056–2059, hier S. 2056.

19 Birgit Jooss/Sabine Branfl: Direktoren, Professoren, Ehrensensoren und Ehrenmitglieder der Akademie der Bildenden Künste München 1808–2008. In: *200 Jahre AdBK 2008* (Anm. 4), S. 556–564, hier S. 565–566.

20 Zum Vergleich zwischen München und Berlin vgl. Raimund Hoffmann: Berlin und München – Zentren der deutschen Plastik im 19. und 20. Jahrhundert. In: *Gestalt-Form-Figur 2008* (Anm. 4), S. 9–20.

21 Klenze an Ludwig, Brief Nr. 269, 16. 7. 1829, GHA/NL II A 31, zit. in Gertrud Rank: Das Museum Ludwig Schwanthalers. Zur Entstehungs- und Kunstgeschichte einer persönlichen Ruhmeshalle. In: *Oberbayerisches Archiv*, 124, 2000, S. 97–193, hier S. 108.

22 Ludwig an Klenze, Brief Nr. 255, 8. 8. 1829, Klenzeana XIV 1, fol. 299. Zit. in Rank 2000 (Anm. 21), S. 108.

23 Ludwig an Thorvaldsen, 21. 11. 1830. In: Thiele, Bd. 2, 1856, S. 238. Zit. in Rank 2000 (Anm. 21), S. 108.

24 Rank 2000 (Anm. 21), S. 108–110.

25 Klenze an Ludwig, 23. 8. 1832. Zit. nach Frank Otten: Ludwig Michael Schwanthaler, 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern. München 1970, S. 51.

26 Rank 2000 (Anm. 21), S. 135–150.

27 Schwanthaler an Graf Mejar, 10. 10. 1842, Monacensia, Autograph. Slg. I, Sammelstück 1. Zit. nach Rank 2000 (Anm. 21), S. 104.

28 Tradition und Widerspruch 1985 (Anm. 4), S. 320. – Otten 1970 (Anm. 25), S. 52.

29 Gestalt-Form-Figur 2008 (Anm. 4), S. 12 und 13.

30 Rank 2000 (Anm. 21), S. 111.

- 31 Dieses System wurde auch in den Malereiklassen praktiziert. – Moriz Carriere: Dreißig Jahre an der Akademie der Künste zu München. In: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte, 65, Oktober 1888, S. 59–77, hier S. 72 und 74.
- 32 Erwin Kurz hatte bei Ludwig von Lfftz Malerei studiert. Er trat 1878 als Schüler in das Bildhaueratelier von Adolf von Hildebrand in Florenz ein. – Barbara Eschenburg: Figürliche Plastik im Lenbachhaus, 1830–1980. Hrsg. von Helmut Friedel. München 1997, S. 65.
- 33 Frank Bttner: Herrscherlob und Satire. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I. In: Ludwig I. und die Neue Pinakothek. Hrsg. von Herbert Rott. Köln 2003, S. 83–122, hier S. 99.
- 34 Alexander Heilmeyer: Von Münchner Plastik. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 29, 1914, S. 131–154, hier S. 142–143.
- 35 Heilmeyer 1914 (Anm. 34), S. 142.
- 36 Friedrich Kobler: Stiglmaiers Grabmal für Caroline von Mannlich und Rauch. In memoriam Rudolf von Miller. In: Kolloquium zur Skulptur des Klassizismus. Hrsg. von Birgit Kümmel/Bernhard Maaz. Bad Arolsen 2004, S. 205–210. – Peter Volk: Berlin und die Anfänge des Bronzegusses in München unter Johann Baptist Stiglmaier. In: Kolloquium zur Skulptur des Klassizismus. Hrsg. von Birgit Kümmel/Bernhard Maaz. Bad Arolsen 2004, S. 79–88. – Fritz Scherer: Die Erzgieer J. B. Stiglmaier und Ferdinand Miller d. . In: Amperland, 38, 2002, S. 32–35.
- 37 Fritz von Miller, 1904. Zit. nach Peter Volk: Ferdinand von Miller – Sein Leben und Wirken. In: Erz-Zeit. Ferdinand von Miller. Zum 150. Geburtstag der Bavaria. Red. von Christoph Hlz. München 1999, S. 14–65, hier S. 46 (ohne Quellenangabe).
- 38 Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Ferdinand von Miller – Vom Handwerker zum Erzgieer von internationalem Rang. In: Hlz 1999 (Anm. 37), S. 8–13.
- 39 von Stieler 1909 (Anm. 14), S. 119.
- 40 von Stieler 1909 (Anm. 14), S. 120.
- 41 Carriere 1888 (Anm. 31), S. 64.
- 42 Alexander Heilmeyer: Ueber Münchner Plastik. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 11, 1905, S. 169–175, 193–201, hier S. 172.
- 43 Carriere 1888 (Anm. 31), S. 64.
- 44 Carriere 1888 (Anm. 31), S. 72.
- 45 Carriere 1888 (Anm. 31), S. 72.
- 46 Hans Karlinger: Plastik. In: Jahrbuch der Münchner Kunst, 1, 1918, S. 25–31, hier S. 26.
- 47 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), MK 14110. An dieser Stelle ein herzlicher Dank an Matthias Memmel, der half, die Akten des Bayerischen Hauptstaatsarchivs durchzusehen und zu transkribieren.
- 48 Finckh 1985 (Anm. 4), S. 260.
- 49 Alexander Heilmeyer: Wilhelm von Rmann. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 7, 1903, S. 299–305, hier S. 302.
- 50 Eisenwerth 1981 (Anm. 4), S. 289–290.
- 51 Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. Hrsg. von Hans-Ernst Mittag/Volker Plagemann, München 1972. – Norbert Wolf: Die Plastik zwischen Denkmalkultus und Autonomer Form. In: Vom Biedermeier zum Impressionismus. Hrsg. von Hubertus Kohle. München 2008, S. 243–250.
- 52 Personal- und Atelier-Nachrichten. München. Von der Akademie der bildenden Künste. In: Kunst für Alle, H. 10 (15. 2. 1900), S. 234.
- 53 Hermann Ebers: Aus meiner Studienzeit [ca. 1954], S. 1. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (GNM), Deutsches Kunstarchiv (DKA), Nachlass (NL) Ebers, Hermann, I, B-69.
- 54 Kunst für Alle 1900 (Anm. 52), S. 234.
- 55 Adolf Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg 1893.
- 56 Wolf 2008 (Anm. 51), S. 246–247.
- 57 Karlinger 1918 (Anm. 46), S. 27.
- 58 Heilmeyer 1914 (Anm. 34), S. 136.
- 59 Eisenwerth 1981 (Anm. 4), S. 290. – Eschenburg 1997 (Anm. 32), S. 10–11.
- 60 Arie Hartog: Eine saubere Tradition? Überlegungen zur deutschen figürlichen Bildhauerei. In: Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich (Taking Positions). Hrsg. von Penelope Curtis. Leeds 2001, S. 30–41, hier S. 32. – Ursel Berger: Münchner Bildhauer in Berlin. In: Gestalt-Form-Figur 2008 (Anm. 4), S. 37–48, hier S. 38–39.
- 61 Sigrid Esche-Braunfels: Adolf von Hildebrand (1847–1921). Berlin 1993, S. 582.
- 62 München, BayHStA, MK 14112.
- 63 Adolf Daumiller, Walter Hoeck, Hans Jochheim, Lauric Keller, Kurt Kroner, Hans Markwalder, Felix Schoenleber, Eugen Steinhof und Gerhard Wulfert, <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/hildebrand-adolf-von/>.
- 64 Zeitungsartikel (o. A.): Bildende Kunst. Zur Erziehung des modernen Bildhauers, undatiert [1907]. Nürnberg, GNM, DKA, NL Kurz, Erwin, I, B.
- 65 Georg Jacob Wolf: Hermann Hahn. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 29, 1914, S. 289–298, hier S. 289.
- 66 Heilmeyer 1914 (Anm. 34), S. 131–136.
- 67 Franz Josef Neckenig: Das Problem der Form- und Inhaltsreduktion im künstlerischen Schaffen und theoretischen Denken deutscher Plastiker der Marees-Nachfolge. Adolf Hildebrand und Artur Volkmann. Die historische Bedingtheit eines künstlerischen Phänomens zwischen 1870 und 1910. Berlin 1982, S. 37.
- 68 Werner Eberth: Der Bildhauer und Maler Balthasar Schmitt. Leben und Werk in München und Oberbayern. In: Amperland, 39, 2003, S. 284–298.
- 69 Erst jüngst in einer Ausstellung gezeigt und als Katalog erschienen: Hermann Obrist. Skulptur – Raum – Abstraktion um 1900. Hrsg. von Eva Afuhs/Andreas Strobl. Zürich 2009.
- 70 »In München war es vor allem ein Maler, dessen plastisches Auge zuerst die stilvolle Behandlung antiker Kleinplastik erkannte und sie sich zu eigen machte. Stuck's Kmpfende Amazone und der Athlet haben geradezu vorbildlich gewirkt. Ignatius Taschner bearbeitet mit gleichem Geschick Stein, Bronze, Holz und Eisen.« Heilmeyer 1905 (Anm. 42), S. 198.
- 71 Eisenwerth 1981 (Anm. 4), S. 291. – Vgl. auch Hartog 2001 (Anm. 60), S. 34.
- 72 Drei Professuren waren 1912 erledigt, die von Defregger, Wagner und Lfftz. So konnte eine Professur für Malerei in eine für Bildhauerei umgewandelt werden. München, BayHStA, MK 14112.
- 73 Wolf 1914 (Anm. 65), S. 289–290.
- 74 Hahn zu Diez, Mitte der 1920er Jahre. Zit. nach Andrea Volwachen: Der Bildhauer Hermann Hahn (1868–1945). München 1987, S. 32.
- 75 Zum Vergleich zwischen München und Berlin siehe Hoffmann 2008 (Anm. 20), S. 9–20.

- 76 Eisenwerth 1981 (Anm. 4), S. 307.
- 77 Eisenwerth 1981 (Anm. 4), S. 304–307. – Eschenburg 1997 (Anm. 32), S. 10.
- 78 Bruno Kroll: Der Bildhauer Hermann Hahn. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 71, 1935, S. 123–128, hier S. 124.
- 79 Eschenburg 1997 (Anm. 32), S. 14.
- 80 Schreiben der Akademie an das Kultusministerium, 14. 12. 1933. München, BayHStA, MK 40917.
- 81 München, BayHStA, MK 40907.
- 82 Der schriftliche Nachlass von Bernhard Bleeker wird im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, aufbewahrt. Die Aufnahme des schriftlichen Nachlasses von Josef Wackerle wird momentan verhandelt.
- 83 Wolfgang Ruppert: Mit Akademismus und NS-Kunst gegen die ästhetische Moderne. Die späte Öffnung der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1918 und 1968. In: 200 Jahre AdBK 2008 (Anm. 4), S. 76–87, hier S. 77.
- 84 Florian Koch: German Bestelmeyer (1874–1942), Architekt. Tradition als Illusion der Permanenz. Der süddeutsche Kirchenbau. Romantisch-retrospektiver Traditionalismus im Sakralbau der zwanziger und dreißiger Jahre. München 2001, S. 117.
- 85 Die Präsidentschaft wurde alle drei Studienjahre erneuert
- 86 Das Gesetz ging im Kern auf eine Initiative des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands von 1927 zurück. – Eschenburg 1997 (Anm. 32), S. 12.
- 87 München, BayHStA, MK 14112.
- 88 Frank Henseleit: Der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881–1968). Leben und Werk. 2007. Elektronische Ressource: urn:nbn:de:bvb:384-opus-5104. – Eisenwerth 1981 (Anm. 4), S. 294.
- 89 Meike Hopp: »Mehr rezeptiv als produktiv«? Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München von 1813–1945. In: 200 Jahre AdBK 2008 (Anm. 4), S. 66–75.
- 90 Wimmer, zit. nach Uta Kuhl: Hans Wimmer. Das plastische Werk. Göttingen 1999, S. 18.
- 91 Henseleit 2007 (Anm. 88), S. 40–63.
- 92 Birgit Jooss: Die »freudige Mitarbeit« der Münchner Kunstakademie an der »nationalen Erhebung des Volkes«. Die Jahre 1924 bis 1944. In: Gestalt-Form-Figur 2008 (Anm. 4), S. 49–60. – Wolfgang Ruppert: Zwischen »Führerwille« und der Vision der »deutschen Kunst«. Die 1930er Jahre bis 1945. In: Kunst und Mobilität 2007 (Anm. 8), S. 37–58.
- 93 Schreiben der Akademie an das Kultusministerium, 24. 3. 1933. München, BayHStA, MK 40908.
- 94 Sabine Brantl: Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. München 2007.
- 95 Eschenburg 1997 (Anm. 32), S. 14.
- 96 Vertreten waren Hermann Hahn, Ulfert Janssen, Ludwig Kasper, Dorothea Kirchner-Moldenhauer, Wilhelm Krieger, Ferdinand Liebermann, Ernst Andreas Rauch, Hans Schwegerle, Hans Stangl, Joseph Thorak, Johann Vierthaler, Joseph Wackerle, Maria Weber und Hans Wimmer. Nur Werke von Anton Hiller und Toni Stadler wurden nicht aufgenommen, sie stellten 1937 in der Ausstellung »Junge deutsche Bildhauer« in Mannheim aus. – Eschenburg 1997 (Anm. 32), S. 9.
- 97 Die einzige Ausnahme blieb Karl Caspar. – Ruppert 2008 (Anm. 83), S. 79.
- 98 Eschenburg 1997 (Anm. 32), S. 9.
- 99 Bis 1937 war die Richtungsfrage der Kunst- und Kulturpolitik im Nationalsozialismus noch weitgehend ungeklärt und blieb auch danach häufig widersprüchlich.
- 100 Auch die offizielle Ernennung der Professoren Bestelmeyer (1935) Ziegler (1935) und Wackerle (1936) zu Reichskultursenatoren sind signifikante Indikatoren, vgl. Koch 2001 (Anm. 84). – Christian Fuhrmeister: Adolf Ziegler (1892–1959), nationalsozialistischer Künstler und Funktionär. In: 200 Jahre AdBK 2008 (Anm. 4), S. 88–95, hier S. 90. – Beate Eckstein: Im öffentlichen Auftrag. Architektur- und Denkmalsplastik der 1920er bis 1950er Jahre im Werk von Karl Albiker, Richard Scheibe und Josef Wackerle. Hamburg 2005, S. 86 und 106.
- 101 Josephine Gabler: Anpassung im Dissens. Die Bildhauer im Dritten Reich. In: Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich (Taking Positions). Hrsg. von Penelope Curtis. Leeds 2001, S. 42–59, hier S. 53.
- 102 Josephine Gabler: »Auftrag und Erfüllung«. Zwei Staatsbildhauer im Dritten Reich. In: Ausdrucksplastik. Hrsg. von Ursel Berger. Berlin 2002, S. 78–85.
- 103 Eschenburg 1997 (Anm. 32), S. 18.
- 104 Auf Hitlers Anweisung wurde der Parteieintritt Thoraks auf den 30. 1. 1933 rückdatiert. – Gabler 2002 (Anm. 102), S. 80.
- 105 Die Berufung Thoraks sollte so schnell wie möglich erfolgen. Am 10. 2. 1937 hieß es »Der Herr Minister wünscht, daß Thorack [sic] so schnell wie möglich berufen wird. Die Atelierfrage könne nachher gelöst werden.« München, BayHStA, MK 40917.
- 106 Schreiben von Max Köglmaier, Staatsministerium des Innern an das Staatsministerium der Finanzen vom 22. 12. 1937. München, BayHStA, MK 40910.
- 107 Gabler 2002 (Anm. 102), S. 79.
- 108 Ulrike Haerendel/Bernadette Ott: München, »Hauptstadt der Bewegung«. München, 1993. – David Clay Large: Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung. München 1998.
- 109 München, BayHStA, MK 40910.
- 110 Eckstein 2005 (Anm. 100), S. 106. – Stefan Schweizer: »Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben«. Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen zum »Tag der Deutschen Kunst«. Göttingen 2007, S. 61–109.
- 111 Zu Wackerle vgl. Eckstein 2005 (Anm. 100), S. 86, 106–107 und 205–211.
- 112 Schweizer 2007 (Anm. 110), S. 110–231.
- 113 Eschenburg 1997 (Anm. 32), S. 14.
- 114 Schreiben der Akademie an das Kultusministerium, 20. 7. 1938. München, BayHStA, MK 40917.
- 115 Birgit Jooss: »nur der reinen Kunst zu dienen« – Die Hochschule der bildenden Künste in München nach 1945. In: Kunstgeschichte in München 1947. Institutionen und Personen im Wiederaufbau. Hrsg. von Iris Lauterbach. München 2010, S. 41–58.
- 116 Schreiben des akademischen Bildhauers Otto Weber an das Kultusministerium Hipp, Referat Staatsrat Meinzelt vom 24. 6. 1945. München, BayHStA, MK 51409.
- 117 Siehe Monatsberichte, 27. 11. 1945, Schreiben von Bernhart, Akademie der bildenden Künste, an das Kultusministerium. München, BayHStA, MK 51409.
- 118 Die Aufnahme des schriftlichen Nachlasses von Josef Henselmann in das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, wird momentan verhandelt.
- 119 Eisenwerth 1981 (Anm. 4), S. 296.

- 120 Der schriftliche Nachlass von Toni Stadler wird im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, aufbewahrt.
- 121 Toni Stadler. Bronzen und Zeichnungen. Hrsg. vom Kunstverein Hannover. München 1965, o. S.
- 122 Nürnberg, GNM, DKA, NL Stadler, Toni, I, B-1. – Birk Ohnesorge: Ein anderer Zeitgeist. Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1950. Berlin 2005, S. 139.
- 123 Toni Stadler. Hrsg. von Armin Zweite. München 1978, S. 34.
- 124 Der schriftliche Nachlass von Heinrich Kirchner wurde 2009 dem Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, übergeben.
- 125 Lothar Fischer: Zur Kunst aus bildnerischer Sicht. Waakirchen 2001, S. 4. Der schriftliche Nachlass von Lothar Fischer wurde 2009 dem Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg übergeben.
- 126 Fischer 2001 (Anm. 125), S. 5.
- 127 Birk Ohnesorge: Bildhauerei zwischen Tradition und Erneuerung. Die Menschenbildarstellung in der deutschen Skulptur und Plastik nach 1945 im Spiegel repräsentativer Ausstellungen. Münster 2001, S. 105.
- 128 Christa Lichtenstern: Henry Moore. Werk – Theorie – Wirkung. München [u.a.] 2008.
- 129 Doris Schmidt, Süddeutsche Zeitung, 18. 6. 1974. – Ohnesorge 2005 (Anm. 122), S. 146.
- 130 Gespräch mit Curt Heigl, 1975. Abgedruckt in Dorothee Höfert: Heinrich Kirchner. Das plastische Werk. Heidelberg 1991, S. 97–98.
- 131 Thomas Weczerek: Toni Stadler. Das plastische Werk. München 1988, S. 26.
- 132 Ohnesorge 2001 (Anm. 127), S. 125.
- 133 Verordnung über die Hochschule der bildenden Kunst, 20. 3. 1946, mit Wirkung vom 4. 11. 1946. München, BayHStA, MK 51399.
- 134 Benedikt Maria Scherer: Der Architekt Carl Sattler. Leben und Werk (1877–1966). München 2007, S. 88.
- 135 Schreiben des Kultusministeriums an die Militärregierung zur Wiederaufnahme des Lehrbetriebs, 8. 5. 1946. München, BayHStA, MK 51431.
- 136 Robert Jacobsen. Hrsg. von Lothar Romain/Sylvia Weber. Sigmaringen 1992, Bd. 1, S. 60.
- 137 Nicht weiter bezeichnete Akte »Studentenunruhen um 1968« in der Registratur der Akademie der Bildenden Künste München.
- 138 Artikel in der Süddeutschen Zeitung, 19. 1. 1968. Zit. nach Die herrschende Ästhetik ist die Ästhetik der Herrschenden. Ein Beitrag zur Ausstellung »Poesie muß von allen gemacht werden!« Kunstverein München 1970, o. S.
- 139 Jooss 2007 (Anm. 8), S. 81–102.
- 140 Otto Kallenbach. Zum 80. Geburtstag. Plastik und Zeichnungen. Ausst. Kat. Kaiserslautern. Kaiserslautern 1991.
- 141 Erich Koch. Plastiken aus drei Jahrzehnten. Bearb. von Wolfgang Stolte. Ausst. Kat. Kaiserslautern. Kaiserslautern 1989.
- 142 Karsten Rothe: Hans Ladner. Eine Werkübersicht. Waakirchen 2001.
- 143 Gruppe SPUR. Hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker/Pia Dornacher. Ostfildern-Ruit 2006. – Gruppe Geflecht. Arbeiten von 1965–1968. Hrsg. von Pia Dornacher/Lydia Rea Hartl. München 2007.
- 144 Felicitas Frischmuth: Raum, Wort, Skulptur. Leo Kornbrust. Saarbrücken 1995. – Leo Kornbrust. Innere Linie. Skulpturen 1958–1984. 4. Bearb. von Rupert Walser/Joachim Heusinger von Waldegg/Peter Neumann. Saarbrücken 1984.
- 145 Writings and Interviews. Eduardo Paolozzi. Hrsg. von Robin Spencer. Oxford 2000. – Fiona Pearson: Paolozzi. Edinburgh 1999. – Unter Helden und Göttern. Eduardo Paolozzi und junge Bildhauer der Münchner Akademie in der Glyptothek. München 1988.
- 146 Sabine Schütz: James Reineking. Zehn Autoren zu zehn Skulpturen. Nürnberg 1990. – James Reineking. Skulpturen. Hrsg. von Erich Franz. Bielefeld 1980.
- 147 Olaf Metzel. Montag mit Freitag = Olaf Metzel. Monday till Friday. Hrsg. von Klaus Wolbert. München 2001. – Olaf Metzel. Noproblem. Hrsg. von Gerhard Finckh. Wuppertal 2007. – Olaf Metzel. Öffentlichkeitsarbeiten. Hrsg. von Fritz Barth. Ostfildern 2009.
- 148 Cristina Iglesias. Hrsg. von Carmen Giménez. New York 1997. – DC: Cristina Iglesias. Drei hängende Korridore = DC: Cristina Iglesias : three suspended corridors. Hrsg. von Ulrich Wilmes/Kasper König. Köln 2006.
- 149 The inner voice. Asta Gröting. Hrsg. von Jan Hoet. Frankfurt a.M. 2004.
- 150 Zdenek Felix/Michael Meuer/Jiri Svestka: Nikolaus Gerhart. Steinskulpturen. Düsseldorf [u.a.] 1987. – Grafisches Zentrum Drucktechnik: Nikolaus Gerhart. 3 x Skulpturen in München. München 1994. – Gesellschaft für Gegenwartskunst: Nikolaus Gerhart. Roh, Stein, Bau. Augsburg 1996.
- 151 Hermann Pitz. Orte, Ereignisse = Hermann Pitz. lieux, événements. Bearb. von Martin Hentschel. Stuttgart 1995. – Hermann Pitz. Licht aus Bozen – Werkzeug aus Düsseldorf. Hrsg. von Wolfgang Meighörner. Lindenberg 2003.
- 152 Stephan Huber. Nordwand, Südkreuz. Hrsg. von Sabine Fehlemann. Stuttgart 1993. – Stephan Huber. In-situ-Projekte. Kunst im Dialog mit ihrem Ort. Bearb. von Stephan Schmidt-Wulffen. München [u.a.] 1998. – Stephan Huber. 7,5 Zi.-Whg. f. Künstler, 49 J. Hrsg. von Stephan Berg. Hannover 2001.
- 153 Magdalena Jetelová. No it is open on one position. Red. von Katharina Wappenschmidt/Magdalena Jetelová. Ostfildern-Ruit 2003. – Josef Hlaváček: Magdalena Jetelová. Praha 2007. – Magdalena Jetelová. Der neue Raum. Hrsg. von Ferdinand Ullrich/Hans-Jürgen Schwalm. Recklinghausen 2007.

Abbildungsnachweis

Berlin, bpk / Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte: 3–4 (München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen – Neue Pinakothek), 12 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Abtlg. Karten und Bilder, Archiv Heinrich Hoffmann), 14 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Abtlg. Karten und Bilder / Foto: Heinrich Hoffmann). – Erlangen, Städtische Sammlung: 17 (Foto: Heinrich Kirchner). – Kassel, documenta Archiv: 19 (Foto: Galerie de France 3, Faubourg St-Honoré, c Robert Jacobsen/VG Bild-Kunst). – Marburg, Bildarchiv Foto Marburg: 1, 5, 6 (Foto: Helga Schmidt-Glassner), 9, 13, 20. – München, Akademie der Bildenden Künste: 2, 7 (beide Fotos: Würthle & Sohn, Salzburg). – München, Olaf Metzel: 23 (Foto: Wolfgang Günzel, Frankfurt a.M.). – München, Privatarchiv Jean und Branko Senjor: 21. – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 10, 16. – Privatbesitz: 15 (Foto: Josef Henselmann). – Reproduktionen: 8 (Die Woche 1909, Heft 48, S. 2059), 11 (Hans Kiener: Kunstbetrachtungen. München 1937, inneres Frontispiz), 22 (C. M. Kiesel: Der Bildhauer Emil Krieger. In: Die Kunst und das schöne Heim, 51, 1953, S. 327). – Thannhausen, Margarete-Ammon-Stiftung: 18.