

Klassizismus ohne Antike? : die Bedeutung der Münchner Erfahrungen für den Bildhauer Carl Burckhardt

Autor(en): **Ulrich, Dieter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **50 (1999)**

Heft 1: **Griechenland und Moderne = Grèce et modernité = Grecia e modernità**

PDF erstellt am: **24.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394105>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Klassizismus ohne Antike?

Die Bedeutung der Münchner Erfahrungen für den Bildhauer Carl Burckhardt

Die Schweizer Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte hat mehr und mehr unangefochten dem Basler Künstler Carl Burckhardt (1878–1923) die Stellung eines «Begründers der modernen Schweizer Plastik»¹ eingeräumt – ein erstaunlicher Ehrenplatz, wenn man bedenkt, wie lange sein Werk kaum, und schon gar nicht unter dieser Voraussetzung, beachtet wurde. Schwierig geblieben scheint trotz aller Würdigung, ihn als Künstler einzuordnen, wohl vor allem auf Grund des unmittelbaren Erscheinungsbildes seiner Arbeiten, die eine ständig wechselnde Stilzugehörigkeit suggerieren: Definiert über sich ablösende Ähnlichkeiten mit anderen Künstlern², verteidigt gegen den Vorwurf des «Neuklassizismus»³, dann wieder schwer greifbar im Umfeld der Zeitgenossen⁴ scheint Burckhardt mit seiner Leistung irgendwie heimatlos zu bleiben.

Der nachfolgende Artikel versucht, seinem Hintergrund etwas Schärfe zu verschaffen in der Hoffnung, aufzeigen zu können, wie und in welcher Form Burckhardts ganzer künstlerischer Weg eine durchgehende Konsequenz aufweist, die in der spannungsreichen bildhauerischen Tradition des deutschen Kulturraums fest verwurzelt ist.

Max Klinger – Garant des Lebendigen

Für Burckhardt, der bald schon und endgültig getrennt von den ständigen Anregungen einer Kunstmetropole seinen Weg finden wollte, kommen die wenigen Münchner Monate einer Prägung nahe, deren Ausmass wir nur abschätzen können, sind wir uns zusätzlich bewusst, wie gering die direkt über einen Lehrer vermittelte Ausbildung dieses Künstlers bleiben wird: Einigen Wochen Unterricht in Basel beim Maler Fritz Schider (1846–1907) folgen nur noch die insgesamt eineinhalb Jahre an der Mal- und Zeichenschule Heinrich Knirrs (1862–1944) in München: 1896 trat er, von der Akademie abgewiesen, dort ein und konnte sich so mindestens ganz der Atmosphäre jener Stadt hingeben, die von Gottfried Keller (1819–1890) über Arnold Böcklin (1827–1901) bis zu Al-

bert Welti (1862–1912) Nordschweizer Künstlern ihre ersten Erfolge beschert hatte.

Noch will Burckhardt Maler werden, und rasch wird Max Klinger (1857–1920) sein wichtigster Leitstern, dem er in seinen frühen Zeichnungen, aber auch noch als Bildhauer überdeutliche Referenz erweist. Mit den Radierungen und Monumentalgemälden steht Klinger eben im Begriff, auf den Höhepunkt seiner Karriere zuzutreiben. In München zeigt er 1898 das im Vorjahr vollendete Gemälde «Christus im Olymp» mit dem von ihm selbst reich geschnitzten und bossierten Rahmen,⁵ und auf den jungen Carl wird dieser monumentale Versuch zum Gesamtkunstwerk kaum seine Wirkung verfehlt haben. Dennoch werden es die graphischen Zyklen sein, die ihn am nachhaltigsten prägen, und bis zuletzt bestimmt Klingers Empfindung für die Welt und ihre Phänomene Burckhardts künstlerische Ambitionen und bietet ihm eine geistige Heimat.

Als Hauptexponent des deutschen Symbolismus vertrat Klinger neben Franz (von) Stuck (1863–1928) die lichtere, spielerisch-philosophische Richtung, aber beide bewunderten und rezipierten Böcklin fast vorbehaltlos. Während Klinger in Leipzig vorzüglich abgeschieden im Kreise illustrierter Freunde jeder Geistesrichtung seiner Kunst frönte, unterwies Stuck an der Münchner Akademie Generationen von angehenden Künstlern, von denen einige zu erfolgreichen Wegbereitern der Moderne werden sollten: Wassily Kandinsky (1866–1944) besuchte seine Klasse, Paul Klee (1879–1940) und Hermann Haller (1880–1950) wurden seine Schüler, nachdem sie ebenfalls bei Knirr⁶, nur Wochen nach Burckhardts Abreise, ihren Münchner Einstand geleistet hatten.

Wie Klinger widmete auch Stuck sich immer wieder und höchst erfolgreich der Skulptur, aber als König unter den Bildhauern jener Tage wurde in München Adolf (von) Hildebrand (1847–1921) gefeiert. Sein «Wittelsbacher Brunnen» war wenige Jahre zuvor dort enthüllt worden und schien die Probe auf das Exempel sein zu wollen, das er mit der Studie

«Das Problem der Form in der bildenden Kunst»⁷ statuiert hatte. Von provokativer Polarität und zudem übermässig in der Welt des bildhauerischen Denkens verhaftet, wies Hildebrands kunsttheoretischer Versuch nicht nur die Qualität einer konstitutiven Schrift für die Formierung einer «neuklassischen» oder «neuklassizistischen» Bewegung auf, sie drängte schliesslich unbewusst darüber hinaus.

Mit Hildebrands Leistung sind zwei Mentoren untrennbar verbunden: Der Maler Hans von Marées (1837–1887) und Konrad Fiedler (1841–1895), Kunsttheoretiker und enger Freund der beiden Künstler. Er hatte dem bayrischen Staat 1891/92 viele der Hauptwerke Marées' geschenkt,⁸ und für Burckhardt wurden sie ein wichtiger, wenn auch nur nach und nach erschliessbarer Erinnerungsschatz.⁹

Man könnte München um 1900 als Hauptstadt der noch ungeborenen deutschen Moderne bezeichnen: Die wichtigsten Vordenker schon versammelt, wurden dort bis zum Ende des kommenden Jahrzehnts in allen Zweigen der bildenden Kunst erstaunliche Neuformulierungen vorbereitet und gefunden. Burckhardt muss diese Szene das bleibende Gefühl vermittelt haben, Neues sei in diesen weitgesteckten Grenzen grundsätzlich denkbar.¹⁰ In Zukunft werden ihm Gespräche mit Freunden, ständige Lektüre, genaueste Beobachtung und sorgfältiges Vergleichen den Unterricht ersetzen. – Ein intellektueller Analytiker mit jenem bürgerlich-gebildeten Hintergrund, der auch für seine Vorbilder typisch ist.¹¹

Burckhardts Italien

Von Basel reiste Burckhardt 1899 nach Italien, und bereits seine ersten Briefe¹² führen uns vor, wie grundlegend sich die Erfahrung Südeuropas in wenigen Jahrzehnten gewandelt hatte. Der ganze Reigen älterer Klassizisten hatte von völliger Niedergeschlagenheit vor der Kraft und Vollendung der Antike berichtet; der junge Maler trifft hier nur die Welt Klingers, Böcklins und Karl Stauffers (1857–1891). Um Böcklin vor dessen Villa nahe zu sein, verzichtet er gerne auf den Besuch einiger Florentiner Sammlungen. Er steht an Karl Stauffers Grab und notiert die ganze Inschrift – aber keine «Töchter der Niobe», keine «Venus», kein Michelangelo sind ihm eine Zeile wert!

So wird es all die Jahre bleiben: Die Landschaft, der malerisch-chaotische Alltag und die Auseinandersetzung mit der eigenen Kunst und dem eigenen Erleben im wechselnden Verhältnis zu dem der unmittelbar-

sten zeitgenössischen Vorbilder sind die dominierenden Themen. Während ihn Klingers Welt ständig zu begleiten scheint, wächst gleichzeitig eine tiefe und von Widersprüchen immer wieder gebrochene Bewunderung für Marées. Und noch während er seine ersten grossen Kompositionen ganz als Weiterentwicklung der Motivik und Gestaltungsweise seiner Heroen malt, beginnt der autodidaktische Einstieg in die Bildhauerei.

Hildebrands Wirkung als Bildhauer

Mit seiner Hinwendung zum Plastischen zeigt sich Burckhardt am konsequentesten als Bewunderer Klingers und eigentlicher Schüler von Marées, der alle bedeutenden deutschen «neuklassischen» Bildhauer der ersten Stunde um sich versammelt und geprägt hatte, weit mehr als die Maler. Mit Artur Volkmann (1851–1941), Louis Tuillon (1862–1919) und natürlich Hildebrand seien nur die drei genannt, zu deren Werk er nun in Auseinandersetzung tritt und von denen die ersten beiden mindestens zeitweilig in Rom arbeiteten.

Sie alle verbindet die Distanznahme zur offiziellen Kunst des kaiserlichen Berlin unter der Führung Reinhold Begas' (1831–1911), dessen bis in die Oberfläche bewegte, in ihrer Auffassung der barocken Skulptur verwandte Monumentalwerke schnell Schule gemacht hatten und bis nach der Jahrhundertwende die Bildhauerei praktisch im Sinne einer «Staatskunst» landesweit dominierten. – «Malerisch» war der Begriff, der sofort und ständig mit Begas' Gestaltungsweise in Verbindung gebracht wurde, und als Antipol zum Konzept des «Räumlich-Plastischen» hat er auch in Burckhardts Terminologie später einen festen Platz.¹³

Dem gegenüber vertraten die Bildhauer im Dunstkreis von Marées und Fiedler nicht so sehr das Bedürfnis nach mehr «Antike» – sie war noch immer omnipräsent –, sondern in erster Linie nach grösserer räumlicher, gestalterischer und thematischer Sachlichkeit, die in eine klassischere Form münden sollte. Genau diesen unmittelbaren Zugang versuchten sich im Grunde auch die früheren «Klassizisten» zu verschaffen, aber für sie war das Klassische mit einer bestimmten Epoche, derjenigen der Antike und ihren Werken, untrennbar verbunden. Hatten sie versucht, das Klassische aus dem Beispiel zu destillieren, um es in eine unabhängig-lebendige Lehre überführen zu können, löste nun Hildebrand in einem Moment, in dem diese Maximen in der bildenden Kunst ihre Ausschliesslichkeit schon längst wieder verloren hatten, das Klassische als stilunabhängiges Prinzip von ihnen

ab.¹⁴ Beschränken wir uns auf die unmittelbaren praktischen Auswirkungen, gelingen Hildebrand tatsächlich und auf Antrieb figurale Lösungen klassischer Stimmung, die formal kaum je auf antike oder klassizistische Vorbilder zurückgreifen müssen: Sie sind selbst Beispiel – eine Leistung, die ebenso rasch erkannt wie bewundert wurde!

Dass solche Errungenschaften aber auch ein konsequenter Schritt auf dem langen Weg der klassizistischen Tradition sind, darf nicht übersehen werden: Gehen wir nur bis zur Rezeption Bertel Thorvaldsens (1770?–1844) zurück, erfahren wir, dass er als der gefeiert wurde, der mit seinen Werken die Figurenwelt der Antike zu neuem, eigenem Leben, frei von allegorischer Distanzierung, erweckt habe.¹⁵ Tatsächlich war es seine Leistung, der Kunst des deutschen Kulturraums einen tragfähigen Dualismus klassizistischer Prägung angeboten zu haben, der auf Jahrzehnte hinaus bestimmend blieb. Genau diesen (romantischen) Dualismus attackiert Hildebrand, und noch Burckhardt wird dessen Überwindung als wichtiges Ziel seiner Generation beurteilen.¹⁶ – An der Definition des «Klassischen» als Ideal sollte sich dabei allerdings erstaunlich wenig ändern!¹⁷

Burckhardt als Bildhauer

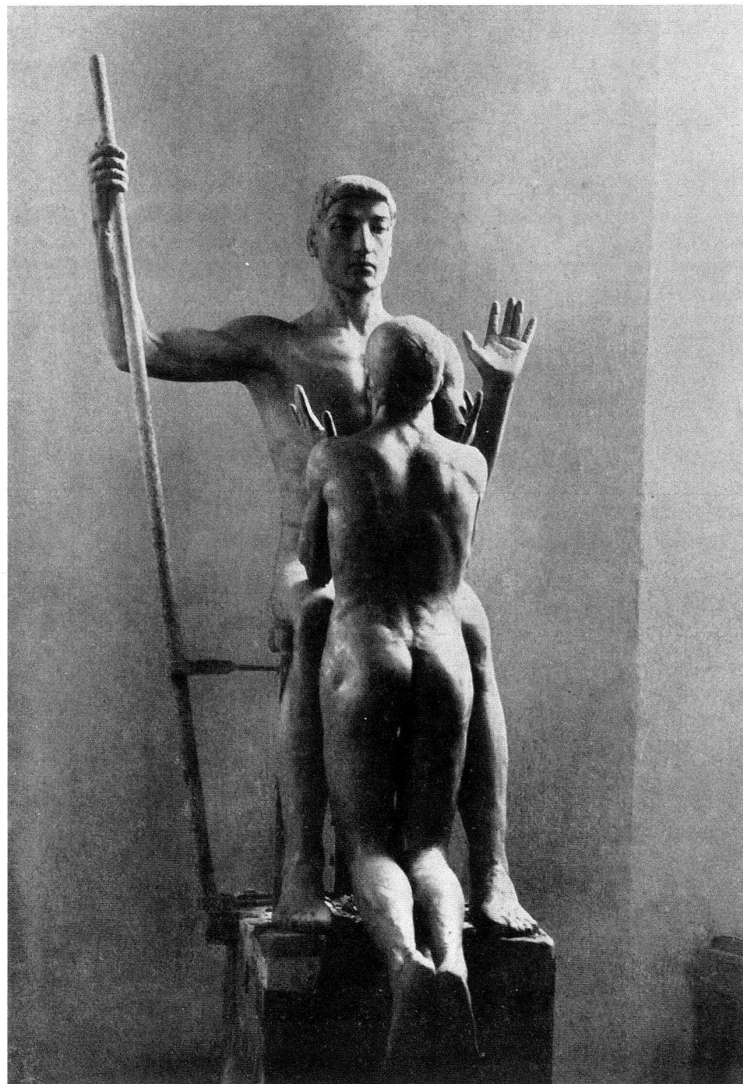
Unter dem Eindruck von Hildebrands Leistung und umgeben von den Werken seiner unmittelbaren Anhänger erarbeitet Burckhardt über die kommenden Jahre seine erste plastische Gruppe, «Zeus und Eros». Die lebensgrosse, zweifigurige Anlage mit thronendem Heros und vor ihm kniendem Jüngling folgt einem der beliebtesten Stellungsmotive symbolistischer Kunst um 1900. Verbunden mit dem klassisch-antiken Thema ist es auf Radierungen Klingers zu finden,¹⁸ formal aber orientiert sich unser Bildhauer klar an plastischen Bearbeitungen seiner Gegenwart – in der antiken Kunst ist das Motiv in dieser Form überhaupt nicht vertreten!¹⁹ Die starke Konzentration des räumlichen Aufbaus auf Kuben und Ebenen, die Strenge von Umriss und Komposition, der kaum als klassisch-«heroisch» zu bezeichnende Körperbau und der Kopf des Zeus in ihrer steifen Haltung,²⁰ die ephemere-symbolistische Gestensprache verraten Anklänge von Hildebrand und Stauffer über Stuck bis zu George Minne (1866–1941). Hätte die Gruppe in ihrer geplant polychromen Form ausgeführt werden können, sie würde wie ein Gestalt gewordenes Programm vor uns stehen; ein erster, fast naïver Versuch, die beiden Pole in Burckhardts künstlerischem Bewusstsein zu vereinen: Hildebrands strenge, unmittelbare Tektonik

mit Klingers farbiger, hintergründiger Sinnlichkeit «veredelt». Überraschend bleibt, wie eigenständig und modern das Werk noch heute wirkt – und das nicht nur, weil es der Bildhauer 1904 schliesslich unvollendet aufgeben musste.²¹

Im selben Jahr lernt er in Rom den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864–1945) kennen, der ihm in einer entscheidenden Phase als sachlich und intellektuell gewachsener Diskussionspartner zur Verfügung steht. Über «die einfachsten und für uns wichtigsten Sachen»²² diskutieren die beiden – Wölfflin war in höchstem Masse fasziniert von Hildebrands Theorien, denen seine eigenen Schriften wichtigste Grundlagen verdanken,²³ und es ist wohl möglich, dass Burckhardt im Gespräch mit ihm ihr ganzes Ausmass, vielleicht sogar ihre Grenzen, kennenlernte.

Gerade in der Folgezeit, ständig pendelnd zwischen der Schweiz und Italien, werden es Probleme der Abgrenzung sein, die ihn in sei-

1 Carl Burckhardt, «Zeus und Eros», zeitgenössische Fotografie des vollständigen, 1904 zerstörten Tonmodells.

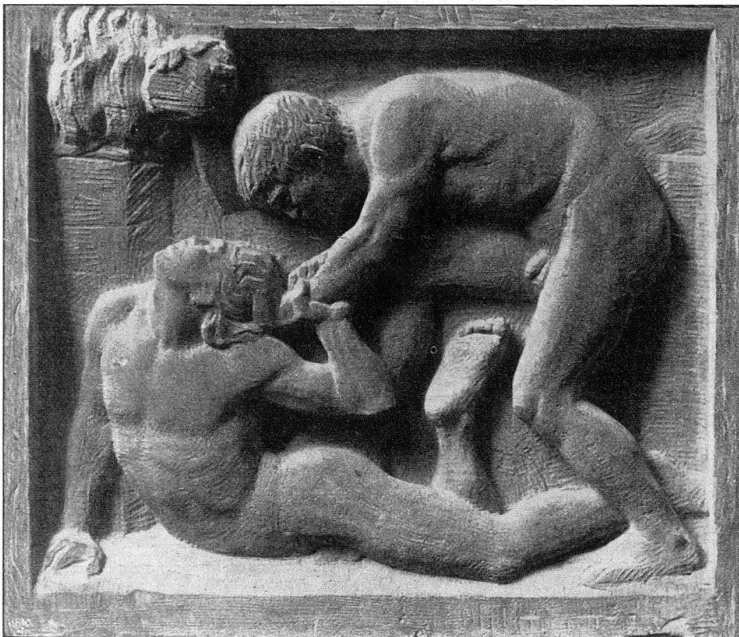


2 Max Klinger, «Elsa Asenijeff», um 1900, verschiedene farbige Steinsorten, 92 cm, München, Neue Pinakothek, B. 739.



nen Briefen vorrangig beschäftigen, und fast durchwegs sind es die Zeitgenossen, von Marées und Böcklin zu Hildebrand und Volkmann, nicht Polyklet oder Thorvaldsen, an deren Werken er sich erklärt und definiert! Eine Sonderstellung nimmt, immer eingeständener, Klinger ein. Er ist ihm «unergründlich» und bleibender Garant für eine Kunst, die nicht erstarbt, für «Leben – Glück – Spannung», während die «Marées'sche Ruhe» und die «antike Gleichmut» ihm zunehmend abgestorben erscheinen.²⁴

3 Adolf Hildebrand, «Relief» (Kain und Abel), Sandstein, 65 × 65 cm, Standort unbekannt.



ren Gruppe steht hier Klinger mit einem Potpourri seiner bedeutendsten bildhauerischen Werke und Konzepte Pate.²⁵ Obwohl dem klassischen Typus der «Andyomene», der «Schaumgeborenen», folgend und trotz der verstärkt antiken Wirkung liesse sich wieder nur mühsam ein griechisches Vorbild herankonstruieren. Waren es aber bei der ersten Gruppe die kubischen Formen und die klaren Ebenen, die die räumliche Wirkung dominierten, sind es hier runde, geschlossene Grundkörper. Burckhardt selbst nennt seine Figur «die aus Eiformen zusammengesetzte Gestalt». ²⁶ Neben der sachlichen Askese, die seine «Zeus und Eros»-Gruppe modern erscheinen liess, ist es nun das Schwellende, Sinnlich-Erdgebundene, die präventöse Mehrfarbigkeit der verschiedenen Steinsorten, die den Fortschritt im jüngeren Werk verunklären: Die Eroberung des Raums ist um das (geschlossene) Volumen reicher geworden.

Noch kurz vor der Vollendung der «Venus» (1910) wird Burckhardt die Aufgabe übertragen, die Metopen und einige der Nischenfiguren für das neu entstehende Kunsthaus in Zürich zu schaffen. Ein früher Versuch, mit der Architektur – den Bildhauern um Hildebrand die bestimmende, übergreifende Schwesterkunst – in unlösbare Verbindung zu treten, lag schon einige Jahre zurück.²⁷ Diesmal, und wieder mit Karl Moser (1860–1936) als Architekt, liegt nun ein weit anspruchsvollerer Plan vor, der eine ausgefeilte Korrespondenz zwischen den beiden Disziplinen verlangte.²⁸ Wieder suggeriert das Thema «Amazonenschlacht», das sich über fünf quadratische Reliefs von links nach rechts hinzieht und das der Künstler frei wählen durfte, ganz die Antike. Tatsächlich ist es ein weiteres Lieblingsthema der Zeit, vor allem der Münchner Schule, in der es meist an die Renaissance anschliessend, keinesfalls aber «nach der Antike», bearbeitet wurde. Sogar Burckhardt selbst sieht es als «phantastisches», nicht als klassisches Sujet,²⁹ und wenn das Resultat sich zusammen mit der Architektur als «klassizistisch» bezeichnen lässt, es gliedert sich dennoch – aus zahlreichen Gründen – formal und technisch³⁰ nicht nahtlos der antiken Tradition an. Noch deutlicher wird das bei den Nischenfiguren, die in ihrer ganzen Stilisiertheit körperlich bewusst individuell bleiben.

Etwa gleichzeitig, um 1914, bricht der Bildhauer mit einer Reihe von kleineren Skulpturen in eine Räumlichkeit auf, die sichtbar und immer konsequenter von geometrischen Formen und Volumina beherrscht ist. – Nicht dass damit die Münchner Schule um Hildebrand spurlos weggewischt wäre!

Noch Burckhardts Hauptwerk der Zehnerjahre, die zweiteilige Brunnenanlage mit «Rhein» und «Wiese» (1914–21) vor dem Badischen Bahnhof in Basel, greift unverkennbar auf typische thematische und tektonische Eigenheiten des Wittelsbacher Brunnens von Hildebrand zurück, aber die direkt formale Bindung, nie von unmittelbarer Bedeutung in seinen Werken, hat sich nun praktisch gelöst.

Hildebrands Wirkung als Theoretiker

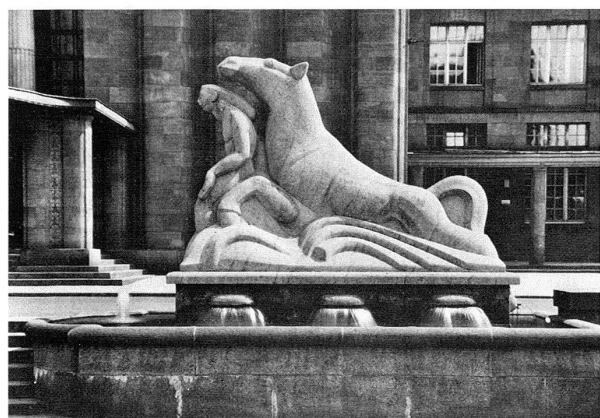
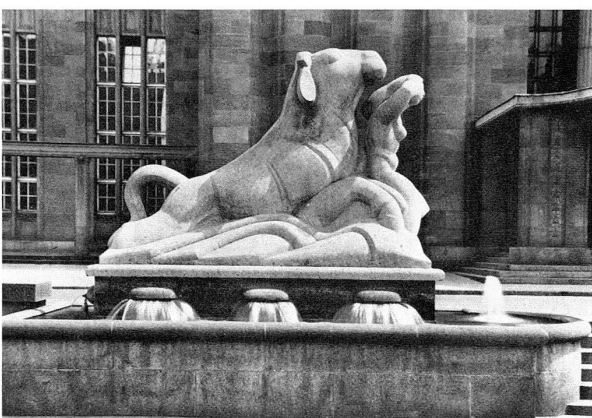
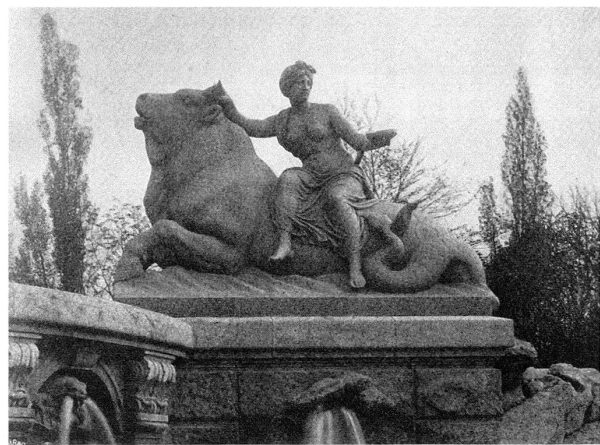
Die grosse Ausstellung, die das Kunstmuseum Basel 1918 dem Bildhauer Auguste Rodin (1840–1917) widmete, bot den äusseren Anlass, Carl Burckhardt die Rolle des Kunstschriftstellers anzutragen, eine Rolle, die er bereitwillig und gewissenhaft übernahm. «Rodin und das plastische Problem»,³¹ ursprünglich nur als Vortrag konzipiert, wurde in den folgenden zwei Jahren zusammen mit weiteren Schriften, die Burckhardt rund um die Ausstellung verfasst hatte, zu einem Buch konzentriert und ist, wie nicht anders zu erwarten, bei allen brillanten Beobachtungen zu Werk und Entwicklung des behandelten Subjekts auch eine Standortbestimmung sei-

ner selbst und seiner Vorstellung von zeitgenössischer, «moderner» Plastik.

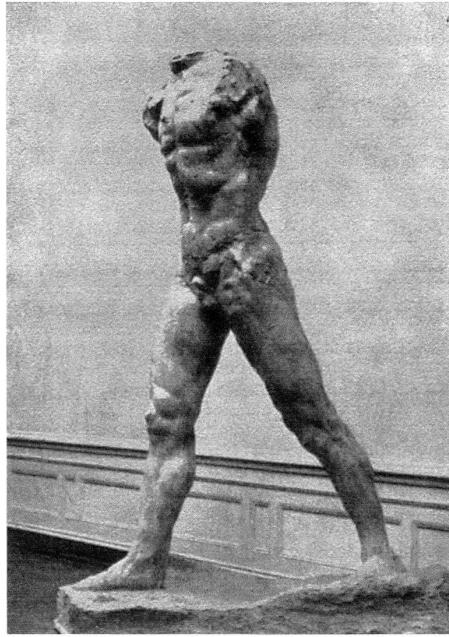
Schon der Titel verrät, dass Burckhardts Überlegungen die Theorien Hildebrands und Fiedlers zu Grunde liegen, bei ihm allerdings eingestandenermassen reduziert auf die Bildhauerei, geprüft an ihrem berühmtesten lebenden Vertreter. Das fordert uns heraus, die beiden Schriften unter den hier speziell untersuchten Aspekten miteinander zu vergleichen: Beide Autoren sehen im formal-räumlichen Konzept des Kunstwerks die «Idee», nicht in der Abbildung von «Natur» oder einem gedanklich-inhaltlichen Entwurf. Beide erfassen bedeutende Skulptur primär im Verband mit dem sie umschliessenden Raum. Für beide gilt es, das «Malerische» als Gegenpol zum «Räumlichen» zu überwinden, wobei der zweite Begriff für beide in engstem Zusammenhang mit der Fernform (bzw. Fernbild) steht, für Burckhardt die Nahform speziell mit dem Malerischen verbunden ist. Wie Hildebrands ist auch Burckhardts Kenntnis der theoretischen wie praktischen Ziele und Errungenschaften des «hohen» Klassizismus um 1800 offenbar gering,³² und beide akzeptieren die Antike (nicht das Klassische!) nur als eine mögliche Vergleichsreferenz neben

4 Adolf Hildebrand, *Die beiden Gruppen vom Wittelsbacher Brunnen*, errichtet 1894, München, Lehnbachplatz.

5 Carl Burckhardt, *Brunnenfiguren «Rhein» und «Wiese»*, errichtet 1921, Muschelkalk, Basel, Badischer Bahnhof.



6 Auguste Rodin, «L'homme qui marche», Modell 1872/78?, 1900?, Bronze, 84 cm, Paris, Musée Rodin.



unzähligen anderen.³³ Dieser Umstand verschleierte allerdings, dass Hildebrand schon auf Grund seiner früheren Geburt eine «klassizistische», also an klassischen Vorbildern geschulte Ausbildung zum Bildhauer absolviert hatte. Burckhardts Augenmerk gilt eher der griechisch-archaischen (und ägyptischen) Skulptur, der er allerdings eine ähnliche Kraft zumisst, wie man sie 120 Jahre zuvor in den hochklassischen Werken entdeckt hatte.

Wo die beiden schon deutlicher divergieren, ist in der Rolle des Lichts, dessen Meisterung Burckhardt in allen Stadien und Epochen der Skulptur geradezu magische Bedeutung zumisst. Nicht nur von aussen, sondern auch von innen heraus bestimmt es für ihn als allgegenwärtige, archetypische Energiequelle die Wirkung und Sichtbarkeit jedes räumlichen Schaffens. Grundsätzlich unterschiedlich ist ausserdem die Vorstellung vom beiderseits ständig benützten Begriff «kubisch»: Für Hildebrand ist er im traditionellen Sinn durch rechtwinklige, jedenfalls von Flächen umschlossene Volumina bestimmt, hinter denen als prototypischer Ausgangspunkt das Relief steht.³⁴ Seine Erschliessung des plastischen Raums erschöpft sich praktisch in Konstruktionen mit waag- und senkrechten Ebenen – eine Maxime, die hinter der «Zeus und Eros»-Gruppe noch überdeutlich erkennbar ist. Jetzt, fast 15 Jahre später, bezeichnet Burckhardt jede stereometrische Grundform, vom Kubus über Kugel, Zylinder und Kegel bis zur Eiform, als «kubisch» und deklariert damit nichts anderes als das Bedürfnis, den neuen Formenkanon der Pariser «Kubisten» für eine theoretisch fundierte, neue Skulpturtheorie fruchtbar zu machen.³⁵ «[...] Böcklin

und Klinger in kubistischem Gewand wären neue Welten», schlägt er seinem Malerfreund Willy Wolf vor, um dann den Traum für sich und als Ziel präzisiert weiterzuspinnen: «Eine Arbeit, ein Werk, das in sich beruht, selbst etwas wie Existenz ist, keine Deutung zulässt, keine Analogie des Lebens ist und doch etwas wie ein Symbol alles Lebendigen – sagen wir es – das Rein-Plastische.»³⁶ Dieses «Rein-Plastische» im Sinne Hildebrands, die «neue Form», ist das immer wiederkehrende Thema der Briefe jener Monate. Sie ist «[...] aussermalerisch; sie ist aber auch ausser-psychologisch und sogar ausser-symbolisch, weil sie das Leben nicht mehr deuten will, weil sie nur die Kraft der Existenz, das Dasein als solches ungebrochen und unabgeleitet geben will.»³⁷ – Wie symbolistisch diese Konzeption und Schweise als literarisches Programm noch in vielen Punkten klingt, ist Burckhardt wohl kaum bewusst. Wichtiger aber ist, dass Hildebrands enger Begriff des Räumlichen eine entscheidende Erweiterung erhalten hat, in der die eigenen Schritte der vergangenen Jahre ebenso aufgehoben sind wie die Errungenschaften, die Burckhardt in den reifsten Werken Rodins entdeckt.

Bei Rodins «L'homme qui marche» sieht er diese Leistung intuitiv erbracht, von der Praxis zur Wirkung geführt. – Von sich selbst, einem modernen Bildhauer und noch immer der deutschen Tradition verpflichtet, erwartet er die Bewältigung dieses «Rein-Plastischen» als Umsetzung theoretischen Wissens in räumliche Praxis.³⁸ Tatsächlich beginnen in diesen Monaten, nach Jahren der Arbeit an massig-kompakten Körpern mit eng angezogenen Gliedmassen, geglätteten Formen in sorgsam gewählten Materialien, seine Entwürfe plötzlich wieder «auszuschreiten», den Raum in allen Richtungen durchmessend.

Beschwingt und wie eine späte, gelöste Antwort auf Hildebrands Jünglinge erscheint der «Tänzer» (1922)³⁹, grossartig spannungsvoll der fast archaisch anmutende «Ritter Georg» zu Pferd (1923).⁴⁰

Gerade Burckhardts allerletztes Werk aber, die «Amazone», zeigt, wo seine künstlerischen Wurzeln noch immer zu suchen sind: Das Schreitmotiv scheint in einem frühen Tonmodell (1918) schwungvoll und frei Rodins Lösung aufzunehmen, um dann, im Sinne der eigenen theoretischen Analyse, nach mehreren Veränderungen zu erstarren. Thematisch und tektonisch schliesst die «Amazone», wenn auch stilistisch weit über sie hinausgehend, an zwei Hauptwerke eines seiner Lieblingsbildhauer seit Römer Tagen, Louis Tuailon («Amazone», 1895, und «Rosselenker», 1900, beide in Rom entstanden), an.

Burckhardts Standort

Die Betrachtung der Werke Hildebrands und seiner vielen Nachfolger unter den Bildhauern der Zeit darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass der «klassizistische» Aspekt von seiner Kunst dem persönlichen, auch zeitgebundenen Ausdruck eines theoretischen Gebäudes entspricht, das, gerade wenn wir auf seinen Mentor Fiedler zurückgreifen, weit mehr Möglichkeiten zulässt, als die Künstler um Marées unmittelbar ausschöpfen konnten. So greift Burckhardt immer deutlicher – bewusst oder unbewusst – über Hildebrand hinaus direkt auf Fiedlers allgemeinere Sicht zurück: Dessen Schule des «künstlerischen Sehens», des «tätig gewordenen Sehvorgangs», nach der Kunst nicht im Kopf, sondern mit den Händen, über ihre Erschaffung, als Aktion entsteht und sichtbar wird, erfasst die direkte Vergleichbarkeit mit der «Natur» abnehmend, je weiter der künstlerische Prozess fortschreitet. Ist das Thema des Kunstwerks tatsächlich das Kunstwerk, die «Form» selbst, die uns schliesslich ihrerseits wiederum lehren soll, die «Natur» zu erkennen, sehen wir uns unerwartet nicht nur mit der kommenden Abstraktion Kandinskys, Klees, Franz Marcs (1880–1916) etc.⁴¹ vorzeitig konfrontiert, sondern werden gleichzeitig gewahrt, wie tief diese Vorstellungen im deutschen Idealismus verwurzelt und mit dem nach 1875 gerade erst aufkommenden Symbolismus verschwistert sind.⁴² Das belegen neben Klingers kleiner Schrift zu «Malerei und Zeichnung» von 1891,⁴³ die Burckhardt mehrmals gelesen hat, unzählige weitere Übereinstimmungen.⁴⁴ Und schliesslich scheinen es – wie schon angetönt – für den deutschen Kulturraum gerade jene Altersgenossen Burckhardts zu sein, die ihren symbolistisch geprägten Hintergrund mit den Theorien Fiedlers zu verschmelzen suchen, die den Schritt in die abstrakte, bald schon ungegenständliche Moderne wagen.

Sie alle aber sehen sich nicht von der künstlerisch-unmittelbaren Umsetzung dieser Gedanken durch Hildebrand aufgehalten: Burckhardts Klassik ist nicht in Griechenland beheimatet, sie wurzelt im deutschen Idealismus und jenen spezifischen Spielformen, die den fortschrittlichen Kunstbetrieb Münchens um die Jahrhundertwende dominierten! Dennoch – keiner der Bildhauer jener Generation und Ausgangslage hat diesen Schritt in die Moderne mit letzter Konsequenz gewagt, aber Burckhardt ging mit vollem Bewusstsein weiter als die meisten, die ihn umgaben.⁴⁵ Paradoxe Hilfe bei seinen Versuchen war ihm sicher die vor allem auf bildhauerischem Gebiet fehlende Ausbildung und sein nie ganz erlah-

7 Carl Burckhardt, «Grosser Tänzer», 1921/22, Bronze, 140 cm, Winterthur, Kunstmuseum.



mendes Interesse an der Malerei und ihren Fortschritten. So hat Burckhardt nie die Selbstverständlichkeit erlangt, die etwa Hermann Hallers reifes Werk auszeichnet. Nach völlig übereinstimmenden Anfängen als Maler in München und Rom, den deutlich verwandten Erstlingen in der Plastik, folgt bei Haller die unmittelbare Beschäftigung mit der französischen Bildhauerei in Paris. Die dort erlangte Beherrschung von Materie und Volumen und der schnelle Ruhm⁴⁶ lassen ihn dann plötzlich in Selbstverständlichkeit verharren, während sich Burckhardt von Hauptwerk zu Hauptwerk vorwärts kämpft und bei ständig gleichbleibenden Fluchtpunkten jedes Mal ein zusätzliches Stück Räumlichkeit erobert, auf seiner Suche nach absoluter plastischer Klassizität: Von einem Raum, den sich schneidende Ebenen statisch definieren, zu den Volumina voller komprimierter Energie, bis zu deren vektoriellem Aufbrechen in alle Richtungen. – Bei antiken Vorbildern sucht er dafür weit seltener Rat als bei seinen Zeitgenossen!

Zusammenfassung

In den nur gerade 20 Jahren seiner bildhauerischen Karriere hat Carl Burckhardt (1878–1923) Werke unterschiedlichster Erscheinungsformen hinterlassen, scheinbare Rückwendungen und Seitwärtsbewegungen vollzogen und sich mit seiner Hinterlassenschaft schliesslich doch den Platz gesichert, Begründer der modernen Schweizer Plastik zu sein. Dies ist der Versuch, die richtungsweisenden Eindrücke, die Burckhardt in den wenigen Monaten seiner Ausbildungszeit in München empfangen hat, herauszukristallisieren und auf ihre Entwicklungsmöglichkeiten zu untersuchen. Trotz zunehmenden Vonselbständigungen im Verlauf der späteren Karriere bleiben sie hinter seinen Bemühungen immer greifbar. Dass der Aspekt des «Klassizistischen», des Antiken, im Werk Burckhardts häufigster gemeinsamer Nenner sei, soll der Behauptung gegenübergestellt werden, der ständige gemeinsame Zähler sei die Suche nach der «reinen Form» im Spannungsfeld zwischen Max Klingers sinnlichem Symbolismus und Adolf Hildebrands Theorie zur Form im Raum.

Résumé

Durant les quelque vingt années de sa carrière de sculpteur, Carl Burckhardt (1878–1923) a produit un œuvre au visage changeant, marqué par d'apparents revirements et écarts, dont le moindre des paradoxes n'est pas de l'avoir finalement mis en position d'être

considéré comme le fondateur de la sculpture suisse moderne. Cet article tente le pari de repérer et de cristalliser les impressions de jeunesse déterminantes reçues par Burckhardt lors d'un séjour de quelques mois à Munich, aussi d'examiner leurs retombées ultérieures. Malgré une indépendance toujours plus affirmée, ces impressions continuent en effet de filtrer tout au long de sa vie derrière ses efforts d'émancipation. Que le «néo-classicisme», ou encore l'antique, soit considéré le plus souvent comme le dénominateur commun de l'œuvre de Burckhardt demande à être confronté à l'observation suivante: le numérateur commun constant de sa production est la recherche de la «forme pure», dans un champ référentiel en permanente tension entre le symbolisme sensuel de Max Klinger et la théorie de la forme dans l'espace d'Adolf Hildebrand.

Riassunto

Durante la sua carriera di scultore, che si estende sull'arco di una ventina d'anni, Carl Burckhardt (1878–1923) ha realizzato opere di ascendenza assai variata, contraddistinte da apparenti inversioni e deviazioni rispetto al percorso artistico seguito, riuscendo comunque ad assicurarsi il ruolo di fondatore della scultura svizzera moderna. Il presente articolo intende focalizzare le determinanti impressioni raccolte da Burckhardt durante il breve periodo di formazione a Monaco e studiarne gli sviluppi successivi. Malgrado l'acquisizione di un'indipendenza sempre più marcata negli anni della maturità artistica, tali impressioni continuano a trasparire dagli sforzi di emancipazione. Il fatto che il «neoclassicismo», l'antico, sia considerato il denominatore comune più frequente, deve essere confrontato con la seguente osservazione: il denominatore comune costante nella sua produzione è la ricerca della «forma pura» all'interno di un clima referenziale teso tra il simbolismo sensuale di Max Klinger e la teoria della forma nello spazio di Adolf Hildebrand.

Anmerkungen

¹ HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Malerei und Plastik. Von Böcklin bis Alberto Giacometti*, Genf 1969, S. 166; zit. bei PAUL-ANDRÉ JACCARD, *Skulptur* (Ars Helvetica 7, Die visuelle Kultur der Schweiz), Disentis 1992, S. 226.

² Von Tavel 1969 (wie Anm. 1), S. 164 f.

³ DOROTHEA CHRIST, *Zur «Venus» von Carl Burckhardt*, in: Kunsthaus Zürich. Zürcher Kunstgesellschaft, Jahresbericht 1997, 1998, S. 75. Unentbehrliche Voraussetzung für diese Untersuchung sind auch ihre Beiträge in: *Carl Burckhardt 1878–1923. Ausstellung zum 100. Geburtstag*,

- Kunsthalle Basel, Katalog von Dorothea Christ und Margrit Suter, Basel 1978.
- ⁴ Jaccard 1992 (wie Anm. 1), S. 226.; MARIANNE BALTEBERGER, *Carl Burckhardt*, in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Bd. 1, Zürich 1998, S. 176 f.
- ⁵ Max Klinger. *Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der Bildenden Künste in Leipzig*, Leipzig 1995, S. 120 f. Das Bild misst mit dem Rahmen 5,5 m x 9 m.
- ⁶ Mit Burckhardt zusammen muss Alfred Kubin (1877–1959), der vielleicht faszinierendste Erweiterer von Klingers Welt, bei Knirr studiert haben.
- ⁷ Erste Ausgabe: ADOLF HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893.
- ⁸ 16 Werke, darunter «Jünglinge unter Orangenbäumen» (1874/80), «Goldenes Zeitalter I und II» (1879/85 und 1880/83), «Pferdeführer und Nymphe» (1882/83), «Die Hesperiden» (Triptychon, 1884/85), «Die drei Reiter» (Triptychon, 1885/87) etc. (*Bayrische Staatsgemäldesammlungen. Neue Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken*, 2. Aufl., München 1981, S. 208–223).
- ⁹ Erst ein späterer Besuch in München (1907), der gerade auch dem erneuten Studium der Werke Marées' galt, führte zu einer raschen Abkühlung seiner vorher jahrelang zunehmenden Begeisterung für den Künstler.
- ¹⁰ Delevoey beobachtet schon (spezifisch) hinter der Münchner Secessionsausstellung 1893, die ganz von den symbolistischen Werken Stucks dominiert war, die «[...] Denkweise einer Avantgarde, die ihre Feindseligkeit den Tabus gegenüber offen zur Schau stellt [...]» (ROBERT L. DELEVOY, *Symbolismus in Wort und Bild*, Genf 1979, S. 103).
- ¹¹ Schon Kuhn hat dieses nicht überraschende Phänomen für sämtliche Köpfe der neoklassizistischen Bewegung erkannt (ALFRED KUHN, *Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart*, München 1921, S. 61. Was die Parallelen zu den Klassizisten um 1800 angeht, irrt er allerdings). Burckhardt seinerseits war Pfarrerssohn und seine Ausbildung wurde nach dem frühen Tod seines Vaters von einem Onkel, Gymnasialprofessor für Latein und Deutsch, überwacht.
- ¹² CARL BURCKHARDT, *Zeus und Eros. Briefe und Aufzeichnungen des Bildhauers C. B.*, hrsg. von Titus Burckhardt, Olten/Lausanne 1956, S. 11 ff. Erster Brief an Johanna und Sophie Hipp, Rom, 6. 11. 1899. Die jüngere (Sophie) der beiden Malerinnen, an die der Brief gerichtet ist, sollte 1905 seine Frau werden.
- ¹³ CARL BURCKHARDT, *Rodin und das plastische Problem*, Basel 1921, S. 28, dort am klarsten einander gegenübergestellt, aber generell eines der Hauptthemen der ganzen Schrift.
- ¹⁴ Dass gerade Fiedler in seinen Schriften keinen Autor häufiger zitiert als Goethe, ist nicht überraschend. Vgl. dazu OTTO STELZER, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, München 1964, S. 202 ff.
- ¹⁵ HERBERT VON EINEM, *Thorvaldsens «Jason»*. Versuch einer historischen Würdigung (Bayrische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 1974, Heft 3), München 1974, mit genauer Analyse der direkt vorbereitenden Leistungen durch K. P. Moritz («Götterlehre», 1793) und A. Carstens. – Wie sehr sich Hildebrands erstes grösseres Werk, «Schlafender Hirte» (1871), noch an Thorvaldsen orientiert, soll hier nur kurz angemerkt sein!
- ¹⁶ Burckhardt spricht die Notwendigkeit der Überwindung dieses «alten Dualismus, der das geistig Übersinnliche höher einschätzt als das sinnlich Sichtbare» ganz explizit an (Burckhardt 1921 [wie Anm. 13], S. 85).
- ¹⁷ Ziehen wir zu diesem Zweck den begeisterten Hildebrandianer Adolf Wölfflin zu Rate. Sein Artikel über «Die Schönheit des Klassischen» kommt, ohne die Klassizisten oder J. J. Winckelmann nur ein einziges Mal zu erwähnen (!), zu genau denselben Axiomen wie diese (ADOLF WÖLFFLIN, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 3. Aufl., Basel 1941, S. 28 ff.).
- ¹⁸ Am deutlichsten in der radierten Serie MAX KLINGER, «*Amor und Psyche, Opus V*», München 1880, Blatt 42: «Amor bei Jupiter».
- ¹⁹ Auch in der klassizistischen Bildhauerei um und nach 1800 tritt es in dieser Form nicht auf. Das verwandtste Stellungsmotiv jener Jahrzehnte ist das zwischen den Beinen stehende oder halb sitzende Anlehnen, typisch etwa für einen ganzen Reigen von «Bacchus und Ariadne»-Kompositionen.
- ²⁰ Burckhardt selbst bezeichnet die Haltung als «steif sitzend» (an seine Mutter, Rom, 25. 8. 1901; Burckhardt 1956 [wie Anm. 12], S. 34).
- ²¹ Nur der Kopf des «Eros» wurde 1902 als «Römerkopf», der «Zeus» posthum in Bronze gegossen (beide Kunstmuseum Basel). Die Figur des «Eros» wurde zerstört.
- ²² Burckhardt beschreibt seinen Gesprächspartner als «feinen, grossen Menschen» und besonders wertvolle Bekanntschaft (an Sophie Hipp, Rom, Feb. 1904; Burckhardt 1956 [wie Anm. 12], S. 87).
- ²³ Vgl. dazu HEINRICH LÜTZELER, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. [...]*, 3 Bde., Freiburg/München 1975, Bd. 2, S. 1043 ff. Wölfflin würdigte Hildebrand als den bedeutendsten Kunsttheoretiker seit Dürer und den italienischen Theoretikern der Renaissance!
- ²⁴ An Sophie Hipp, im Zuge München-Verona, Herbst 1907; Burckhardt 1956 (wie Anm. 12), S. 123.
- ²⁵ Detailliert Christ 1998 (wie Anm. 3), S. 69–75; ergänzend zu den dort genannten Werken sei noch Klingers «Elsa Asenijeff» (1900) in der Neuen Pinakothek München erwähnt.
- ²⁶ An Hermann Kienzle, Forte dei Marmi, 9. 12. 1908; Burckhardt 1956 (wie Anm. 12), S. 137. Vgl. dazu den Abschnitt zur besonderen dynamischen Wirkung der Eiform in Burckhardt 1921 (wie Anm. 13), S. 73.
- ²⁷ Für die Basler Paulus-Kirche hatte Burckhardt 1903 das Tympanon über dem Portal modelliert.
- ²⁸ Den Auftrag zu erhalten fiel Burckhardt nicht leicht, und bezeichnenderweise scheint seine geschulte Argumentationskunst die Jury fast leichter überzeugt zu haben als die Entwürfe. Vgl. an Hermann Kienzle, Forte dei Marmi, 9. 12. 1908; Burckhardt 1956 (wie Anm. 12), S. 137 ff.
- ²⁹ Ebda., S. 139. Das «phantastisch» ist keinesfalls im Sinne von «grossartig» verwendet. Von den ursprünglich geplanten zehn Feldern, die unter dem Thema des Amazonenkampfs eine Art Lebensfries bilden sollten, wurden nur fünf ausgeführt. Das Thema wurde von Anselm Feuerbach (1829–1880), Wilhelm Trübner (1851–1917), Stuck, Welti, sogar Hildebrand gestaltet.
- ³⁰ Technisch stehen die Reliefs, deren nicht plan bearbeiteter Hintergrund und deren rauh gemesselte Oberfläche auffällt, ganz in der Tradition der Hildebrand-Schule.

- ³¹ Burckhardt 1921 (wie Anm. 13).
- ³² Um das schon angetönte, höchstens rudimentäre Wissen um die Künstler des früheren Klassizismus zu illustrieren, sei nur die Bemerkung Burckhardts zitiert, der Tessiner «Landesheilige» Vincenzo Vela sei «eine Art Canova» (Burckhardt 1956 [wie Anm. 12], S. 177). – In seinen theoretischen Erörterungen beurteilt er die Klassizisten in corpore als zwar ebenfalls mit der «Rückkehr zur ungeteilten Sprache der Form» befasst, aber «seelisch verarmt» (Burckhardt 1921 [wie Anm. 13], S. 83). Die vergleichsweise differenzierte Kenntnis der Bildhauerei der Renaissance hängt zweifellos mit der gegen 1900 vorangetriebenen Erforschung jener Periode zusammen.
- ³³ Ganz anders Rodin, in dessen «Testament» (nach Paul Gsell!) eine direkte Filiation der Kunst entworfen ist, in der das einzelne Künstlerindividuum über seinen ständigen Rückgriff auf die Natur das «Wahre» neu formuliert und der Tradition anfügt (AUGUSTE RODIN, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris 1911).
- ³⁴ Lützelers formuliert diese fundamentale Schwäche von Hildebrands Thesen treffend: «Hildebrand verengt die Probleme der Kunst zu Problemen der Form, die Probleme der Form zu Problemen der Plastik, die Probleme der Plastik zu Problemen des Reliefs, die Probleme des Reliefs zu Problemen des klassischen Reliefs.» (Lützeler 1975 [wie Anm. 23], 2. Bd., S. 1003).
- ³⁵ Burckhardt bewunderte und rezipierte die Werke der Pariser Kubisten, aus deren Formkanon er offenbar sekundär das Wort «kubisch» neu ableitet, um es für die Skulptur fruchtbar zu machen. Zur Definition des Begriffs bei ihm siehe Burckhardt 1921 (wie Anm. 13), S. 73 f. Den Begriff «stereometrisch» benützt er ein einziges Mal ebenfalls und völlig richtig!
- ³⁶ An W. Wolf, Basel, 16. 1. 1919; Burckhardt 1956 (wie Anm. 12), S. 172.
- ³⁷ Burckhardt 1921 (wie Anm. 13), S. 84.
- ³⁸ Wirkungsanalyse des «Homme qui marche»: Burckhardt 1921 (wie Anm. 13), S. 72 ff.
- ³⁹ «Grosser Tänzer», Bronze, 1,4 m hoch, Kunstmuseum Winterthur. Er ist das einzige Werk Burckhardts, für das sich mit Joseph Bernards (1866–1931) «Faune dansant» (1912/14) eventuell eine direkte französische Anregung vermuten liesse!
- ⁴⁰ Bronze, 1,90 m, errichtet am Kohleberg in Basel.
- ⁴¹ Stelzer versucht für alle diese und weitere Künstler die Kenntnis der Schriften Fiedlers nachzuweisen (Stelzer 1964 [wie Anm. 14], S. 111 f.). Dass sie an der Münchner Akademie mit diesen Theorien nicht vertraut gemacht wurden, ist sowieso kaum vorstellbar!
- ⁴² Ders., S. 215 f. weist das vorzüglich nach (vgl. auch Lützeler 1975 [wie Anm. 23], Bd. 2, S. 1023). Gerade der direkte Zirkelschlag zu Mallarmé, dem Kopf der Pariser Symbolisten – man könnte Odilon Redon u. a. mit ihren Äusserungen ergänzend hinzusetzen! –, ist bezeichnend: Seine Anhänger (zweiter Generation) werden die französischen Künstler direkt in die Avantgarde der 10er Jahre führen!
- ⁴³ Anneliese Hübscher siedelt die Broschüre gedanklich zwischen Gottfried Sempers «Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten» (1861/63) und Hildebrands «Problem der Form» (1893) an (MAX KLINGER, *Malerei und Zeichnung*, Tagebuchaufzeichnungen und Briefe, hrsg. von Anneliese Hübscher, Leipzig 1985, S. 9).
- ⁴⁴ HANS H. HOFSTÄTTER, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, 4. Aufl., Köln 1978. Die ausführliche Studie zur Kunst des Symbolismus greift weder auf Fiedler noch auf Hildebrand je zurück, entdeckt aber in Marées Bildern mehrfach typisch symbolistische Züge.
- ⁴⁵ W. RIETZLER, *Adolf von Hildebrand*, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste (Thieme-Becker), Bd. 17, München 1992, 2. Aufl., S. 71, erkennt, ohne Burckhardt zu erwähnen, Hildebrands Lehre als besonders fruchtbar umgesetzt bei jenen Künstlern, die – nicht aus dessen nächstem Umfeld kommend – sie mit einer Bewunderung für Rodin zu paaren wussten.
- ⁴⁶ In den wichtigen zeitgenössischen Darstellungen ist Haller, im Gegensatz zu Burckhardt, der nie erwähnt wird, stets prominent aufgeführt: Kuhn 1921 (wie Anm. 11), S. 95 f., 2 Abb.; WILHELM RADENBERG, *Moderne Plastik [...]*, Düsseldorf/Leipzig 1912, S. IV f., 3 Abb.; PAUL ORTVIN RAWE, *Deutsche Bildnerkunst von Schadow bis zur Gegenwart*, Berlin 1929, S. 199–205, Taf. XLIX.

Abbildungsnachweis

1, 5, 7: Katalog Kunsthalle Basel 1978 (wie Anm. 2), unpag. Tafelteil. – 2: Neue Pinakothek München. – 3, 4: Alexander Heilmeyer, Adolf Hildebrand, Bielefeld/Leipzig 1902, S. 53, 58 f. – 6: Burckhardt 1921 (wie Anm. 13), Abb. 35.

Adresse des Autors

Dieter Ulrich, Dufourstrasse 94, 8008 Zürich