

Das erste Semester in Jgst. 11 steht in Kunst unter dem Motto „Körper“

Wir wollen den Wandertag als Einstieg in diese Thematik nutzen und in München Orte aufsuchen, an denen etwas zu erfahren ist über die Behandlung des Themas Körper in der bildenden Kunst. Das soll der Start sein für eine Sammlung, ein Repertoire unterschiedlicher historischer Ansätze, verschiedener technischer Realisationen und trägt auch dazu bei die eigene Stadt ein wenig besser kennen zu lernen.

Adolf Hildebrand - Denkmalsplastik - Prinzregent Luitpold

Reiterstandbild vor dem Nationalmuseum in der Prinzregentenstraße, 1913



Eine allgemeine Betrachtung zum Thema Reiterstandbild führt zu den Vorbildern auf italienischem Boden und in Deutschland. Als 'Urbild des christlichen Ritters' galt lange Zeit das Reiterbild, das seit seiner Wiedererrichtung durch Michelangelo Mitte des 16. Jh auf dem Kapitol in Rom steht, und das nach seiner Auffindung zunächst für ein Dankmal Kaiser Konstantins gehalten wurde, heute als Denkmal für den röm Kaiser Marc Aurel bezeichnet wird. Auf deutschem Boden gilt als vorbildlich das Reiterbild im Bamberger Dom aus dem 13. Jh. Die Figur des christlichen Ritters findet sich im Mittelalter des öfteren in Kirchen als Heiliger Martin oder Georg, gewinnt aber in der Renaissance eine sehr profane Bedeutung auf öffentlichen Stadtplätzen. Die italienischen Stadtstaaten errichteten ihren siegreichen Heerführern gerne Denkmäler, so z.B. das Reiterbild des Gattamelata von Donatello in Padua 1453 oder des Colleoni von Verrocchio in Venedig 1488. In der Renaissance hat man anscheinend der Schrittstellung des Pferdes (links und rechts jeweils vorne oder hinten) den Vorrang gegeben vor einer

Trabstellung die das Pferd des Marc Aurel besitzt (vorne und hinten richtungsversetzt).

Hildebrand widersetzt sich realistischen Tendenzen in der Plastik seiner Zeit, für die etwa Rodin steht. Es geht ihm um eine gestraffte, ausgewogene Form, klare Konturen, ausbalancierte Haltungen. Weitere Arbeiten: Wittelsbacher Brunnen (Lehnbachplatz) und Hubertusbrunnen (ehem. Prinzregentenstraße, heute Waisenhausstraße Ende Nymphenburger Kanal).



Heinrich Düll, Georg Pezold, und Max Heilmaier Friedensengel - Monument

Engel? Nike Kariatyden

Als Münchner sollte man wissen, woran man täglich vorbeigeht. Im Einzugsbereich der Schule und damit am Schulweg vieler Schüler liegt der Friedensengel. Zusammen mit der Prinzregentenstraße ist er Resultat einer Stadtentwicklung gegen Ende des 19. Jh., als insbesondere durch den Brückenschlag der Prinzregentenbrücke über die Isar die östlichen Vororte, Bogenhausen und das weitere Umfeld, an das Stadtgebiet angeschlossen wurden mit einer Prachtstraße, die vom nördlichen Rand der Residenz am Hofgarten entsprang und in gerader Linie über die Isar hinaus zum Prinzregentenplatz geführt wurde.

In einer großen Parade empfing die Stadt München 1871 in München das bayerische Heer, das im Bund mit Preussen und Baden-Württemberg im Krieg gegen Frankreich 1870 einen schnellen Sieg davon getragen hatte. 140 000 tote Franzosen und 50 000 tote Deutsche sollen gefallen sein, Frankreich wurden Reparationszahlungen in Höhe von 5 Milliarden Goldfrancs auferlegt

und Paris musste 5 Monate bis zum Aushungern belagert werden, bis es im Januar 1871 kapitulierte. So ein Sieg sollte gefeiert werden: Im Auftrag der Stadt München wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben für ein Denkmal am Isarhochufer oberhalb der Gartenanlage, die dort am Brückenkopf bereits existierte. 1896, am 25. Jahrestag des **Friedens von Versailles** wurde der Grundstein gelegt für den **Friedensengel**, der auch eine Art **Siegessäule** ist: Der Sieg im Krieg gegen den Feind als Voraussetzung für Frieden und Wohlergehen im Reich, das in etwa ist die Symbolik.

Als Sieger aus dem Wettbewerb ging ein Team aus den Bildhauern **Heinrich Düll, Georg Pezold, und Max Heilmaier** hervor. Ihr Entwurf sah eine hohe kannelierte Säule vor, die aus einem würfelförmigen, tempelartigen Gebäude, einer **Korenhalle** als Basis bis auf eine Höhe von 38m herauswuchs und von einer 6m hohen geflügelten Siegesgöttin, einer **Nike** (griechische Siegesgöttin) oder **Viktoria** (römische Siegesgöttin) gekrönt wurde, die auf einer symbolischen Erdkugel steht. In ihrer Rechten hält sie einen **Ölbaumzweig**, und in ihrer Linken trägt sie ein **„Palladion“**, eine Statuette der Athene mit Schild und Speer, eine Art früher Schutzengel.

Der Engel selbst ist angelehnt an den archäologischen Fund einer **Nike** aus dem 2. Jh n. Chr., die 1822 bei Ausgrabungen in Pompeji gefunden wurde. Das Vorbild ist nur 50 cm hoch und war ursprünglich am Rücken an einer Öse aufgehängt, wurde aber für die Präsentation in Museum (Neapel) auf eine symbolische Erdkugel gestellt.

“Diese antike Figur wurde Zug um Zug um mehr als das Zehnfache zu einer Statue kolossaler Ausmaße vergrößert und mit Attributen ergänzt. Veränderungen betreffen die Details und haben sich meistens bei der Vergrößerung ergeben.” (Götz, Friedensengel 1999 S.27) Siegesgöttinnen stellten im 19. Jh. ein durchaus gängiges Symbol dar, so z.B. die **Siegessäule in Berlin**, ursprünglich Königsplatz, heute Großer Stern, 1873 von Friedrich Drake modelliert, eine über 8 m hohe Viktoria mit Siegeskranz und Feldzeichen. Diese Siegesssäule erinnert an Siege des preussischen Heeres. Bauherr: Königreich Preussen.



Die Korenhalle des Friedensengels in München ist einem antiken Tempel auf der Akropolis in Athen nachgebildet, Acht als Frauengestalten (Koren) ausgebildete Säulen, auch **Karyatiden** genannt, tragen auf ihren Häuptionen das Dach der wandlosen Halle. An den vier Eckpfeilern finden sich runde **Portraitkartuschen** mit den Profilen der siegreichen Generäle und der führenden Politiker (von der Tann, Hartmann, Pranck, von Roon, Bismarck, Moltke). Das Innere der Halle enthält einen Kubus, dessen vier Seiten mit **Mosaiken** geschmückt sind. Dargestellt sind Krieg und Sieg, sowie Frieden und der Segen der Kultur jeweils verkörpert in allegorischen Figuren.

Der Münchener Friedensengel wurde gegossen in der Erzgießerei Miller und dort auch vergoldet. Er wiegt 2,5 Tonnen. 1999 wurde er von seiner Säule geholt, restauriert und erstrahlte zum 100jährigen Jubiläum seiner Fertigstellung in neuem Goldglanz.

Brückenfiguren an der Prinzregentenbrücke - allegorische Figuren



Nachdem die erste Prinzregentenbrücke (Eisenbrücke 1891 von Friedrich von Tiersch) bei einem Hochwasser 1899 bereits wieder einstürzte, errichtete Theodor Fischer 1901 den heutigen Bau aus Stein. Die Brücke besteht aus einem einzigen flachen Dreigelenkbogen, der eine lichte Weite von 62,4 m und eine Pfeilhöhe von 6,5 m hat. Die Verankerungen der Brücke an den beiden Isarufeln sind wie bei mehreren Brückenbauten aus dieser Zeit (Ludwigsbrücke, Wittelsbacherbrücke) mit allegorischen Figuren besetzt. Zwei männliche und zwei weibliche über lebensgroße Steinfiguren der Bildhauer Hahn, Drumm, Wackerle, Schmitt und Kurz stellen die vier Volksstämme des Landes dar, die Baiern, Schwaben, Franken und Pfälzer. Als Allegorien sind sie ganz im Verständnis von Hildebrand geformt. Es geht nicht um Realismus oder Naturalismus sondern eine idealisierende Formensprache.

Die Haltung der Figuren zeigt eine klassische Pose, die man als ‚Lagern‘ bezeichnen kann, ein Mittelding zwischen Liegen und Sitzen, eine Körperhaltung, die gleichzeitig Ruheposition ist aber doch auch ein gewisses Spiel für Bewegung zulässt. In der Beziehung ist das Lagern vergleichbar mit dem Kontrapost der klassischen Standfigur. Das Lagern ist bereits in der Antike als skulpturale Haltung gebräuchlich. Insbesondere die Etrusker haben dafür sehr schöne, würdevolle Beispiele in der Grabmalplastik geliefert. Raffael konnte sich in der Renaissance für diese Haltung begeistern und hat Flussgötter in dieser Pose dargestellt. Daran mag man bei den Brückenfiguren denken, die keine realen Menschen darstellen sondern Allegorien sind, also Stellvertreter für einen Begriff, Personifizierungen eines ideellen Gehalts.

Villa Stuck - Amazone - der nackte weibliche Körper in der Öffentlichkeit

Franz von Stuck entwarf und erbaute 1897/98 die Villa als sein Wohnhaus und ließ 1914/15 ein Ateliergebäude hinzufügen.

Die Bronzefigur einer speerschwingenden Amazone zu Pferd steht vor dem Eingangsportikus der Stuck-Villa in Bogenhausen und ist 1913 / 1914 gearbeitet nach einem Entwurf von Franz von Stuck. Die Plastik mit dem Signum "FRANZ / VON / STUCK", goss 1933 / 1934 die Kunstgießerei Prißmann Bauer & Co., München, nach einem vorhandenen Gipsmodell. An ihrem jetzigen Standort auf einem Sockel im Eingangsbereich der Villa - ursprünglich als reine Brunnenanlage konzipiert - wurde die Bronzeplastik im Jahr 1936 aufgestellt. Im



Innen des Hauses befindet sich ein Kopf der Athena mit Locken und verziertem Helm, den Stuck für seine Amazone ‚entliehen‘ hat. Das Original findet man in der Münchner Glyptothek. Eine weitere "Reitende Amazone" stand seit 1933 auf dem ehemaligen Anwesen "Karinhall" von Reichsmarschall Hermann Göring in Brandenburg. Als gegen Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 auf Weisung von Göring alle Gebäude gesprengt wurden, erhielt die Amazone ihren Platz in Eberswalde in einem Park. Stuck ist in erster Linie bekannt als Maler, hat aber zumindest viele Entwürfe für Plastiken und auch Bauschmuck gefertigt. Ob er das Modell der Amazone auch in Originalgröße geschaffen hat, wäre eine interessante Frage. Für derartige Arbeiten beschäftigten

Künstler seines Schlages gerne einen Stab von ‚Gehilfen‘. Im Kunsthandel werden Abgüsse angeboten in 65 cm Höhe auf 1897 datiert und als ‚Entwurf‘ deklariert.

Stuck ist in seinem Frauenbild dem Symbolismus verbunden, der das Sinnlich-Erotische betont, die Frau als Verführerin darstellt, ihr magisch-dämonische Kräfte zumisst, sie aber darum auch gerne leidend sieht und als Sünderin abstrahlt. Was ist eine Amazone? Eine männermordende weibliche Kriegerin. Anders als bei Hildebrand ist das Pferd in einer stark dynamisierten Gangart (in meinen Augen ist es Trab) dargestellt und die Frau holt gerade zum Wurf aus. Nacktheit und Helm bilden einen amüsanten Kontrast. Man denkt an Joe Cocker: „You can leave your hat on..“

Moore vor der Neuen Pinakothek

Marino Marini Reiter vor der Neuen Pinakothek



Cervantes hat bereits zu Anfang des 17. Jhs im "**Don Quijote de la Mancha**" den edlen Ritter beißendem Spott ausgesetzt. Das 18./19. Jh setzt andererseits in zahlreichen Reiterdenkmälern für seine siegreichen und heldenhaften Heerführer die öffentliche Verehrung seiner Heerführer fort. Parallel dazu bleibt auch der Spott nicht aus, der sich im "**Baron Münchhausen**" Luft macht oder bei **Daumier** auf Don Quixote (1868) zurückgreift.

Eine ins tragische gehende Wende des Ritterbildes erreicht das Thema bei **Marino Marini** in einer Serie von Bronzen nach dem Ende des 2. Weltkriegs. Ein Beispiel dazu kennen wir vor der Neuen Pinakothek München.

Keiner hat nach dem 2. Weltkrieg die ideale Vorstellung vom edlen Ritter so am Boden zerstört dargestellt wie Marino Marini. Sein Reiter vor der Neuen Pinakothek in München markiert den kaum zu überbietenden Endpunkt einer plastischen Gattung. Allerdings scheint mir die Aufstellung vor dem Museum diese herausfordernde Stellungnahme zum Topos von Pferd und Reiter die Angelegenheit doch auf die Bedeutungsebene einer bildnerischen Etüde zum Thema Abstraktion herabzuwürdigen. Als Sinnbild für die Kunst des 19. Jhs, die einen dann im Museum erwartet, scheint mir diese Plastik wenig geeignet. Der frühere Platz vor dem Haus der Kunst ließ wenigstens noch die gedankliche Verknüpfung zu mit einer gescheiterten Kunstideologie, die sich samt dem 'Tempel für die ‚deutscheste aller Künste‘ dem historisch vorläufig letzten Aufguss christlich abendländischen Rittertums verdankt.

Marinis Bronze markiert in der Plastik eine Grenze zwischen Figuration und Abstraktion. Weder ist das Pferd noch ganz Pferd in einem naturalistisch ebenbildlichen Sinn, noch ist der Reiter als Ritter klar kenntlich. Die ausgesprochenen Bedeutungen wachsen der Plastik nur zu, wenn man sie vor dem Hintergrund der künstlerischen Tradition des Reiterbildes sieht. Formreduktion und Verstümmelung, Detailarmut und Skizzenhaftigkeit der Ausarbeitung im Gegensatz zu der Härte und Dauerhaftigkeit des Materials heben das Gebilde in eine offene Sinnebene, die man auch als allgemeines Bild Denkmal eines Scheiterns von Mensch und Tier sehen kann. Am Eingang vor einem Kunstmuseum stellt so ein Symbol des Scheiterns natürlich auch einen Bezug her zum Inhalt des Museums.

Rodin „Der Besiegte“, "Das eiserne Zeitalter", "Das Erwachen der Natur"

Neue Pinakothek

Auguste Rodin (1840 - 1917) war zu seiner Hauptschaffenszeit seit Mitte der 1870er Jahre ein **ebenso gefeierter wie umstrittener** Künstler. Es war für einen Bildhauer keineswegs neu, dass er eine **Werkstatt** betrieb, und die hohe Nachfrage des wachsenden Kunstmarktes hatte dazu geführt, dass in den Bereich der Produktion annähernd **industrielle Maßstäbe** Eingang fanden. Zudem führten technische Entwicklungen dazu, dass die Betriebe



durch die Herstellung von Kopien, die Übertragung von einem Material in ein anderes, die maßstabsgetreue Vergrößerung und Verkleinerung sozusagen ‚für jeden Geldbeutel‘ ein erschwingliches Produkt anbieten konnten. Nach Rodins Tod wird öffentlich diskutiert über die Frage, bis zu welchem Maß der Meister wohl beteiligt sein konnte an dem erheblichen Volumen des Werks, das unter seinem Namen gehandelt wurde und für dessen Entstehung er am Höhepunkt seiner langen Schaffensperiode eine Werkstatt mit **bis zu 50 Helfern** betrieb. Ein erster Streitpunkt um die Plastik Rodins verbindet sich mit einem Werk von 1876, das er mit dem Titel **"Der Besiegte"** 1877 in Brüssel ausstellte. Der Titel konnte damals verstanden werden als Anspielung auf den verlorenen Krieg von 1870/71, dann wäre die Figur ein Gegenstück zum Münchener Friedensengel. Die

lebensgroße Figur war schon in Brüssel umstritten, die Kunstgeschichte spricht von einem **"Skandal"**. Streitpunkt war die Frage, ob es sich bei der Gipsfigur um einen **Lebendabguss** handelte, was nach dem Kunstverständnis der Zeit als **rein handwerkliche Arbeit** in einer Kunstausstellung nichts zu suchen gehabt hätte. Wie das mit Skandalen seit Geburt der Presse so ist, machte die öffentlich ausgetragene Debatte Rodin zu einem bekannten Mann. Seine Bekanntheit wuchs noch, als er im selben Jahr dieselbe Figur unter dem Titel **"Das eiserne Zeitalter"** in Paris ausstellte. In der Folgezeit wurde das Standbild noch mehrfach umgetauft, hieß "Das Erwachen der Natur", "Primitiver Mensch" und auch "Das Goldene Zeitalter". Für Rodin war offensichtlich der **Inhalt des Werks nicht mehr fest an die formale Aussage** gebunden, was dem Kunstverständnis des Publikums und einiger Kritiker schon zu viel abverlangte. Form und Inhalt galt in der Kunst bis ins 19. Jh als unlösliche Einheit. Rodin war einer der Künstler, die damit Schluss gemacht haben.

Die Münchener Version erscheint als **Fragment**. Kopf, Arme und rechte Schulter fehlen ebenso wie eine ursprünglich dazugehörige Plinthe (flacher Sockel). Bei Rodin vermisst der halbgebildete Museumsbesucher bei derartigen Verstümmelungen nicht unbedingt etwas, weil bei einigen seiner Figuren, z.B. bei ‚der Schreitende‘, die Verstümmelung Programm ist. Das nennt man in der Plastik ein ‚Non Finito‘. Die Münchener Figur erhielt ihre Verstümmelungen aber nicht von Meisterhand (Rodin starb 1917), sondern beim Brand des Glaspalasts 1931, wo sie als Leihgabe ausgestellt war. Der Verlust wiegt vielleicht für München schwer, aber nicht für die Museen der Welt, wo dieses ‚Original‘ in mindestens 150 Stück rund um den Globus verteilt ist.

Maillol „Flora“, „Radfahrer“

Neue Pinakothek

*„Was ich absolut nicht gelten lasse, ist die Tatsache, dass sich etwa ein Bildhauer damit brüstet, ein vollendeter Arbeiter zu sein, wenn er nicht zuerst und vor allem ein **perfekter Handwerker** ist, das heißt ein **Bezwinger der Materie**. Natürlich ist es sehr gut, seinen **Ton zu modellieren** und nach der Formgebung dem guten Mann anzuvertrauen, der ihn in seinem Ofen brennt, darauf dem Metallgießer, der ihn in Bronze gießt, dem Formgießer, der einen Gipsabguss macht. Aber es ist besser, darauf können Sie sich verlassen, seine Figur **selbst direkt aus dem Stein- oder Marmorblock herauszuschlagen**. ...Doch darin liegt das Heil unseres Berufes, sein Adel und seine Größe. Begreifen Sie denn nicht diese mächtige, kraftvolle, berauschte, schöpferische Freude, die der gute Stiel eines Hammers feurig vom Arm zum Herzen und vom Herzen ins Gehirn strömen lässt.“* (Maillol zitiert in „Aristide Maillol“, von Ursel Berger u. Jörg Zutter 1996 S.174)



Macht sich Maillol hier als Verfechter der **"taille directe"** stark, so muss man zu ihm allerdings sagen, dass er sich dieser **„ehrlichen Handwerklichen Methode“** äußerst selten bedient hat. Ganz im Gegenteil ist auch er, wie Rodin, ein Beispiel für die **Gattung der Modelleure**. Seine Reliefs und Plastiken wurden vielleicht nur deshalb so bekannt, weil sein Kunsthändler Vollard – *„vertrauen Sie mir Ihre Figur an, ich veranlasse alles weitere“* - eine unlimitierte und für Maillol unübersichtliche Anzahl von Kopien in den Markt warf. Er gab an, dass er die Auflage auf 10 Güsse begrenzen wollte, aber, so Maillol *„er machte zwar zehn Güsse, nur waren es zehn Tausend“* (S. 57 bei Berger/Zutter) Die einzige Großplastik in Stein von seiner eigenen Hand war ein Exemplar der **„Mediterranée“** (unten li. 1905), die er aber mit Hilfe der Punktiermethode vom Gipsmodell herstellte, einer Methode, nach der auch in der Werkstatt Rodins Steinplastiken nach Tonmodellen kopiert wurden. Eher eine Arbeit für „Handwerker“ als für „Künstler“.

Von der **Flora** gibt es laut Katalog der Neuen Pinakothek „nur“ vier Abgüsse. Die etwa lebensgroße Bronzeplastik „erinnert in ihrer strengen, aufrechten Haltung, in der Verein-

fachung der Form und der sparsamen Faltengliederung des Gewandes an eine antike Karyatide“ (Katalogstext Neue Pinakothek). Karyatiden haben wir am Friedensengel gesehen. Die plastisch gestraffte Form haben wir bei Hildebrand und den allegorischen Figuren an der Luitpoldbrücke beobachtet. Die Erotik der Figur liegt in der Raffinesse einer Bekleidung, die die Nacktheit des Körpers umspielt und somit eher betont als verbirgt. Die Allegorie macht die erotische Präsentation des nackten weiblichen Körpers in den Augen des Publikums um die Jahrhundertwende erträglich. Die Figur sieht auch den Betrachter nicht an, ihr Blick ist sozusagen nach innen gerichtet und stumm. Darin unterscheidet sie sich von realistischen Aktdarstellungen, die etwa bei Manet (Olympia) skandalträchtig waren.

Antonio Canova, „Paris“



Sammlung der Gipsabgüsse - Apoll vom Belvedere

Glyptothek - Kuros von Tenea