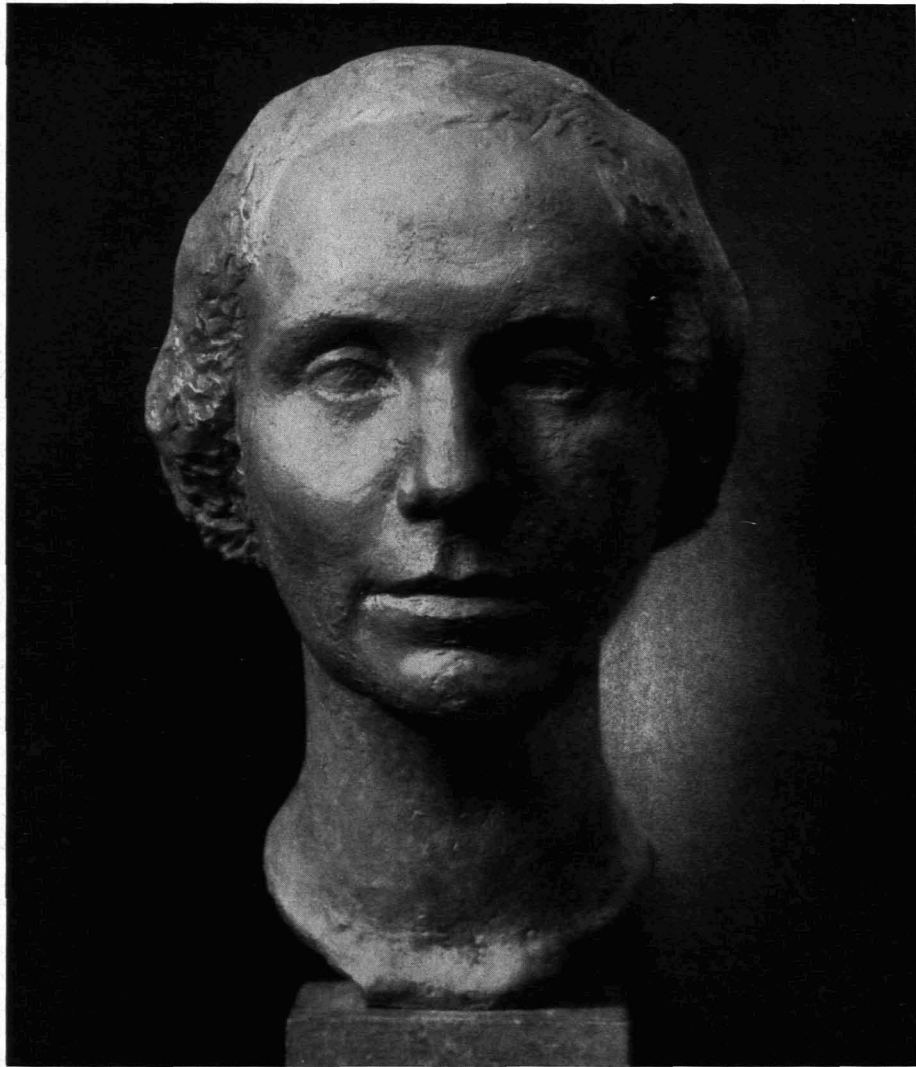




Hermann Hahn: Badende, Bronze, 1937

Der Süden

Durch die Persönlichkeit Adolf von Hildebrands hatte sich in München eine Tradition herausgebildet, wie sie weder in Berlin noch sonst im Reich zu finden war. Die Blickrichtung ging, wie es der Natur dieser Stadt entspricht, zunächst weniger nach dem Westen zu Rodin und Maillol als zur Renaissance und allmählich nach Griechenland. Der klare, kunsttheoretische Unterbau Hildebrands hatte hier eine Schule geschaffen, in der der klassische Formwille einen weiten Spielraum fand, der von einer rein dekorativ angewandten Skulptur bis zu strengeren in sich ruhenden Bildwerken reichte. Der herbe Wind der Gegenwart, wie er in der an Kunsttradition nicht so reichen Stadt Berlin wehte, wo der einzelne Künstler weitgehend auf sich selbst gestellt war, blieb in seiner Fruchtbarkeit wie in seiner Gefährlichkeit hier aus. Hier war es zunächst Glück und Gefahr für die neue Bildhauergeneration, von einer Tradition ausgehen zu können, die auch kleinere Begabungen trug,



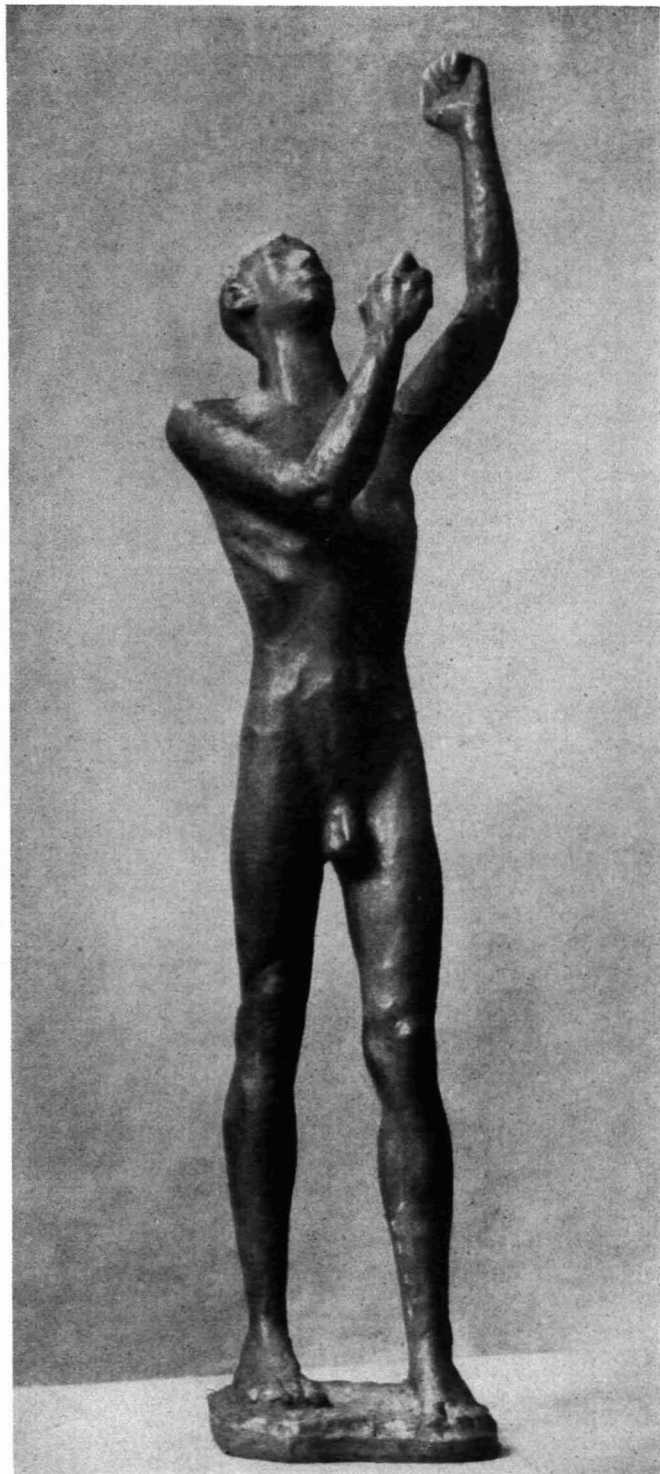
Hermann Hahn: Meine Frau, Bronze, 1936

die aber einem Künstler, der über das Mittelmaß hinaus und zur eigenen neuen Gestaltung wollte, zunächst die ganze wohlbegründete akademische Lehre entgegensetzte. So vollzog sich der Durchbruch zur neuen Plastik zunächst im Norden, während in München erst nach dem Weltkrieg die neuen Bildhauerpersönlichkeiten hervortraten, dann allerdings als eine verhältnismäßig große Schar, die, aus der Hildebrandlehre hervorgegangen, nun überall im Reich sichtbar wird.

Diese Überlieferung wurde vornehmlich von Hermann Hahn (geb. 1868) weitergetragen, der als Lehrer an der Münchener Akademie auf einen großen Teil

der jungen Künstler einen starken erzieherischen Einfluß ausgeübt hat. Stadler, Kasper, Kirchner, Hiller, Wrampe, Koelle, Otto, eine Reihe der ausgesprochenen Bildhauerpersönlichkeiten, die heute zwischen dem 40. und 50. Lebensjahr stehen, haben bei Hahn gelernt. Hermann Hahn hat Hildebrands Lehre von der Klarheit der Form, vom „Fernbild“, von der Gliederung des Einzelnen im Dienste des Ganzen, auf eigene Weise fortentwickelt. Seine vielen vor dem Weltkrieg geschaffenen Denkmäler zeigen mit Anklängen an die Frührenaissance jene kühle akademische Haltung im besten Sinne, die zum Wesen dieses Bildhauers gehört. Daneben hat Hahn Porträtköpfe geschaffen, die in der Behandlung der Bronze eine meisterliche Hand verraten. Die Bronze einer sitzenden weiblichen Gestalt mit Rock und Umhang, die er „Kriegerfrau“ nennt, zeigt mit ihren — bei aller seelischen Zurückhaltung — beinahe volkstümlichen Zügen in ihrer herben, Gefäßtheit, welche weite Spanne das Werk des Siebzigjährigen aufweist (Abb. S. 106—108).

Wie zwischen Klimsch und der Gruppe Kolbe, Scheibe, Albiker, so liegt auch zwischen Hahn und den im Lebensalter folgenden



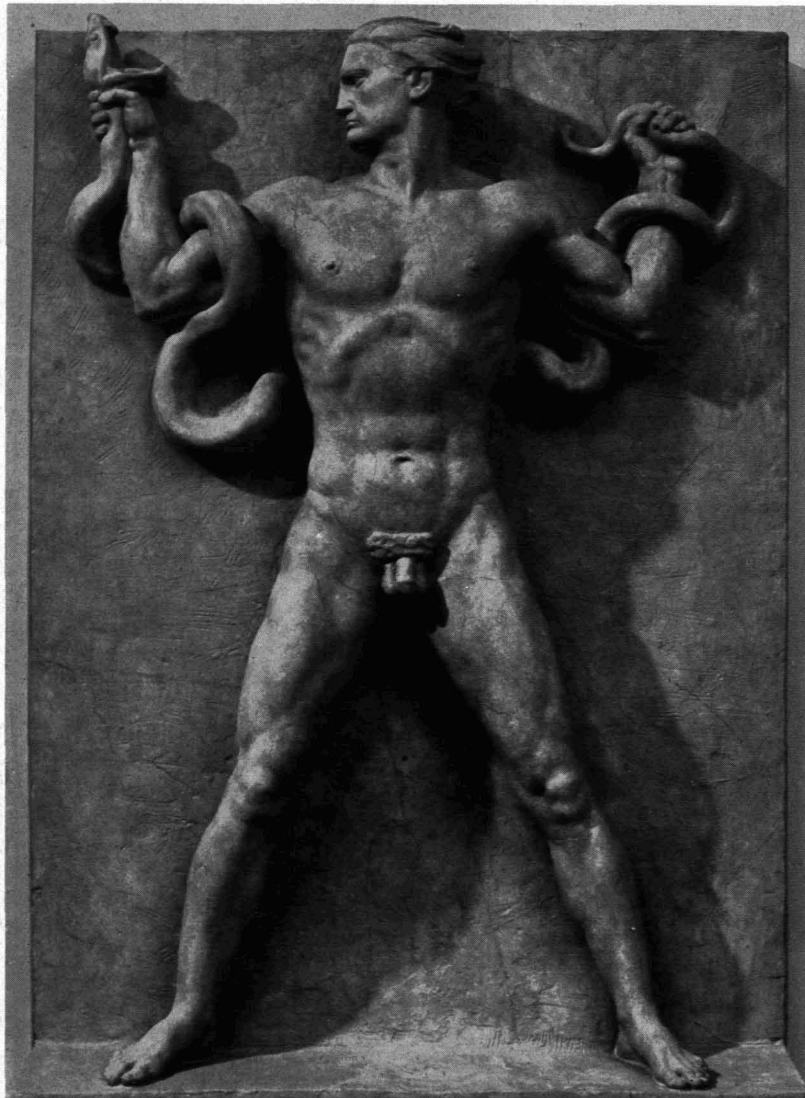
Joseph Wackerle: Bogenschütze, Bronze, 1930



Joseph Wackerle: Brunnen im Alten Botanischen Garten in München, Muschelkalk, 1937



Joseph Wackerle: Rosseführer vor dem Marathon-Tor im Reichssportfeld, 1936



Ferdinand Liebermann: „Wille“, Muschelkalkstein, 1939/40

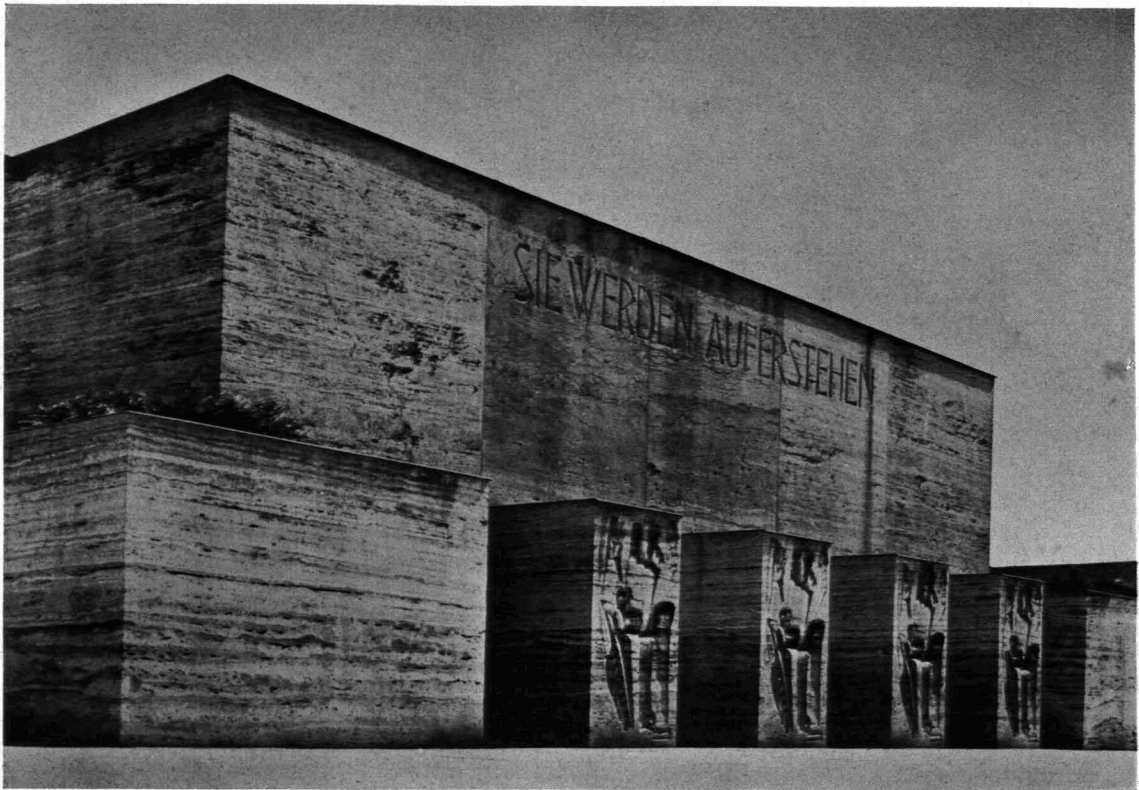
Wackerle, Bleeker, Liebermann ein Zeitraum von etwa 10 Jahren. Joseph Wackerle (geb. 1880) lernte in seinem Heimatsort Partenkirchen auf der Schnitzschule, dann in München sowie auf Studienreisen in Italien und Frankreich. Etwas vom Wesen des süddeutschen Barock mit seinem Schmuckbedürfnis vereint sich bei Wackerle auf eigene Weise mit den strengeren Formen der Hildebrandschule. Seine für die Nymphenburger Manufaktur geschaffenen Porzellanfiguren zeigen mit ihrer bewußten Stilanlehnung an das Rokoko die dekorative, kunsthandwerkliche Seite Wackerles. Bei seinen Monumentalplastiken reicht Wackerles Spanne von dem Neptunsbrunnen in

München mit seinen schwingenden, aufgelösten Formen bis zu den Rosselenkern des Reichssportfelds, jenen überlebensgroßen mächtigen dekorativen Figuren, die vom Modell übertragen sind und die noch in ihrer statuarischen, steinernen Vereinfachung die weichen, bewegten Flächen und Linien und die ausgeprägte Geschmackskultur, wie sie für den Künstler charakteristisch ist, erkennen lassen (Abb. S. 109—111). Der Wille zu einem schmückenden Monumentalstil hat Wackerle zu den neuen Aufgaben des Großdeutschen Reiches geführt, so daß er heute eng mit jenen Bildhauern zusammen genannt werden kann, die das folgende Kapitel dieses Buches behandelt.

Auch Ferdinand Liebermann (geb. 1883), der in München lebt und lehrt, ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Der geborene Coburger hat an der Münchner Akademie gelernt und Studienreisen nach Rom und Paris haben ihn einem reifen klassischen Schönheitsideal nachstreben lassen mit einer Verarbeitung des Naturerlebnisses wie sie etwa der Renaissance entspricht. Neben vielen Bildnisköpfen, die auf das sorgfältigste durchgearbeitet wurden, darunter das bekannte Porträt



Ferdinand Liebermann: „Sonnenwend“, Bronze, 1939



Karl Knappe: Kriegerehrenmal in München, Das Grab, 1925

des Führers, hat Ferdinand Liebermann mit figürlichen Bronzen große Erfolge gehabt (Abb. S. 112 und 113). In den letzten Jahren hat sich der Künstler gleichfalls monumentalen Aufgaben zugewandt, die, wie etwa seine Großplastik „Kampf“, eine Männergestalt mit Fackel und einem Adler, für die Architektur des Großdeutschen Reiches bestimmt sind.

Es ist bezeichnend für die erste Generation der aus München kommenden Plastiker, daß sie mit starker Einfühlungsfähigkeit verschiedene Stilmöglichkeiten erproben, so daß ihr Werk gerade in der Formung oft nicht ohne weiteres die gleiche Hand erkennen läßt. Das trifft auch für den Westfalen Bernhard Bleeker (geb. 1881) zu, der von Hildebrand ausging und seit fast zwei Jahrzehnten in München als Lehrer an der Akademie tätig ist. Seine Einfühlungsgabe zeigt sich deutlich in seinen Bildnisköpfen, die die Zufälligkeiten des Dargestellten in der gleichsam benervten Bronzehaut sichtbar werden lassen, so daß der lebendige Augenblick mit scharfer Charakteristik gebannt wird. Bleekers Name wird jedoch in tiefer Berechtigung mit der Gestalt des „Toten Soldaten“ verbunden bleiben, den er für das



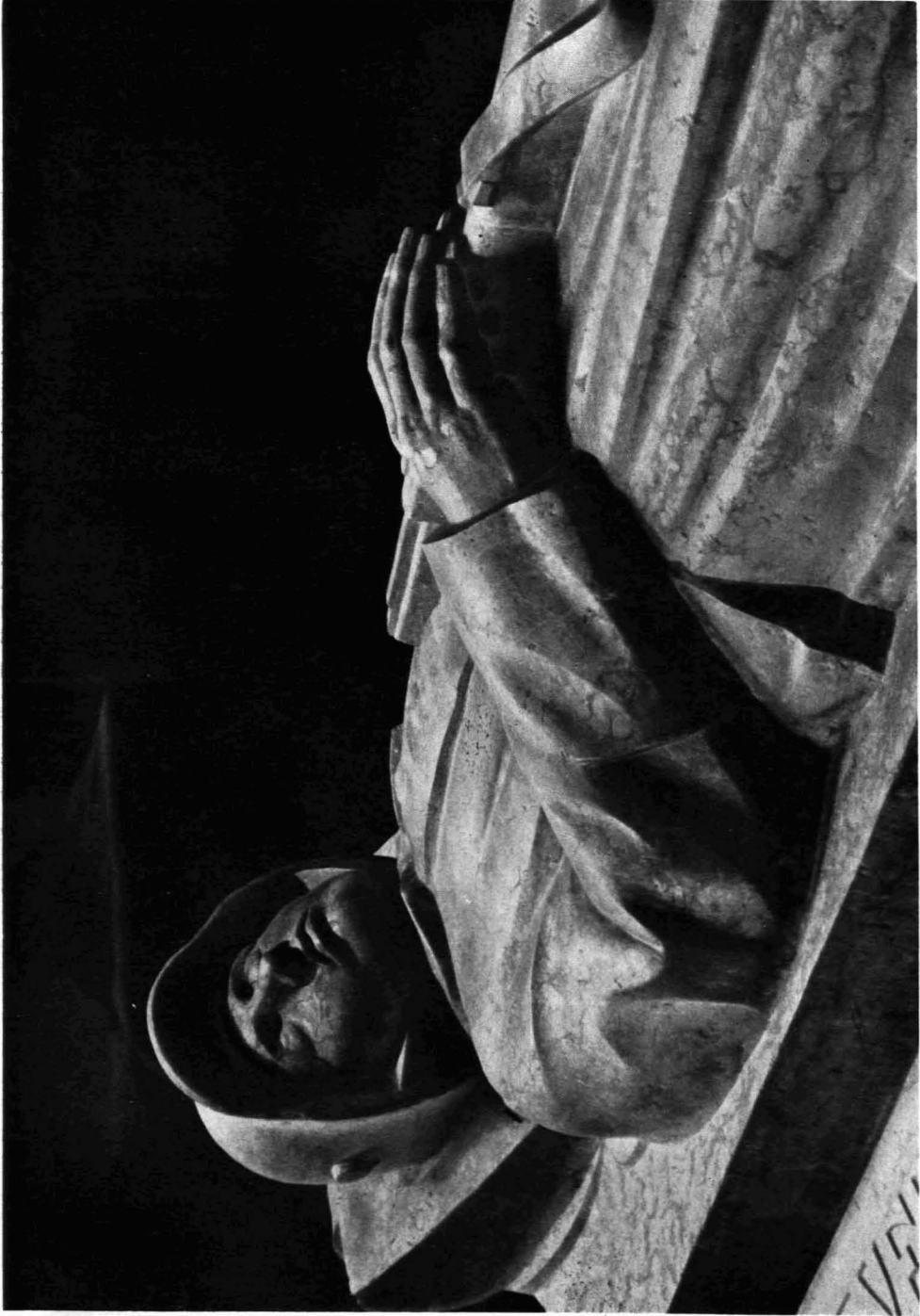
Karl Knappe: Kriegerehrenmal in München, Das Heer, 1925

Münchener Ehrenmal geschaffen hat (Abb. S. 117). Der geborene Westfale hat hier, beseelt von der besten ursprünglichen Ungebrochenheit seiner Heimat, eine der schönsten Verdichtungen des Weltkriegssoldaten geschaffen. Mit klaren, einfachen Formen, wie sie dem verwendeten Material des Steins entsprechen, ruht hier der tote Soldat im langen Mantel mit scharfen Falten. Die über dem Gewehr zusammengelegten Hände haben die gleiche, von allem Naturalismus ferne, strenge Stille wie das ganz der Porträthaftigkeit entrückte, ins Typische gesteigerte Gesicht, das vom Stahlhelm bedeckt und beschattet wird. Es geht von diesem toten Krieger gerade durch seine Ruhe und Gebärdenlosigkeit eine große, ergreifende Feierlichkeit aus, denn hier spricht mit verhaltener Seelensprache die Hölderlingestalt des gefallenen Jünglings jener Zeit und damit etwas vom Mythos des Weltkriegskämpfers. Die Gestalt dieses Soldaten ruht in dem Ehrenmal des Bildhauers und Architekten Karl Knappe (geb. 1884) vor dem Münchener Armeemuseum (Abb. S. 114—115). Dieses Ehrenmal ist einer der ersten neuen städtebaulichen Versuche, Architektur und Bildwerk raumgestaltend zu vereinen. Knappe hat auf einem vertieften Platz,

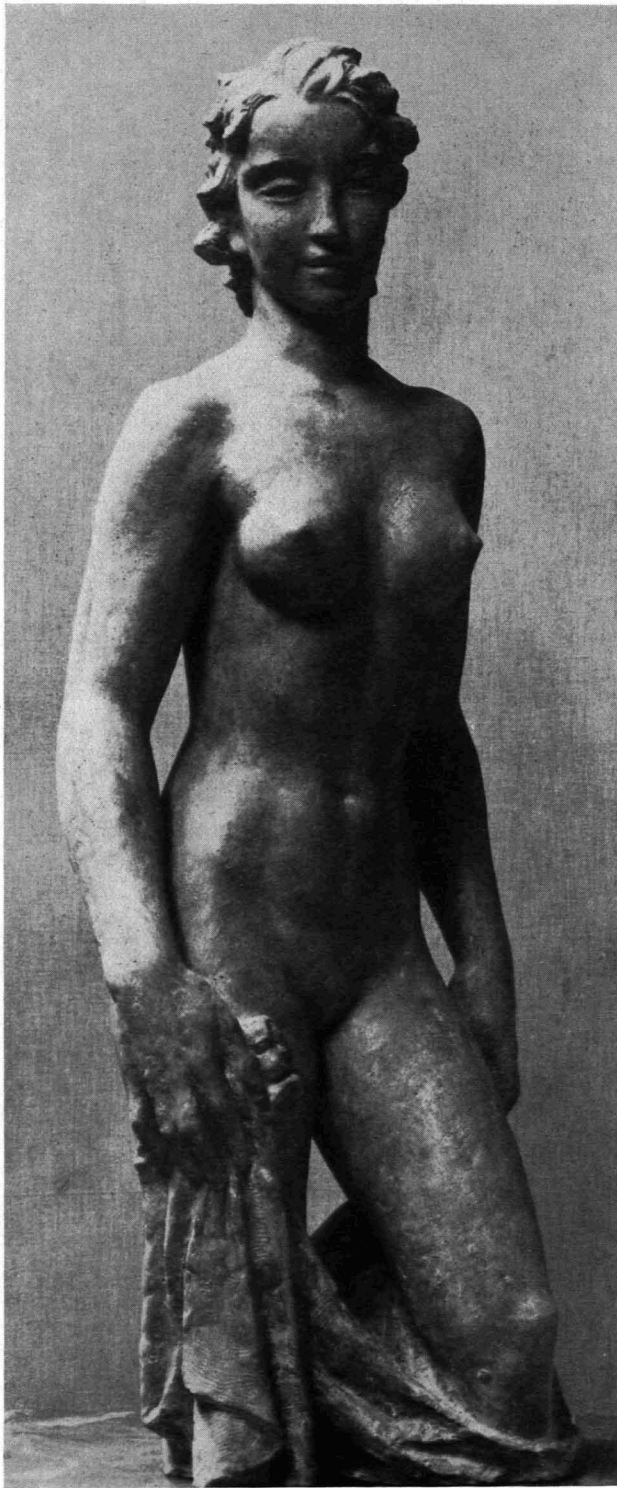


Bernhard Bleeker: Olaf Gulbransson, Bronze

der im Herzen der Großstadt die Möglichkeit einer dem Alltagsgetriebe ent-
rückten Feierlichkeit bietet, mit mächtigen, scharfkantigen rechteckigen Blöcken,
über denen wiederum eine riesenhafte meterhohe Grabplatte mit der Aufschrift
„Sie werden auferstehen“ liegt, ein steinernes Grabmal geschaffen, das, wie
Alfred Hentzen feststellte, den Gedanken des Hünengrabes mit jener streng
kubischen Monumentalität verband, die man als „ägyptisch“ anzusprechen pflegt.
Unter dieser Grabplatte ruht in einer Art Krypta der tote Soldat von Bleeker. Die
Mauern, die den vertieften Platz um das Grabmal einfassen, tragen eingemeißelt die
Namen der Tausende, die gefallen sind. Darüber in einzelnen scharf abgesetzten
Friesen hat Knappe — so wie er auf den Quadern des Grabmals Reliefs von Engeln
in heraldischer Stilisierung schuf — Reliefdarstellungen marschierender Soldaten in



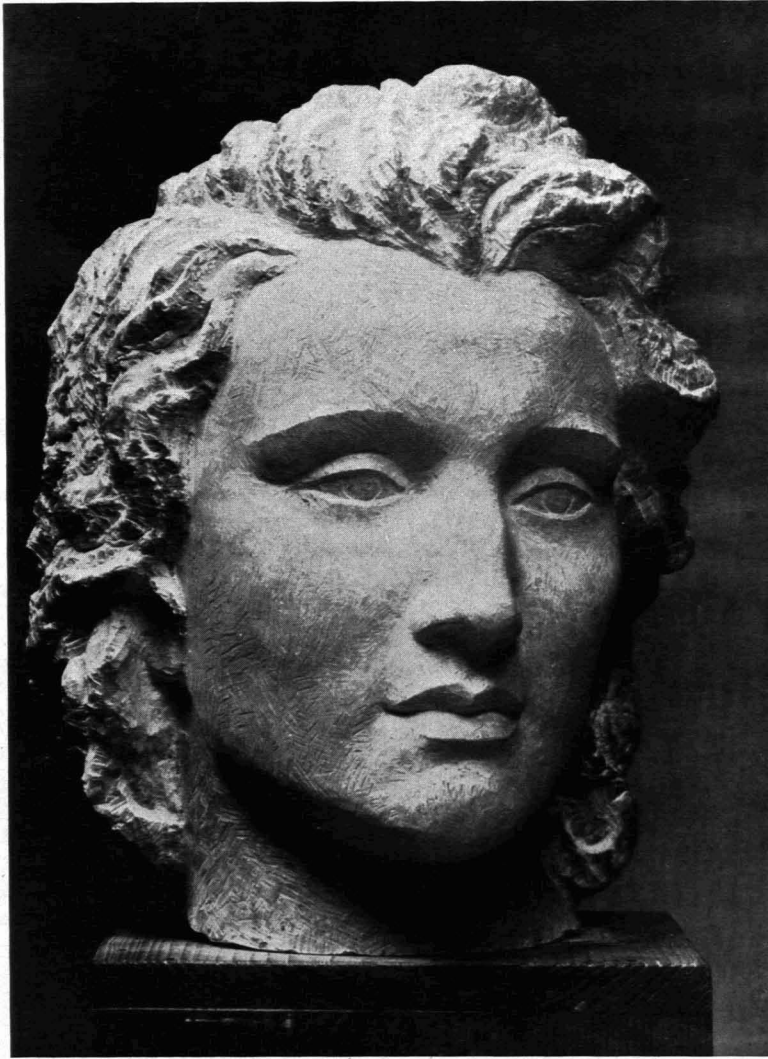
Bernhard Blecker: Gefallenendenkmal in München, 1925



J. W. Fehrle, Schwäbisch Gmünd: Junges Mädchen,
roter Steinguß, 1938

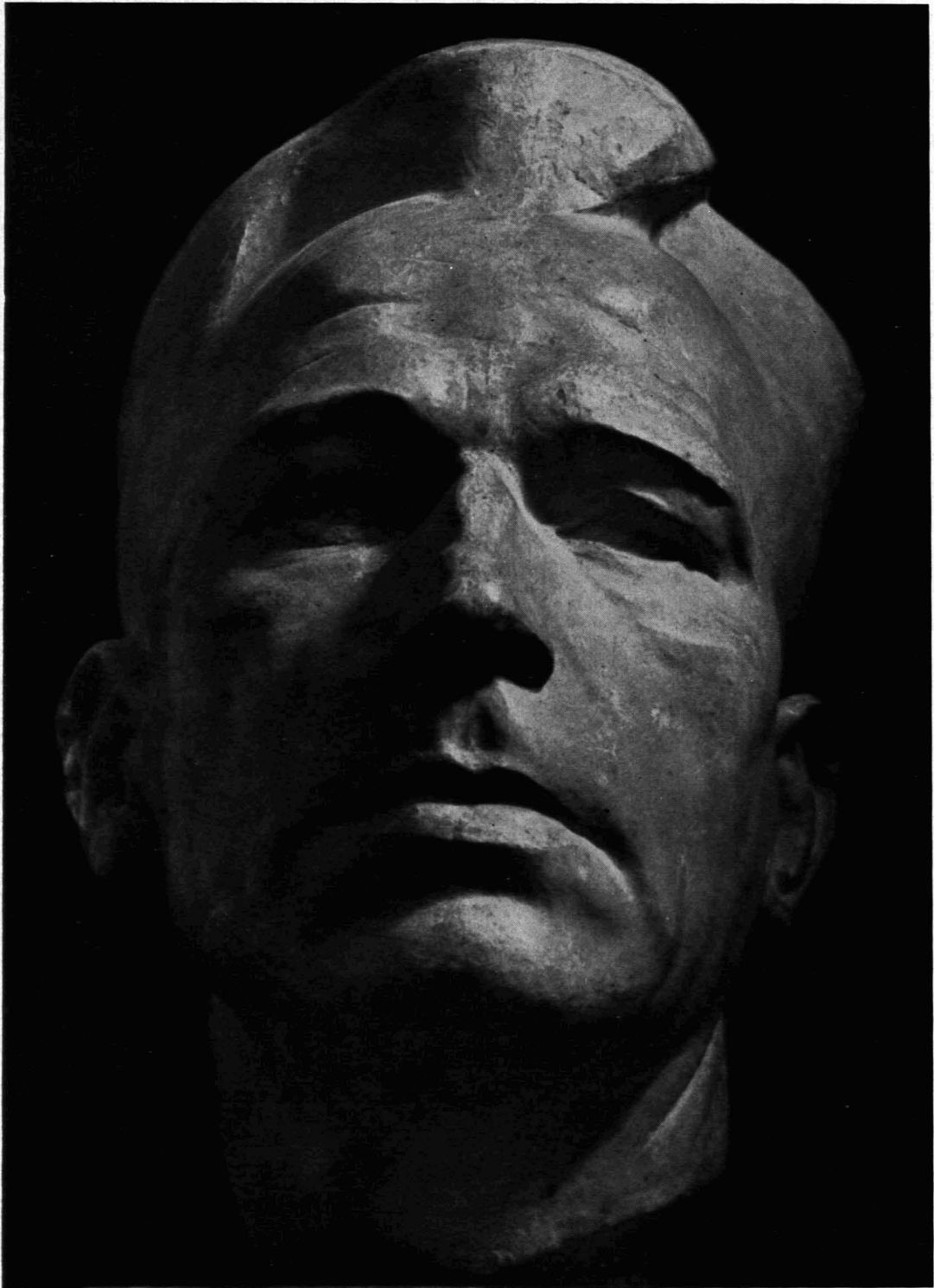
den Stein gegraben. Mit eigenartiger Technik, die mit nur leicht in die Tiefe gehenden konkaven und konvexen Flächen arbeitete und die mit scharfer Linienführung stark abstrahierend das Hauptgewicht auf die Dynamik des Vorwärtsmarschierens legte, wobei die Stiefel der Soldaten nur noch angedeutet sind, ist hier etwas von der Vision des Geisterheeres festgehalten worden. Es ist die gespenstisch ergreifende Erscheinung der sich in der Unendlichkeit des Steines verlierenden Toten, Epos und Heldensage, die nicht von Thermopylae berichten oder von den Freiheitskriegen oder vom deutschen Soldaten überhaupt — sondern eben von den Gefallenen jenes Weltkriegs, der im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts stattfand und der so schnell zum Mythos geworden ist.

Es sei in diesem Zusammenhang auf ein anderes Gefallenemal hingewiesen, das von einem Bildhauer geschaffen worden ist, der an sich nichts mit München zu tun hat und auch sonst auf einem Platz für sich steht. Es ist das Gefallenemal im Kreuzgang der Magdeburger Liebfrauenkirche, von Ludwig Thormaehlen (geb. 1889), ein Jünglingskopf aus Kalk-

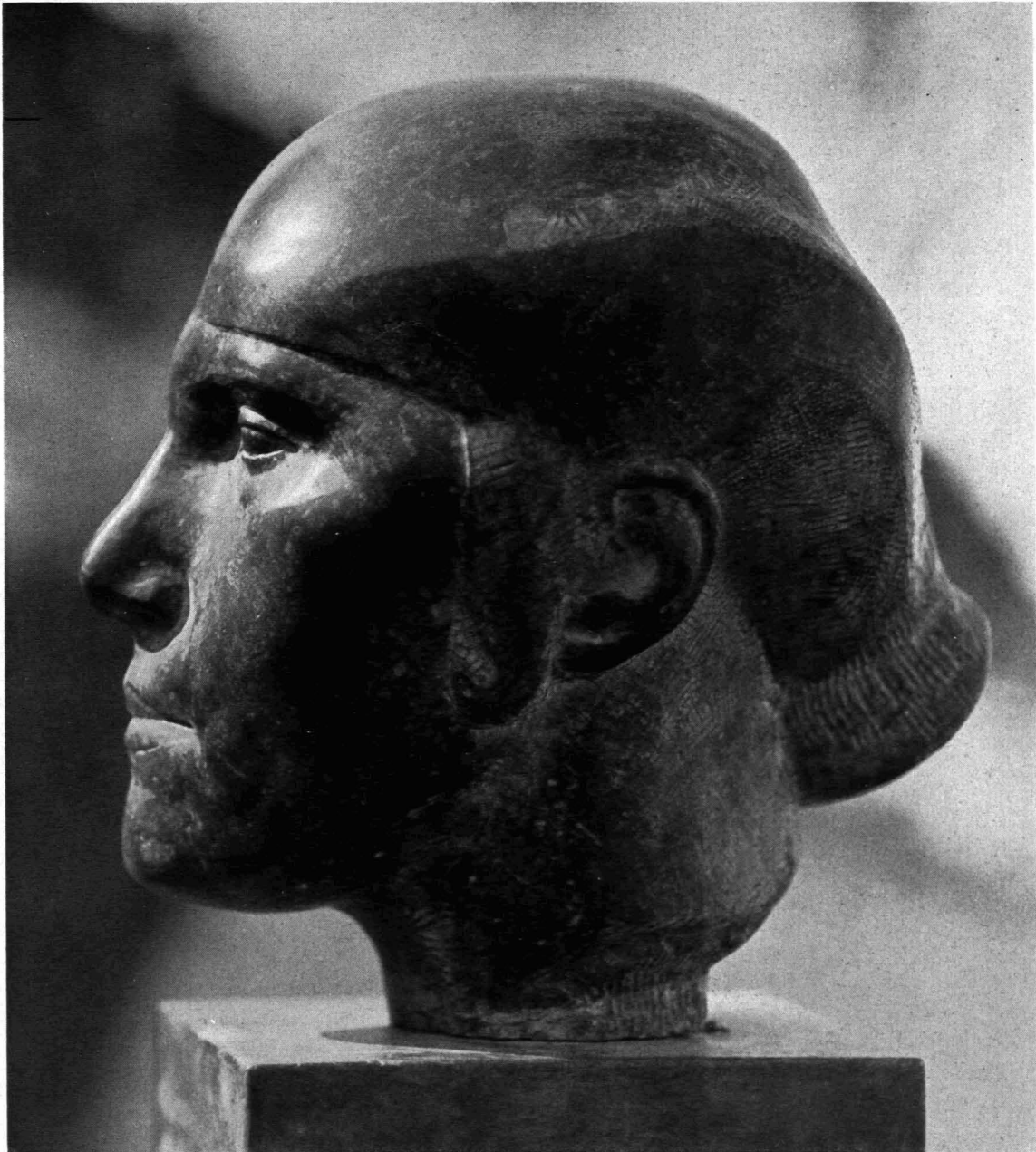


J. W. Fehrle, Schwäbisch Gmünd: Ophelia, Alabaster

stein, der wie eine wunderbare Verdichtung jener jungen deutschen Elite erscheint, die man als die Toten von Langemarck anzusprechen pflegt (Abb. S. 27). Hier ist etwas von jener hochgezüchteten Rasse des tatbewußten und doch den weichen Empfindungen geöffneten deutschen Geistmenschen mit seiner ganzen adligen Schönheit und Trauer zu einem Bildwerk von einer ergreifenden Seelensprache geworden. Thormaelen, Kunsthistoriker und Bildhauer, hat daneben noch andere Porträtköpfe von bekannten Persönlichkeiten geschaffen, die gleichfalls von einer humanistischen geistigen Haltung getragen sind, wie sie in dem Kopf des Gefallenen ihre namenlose Verkörperung erfahren hat.

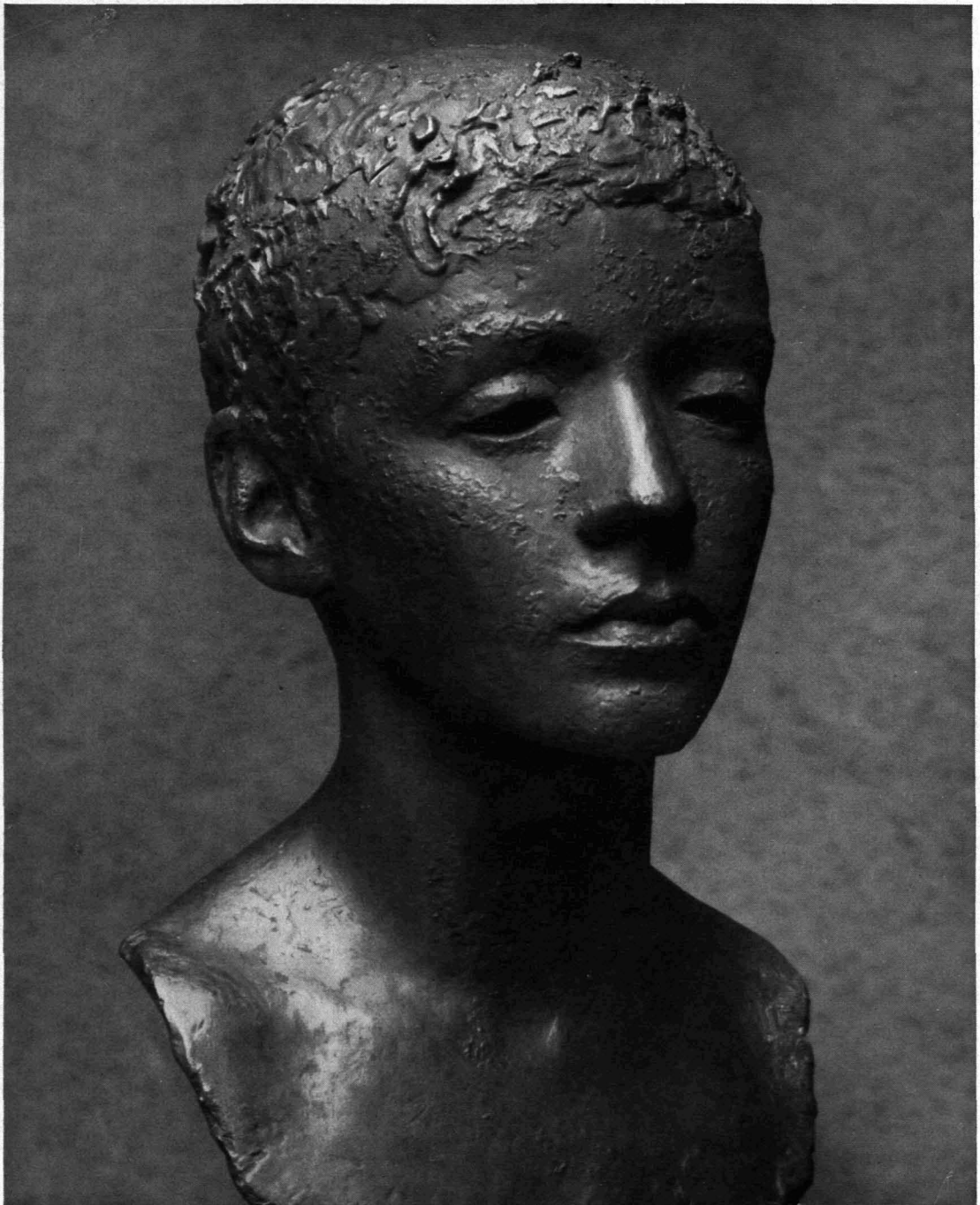


Richard Knecht: Maler Ligges, Granit, 1922/23



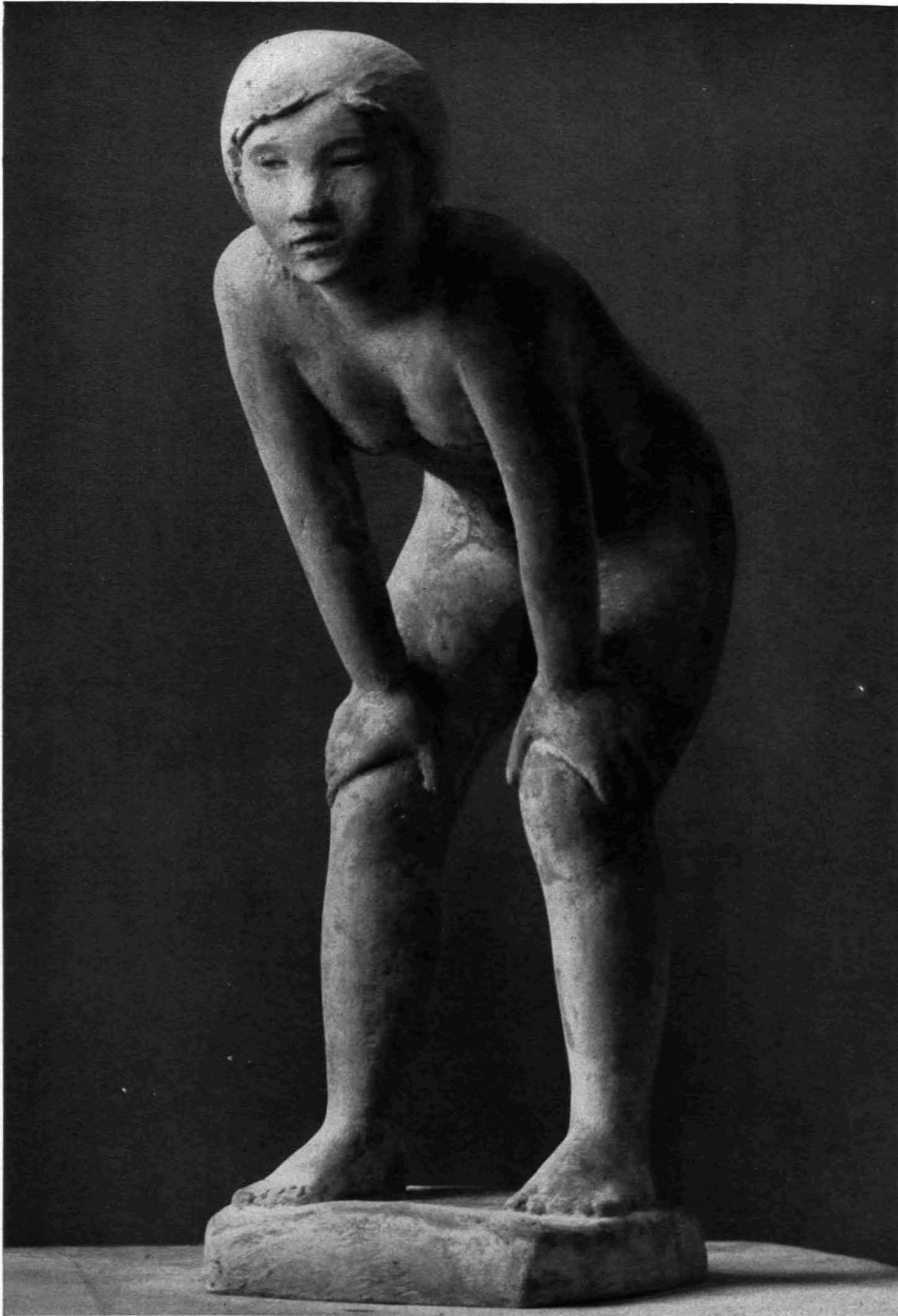
Richard Knecht: Lisa Hillig, Granit, 1926/27

Der Schwabe Jakob Wilhelm Fehrle (geb. 1884), der nach einer kunstgewerblichen Lehre in einer Metallwerkstatt an den Akademien von Berlin und München gearbeitet hat, schlägt deutlicher als die anderen Münchner Bildhauer eine Brücke zum Norden. Von den 1914 in Paris entstandenen Bronzen, die in überschlan-



Toni Stadler: Knabenbüste, Bronze, 1928

Körperlichkeit und leicht bewegter Kontur an Lehmbruck erinnern, führte ihn der Weg zu Figuren von ruhiger Ausgeglichenheit, die das Liebliche der weiblichen Ge-



Toni Stadler: Mädchen, Kunststein, 1931

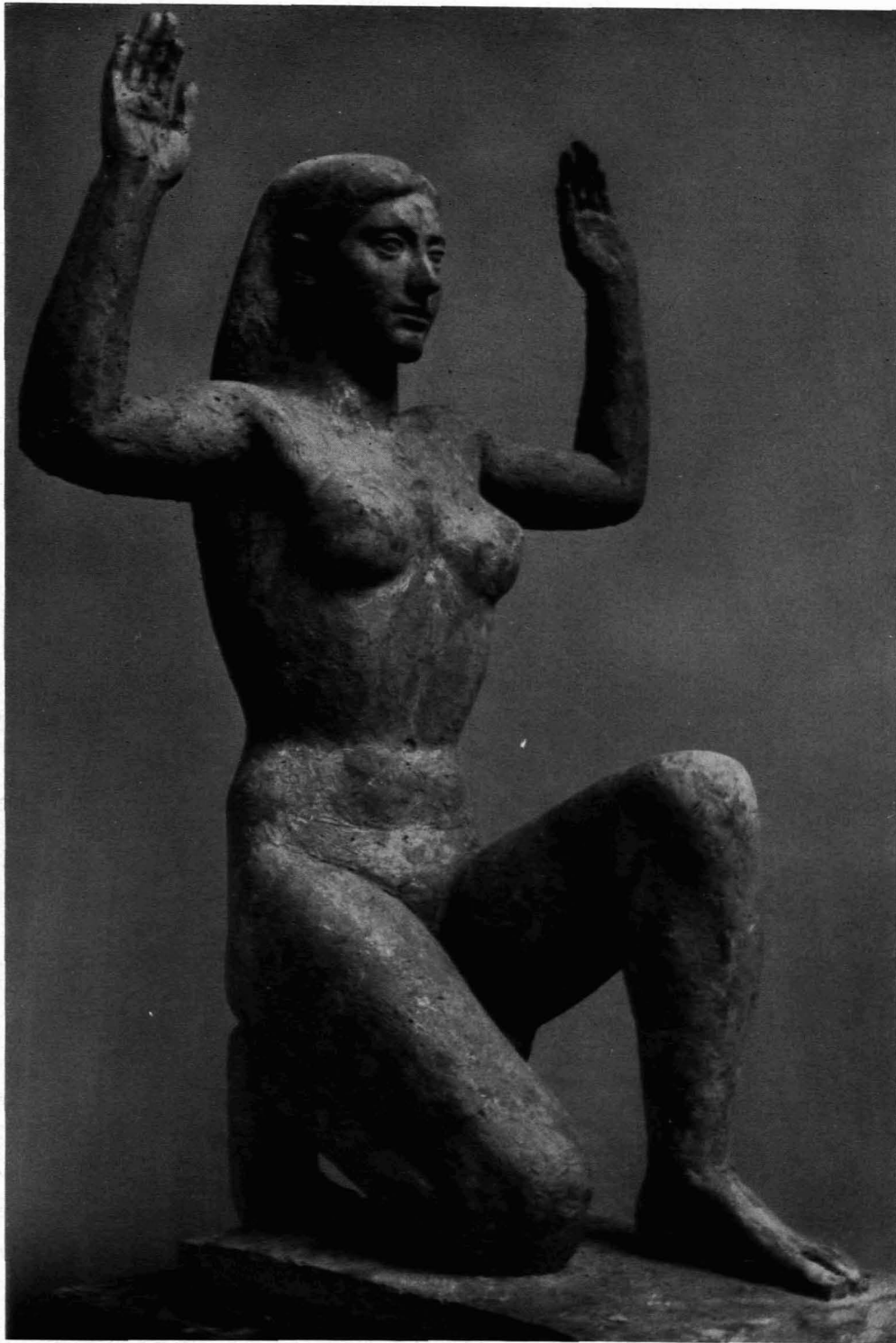
stalt mit feiner Anmut verkörpern (Abb. S. 118 und 119). Hier und in manchen seiner Bildnisköpfe ist die einstige gotische Linie in ein leises verhaltenes Barock seiner



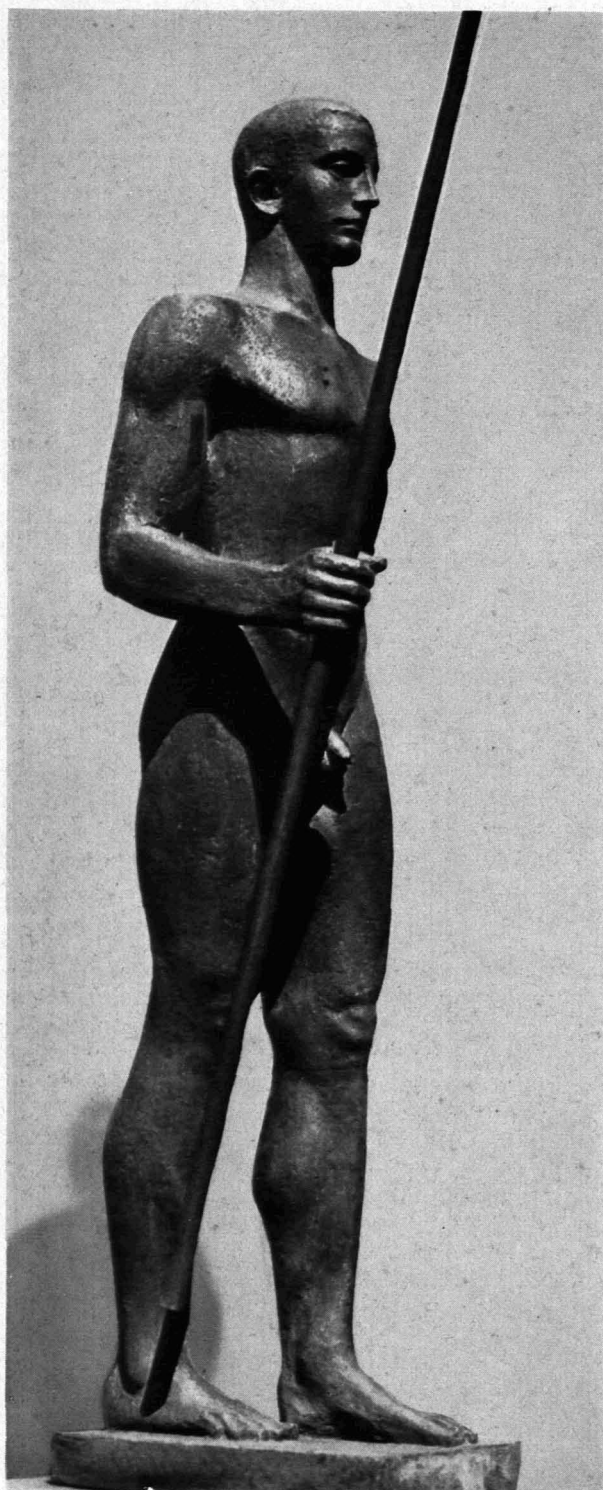
Toni Stadler: Stehendes Mädchen,
Englischer Zement, 1935—1938

Heimat übergegangen, das, zuweilen kaum sichtbar, die klassische Form des nackten Körpers mit einem geheimen Leben erfüllt.

Mit den heute etwa Vierzig- bis Fünfzigjährigen sind eine Reihe von Künstlern aus der Münchener Schule hervorgegangen, die wiederum in strenger Weise sich an die Lehre Hildebrands anlehnen, meist jedoch ohne bisher aus dem Stein zu arbeiten, aber auch ohne in einen auf die Renaissance gerichteten Eklektizismus zu verfallen wie so viele Nachfolger Hildebrands. Man kann hier erkennen, welch ausgezeichneter, die künstlerische Eigenart fördernder Lehrer Hermann Hahn gewesen ist. So wie etwa Philipp Harth ein Gegenpol zu der sensualistischen, impressiven Modellierplastik der Kolbe-Nachfolger ist, so geht von diesen Künstlern, die auf der Münchener Akademie gelernt haben, gleichfalls eine Gegenbewegung aus. Die Bildhauerei im strengen Sinne, die aus dem Block geschlagene Vorstellung, ist zwar kaum anzutreffen, woran die fehlenden wirtschaftlichen Möglichkeiten, die eine Übung ermöglichen würden, gewiß viel Schuld tragen. Wonach aber diese Bildhauer streben, ist die strenge statuarische Ruhe, die Gestaltung



Ludwig Kasper: Arethusa, Stucco, 1940



Ludwig Kasper: Speerträger, Bronze, 1938

eines überpersönlichen Typus. Nicht der seelische, personelle Ausdruck wird gesucht, sondern die Sichtbarmachung einer streng in sich gegliederten Gestalt, die keinerlei Gefühlsbewegung des Künstlers verrät, dafür aber den maßvollen Schönheitskanon seiner eigenen Vorstellungskraft.

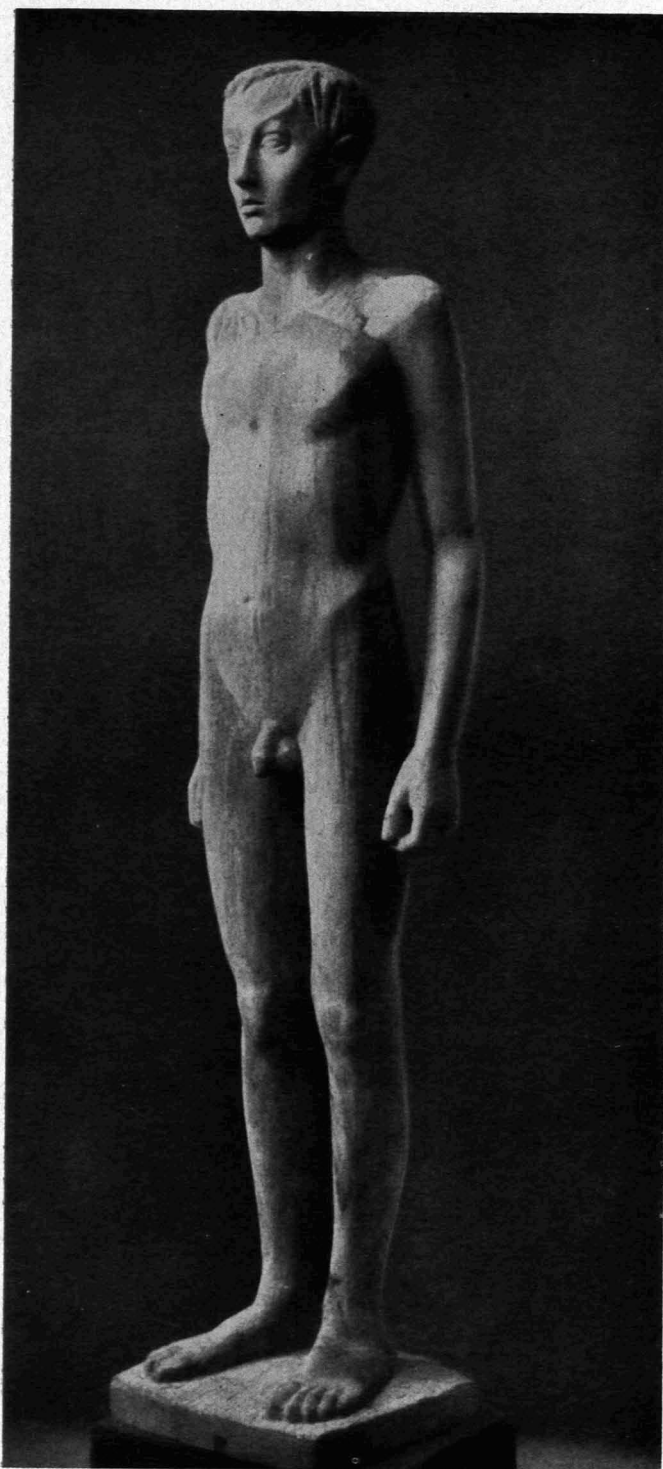
Etwas von dieser Zielrichtung wird bereits bei Richard Knecht (geb. 1887) sichtbar, obwohl er vor allem durch seine Bildnisbüsten bekannt geworden ist (Abb. S. 120 und S. 121). Der geborene Tübinger, ein ursprüngliches, bildhauerisches Talent, kam mit 18 Jahren an die Münchener Akademie. Aus dem Felde heimgekehrt, wurde die Begegnung mit den Skulpturen von Riemenschneider, Veit Stoß und Adam Kraft bei einer Reise durch Franken für ihn zu einem bedeutsamen Erlebnis, da er, wie er damals niederschrieb, hier zum erstenmal eine aus dem deutschen Wesen und dem lebendigen Geist gestaltete Form fand, die ihm die Atmosphäre der Akademie ganz entzauberte. Sein „Christophorus“, den er für ein Kinderheim bei Tölz schuf, und andere Arbeiten legen Zeugnis von dieser Begegnung ab. Wie die anderen Münchener Bildhauer sieht Knecht heute jedoch in der griechischen Kunst das stärkste Kraftzentrum

plastischen Schaffens. Von seinen Bildnisbronzen geht etwas von jener Spannung aus, die der Polarität dieser entscheidenden beiden Kunsterlebnisse entspricht. Diese Bronzen gehören zu den besten Zeugnissen der Gegenwart für Porträtköpfe, in denen mit starken Zusammenziehungen das Plastische, Räumliche tastbar wird, und die doch zugleich die Person des Dargestellten mit scharfer Charakterisierung zur Anschauung bringen. Wie es Knecht dabei gelegentlich gelingt, das Individuum, nicht zuletzt durch des Bildhauers räumliche Blockvorstellung, ins Überpersönliche zu erheben, dafür ist der aus dem Stein geschlagene Kopf von Lisa Hillig ein vorzügliches Beispiel.

Deutlicher ist der oben angedeutete Zug bei den nachfolgenden Bildhauern zu erkennen: Toni Stadler (geb. 1888), Sohn des Münchener Malers, hat bei Gaul, in Paris und in München gelernt. Es ist interessant zu beobachten, wie hier eine Künstlerpersönlichkeit die verschiedensten Begegnungen ihres Lebens von Hildebrand und Maillol bis zur griechischen Archaik völlig verarbeitet und eingeschmolzen hat zu einem Werk von eigener Prägung (Abb. S. 122 bis 123). Das selbstkritische



Ludwig Kasper: Stehende weibliche Figur, Stucco, 1939



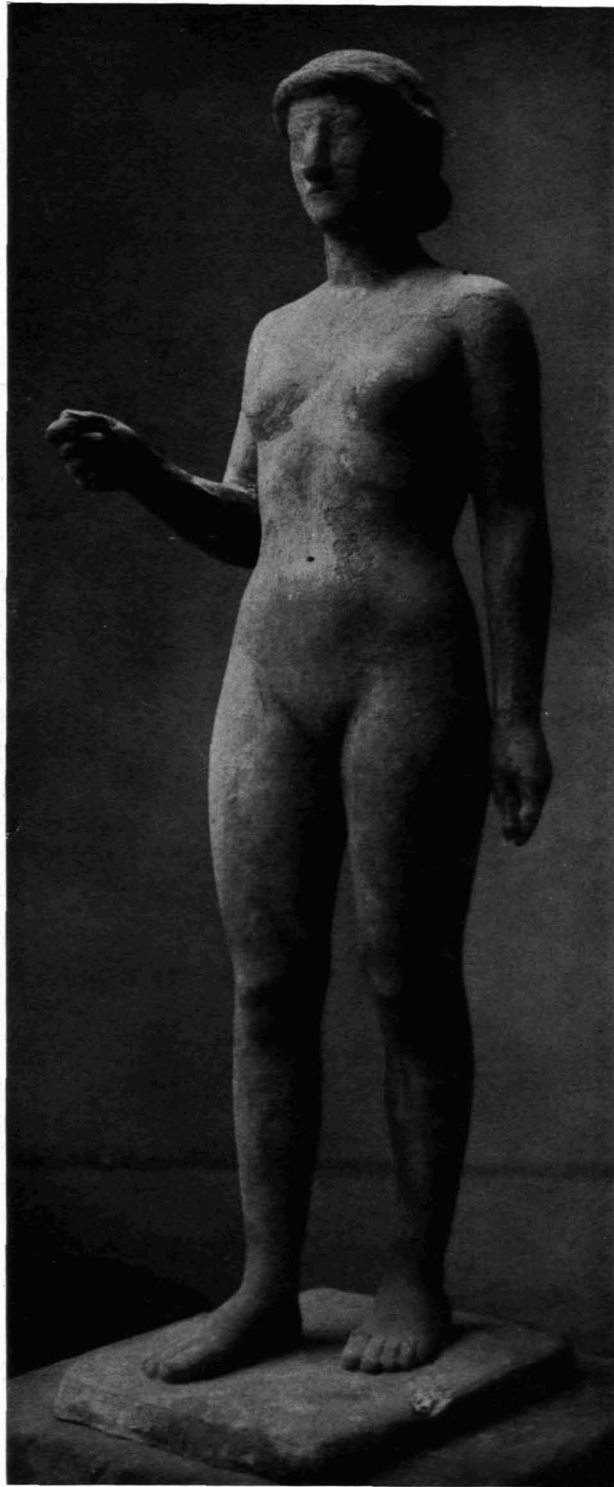
Anton Hiller:
Stehender Junge. Holz. 1927

Verantwortungsgefühl, das gerade die besten jüngeren Bildhauer unserer Zeit auszeichnet und sie immer wieder zur Prüfung zwingt, ob sich nicht in ihrem Werk eine Zufälligkeit eingeschlichen hat, die wohl der Beobachtung der Natur, nicht aber dem Gesetz des Werks entspricht, ist auch für Stadler charakteristisch. Er arbeitet mit weichen Linien aber starken Vereinfachungen, übersetzt das Naturerlebnis in wenige knappe Grundformen und schließt die spielende, einschmeichelnde Wirkung des Lichts ganz zugunsten einer kubischen klaren Körperlichkeit aus. Wie bei Marcks, aber weniger herb und romantisch, dafür naiver und stärker mit sinnlicher Freude an die Antike und Maillol angelehnt, spricht aus seinem Werk ein arkadischer Zug, der zuweilen eine bei uns nicht häufige klassische Schönheit erreicht. Es geht von seinen besten Arbeiten das Gefühl des Selbstverständlichen aus, so lückenlos ist hier zuweilen ein eigener Schönheitskanon erreicht. Das Überpersönliche verbindet sich mit einer Körperlichkeit von zarter Reife, und gelegentlich, wie bei seiner stehenden Frau mit den leicht gehobenen offenen Händen, scheint die Gestalt aus einem Reich der

südlichen Götter herniedergestiegen zu sein.

Ein stark ins Bewußtsein gerückter Kunstwille mit der Blickrichtung auf die Antike wird bei diesen aus der Münchener Akademie hervorgegangenen Bildhauern sichtbar. In der archaischen griechischen Kunst sehen sie die Verwirklichung ihrer inneren Vorstellung. Nicht der schöne Augenblick, nicht der seelische Ausdruck wird von ihnen gesucht, sondern die namenlose typische Schönheit, die Logik der Formen, die sich in einer nach strengen Maßen messenden Ordnung in der Gliederung des menschlichen Körpers und der Rhythmik der Flächen und Linien äußert. Dieser Wille ist bei Stadler zu finden wie bei Kasper und Hiller, bei Wrampe wie bei Stangl und Kirchner, die sämtlich aus dem bayerisch-österreichischen Raum stammen. Er strebt nach einem übergeordneten Gesetz und läßt doch bei aller schulbildenden Gemeinsamkeit der Eigenart des betreffenden Künstlers einen Spielraum.

Mit dogmatischer Schärfe tritt dieser Kunstwille in dem Werk von Ludwig Kasper (geb. 1893) hervor. Dieser Bauernsohn, dessen erste Eindrücke die Holzskulpturen der heimatlichen Dorfkirche waren,



Anton Hiller: Weibliche Statue, Zement, 1939



Hans Stangl: Mädchen aus Umbrien

der später auf die Münchener Akademie kam und Jahre nach dem Krieg in Paris, in Schlesien, in Griechenland, Florenz und schließlich in Berlin als Bildhauer arbeitete, hat jene innere Gradlinigkeit des Schaffens, die im Kunstwerk nichts anderes sucht als die vollendete logische Lösung der einen Gestalt, die seiner inneren Vorstellung entspricht (Abb. S. 125 bis 127). Mit einer gewissen Besessenheit, die die dahinterlagernde, ursprüngliche bäuerliche Zähigkeit erweist, arbeitet Kasper an der Verwirklichung dieses Typus, der keinerlei persönliche Züge, keinerlei seelischen Ausdruckswillen verraten soll, in dem die Empfindungen des Künstlers ausgelöscht sind zugunsten eines plastischen Daseins, von dem die Strenge und Naivität der archaischen Antike ausgeht. Alle diese Jünglinge, Mädchen, Frauen und Männer gehören einer Familie an, die in einem zwischen Mensch und Gottheit liegenden Reich angesiedelt ist. Wie bei Philipp Harth, so ist auch das Werk Ludwig Kaspers von außerordentlicher Sparsamkeit, denn jede dieser Plastiken ist das Ergebnis einer Summe von inneren Erfahrungen, die sich zu dieser einen Gestalt von wahrnehmbarer höchster Straffung

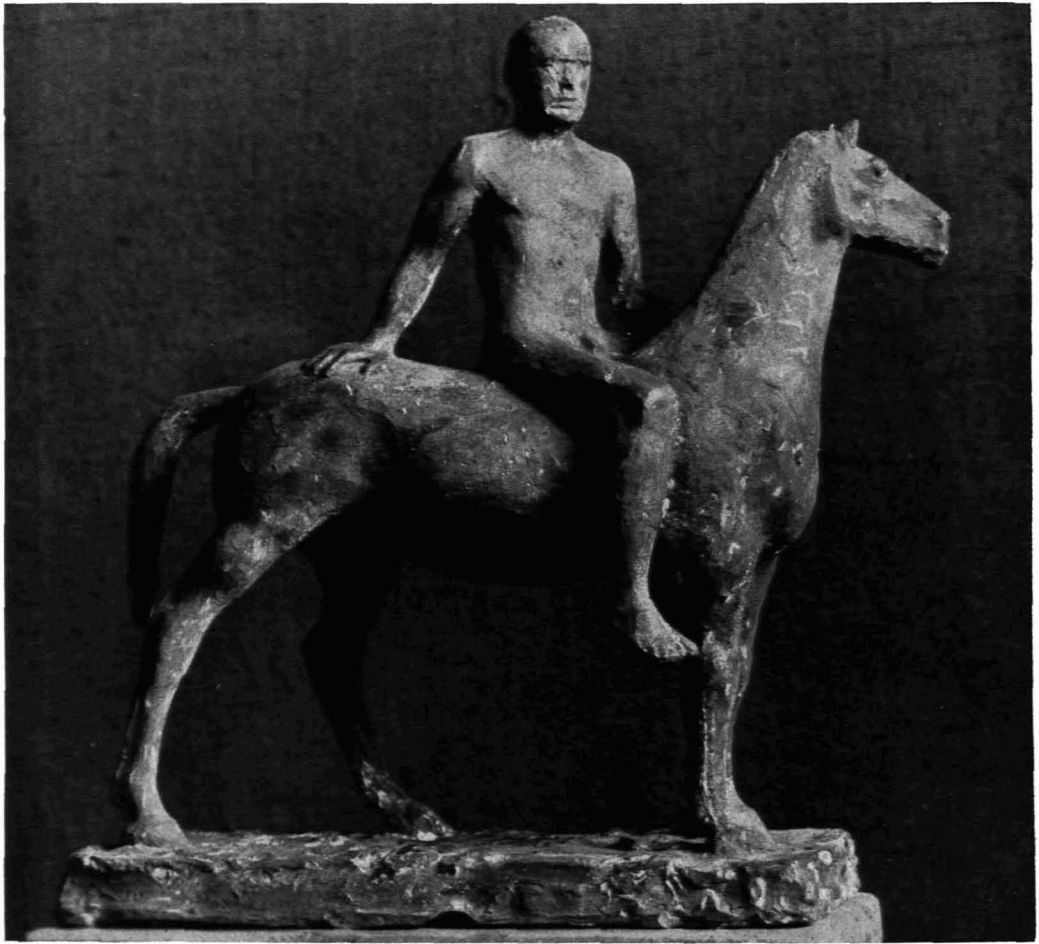
verdichtet haben. Auch Kasper lehnt das Modell ab. Aber er arbeitet bisher nicht aus dem Stein, sondern modelliert seine Plastik meist aus dem Stucco nach den Formprinzipien der Steinbildhauerei. Die Problematik ist für ihn ausschließlich eine Frage der Form, und die scharfe theoretische Auseinandersetzung mit diesem Thema gibt seinem Werk eine eigene Herbheit und spröde Strenge, hinter der die Spuren eines Ringens nach innerer Freiheit verborgen sind. Von vielen dieser Gestalten wie von der stehenden weiblichen Figur, die die Hände hinter dem Haupt zusammenlegt, geht etwas von der schicksalslosen, übermenschlichen Schönheit des großen Idols aus.

Auch Anton Hillers (geb. 1893) Werk entspringt ähnlichen Prinzipien. Der geborene Münchener hat bereits vor dem Krieg als Holzbildhauer begonnen und seine Skulpturen ohne Modell aus dem Block herausgeschlagen. Wie Kasper hat auch Hiller in letzter Zeit vor allem Plastiken modelliert, die in Zement gegossen wurden (Abb. S. 129). Das statuarisch Unbewegte der menschlichen Gestalt läßt das Vorbild der archaischen Antike wiederum deutlich erkennen, wenn auch Hiller nicht mit der gleichen dogmatischen Strenge vorgeht.

Aus der gleichen Akademieklasse Hahns wie Stadler, Kasper und Hiller sind auch Wrampe, Stangl und Kirchner hervorgegangen. Bei Fritz Wrampe (geb. 1893), der mit 41 Jahren ums Leben kam, spricht das Romantische stärker als bei den übrigen Bildhauern dieses Kreises, zugleich eine sichtbare Verknüpfung mit dem Boden und der bäuerlichen Herkunft (Abb. S. 132 und 133). Sie zeigt sich vor allem in des Künstlers starker Beziehung zum Tier und seinem Gefühl für das Ursprüngliche, der als Sehnsucht nach einer archaischen Urwelt sichtbar wird.

Hans Stangl (geb. 1888) sucht gleichfalls die plastische Form in der strengen, kaum bewegten Haltung der Antike. Auch hier ruht das Seelische im Inneren verschlossen, und es kommt dem Künstler gleichfalls darauf an, die menschliche Gestalt gewissermaßen als ein Gleichnis in den Raum zu stellen (Abb. S. 130). Liebenswürdiger als Kasper, weniger problematisch, weicher und fließender in der Form, hat er Plastiken wie das „Mädchen aus Umbrien“ geschaffen.

Heinrich Kirchner (geb. 1902), mit dem verstorbenen Wrampe freundschaftlich verbunden, ist der jüngste dieser Plastiker. Er hat sich jahrzehntelang mit der Technik des Erzgusses befaßt und lehrt diese heute an der Münchener Akademie. Der noch nicht Vierzigjährige ist ein Künstler von großer Eigenwilligkeit, der, aus strenger Bindung kommend, in Porträtplastiken und figürlichen Darstellungen von einer ungewöhnlich feinen Behandlung der Bronzehaut, lebensvoll nach verschiedenen Seiten hintastend, zunächst seinen Weg suchte. In seinen letzten Arbeiten, Kleinplastiken von einer bedeutenden Beherrschung des Bronzegusses, wie in dem „Eselgespann“, ist gleichfalls auf eigene Weise der archaische Zug anzutreffen (Abb. S. 134 und 135).



Fritz Wrampe: Reiter, Bronze, 1934

Nicht unmittelbar zu diesem Kreis gehört der in Freiburg geborene Hermann Geibel (geb. 1889). Er hat vor dem Weltkrieg bei Erwin Kurz, einem Hildebrand-schüler an der Münchener Akademie gelernt, ohne dort die rechte Befriedigung zu finden, arbeitete dann selbständig und begann nach dem Krieg trotz einer schweren Handverwundung, auch in Holz zu schnitzen. Nach Besuchen bei Maillol und Despiau in Paris, verschiedenen Studienreisen und längeren Aufenthalten in Italien und Griechenland, ist Hermann Geibel in München den Bildhauern Toni Stadler und Ludwig Kasper begegnet, die neben Albiker den stärksten Eindruck auf ihn gemacht haben. Geibel begann vor allem mit Bronzeplastiken von Tieren und schlug immer klarer eine Linie ein, die zu jener strengeren Formung führte, wie sie etwa sein Flöte spielendes Mädchen (1937) zeigt (Abb. S. 136—137). Im Laufe dieser Ent-



Fritz Wrampe: Indisches Rind, Bronze, 1934

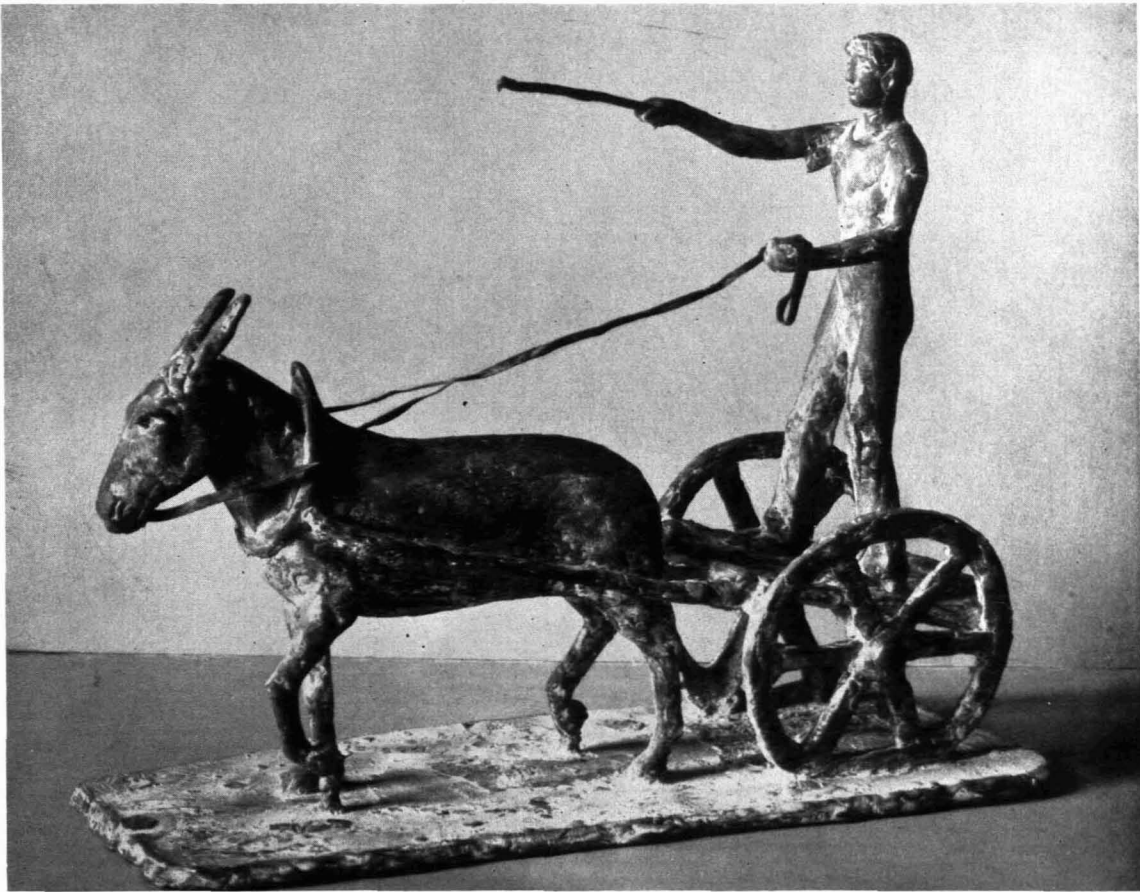
wicklung hat sich der Künstler im letzten Jahrzehnt immer mehr mit der direkten Arbeit aus dem Stein befaßt — wovon unter anderem eine Reihe Bildnisköpfe, die



Heinrich Kirchner: Bildnis Frau L., Bronze, 1934

das Typische mit starken Vereinfachungen herausarbeiten, Zeugnis ablegen — und damit sich einen neuen Weg eröffnet.

Auch Lothar Otto (geb. 1893) war vor dem Krieg Schüler von Erwin Kurz und arbeitete, aus dem Feld zurückgekehrt, wieder an der Münchener Akademie. Das Erlebnis Lehmbruck vereint sich bei ihm mit einer Formgebung, die die Münchener Schule verrät (Abb. S. 138 und 139). Seine Bronzen zeigen einen verhaltenen seelischen Zug von schöner Zartheit. Seine Steinskulpturen haben trotz der weichen Flächen etwas Überpersönliches, Ferngerücktes mit gelegentlich scharfer Typisierung der Züge, wobei die dazu kontrastierende, sinnliche Fülligkeit ihnen einen eigenen Reiz gibt.



Heinrich Kirchner: Eselgespann, Bronze, 1934

Fritz Koelle (geb. 1895) ist gleichfalls aus der Schule von Hahn hervorgegangen, nahm jedoch einen anderen Weg. Ohne die Plastik ganz in eine naturalistische Wiedergabe aufzulösen, schlug er zunächst in seinen großen Bergarbeiterfiguren die Richtung auf eine starke Naturnähe mit realistischen Details ein. Die Erinnerung an Meunier steigt bei diesen Gestalten zuweilen auf, wenn auch Koelle seine Arbeiterfiguren mit einem anderen Pathos und ohne sentimentale Note gestaltet. Sein echtes plastisches Empfinden, das auch in der Behandlung der Bronze sichtbar wird, führte ihn jedoch immer stärker zur Vereinfachung der Form in große zusammengezogene Flächen, die zum Tasten herausfordern und damit zur plastischen Gestaltung des neuen Arbeitertypus, einem wichtigen Thema, bei dem Koelle oft monumentale Kraft erreicht (Abb. S. 140 und 141).

Auch Josef Henselmann (geb. 1898) hat eine eigene Entwicklung genommen, die ihn von den meisten Schülern der Münchener Akademie unterscheidet. Er hat



Hermann Geibel: Mädchenkopf, Marmor

als Holzbildhauer begonnen und bevorzugt noch heute diesen Werkstoff. Seine Skulpturen und vor allem seine Bildnisköpfe schlägt er ohne Modell unmittelbar nach der Natur aus dem Block. Dies mag nicht zuletzt der Grund sein, daß trotz des realistischen Zugs eine sichtbare Übersetzung des Naturerlebnisses in eine gehöhte Ebene zu spüren ist (Abb. S. 142 und 143). Straffheit und Tastbarkeit der Form wie sie aus seinen Rundfiguren spricht, Unmittelbarkeit einer starken durchdringenden Sicht wie sie seine Bildnisse erkennen lassen, zeigen die aus einer ursprünglichen bildhauerischen Kraft entspringende, ständige Auseinandersetzung mit dem Thema, wobei Henselmann zum Unterschied von den meisten anderen Münchener



Hermann Geibel: Kind mit Blockflöte, Bronze



Lothar Otto: Zwei Mädchen, Zement, 1933

Bildhauern sich ganz von den Formeln klassischer Vorbilder freigemacht hat. Unter den Holzbildhauern der Gegenwart nimmt er einen der vordersten Plätze ein, nicht zuletzt deshalb, weil bei seinem Schaffen deutlich sichtbar wird, wie auch das „intimere“ Material des Holzes durch Behandlung und Sicht des Bildhauers zu einer monumentalen Sprache gesteigert werden kann.

Auf einen besonderen Platz ist Fritz v. Graevenitz (geb. 1892) zu stellen, der von der Offizierslaufbahn zur Bildhauerei kam und bei dem Architekten und Kunsttheoretiker Gustaf Britsch in Starnberg gelernt hat. v. Graevenitz hat zunächst vornehmlich Tierplastiken, später menschliche Figuren geschaffen. Neben



Lothar Otto: Ruhende, Zement, 1937

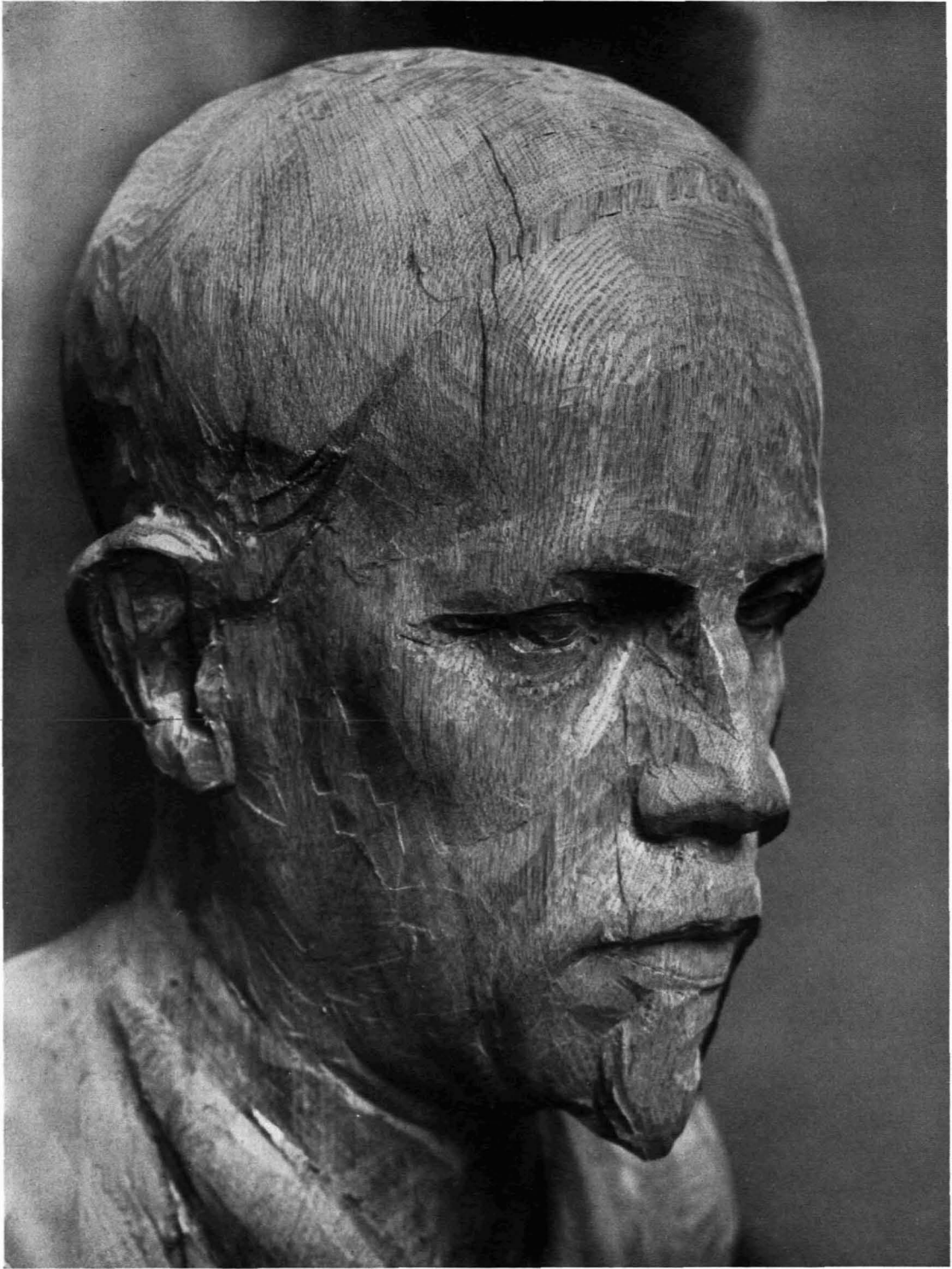


Fritz Koelle: Bergarbeiter, Bronze, 1927



Fritz Koelle: Der Hochofenarbeiter, Bronze, 1935

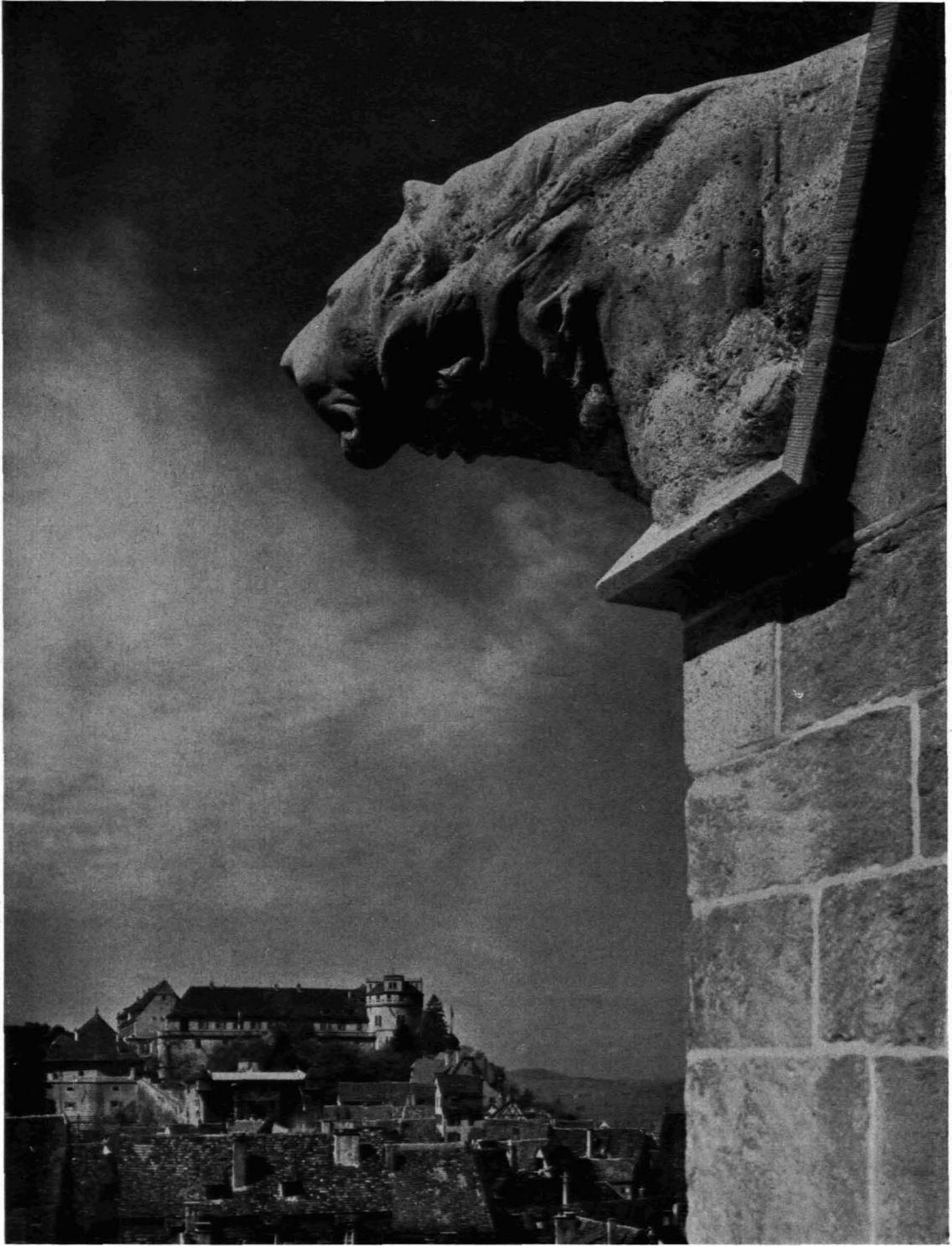
Bronzen mit einem zarten lyrischen Charakter hat dieser Bildhauer verschiedene öffentliche Aufträge in Stein ausgeführt. Was diesen Skulpturen ihren besonderen Wert gibt und zugleich verhindert, daß sie in die Bereiche der nur dekorierenden Bauplastik abgleiten, ist nicht zuletzt die persönliche Arbeit aus dem Stein. v. Graevenitz geht vom Modell aus, aber gehört zu den wenigen Bildhauern, die ihre Steinfiguren selbst aus dem Block schlagen. Sein noch in Arbeit befindliches Gefallenenehrenmal für Ditzingen in Württemberg, gehört zu den besten Beispielen seines Schaffens (Abb. S. 144 und 145).



Josef Henselmann: „Der Denker“, Eichenholz, 1937



Josef Henselmann: „Marianne“, Birnbaumholz, 1932



Fritz von Graevenitz: Löwe am Turm der Tübinger Stiftskirche, Muschelkalk, 1932/33



Fritz von Graevenitz: Gefallenenehrenmal für Ditzingen (Württ.), Muschelkalk, 1939