

Vorläufe

Bernhard Maaz

Martialische Skulptur der Kaiserzeit: Georg Kolbes Vor- und Umfeld

Ein Bildhauer benötigt, will er nicht innerhalb kurzer Zeit sein Atelier mit Skizzen, Modellen und Realisiertem überfüllen, potente Auftraggeber und willige Käufer. Daher zielt er – oder theoretisch sie, die Bildhauerin, die aber nachfolgend bezeichnenderweise nicht vorkommen wird – darauf ab, den Zeitgeschmack zu treffen und dem zeittypischen Bedarf zu entsprechen. Das prägt die Formensprache, determiniert die Haltung, das veranlasst wohl auch zuweilen Kompromisse der Künstler bezüglich der seitens der Auftraggeber und Käufer geforderten oder geförderten Formensprache. Spricht man also nachfolgend von künstlerischen Formen, so sind sie in hohem Maße als Ausdruck gesellschaftlicher Erwartungen zu begreifen, also eines politischen, philosophischen oder ideengeschichtlichen Kontextes.¹

Die offizielle Erwartung des seit 1888 regierenden deutschen Kaisers war klar. Er forderte von der Skulptur, dass sie repräsentiert, belehrt und illustriert.² Einige Neostile liefen nebeneinander und hatten konkrete Aufgaben. So diente das Neubarock zur staatlichen Repräsentation, die Neugotik für den staatskonformen Kirchenbau und die Neuromanik bei patriotisch-nationalen Themen und Sujets zur Legitimation. Deutschland ließ unter Wilhelm II. den späten, realistisch konnotierten Klassizismus in der Skulptur hinter sich. Der Neuklassizismus Adolf von Hildebrands wurde zur Sprache der humanistischen Tradition und blieb damit eine relativ ideologiefremde Kunst einer Elite, selbst da, wo Brunnen und Denkmäler im Zeichen dieser skulpturalen Auffassungen entstanden, fern jedenfalls der wilhelminischen Machtdemonstration. Hildebrand und seine Schule prägten das Bild der Skulptur allerdings nur für kleine Teile der Künstler- und Kennerschaft. Die modernsten Tendenzen wandten sich Auguste Rodin zu, der anfänglich in Deutschland vehementer gefeiert und gesammelt wurde als in Frankreich. Die Sezessionen von Berlin bis München pflegten ferner im frühen 20. Jahrhundert einen klassisch konnotierten Stil, der das beruhigte und zuweilen melancholisch-harmonisierte oder elegische Menschenbild mit einer impressionistisch verlebendigten Oberflächentextur verwob und damit Ruhe und Lebendigkeit in eine feinsinnige Harmonie brachten, wie man das etwa von Georg Kolbes 1911/12 entstandener „Tänzerin“ (Abb. 1) kennt. Damit mögen die großen Entwicklungslinien der Skulptur gegen und nach 1900 beschrieben sein, die neubarock-repräsentationsorientierte Tradition Reinhold Begas', die neuklassizistisch-idealistische Adolf von Hildebrands, die genialisch-anarchische Auguste Rodins und die sezessionistisch-harmonisierende Georg Kolbes.

In diesem Beitrag soll es um eine weitere Traditionslinie gehen, um die einer martialisches harten Skulptur in der wilhelminischen Zeit, also um Georg Kolbes Vor- und Umfeld, aber auch um das, was sich weiter in das 20. Jahrhundert hinein fortschrieb.

Angriffslust und Aggressivität, Härte, Herrenmenschentum und Herrschaftsdenken, Kampfeswille, Kantigkeit und Kraftmotive, Kriegsallégorien und Kolonialanspruch, Kolossalfigur und Gigantomanie, Selbstdarstellung, Siegeslust und Siegesgewissheit mündeten in einem dezidierten Verteidigungswillen und einer degoutanten Verteidigungslust: Die Verherrlichung des Konflikts ist das Beunruhigende, das sich im ausgehenden 19. Jahrhundert etablierte. Die stilistische Entwicklung der anderthalb bis zwei Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg, also die Kunst der Generation, die Adolf von Hildebrand folgte, wurde



1 Georg Kolbe, Tänzerin, 1911/12, Bronze, Höhe 154 cm, historische Fotografie

1920 durch den Berliner Redakteur und Kunstkritiker Willi Wolfradt mit dem Schlagwort „Monumentalstil“³ belegt, das allerdings nur bedingt zutrifft, da sich jener Stil mit seiner „vorexpressionistischen Formverhärtung“⁴ vom Kolossalformat über die Bauplastik bis in das Medaillenformat verfolgen lässt. Im Folgenden wird diesem Phänomen der gegen Realismus, Naturalismus und Neubarock gerichteten Strömung, ihren oft harten und kantigen Ausdrucksformen sowie ihrem Anwendungsbereich nachgegangen. Der Betrachtungs(zeit)raum ist das späte wilhelminische Deutschland, in dem sich zwar eine intensive Rezeption des Impressionismus sowie des Symbolismus ereigneten, in dem ferner mit Gründung der Künstlergruppe Brücke 1905 auch der Expressionismus als innovative Bewegung zu verzeichnen sind, in dem aber der „Monumentalstil“ als ein „Wehrhaftigkeitsstil“ eine große, weil auch öffentlich präsenste Rolle spielte.

Dabei wird der Blick auch auf Georg Kolbe zu richten sein. Das begründet sich nicht allein mit dem Kontext, in dem dieser Beitrag steht, sondern auch damit, dass sich stilistische Wandlungen in seinem Werk abbilden, die mit dieser Entwicklung verbunden sind, und dass das Verständnis der späten Schöpfungen Kolbes vor dem Hintergrund eben dieser einige Jahrzehnte zurückreichenden Vorläufer gesehen werden muss. Von Kolbe weiß man, dass er Friedrich Nietzsches Philosophie maßgebliche Impulse verdankte;⁵ und Gleiches ist für viele andere Bildhauer sowie ihr Auftraggeber- und Käuferklientel anzunehmen. Auch

von Ludwig Derleth aus dem Kreis um den Lyriker Stefan George, den er in einer Büste mit harter Physiognomie und starker Betonung einer maskulinen Willensstärke porträtierte,⁶ sowie von den spätromantisch-mystizistischen Künstlern Arnold Böcklin und Max Klinger, die als überragende Meister ihrer Zeit gefeiert wurden, war Kolbe begeistert: Wille, Erfolg, Größe, Stärke waren Leitbilder, hinter denen sich die Verehrung jedweder herausragenden Macht verbarg. Die Lebensmodelle und Ideale jener Zeit stellten Geistesgröße, Ruhm und Heldentum, Macht und Kraft, Anspruch und Behauptung ins Zentrum. Viele dieser Denkmodelle wurden nach der Weimarer Republik erneut und noch radikaler tonangebend (und leiteten doch auch während der 1920er-Jahre die konservativen Kreise weiter). Den skulpturalen Ausdrucksformen nachzugehen, die diese Werte in Bilder fassten und damit präsent und lebendig hielten, ist das Ziel der Ausführungen. Der Begriff der „Macht“ wird sich dabei als ein Basso continuo hindurchziehen.

Machtkampf, staatlich

Innerhalb Deutschlands hatte sich das ehemalige Preußen seit der Reichsgründung eine Vormachtstellung erworben, was sich auch in Denkmalsetzungen ausdrücken sollte. Das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal, durch das Wilhelm I. geehrt wurde, fand gegenüber dem Berliner Stadtschloss seinen Aufstellungsort. Reinhold Begas' Entwurf (Abb. 2) aus den frühen 1890er-Jahren war jener, „auf den die öffentliche Aufmerksamkeit am meisten gespannt war“,⁷ und es war mit dem Reiterstandbild, den Allegorien, den weit überlebensgroßen Löwen und den zwölf „Helden des französischen Krieges“⁸ ein hochkomplexes Sinnzeichen imperialer Machtansprüche, das dank eines mehrstufigen Verfahrens entstand, an dem Wilhelm II. interessiert Anteil nahm.⁹ An dieser Genese wie bei manchem späteren Projekt waren die Architekten rege beteiligt, einerseits Bruno Schmitz und andererseits der Hofarchitekt Ernst von Ihne, aber vor allem – der Kaiser selbst.¹⁰ 1897 war das etwa ein Meter breite Modell in Bronze für Wilhelm I. hergestellt. Das Original – ein städtebauliches Großprojekt, das spätere Kolossaldimensionen vorwegnahm – wurde im gleichen Jahr eingeweiht und der Künstler mit Orden ausgezeichnet.¹¹ Als sei das Projekt ein Vorgriff auf den Nationalsozialismus, konstatierte Adolf Rosenberg 1897: Es „scheint, dass das Kaiser Wilhelm-Denkmal das Anfangsglied einer baulichen Umgestaltung des Herzens von Alt-Berlin bilden wird.“¹² Denkmal, Stadtbild und Stadtumgestaltung waren also schon vor 1900 eine nicht eben selige Allianz eingegangen, wenngleich noch keine unselige, wie es später geschah. Die Skulptur diente – im Verbund mit der Architektur – der Ausformulierung eines nationalen Machtanspruches, der mit einem Stadtumgestaltungsanspruch verwoben wurde (Abb. 3). Dieses Nationaldenkmal wurde zum Ausdruck der fundamentalen Antagonismen im ausklingenden 19. Jahrhundert, etwa jener zwischen Macht und Geist, zwischen Nation und Europa. Der kurz zuvor verstorbene Orientalist und Kulturphilosoph Paul de Lagarde, geboren unter dem Familiennamen Bötticher, entwickelte den Gedanken einer nationalen Kirche in Deutschland, den Gedanken eines Germanien, das die Länder mit deutscher Sprache umfassen – man kennt ähnliche Ideen



2 Reinhold Begas, Modell zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1894/97, Bronze, Höhe 37,9 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



3 Reinhold Begas, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1895–97, Stein, Bronze, historische Fotografie



4 Die Siegesallee in Berlin, um 1900, kolorierte historische Fotografie



5 Reinhold Begas, Merkur entführt Psyche, 1870/74, Marmor, Höhe 205 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

etwa von Ludwig I. von Bayern – und das unter preußischer Hegemonie regiert werden sollte.¹³ Der Autor wurde zur Referenzgröße der Nationalsozialisten.

Zynisch mag auch eine andere Parallele anmuten, die sich auf die Berliner Skulptur der Begas-Schule einerseits und auf die Burenkriege andererseits bezieht. Victor Laverrenz veröffentlichte 1904 „Die Denkmäler Berlins und der Volkswitz. Humoristisch-satirische Betrachtungen“ und schrieb: „Die Siegesallee [Abb. 4] ist, um ein modernes Schlagwort zu gebrauchen, ein ‚Konzentrationslager märkischer Regenten‘. Wie jene englischen Lager gleicher Bezeichnung während des Burenkriegs in Südafrika, ist es mit Stacheldrahtzäunen umgeben und wohlbewacht; hier durch Berliner Schutzleute.“¹⁴ (Auf das fatale Wort vom Konzentrationslager wird zurückzukommen sein.) Sarkastisch fabuliert der Autor weiter, es habe einen Besuch des italienischen Königs gegeben, der angesichts der Berliner Skulpturen konstatiert habe, dass „man merkt, daß Deutschland ein Industriestaat geworden ist“,¹⁵ also eine serielle Skulpturenproduktion entstanden sei.

Das alles trug sich um 1900 zu, als man bereits zurückblickte:

„Und früher war es doch so anders gewesen, als Begas noch Zeit fand für beschwingte Merkure [Abb. 5], bebende Psychen und galante Centauren. Wie Kronos seine Söhne verspeiste, so hat dann der Berliner Meister auch die Schar seiner Schüler, die durch ihn schon zu fertigen Künstlern geworden waren, wieder als seine Geschöpfe für sich verbraucht, indem er sie zur Bewältigung der massenhaften Denkmalsaufträge heranzog.“¹⁶

So hatte der Meister also eine Macht über die Geister der nächsten Generation gewonnen. Und die wilhelminische Zentralherrschaft gab ihm eine ästhetische Prägungsmacht, die sich in hieratischen Sujets wie dem von Otto Lessing geschaffenen Berliner Rolandsbrunnen manifestierte, der zwar über Begas' spielerische Geschmeidigkeit hinausgeht, aber die nationale Identifikationsidee beharrlich artikuliert.

Prometheische Helden

Der widerstands- und leidensfähige Prometheus wurde seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bekanntermaßen zum Sinnbild und Inbegriff des aufbegehrenden Künstlertums, dann aber auch der – weiter gefassten – Widerständigkeit gegen Vormundschaft, Restriktion, Obrigkeit, Macht und Übermacht. Der Prometheus der deutschen Geistesgeschichte ist eine Gegenmacht. Er verkörpert die Kraft, die sich den Ohnmachtserfahrungen widersetzt und entzieht. Nur kurz zu erwähnen ist hier Georg Kolbes leidgestählter „Prometheus“ von 1901, auch unter dem Titel „Gefesselter“ firmierend, der, durch eine Fotografie dokumentiert, ebenfalls in dieses Umfeld gehört.¹⁷

Prometheische Helden sind die subkutanen Wegbereiter eines noch kompromisslosen und nicht mehr mythologisch legitimierten Heldentums. Drei Beispiele seien herangezogen, darunter zunächst Eduard Müllers „Prometheus, beklagt von den Okeaniden“



6 Eduard Müller, Prometheus, beklagt von den Okeaniden, 1868–79, Marmor, Höhe 302 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz



7 Hermann Prell, Prometheus, 1899 (Guss wohl 1900), Bronze, Höhe 60 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

(Abb. 6) von 1868–79, eine der größten Skulpturen in der Berliner Nationalgalerie.¹⁸ Dieses Werk sowie sein prominenter Aufstellungsort stehen in der Tradition der Ausstattung von Kultur- und Bildungseinrichtungen, in denen der leidende und der aufbegehrende Habitus des mythologischen Helden zur Chiffre für die schwer errungene künstlerische Existenz, für den Kampf gegen die Obrigkeit und für die erforderliche Leidensbereitschaft standen: Prometheus, der sich gegen Zeus aufgelehnt und den Menschen das Feuer gebracht hatte, wurde verstanden als der Unbotmäßige, dem zuletzt Gerechtigkeit widerfahren wird, also als duldsamer Held. Der Bildhauer plante ursprünglich sogar ein Gegenstück, das die Befreiung des Prometheus zeigen sollte und mit dem der Sieg des Helden noch unterstrichen worden wäre.

Müllers Kolossalgruppe wurde auch in kleinformatischen Exemplaren vervielfältigt, die in Gips und Bronze erworben werden konnten. Und Hermann Prells Statuette des „Prometheus“ (Abb. 7) von 1899/1900 steht in direktem Zusammenhang zu einer Bauplastik: Im Treppenhaus des Albertinums befanden sich die von Prell ausgeführten Statuen und Wandbilder, darunter eine großformatige Version des Prometheus.¹⁹ Das Motiv rekurriert auf Renaissance-Motive des David, der gegen Goliath siegte, und auf die michelangelleske Formensprache, also auf Referenzen, die dem Bildungsbürger leicht erkennbar, ja vertraut waren. Das machte Prells Statuette „Prometheus“ gesellschafts- und mehrheitsfähig. Wie

vielfältig das Sujet von den Bildhauern aufgegriffen wurde, ist hier nicht zu vertiefen; dass es aber eine klare Tendenz zur Monumentalisierung des antiken Helden gab, bezeugt exemplarisch Joseph von Kopf in seinen „Lebenserinnerungen“, in denen er auf eine Notiz aus dem Jahr 1862 zurückgreift: „Gestern meinen Prometheus überlebensgroß in Thon zu modellieren angefangen. Er hängt schon an seinem Felsen.“²⁰ Unglückseligerweise stürzte das Tonmodell dann herab, sodass man mit einem gewissen Sarkasmus den Helden in einen Ikarus verwandelt wähnen möchte. Aber das war nicht der Plan, sondern Ironie des Schicksals. Die Zahl bildhauerischer Beschäftigungen mit der Gestalt des leidenden Schöpfers ist hoch. An der Fassade der Berliner Hochschule (beziehungsweise Universität) der Künste befindet sich Emil Hundriesers Prometheus-Gruppe²¹ – ein appellatives Signet der schöpferischen Nonkonformität. Wenig später datiert Reinhold Begas’ „Der gefesselte Prometheus“ (Abb. 8), eine zunächst als rundplastisches Werk konzipierte Figur, die



8 Reinhold Begas, Der gefesselte Prometheus, 1900, Marmor, Höhe 380 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung

in der martialischen Wandbindung den athletischen Heros in Fesseln zeigt, bedrängt vom täglich die Leber anfressenden Adler, der gleich einem Geier gierend auf den nicht sterbenswilligen Helden blickt. Begas fokussiert den Blick auf den Akt des unbeugsamen Helden, der, wenn er sich auch gefangen zeigt, doch trotzig aufbegehrt. Über vergleichbare Haltungen wird etwa im Kontext von Max Klingers „Beethoven“ noch zu sprechen sein. Wer war dieser Prometheus für die Menschen um 1900? Hier kann Thomas Manns „Zauberberg“ eine Antwort geben: Die „Tat des Prometheus war Hybris, und seine Qual am skythischen Felsen gilt uns als heiligstes Martyrium.“²² Martyrium oder Hybris, damit war die Frage nach der siegenden Macht in der vermeintlichen Ohnmacht des Martyriums gegen die der Selbstüberschätzung aufgeworfen, eine für die Gestalt des Künstlers immer zentrale Frage.

Aufhorchen lässt der Umstand, dass Begas auf der Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1899 eine Version des „Prometheus“ und daneben den „Raub der Sabinerinnen“ (also eine Szene der Gewalt), eine Gruppe „Kain und Abel“ (und hiermit schließlich die biblisch erste Gewaltszene schlechthin) zeigte:²³ Helden, Kampf, Rivalität, Mord und Todschlag allerorten. Ob Begas’ schon 1898 nachweisbare Gruppe eines „Prometheus, von zwei Männern gefesselt“²⁴ als Gegenbild zu Eduard Müllers Werk in der Nationalgalerie konzipiert war, muss dahingestellt bleiben: Dieser duldsame Kämpfer und heroische Geist

blieb über Jahrzehnte eine Schlüsselfigur zur Verhandlung von Kraft und Macht in der Skulptur. Begas' Skulptur des „Prometheus“ aber, sein letztes freies und großes Werk, verblieb zunächst im Nachlass, gelangte dann über einen unbekannten Besitzer 1941 durch Albert Speer, Adolf Hitlers bevorzugten Baumeister, in die Berliner Akademie der Künste und erwies sich damit als mühelos adaptierbar für die nationalsozialistische Ästhetik.

Antikes Heldentum

Golo Mann beschreibt die Zeit Kaiser Wilhelms II., eines politisch wenig erfahrenen, zuweilen geradezu schlichten Regenten, in seiner „Deutschen Geschichte“, die 1958 erstmals erschien, folgendermaßen: „Man mußte den Leuten etwas Begeisterndes bieten, [...] Kampf gegen irgendwen, Sieg über irgendwas.“²⁵ Politik war und wurde zu einem kompetitiven System, die Gesellschaft wurde zum Kampffeld, und somit wurden Kampf-, Kraft- und Siegesdarstellungen in der – oftmals öffentlich präsentierten – Skulptur zu einem zentralen Topos. Die Omnipräsenz des Ringens – also einer Kultur des Wettstreits und der Frage nach Sieg und Unterlegenheit – war lange vorbereitet. Zunächst überwog allerdings nicht der Ausdruck der schieren Macht, sondern der der denkenden Überlegenheit, des überlegenen Denkens.

Ernst Herters „Ruhender Alexander“ (Abb. 9) von 1875 zeigt den Feldherren, der es sich abverlangte, stets wach und wachsam zu bleiben.²⁶ Für den Fall, dass er bei seiner Lektüre oder beim Nachdenken einschlafe, hält er eine Kugel in der linken Hand, die – wenn der Schlaf ihn übermannt – aus der Hand in den Schild fallen und ihn sogleich wecken sollte: Die intellektuelle Wachsamkeit kaschierte somit die Wachheit des Feldherrn, der durch eiserne Disziplin seine Überlegenheit zu sichern erstrebte, der das Denken und die Wehrhaftigkeit in seiner Lebensführung zu vereinen suchte und damit zu einer Art von ethischem Leitbild erhoben werden konnte. Der französische Bildhauer Charles Jean Marie Degeorge hatte das Motiv mit der Kugel in der Hand, die wach halten soll, in der fast zeitgleich entstandenen Statue „Die Jugend des Aristoteles“²⁷ benutzt, hier ganz im Kontext eines Philosophen. Diese Marmorstatue war 1875 für die nationalen Museen in Paris erworben worden; ob Herter das Werk kannte, ist bislang ungeklärt.

1886 vollendete Herter seinen „Sterbenden Achilles“ (Abb. 10); dieser war der Mythologie zufolge durch Paris mittels eines Pfeils an der einzigen verwundbaren Stelle verletzt worden, an der (Achilles-)Ferse. Unter Bezugnahme auf den antiken „Sterbenden Fechter“ im Kapitolinischen Museum in Rom schuf Herter seine lebensgroße Figur des Leidenden. Noch ganz in der Tradition des Klassizismus gibt sich der Sterbende gefasst. Die Statue gehörte – auch das ist signifikant – zur Ausstattung der Nationalgalerie, ging im 20. Jahrhundert verloren und befindet sich heute auf polnischem Terrain.²⁸ Eine zweite Version gelangte als Auftragswerk der Kaiserin Elisabeth von Österreich in das Achilleion auf Korfu, womit die Nähe zur politischen Macht überdeutlich in Erscheinung tritt. Es ist überdies bekannt, dass Wilhelm II. den deutsch-nationalen, kaisertreuen Künstler im Atelier aufsuchte.²⁹ Hinsichtlich des Motivs lässt sich auch hier ein mögliches Vorbild benennen, nämlich Jean-Baptiste Girauds „Der sterbende Achill“ (Abb. 11) von 1789:

9 Ernst Herter, Ruhender Alexander, 1875 (Guss 1878), Bronze, Höhe 75 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz



10 Ernst Herter, Sterbender Achilles, 1886, Tiroler Marmor, Höhe 160 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Kriegsverlust, heute Elbląg/Polen), historische Fotografie



11 Jean-Baptiste Giraud, Der sterbende Achill, 1789, Marmorstatuette, Höhe 55 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence



Auch da trifft man auf einen athletischen oder geradezu gestählten Helden, der sich mit der linken Hand den Pfeil aus der Ferse zieht. Im gleichen Jahr, 1789, wurde der Bildhauer Vollmitglied der Königlichen Akademie der Künste in Paris – „auf Grund einer jetzt im Mus[eum]. zu Aix befindlichen Marmorstatuette des sterbende Achilles“.³⁰ Entstanden in der Revolutionszeit, verkörpert diese Figur doch den radikalen menschlichen Kampfeswillen, zugleich aber auch die Überlegenheit der Götter über die Menschen – und damit die Gefährdung des Kämpfers.

Herkules

Die Themen von Lebenskampf und Selbstbehauptung ziehen sich durch die Skulptur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, man denke an die Gestalt des Siegfried, der von Rudolf Maison, Heinrich Wedemeyer,³¹ Peter Breuer, Ludwig Habich, Hermann Hahn oder auch von Franz Metzner aufgegriffen wurde, an die Walküre oder – antikisch legitimiert – an die zahlreichen Amazonen. Friedrich Nietzsche und Arthur Schopenhauer als philosophische Paten standen im Hintergrund, Richard Wagner mit seinem Pathos nicht weniger. Das Nachdenken über Kampfes- und Männerrollen mündete in zahlreiche militante Figuren, in Formeln der Kraft und Überlegenheit. Die Nibelungen waren – wie es der Schweizer Bildhauer Carl Burckhardt 1904 formulierte – „das eigentlich Germanische, das einem trotz Odyssee und im Gegensatz zur Odyssee als eine zweite, gleichbedeutende Macht entgegentritt“.³² Schicksalhaftigkeit und Lebens- oder Todesfragen standen für ihn wie für seine Zeit im Fokus, und die Gefahren gehörten gleichsam zwingend zum Mythos: „In den Nibelungen sind die Helden aber vom Himmel ausgestoßene Giganten, die auch einen Gott wie Siegfried mitreißen in den Untergang.“³³ Heldentum und Untergang – das sollte die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts als sinister Topos begleiten.

Die Gestalt des Herkules, des starken und wehrhaften Sohns von Zeus, war namentlich in der Barockzeit vielfach als Herrschaftssymbol genutzt worden. Er war der Inbegriff der Unbesiegbarkeit. Das Motiv des Schlangenhüfters, das auch mit seinem Mythos verwoben ist, verselbstständigte sich bei Hermann Hahns „Schlangenhüfter“³⁴ (Abb. 12) von 1890/91, einer freien Adaption des Sujets, das Herkules im Kampf gegen die Lernäische Schlange zu zeigen pflegte. Die Bronze nach dem vorhandenen Modell wurde von einem Gussfabrikanten initiiert und finanziert, was sicherlich ein Gestus der Werbung für seine Firma war. Das Motiv verkörpert auf überzeitliche Weise das Ringen des Menschen mit der Natur, das Ringen des Menschen mit dem Bösen, mit dem Schicksal. Doch es handelt sich eben nicht um Herkules, sondern um den Menschen an sich, um einen ringenden Mann. Und das hatte mindestens einen wesentlichen Vorläufer, denn John Leightons „Athlete wrestling with a Python“ (Abb. 13) von 1877 hatte das Standmotiv des Mannes mit der Verstrickung durch die Schlange verknüpft, den Kampf gegen die Naturmacht gezeigt, ein hartes Gesicht mit einem gestählten Körper verbunden.³⁵ Kaum vorstellbar, dass Hahn dieses Werk nicht kannte, das eine nicht mythologische Mensch-Tier-Kampfgruppe von hoher Eindringlichkeit bot. Bemerkenswert, dass jüngst ein Aufsatz über das Bad erschien, in dem auf dieses so

12 Hermann Hahn, Schlangenhürter, 1890/91, Bronze, lebensgroß, Müller'sches Volksbad, München

13 John Leighton, Athlete wrestling with a Python, 1877, Bronze, Höhe 1746 cm, Tate, London



14 Auguste Henri Modeste Pontier, Ixion, König der Lapithen, 1877, Gips, Höhe 11,3 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence, 1877 als Geschenk des Künstlers erworben



wasseruntypische Element des Müller'schen Volksbades und seine athletische Dimension nicht eingegangen wird,³⁶ doch erklärt sich das mit dem Vorliegen einer anderen Studie.³⁷

Frappierend genug, im gleichen Jahr 1877 entstand auch in Frankreich ein Kampfesmotiv, das den ringenden Mann zeigt, nämlich Auguste Henri Modeste Pontiers „Ixion, König der Lapithen“ (Abb. 14), dessen Gipsmodell sich im Museum von Aix-en-Provence befindet und dessen Urheber nicht nur Konservator am Museum wurde, sondern auch Direktor der dortigen Zeichenschule. „Ixion“ ist eines der wenigen nachgewiesenen Werke des Künstlers;³⁸ es zeigt den aufs Rad geflochtenen Helden, was eine Strafe war für die Verweigerung, die versprochenen Brautgeschenke auszuhändigen. So handelt es sich also nicht um einen Sieger oder um einen potenziellen Sieger, sondern um einen klaren Verlierer. Die Schlangen sind hier auch motivisch eigentlich nicht erforderlich. Doch auf einer anderen Ebene bezieht sich der Bildhauer auf ein Motiv mit Schlangen, und zwar auf die berühmte Laokoon-Gruppe. Und das gilt für ihn wie sicher auch für die anderen vorgestellten herkulischen Sujets.

Titanenkämpfe

Zahlreiche Helden und reckenhafte Männergestalten entstanden im wilhelminischen Deutschland, manche davon fanden größere Verbreitung. Franz von Stucks „Amazone“ von 1897 und sein „Athlet“ (Abb. 15) aus dem Jahr 1892 gehören zu ihnen, zu jenen Werken, die mit starker Stilisierung die neubarocken Traditionen ablösten. Adolf von Hildebrand hatte schon seit Längerem in Theorie und Praxis einen Wandel von der malerisch-turbulenten neubarocken Gestaltung zu größerer Formstrenge vollzogen. Franz von Stuck, symbolistischen Tendenzen zugehörend und als Künstlerfürst zugleich von imperialer Ausstrahlung, neigte zur Überhöhung. Sein „Athlet“ ist ein welttragender Atlas, ein kraftstrotzender Herkules und – namentlich angesichts der zahlreich vorhandenen Fotografien Stucks ist das glaubhaft – stilisiertes Selbstbildnis, zumindest ein Selbstbild des sich als titanisch erfahrenden Zeichners, Erfolgsmalers, Villenbesitzers, Professors. Dass dieser Athlet „zur indirekten Allegorie der eigenen Person“³⁹ stilisiert ist, wurde längst beobachtet, aber auch, dass es zugleich eine Verkörperung aller männlichen Kraft darstellen soll. Das Gegenbild blieb die Amazone, das Sujet der weiblichen Kriegerinnen. Damit unterliegt einer solchen Motivwelt nicht nur die Dimension des Titanenkampfes, sondern auch die des – später zu berührenden – Geschlechterkampfes.

Als einen Titan des Alltags, der motivisch in der Tradition des Belgiers Constantin Meunier steht, möchte man Wilhelm Lehmbrucks um 1904/05 entstandenen „Steinwälzer mit Hose“ (Abb. 16) verstehen, der nicht nur unter diesem deskriptiven Titel bekannt ist, sondern auch unter dem allegorischen „Die Arbeit“.⁴⁰ Ein Mann stemmt sich gegen einen übergewichtigen Stein und ist nach menschlichem Ermessen zum Scheitern verurteilt. Doch es geht nicht um Arbeitsvorgänge wie bei Gustave Courbets Steinklopfen, sondern um die Verkörperung der Stärke, was man schon daraus ablesen kann, dass vorbereitende Skizzen mit Titeln wie „Tatkraft“ oder „Siegfried“ versehen wurden.⁴¹ Ferner wurden der Titel „Steinroller“ genutzt und Verweise auf den Sisyphos bemüht.⁴² Somit steht die anatomische Beherrschung des muskulären Helden für den Künstler zunächst im Vordergrund, flankiert von der symbolistischen Polyvalenz des Bildmotivs, das sich in unterschiedlichste Deutungszusammenhänge einbetten lässt. Ist dieser Titan eine künstlerische Fingerübung, eine Vorbereitung auf die Behandlung antiker oder wagnerianischer Mythen? Eine wahrscheinlich zutreffende Antwort ergibt sich aus den zeitgleich geführten Debatten über ein „Denkmal der Arbeit“, das das Abstraktum der Arbeit mit Darstellungen von Berufen und Ständen verbinden sollte und seinerseits sicherlich im Kontext mit den damaligen Erörterungen der „sozialen Frage“ zu sehen ist, also letztlich als eine öffentliche Wertschätzung auch des Proletariats und der Bauernschaft, die der Sicherung des sozialen Friedens dienen sollte und demnach kalmierenden Charakter trug.

Die so zahlreichen Titanengestalten der Jahre um und nach 1900 lassen sich noch auf weitere wichtige Wurzeln zurückführen, namentlich auf das Denken und die Wirkung Friedrich Nietzsches und seines Skeptizismus. „Es ist das Zeitalter der Massen: sie liegen vor allem Massenhaften auf dem Bauch. Und so auch in politicis. Ein Staatsmann, der ihnen einen neuen Turm von Babel, irgendein Ungeheuer von Reich und Macht auftürmt, heißt



15 Franz von Stuck, Athlet, 1892, Bronze, Höhe 66 cm, Kunsthalle Bremen



16 Wilhelm Lehmbruck, Steinwälzer mit Hose (Die Arbeit), um 1904/05, Hartgipsguss mit lackhaltigem Überzug, Höhe 18,5 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg



17 Josef Heu, Brunnen an der Wienflusspromenade (Die Befreiung der Quelle), 1903, Leithakalk, überlebensgroß, Wien

ihnen ‚groß‘.“⁴³ Denkmäler der Arbeit – waren das nicht auch so etwas wie babylonische und damit idealerweise und absichtsvoll allumfassende Konstrukte, Ausdruck einer vermeintlichen Gemeinschaftlichkeit bei gleichzeitiger Hybris? Und ist der Staatsmann, der etwas verspricht, nicht in Wilhelm II. ebenso zu sehen wie später in Hitlers zunächst blendender Versprechungspolitik? Nietzsches Denken kreiste um die Macht oder Ohnmacht der Regierungsform, also um Macht und Kraft, sowie um die Rolle der Helden innerhalb der Gesellschaft: Er schrieb 1882 an Heinrich von Stein: „Was ‚den Helden‘ betrifft: [...] er ist die annehmbarste Form des menschlichen Daseins.“⁴⁴

Eben diese Glorifizierung des Helden, der Kämpfer und Titanen erweist sich als raumgreifend, als gesellschaftsbestimmend, als omnipräsent. Das martialische Denken konnte sich sogar in die poetischsten Winkel einschleichen, wie der 1903 von Josef Heu für den Wiener Stadtpark geschaffene Brunnen (Abb. 17) zeigt, der an der Wienflusspromenade

steht: Zwei muskulöse, überzeichnete, in ihren Gelenken martialisch geknickte, gebückte, gekrümmte Männer heben – ähnlich wie bei Lehmbruck – einen übermächtigen Stein und bringen damit der Legende zufolge die darunterliegende Quelle zum Sprudeln. Der Mann – als Synonym für „der Mensch“ – macht sich die Natur untertan, ja er ermöglicht gar erst Leben. Dass dieser Brunnen in Rom als Erstlingswerk Josef Heus entstand, der sich damit aus der Schülerschaft von Caspar von Zumbusch löste, sei angemerkt. Es wird auch mit dem Titel geführt „Titanen wälzen einen Fels, der die Quelle geschlossen hat, fort“:⁴⁵ Kraft und wohlthätige Leistung greifen gleichsam synonym ineinander. Diese Formensprache und Denkungsart sollte Josef Heu nachfolgend bezeichnende Aufträge einbringen, so schon 1903 denjenigen zur Bauplastik am Haus der Kaufmannschaft am Schwarzenbergplatz in Wien, an dem die „Macht des Handels zu Lande“ durch Atlas und Merkur sowie die „Macht des Handels zur See“ durch Triton und Nereiden versinnbildlicht wurden.⁴⁶

Moderne Helden – Ringkämpfer

Die Körpersprache ist verräterisch; breite Schultern, steif ausgestreckte Arme, greif- oder griffbereite Hände, federndes Standmotiv, wohlgeformte oder eigentlich „gestählte“ Muskulatur, ein kräftiger Nacken und – *horribile dictu* – ein bis zur Unscheinbarkeit reduziertes Geschlecht, dessen Inferiorität offenbar signalisieren soll, dass es hier nicht um Eros und Erotik geht, sondern um Stärke, Präsenz, Physis, Körperlichkeit: So ragt Reinhold Begas' als „Ringer“ oder „Athlet“ (Abb. 18) bezeichneter Recke aus dem Jahr 1888 über einem reliefierten Sockel auf. Er habe „die Pose des konzentrierten, gleich zum Kampf schreitenden Ringers eingenommen, der sich schon bald mit seinem Gegner messen wird, wie es die Reliefszene an der Vorderseite des Sockels zeigt“,⁴⁷ wohingegen die Seitenflächen mit Siegerkränzen geschmückt sind und also die Überlegenheit per se voraussetzen. Schon die Zeitgenossen konstatierten, Begas habe nicht die konkreten Formen eines individuellen Menschen repetiert.⁴⁸ Und in der Tat geht es hier wohl vor allem anderen um Körpersprachlichkeit. Vergleicht man den Ausdruck allerdings mit dem anderen stilprägenden „Stehenden Mann“, jenem von Adolf von Hildebrand (Abb. 19) aus den Jahren 1881–84, so ist unübersehbar, dass dieser auf geerdete Diesseitigkeit und gelassene Innerlichkeit ausgerichtet ist, jener von Begas geschaffene Held hingegen auf Konfrontation und Kräftemessen. Begas, der Lieblingsbildhauer des Kaisers, traf den Ton der Mächtigen seiner Zeit. Hildebrand hingegen bereitete die Haltung der modernen Skulptur vor; über seinen „Stehenden Mann“ konstatierte er brieflich gegenüber dem befreundeten Kunsttheoretiker Conrad Fiedler: Diese Figur (wohlgemerkt lautet es dort nicht: „dieser Mann“) „will gar nichts, thut nichts und hat, glaub ich, den Reiz des bloßen Seins.“⁴⁹ Damit etablierte er die Sprache der Skulptur neu und fokussierte den Blick ganz auf den körpersprachlichen Ausdrucksgehalt.

Die Ringer, als Motiv weit verbreitet, zogen sich durch das Schaffen von Reinhold Begas über August Hudler bis Wilhelm Haverkamp.⁵⁰ Sie legitimierten die Darstellung des männlichen Aktes, was aber auch reine Sportarten wie das Kugelspiel⁵¹ getan hätten: Sie trugen



18 Reinhold Begas, Ringer (Athlet), 1888, Bronze, Höhe 65,5 cm, LETTER Stiftung, Köln



19 Adolf von Hildebrand, Stehender junger Mann, 1881–84, Marmor, Höhe 183 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

also einen anderen Impuls in sich – möglicherweise sogar unterbewusst. Ringkampf aber ist offener Wettkampf, hat seit dem Altertum etwas Kriegerisches, militärisch „Ertüchtigendes“. Und dass wir es hier mit einem kampfesfreudigen Zeitgeist zu tun haben, wird spätestens dann unleugbar, wenn man vernimmt, dass Begas als Schiedsrichter bei Ringkämpfen firmierte und Ringerstatuetten als Trophäen stiftete.⁵²

In Hugo Lederers verschollenem „Ringkämpfer Peruse“ aus dem Jahr 1899 wird die Ungleichheit der Kämpfenden bei gleichzeitiger Abwesenheit des zweiten noch forciert, indem Missbilligung, Verachtung und Abschätzigkeit zur Schau getragen werden.⁵³ Der zeittypische Heroenkult, der bei Ludwig van Beethoven, Wagner und Nietzsche gleichermaßen anknüpfen konnte, setzte sich mit Reinhold Begas’ in Aktion gezeigter Gruppe zweier „Ringer“ (Abb. 20) fort, einem in Gips, Bronze, Marmor belegten Sujet: Das Werk in Marmor wurde aus dem Nachlass des Künstlers versteigert und ist seit 1940 verschollen.⁵⁴ Alles zeugt von „kämpfenden Formen“ – um Franz Marcs Bildtitel zu antizipieren –, von Turbulenz und einem gegenseitigen Ringen, von flirrendem Licht auf verschränkten Gliedmaßen.

War Begas’ Gruppe um 1900 zu datieren, so vollendete der Münchener Matthias Gasteiger seine „Ringergruppe“ (Abb. 21) im Folgejahr, 1901. Da sie auch unter dem Titel „Herakles und Antäos“ firmiert,⁵⁵ schaut hier noch die antike Mythologie aus dem



20 Reinhold Begas, Ringer, um 1900, Gips, Höhe 47 cm, Privatbesitz



21 Matthias Gasteiger, Ringergruppe (Herakles und Antäos), 1893/1901, Stein, überlebensgroß, ehemals in München auf dem Turnspielplatz am Schyrenplatz aufgestellt, heute an der Sachsenstraße 2, München

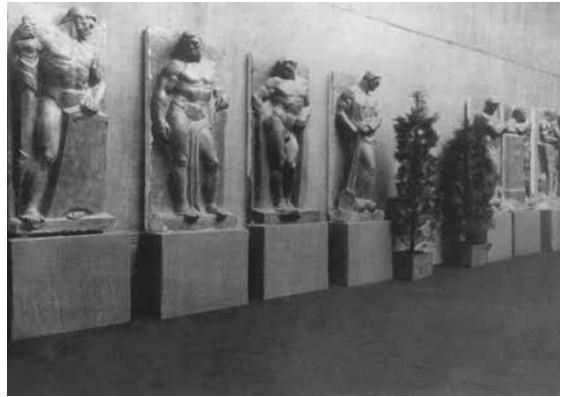
Gewand des nackten Kräftemessens hervor. Gasteiger schuf nicht nur dieses Werk rivalisierender Figuren, sondern etwa auch eine monumentale Gruppe des „Herkules mit Hydra“, die in krasser Überzeichnung den athletischen Körper in geradezu berserkernder Gewaltamkeit zeigt, aber erst um 1921 datiert wird. Gleichwohl ist seine „Neigung zu Formübertreibungen bei Monumentalfiguren [...] schon seit 1900 erkennbar“.⁵⁶ Dass die Ringergruppe ihre Aufstellung am Münchener Turnspielplatz fand, zeigt die Konzeption: Das städtische Schulsportgelände wurde damit emblematisch aufgewertet zu einem Ort der Vorbereitung auf kämpferisches Ringen, auf jedwedes Kräftemessen.

Staatskämpfer

Emil Schaudt entwarf die architektonischen Teile, Hugo Lederer die figürlichen für das Hamburger Bismarck-Denkmal von 1906 (Abb. 22): Der eiserne Kanzler als Roland, als Wächter, ausgerüstet mit dem gigantischen Schwert, gemeißelt in Granit – wehrhafter konnte sich Deutschland nicht zeigen. Otto von Bismarck, Reichskanzler, Sozialreformer, von Wilhelm II. entlassen und daher von vielen umso mehr geschätzt, lebte nahe Hamburg auf seinen Gütern und wurde zum Antipoden und Opfer des Herrschers stilisiert, lavierte



22 Emil Schaudt (Architektur), Hugo Lederer (Skulptur), Bismarck-Denkmal, 1906, Hamburg, historische Fotografie



23 Hugo Lederer, Sockelreliefs für das Bismarck-Denkmal in Hamburg, 1906, Gips, Höhe ca. 190 cm, Ausstellungsansicht aus der Großen Berliner Kunstausstellung 1907, historische Fotografie

sich politisch noch einige Jahre hin. Golo Mann skizziert dessen letzte Zeit: „Bismarck wurde zum Demagogen auf seine ältesten Tage, nahezu zum Demokraten. Es gelte, sagte er wieder und wieder, die Verfassung zu stärken.“⁵⁷ Dass Bismarck-Denkmale bald Legion wurden und einer nationalen Selbstdefinition dienten, liegt auf der Hand. Als hart geformte, hieratische Werke vertraten sie ein Menschenbild der patriotischen Geschlossenheit, indem sie den Einzelkämpfer als Träger des Ruhmes würdigten. Und der Nachhall des „eisernen Kanzlers“ sollte weit in das 20. Jahrhundert ertönen.

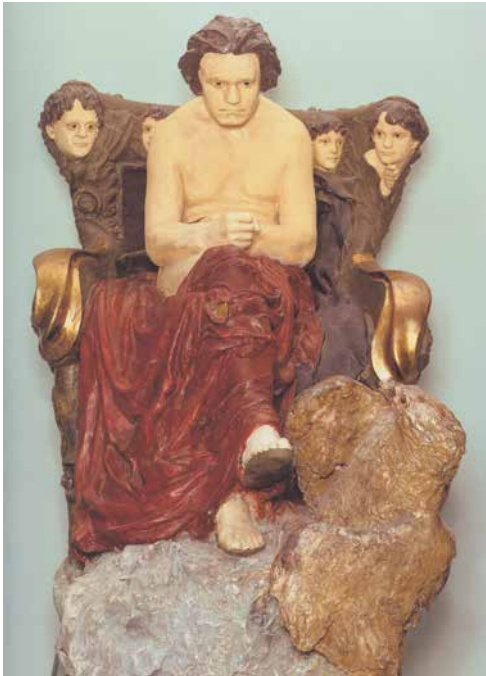
In Hugo Lederer hingegen lebte, wie der Kunsthistoriker Alfred Kuhn im Jahre 1921 konstatierte, „die Liebe zur riesenhaften Form. Kaum kann er diese ungeheuren Leiber bändigen [...]. Sie winden sich mit ihren strotzenden Schenkeln, ihre Muskeln sind zum Bersten gespannt, ihre Brüste blähen sich. Die Rosse knirschen im Gebiß, sie sind kaum zu halten. Alles ist riesenhaft, alle Leidenschaften scheinen hier versammelt und in Form gezwungen. Aber es ist hohl.“⁵⁸ Die luzide Analyse Kuhns bestürzt, da sie rück- wie vorwärts hohe Gültigkeit hat, also auch hinüber in die Fortführung der Pathosformeln in den 1930er-Jahren. Noch im Enthüllungsjahr des Monuments hatte sich der scharfsinnige Essayist Alfred Kerr darüber geäußert, ambivalent in Begeisterung und Vorbehalt, denn „gewaltig, mythisch und unvergeßbar“⁵⁹ sei es unstrittig. Und das Gewaltsame begann bereits darin, dass die Reliefs mit fast zwei Metern Höhe den leicht kolossal überhöhten Maßstab sogar im Modell (Abb. 23) bedienten, in der Großen Berliner Kunstausstellung von 1907 aufgereiht wie arbeitsame Krieger,⁶⁰ martialisch, wehrhaft, furchterregend in ihrer überzeichneten Athletik. Da können auch Bäumchen nicht versöhnen.



24 Franz Metzner, Völkerschlachtdenkmal Leipzig, Statue der Opferwilligkeit, um 1906, Granit, überlebensgroß, historische Fotografie

Hugo Lederer und Franz Metzner gehörten in die „Stilsucherperiode“⁶¹ um 1900, wie man diese Zeit der vorexpressionistischen Formverhärtungen, der martialischen Maskulinitäten, der „gezwängten Menschen“,⁶² einst nannte, in eine Zeit „megalomaner Stilisierer“⁶³ und zyklischer Figurationen, die sich in schärfsten Kontrast zum späten Neubarock stellte und nicht mehr dem Kaiserkult diene, sondern einem neuen Deutschland- oder Demokratiebild, wie am Beispiel der Bismarck-Verehrung sichtbar wurde.

Doch die Differenz oder gar Diskrepanz zwischen Anspruch und Realität war nicht mehr kaschierbar. Deutschland kriselte, die Skulptur zeigte es an. Metzner besaß „nur die Sehnsucht nach der Kraft, nicht die Kraft selbst“,⁶⁴ wie Kuhn 1921 konstatierte. Wieder spürt man den Vorwurf der Hohlheit, und bis heute bleibt das Völkerschlachtdenkmal (um 1906, Abb. 24) in dieser Ambivalenz von patriotischem Pathos und völkischer Leere, von Totenmal und Weihstätte, von Verdüsterung und Formverhärtung, von Krypta und Tempel problematisch. Visionär wirkt Kuhns Kommentar von 1921: „Unzweifelhaft steckt Urmenschliches in diesen Bildern, brüten diese Riesen maßlose Träume.“⁶⁵ Eben dieses so scharfsinnig wahrgenommene Maßlose führte ins zweite Jahrhundertdrittel hinein. Und es wäre manches über die Kolossalprojekte des ersten Jahrhundertdrittels zu sagen, was hier als Zitat anklingt: Metzner war ein Bildhauer, „den die Megalomanie des wilhelminischen Deutschland ins Cyklopische trieb“.⁶⁶ Hier wie bei späteren Künstlern gilt selbstredend, dass die Bildhauer nicht durch eine Epoche in eine Formsprache hineingetrieben wurden, sondern – als Historiker muss man die Wechselseitigkeit der Impulse ins Kalkül ziehen – dass sie ihrerseits Anteil an der ästhetischen Ausformung der jeweiligen Ideen und Ideologien nahmen.



25 Max Klinger, Modell für das Leipziger Beethoven-Denkmal, 1885/86, Gips, gefasst, Höhe 131 cm, Beethoven-Haus, Bonn



26 Max Klinger, Beethoven-Denkmal im Atelier des Künstlers (heute Museum der bildenden Künste Leipzig), 1902, historische Fotografie

Ideale Helden – Geistkämpfer

Es wäre eine weitere sträfliche Verkürzung zu meinen, dass sich die Kampfesbereitschaft um 1900 nur auf Motive wie Sportler und Staatsmänner konzentriert habe. Vielmehr ist unübersehbar, dass die Sujets von Macht, Martialischem und Dominanzanspruch sich auch im Feld derjenigen Sujets findet, mit denen Denker, Literaten, Künstler denkmalhaft geehrt werden sollten: Der Machtdiskurs eroberte den Geist. Denkmal und Anspruchsformulierung griffen ineinander, nicht selten unter dem Zeichen hypertropher Genialität und verabsolutierter Schöpferkraft.

Geist und Kampf – sind das nicht ursächlich Widersprüche? Max Klinger hat mit seinem farbigen Gipsmodell (Abb. 25) zum Leipziger Beethoven seine Suche nach einer polylythen gültigen Version bereits ab 1885 bewiesen, wie er die Beethoven-Verehrung seiner Zeit mit einer modernen Ästhetik und einem gigantischen Pathos zu verbinden beabsichtigte.⁶⁷ Der Komponist wurde hiermit zur Projektionsfläche aufbegehrender Kreativität, zum einsamen Olympier irdischer Abkunft, zum Kämpfer für seine Musik, der in der Isolation der körperlichen Schwerhörigkeit vereinsamt und gleichsam von den inneren Stimmen der Engelsgesichter umkreist wird. Der 28-jährige Klinger war einige Jahre zuvor Johannes Brahms begegnet, einem ebensolchen Giganten der Musik, und er schuf aus eigenem Antrieb mit dem „Beethoven“ ein „Beispiel für die quasi-religiöse Verehrung eines Genies“,⁶⁸



27 Hermann Hahn, Franz-Liszt-Denkmal, 1902, Laaser Marmor, Höhe 250 cm, Park an der Ilm, Weimar



28 Ö. Fülöp Beck, Plakette zum 100. Geburtstag von Franz Liszt, 1911, Bronze, Höhe 6,3 cm, Klassik Stiftung Weimar

eine Pathosformel des tragischen und einsamen Genies, eine gleichsam prometheische Glorifizierung eines Künstlergottes, die naturgemäß von Anbeginn an eine separate, eine geradezu sakrale Präsentation einforderte. Dass Ludwig van Beethoven hier und in der nachfolgenden polylithen Ausführung⁶⁹ (Abb. 26) zum Sinnbild der Individualisierung wurde, die die Gesellschaft seit der Aufklärung zunehmend bestimmte, macht ihn zum prometheisch-heroischen Einzelkämpfer. Adolph Menzel lästerte über dieses Werk: „Das Schönste daran sieht nur die Sonne, nämlich den Rücken.“⁷⁰ Oder, so möchte man noch ironischer fragen, sehen das nur die Götter? Nur Zeus! Sie oder er scheint immerhin den Adler gesandt zu haben, der neben dem Genie sitzt, späht und geiert, falls das ein Adler zu tun vermag: Als habe er den Auftrag, ein stetiges Leiden zu generieren und somit den Kämpfergeist Beethovens herauszustreichen.

An dieser Stelle ließe sich leicht Klingers 1904 entstandene düstere Nietzsche-Büste anfügen, die sich in Weimar im Nietzsche-Archiv befindet und die mit ihrem finsternen Blick die genialische Vereinsamung, die leidende Vereinzelung, das menschenferne und misanthropische Denken treffend einfängt, die um den mehr oder weniger „umnachteten“ Philosophen herrschte.⁷¹ Die Büste ist kein Porträt, sondern ein Symbol, ein Sinnbild des Absoluten. Und ebenso absolut war wohl auch die Verehrung des Denkers. Aber hier glitt Heldenverehrung in eine fatale Richtung, in die des Herrschaftsmenschen. Und

kaum anders wirkt Hermann Hahns Denkmal für Franz Liszt von 1902 (Abb. 27), ebenfalls ein Werk der Weimarer Geisteswelt des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das Sinnzeichen eines martialischen Geistkämpfers, der als einsamer und fernhin sehender Mensch seine Inspiration aus dem Unendlichen des Weltenraums zu ziehen meint, einer inneren Stimme zu lauschen scheint. Cosima Wagner konstatierte an den Schriftsteller Houston Stewart Chamberlain lakonisch und die Abgründe überspielend: „Das Denkmal ist hübsch, sehr einfach, ohne Symbolik“.⁷² Diese Annahme muss uns falsch erscheinen. Das Standbild weist durchaus eine Art von kaschierter Symbolik auf: Der Blick richtet sich nicht auf die betrachtenden Menschen, sondern auf die nicht greifbaren, die gleichsam göttlichen Quellen des Schaffens im unendlichen Blickraum des Komponisten. An dieser Stelle seien nur rasch biografische Details zu Hermann Hahn angeführt: Er entwickelte seine Kunst vom späten Realismus Wilhelm von Rümhans über den Neoklassizismus Adolf von Hildebrands zum Modernisten, der gleich Ernst Barlach, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck und Franz Metzner 1919 in die Preußische Akademie der Künste aufgenommen wurde. 1937 entließ man ihn altersbedingt aus seinen Ämtern, und sein Lehrstuhl ging an Ludwig Thorak.⁷³ Dass Hahn seit 1916 Berater der Bayerischen Landesberatungsstelle für Kriegsgräber war und er ab 1919 zahlreiche derartige Aufträge ausführte, darf man weder ignorieren noch überbewerten, zeigt aber gleichwohl die Kontinuitäten im biografischen Detail.

Franz Liszt bleibt ein Exemplum: Die von Ö. Fülöp Beck zu Liszts 100. Geburtstag geschaffene Plakette (1911, Abb. 28) mutet eher an wie eine Hommage auf Stefan George, hart in der Kontur, herrscherlich im Ausdruck: als habe man Bilder der Geistkämpfer benötigt, Helden des Denkens oder der Invention. Und nicht anders wirkt Ernst Freeses 1908 entstandene Bildnisbüste Johann Wolfgang von Goethes (Abb. 29), eine Übertreibung hinsichtlich der Leiblichkeit und Präsenz des Weimarer Dichters, eine martialische Pathosformel, die Goethe nicht als lyrischen Dichter und ätherischen Schöngest stellt, sondern als trotzigsten Charakter und olympische Heldennatur. Dieser Marmorkopf entstand im Auftrag der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft und steht in deren Hauptgebäude in Frankfurt am Main im Treppenhaus: Goethe wird hier auf geradezu beunruhigende Weise zum obsessiven Geistkämpfer stilisiert.



29 Ernst Freese, Johann Wolfgang von Goethe, 1908, Marmor, lebensgroß, Treppenhaus, Hauptgebäude, Senckenberg Gesellschaft, Frankfurt am Main

Franz Liszt bleibt ein Exemplum: Die von Ö. Fülöp Beck zu Liszts 100. Geburtstag geschaffene Plakette (1911, Abb. 28) mutet eher an wie eine Hommage auf Stefan George, hart in der Kontur, herrscherlich im Ausdruck: als habe man Bilder der Geistkämpfer benötigt, Helden des Denkens oder der Invention. Und nicht anders wirkt Ernst Freeses 1908 entstandene Bildnisbüste Johann Wolfgang von Goethes (Abb. 29), eine Übertreibung hinsichtlich der Leiblichkeit und Präsenz des Weimarer Dichters, eine martialische Pathosformel, die Goethe nicht als lyrischen Dichter und ätherischen Schöngest stellt, sondern als trotzigsten Charakter und olympische Heldennatur. Dieser Marmorkopf entstand im Auftrag der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft und steht in deren Hauptgebäude in Frankfurt am Main im Treppenhaus: Goethe wird hier auf geradezu beunruhigende Weise zum obsessiven Geistkämpfer stilisiert.



30 Max Klinger, Athlet, 1898, Bronze, Höhe 69 cm, Lindenau-Museum Altenburg

Kampfeswille

Ein Denker, Dichter, Künstler oder Komponist will nicht eigentlich kämpfen; das obliegt den Athleten, Sportlern oder gar Kriegern. Die Vielzahl der Bogenspanner, Diskuswerfer und Kugelspieler, die die Salons des ausgehenden 19. Jahrhunderts besiedelten,⁷⁴ können hier außer Acht gelassen werden, indem man sich auf die Körpersprache der Sportdarstellungen konzentriert und die tradierten sportlichen Attribute übergeht. Was sagt der „Athlet“ (Abb. 30) von Max Klinger aus dem Jahr 1898 mit seinem kompakten Körper, seiner vermeintlich entspannten und doch abweisenden Hand- und Armhaltung, die hinter dem Kopf verschränkt ist, und seiner fast impressionistisch flirrenden Oberflächenstruktur? Klinger nannte die Statuette eine Studie und ließ sie in fünf Bronzeexemplaren gießen, von denen eines beispielsweise in die wohlhabende jüdische Wiener Familie Wittgenstein gelangte.⁷⁵ All das erhebt die vermeintliche Studie zum als final zu erachtenden Werk.

Bei dem männlichen Akt handelte es sich um das Modell Rasso, dessen gestählter Körper zu größten Begeisterungshymnen herausgefordert und den er auch „weit über Lebensgroß“⁷⁶ modelliert hatte. Warum? War der Körperheld so beeindruckend, einnehmend, bezwingend? Es gab noch weitere derartige männliche Modelle, etwa Eugen Sandow und Lionel Strongfort – ein Künstlernamen beim Athleten? –, die teils extrem hoch honoriert wurden.⁷⁷ Hier grenzen Kraftsport und Körperkult aneinander.

Die Athleten hatten Konjunktur. Waren sie politisch konnotiert, waren sie der Freikörperkultur und Reformbewegung jener Jahre geschuldet? Sie verdienen eine höchst



31 Sascha Schneider, Siegerknabe, 1911, Kupfer, Hohlgalvano, patiniert, Stirnbinde vergoldet, 185,5 × 57 × 51 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung nach 1800/Albertinum



32 Sascha Schneider, Gürtelbinder, 1913, Hohlgalvano, 85,3 × 37,5 × 20 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung nach 1800/Albertinum

differenzierte Betrachtung und ein sorgsames Wägen, wie Sascha Schneider mit seinem „Siegerknaben“ (Abb. 31) von 1911 beweist. Schneider hatte eine Professur in Weimar inne, war Monumental- und Wandmaler, changierte gleich Max Klinger, Ernst Moritz Geyger und anderen zwischen Farbe und Form, zwischen Malerei und Skulptur, ist als ein konservativer bis reaktionärer Geist zu verorten und verfasste Schriften wie „Kriegsgestalten und Todesgestalten“, 1915 in Leipzig erschienen.⁷⁸ Das hat Tendenz. Der vor dem Ersten Weltkrieg entstandene „Siegerknabe“ hat eine bereits von Begas her bekannte Aufbruchhaltung, beschwört aber dank des Titels und der Auszeichnung durch die goldene Stirnbinde den bereits gewonnenen Kampf: Überlegenheit ist Konzept. Aus der konzentrierten Haltung erwachsen Spannung und Selbstbewusstsein, Präsenz und Stolz, Siegessicherheit. Kaum anders nimmt sich der „Gürtelbinder“ (Abb. 32) von 1913 aus, der mit ähnlich breiten Schultern und vergleichbar athletischem Körper an seinem Accessoire nestelt, mit seiner regelrecht in die Fläche gebreiteten Figur den Weg und Blick versperrt und geradezu ein Gegenbild ist zu den Figuren, die Julia Wallner einmal so treffend als die „zarten Männer“ auswies und dabei unter den Aspekten der Schwäche, des Kriegs, der Askese befragte.⁷⁹ Schneiders „Gürtelbinder“ ist kein zarter Mann, sondern ein sich rüstender Jüngling, und eben diesen Leitbildern ist hier weiter nachzugehen.



33 Ernst Barlach, Berserker, 1910, Bronze, Höhe 55 cm, Ernst Barlach Haus, Hamburg



34 Georg Kolbe, Zorn (Flamme), 1922, Eichenholz, Höhe 166 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

Berserker

Es scheint, viele Männerbilder seien von Wehrhaftigkeit und Sportlichkeit geprägt gewesen. Doch es gibt auch emotionale Ausbrüche, die in dieser Ausdrücklichkeit nie zuvor gesehen wurden. Ernst Barlachs „Berserker“⁸⁰ (Abb. 33) von 1910 ist ein Rasender, ein Enthemmter, ein Bedränger. Zorn und Verzweiflung, Raserei und Vernichtung – wohlgermerkt die unkontrollierte – waren als Darstellungen im Zeitalter Johann Joachim Winckelmanns zum Ding der Unmöglichkeit geworden. Der Mann hatte Kraft und Contenance zu beweisen. Doch mit Barlachs Sujet gewinnt die körpersprachliche Dynamik ungekannte Vitalität. So geschlossen die Form zu sein scheint, so energetisch ausbrechend ist doch die Sprache des Körpers, die ihrerseits wiederum von dem mantelartigen Gewand eingesperrt und zusammengehalten scheint. Ausfallschritt und Geste ringen mit der Ummantelung: Emotion und Vernunft liegen im Wettstreit.

Diese radikalen Überwindungen der klassischen Statuarik sind weiter verfolgbar. Ludwig Habich schuf 1921 einen bronzenen „Berserker“, der nach Darmstadt in die Mathildenhöhe gelangte. Georg Kolbe ließ nur ein Jahr später mit seiner unterlebensgroßen Figur „Zorn (Flamme)“ (Abb. 34) ein nunmehr vertikal aufgerecktes und nicht horizontal ausgedehntes Sinnbild des leidenschaftlichen Ausbruchs und der gefährlichen, ja zerstörerischen Gefühlsausbrüche folgen.⁸¹ Diese Männerbilder blieben allerdings eher die Ausnahme; die Geschlechterrolle haftete fest, sie mussten kämpfen, verteidigen, siegen, ringen – um Land, Macht, Rolle oder auch nur um „das Weib“.



35 Max Klinger, Das Drama, 1899–1904, Laaser Marmor, 212 × 230 × 112 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung nach 1800/Albertinum

Geschlechterkampf

Viele der skulptural außergewöhnlichen Motive verdanken sich der gattungsübergreifenden Arbeit von Malern und Grafikern, die auch die dritte Dimension miteinbezogen. Dies gilt auch für Max Klinger und sein „Drama“ (Abb. 35) aus dem Jahr 1904. Das Modell wurde 1899 begonnen und zeigt den Einfluss Auguste Rodins.⁸² Anfänglich gab es nur zwei Gestalten, den lagernden weiblichen Akt, der sich vor dem Absturz am Fels festklammert, und den abgewandten athletischen Männerakt, der eine extreme Gegenkraft verkörpert und sich an einer Wurzelformation auf der Rückseite festhält, aber keinerlei Bezug oder gar Beziehung zur Begleitfigur hat. Später kam die links unten platzierte Mädchenfigur hinzu, eine weitere Vereinzelte, Verzweifelte. Man kann dieses Sujet in der Tradition der zahlreichen Sintflutdarstellungen sehen. Zugleich steht es im Kontext mit anderen, schon erwähnten Sujets, für die „der Kraftsportler Rasso Modell gesessen“⁸³ hat, die also ganz in der körperbegeisterten Gegenwart Klingers verankert sind. Hinsichtlich der gewalt-samen Vereinsamung bei gleichzeitiger vermeintlicher Gemeinschaft drängen sich Blicke auf die zeitgleichen Dramen von Henrik Ibsen und August Strindberg auf, selbst in der Terminologie, denn Klinger nannte die Liegefigur „das sinkende Weib“⁸⁴ und beschwört damit Frauen- versus Männerrollen herauf. Damit nicht genug an Polyvalenz. Ungewöhnlich genug, schob Klinger dem über zwei Meter hohen Werk zeitweilig sogar eine politische Deutung unter und setzte es in Bezug zum Krieg in Südafrika – mit der Lesart, dass ein heldenhafter Bure seine Frau und sein Kind verteidigte. Klinger erwoog dafür die Inschrift



36 Max Klinger, Mann und Weib (Genie und Leidenschaft), 1903, Gips, Höhe 245 cm, ehemals Leipzig, Museum der bildenden Künste, historische Fotografie nach dem Gipsmodell



37 Hugo Lederer, Kauerndes Mädchen, 1897, Gips, Höhe 49,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

„Belli boerorum imago“, denn er sah darin ein Bild des 1899 bis 1902 ausgetragenen Burenkriegs, der zwischen den Engländern und den deutsch-niederländischen Einwanderern in Südafrika geführt wurde. In jener Zeit sperrten die Briten die Frauen und Kinder der Buren in dafür geschaffene „Konzentrationslager“ – der Begriff taucht dort wohl erstmals in der Weltgeschichte auf –, sodass der Kraft- und Verteidigungsgestus des Mannes eine faktische Relevanz erhält. Diese Komposition bleibt zugleich eine Metapher des Heldentums für die Familie, ein Kampf mehr des Mannes für die Familie als der Geschlechter untereinander – aber es blieb somit Teil der zeittypischen geschlechterbezogenen Rollenzuweisungen.

Zweifelsfrei ein „Geschlechterkampf“⁸⁵ liegt hingegen Klingers „Mann und Weib“ (Genie und Leidenschaft)⁸⁶ (Abb. 36) zugrunde, denn das ist schwerlich ein Vorspiel, ein Liebesspiel. Das nur im historischen Foto überlieferte Gipsmodell von 1903 beruht auf widerstrebenden Kraftlinien, die sich durch die ringenden Arme, die gegeneinandergestellten Beine, die sich kreuzenden Blickachsen ergeben: turbulente Stoß- und Druckrichtungen.

Georg Kolbe, der namentlich in seinen jungen Jahren Max Klinger vieles verdankte,⁸⁷ schuf 1911 „Liebeskampf“, eine vergleichbar in sich verschränkte Zweifigurengruppe.⁸⁸ Das Werk firmierte 1918 auch als „Kämpfende Amazonen“,⁸⁹ womit es aus dem Geschlechterkampf in die Homoerotik transferiert wäre, allerdings würde die im Verlaufe dieser Untersuchungen schon vielfach beobachtete männliche Kampfeswelt sich auch



38 a Georg Kolbe, Sitzendes Mädchen, 1904, Kalkstein, Höhe 45,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin



38 b Georg Kolbe, Kauernde, 1906/09, Marmor, Höhe 49 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin



38 c Georg Kolbe, Sklavin, 1916, Bronze, Höhe 71,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

in die der weiblichen Kriegerinnen, der Amazonen, fortschreiben. Sollte das etwa auf feministische Tendenzen hindeuten? Oder gehört es eher in die Bildwelt der Amazonen, die so zahlreich thematisiert wurde, was dann Kampf, Krieg, Konflikt auch auf das so lange als weich und weiblich betitelte Geschlecht ausweiten würde?

Es wäre ein ganzes Thema für sich, die gezwängten Frauengestalten Georg Kolbes,⁹⁰ Hugo Lederers⁹¹ und anderer zu betrachten, die sich zumindest bei Kolbe dem Einfluss auch von Max Klinger verdanken und dann in den Jahren gegen 1920 zunehmend entfalten, aufragen, ausdehnen, befreien, selbst dort, wo es sich vermeintlich um eine Sklavin handelt (Abb. 37 und Abb. 38 a–c).⁹²

Schicksalskampf

Zwei Werke von symbolistischer Verdichtung stehen auf großen deutschen Friedhöfen – und waren doch nicht dafür bestimmt. Dass sie dort ihre Aufstellung fanden, ist gleichwohl für den Themenkreis des „gezwängten Menschen“⁹³ signifikant: Die gebrochene Figuration und Sterblichkeit greifen, wie Sibylle Einholz luzide nachwies, ineinander und wurden zu einem Topos der Grabmalskulptur. Diese kann daher hier ausgespart bleiben. Aber zwei programmatische Werke sind zu betrachten, nämlich das 1909–11 entstandene Christus-Relief (Abb. 39) von Ludwig Manzel, einem Bildhauer, der unter Begas an der Siegesallee mitgearbeitet hatte und 1889 die große, vielfach medaillenprämierte Skulptur „Der Friede, durch Waffen geschützt“⁹⁴ schuf. Das 1909 begonnene breite Relief mit dem vom Rundbogen überwölbten Christus und den zu ihm herantretenden Gläubigen, Gebrechlichen, Kindern und Erwachsenen war ursprünglich für eine Kirche konzipiert, wie man es bei



39 Ludwig Manzel, Christusdenkmal, 1909–11 (1923 aufgestellt), Marmor, überlebensgroß, Südwestkirchhof Stahnsdorf, Berlin

vergleichbaren Sujets kennt, fand dann aber in den 1920er-Jahren – da am vorgesehenen Ort nicht benötigt – Aufstellung als eine Art von Programmskulptur auf dem Südwestfriedhof von Stahnsdorf. Theologisch ist es ein Aufruf an alle, sich dem Glauben zuzuwenden; in dem neuen Kontext wirkt es hingegen wie eine sozialutopische Integrationsformel: Im Tode sind alle gleich. Die Pathosformel der vielen Gebückten und Gedrückten war sakral obsolet und stiftete nun eine Gemeinschaft im Tode. Ob bei der Aufstellung dieses in den 1920er-Jahren schon anachronistischen Werks das „Denkmal für die Toten“ vom Pariser Friedhof Père Lachaise vorbildhaft war oder auch nur dessen Originalgips in der Dresdner Skulpturensammlung,⁹⁵ muss offenbleiben, doch ist auch jenes Werk als ein Relief der Gebeugten, Gefallenen, Gequälten und Geschundenen zu verstehen.

Hugo Lederer schuf mit der finsternen, sinisternen Gestalt „Das Schicksal“⁹⁶ (Abb. 40) 1905 ein Sinnbild aller denkbaren Erniedrigung des Menschen durch ein dräuendes Fatum, eine Chiffre zwischen Norne und Sphinx, ein Bild des erniedrigenden Schreckens: Die mit entblößten Brüsten aufragende walkürenhafte Gestalt schleift eine Frau und einen Mann an den Haaren hinter sich her, deren Mimik sich zwischen Ergebenheit und Schmerz bewegt und deren Gestik Ermattung und Hoffnungslosigkeit ausdrückt. Während die weibliche Gestalt sich ergeben hat, widerstrebt der Mann noch, indem er sich gegen den Boden stemmt. Auch dieses Werk war nicht für den Friedhof konzipiert, sondern für einen privaten Pavillon der Familie Eduard Lippert, und fand erst später diesen Aufstellungsort. Die Familie Lippert hatte ihren Reichtum im Kolonialgeschäft durch südafrikanische Goldminen gemacht – und war caritativ tätig. Was bedeutet in einem solchen Zusammenhang diese fatalistische Figurengruppe? Ist sie Ausdruck einer an Nietzsche geschulten Endzeitstimmung, eines an Wagner ausgerichteten Kampfeswillens, eines nihilistischen Fanals? Und: Wie passend oder fatal ist das Placement auf einem Friedhof in der



40 Hugo Lederer, Das Schicksal (Friedhof Ohlsdorf), 1905, Stein, Höhe 200 cm, Hamburg, historische Fotografie



41 Fritz Klimsch, Rudolf-Virchow-Denkmal, 1906–10, Stein, überlebensgroß, Karlsplatz, Berlin, historische Fotografie

Zeit zusammenbrechender christlicher Auferstehungshoffnung? Diese Gruppe steht nun auf dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg; sie greift damit etwas auf, das man auch von anderen Orten der Totenruhe kennt, namentlich von Soldatenfriedhöfen wie etwa jenem in Gotha: Dort findet sich ein Wächter, der sich auf sein Schwert stützt und dessen Blöße von einem steinernen Tuch verdeckt ist. Er blickt hinweg über die steinernen Grabkreuze und ist am Sockel in Bezug gesetzt: „Deutschlands Helden | zum Gedächtnis. | Die Stadt Gotha. | 1914–1918“ – ein Gebückter, aber mehr ein sinistrierender Genius der Vergeltung durch das Schwert als eine Allegorie des unabwendbaren Schicksals.

Überlebenskampf

Vor den Tod hat die Natur vielfach die Krankheit gesetzt, und der Mensch ringt darin mit der Sterblichkeit. Diesen ungleichen Kampf, diesen Versuch der Selbstbehauptung hat Fritz Klimsch mit dem Denkmal für Rudolf Virchow (Abb. 41) von 1906–10 am Berliner Karlsplatz in eine höchst bemerkenswerte Formel gegossen. Das Denkmal für den Arzt Virchow steht nahe dessen einstiger Wirkungsstätte, der Charité, und kehrt die Tradition um: Der Geehrte ist nicht mehr als Heldengestalt auf den Sockel gehoben, sondern nur als Bildnisrelief an dessen Schauseite präsent. Auf dem hohen Unterbau mit dorischen Formen hingegen findet sich die symbolische Szene, der Kampf. Die Männergestalt, von Klimsch auch als Titan bezeichnet, ringt mit der Sphinx, was zugleich motivisch

an den Kampf des Herkules mit dem Nemeischen Löwen erinnert. Der Verweis auf die Sphinx erinnert an die durch sie traditionell verkörperten Rätsel der Natur. Der Mensch – Virchow – bezwingt also hier die Rätsel der Natur, namentlich die dem Auge nicht sichtbaren Naturelemente wie die Bakterienwelt. An dieser Stelle wäre manches anzumerken zu Klimschs Förderern wie etwa dem Kunsthistoriker und Museumsgeneraldirektor Wilhelm von Bode und zur Modernismus-Feindlichkeit dieser prägenden alten Eliten, doch muss dazu auf vorangegangene Studien verwiesen werden.⁹⁷

Territorialkämpfe

Indem Hugo Lederer um 1899 an der Oberlausitzer Ruhmeshalle in Görlitz (heute Gorlice, Polen) – an einer Art verkleinerter Reichstagsarchitektur – die Allegorien „Der Krieg“ (Abb. 42) und „Der Frieden“ anzubringen beauftragt wurde, stellte man den beängstigend eng gefassten Zusammenhang her zwischen Ruhm und Krieg, Ruhm und Frieden – und demnach Ruhm und Sieg. Der weibliche Siegfried mit Schwert (als müssten Allegorien weiblich sein) ragt über der pyramidalen Komposition auf, die Heroen und Helden hocken am Boden, sich windend, leidend, kampfes matt. Die Botschaft aber läuft darauf hinaus, dass Krieg und Sieg zueinandergehören. Alfred Kuhns vortreffliche Beschreibung spricht Bände: „Riesige, sich windende Athletenleiber, forcierte Bewegungen, Bühnendonner, eine Personifikation des Krieges mit unvermeidlichem Schwert, einem Mantel, der aufgewirbelt ihr ums Haupt weht, mitten im Schwunge festgefroren scheint“⁹⁸ – dieses Motivkonglomerat zeigt alle Merkmale der Machtartikulation und ein michelangeleskes Pathos, das in Architektur und Skulptur die Menschen vor der kolossalen Titanenschöpfung der Jahrhundertwende verzwerger soll.

Wer um 1900 meinte, Krieg sei nach drei Friedensjahrzehnten auf deutschem Territorium nicht mehr denkbar, der mutmaßte vielleicht zur eigenen Entlastung, dass man diesen auslagern und also räumlich exportieren oder zeitlich wegdatieren könne. Solche hoffnungsvollen Mutmaßungen sind bis heute gefahrvoll, da sie auf Verblendungen basieren. In den Raum der Abstraktion verlagert Hermann Hosaeus die Siegeshymnen, indem er mit „Nach dem Kampfe“⁹⁹ (Abb. 43) von 1899 einen gesunden, unversehrten und seiner intakten Waffen mächtigen Reiter zeigt, der sein dürstendes Pferd an die Tränke führt, als habe nur dieses gelitten: Der überlebende Reiter ist der siegreiche Kämpfer, ist der Überwinder der Gegner und also der Überlebende, dem die im Bilde abwesenden Toten – die euphemistisch als „Gefallene“ bezeichneten Opfer – entgegenzuhalten sind. Hosaeus, der sich um 1910 der Formensprache Hugo Lederers annäherte, lehrte in der Weimarer Republik an der Technischen Hochschule in Berlin und erhielt 1933 eine Professur für Bildhauerei ebendort. Gewiss, man kann und darf Kunstwerke nicht aus biografischen Details erklären wollen, zumal wenn sie in der Zukunft des Werkes liegen, aber aus dem Rückblick gewinnen sie und ihre Formensprache unter Umständen eine erstaunliche Plausibilität. Diese wird bei Hosaeus, der schon vor 1933 offen nationalsozialistische Positionen goutiert hatte, noch unterstrichen durch den Fakt, dass er an Denkmalkonkurrenzen für Richard Wagner oder für Burschenschaftsdenkmale teilnahm, also für dezidiert wertkonservative Bezugsgrößen.



42 Hugo Lederer, Allegorie „Der Krieg“ für die Oberlausitzer Ruhmeshalle, Görlitz (Gorlice), um 1899, Stein, überlebensgroß, historische Fotografie



43 Hermann Hosaeus, Nach dem Kampfe, 1899, Bronze, Höhe 48 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Der in die Vorzeit verlagerte Krieg findet bei Oskar Erich Hösel mit „Hunne zu Pferde“¹⁰⁰ (Abb. 44) aus dem Jahr 1897 szenisch nachgestellt statt. Die Hunnenkriege lagen Jahrhunderte zurück. Doch die vermeintliche historische Distanz täuscht: Die Hunnen waren gemäß der deutschen Allgemeinbildung zur Jahrhundertwende ein mongolisches Volk, das als traditioneller Feind der Chinesen diese dazu veranlasst hatte, die Chinesische Mauer zu errichten. Sie bedrängten von Osten her Europa: „Zu den Schrecknissen, welche die Zahl und der rasche Siegeslauf der H[unnen]. verbreiteten, gesellte sich der Abscheu, den die gellende Stimme, die ungeschlachte Gebärde und die abstoßende Häßlichkeit der H. einflößten.“¹⁰¹ Zu den nachlesbaren Lebensgewohnheiten gehörte, dass sie von Viehzucht, Jagd und Raub lebten, sich in Felle kleideten, rohes Fleisch aßen, sich nicht rasierten – kurz, sie verkörperten nicht nur etwas Exotisches, sondern etwas in jeder Hinsicht feindlich Unzivilisiertes für Europa. Fast vier Jahrzehnte später las man im Brockhaus noch verkürzt: „Der Name H[unnen]. wird oft gleichbedeutend mit Barbaren gebraucht.“¹⁰² Das hatte Tradition. Kaiser Wilhelm II. äußerte anlässlich des Boxer-Aufstands in China, die deutschen Truppen sollten einen Schrecken verbreiten wie einst die Hunnen. Das bezog sich auf die fremdenfeindlichen Kämpfe in China, in deren Folge 1900 der deutsche Gesandte in China ermordet wurde, was Krieg gegen die Kolonie unter deutscher Führung nach sich zog. Zu dieser Zeit war Oskar Erich Hösel's „Hunne zu Pferde“ seit gerade einmal drei Jahren vollendet und in Bronze gegossen: ein Bild der Gefahr per se, der unzivilisierten Wildheit und der mörderischen Zerstörungskraft – und ein Anlass zur Debatte über Werte der damaligen Gesellschaft und ihre heutige Relevanz.



44 Oskar Erich Hösel, Hunne zu Pferde, 1895 (Guss 1897), Bronze, Höhe 178 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Mit der Gestalt des Hunnen hatte sich der konservative Felix Dahn im Gedicht „Der Hunnenzug“ befasst, in dem die von den Hunnen ausgehende Gefahr zur Einigung der Goten und Germanen führt. Börries von Münchhausens „Hunnenzug“ oder Friedrich Wilhelm Webers „Die Hunnen“ führten die Thematisierung der aus dem Osten dräuenden Gefahren fort, das Morden und Vergewaltigen, das Verschleppen und Plündern, das Rauben und Mordbrennen. Hösels Großbronze stand also im Zentrum damaliger Beschäftigung mit einem Feindbild, das sich aus der Geschichte ableiten ließ, dem aber Aktualität innewohnte. Es verwundert daher nicht, dass dieses Sujet auch als Porzellanversion erworben werden konnte, bis heute in Meißen hergestellt, wo Hösel unterrichtete. Abschließend ist noch zu erwähnen, dass das Motiv zeigt, wie das Pferd scheut und sein Reiter sich herabbeugt, da am Boden ein Schädel und ein zerbrochener Schild liegen: So betrachtet der Krieger das Opfer von ehemals, erstaunt, aber keineswegs ehrfürchtig absitzend. Der junge

Reiter wundert sich, das Pferd aber scheut, als verbinde es mit den Requisiten grausige Erinnerungen. Hösel wurde für das Werk 1896 auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin ausgezeichnet; deutlicher konnte sich gesellschaftlicher Konsens nicht ausdrücken. Dass die Bronze neben der Nationalgalerie aufgestellt wurde, rückte sie zudem in den Kontext zu den untergegangenen Wandbildern Wilhelm von Kaulbachs im Neuen Museum, auf denen der Themenkreis ebenfalls verhandelt wurde.¹⁰³ Angesichts dieses Zeitgeistes verwundert es nicht, dass Kaiser Wilhelms Rede scharf ausfiel:

„Kommt ihr vor den Feind, so wird derselbe geschlagen! Pardon wird nicht gegeben! Gefangene werden nicht gemacht! Wer euch in die Hände fällt, sei euch verfallen! Wie vor tausend Jahren die Hunnen unter ihrem König Etzel sich einen Namen gemacht, der sie noch jetzt in Überlieferung und Märchen gewaltig erscheinen lässt, so möge der Name Deutscher in China auf 1000 Jahre durch euch in einer Weise bestätigt werden, daß es niemals wieder ein Chinese wagt, einen Deutschen scheel anzusehen!“¹⁰⁴

Welch Fanal, welch Vorgriff auf spätere Diktion, welch Zirkelschluss. Doch die Gruppen von Ross und Reiter, die der Nationalsozialismus hervorbrachte und im Umfeld des Olympiastadions in Berlin aufstellte, wirken dagegen vergleichsweise harmlos.¹⁰⁵



45 a, b Hans (Hanns) Gasser, Allegorien der Industrie und des Handels (Entwürfe zum figuralen Gebäudeschmuck der Österreichischen Creditanstalt für Handel und Gewerbe), 1859, Gips, Höhe 46,5 cm, Wien Museum, Wien

Fassaden der Macht

Weiblich und erzählerisch war die Bauplastik nach Mitte des 19. Jahrhunderts, wenn sie im deutschsprachigen Raum mittels schöner Allegorien auf die Funktionen eines Gebäudes hinweisen wollte. Als Beispiel sei etwa die Reihe der Allegorien von Handel, Industrie und Eisenbahn für die Österreichische Creditanstalt von Hans Gasser aus dem Jahr 1859 angeführt, eine Reihe geschmeidiger Allegorien mit tradierten Attributen wie dem Zahnrad (Abb. 45 a, b).¹⁰⁶ Wo die politische Macht legitimiert werden sollte, nutzte man traditionell männliche Gestalten, so beispielsweise am Hamburger Rathaus, dessen um 1893 im Stil der Neorenaissance gestaltete Fassade ein Bildprogramm (Abb. 46) aufweist, das „auf die vaterländische Geschichte“¹⁰⁷ zu verweisen hatte und mit Kaiser- und Klerikerstatuen die lokale Geschichte in Relation zur gesamtdeutschen respektive nationalen setzt, wie man es auch von anderen Rathäusern kennt.¹⁰⁸ Doch dabei sollte es im Zeitalter Wilhelms II. nicht bleiben: „Das Deutsche Reich war in seiner Wirklichkeit ein ungeheuer starker, konzentrierter, von dem Motor einer machtvollen Industrie vorwärtsgetriebener Nationalstaat“,¹⁰⁹ konstatierte Golo Mann, innerhalb dessen zwar Preußen eine Vorrangstellung hatte, aber von anderen stark industrialisierten Ländern – man denke



46 Skulpturenschmuck an der Hauptfassade des Hamburger Rathauses von diversen Bildhauern des späten 19. Jahrhunderts, 1893

etwa auch an Sachsen – flankiert war. Die damit einhergehende wirtschaftliche Blüte manifestierte sich einerseits beispielsweise im steigenden allgemeinen Wohlstand und andererseits auch in den Ausstattungen und Bildprogrammen öffentlicher Bauten von Rathäusern über Gerichte und Handelshäuser bis hin zu den Geldinstituten.

Kaiser Wilhelm II. konstatierte 1895 stolz, aus dem Deutschen Reich sei „ein Weltreich“¹¹⁰ erwachsen, das zu England und Frankreich aufgeschlossen habe. Dieser Anspruch einer Welthandelsmacht, einer Weltmacht, die Weltpolitik macht, artikulierte sich konsequenterweise auch an Gebäuden. An ihnen manifestierte sich die Potenz einer „Industrie, die nur von der amerikanischen übertroffen wurde, ein Heer von unvergleichlicher Schlagkraft“,¹¹¹ wie Golo Mann – mit verräterisch militärischer Diktion – es definierte. Daraus wiederum folgten höchst aufschlussreiche Skulpturenprogramme an

Einrichtungen wie dem neben dem Rathaus gelegenen Hamburger Reichsbankgebäude am Rathausmarkt, dessen Hauptfassade um 1914/18 am Nordgiebel mit martialischem Skulpturenschmuck und am Portal auf der Ostseite mit bereits auf die dekorativen 1920er-Jahre vorausweisenden Skulpturen versehen wurde (Abb. 47 a, b). Kantig-harte Recken und Helden sind in Stein gemeißelt und zwischen die horizontalen Gebälksteine gezwängt, als müssten sie die Fassade tragen. Allerdings gelingt es selbst anhand des Dehio-Handbuches nicht, den Urheber zu ermitteln: Bis heute werden derartige Skulpturenprogramme – hier sind es Berufspersonifikationen – wohl als zu vernachlässigende Größe behandelt. Doch das ist ein Thema für sich.

Die an derartigen Gebäuden manifeste „vorexpressionistische Formverhärtung“ führte einerseits hin zur Kunst des Art déco, die mit dekorativen und oft kleinteiligen Formen operierte und den Bauschmuck tendenziell marginalisierte – hierzu scheinen weitere Forschungen sinnvoll –, und andererseits hin zu spätexpressionistischen Formen.

Die harten, an die Fassaden applizierten Figurationen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg fanden sich allerorten, so auch an Universitäten wie etwa dem 1909 vollendeten Hauptgebäude der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität in der Amalienstraße (Abb. 48): Die Philosophen- und Denkergestalten erinnern einerseits als Togatus an die Antike und andererseits ganz im Geiste nationaler Tradition an romanische Heilige, deren Wandbindung ihren tragenden Charakter dokumentiert; überdies wirken sie mit ihren vergleichsweise kleinen Köpfen wie Helden einer kommenden Zukunft. Klare Konturen,



47 a, b Skulpturenschmuck an der Hauptfassade des Hamburger Reichsbankgebäudes am Rathausmarkt, um 1914/18, Nordgiebel mit Skulpturenschmuck (links), Portal auf der Ostseite mit Skulpturen (rechts)



48 German Bestelmeyer (Architektur), Georg Albertshofer (Skulptur), Fassadenskulpturen an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 1906/09, Kalk- und Tuffstein, Amalienstraße, München, historische Fotografie



49 Allegorische Bauplastik am Verlagshaus des „Münchener Merkur“, wohl um 1910/12, Kalkstein, Paul-Heyse-Straße 4, München

hartes Tuffgestein und prägnante Reminiszenzen an Antike und Mittelalter – dieser Synkretismus artikuliert ein allumfassendes Macht- und Erbestatut, also den Anspruch, legitimer Erbe aller historischen Verdienste der europäischen Geistesgeschichte zu sein. Humanismus und Hegemonie erscheinen in Harmonie.

Nur wenig später, wohl um 1910/12, wurde das Verlagshaus des „Münchener Merkur“ – eines der führenden unter seinesgleichen in der Stadt – skulptural ausgestaltet (Abb. 49),



50 a, b Georg Grasegger, Schmied an der Esse (links), Hermes (rechts), Fassadendekoration für den Barmer Bank-Verein in Iserlohn, 1906/07, Material und Maße unbekannt, Unnaer Straße 3, Iserlohn

also ein Bau mit merkantilem Interesse und immanentem Bildungsauftrag der Zeitungsmacher. Über den großflächigen Fenstern finden sich Kartuschen und Embleme, im letzten Vollgeschoss sieht man zwischen ihnen gezwängte Menschen, links mit Schriftrolle und lesend ein junger männlicher Akt – vielleicht der Korrektor? –, rechts ein athletischer Akt mit einem Kasten, den man als Verweis auf den Setzkasten deuten mag, in der Mitte ein älterer bärtiger Mann mit Kappe, Mantel und Beinkleidern neben einer Presse mit Spindel, also eine Adaption der Gestalt Johannes Gutenbergs, des Vaters allen Buchdrucks mit beweglichen Lettern: Allegorien flankieren mithin die historische Bezugsgröße und zugleich das Berufsbild; Gegenwart und Geschichte werden verzahnt, die Macht der Geschichte trägt ins Jetzt.

Die bislang vorgestellten Skulpturen zeugen von der Ästhetik der Gezwängtheit, des mangelnden Raumes, der bedrängten Figur. Die Fassaden nach der Jahrhundertwende zeugen mannigfaltig von diesem Menschenbild, das zwischen der unbändigen Kraft athletischer Muskelpakete einerseits und dem Mensch-ohne-Raum-Gefühl und den fehlenden Entfaltungs- oder Spielräumen andererseits oszilliert. Nachfolgend wird ein Bildhauer, dessen Schaffen erst jüngst umfassender wissenschaftlich bearbeitet wurde, in den Fokus gerückt, nämlich Georg Grasegger. Die ihm zuteilgewordenen Aufträge sind beredte Spiegel der Zeit. Der „Schmied an der Esse“ (Abb. 50 a, b), Fassadendekoration für den Barmer Bank-Verein in Iserlohn, entstand 1906/07 und gehört zu einer komplexen Ikonografie der Wertschöpfung an einem anerkannten Ort der Montanindustrie.¹¹² Der bisherige Werktitel wäre wohl richtiger zu modifizieren in einen Titel wie „Der Abstich“, denn der Arbeiter – ein Puddler (auch Constantin Meunier hatte diese Arbeiterwelt skulptural dargestellt) – betätigt sich mit dem Schürhaken am Feuerloch. Das Pendant zeigt freilich einen ebenfalls in einen flachen Raum eingezwängten Merkur als Relief, also den Gott des Geldes als Gegenbild zu einem Menschen der Arbeit – nicht aber zu einer komplizierteren Ikonografie, wie sie etwa mit einem Hephaistos gegeben gewesen wäre.

Graseggers Figurenpaar „Fleiß“ und „Handel“ (Abb. 51), eine Fassadendekoration am Gebäude der Rheinisch-Westfälischen Disconto-Gesellschaft in Recklinghausen aus dem



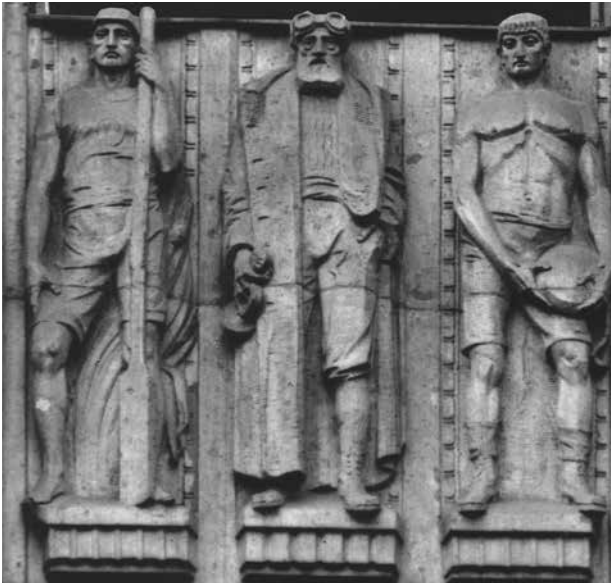
51 Georg Grasegger, Fleiß (links), Handel (rechts), Fassadendekoration am Gebäude der Rheinisch-Westfälischen Disconto-Gesellschaft in Recklinghausen, 1907, Stein, Maße unbekannt, Kaiserwall 21, Recklinghausen



52 Georg Grasegger, Tympanon über dem Hauptportal am Gebäude der Rheinisch-Westfälischen Disconto-Gesellschaft in Düsseldorf, 1909, Material und Maße unbekannt, Breite Straße 10/12, Düsseldorf

Jahr 1907, basiert auf einer ähnlichen Verschmelzung antiker und neuzeitlicher Motive: links der Fleiß mit Bienenstock, rechts der Handel mit Flügelhut und Caduceus, also mit antiker Emblematik des Merkur, der, wie erwähnt, auch der Gott des Geldes ist. Die Architektur hat Züge des Jugendstils, die Figuren verweben die Stilmerkmale der vorderasiatisch-assyrischen, zwischen Frontalität und Profil oszillierenden Skulptur. Nichts ist zufällig, selbst die Biene in der Mitte – ein altbekanntes Wappentier, das auf den Fleiß verweist – hat ihren Ort gefunden und dient nicht nur als Ornament. Und doch, betrachtet man das hart konturierte, das mimisch dezidiert leere, das gestisch bis zur Vereisung auskristallisierte Figurenpaar, so wird deutlich, dass es sich hier um eine gleichsam expressiv unterkühlte Machtdemonstration handelt. Fleiß und Handel sind die Grundlagen des Wohlstands – weltweit und in Recklinghausen.

Es ist faszinierend und aufschlussreich, die Motivwelt der rheinischen Geldinstitute vor dem Ersten Weltkrieg zu untersuchen, doch benötigt man dafür Voruntersuchungen wie jene zu Grasegger. Dessen fotografisch dokumentiertes Tympanon vom Hauptportal der Rheinisch-Westfälischen Disconto-Gesellschaft in Düsseldorf aus dem Jahr 1909 (Abb. 52) wurde auf dem historischen Foto beschrieben als „Die geistige und körperliche Arbeit unter dem Schutz der Bank“:¹¹³ Das Geldinstitut wird mithin zum Potentaten und Protektor, der als Ermöglicher für Denken und Handeln, für Wissenschaft und Wirtschaft firmiert. Wieder finden sich synkretistische Bildmotive unter Einbezug antiker Bildungselemente und moderner Alltagserfahrungen. Links befindet sich der Baumeister, eine Frau mit Eule (also Minerva als Weisheits- und Bildungsallegorie), denkend-sinnierende Männer, ein Mann mit Flügelschuhen (folglich Merkur für Handel und Geld) sowie ein Mann mit Schiffsmodell, was auf den Rhein als Transportader für Erz und Kohle, ja sogar für die Stahlprodukte verweist. Die Mitte wird von einer sich entschleiernenden Frau besetzt – eine freie Adaption archaischer Gestalten – und verweist demnach auf die Wahrheit, die sich entschleiern lässt, also auf Geld- und Bankinstitute. Es dürfte sich hier um dasselbe Bildmotiv handeln, das



53 Georg Grasegger, Ruderer, Automobilist, Fußballspieler, Fassadendekoration für das Geschäftshaus des Barmer Bank-Vereins Hinsberg, Fischer & Comp. in Barmen (fragmentarisch erhaltener Skulpturenzyklus), 1909, Roter Sandstein, Maße unbekannt, Fischertal 1, Wuppertal (ehemals Barmen)

Grasegger auch an anderer Stelle nutzte, nämlich eine freie Anverwandlung der Fortuna als einer Göttin des Glücks, die sich – mehr oder minder wohlwollend – entschleiert oder aber verweigert: für eine Bank gleichsam eine Freistellung von Verantwortlichkeit, da diese Gestalt ja Glück und Unglück als verschleierte Zukunft ver- und auch enthüllt. Rechts wird es dann basis- und produktionsnah: Die seitliche, geknickte Gestalt symbolisiert gemäß der antiken Göttin Ceres die Landwirtschaft mit Getreide. Zur Feldmitte folgen Männer mit Hammer und Zahnrad, also die Mitglieder von Industrie und Maschinenbau.

Gänzlich neu war, dass nun auch Freizeit und Hobby bildwürdig wurden, somit Tätigkeiten der außerberuflichen Welt. Doch auch hier sind mächtige Körper, gespreizte Standmotive, frontale Oberkörper und harte Gesichter anzutreffen. „Ruderer, Automobilist, Fußballspieler“ (Abb. 53) entstanden 1909 als Fassadendekoration für das Geschäftshaus des Barmer Bank-Vereins Hinsberg, Fischer & Comp. in Barmen für Wuppertal (ehemals Barmen).¹¹⁴ Die Freizeitgesellschaft wird bildwürdig, aber hartleibig, um es in eine verbale Metapher zu kleiden. Doch nicht irgendeine Sportart wird thematisiert, nicht Badminton etwa, sondern eine mit Kraft, Stärke, Kampf konnotierte Männerwelt. Grasegger changierte mit seinem Fassadenschmuck zwischen überholten Standeshierarchien – eine der Dreiergruppen operierte mit Sujets wie „Hofmann, Kaiser und Krieger“, ein anderes mit „Handwerker, Bürger, Landmann“ – und modernen sozialen Ausdifferenzierungen. Die zeittypischen weiteren Motive basierten auf Polarisierungen und teilweise auf Simplifizierungen: Industrie und Handel, Bergbau und Landbau, Frieden und Krieg, Armut und Reichtum. Grasegger und seine Auftraggeber greifen mit diesen Motiven, unter Auflösung tradierter Themenkreise, in die Geschichte und die Gegenwart gleichermaßen, aber sie nutzen die harte Kontur als Ausdrucksform einer harten Daseinsform, um damit die ideale menschliche Härte heraufzubeschwören.



54 a, b Ernst Moritz Geyger, Der Fleiß (links), Die Arbeit (rechts, fragmentarisch erhalten), 1904, Marmor, Höhe 182 cm und ca. 182 cm, historische Fotografien, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Mächtige Tugenden

Angesichts überdeutlich artikulierter Machtstrategien besinnt man sich der Auffassungen Ernst Moritz Geygers, dessen „Fleiß“ und „Arbeit“ (Abb. 54 a, b) von 1904 eben diese bedrückende Machtbewusstheit artikulieren. Die beiden hier in historischen Fotografien vorgestellten Statuen existieren heute als isolierte, teilweise fragmentierte Museumsstücke,¹¹⁵ sind aber vermutlich für eine bauplastische Nutzung konzipiert worden. In der maßgeblichen Monografie zum Künstler werden sie nicht erwähnt.¹¹⁶ Die Körpersprache mit den auffällig stark gewinkelten Gesten, der Körperbau mit den breiten Schultern und den manieristisch überzeichneten Muskelpaketen, die trotzigsten Blicke – alles ist auf einen expliziten Macht- und Kraftausdruck ausgerichtet. Es ist gleichsam „der gezwängte Mensch im Freien“. Das lässt an eines der größten Projekte denken, die Geyger – der übrigens von Wilhelm von Bode gefördert wurde – verfolgte, nämlich seinen sogenannten „Jugendtempel des Stadion (Gedächtnis- und Ehrenhalle für persönlichen Mut)“ als ein „sozialpolitisches und künstlerisch bauliches Projekt“ in der Nähe der Berliner Heerstraße. Auch hierfür plante er Statuen, darunter „Fleiß, Tapferkeit, Liebe und Freiheit“, die er als „Haupttugenden des Volkes“ bezeichnete.¹¹⁷ Es ist bekannt, wie intensiv sich Geyger mit Friedrich Nietzsche befasste, dass er überdies 1895 Illustrationen zu dessen Parabel „Der



55 Georg Grasegger, Tatkraft (Stärke), Fassadendekoration am Gebäude des Barmer Bank-Vereins in Köln, 1910/12, Bronze, Maße unbekannt, Unter Sachsenhausen 21–27, Köln

Riese“ schuf – auch da scheint der Traum vom Kolossalen auf! – und dass Geyger über eine „breit gestreute Werkkenntnis Nietzsches“¹¹⁸ verfügte.

Demselben Geist der unbändigen Stärke begegnet man ferner bei Georg Graseggers „Tatkraft“ (Abb. 55), die auch als „Stärke“ betitelt und 1910/12 als Fassadendekoration am Gebäude des Barmer Bank-Vereins in Köln aufgestellt wurde. In der hart konturierten Gestalt verbinden sich die Traditionen des römischen Kriegers mit denen der altdeutschen Wächterfiguren. Als Pendant führte Grasegger – zweifellos in engster motivischer Abstimmung mit den Auftraggebern – eine weibliche Figur aus, die als „Klugheit“ betitelt ist: Männerbild (Tatkraft und Stärke) steht der Frauenrolle (Klugheit) gegenüber; das Geldinstitut wendet sich an beide Geschlechter, fördert Aktion und Kontemplation und weist sich als gewappnet aus, was die Kundschaft an sie binden soll. Es sind Recken, die dem Gemeinwohl dienen sollen.

Schwertkämpfer

Ernst Moritz Geyger hat mit seinen Statuen einen Ton angeschlagen, der über Jahrzehnte nicht in Vergessenheit geraten sollte und der in Arno Brekers „Bereitschaft“ (S. 287, Abb. 8) aus dem Jahr 1939 gestische, mimische und athletisch-habituelle Nachfolge fand.¹¹⁹ Doch Breker hatte noch andere Vorläufer, so Franz von Stuck mit der Statuette „Feinde

ringsum“ (Abb. 56) von 1916. Brekers Gestus basiert allerdings auf vorsätzlich verschrecken-der Wehrhaftigkeit, Stucks Recke auf aktivem Kampf: Breker will und soll verschrecken und drohen, Stucks Gestalt ist in einem mächtigen, in einem aktiven Kampf. Dieser verkörpert den sogenannten Tatmenschen, jener die Latenz der Tat. Das ist plausibel, da Stucks Schöpfung mitten im Ersten Weltkrieg entstand, Brekers „Bereitschaft“ hingegen 1939, also in dem historischen Moment vor dem Kriegsausbruch oder zeitgleich zu ihm.

Schwertkämpfer, Rolandsfiguren, Bismarck-Statuen gehörten zu einem Repertoire der Bedrohungs- und nicht nur Verteidigungsszenarien. „Anspruch und Wirklichkeit des Bildungsbürgertums mußten im Industriestaat Deutschland immer mehr auseinanderklaffen und damit den gefährlichen Nährboden für Ängste, Ressentiments und Überheblichkeiten bereiten.“¹²⁰ Wie stark diese Sichtweise durch die Indienstnahme Friedrich Nietzsches

geprägt und legitimiert war, ist an dieser Stelle nicht zu untersuchen; aber dass die zeitgleiche Baukunst von Peter Behrens mit ihren kolossalen Proportionen im Jahr 1941 durch Friedrich Ahlers-Hestermann als „Zarathustrastil“¹²¹ bezeichnet wurde, ist kein Zufall. Und sogar in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ hatte man 1903 schon von dem Ziel einer „Tempel-Kunst“¹²² gesprochen. Die diversen gebauten und skulptural verzierten Beispiele lassen sich anführen, darunter etwa auch das von Henry van de Velde errichtete Denkmal für den Physiker und Industriellen Ernst Abbe in Jena, einer der vielen Tempel, die als Opposition gegen die neobarocken Figurendenkmale entstanden.¹²³ Als extremer Vergleich erwähnenswert ist hier auch die 1896 zeichnerisch ausgeführte Vision des exzentrischen Künstlers und missionarischen Lebensreformers Karl Wilhelm Diefenbach.¹²⁴ Er sah eine kolossale Sphinx als skulpturale Bekrönung eines als „Tempel der Humanitas“¹²⁵ bezeichneten Gebäudes vor, die – trotz ihrer lagernden Gestalt – so kolossal angelegt war, dass sie mehrere Stockwerke hoch sein und wohl eine Längsausdehnung von rund 100 Metern haben sollte.¹²⁶ Kulminieren sollte dieses Ersinnen der Kolossalprojekte unter anderem in Hermann Hahns „Siegfried-Dolmen“:¹²⁷ Der Betrachter wirkt in der Skizze ameisenhaft klein. Ehre bis zur absoluten Ehrfurcht, Demut bis zur totalen Demütigung ist Programm.



56 Franz von Stuck, Feinde ringsum, 1916, Gips, bronziert, Höhe 67 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin



57 Georg Kolbe, Torso eines Somali (ehemals: Torso eines Somali-Negers), 1912 (Guss 1978), Bronze, Höhe 156 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin



58 Rudolf Maison, Eselreiter (Ohne Sattel und Zaum), 1892, Bronze, Höhe 53 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Berlin

„Rassenkampf“

Die Fokussierung Georg Kolbes auf ästhetische Kategorien, wie er sie im „Torso eines Somali“ (Abb. 57) – ehemals betitelt als „Torso eines Somali-Negers“ – von 1912 erkennen ließ, dem ein untorsierter Akt voranging,¹²⁸ lässt erahnen, wie wenig politisiert und klischeebehaftet der Berliner Bildhauer begann, namentlich wenn man vergleichbare Sujets anderer Bildhauer gegenüberstellt.

Rudolf Maisons „Eselreiter“ (Abb. 58) von 1892, auch bekannt als „Ohne Sattel und Zaum“, zeigt die abwertende Perspektive gründerzeitlicher Bildhauer, die sich über die Lebensformen vermeintlich unkultivierter Zivilisationen mokierten: Diesem jugendlich-leichtsinnigen Reiter widerfährt ein Schmerz, der zwischen Schrei und Heiterkeit ausklingt. Der Eselreiter existiert in Versionen mit und ohne Lendenschurz; er war von Europa bis in die Vereinigten Staaten erfolgreich und ist in etlichen Exemplaren überliefert.¹²⁹

Ärger noch ist der nun bereits mehrfach in Erscheinung getretene Ernst Moritz Geyger mit seinem „Pavian“ (Abb. 59) verfahren, einer Bronzestatuetten aus dem Jahr 1903, die auch als „Pavian mit Menschen-Maske“ oder gar ursprünglich als „Pavian und Neger-Maske“



59 Ernst Moritz Geyger, Pavian (Pavian mit Menschen-Maske, ehemals: Pavian und Neger-Maske), 1903, Bronze, Maße unbekannt, Privatbesitz, historische Fotografie



60 Georg Grassegger, Stammverwandt, 1906, Bronze, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, historische Fotografie

firmierte, der also die darwinistischen Lehren mit den kolonialen Werturteilen auf heute kaum noch erträgliche Weise verschränkt.¹³⁰ Dem Darwinismus widmet sich auch der schon mehrfach als Stimme des Konservatismus gesehene Georg Grassegger mit seinem fast schon perfide zu nennenden Werk „Stammverwandt“ (Abb. 60) aus dem Jahr 1906, einem martialischen Mann, der einen Affen als Verweis auf die Abstammungslehre unter dem Arm hält.¹³¹ Verglichen hiermit erweist sich Kolbes Blick auf den athletischen, schön geformten und gestisch eleganten Schwung seines Modells als eine von aller Herablassung freie, als eine großartige Lösung, die die menschliche Schönheit in einem konkreten Künstlermodell vorfand und adaptierte, dabei aber von ideologischen Schranken gänzlich frei blieb.

Arbeitskampf

Mit der in kolossaler Dimension 1897 ausgeführten Statue „Die Arbeit“ (Abb. 61) platzierte der Berliner Bildhauer und spätere Akademiepräsident Ludwig Manzel, der im Kontext des Stahnsdorfer Friedhofsreliefs bereits genannt wurde, eine Allegorie der produktiven Geschäftigkeit im Lichthof des Kaufhauses Wertheim.¹³² Diese Statue scheint nur durch historische Fotos dokumentiert; eine erhaltene Statuette lässt vergleichsweise besser erkennen, dass hier eine stämmige Arbeiterin mit Maschine und Werkstück vor Augen gestellt ist, eine Allegorie des wertschöpfenden Fleißes, der weiblichen Wohlstandsbasis, eine



61 Ludwig Manzel, Die Arbeit, Kolossalstatue im Lichthof des Kaufhauses Wertheim in Berlin, 1897, Bronze, Maße unbekannt, historische Fotografie

propere Arbeiterin. Jahrzehnte zuvor hätte man hier einen Merkur platziert, den antiken Gott des Handels, allenfalls eine Athena. Nun rückte der Lobpreis der emsigen Arbeiterschaft aber in die Tempel des Konsums und nahm die Gestalt einer Zeitgenossin an, die – was hätte Karl Marx dazu gesagt? – wohlgenährt und gelassen und gar ein wenig stolz auftritt. Wer waren die Adressaten? Dies mögen die wohlhabenden Bürgerinnen gewesen sein, die in dem gutgestellten Kaufhaus ihren Besorgungen nachgingen. Niemand wird gehahnt haben, dass Manzel sich 1933 beeilte, ein Bildnis Joseph Goebbels' auszuführen.¹³³

Die oberste Tugend war „Der Fleiß“ (Abb. 62), wie Georg Graseggers Relief vom Haus Dekker aus dem Jahr 1903 in Solingen bezeugen kann. Es ist eines der Reliefs, die über den Türen und Fenstern dieses Gebäudes angebracht wurden, das offenbar einem der potentesten Magnaten der Stadt gehörte,¹³⁴ in der es auch eine nach dieser Familie benannte Straße gibt. Die Abwehrgesten gipfelten in Sujets wie dem „Wächter“ (Abb. 63), ebenfalls 1903 zu datieren, einem Motiv von äußerster abwehrhafter Härte und trotzig-trutziger Verschlussenheit, germanisch-vaterländisch-deutsch, Lanze mit Schild und Kettenhemd verbindend. Diese Bildelemente lassen an die Solinger Montanindustrie denken, das Fallgitter im Hintergrund ruft mittelalterliche Burgen und damit omnipräsente Wehrhaftigkeit in Erinnerung. Man kann das „deutlich apotropäisch“¹³⁵ nennen, aber es ist von einem Grad der Wehrhaftigkeit durchdrungen, den man später als „Kalten Krieg“ bezeichnet hätte: Dieses Deutschland-Bild ist bis an die Zähne bewaffnet. Das wiederum wird auch nicht relativiert, wenn man andere Reliefs von demselben Gebäude in Betracht zieht, so „Die Arbeit“ (Abb. 64) von 1903, da man hier ebenfalls den Eindruck gewinnt, der Hammer sei Produktionsmittel und Waffe zugleich.



62 Georg Grasegger, Der Fleiß, Fassaden-
dekoration für Haus Dekker in Solingen, 1903,
Stein, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt,
ehemals Solingen, Haus Dekker



63 Georg Grasegger, Der Wächter, Fassaden-
dekoration für Haus Dekker in Solingen, 1903,
Stein, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt,
ehemals Solingen, Haus Dekker



64 Georg Grasegger, Die Arbeit,
Fassadendekoration für Haus Dekker in Solingen,
1903 Stein, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt,
ehemals Solingen, Haus Dekker



65 Rupert von Miller, Holz tragender Mann,
zwischen 1902 und 1925, Kalkstein, Maße unbe-
kannt, Reichenbachbrücke, Brückenkopf Ostseite,
nördliche Rampe, München

Die Fülle der gezwängten Gestalten, der Lasten tragenden, der gebückten Figuren ist, beginnt man einmal mit der Materialsammlung, frappierend groß. Fassaden, Plätze, Parks oder Brücken sind „bevölkert“ mit geknickten Figuren. Rupert von Miller entwarf die Skulpturen an der Reichenbachbrücke in München wohl in den Jahren ihrer Errichtung, also um 1903. Die Verwirklichung ist nicht anders datiert als durch den Hinweis, die Aufstellung sei 1925 erfolgt.¹³⁶ Sollten die Gestalten wie etwa der „Holz tragende Mann“ (Abb. 65) wirklich erst in den 1920er-Jahren realisiert worden sein? Die gezwängte und lasttragende Figur steht in der Tradition Adolf von Hildebrands, was die reliefartige Disposition meint, aber auch in derjenigen des wilhelminischen Deutschland, was das Gedrückte und Eingezwängte angeht, was den athletischen Körper und die geknickten Haltungen der Gliedmaßen betrifft, die Ergebnisheit bei gleichzeitiger Widerständigkeit. Heldentum und Harren sind in eine bemerkenswerte Balance gerückt. Der Geknechtete und Geschundene wird bildwürdig, seine Ergebnisheit wird sichtbar. Holz an der Isar zu sammeln, das bedeutet, die herrenlosen Güter zu nutzen, die der Fluss in die Stadt trägt, aber das heißt auch, dass die dargestellte Person nicht zu den Gewinnern gehört und demnach eine Randgruppe vertritt. Ganz anders als bei Ernst Moritz Geyger in der

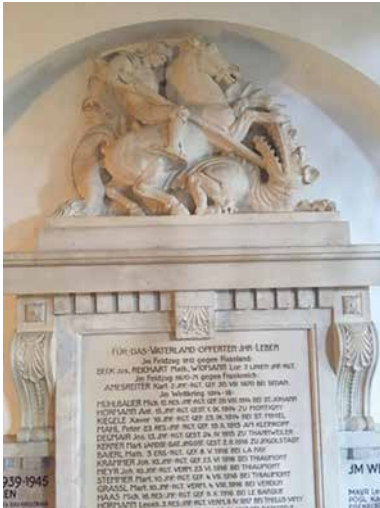


66 Georg Grassegger, Der heilige Georg, Dekoration für die Villa des Bürgermeisters und Justizrats Georg Fuchs in Köln, 1907/09, Terrakotta/Majolika, Höhe ca. 200 cm, Parkstraße 31, Köln

Reichshauptstadt Berlin oder Grassegger im rheinischen Westen wirkt hier die Darstellung durchaus angestrengt: Arbeit ist Mühe, das Sujet also in der damaligen Jetztzeit verankert.

Glaubenskämpfe

Auf den ersten Blick möchte man meinen, das wilhelminische Deutschland sei ein Land ohne Glauben gewesen, ein Land des Kriegerischen und Martialischen, des Weltlichen und Heidnischen. Doch wieder einmal greift eine solche Wahrnehmung oder Lesart zu kurz, wie schon der Blick auf wenige Exempla zeigt. Die alten Motive lebten weiter, sie wurden jedoch schrittweise profaniert. Dass der Kölner Bürgermeister und Justizrat Georg Fuchs 1907/09 an seiner Villa das etwa zwei Meter hohe Relief „Der heilige Georg“ (Abb. 66) – formal betrachtet sein Namenspatron – von Georg Grassegger anbringen ließ, könnte als Blasphemie gewertet werden: ein Heiliger am Wohnhaus? Doch natürlich rekurrierte dieses Sujet auf die Höfe des 19. Jahrhunderts und die Bildtradition des Heiligen,¹³⁷ der für Ritterlichkeit, Wehrhaftigkeit und Christentum gleichermaßen stand.¹³⁸ Die Flächigkeit des Reliefs, die Gefasstheit durch den aufgekanteten Rand, die bildfüllende Komposition mit den Randüberschneidungen – all dies verweist nicht so sehr auf Adolf von Hildebrands Theorie als vielmehr auf die Elfenbeinschnitzereien des frühen und hohen Mittelalters, auf eine neoromanische Bildsprache, die ihre Parallelen in der Architektur um 1900 hatte. Hier ging es nicht mehr um christliche Glaubensinhalte, sondern um historische Legitimationsakte.



67 Adolf Lallinger, Kriegsgefallenendenkmal mit dem heiligen Georg, gestiftet von Carl Theodor Graf zu Sandizell und Wanda Gräfin Sandizell Lamberg, wohl 1918, Stein, Maße unbekannt, Kirche St. Peter, Sandizell (Schrobenhausen)



68 August Schreitmüller, Büste einer Nonne, 1902, Lindenholz, bemalt, Höhe 51 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung nach 1800/Albertinum (Kriegsverlust), historische Fotografie

Nicht anders war es mit der Nutzung der Georgs-Ikonografie etwa an dem von einem gewissen A. Lallinger gemeißelten Gefallenendenkmal wie in Sandizell westlich von Ingolstadt, wo wahrscheinlich im Jahr 1918 der – damals noch – regierende Carl Theodor Graf von und zu Sandizell der Kirche ein Kriegsgefallenenepitaph stiftete (Abb. 67), das die Kriege bis zu Napoleon rückblickend in das örtliche Gedenken integrierte und das durch eine Szene des kämpfenden Georg bekrönt ist. Dieser Heilige kämpft ritterlich, der Drache stirbt kläglich. Die Botschaft ist der Wert des Todes „für das Vaterland“, wie die Inschrift zeigt. Die Glaubensinhalte katholischer Heiligenverehrung waren endgültig adaptiert, aus Legenden waren Formeln geworden.

Man ist gewohnt, die Geschichte der Kunst als eine Kette der Innovationen zu deuten. Diese Perspektive greift nicht, wenn man auf retardierende Strömungen blickt, die sich dem rückblickenden Historiker als für spätere Entwicklungen richtungsweisende Tendenzen erweisen.

Die 1902 datierte, nicht erhaltene „Nonne“¹³⁹ (Abb. 68) von August Schreitmüller, einem Bildhauer in Dresden, der beispielsweise für die Fassade des dortigen Rathauses zwölf Skulpturen schuf,¹⁴⁰ zeugt von jener vorexpressionistisch-harten Formensprache, die man vielfach an den Beispielen der Bauplastik sah. Sie enthält auch Reminiszenzen an George Minnes Symbolismus. Die polychrome Lindenholzbüste zeugte von einem Willen zur Modernität, in der sich Tradition – geschnitztes Holz, farbige Fassung – mit expressiver Gestik und Kontur verbinden. Geht es hier um Glaubensmächte oder doch nur um symbolistische Innerlichkeit, wie man sie von George Minne und Fernand Khnopff kennt? Es wirkt neben



69 a, b Gustav Eberlein, Ferdinand Lassalle (links) und Karl Marx (rechts), 1918, Material, Maße und Verbleib unbekannt

allen gesehenen Beispielen weltlicher Skulptur, als ziehe sich die kirchliche Welt in eine zaghafte Innerlichkeit zurück. Dann, Jahre später, entstand eine pseudoklassizistische Zweifigurengruppe „Das Erwachen“¹⁴¹ mit idealtypisch geformten Körpern und einem etwas leeren Blickwechsel. Für den vorliegend verhandelten Zusammenhang ist die 1923 dazu getroffene Aussage alarmierend: „Auch der eifrigste Verfechter der Ideen einer Rassenverbesserung würde dieses vollkommene Paar für würdig befinden, Stammeltern eines neuen, gesünderen, vollkommeneren Geschlechtes zu werden.“¹⁴² Die Innerlichkeit der „Nonne“ ist dort schon so radikal einem genormten konservativen Menschenbild gewichen, dass der implizite Brückenschlag zur zehn Jahre später propagierten nationalsozialistischen Norm der Form angesichts der Fotografie des „Erwachens“ nicht verwundert. Was einst kantig-harte Form schien, hat sich nun zur rassenideologisch reklamierbaren, kalt-konservativen Gestaltung entwickelt, die den Zeitgenossen zufolge Ausdruck einer „echt deutschen Auffassung“¹⁴³ war – womit sich der Bogen zu nationalen, rasseideologischen und protonationalsozialistischen Aspekten konsequent schließt, die in die Grabmalskulptur für einen Gefallenen mit Stahlhelm mündeten, welche auch als „Siegfried-Gestalten“¹⁴⁴ bezeichnet wurden.

Die Fragilität der Werte in der Zeit gegen und um 1918 zeitigte auch ganz andere Überraschungen. Wenn man zuweilen konventionellen Bildhauern aus heutiger Sicht vorhält, sie hätten die Machthaber ab 1933 porträtiert und damit einen verwerflichen Weg betreten, so lässt sich eine vergleichbare Kompromissbereitschaft auch bei einem der wichtigsten Exponenten wilhelminischer Skulptur beobachten, bei Gustav Eberlein. Dieser

fand augenscheinlich 1918 nichts Eiligeres zu tun, als die Repräsentanten der linken Positionen, die mit der Weimarer Republik an Wert gewonnen hatten, zu porträtieren, wenngleich sie längst nicht mehr lebten. (Eberleins künstlerischer Gegenspieler, Reinhold Begas, lebte ebenfalls nicht mehr und ging daher keine vergleichbaren Kompromisse ein.)

Eberlein, der lebenslang die Werte des Wilhelminismus hochgehalten hatte, wandte sich nun scheinheilig den Vätern der Sozialdemokratie und des Kommunismus zu, schuf gleichsam neue Ikonen der neuen Machthaber, zeigte Karl Marx mit napoleonischer Geste und Lassalle als Rhetor mit krampfender Hand (Abb. 69 a, b), August Bebel hingegen mit ans Kinn gelegter linker Hand und somit als Typus eines Melancholikers.¹⁴⁵ Im gleichen Jahr entstand eine weitere Büste, die vorn die Inschrift trug: „Von Hindenburg der sieghafte Führer der Ostarmee“.¹⁴⁶ Zu den ersten drei Genannten schrieb der Bildhauer einen Text, der mit Passagen wie der folgenden aufwartet:

„Die Monumentalkunst der Bildnerei hat die Ausgabe [sic], der Welt alles Große, schöpferisch Fortschreitende der Menschheit im Bilde zu zeigen. Ganz gleich, aus welchem Stande es emporquillt, aus welcher Nation es sich entwickelt, und unter welcher politischen Situation es segensbringend wächst.“¹⁴⁷

Man möchte meinen, hier stammelt ein alt gewordener Bildhauer des Wilhelminischen, dem die Auftraggeber verloren gegangen waren und der neue Götter im alten, ja im überalterten Gewand zu gestalten sucht, um sich gegen die Entwicklung zu stemmen. Denn immerhin waren nunmehr Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Wilhelm Lehmbruck, Franz Metzner und Ernst Barlach diejenigen Künstler, die in der Akademie und in der zeitgenössischen Kunst den Ton angaben. Dass der nunmehr ohnmächtige Eberlein neuen Göttern dienen wollte und damit einer neuen Macht, erinnert uns daran, wie mancher der nächsten Generation ein gutes Jahrzehnt später ähnliche Wendungen und Kompromisse in Kauf nahm. Wenn in dieser Zeit Kolbe an seine Vorkriegsarbeiten anknüpfte, der „Tänzerin“ im Jahr 1923 ein „Adagio“ (Abb. 70) folgen ließ, so zeigt es – vielleicht etwas vereinfacht –, wie er noch an den ästhetischen Werten festhielt und nicht in die Bedrängnis von Kompromissen mit der Macht gekommen war.



70 Georg Kolbe, Adagio, 1923, Bronze, Höhe 81 cm, Georg Kolbe Museum



71 Matthias Gasteiger, Englands Schmerz (Der engl. Löwe), um 1915/16, Bronze, Höhe 16,5 cm, Holzhausen, Künstlerhaus Gasteiger

Gewalt und Ironie

Die Gewalt zu verherrlichen, das war das eine, den Gegner zu verhöhnen, war ein anderes. Matthias Gasteiger modellierte um 1915/16 die Statuette eines hockenden (englischen) Löwen, der mit seiner Tatze in die Falle gegangen ist, auf der man den Schriftzug „Made in Germany“ (Abb. 71) findet.¹⁴⁸ Das Tier heult auf, der Betrachter lacht auf: Deutscher Hohn tritt an gegen feindliche Embleme. Der von Hybris getragene deutsche Nationalismus ironisiert im Jahr des Kriegsbeginns den Feind. Zu diesem „dreckigen Lachen“ und dieser expliziten Häme hat sich die Skulptur nicht so bald wieder verstanden. Vorangegangen war eine vergleichbare Illustration in der Zeitschrift „Simplicissimus“.¹⁴⁹

Epilog

Die 1920er-Jahre mit ihrer Befreiung von den Resten des Realismus, des Neubarock, des wilhelminischen Pathos schienen einen Einschnitt zu bringen, einen Neubeginn, eine Rückbesinnung auf die Gestaltungsfragen der Skulptur, auf die Adolf von Hildebrand seinerzeit und seinerseits bereits hingearbeitet hatte. Die Pathosformeln der gezwängten Gestalten schienen Geschichte. Und selbst in der bislang nicht berührten Gattung der Tierplastik



72 Ernst Moritz Geyger, Stier, 1897–1900, Marmor, Höhe über 200 cm, historische Fotografie



73 Adolf Strübe, Stier, 1936, Bronze, Höhe ca. 140 cm, historische Fotografie

konnte ein Ewald Mataré an die Stelle von August Gaul oder Ernst Moritz Geyger treten. Dessen von 1897 bis 1900 ausgeführter kolossaler, über zwei Meter hoher „Stier“¹⁵⁰ (Abb. 72) gehörte in die Tradition wilhelminischer Macht- und Monumentalsujets. Die angriffs-lüsterne Senkung des Kopfes bezeugt Kraft, ja Bedrohlichkeit. Die Betonung der Binnenzeichnung und die kolossale, volumenbetonte Auffassung wirken wie dräuende Gefahr, als harte Form. Das in Florenz entstandene Werk wurde Anfang des 20. Jahrhunderts nach Berlin überführt und hier im Humboldthain aufgestellt. Der Kunsthistoriker Johannes Guthmann schrieb dazu 1909: „Das Motiv ist einfach; aber die Ruhe in der Bewegung ist angefüllt, fast überladen von den Modulationen der Oberfläche.“¹⁵¹ Es klingt etwas Beunruhigendes an, eine Verwandtschaft zu Metzner und Lederer, eine Tendenz zum martialischen Neomanierismus der überzeichneten Binnenform und des übersteigerten Kraftausdrucks. Dieser steinerne Stier, der auch durch andere, bronzene Exemplare dokumentiert ist, war verschollen, bis seine Fragmente zufällig wieder aufgefunden wurden. Es gab sachliche Berichte,¹⁵² aber auch verräterische wie in der „BZ“, die im April 2022 titelte: „Archäologen entdecken Stier von Hitler-Bildhauer“.¹⁵³ Der 1861 geborene Geyger war beim sogenannten Machtantritt Hitlers bereits deutlich über 70 Jahre alt; es sind keine Dokumente bekannt, dass es eine Verbindung zum sogenannten Führer gab, wohl aber zu den konservativen Kräften. Was sagt also eine solche Schlagzeile? Sie kündigt davon, dass es eine intuitive Verbindung zwischen der wilhelminischen Skulptur und der nationalsozialistischen gibt, vor allem aber, dass differenzierte Analysen erforderlich sind, um eben gerade die Unterschiede in dieser Traditionslinie der Macht und des Machtgebrauchs oder Machtmissbrauchs zu analysieren. Die Schlagzeile verweist aber auch darauf, dass es durchaus selbst im harmlosen Feld der Tierskulptur möglich war, verkürzende Verknüpfungen herzustellen, wie ein Blick auf Adolf Strübes „Stier“ (Abb. 73) von 1936 am Berliner Reichssportfeld zeigt. Und so ist zuletzt selbst ein Stier von 1936 mit dem von 1900 in Verbindung zu setzen. Es kommt aber auch auf die Kontexte an, nicht nur auf Motive und Gestaltungsfragen, damit die unstrittig wahrnehmbaren Traditionen nicht zu verkürzten, ideologisch begründeten, zugleich unrichtigen Schlussfolgerungen führen.

Anmerkungen

- 1 Dieser Text basiert auf dem Abendvortrag, gehalten am 1.9.2022 anlässlich der Tagung „Georg Kolbe im Nationalsozialismus. Kontinuitäten und Brüche in Leben, Werk und Rezeption“ im Georg Kolbe Museum Berlin, geht aber über das Vortragsmanuskript hinaus.
- 2 J[osef]. A[nton]. Schmoll gen. Eisenwerth: Rodin und Kaiser Wilhelm II., in: ders.: Rodin-Studien, München 1983, S. 329–346, hier S. 345.
- 3 Zit. nach Gert-Dieter Ulferts: Louis Tuaillon (1862–1919). Berliner Bildhauerei zwischen Tradition und Moderne, Berlin 1993, S. 23.
- 4 Bernhard Maaz: Moderne Tendenzen in der deutschen Skulptur 1870–1914. Formfragen – Stil-kunst – Symbolismus, in: Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds (Hrsg.): SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920 (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M.), München 2000, S. 177–215, hier S. 186.
- 5 Julia Wallner: Georg Kolbes zeichnerisches Werk und das Fehlen von Porträts, in: Maja Brodrecht, Arie Hartog (Hrsg.): Im übertragenen Sinne. Bildhauer zeichnen, Dresden 2022, S. 82–93, hier S. 85.
- 6 Ebd., S. 86.
- 7 Die Kunst für Alle 5, 1889/90, S. 24.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 61.
- 10 Die Kunst für Alle 6, 1890/91, S. 333, 348; Die Kunst für Alle 7, 1891/92, S. 4–5, 281.
- 11 Die Kunst für Alle 12, 1896/97, S. 153, 218, 262.
- 12 Adolf Rosenberg: Das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. 7, 1896/97, Nr. 20, Sp. 305–311, hier Sp. 308.
- 13 Golo Mann: Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2001, S. 468.
- 14 Victor Laverrenz: Die Denkmäler Berlins und der Volkswitz. Humoristisch-satirische Betrachtungen, Berlin 1904, S. 42.
- 15 Ebd., S. 51.
- 16 Friedrich Fuchs: Adolf Brütt, in: Westermanns Monatshefte 95, 1903, S. 315–329, hier S. 321.
- 17 Siehe <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/index.php/de/suche?term=Gefesselter> [letzter Zugriff 27.12.2022].
- 18 Bernhard Maaz: Prometheus und das Künstlertum. Zur Instandsetzung der Freitreppe an der Alten Nationalgalerie, in: Jahrbuch Stiftung Preußischer Kulturbesitz 33, 1996, S. 121–139.
- 19 Bernhard Maaz: Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen, 2 Bde. (und zugehörige CD-ROM), Leipzig 2006, hier Bd. 1, S. 429.
- 20 Joseph von Kopf: Lebenserinnerungen eines Bildhauers, Stuttgart/Leipzig 1899, S. 245–246.
- 21 Peter Bloch, Sibylle Einholz, Jutta von Simson (Hrsg.): Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914 (Ausst.-Kat. Skulpturengalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin), 2 Bde., Berlin 1990, hier Bd. 2, Verfasserin der Kurzbiografie Sibylle Einholz (Kapitel: Kurzbiografien Berliner Bildhauer), S. 486.
- 22 Thomas Mann: Der Zauberberg, Frankfurt a. M. 2001 (Fischer Taschenbuch 9433), S. 490.
- 23 Die Kunst für Alle 14, 1898/99, S. 294.
- 24 Esther Sünderhauf (Hrsg.): Begas. Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831–1911) (Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin), Dresden 2010, S. 268.
- 25 Mann 2001 (wie Anm. 13), S. 497.
- 26 Maaz 2006 (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 313.
- 27 Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain: Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures, Paris 1986, S. 138–139.
- 28 Lothar Brauner, Bernhard Maaz, Ruth Strohschein: Staatliche Museen zu Berlin. Dokumentation der Verluste, Bd. II: Nationalgalerie, Berlin 2001, S. 137–138.
- 29 Georg Malkowsky: Ernst Herter. Beitrag zur Geschichte der Berliner Bildhauerschule, Berlin 1906, S. 132, 145.
- 30 Artikel Giraud, Jean-Bapt., in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 14, Leipzig 1921, S. 175.
- 31 Bernhard Maaz: Die Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, 2 Bde., Berlin/München 2010, hier Bd. 1, S. 84–85.
- 32 Titus Burckhardt (Hrsg.): Zeus und Eros. Briefe und Aufzeichnungen des Bildhauers Carl Burckhardt, Olten/Lausanne 1956, S. 87.
- 33 Ebd.
- 34 Andrea Volwachen: Der Bildhauer Hermann Hahn (1868–1945), Bonn, Univ., Diss., 1984, S. 9–10, 53, 315.
- 35 Susan Beattie: The New Sculpture, New Haven/London 1983, S. 7, 30 und 196.
- 36 Hubertus Kohle: Wasserfreuden für das Volk. Das Müllersche Volksbad in München und die Volksbadebewegung, in: Peter Forster (Hrsg.): Wasser im

- Jugendstil. Heilsbringer und Todesschlund (Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden), Berlin 2022, S. 102–107.
- 37 Barbara Hartmann: Das Müller'sche Volksbad in München, München 1987.
 - 38 Artikel Pontier, Henri (Auguste H. Modeste), in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 27, Leipzig 1933, S. 248.
 - 39 Annette Lettau: Zur Plastik von Franz von Stuck, in: Jochen Poetter (Hrsg.): Franz von Stuck 1863–1928. Maler, Graphiker, Bildhauer, Architekt (Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München), München 1982, S. 62–76, hier S. 67.
 - 40 Bernhard Maaz: „Bilder großen Menschentums“. Meuniers Wirkung auf Kritiker, Sammler und Künstler um 1900 in Deutschland, in: Eva Caspers (Hrsg.): Constantin Meunier – Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen (Ausst.-Kat. Ernst-Barlach-Haus, Hamburg), Hamburg 1998, S. 25–43.
 - 41 Dietrich Schubert: Die Kunst Lehmbrucks (zugl.: München, Univ., Habil.-Schr.), Worms/Dresden 1990, Abb. 57.
 - 42 Ebd., S. 98–99.
 - 43 Zit. nach Mann 2001 (wie Anm. 13), S. 474.
 - 44 Karl Schlechta (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden, München 1954–1956, hier Bd. 3, S. 1195.
 - 45 Artikel Heu, Joseph, in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 16, Leipzig 1923, S. 603–604, hier S. 603.
 - 46 Ebd.
 - 47 Sünderhauf 2010 (wie Anm. 24), S. 244.
 - 48 Alfred Gotthold Meyer: Reinhold Begas, Bielefeld/Leipzig 1901, S. 79.
 - 49 Günther Jachmann (Hrsg.): Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler, Dresden o. J. [1927], S. 198.
 - 50 Maaz 2010 (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 76–77.
 - 51 Ebd., Bd. 1, S. 77–80.
 - 52 Sünderhauf 2010 (wie Anm. 24), S. 244.
 - 53 Maaz 1998 (wie Anm. 40), S. 39.
 - 54 Sünderhauf 2010 (wie Anm. 24), S. 270–271.
 - 55 Elmar D. Schmid, Sabine Heym: Mathias und Anna Gasteiger. Aus einem Münchner Künstlerleben um 1900 (Ausst.-Kat. Schloss Nymphenburg, München), Dachau 1985, S. 64–66.
 - 56 Ebd., S. 64.
 - 57 Mann 2001 (wie Anm. 13), S. 491.
 - 58 Alfred Kuhn: Die neuere Plastik von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart, München 1921, S. 78.
 - 59 Deborah Vietor-Engländer (Hrsg.): Alfred Kerr. Berlin wird Berlin. Briefe aus der Reichshauptstadt, 4 Bde., Göttingen 2021, hier Bd. 2, S. 463.
 - 60 Anita Beloubek-Hammer: Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld (zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1997), 2 Bde., Köln 2007, hier Bd. 1, S. 85.
 - 61 Ebd., Bd. 1, S. 84.
 - 62 Sibylle Einholz: Der gezwängte Mensch – Beobachtungen zu Berliner Grabreliefs des frühen 20. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43, Berlin 1989, H. 2, S. 80–93.
 - 63 Beloubek-Hammer 2007 (wie Anm. 60), Bd. 1, S. 84.
 - 64 Kuhn 1921 (wie Anm. 58), S. 82.
 - 65 Ebd.
 - 66 Ebd., S. 83.
 - 67 Barbara John: Max Klinger. Beethoven, Leipzig 2004.
 - 68 Renate Liebenwein-Krämer: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts (zugl.: Frankfurt a. M., Univ., Diss., 1974), 2 Bde., Frankfurt a. M. 1977, hier Bd. 1, S. 344.
 - 69 Herwig Guratzsch (Hrsg.): Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Bildwerke, Köln 1999, S. 189–190.
 - 70 Gustav Kirstein: Das Leben Adolph Menzels, Leipzig 1919, S. 87.
 - 71 Andreas Prieuer: Max Klinger. Plastische Meisterwerke, Leipzig 1998, S. 55.
 - 72 Paul Pretzsch (Hrsg.): Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel, Leipzig 1934, S. 634.
 - 73 Volwahn 1984 (wie Anm. 34).
 - 74 Maaz 2010 (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 72–75, 77–80.
 - 75 Ursel Berger, Conny Dietrich, Ina Gayk (Hrsg.): Max Klinger. Auf der Suche nach dem neuen Menschen, Leipzig 2007, S. 137.
 - 76 Conny Dietrich: Kraft und Schönheit, Max Klingers Athletendarstellungen, in: Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 40.
 - 77 Ebd., S. 41–42.
 - 78 Artikel Schneider, Sascha, in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 30, Leipzig 1936, S. 197–198, hier S. 198.
 - 79 Julia Wallner: Zarte Männer in der Skulptur der Moderne, in: Julia Wallner (Hrsg.): Zarte Männer in der Skulptur der Moderne, Berlin 2018, S. 10–74, hier S. 11–33.

- 80** Willy Kurth: Ernst Barlach, Berlin 1989, S. 171.
- 81** Ursel Berger: Georg Kolbe. Leben und Werk, Berlin 1990, S. 260–262.
- 82** Hansdieter Erbsmehl: Konflikt der Geschlechter in Max Klingers Kunst, in: Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 48–63, hier S. 58; Ina Gayk: „Marmordurstig“. Material- und Formverständnis in Klingers bildhauerischem Schaffen, in: Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 86–103, hier S. 92–93; sowie Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 140–141.
- 83** Erbsmehl 2007 (wie Anm. 82), S. 55.
- 84** Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 140.
- 85** Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M.), München 2016.
- 86** Erbsmehl 2007 (wie Anm. 82), S. 159–160.
- 87** Für die Mitteilung danke ich Julia Wallner herzlich.
- 88** Berger 1990 (wie Anm. 81), S. 216–218.
- 89** Ebd., S. 216.
- 90** Georg Kolbe: Sitzendes Mädchen, 1904, Kalkstein, Höhe 45,5 cm, Inv.-Nr. P2, Georg Kolbe Museum, Berlin; und Kauernde, 1906/09, Marmor, Höhe 49 cm, Inv.-Nr. P315, Georg Kolbe Museum, Berlin.
- 91** Hugo Lederer: Kauerndes Mädchen, 1897, Gips, Höhe 49,5 cm, Inv.-Nr. P277, Georg Kolbe Museum, Berlin.
- 92** Georg Kolbe: Sklavin mit gekreuzten Beinen, 1916, Bronze, Höhe 71,5 cm, Inv.-Nr. P8, Georg Kolbe Museum, Berlin.
- 93** Einholz 1989 (wie Anm. 62).
- 94** Bloch/Einholz/Simson 1990 (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 186.
- 95** Georg Treu: Bartholomés Denkmal für die Toten, in: Kordelia Knoll (Hrsg.): Das Albertinum vor 100 Jahren. Die Skulpturensammlung Georg Treus (Ausst.-Kat. Albertinum zu Dresden), Dresden 1994, S. 204–207; Heiner Protzmann: Albert Bartholomés „Monument aux Morts“ im Dresdener Ateliermodell, in: Kordelia Knoll (Hrsg.): Das Albertinum vor 100 Jahren. Die Skulpturensammlung Georg Treus (Ausst.-Kat. Albertinum zu Dresden), Dresden 1994, S. 208–209.
- 96** Andreas von Rauch, in: Barbara Leisner, Heiko K. L. Schulze, Ellen Thormann (Hrsg.): Der Hamburger Hauptfriedhof Ohlsdorf: Geschichte und Grabmäler, 2 Bde., Hamburg 1990, hier Bd. 2, S. 9.
- 97** Bernhard Maaz: Das konservative Ideal – Bodes Verhältnis zur Skulptur seiner Zeit, in: Angelika Wesenberg (Hrsg.): Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag, Berlin 1995, S. 135–146, hier S. 139–142.
- 98** Kuhn 1921 (wie Anm. 58), S. 77.
- 99** Maaz 2006 (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 332–333.
- 100** Ebd., S. 333.
- 101** Brockhaus' Konversations-Lexikon, 16 Bde., 14., vollst. neu bearb. Auflage, hier Bd. 9, Leipzig/Wien 1905, S. 658.
- 102** Der Neue Brockhaus, 4 Bde., hier Bd. 2, 1941, S. 460.
- 103** Bernhard Maaz: Eine Kulturgeschichte in Bildern. Wilhelm von Kaulbachs Wandgemälde, in: Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2009, S. 132–141.
- 104** Johannes Penzler (Hrsg.): Die Reden Kaiser Wilhelms II., 3 Bde., Leipzig 1897, 1904, 1907, hier Bd. 2: Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1896–1900, Leipzig 1904, S. 357.
- 105** Bettina Güldner, Wolfgang Schuster: Das Reichssportfeld, in: Magdalena Bushart u. a.: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre (Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, und Städtische Kunsthalle Düsseldorf), Berlin 1983, S. 37–60, hier S. 51.
- 106** Gabriele Kohlbauer-Fritz, Tom Juncker (Hrsg.): Die Wiener Rothschilds. Ein Krimi, Wien 2021, S. 130.
- 107** Gerhard Ahrens: die „Säulenheiligen“ auf der Rathausdiele. Ein hamburgisches Walhalla?, in: Joist Grolle (Hrsg.): Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg, Hamburg 1997, S. 45–51, S. 47.
- 108** Maaz 2010 (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 319–325.
- 109** Mann 2001 (wie Anm. 13), S. 499.
- 110** Ebd., S. 510.
- 111** Ebd., S. 545.
- 112** Gerhard Dietrich: ... die Welt ins Bildhafte zu reißen. Georg Grasegger 1873–1927. Ein bayerischer Bildhauer in Köln, Köln 2020, S. 179–180.
- 113** Ebd., S. 178.
- 114** Ebd., S. 194–196.
- 115** Maaz 2006 (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 249–250.
- 116** Maximilian Rapsilber: Ernst Moritz Geyger. Berlin-Florenz, Darmstadt 1904.
- 117** Typoskript der „Denkschrift“ in der Bibliothek der Alten Nationalgalerie, Berlin.
- 118** Jürgen Krause: „Märtyrer“ und „Prophet“. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende (zugl.: Berlin, FU, Diss., 1983), Berlin/New York 1984, S. 116.
- 119** Bernd Nicolai, Kristine Pollack: Kriegerdenkmale – Denkmäler für den Krieg, in: Bushart u. a. 1983 (wie Anm. 105), S. 61–93, hier S. 74–75.
- 120** Krause 1984 (wie Anm. 118), S. 20.
- 121** Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin 1941, S. 87.
- 122** Deutsche Kunst und Dekoration 12, 1903, S. 350.

- 123** Stefan Grohé: Zur Geschichte des Jenaer Ernst Abbe-Denkmal, in: Stefan Grohé (Hrsg.): Das Ernst-Abbe-Denkmal, Jena 1996, S. 8–35, hier S. 32.
- 124** M. Chiaretti, Maria Paola Maino: Karl Wilhelm Diefenbach (Ausst.-Kat. Galleria dell'Emporio Floreale), Rom 1979.
- 125** Stefan Kobel: Diefenbach, Karl Wilhelm, in: Saur: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 27, München, Leipzig 2000, S. 221–222, hier S. 222.
- 126** Jan Küveler: Thus Spoke Diefenbach, in: Blau International. Art Magazine Nr. 7, Berlin 2022, S. 62–69, hier Abb. S. 69.
- 127** Volwahn 1984 (wie Anm. 34), S. 139.
- 128** Hubertus Kohle (Hrsg.): Vom Biedermeier zum Impressionismus (Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7), München/Berlin/London/New York 2008, S. 50, 267.
- 129** Karin Geiger, Sabine Tausch (Hrsg.): Rudolf Maison (1854–1904). Regensburg – München – Berlin (Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Regensburg), Regensburg 2016, S. 243–245.
- 130** Rapsilber 1904 (wie Anm. 116), S. 48.
- 131** Dietrich 2020 (wie Anm. 112), S. 347–348.
- 132** Maaz 2010 (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 335.
- 133** Die Kunst für Alle 52, 1936/37 (Januar-Beilage), S. 12.
- 134** Dietrich 2020 (wie Anm. 112), S. 154–155.
- 135** Ebd., S. 154.
- 136** Siehe „Reichenbachbrücke“: <https://de.wikipedia.org/wiki/Reichenbachbrücke> [letzter Zugriff 7.11.2022].
- 137** Sigrid Braunfels-Esche: Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol, München 1976.
- 138** Bernhard Maaz: Sinnbilder königlicher Macht? Politische Metaphorik in der freien Skulptur um 1848, in: Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König. Zum 200. Geburtstag (Ausst.-Kat. Neue Orangerie im Park Sanssouci, Potsdam), Potsdam/Frankfurt a. M. 1995, S. 94–102.
- 139** Astrid Nielsen: Tradition und Innovation. Zur Skulptur in Dresden um 1900, in: Astrid Nielsen, Andreas Dehmer (Hrsg.): August Hudler in Dresden. Ein Bildhauer auf dem Weg zur Moderne, Dresden 2015, S. 12–33, hier S. 26.
- 140** Clara Höfer-Abeking: Verkünder der Schönheit – August M. Schreitmüller, in: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben 19, 1923, S. 383–402, hier S. 388.
- 141** Ebd., S. 389–390.
- 142** Ebd., S. 390.
- 143** Ebd., S. 392.
- 144** Ebd., S. 395.
- 145** Rolf Grimm, Rudo Grimm: Werkverzeichnis des Bildhauers, Malers und Dichters Gustav Heinrich Eberlein, Düsseldorf 2020, S. 291.
- 146** Ebd.
- 147** Ebd., S. 566.
- 148** Norbert Götz, Clementine Schack-Simitzis (Hrsg.): Die Prinzregentenzeit (Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum), München 1988, S. 493.
- 149** Bernhard Maaz: Skulpturaler Humor im Neunzehnten Jahrhundert, Gründe und Abgründe. Oder: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, in: Yvette Deseyve, Birgit Kümmel, Bernhard Maaz (Hrsg.): Auf dem Weg zur Gründerzeit, Bad Arolsen 2022, S. 22–50, hier S. 46–47.
- 150** Sibylle Einholz: Geyger, Ernst Moritz, in: Bloch/Einholz/Simson 1990 (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 109.
- 151** Johannes Guthmann: Ernst Moritz Geyger als Bildhauer, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, München 1909, S. 177–187, hier S. 182.
- 152** Charlotte Bauer, Susanne Kollmann: „Weißer Stier vom Humboldthain“ in Berlin wieder aufgetaucht, in: Berliner Morgenpost, 13.4.2022.
- 153** Sara Orlos Fernandes: Archäologen entdecken Stier von Hitler-Bildhauer, in: BZ. Die Stimme Berlins, 11.4.2022.

