Der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881-1968)
Leben und Werk
Bd. I: Textband

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
an der Philologisch-Historischen Fakultät der
Universität Augsburg

Eingereicht von
Frank Henseleit
Oktober 2005

Erstkorrektor: Prof. Dr. Thomas Raff
Zweitkorrektorin: Prof. Dr. Gabriele Bickendorf
Tag der mündlichen Prüfung: 07. Juni 2006

Inhaltsangabe

1.: Einleitung und Methodik	S. 1
2.: Quellen- und Forschungsstand	S. 3
3.: Leben	S. 15
3.1.: Jugend und Ausbildung	S. 15
Exkurs: Wilhelm von Rümann	S. 16
Exkurs: Adolf von Hildebrand	S. 18
3.2.: Die Zeit als freischaffender Künstler bis zum Ersten Weltkrieg	S. 21
Exkurs: Die Münchner Neue Secession	S. 25
3.3.: Der Erste Weltkrieg	S. 28
3.4.: Berufung an die Akademie der bildenden Künste in München	S. 31
3.5.: Bleeker als Lehrer an der Akademie	S. 32
3.6.: Das Wirken bis 1933	S. 34
3.7.: Die Zeit im Dritten Reich	S. 40
Exkurs: Die Auflösung der Münchner Neuen Secession	S. 52
Exkurs: Der Künstler privat	S. 54
Exkurs: Die Tätigkeit als Dozentenbundführer an der Akademie der bildenden Künste	S. 56
3.8.: Entnazifizierung	S. 63
3.9.: Die Zeit nach 1945 bis zum Tode Bleekers 1968	S. 69
4.: Portrait-Köpfe,- Büsten und -Reliefs	S. 72
4.1.: Naturalistisch-klassizistische Tendenzen	S. 74
4.2.: Klassizistisch-idealisierende Tendenzen	S. 78
4.3.: Impressionistische Tendenzen	S. 83
4.4.: Expressionistische Tendenzen	S. 89
4.5.: Monumental-klassizistische Tendenzen	S. 91
4.6.: „Spätimpressionistische“ Tendenzen	S. 99
4.7.: Frauenportraits	S. 100
4.8.: Reliefs	S. 104
4.9.: Zusammenfassung des Kapitels	S. 107
5.: Denkmäler	S. 109
5.1.: Religiöse Denkmäler	S. 109
5.2.: Herrscherdenkmäler	S. 111
5.3.: Non-figurative Denkmäler	S. 115
5.4.: Figurative Denkmäler	S. 122
5.5.: Figurative Kriegerdenkmäler	S. 152
5.6.: Kriegerdenkmäler mit Tieren als Hauptmotiv	S. 190

5.7.: Zusammenfassung des Kapitels S. 199
6.: Grabmäler S. 202
7.: Brunnen S. 216
8.: Kruzifixe und Kirchenausstattungen S. 231
9.: Kleinplastik S. 238
9.1.: Figürliche Kleinplastik S. 238
9.2.: Tierplastiken S. 243
10.: Münzen, Medaillen und Ordenszeichen S. 246
10.1.: Münzen, Medaillen und Ordenszeichen des Hauses Wittelsbach S. 247
10.2.: Gedenkmedaillen für Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens S. 250
10.3.: Medaillen und Münzen mit antikischen Motiven S. 252
11.: Gemälde und Zeichnungen S. 256
11.1.: Selbstportraits S. 256
11.2.: Portraits S. 260
11.3.: Landschaften S. 263
11.4.: Tierdarstellungen S. 265
11.5.: Religiöse Werke S. 267
11.6.: Sonstige Gemälde S. 271
12.: Schüler Bernhard Bleekers S. 273
12.1.: Paul Bronisch S. 277
12.2.: Alexander Fischer S. 279
12.3.: Margarete Schepelmann-Groz S. 281
12.4.: Kurt Schmid-Ehmen S. 283
12.5.: Hans Wimmer S. 284
13.: Zusammenfassung und Schluß S. 289

1. Einleitung und Methodik

Bernhard Bleeker ist als Bildhauer im Münchner Stadtbild mit einigen bedeutenden Werken vertreten: So gelten sein „Toter Soldat“ im Kriegerehrenmal im Münchner Hofgarten (WV 115) und der „Rossebändiger“ (WV 136) vor der Technischen Hochschule – heute ohne Pferd – gemeinhin als seine beiden Hauptwerke, wobei sie, wie auch seine weiteren Arbeiten, kaum einer breiteren Öffentlichkeit bekannt sind:

Die „Reichtum“-Gruppe auf dem Gelände des ehemaligen Ausstellungsparkes (WV 14), der „Pfalz-Denkstein“ in den Maximiliansanlagen (WV 128), der „Kronprinz-Rupprecht-Brunnen“ auf dem Marstallplatz hinter der Residenz (WV 364), der „Fortuna-Brunnen“ im Hauptgebäude der Staatlichen Lotterieverwaltung am Karolinenplatz (WV 326), das „Denkmal für die Deutsche Kavallerie“ in der Schönfeldstraße (WV 341), der „Windspielebrunnen“ im Innenhof des ehemaligen Münchner Ärztehauses in der Briennerstraße (WV 210), der Kenotaph für Bernhard Borst im „Garten der Ruhe“ in der Borstei (WV 293), der „Jüngling mit Speer“ im Innenhof der Obersten Baubehörde (WV 224) und die Sitzfigur des Prinzregenten Luitpold im Lichthof der Ludwig-Maximilians-Universität (WV 17).

Der Künstler konnte bereits in seinen frühen Schaffensjahren einige beachtliche Erfolge vorweisen, gefördert von seinem Lehrer an der Akademie der bildenden Künste in München, Wilhelm von Rümann, von Adolf von Hildebrand und dem Hause Wittelsbach.

Bernhard Bleeker war, wie viele seiner Bildhauerkollegen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, vom Stilerbe des 19. Jahrhunderts beeinflußt. So beginnt seine künstlerische Laufbahn mit historistischen, neobarocken Stilausprägungen, gefolgt von einer bis an sein Lebensende geprägten Orientierung an der „klassischen“ Kunstauffassung Adolf von Hildebrands, zwischenzeitlich von archaisierenden Tendenzen überlagert. Bis 1945 war der Künstler überregional bekannt, heute ist sein Name nur noch wenigen Fachleuten ein Begriff. Als Professor an der Münchner Kunstakademie fand er im Dritten Reich starke Beachtung und Wertschätzung und war an nationalsozialistischen Großprojekten und Wettbewerben beteiligt. Bleeker stand mit seiner Gestaltungsweise in keinem Widerspruch zur Kunstauffassung der Nationalsozialisten und war somit geeignet, mitzubauen am Fundament der neuen „Staatskunst“, wenngleich seinen Werken (und denjenigen vieler seiner Zeitgenossen) nur selten der Charakter spezifisch nationalsozialistischer Ideologie innewohnt.

Ein weiterer Gesichtspunkt, der zu seiner „Vergessenheit“ beitrug, war und ist sicherlich auch die verstärkte Beschäftigung mit der Avantgarde, die das konventionell-traditionalistische

Kunstschaffen überschattete. Bleeker bleibt somit, wie viele seiner Zeitgenossen, in aktuellen kunstgeschichtlichen Publikationen unerwähnt.

Methodik

Die Schaffenskraft Bernhard Bleekers war ungemein groß. Im Laufe seines langen Lebens fertigte er mehr als 450 Werke, die im zweiten Teil dieser Arbeit, dem Werkverzeichnis, katalogartig aufgeführt werden.

Um die wichtigsten Arbeiten des Künstlers zu präsentieren, sollen diese im ersten Teil, dem Haupttext, vorgestellt werden. Hierfür ist eine Unterteilung seines Œuvres notwendig, d. h., im Folgenden werden in einzelnen Gattungs-Kapiteln die jeweils aussagekräftigsten Werke unter künstlerischen, politischen und gesellschaftlichen Aspekten besprochen. Es handelt sich um die Kapitel:

Portraits, Büsten und Reliefs
Denkmäler
Grabmäler
Brunnen
Kruzifixe und Kirchenausstattungen
Kleinplastik
Münzen, Medaillen und Ordenszeichen
Gemälde und Zeichnungen

Diese Einteilung in Gattungen ist insofern berechtigt, als Bleekers Werke nicht in einem einheitlichen Stil gefertigt wurden. Somit kann innerhalb dieser Gattungen die künstlerische Entwicklung, bzw. die unterschiedliche formale und ikonographische Gestaltungsweise des Bildhauers deutlich gemacht werden werden.

Da lediglich eine einzige Publikation existiert, in der das Leben und Werk des Künstlers etwas genauer behandelt wird, soll hier ein ausführlicher Lebenslauf vorangestellt werden, der wiederspiegelt, wie sehr der Bildhauer sowohl politisch als auch gesellschaftlich in das öffentliche Leben Münchens – und nicht nur Münchens – involviert war und bis zu seinem Tode 1968 als anerkannter und geschätzter Künstler eine größere politisch-kulturelle Rolle gespielt hatte als bisher bekannt.

2. Quellen- und Forschungsstand

2. 1.: Quellen

Die Quellenlage zu Bernhard Bleeker ist außerordentlich günstig. Auf Grund der prominenten Stellung des Künstlers in München (und Deutschland) bis zum Jahre 1945 verzeichnen zahlreiche Aktenbestände Informationen über sein Werk und über seine kunstpolitische Tätigkeit in verschiedenen kulturellen Gremien.

Seit dem Jahre 1978 besitzt das „Archiv für bildende Kunst" am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg nahezu den gesamten künstlerischen und privaten Nachlaß Bernhard Bleekers[1], der als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit diente. So sind hier zahlreiche private Briefe von und an Bleeker vorhanden, die teilweise Rückschlüsse auf bestimmte Werke zulassen, desweiteren Verträge und zahlreiche Korrespondenzen über viele Arbeiten, zum großen Teil mit Photographien.

Zwischen 1922 und 1944 war Bleeker Professor für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in München, wo er bereits als Student an einigen Großprojekten mitgewirkt hatte. So ist dort auch seine Personalakte noch vorhanden[2]. Neben den Daten seiner Immatrikulation sind mehrere Schriftstücke im Hinblick auf seine Tätigkeit als Lehrer und Interims-Präsident zu finden.

Die Bestände des ehemaligen „Berlin Document Center", das zahlreiche Quellen und Dokumente aus der Zeit des Nationalsozialismus zusammengertragen hatte, liegen heute im Bundesarchiv Berlin. Auch über Bleeker, der seit November 1932 Mitglied der NSDAP und während des Dritten Reiches weiteren NS-Organisationen beigetreten war, finden sich hier aufschlußreiche Akten[3].

Weitere wichtige Aktenbestände, vornehmlich zu Tätigkeiten des Künstlers in Ankaufskommissionen, zu bestimmten Aufträgen und zu seiner Entnazifizierung liefern das

---

[1] Nachlaß Bernhard Bleekers am Germanischen Nationalmuseum München. Im Folgenden zitiert als: „NL BB: ...". Desweiteren befinden sich Unterlagen und Photographien im Besitz der Familien Bleeker und Ott.

[2] Akademie der bildenden Künste München: Personalakte Bernhard Bleeker. Im Folgenden zitiert als: „ABK München: Personalakte Bernhard Bleeker..."

[3] Bundesarchiv Berlin (ehemaliges Berlin Document Center): Akten über Bernhard Bleeker. Im Folgenden zitiert als: „BA Berlin: Akte über Bernhard Blekeer...". Im BA Berlin finden sich noch weitere Hinweise auf Bleeker, die Aufschlüsse geben über seine Bekanntheit, seine Teilnahme an Wettbewerben und Aufträge für Plastiken (hierzu siehe die Quellenangaben in der Bibliographie).

Bayerische Hauptstaatsarchiv und das Staatsarchiv München[4]. Das Bayerische Kriegsarchiv bringt erstaunlich viele Hinweise über Bleeker in seiner Funktion als künstlerischer Beirat einer Kriegsgräber-Kommission in Galizien im Ersten Weltkrieg[5].
Auch das Stadtarchiv München[6], das Universitätsarchiv der Ludwig-Maximilians-Universität und die „Monacensia"-Bibliothek in München bergen einige zum Teil detallierte Dokumente über Auftragswerke und Tätigkeiten des Künstlers[7].

Weitere Unterlagen zu wichtigen Arbeiten des Künstlers existieren in den Stadtarchiven von Landau und Miesbach und dem „Historischen Archiv der Firma Klein, Schanzlin & Becker" in Frankenthal[8].

2. 2.: Sekundärliteratur

Obwohl Bleeker über Fachzeitschriften wie „Die Kunst", „Die Plastik" und „Deutsche Kunst und Dekoration" frühe Bekanntheit erreicht hatte – etwa seit 1908 bis 1944 war sein Name mehr oder weniger regelmäßig in diesen Zeitschriften zu finden – wurde in der späteren kunsthistorischen Forschung Leben und Werk des Künstlers nur in vereinzelten Fällen tangiert, zumeist am Rande in Publikationen über die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts oder unter dem Gesichtspunkt bestimmter kunstgeschichtlicher, gesellschaftlicher oder politischer Aspekte.
Es werden einzelne Werke – oftmals pathetisch überhöht – beschrieben oder einfach nur aufgelistet, seine künstlerische Verortung – recte – mehr bei Adolf von Hildebrand als bei seinem „wirklichen" Lehrer Wilhelm von Rümann festgestellt.

Die erste größere Erwähnung Bleekers in einer Fachzeitschrift erschien in Walter Riezlers Besprechung der Plastik der Ausstellung „München 1908"[9], auf der Bleeker mit der Gruppe „Reichtum", einer Brunnenfigur, vertreten war.

---

[4] Siehe hierzu die Quellenangaben in der Bibliographie
[5] Siehe hierzu die Quellenangaben in der Bibliographie
[6] Stadtarchiv München (im Folgenden zitiert als: „StAM..."): Bürgermeister und Rat („BUR") 507; BUR 551 und StAM: Kulturamt 628. Zu weiteren Quellen im StAM siehe die Bibliographie.
[7] Monacensia-Bibliothek München: Literaturarchiv 51/69: Bernhard Bleeker und Archiv Künstlergenossenschaft: Bernhard Bleeker. Zum Universitätsarchiv München siehe die Quellen in der Bibliographie.
[8] Siehe hierzu die Quellenangaben in der Bibliographie
[9] Walther Riezler: Die Plastik im Ausstellungspark und das Hauptrestaurant, in: Die Kunst 18, 1908, S. 450-472 (mit Abb. S. 470)

Die gezeigte Plastik sei eine „Frucht Hildebrandischen Geistes“[10]. Bleeker und seine Künstlerkollegen werden in das bahnbrechende Werk des Marburger Bildhauers eingebettet, wobei Bleeker besonders großes Lob erhielt[11].

Die Vorbildwirkung Adolf von Hildebrands für Bleeker und seine Zeitgenossen stellt auch Alexander Heilmeyer in den Jahren 1914 und 1931[12] fest.

Während der Zeit kurz vor dem Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs ist Bleeker ein hochgelobter und vielbeachteter Künstler.

So bespricht Walther Riezler im Jahre 1912 in einem zweiseitigen Aufsatz in der Zeitschrift „Die Plastik“ die „Porträtbüsten von Bernhard Bleeker“[13]. Der Kulturhistoriker Wilhelm Hausenstein stellt im Jahre 1915 die bis dahin wichtigsten Werke des Künstlers vor[14].

Als 1924 Bleekers „Toter Soldat“ in das Kriegerehrenmal im Münchner Hofgarten integriert wurde, stand dieses Werk von Anfang an im Mittelpunkt des Interesses. Weniger seine stilistische Gestaltung als vielmehr die politisch-gesellschaftliche Indienstnahme prägte die Untersuchungen und Interpretationen der Kriegerfigur[15].

Ein weiteres Hauptwerk des Künstlers, der „Rossebändiger“, der 1931 zusammen mit Hermann Hahns „Rossebändiger“ vor der Technischen Hochschule in München in der Arcisstraße aufgestellt wurde, fand in der Münchner Presse und in namhaften Kunstblättern ebenfalls große Beachtung. Neben Diskussionen über seine Nacktheit und die daraus resultierende Frage der Verwerflichkeit dieses Kunstwerks, wurde die Gruppe auch mehrfach unter stilistischen Gesichtspunkten betrachtet[16].

Abgesehen von einigen Zeitungsartikeln, z. B. in den „Münchener Neuesten Nachrichten“[17] aus den Zwanziger und beginnenden Dreißiger Jahren, sind es vor allem die

---

[10] ebd., S. 450

[11] ebd., S. 454

[12] Alexander Heilmeyer: Von Münchner Plastik, in: Die Kunst 29, 1914, S. 131-147; ders.: Die Plastik des 19. Jahrhunderts in München, München 1931, S. 120. Hans Karlinger reiht Bleeker als „Stilist“ in die Reihe der Hildebrand-Nachfolge ein: Hans Karlinger: München und die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts, München 1933, S. 219. Das vielzitierte Werk Alfred Kuhns: Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart, 2. Auflage, München 1927/28, ignoriert dagegen den Künstler, ebenso Carl Einstein in seiner Publikation „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“, Berlin 1926. Einsteins Buch beschäftigt sich vornehmlich mit moderner Kunst. Für die Plastik des 20. Jahrhunderts sieht er Rodin und Aristide Maillol bahnbrechend, gefolgt von Lehmbruck, Barlach, Brancusi, Archipenko, Duchamp-Villon, Laurens, Lipchitz, Belling, Arp und Giacometti.

[13] Walther Riezler: Porträtbüsten von Bernhard Bleeker, in: Die Plastik, 2. Jg., 1912, S. 25f. (mit Abb. Tafeln 19-26, 90)

[14] Wilhelm Hausenstein: Bernhard Bleeker, in: Die Kunst 33, 1915, S. 11-19 (mit Abb. S. 10-17)

[15] Es gibt eine enorme Fülle von Literatur, in der der „Tote Soldat“ behandelt oder erwähnt wird. Siehe hierzu die Literaturangaben unter WV 115 und im Kapitel „Denkmäler: 5. 5. 1: Der Tote Soldat“.

[16] Die Literatur, in der die Rossebändiger Bleekers und Hahns behandelt und erwähnt werden, ist sehr zahlreich, siehe WV 136 und das Kapitel „Denkmäler: 5. 4. 1: Der Rossebändiger“.

[17] Peregrin: Beim feldgrauen Ritter. Im Münchner Atelier des Bildhauers Bleeker, in: MNN, 30. 4. 1978; Konrad Weiß: Bernhard Bleeker 50 Jahre, in: MNN, Nr. 197, 23. 7. 1931

Kunstschriftsteller Peter Breuer und Bruno Kroll, die zwischen 1931 und 1937 kleinere Beiträge über Bleekers Wirken verfassten[18].

Zwei Abhandlungen über die deutsche Bildhauerei, Alfred Hentzens „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ aus dem Jahre 1934 und Bruno E. Werners „Die deutsche Plastik der Gegenwart“ von 1940[19] behandeln den Künstler aus einer mehr subjektiv-deskriptiven Sichtweise. Obwohl hier nur wenige seiner Werke besprochen werden, wird Bleeker dennoch in die Reihe großer zeitgenössischer deutscher Bildhauer eingeordnet.

Hubert Schrades Arbeit „Das deutsche Nationaldenkmal“ aus dem Jahr 1934 ist die erste Publikation, in der Bleeker für den Nationalsozialismus vereinnahmt wurde[20].

Auch Wilhelm Westeckers Buch „Krieg und Kunst“ und Hans Weigerts „Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart“[21] sind in ähnlich ideologischem Geist verfasst, wenngleich Weigert bemüht war, ein objektiveres Bild des zeitgenössischen Kunstschaffens zu zeichnen, indem er auch Künstler besprach, die mit Ausstellungsverbot belegt waren, wie etwa Käthe Kollwitz.

Weitere Betrachtungen über Bleeker und sein Werk erschienen anläßlich seines 60. Geburtstages 1941 im „Völkischen Beobachter“, in der „Frankfurter Zeitung“ und in der Zeitschrift „Die Kunst“[22]. Die parteinahe Illustrierte „Die neue linie“ präsentierte 1941 in dem Artikel „Die Münchner Akademie“ Bleeker zusammen mit 11 weiteren Akademieprofessoren[23]. Im Jahre 1943 erfolgte die Schilderung eines Besuches des „Bundes Deutscher Mädel“ in Bleekers Atelier[24].

Daß der Künstler im Dritten Reich ein angesehener Bildhauer war, zeigen auch die zahlreichen Erwähnungen in einschlägigen Kunstorganen, wie beispielsweise in der 1937 gegründeten Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“ (seit 1939 „Die Kunst im Deutschen

---

[18] Peter Breuer: Von Münchner Künstlern und ihrem Schaffen: Bernhard Bleeker, in: Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger, Nr. 78, 5./6. 4. 1931, S. XIII; ders.: Süddeutsche Künstlerköpfe: Bernhard Bleeker, in: Völkischer Beobachter, Nr. 266, 47. Jg., 23. 9. 1934, unpaginiert; ders.: Bernhard Bleeker, in: Münchner Künstlerköpfe, München 1937, S. 280-282; Bruno Kroll: Der Mann, der das Kriegerdenkmal schuf. Bernhard Bleeker zum 50. Geburtstag, in: Münchener Zeitung, Nr. 205, 27. 7. 1931; ders.: Bernhard Bleeker, in: Die Kunst 69, 1934, S. 37-49 (mit Abb. S. 36-49)

[19] Alfred Hentzen: Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Berlin 1934, S. 72-74; Bruno E. Werner: Die deutsche Plastik der Gegenwart, Berlin 1940, S. 28, 114-116. Werner stellte in seinem Werk auch Barlach, Kollwitz und Lehmbruck vor. Das Werk wurde kurz nach seinem Erscheinen verboten (Thomae 1978, A 44).

[20] Hubert Schrade: Das deutsche Nationaldenkmal. Idee, Geschichte, Aufgabe, München 1934, S. 107-112; siehe hierzu das Kapitel „Denkmäler: 5. 5. 1: Der Tote Soldat“

[21] Wilhelm Westecker: Krieg und Kunst. Das Weltkriegserlebnis in der deutschen Kunst, Wien, Leipzig 1940, S. 16; Hans Weigert: Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Berlin 1942, S. 506

[22] WR.: Bernhard Bleeker 60 Jahre alt, in: Völkischer Beobachter, Nr. 207, 26. 7. 1941; Rudolf Bach: Der Plastiker Bernhard Bleeker. Zu seinem sechzigsten Geburtstage, in: Frankfurter Zeitung, 12. 10. 1941, S. 3; CHR.: Bernhard Bleeker ein Sechziger, in: Die Kunst 83, 1941, Nr. 12, S. 2f.

[23] N.N.: Die Münchner Akademie, in: Die neue linie, 11. Jg., Heft 11, Juli 1941, S. 20-23, hier S. 23

[24] Eva Wiske: Klarheit und schlichte Würde. Besuch bei Bernhard Bleeker, in: Mädel – eure Welt! Das Jahrbuch der Deutschen Mädel, hg. v. Hilde Munske, 4. Jg., München 1943, S. 484-489

Reich“) oder „Die Jugend“. Häufig werden Abbildungen seiner Werke gezeigt, die er zu der jährlich stattfindenden Schau „Große Deutsche Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ schickte, oder Photographien seiner Arbeiten zu bestimmten Themengebieten[25]. Eines der wichtigsten Werke über die deutsche Bildhauerei zur Zeit des Dritten Reiches ist das aufwendig ausgestattete Buch „Deutsche Plastik unserer Zeit“ von Kurt-Lothar Tank aus dem Jahre 1942[26]. Diese sehr stark von nationalsozialistischen Ideologemen durchsetzte Publikation kann gleichsam als Spiegel der offiziellen Kunstanschauung gewertet werden[27]. 17 damals namhafte Künstler, darunter auch Bleeker, wurden darin besprochen. So wird offenbar, daß man ihn zur künstlerischen Bildhauerelite des Deutschen Reiches zählte. Neben pathetisch-nationalen Äußerungen über Bleekers „Toten Soldaten“, gibt Tank auch einen knappen Abriß über weitere Werke des Künstlers.

In den ersten Jahren nach 1945 wird es still um ihn: Bleeker ist als entnazifizierte Person des kulturellen öffentlichen Lebens in Ungnade gefallen. Nur einige wenige Zeitungsartikel beschäftigen sich mit dem Künstler im Rahmen seines Spruchkammerverfahrens 1946[28]. Auch die damaligen deutschen Überblickswerke ignorieren den Künstler auf Grund seiner nationalsozialistischen Vergangenheit[29] (in internationalen Werken ist Bleeker so gut wie nie vertreten).
Erst im Jahre 1953 widmet ihm das von Hans Vollmer herausgegebene „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts“[30] einen kleinen Artikel.

---

[25] Siehe hierzu die Aufsätze H. W. Keisers, Hans Kieners, Bruno Krolls, Werner Rittichs und Wilhelm Westeckers in der Bibliographie der vorliegenden Arbeit.
Werke von Bleeker wurden auch in der Zeitschrift „Die Jugend“ gezeigt: Nr. 15, 12. 4. 1939, S. 286; Nr. 16, 21. 4. 1939, S. 306, 312; Nr. 19, 11. 5. 1939, S. 366; Nr. 25, 20. 6. 1939, S. 486f.; Nr. 28, 11. 7. 1939, S. 561; Nr. 29, 18. 7. 1939, S. 567; Nr. 43, 24. 10. 1939, Titelblatt; Nr. 44, 31. 10. 1939, S. 835; Nr. 2, 8. 1. 1940, S. 16; Nr. 5, 30. 1. 1940, S. 55; Nr. 11, 2. 4. 1940, S. 123

[26] Kurt-Lothar Tank: Deutsche Plastik unserer Zeit, München 1942, bes. S. 54-57 (mit Abb. Nr. 29-36)

[27] Zu Tanks Buch siehe das Kapitel „Denkmäler: 5. 5. 1: Der Tote Soldat“, S. 171f.

[28] HF.: Professor Bleeker vor der Spruchkammer, in: Münchner Mittag, 22. 11. 1946; N.N.: Der „parteigebundene“ Bildhauer, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 97, 23. 11. 1946

[29] So Hans Eckstein: Maler und Bildhauer in München, München 1946; auch sieht Franz Roh anläßlich einer Ausstellung moderner Kunst 1946 den „begrenzten, aber ansehnlichen Stamm wirklicher Plastiker“ in München reduziert auf den verstorbenen Wrampe, auf Stadler, Priska von Martin, Hiller, Kirchner und Brenninger. Er verweist auf „antikes Formenwesen“, das diese Bildhauer in sich aufgenommen hätten, ohne daß sie deshalb als Epigonen betrachtet werden könnten (zitiert nach Finckh 1987, Bd 1, S. 232); Werner Hofmann: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1958; Gert von der Osten: Plastik des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Königstein/Taunus 1962 (= Die blauen Bücher, 1962)

[30] Hans Vollmer: Bernhard Bleeker, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Leipzig 1953, S. 230. Dieser Artikel ist jedoch nicht aktuell zu nennen. Es scheint, daß der Autor die letzten Informationen über Bleeker aus den Dreißiger Jahren hatte: Der Autor erwähnt das noch nicht zerstörte Glasfenster im Augsburger Dom aus dem Jahre 1934, als letzte Arbeit wird der „Hundebrunnen“ im Münchner Ärztehaus (1935/36) genannt.

Im Jahre 1958 gibt Gustav Seitz in seinem Büchlein „Deutsche Porträtplastik des 20. Jahrhunderts“[31] eine Kurzcharakteristik von Bleekers Bildnisschaffen.

Auch in Franz Rohs Publikation „Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart“ aus dem gleichen Jahr wird Bleeker als Schöpfer des „Toten Soldaten“, des „Rossebändigers“ und von Bildnisbüsten erwähnt[32]. In der 1963 veränderten und erweiterten Fassung von Rohs Buch, nun mit dem Titel „Deutsche Plastik von 1900 bis heute“[33], würdigt der Autor Bleeker als Lehrer Hans Wimmers und Alexander Fischers und nimmt ihn in die Reihe von 82 deutschen Bildhauern auf.

Werner Hofmanns vielgelesenes Buch „Die Plastik des 20. Jahrhunderts“[34] aus dem Jahre 1958 beschäftigt sich mit der Entwicklung der deutschen und internationalen Bildhauerei. Als „Wegbereiter“ werden u. a. Rodin, Adolf von Hildebrand, Meunier, Minne und Maillol genannt. Der Autor überspringt die breite Masse der konventionell arbeitenden deutschen Künstler (mit Ausnahme Georg Kolbes) und legt sein Hauptaugenmerk auf Barlach, Lehmbruck, Belling und Otto Freundlich. Im weiteren Verlauf geht er auf die bedeutenden ausländischen Bildhauer ein wie Brancusi, Boccioni, Duchamp-Villon, Laurens, Lipchitz, Archipenko, Zadkine, Giacometti, Moore und viele andere mehr. Hofmann steht hier folglich in der Tradition der neueren Kunstgeschichtsschreibung, in der die traditionellen, über lange Jahre vorherrschenden Stilrichtungen ignoriert werden.

Auch Gert von der Osten[35] verzichtet auf die Erwähnung des Künstlers. Der Autor ist jedoch bemüht, eine sehr große Anzahl deutschsprachiger Bildhauer vorzustellen und übersieht dabei nicht die „klassische“ Richtung, das Dritte Reich wird allerdings ausgeklammert.

Richard W. Eichler hingegen charakterisiert 1962 einige Werke des Bildhauers. Aus seinen Aussagen – nicht nur über Bleeker – ist eine reaktionäre Tendenz herauszulesen:

So schreibt er, der Künstler sei nicht in die „Fallgruben zeitbedingter Versuchungen gestürzt“, und: „ein am öffentlichen Auftrag arbeitender (das bedeutet für das gesamte Volk schaffender) Künstler muß kurzlebigen Strömungen widerstehen, wenn er für die Dauer wirken will“[36].

---

[31] Gustav Seitz: Deutsche Porträtplastik des 20. Jahrhunderts, München 1958

[32] Franz Roh: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, S. 299 (mit Abb. S. 300)

[33] Franz Roh: Deutsche Plastik von 1900 bis heute, München 1963

[34] Werner Hofmann: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1958

[35] Gert von der Osten: Plastik des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Königstein/Taunus 1962 (= Die blauen Bücher, 1962)

[36] Richard W. Eichler: Künstler und Werke. Maler, Bildhauer und Graphiker unseres Jahrhunderts im deutschen Sprachraum, München 1962, S. 66. Seine antimoderne Sichtweise wird bei Eichler auf S. 8 deutlich: „Selbst jenen Fragwürdigkeiten, denen ihre Kurzlebigkeit ins Gesicht geschrieben steht, werden heutige aufwendige Darstellungen gewidmet. Deren Verfasser sind bemüht, alle Künstler als zurückgeblieben abzutun, die sich ihrer unduldsamen Auslegung des Begriffes „moderne Kunst“ nicht unterwerfen. Dieser Band soll zeigen, daß ohne

Waldemar Grzimeks 1969 erschienenes Werk über „Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts“[37] schildert einige Anekdoten aus Bleekers Leben und führt eine kleine Werkliste auf. Grzimek hatte mit vielen in seiner Publikation besprochenen Bildhauern persönliche Kontakte.

In all diesen nach 1945 erschienenen Publikationen wurde Bleekers Wirken (und das der anderen behandelten Künstler) im Dritten Reich übergangen. Ein Indiz für die damals geringe Bereitschaft, sich mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen.

Erst in den Sechziger Jahren begann die kunsthistorische Forschung, sich verstärkt mit der Kunst im Nationalsozialismus zu beschäftigen[38], wobei Bleeker nur in einigen wenigen Arbeiten erwähnt wurde, was sicherlich mit seinem geringen Bekanntheitsgrad nach 1945 zusammenhing[39]. Reinhard Müller-Mehlis´ Buch über „Die Kunst im Dritten Reich“[40] machte hier einen Anfang.

Einige Publikationen zum Thema „Kunst im Dritten Reich“ entbehren jedoch einer wissenschaftlichen Neutralität und sind geprägt von einer bewußten Politisierung[41].

Ursel Berger[42] wirft diesen Arbeiten ein „Schwarz-Weiß-Denken“ vor. Ihrer Meinung nach waren solche Publikationen „weniger wissenschaftlich als politisch bedingt“[43]. Berger führt

---

Verzicht auf die Darstellung der menschlichen Umwelt und ohne eine krasse Deformierung um ihrer selbst willen Kunstformen gefunden wurden, die unserer Zeit voll zugehören“.
Ein anderes Buch Eichlers, das 1960 erschienene Werk „Könner, Künstler, Scharlatane“, wird von Franz Roh scharf kritisiert. Nach Roh ist für Eichler alles, was „sich vor 1933 und nach 1945 der übereinstimmenden Schätzung von Sachverständigen erfreut ... ausnahmslos Bluff. ... Verblümt wird man mit nationalsozialistischen Kunstanschauungen bedient“ (zitiert nach Franz Roh: Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei, München 1962, S. 99, mit weiteren Beispielen auf S. 99-101).

[37] Waldemar Grzimek: Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben, Schule, Wirkungen, München 1969, S. 115f. Ähnlich aufgebaut ist Hans Kiesslings Buch „Begegnung mit Bildhauern. Münchner Kunstszene 1955-1982“, St. Ottilien 1982, zu Bleeker: S. 68-73

[38] Freilich gab es auch bereits kurz nach Kriegsende und in den Fünfziger Jahren vereinzelte Arbeiten über die Kunst in der Nazi-Zeit. Beispiele hierfür wären: Adolf Behne: Entartete Kunst, Berlin 1946; Paul Ortwin Rave: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949; Hellmuth Lehmann-Haupt: Art under a Dictatorship, New York 1954. Werke der Sechziger Jahre: Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963; Joseph Wulf: Die bildenden Künste im Dritten Reich, Gütersloh 1963. In all diesen Werken wird Bleeker jedoch nicht erwähnt.

[39] Der Ausst. Kat. „Die dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland“ im Haus der Kunst in München aus dem Jahre 1977 bleibt leider hinter den Erwartungen zurück. Der in diesem Katalog veröffentlichte Aufsatz „Plastik“ von Günter Aust (S. 133-152) gibt zwar einen knappen Überblick über das plastische Kunstschaffen in Deutschland während dieser Zeit, Hauptaugenmerk ist jedoch auf die moderne Kunst gerichtet. Die Problematik nationalsozialistischer Kunstauffassung kommt dabei leider etwas zu kurz. So ist es nicht verwunderlich, wenn Bleeker hier ignoriert wird. Der Ausst. Kat. „Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-45“ in der Akademie der Künste Berlin aus dem Jahre 1978 ignoriert Bleeker ebenfalls. Diese Publikation trägt jedoch einige interessante Einzelaspekte zur Problematik bei.

[40] Reinhard Müller-Mehlis: Die Kunst im Dritten Reich, München 1976

[41] Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Begrifflichkeit „Faschismus“ oder „faschistisch“ bei Publikationen aus dem Spektrum der eher links Denkenden, was sicherlich aus der sog. „68er“-Bewegung herrührt, aus der die „antifaschistische“ Politisierung erwuchs.

[42] Ursel Berger: „Moderne Plastik“ gegen „Die Dekoration der Gewalt“. Zur Rezeption der deutschen Bildhauerei der zwanziger und dreißiger Jahre nach 1945, in: Ausst. Kat. Leeds, S. 61-75, hier S. 67. Dieser Ausstellungskatalog gibt einen interessanten Querschnitt zur Bildhauerei im Dritten Reich. Bleeker wird jedoch nicht erwähnt.

mehrere Beispiele an: In dem Kolloquiumsband „Die Dekoration der Gewalt“[44] sahen die Autoren „ihre Arbeit als Mittel im politischen Kampf“[45], so daß in die behandelten Kunstwerke eine NS-Ideologie hineininterpretiert werden mußte. Ähnlich verhalte es sich mit dem Ausstellungskatalog „Skulptur und Macht“[46], in dem ebenfalls das oben zitierte Schwarz-Weiß-Denken offensichtlich werde, wie auch bei Klaus Wolberts „Die Nackten und die Toten des Dritten Reichs“[47]. Besonders bei letzterem kritisiert Berger, für den Autor bestehe „die figürliche Kunst seit dem 18. Jahrhundert offensichtlich überwiegend aus „Vorarbeiten“ zum NS-Menschenbild“[48].

Die Beurteilung dieser „politisch“ zu nennenden Arbeiten[49] durch Berger ist teilweise zutreffend, wenngleich sie allzu kritisch mit ihnen ins Gericht geht.

Wenn Wolbert jedoch über Bleeker schreibt, er lade seine nackten Gestalten „mit Substanzialität, mit elitärem Geist, mit vitaler Macht und Pracht, mit irrationalen Seelenkräften und animierender Erotik“[50] auf, so ist diese Interpretation schlicht verfehlt. Die wenigen unbekleideten Figuren des Künstlers, die zur Zeit des Dritten Reiches entstanden, entbehren jeglicher Erotik oder machtvoll-elitärer Pose. Dies würde der künstlerisch-zurückhaltenden Gestaltungsweise Bleekers entschieden widersprechen.

Problematisch ist fernerhin Wolberts Pauschalisierung der im Nationalsozialismus entstandenen Kunstwerke. Der Autor sieht in den (nackten) Figuren das „Potenzial eines politisch längst ins Reaktionäre tendierenden Menschenbildes“[51]. Freilich ist es nicht zu leugnen, daß bestimmte Arbeiten aus dieser Zeit mit einer rassisch-kriegerischen Ideologie durchsetzt sind, viele Werke wurden jedoch erst durch die nationalsozialistische Kunstberichterstattung und Propaganda in solch einer Weise aufgeladen, ohne daß die jeweiligen Künstler bewußt eine politische Aussagekraft und Symbolik in ihre Arbeiten hineinprojizierten.

---

[43] ebd., S. 68
[44] Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittig, Wolfgang Schäche, Angela Schönberger (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979
[45] Berger 2001/2, S. 68
[46] Ausst. Kat. Berlin 1983: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekts der Akademie der Künste „Das war ein Vorspiel nur ...“, 8. 5.-3. 7. 1983
[47] Klaus Wolbert: Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982
[48] Berger 2001/2, S. 70
[49] So sind bei Wolbert des öfteren Schlagworte wie „Klassenkampf“ oder „Kapital“ zu lesen (z. B. S. 7, 8, 197).
[50] Wolbert 1982, S. 27. Der Autor spricht hierbei nicht nur von Bleeker, sondern auch von Wackerle, Kolbe, Scheibe, Klimsch und Albiker.
[51] ebd., S. 27

Weitere informative Publikationen über die NS-Zeit sind der Wiener Ausstellungskatalog „Kunst und Dikatur“[52] aus dem Jahre 1994 und Josephine Gablers Untersuchung über die „Skulptur in Deutschland in den Ausstellungen zwischen 1933 und 1945“[53].

Freilich wurden auch Schriften veröffentlicht, die die Kunst im Nationalsozialismus unangemessen verharmlosen:
So spricht Robert Scholz, ehemaliger NS-Kunstfunktionär und Hauptschriftleiter der Zeitschrift „Kunst im Deutschen Reich“, in seinem 1977 erschienenen Werk „Architektur und Bildende Kunst 1933-1945“[54] von „Dekadenzerscheinungen“ in der Kunst der Zwanziger Jahre. Die Bildhauerei dieser Zeit habe durch Naturnähe und handwerkliches Können traditionell arbeitender Künstler „weit weniger als in der Malerei zersetzend gewirkt“[55]. Für Künstler wie Kolbe, Klimsch, Scheibe, Wackerle, Albiker und Bleeker sei die Zeit des Dritten Reiches eine „sehr positive Schaffensperiode ohne künstlerische oder ideelle Nötigung“ gewesen[56].
Auch die im Jahre 1981 anläßlich des 100. Geburstages Bernhard Bleekers erschienene dreiseitige Würdigung von Robert Frank in den „Klüter Blättern“ ist in einem unterschwellig reaktionären Stil gehalten[57]. Der Autor läßt sich über die „Unfähigkeit“ der zeitgenössischen Künstler aus und spricht von den „bedeutenden Leistungen“ des Bleeker-Schülers Schmid-Ehmen nach 1933. Zum Umgang mit Bleeker nach 1945 äußert sich Frank: „Der Dank [für Bleekers Schaffen im Dritten Reich; der Autor spricht hier u. a. von den Figuren im Reichsehrenmal Tannenberg] war 1945 seine Entlassung als Professor, aber nachdem sich die Wogen etwas geglättet haben, besann man sich in München doch noch auf den Wert wirklichen Könnens“[58].
Eine weitere nicht unproblematische Publikation ist das Werk Mortimer G. Davidsons, „Kunst in Deutschland 1933-45“[59]. Ursel Berger wirft dem Verfasser „naiven Umgang sowohl mit der NS-Propaganda wie auch mit manchen verlogenen Künstlerlegenden“ vor[60].

---

[52] Ausst. Kat. Wien 1994: Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion, 2 Bde.
[53] Josephine Gabler: Skulptur in Deutschland in den Ausstellungen zwischen 1933 und 1945, Diss. Berlin 1996
[54] Robert Scholz: Architektur und Bildende Kunst 1933-1945, Preußisch Oldendorf 1977. Scholz verfaßte 1939 das Werk „Lebensfragen der bildenden Kunst“ (München 1939). Dieses Buch, das sich mit „deutscher“ und „entarteter“ Kunst auseinandersetzt, ist stark von Alfred Rosenbergs Kunstanschauungen beeinflußt.
[55] ebd. S. 60
[56] ebd., S. 64
[57] Robert Frank: Bernhard Bleeker. Zum hundertsten Geburtstag des Künstlers, in: Klüter Blätter. Monatshefte für Kultur und Zeitgeschichte, Heft 8, August 1981, 32. Jg., hg. v. Gert Sudholt, S. 12-14
[58] ebd., S. 13
[59] Mortimer G. Davidson: Kunst in Deutschland 1933-45. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, Bd. 1: Skulpturen, Tübingen 1988

Den bisher ausführlichsten Überblick über Bernhard Bleeker gibt der Ausstellungskatalog „Dokumente zu Leben und Werk des Bildhauers Bernhard Bleeker“ aus dem Jahre 1978[61], der anläßlich der Übergabe seines schriftlichen Nachlasses an das Archiv für Bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg publiziert wurde. Neben einer kurzen Auflistung einzelner Werke und einer knappen aber treffenden Zusammenfassung seines künstlerischen, politischen und privaten Lebens, sind vor allem Auszüge seiner schriftlichen Korrespondenz mit Freunden, Künstlerkollegen und Institutionen abgedruckt.

Im Jahre 1979 erscheint ein umfangreiches Werk über die „Deutsche Kunst der Zwanziger und Dreißiger Jahre“. Darin gibt Joachim Heusinger von Waldegg eine Zusammenfassung über die Plastik dieser Zeit[62]. Der Autor untersucht die einzelnen Kunstregionen und Metropolen Deutschlands und stellt für München fest, daß Bernhard Bleeker zusammen mit Hermann Hahn zu den wichtigsten Bildhauerlehrern an der Münchner Akademie zählte und für die bildhauerische Kontinuität des Neoklassizismus sorgte. Heusinger von Waldegg erwähnt im Zusammenhang mit Bleeker noch dessen Schüler Hans Wimmer[63], von den Schülern Hahns werden u. a. Fritz Wrampe, Toni Stadler, Anton Hiller, Fritz Koelle, Georg Brenninger und Josef Henselmann genannt. Ignoriert werden hingegen andere wichtige bildhauerische Kräfte dieser Zeit wie Alexander Fischer und Joseph Wackerle[64].

Der sehr informative Ausstellungskatalog über „Die Zwanziger Jahre in München“[65] (1979), der Katalog „Trümmerzeit in München“[66] (1984) und die Publikation „Münchner Moderne.

---

[60] Berger 2001/2, S. 71. Auch Herr Oberstleutnant Dr. Wolfgang Schmidt, Militärgeschichtliches Forschungsamt Potsdam, wies mich auf die mögliche Nähe Davidsons zu rechtsextremistischen Kreisen hin. In der Tat ist auch in Davidsons Einführungstext eine gewisse Tendenz zur Verharmlosung zu erkennen. Davidson zieht zahlreiche Abbildungen bildhauerischer Arbeiten ohne Datierung heran, so daß sie fälschlicherweise der Zeit des Dritten Reichs zugeordnet werden könnten. Auch auf einige von Bleekers Werken trifft dies zu, so auf den „Toten Soldaten“ und das Portrait Hindenburgs, die beide vor 1933 entstanden. Dennoch ist Davidsons Publikation auf Grund der Fülle der Abbildungen und zahlreicher biographischer Angaben über teilweise unbekanntere Bildhauer durchaus nützlich.

[61] Ausst. Kat. Nürnberg 1978: Dokumente zu Leben und Werk des Bildhauers Bernhard Bleeker (1881-1968). 5. Sonderausstellung des Archivs für Bildende Kunst der Reihe „Materialien – Dokumente zu Leben und Werk“: 5a: Bernhard Bleeker (26. 8.-10.10. 1978). Katalogbearbeitung: Irene Brütting und Helmgard Dell-Bach, mit einer Einführung von Lothar Hennig, Nürnberg 1978 (im Folgenden zitiert als: „Ausst. Kat. Nürnberg 1978: Dokumente...“)

[62] Joachim Heusinger von Waldegg: Plastik, in: Deutsche Kunst der Zwanziger und Dreißiger Jahre, hg. von Erich Steingräber, München 1979, S. 236-303

[63] ebd. S. 241f.

[64] Vgl. hierzu Finckh 1987, Bd. 1, S. 234f., der die Vorgehensweise Heusinger von Waldeggs kritisiert.

[65] Ausst. Kat. München 1979: Die Zwanziger Jahre in München (Ausstellung im Stadtmuseum München, Mai-September 1979), München 1979

[66] Ausst. Kat. München 1984: Trümmerzeit in München. Kultur und Gesellschaft einer deutschen Großstadt im Aufbruch 1945-1949 (Ausstellung im Stadtmuseum München 1984), München 1984

Kunst und Architektur der zwanziger Jahre“[67] aus dem Jahre 2002 beleuchten einzelne zeitliche Aspekte des künstlerischen München, in denen auch Bleeker keine geringe Rolle spielte. Besonders letzteres Werk behandelt noch einmal zwei Hauptwerke des Künstlers unter kunstpolitischen und gesellschaftlichen Gesichtspunkten: seinen „Toten Soldaten“ und den Rossebändiger.

Zwei der wohl wichtigsten Abhandlungen zum Verständnis der Münchner Bildhauerei, wenn auch hauptsächlich auf die Zwanziger Jahre ausgerichtet, sind der Aufsatz J. A. Schmoll gen. Eisenwerths „Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre und ihre Stellung innerhalb der deutschen und internationalen Bildhauerei“[68] aus dem Jahr 1981 und die leider unpublizierte und daher schlecht zugängliche Dissertation Gerhard Finckhs „Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre unter Berücksichtigung der Entwicklung seit der Jahrhundertwende“[69] aus dem Jahr 1987. Beide Autoren geben einen ausführlichen Abriß der plastischen Kunst und ihrer Vertreter, so daß hier erstmals nahezu die gesamte Bandbreite des bildhauerischen Schaffens in München vorgestellt wird.

Die Jubiläumsschrift der Münchner Kunstakademie „Tradition und Widerspruch“[70] aus dem Jahre 1985 gibt einen kritischen Abriß über die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in München, Bleekers Wirkungsstätte von 1922-1944.
Einen kurzen, dennoch gründlichen Überblick über die wichtigsten Werke Bleekers gibt Peter Wiench im Jahre 1995 im „Allgemeinen Künstlerlexikon. Die bildenden Künste aller Zeiten und Völker“[71].
Eine weitgestreute Übersicht über das plastische Schaffen in München bietet der 1997 heraussgegebene Ausstellungskatalog „Figürliche Plastik im Lenbachhaus 1830-1980“[72]. Wie aus dem Titel hervorgeht, ist das Thema jedoch nur auf die Bestände des Münchner

[67] Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre, hg. v. Felix Billeter, Antje Günther, Steffen Krämer, Berlin 2002
[68] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts und ihre Stellung innerhalb der deutschen und internationalen Bildhauerei, in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hg. v. Julius Müller-Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 289-309
[69] Gerhard Finckh: Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre unter Berücksichtigung der Entwicklung seit der Jahrhundertwende, 3 Bde., Diss. München 1987 (vorhanden in der Bayerischen Staatsbibliothek München).
[70] Thomas Zacharias (Hg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985
[71] Peter Wiench: Bernhard Bleeker, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 11, München, Leipzig 1995, S. 480f.
[72] Ausst. Kat. München 1997: Figürliche Plastik im Lenbachhaus 1830-1980. Ausstellungskatalog Sammlung III: Figürliche Plastik im Lenbachhaus, 19. und 20. Jahrhundert (Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, 23. 7.-9. 11. 1997), München 1997

Lenbachhauses beschränkt (Bleekers Arbeiten, von ihm sind immerhin 8 Portraitköpfe im Depot des Lenbachhauses vorhanden, werden in der Ausstellung indessen nicht präsentiert).
Die ausgestellten Stücke zeigen die unterschiedlichen Stilausprägungen: von klassizistisch und historistisch geprägten Arbeiten über den Jugendstil bis hin zu neoklassizistischen Plastiken. Ein erwähnenswerter Aufsatz im Katalog von Barbara Eschenburg über die Münchner Plastik[73] befasst sich auch mit Bernhard Bleekers „Totem Soldaten". Die Autorin schildert treffend die Symbolhaftigkeit des Kriegers zur Zeit des Dritten Reiches. Wenn sie jedoch schreibt, die „überindividuelle Gestaltung entspricht dem gängigen Rasseideal des ‚nordischen Menschen´, das Alfred Rosenberg in ‚Der Mythus des 20. Jhs´ als unabdingbare Voraussetzung der neuen Kunst gefordert hatte"[74], so ist dies für das Dritte Reich zutreffend, ob dies von Bleeker allerdings so beabsichtigt war, ist mehr als fraglich[75].
Verwiesen sei noch auf die 2004 erschienene Publikation Gavriel D. Rosenfelds „Architektur und Gedächtnis. München und Nationalsozialismus. Strategien des Vergessens"[76]. Der Autor beschäftigt sich insbesondere mit dem Verhältnis der Stadt München zu ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit. In diesem Zusammenhang kommt er auch auf die Problematik des Kriegerehrenmals im Hofgarten zu sprechen unter dem Aspekt von Wiederaufbau und „Vergangenheitsbewältigung"[77].

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß die Summe der doch recht zahlreichen Aufsätze und Erwähnungen des Künstlers in der Literatur einerseits ein breitgestreutes Bild seines Œuvres und seiner Tätigkeit geben, andererseits zumeist nur ein oberflächliches Bild seines Schaffens zeichnen. So werden zwar treffend die künstlerischen Wurzeln Bleekers in der archaischen und klassischen Antike, in der italienischen Renaissance, im Klassizismus, im Naturalismus des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und besonders im Schaffen Adolf von Hildebrands gesehen, die meisten Publikationen tangieren diese Tatsachen allerdings nur peripher. Mit der folgenden Arbeit wird versucht, ein umfangreicheres Bild des Künstlers und seines Schaffens zu geben.

---

[73] Barbara Eschenburg: Die Münchner Plastik von Hildebrand bis zu den 50er Jahren mit besonderer Berücksichtigung der Zeit des dritten Reiches, in: Ausst. Kat. München 1997, S. 9-19
[74] Eschenburg 1997, S. 17
[75] Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Kritik Uta Kuhls (Uta Kuhl: Hans Wimmer. Das plastische Werk, Göttingen 1999 (zugleich Diss.), Anm. 564, S. 226) an Barbara Eschenburgs Meinung zu Hans Wimmers Mussolini-Portrait und ihrer Voreingenommenheit gegenüber diesem Bildhauer. Kuhl behandelt in ihren beiden Arbeiten über Wimmer auch kurz Bernhard Bleeker, der Wimmers Lehrer an der Kunstakademie in München war (Kuhl 1999, S. 35-38, S. 212, Anm. 145; Kuhl: Hans Wimmer. Das Atelier. Originale – Modelle – Bronzen – Zeichnerische Studien – Dokumente, Neumünster 1993, S. 33-36).
[76] Gavriel D. Rosenfeld: Architektur und Gedächtnis. München und Nationalsozialismus. Strategien des Vergessens, Ebenhausen bei München 2004
[77] ebd., bes. S. 187-191

3. *Leben*

3.1.: Jugend und Ausbildung

Johann Bernhard Maria Bleeker wurde am 26. Juli 1881 in Münster/Westfalen geboren.

Sein Vater Bernhard Josef Wilhelm Bleeker (27.2.1851-21.4.1926) war Kleidermacher (WV 106), seine Mutter Christina Elisabeth Bleeker, geb. Froning (20.10.1854-6.12.1921), Putzmacherin[78] (WV 103 und 114). Den Namen „Bleeker" findet man recht häufig in Norddeutschland und den Niederlanden. Der Ur-Urgroßvater des Künstlers, der Goldschmied Joan Bleeker, wurde in Leyden geboren[79]. Die Bedeutung des Namens ist auf das Althochdeutsche „blek" = bleich, das Mittelhochdeutsche „blic" = Glanz, Blitz, und das Mittelniederdeutsche „blêke" = Bleiche zurückzuführen[80]. So ist anzunehmen, daß die Namensgeber den Beruf des Bleichens ausgeübt hatten.

Am 31. Juli 1881 wurde Bernhard Bleeker in der St. Lamberti-Kirche in Münster getauft[81].

Er hatte acht Geschwister, sechs Brüder (darunter Hermann Bleeker[82] (WV 35), der sich ebenfalls als Bildhauer einen Namen machte) und zwei Schwestern[83].

Seine Kindheit verbrachte Bleeker im sog. „Wandscherer-Haus"[84]. Das Gebäude wurde um 1470 erbaut und stand bis 1903 in der Gruetgasse. Es galt als einziges bekanntes gotisches Fachwerkhaus der Stadt Münster[85]. In diesem Haus betrieb sein Vater ein international bekanntgewordenes Kostümverleihinstitut[86].

Nach dem Besuch der Volksschule erlernte der junge Bernhard ab dem 14. Lebensjahr in Münster die Steinbildhauerei bei den Bildhauern Fleige[87] und Bernhard Frydag[88], der sowohl

---

[78] NL BB: I, A-3, Kopie: „Ahnentafel (zum Nachweis der arischen Abstammung) für Johann Bernhard Maria Bleeker, o. Akademieprofessor", 3. 12. 1937. Siehe auch die Abb. der Eltern im Anhang B: Nr. 3

[79] ebd.

[80] NL BB: I, C-92: Schreiben von Bleekers Schwager Albert Mazzotti an Bleeker, 27. 4. 1937

[81] Auszug aus dem Taufbuch der Kirchengemeinde St. Lamberti in Münster, 23. 1. 1965 (freundliche Auskunft von Silke Jahn)

[82] Hermann Bleeker nannte sich später Bleeker-Kullmer (nach dem Mädchennamen seiner Frau), um Verwechslungen mit Bernhard Bleeker zu vermeiden.

[83] Die Namen der Geschwister lauteten: Josef, Wilhelm, Fritz, Konrad, Hermann, Karl, Anna und Liesl (freundliche Mitteilung von Bleekers Neffen Andreas Bleeker). Bleekers Bruder Fritz reüssierte in den Zwanziger Jahren als Chefkoch beim Völkerbund in Genf, wo er die Bekanntschaft zahlreicher prominenter Politiker machte. Sein jüngster Bruder Karl starb als kleiner Junge an einer Beerenvergiftung (freundliche Mitteilungen von Andreas Bleeker). Siehe auch die Abb. im Anhang B: Nr. 2 und 4.

[84] „Der Überlieferung nach hat hier die >Königin< Elisabeth Wandscherer gelebt, die Lieblingsfrau des die Vielweiberei preisenden Wiedertäuferkönigs Jan van Leyden. Sie fiel eines Tages beim König in Ungnade, weil sie ihm liederlichen Lebenswandel vorwarf. In seinem Zorn zog er sie am 12. Juni 1535 mit eigenen Händen auf den Prinzipalmarkt, schlug ihr in Gegenwart des ganzen Volkes und seiner 15 Kebsweiber den Kopf ab und trat ihre Leiche mit Füßen" (zitiert nach Werland 1971, S. 12). Siehe auch die Abb. im Anhang B: Nr. 1

[85] Werland 1971, S. 12

[86] ebd.

[87] Der Bildhauer Fleige (ohne Vornamensnennung) war in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. in Münster tätig, wo er ein Bronzedenkmal des Ministers von Fürstenberg (1875), in der Kreuzkapelle der Aegidienkirche einen Ölberg (1876), eine Pietà in der Lambertikirche, einen Luidgerusbrunnen (1889) und zusammen mit A. Rüller ein Denkmal der Annette von Droste-Hülshoff (1896) schuf. Ferner war er auch als Restaurator tätig (Ulrich

Steinmetz[89] als auch Heiligenbildhauer[90] war. Ursprünglich war eine 4-jährige Lehrzeit vereinbart, doch wurde der Schüler nach zweieinhalb Jahren vertragsbrüchig, „beginnt auf Baustellen zu verdienen und wohnt abwechselnd bei verschiedenen Verwandten“[91].

Im Jahre 1899[92] kam Bleeker nach München, vermutlich angezogen durch den besonderen Ruf Münchens als Kunststadt. Hier fand er Arbeit als Steinmetz am Bau des Müllerschen Volksbades, der Sparkasse in der Sparkassenstraße, des Alten nördlichen Friedhofes in Schwabing und am Nymphenburger Waisenhaus, war teilweise in finanziellen Nöten und schlief häufig unter freiem Himmel[93]. Als er schließlich etwas Geld verdient hatte, besuchte er im gleichen Jahre (1899)[94] die Akademie der bildenden Künste und wurde Student bei Wilhelm von Rümann (1850-1906).

Exkurs: Wilhelm von Rümann

Wilhelm von Rümann[95] kam 1872 an die Münchner Akademie, wurde Schüler Michael Wagmüllers und hatte seit 1887 eine Professur für Bildhauerei inne als Nachfolger Max Widnmanns. 1891 erhielt Rümann den Verdienstorden der bayerischen Krone und wurde in den perönlichen Adelsstand erhoben.

Rümann versuchte, „eine Mittellinie zu halten ... zwischen klassizistischer und neubarocker Tradition einerseits und dem allgemeinen Naturalismus seiner Zeit“[96]. Die naturalistisch-neubarocke Art der Modellierung wird vor allem an seinen Denkmälern für Justus von Liebig[97] (1881 von Wagmüller begonnen, 1883 von Rümann vollendet, München), für Friedrich Rückert (1890, Schweinfurt), für Georg Simon Ohm (1895, München) und an den

---

Thieme/ Felix Becker (Hgg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XII, Leipzig 1916, S. 84).

[88] In Thieme/Becker, Bd. XII, Leipzig 1916, S. 541 und im Katalog der Neuen Staatsgalerie, Amtl. Ausgabe, 3. ergänzte Auflage, München 1925, S. 43, wird Bernhard Frydag erwähnt: 18. 6. 1879 in Münster/Westf.- 7. 4. 1916 (gefallen bei Lens): Ausgebildet in der väterlichen Werkstatt und Schüler der Berliner Kunstgewerbeschule (bis 1905). Studienreisen nach Ägypten und Rom, tätig in Berlin-Grunewald. Hauptwerke: Kriegerdenkmal in Münster, Schäferbrunnen im König- Albert- Park in Leipzig (1907). Da Frydag gerade zwei Jahre älter als Bleeker war, ist es sehr unwahrscheinlich, daß er als Lehrer Bleekers fungierte. Vermutlich war dessen Vater sein Lehrmeister. Die Münstersche Zeitung, 25. 7. 1956, erwähnt als Lehrmeister Bleekers auch einen „Meister Schmiemann“, von dem jedoch nichts Näheres bekannt ist.

[89] Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 7

[90] Buchner 1951, S. 3

[91] Grzimek 1969, S. 115

[92] Personalakte Bleeker (Akademie der Bildenden Künste München): hs. Lebenslauf Bleekers, datiert vom Juni 1936 (im Folgenden zitiert mit: „ABK München...“).

[93] Breuer 1937, S. 280.

[94] ABK München: Personalakte Bleeker: Vormerkungsbogen für Bernhard Bleeker, datiert vom 11. 11. 1922: Bleeker war vom 9. 10. 1899 bis 7. 4. 1906 Studierender der Akademie.

[95] Zu Rümann siehe: Heilmeyer 1903, S. 299-305 (Abb. S. 299-320) und Thieme/Becker, Bd. 29, Leipzig 1935, S. 170

[96] Schmoll gen. Eisenwerth 1981, S. 289

[97] Die Abbildungen dieser Werke bei Heilmeyer 1903, S. 299-320

Reiterdenkmälern Wilhelms I. in Stuttgart (1898) und des Prinzregenten Luitpold in Nürnberg (1901; 1934 abgetragen) ersichtlich. Seine Marmorstatue „Mädchen", die er auf der VII. Internationalen Ausstellung im Glaspalast 1901 zeigte[98], mutet in ihrer stillen, verhaltenen Pose in Verbindung mit dem reliefierten Stein, auf dem sie sitzt, klassizistisch an. Durch die intime Art der Darstellung und den Anklang an lyrisch gefühlte Stimmungen weist sie zugleich romantische Züge auf.
Rümanns Bildnisbüsten reichen vom klassizistischen Formenrepertoire im Kopf der „Wissenschaft" vom Rückert-Denkmal oder in der Büste des Archäologen H. Brunn über naturalistische Büsten und Reliefs wie diejenigen von Geheimrat Gruson und Kommerzienrat Gerngroß (1902), sowie barockisierenden Repräsentationsbüsten von Prinzregent Luitpold und Prinzessin Therese von Bayern zu streng-monumentalisierenden Hermen von Moltke und Bismarck (1901).

Bleekers Studium bei Rümann gliedert sich in: „1. Unterstufe mit Akt- und Porträtmodellieren, 2. Oberstufe mit Kompositionsübungen. Ziel dieser Ausbildung ist das Meisterschüleratelier"[99]. Da Bleeker sein Studium nur 4 Semester lang finanzieren konnte, mußte er das Angebot Rümanns annehmen und dessen Ateliergehilfe werden[100]. Im Jahre 1902 erhielt Bleeker in der Ausstellung der Schüler-Arbeiten der Akademie die große silberne Medaille[101]. Ein Jahr später machte er die richtungsweisende Bekanntschaft mit Adolf von

[98] Heilmeyer 1903, S. 302
[99] Grzimek 1969, S. 115
[100] Ebd. Grzimek, dessen Werk sehr anekdotenreich ist, schreibt hierzu: „Der Dienst beginnt um 7 Uhr mit Atelier aufräumen, heizen und Frühstück machen. Zunächst gibt es einen Streit in süddeutscher Manier zwischen den beiden norddeutschen Bildhauern [Rümann stammt aus Hannover]: als Bleeker aufgefordert wird, eine Büste des Prinz-Regenten zu kritisieren, und auf Fehler verweist, wird er mit großer Geste des Ateliers verwiesen, um bald danach zurückgeholt zu werden. Bleeker muß die Gewanddetails der Plastik überarbeiten. Als Rümann den Auftrag erhält, zwei Löwenplastiken für die Feldherrnhalle zu gestalten, besorgt der Professor Gipsabgüsse von Tierplastiken Louis Baryes und Wilhelm Wolffs. Der Ateliergehilfe wird der gewünschten Kopiererei bald überdrüssig. Er rät dem Meister, die Tonmodelle umzuwerfen und neu zu beginnen. Er kann sich zwar mit seiner Meinung nicht ganz durchsetzen, doch immerhin wird jetzt ein Löwenkäfig von Hagenbeck aufgestellt, und der Löwe Bubi kommt ins Atelier. Damit das Tier nicht nur faul in seinem Käfig liegt, gibt ihm der Gehilfe wenig zu essen. Das Tier läuft jetzt rastlos umher und springt eines Tages so hoch, daß es mit den Tatzen am Gitterende hängt. Bleeker schlägt mit einer Eisenstange auf den Kopf des Tieres, bis es sich zurückfallen läßt. Kurz darauf kommt Rümann, und das Tier springt wieder. Der Professor wird bleich, sein Kopfhaar stellt sich hoch, und sein athletischer Körper fällt kraftlos auf einen Stuhl, während der kleine Gehilfe mit Eisenstange und Fütterung Ordnung schafft. Firma Hagenbeck vervollkommnet den Käfig, und schon am nächsten Tag erzählt der Professor im Freundeskreis der „Allotria", wie schnell er mit dem Löwen fertig geworden sei" (Grzimek 1969, S. 115). Eine etwas abweichende Anekdote zum Löwen Bubi, ohne Erwähnung Bleekers, schildert die Rümann-Enkelin Angelika Rümann: Der Prinzregent und der Löwe Bubi, in: SZ, Nr. 90, 45. Jg., 19. 4. 1989, S. 19; siehe auch WV 9.
[101] Die Kunst 5, München 1902, S. 548: Bleeker erhielt diesen Preis in der „Komponierschule von Rümann". Es ist allerdings nicht nachzuweisen, für welche Arbeit er den Preis erhielt. Weitere Preisträger der großen silbernen Medaille bei Rümann waren: Hans Schwegerle, Joseph Wackerle, Arthur Storch, Rudolf Schwarz (der auch noch das Reise-Stipendium von 2400 Mark erhielt). Bleeker erhielt im Laufe seines Studiums „4 grosse silberne

Hildebrand (1847-1921), der ein bekennender Rümann-Gegner war. Waldemar Grzimek[102] schildert diese Begegnung folgendermaßen: „Der Architekt Rudolf von Seitz vermittelt dem jungen Bildhauer einen Besuch bei Hildebrand, der ihm sein Atelier zeigt. Bleeker ist so von Begeisterung erfaßt, daß er nicht rechtzeitig fortgeht, und so lädt ihn der Marées-Schüler zu Tisch. Nach dem Essen sagt Hildebrand: >Ich ruhe um diese Zeit immer und trinke dann Kaffee, machen Sie es genauso, legen Sie sich dort hin<. Doch Bleeker kann nicht schlafen, geht leise durchs ganze Haus und bewundert die Bilder von Marées. Als Hildebrand dazukommt und ihn befragt, sagt der Besucher: >Das ist das Paradies, lauter Menschen vor dem Sündenfall<. Bleeker will gerne bei Hildebrand im Atelier arbeiten. Hildebrand lehnt das ab. >Herr Bleeker tun Sie das nicht, Sie gehen allein Ihren Weg<“.

Noch 1946 schrieb Bleeker an seinen Freund, den Karikaturisten Olaf Gulbransson: „Ich war seinerzeit auch überglücklich, wie mich Rudolf Seitz zu Hildebrand brachte. Die Begegnung mit Hildebrand hat für mein Leben viel bedeutet“[103].

Diese Aussage zeigt, welche Wirkung Adolf von Hildebrand auf die jüngere Generation hatte. Da Wilhelm von Rümann an Tuberkulose erkrankt war und sich in den folgenden Jahren immer öfter in Korsika aufhielt, konnte sich Bleeker offen zu Adolf von Hildebrand bekennen, korrigierte aber dennoch seit 1903 als Assistent Rümanns dessen Schüler[104].

Exkurs: Adolf von Hildebrand

Adolf von Hildebrand[105] (1847-1921) (WV 54) brachte neuen Wind nach München. Er war es, der eine Abkehr von überkommenen Traditionen erwirkte. „Im allgemeinen wird Hildebrands Auftreten als regulativ für eine im historisierenden Naturalismus zu versinken drohende Bildhauerei des 19. Jahrhunderts ... gewürdigt“[106]. Er war das große Vorbild nicht nur für Bleeker, sondern beinahe für eine ganze Bildhauergeneration. In seinem neuerbauten Haus in der Maria-Theresia-Straße 23 in München-Bogenhausen, das 1898 fertiggestellt wurde und das, wie die Lenbachvilla und die Villa Stuck, ein Anziehungspunkt der Münchner Gesellschaft wurde, zog Hildebrand einen sich ständig erweiternden Kreis junger Künstler

---

Medaillen, 4 Belobungen, einen 1. Preis und eine Anerkennung des akademischen Kollegiums“ (hs. Lebenslauf Bleekers, datiert vom Juni 1936 in der Personalakte der ABK München).

[102] Grzimek 1969, S. 115f.

[103] Archiv für bildende Kunst Nürnberg: NL Olaf Gulbransson: I, C-87: Brief Bleekers an Olaf Gulbransson (ca.1946)

[104] ABK München: Personalakte Bleeker: Vormerkungsbogen für Bleeker, datiert vom 11. 11. 1922: Vom 23. 3. 1903 bis 11. 10. 1903 war Bleeker Meisterschüler bei Rümann. Vom 12. 10. 1903 bis 7. 4. 1906 ist er wieder als „normaler“ Studierender der Akademie verzeichnet.

[105] Zu Hildebrand siehe Esche-Braunfels 1993

[106] Finckh 1987, Bd. 1, S. XX

an[107]. Zwischen 1891 und 1895 entstand sein Hauptwerk, der Wittelsbacher-Brunnen, 1893 wurde seine bedeutende Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ veröffentlicht. Diese beiden Werke in Praxis und Theorie bildeten die Voraussetzung für eine intensive Beschäftigung mit Hildebrand, sowohl durch bereits anerkannte als auch auf dem Gebiet der Plastik noch unerfahrene Künstler und Kunststudenten. Der Bildhauer plädierte für die Reinheit und beruhigte Klärung der Form, forderte Verzicht auf alles Überschwengliche, Dekorative und Erzählerische und fand die Vorbilder für diese Prinzipien in der klassischen Kunst und der Kunst der italienischen Renaissance. Seine Forderungen bedeuteten „eine Abkehr vom Naturalismus und von den malerischen Verwilderungen des Späthistorismus“[108] mit ihrem verspielten Beiwerk. Dies gelang ihm, indem er die Form zum Grundprinzip der Skulptur erhob. Gleichzeitig änderte er das Idealprinzip des überhöhten Heros, das die klassischen Künstler der Antike als „Kanon“, als Richtschnur, betrachtet hatten, in ein irdisch-humanistisches Prinzip um. Der Mensch mit all seinen Schwächen stand nun im Mittelpunkt. Als berühmtes Beispiel kann sein „Stehender nackter Jüngling“ (1884 vollendet, Berlin) (Abb. WV 224d) gelten, der unter Verzicht auf „heroische“ Posen und Beiwerk ganz einfach als Mensch dargestellt ist, nicht einmal athletisch, eher unvollkommen und doch würdevoll. In seinem theoretischen Werk „Problem der Form“ forderte der Künstler die Bearbeitung eines Kunstwerks im Hinblick auf das „Fernbild“, das über die Reliefwirkung mit einer Hauptansichtsseite zur Geltung kommen solle. Die einzelne Form im Werk müsse sich der großen Gesamtform unterordnen, so daß letztendlich eine geschlossene Wirkung entstehe und das Kunstwerk einheitlich erscheinen lasse.

In das Jahr 1903 fällt eine Studienreise Bleekers nach Paris, von der allerdings nichts Näheres bekannt ist. Möglicherweise lernte er dort Werke Auguste Rodins kennen, von dem er in einigen Portraitbildnissen beeinflußt wurde.
Noch während seiner Akademiezeit 1903/4 erhielt Bleeker auf Empfehlung seines Lehrers Rümann seinen ersten selbständigen, öffentlichen Auftrag, einen Brunnen als Kriegerehrenmal in Miesbach (Oberbayern), für dessen Modell der Künstler vom „Jahresschluß der Akademie eine Preis-Medaille“ erhielt[109].

[107] Das Haus beherbergt heute das Literaturarchiv und die „Monacensia“-Bibliothek. Zum Haus und zur Persönlichkeit Hildebrands siehe Kehr / Rebel 1998
[108] Schmoll gen. Eisenwerth 1981, S. 290
[109] Stadtarchiv Miesbach: 324-02: Denkmäler, Denkmalschutz, Denkmalpflege: Marktmagistrat Miesbach an das königliche Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, 9. 9. 1904. Das Werk (ein drachentötender St. Michael) wird im Kapitel „Brunnen“ dieser Arbeit näher besprochen. Siehe auch WV 3.

1904 wurde Bleeker in der Rümann-Klasse der erste Preis in der Aufgabe „Musik“[110] zuerkannt, der mit 272,50 Mark dotiert war[111]. Im Jahre 1904/5 arbeitete Bleeker als Assistent Rümanns vermutlich an den beiden Löwen vor der Feldherrnhalle mit[112], die im Jahre 1905 enthüllt wurden[113] (WV 9).

Im Mai des Jahres 1905 nahm Bleeker anläßlich des 100. Todestages Friedrich von Schillers an einem Wettbewerb für ein Denkmal des Dichters im Nürnberger Stadtpark teil (WV 10). An dem Wettbewerb beteiligten sich 89 Künstler. Vier von ihnen, darunter auch Bernhard Bleeker, erhielten einen Preis von jeweils 1600 Mark. Schließlich entschied man sich jedoch, den Auftrag an Adolf von Hildebrand zu vergeben[114]. Obwohl mit Hildebrand ein überregional bekannter Künstler den Auftrag erhielt, zeigt doch die Preisverleihung an Bleeker, daß er bereits zu dieser Zeit, sechs Jahre nach seiner Ankunft in München, auf dem Gebiet der Bildhauerei große Anerkennung fand.

1905/6 arbeitete Bleeker an den Modellen des Pettenkofer-Denkmals für München, welches Rümann als Auftrag erhalten hatte. Da Rümann aber, wie bereits erwähnt, sehr krank war und Erholung im Ausland suchte, verfügte er, daß Bleeker die Arbeit vollenden solle. Als Rümann starb, waren die Modelle noch nicht fertig, Bleeker weigerte sich, das Denkmal fertigzustellen, „da die Arbeit auf total falscher Grundlage angefangen war“[115]. Die Familie Rümann bot dem Künstler für die Fertigstellung 30.000 Mark, doch Bleeker lehnte immer noch ab[116]. Dieser Umstand sollte – nach Bleekers Aussage – im Jahre 1946 Konsequenzen nach sich ziehen.

---

[110] BHStA MK 14167: Kgl. Akademie der bildenden Künste an das k. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, 10. 1. 1905: Preisaufgabe für das Schuljahr 1904/5; es ist nicht nachzuweisen, wie Bleeker diese Aufgabe gelöst hat; siehe auch WV 8.

[111] BHStA MK 14167: Antrag des Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten an Prinzregent Luitpold, 12. 1. 1905

[112] Ein Hinweis für die Mitarbeit Bleekers an den Löwen ist die Anekdote vom Löwen „Bubi“ (vgl. Grzimek 1969, S. 115). Laut Jochen Bleeker, dem Sohn des Künstlers, wurde von Bleeker der rechte (westliche) Löwe nach Entwürfen Rümanns gearbeitet, als dieser in Korsika weilte.
Die beiden Löwen an der Feldherrnhalle waren denjenigen am Prinzregent-Luitpold-Denkmal in Nürnberg (1901), die auch von Rümann stammten, sehr ähnlich.

[113] In einer Anweisung an die Stadthauptkasse vom 22. 12. 1905 heißt es, daß nunmehr die Löwen ausgeführt und an der Aufgangstreppe zur Feldherrnhalle Aufstellung gefunden haben (Stadtarchiv München, Bürgermeister und Rat 548 (zitiert nach Vecchiato 1994, S. 43-48, hier S. 47, Anm. 41)). In einem Artikel des Rümann-Sohnes Dr. Arthur Rümann wird die Enthüllung vor der Feldherrnhalle am 21. 12. 1905 erwähnt (zitiert nach Vecchiato, ebd.).

[114] Neben Bleeker waren die Preisträger Georg Albertshofer mit dem Architekten German Bestelmeyer, Philipp Kittler und Franz Drexler (Esche-Braunfels 1993, S. 331-335, hier S. 332).

[115] Bayerisches Hauptstaatsarchiv: MSO 1766 (im Folgenden zitiert mit: „BHStA...“): Abschrift: Rechtsanwalt Rudolf Dettweiler an den Kassationshof: Gesuch wegen Überprüfung des Spruches der Spruchkammer X in München, 4. 7. 1947, Punkt 3a. Siehe auch WV 11.

[116] ebd. In Bleekers Aussagen über Rümann ist eine tiefe Abneigung gegen den ehemaligen Lehrer zu erkennen. So beschrieb Bleeker den Rümannschen Entwurf für den Wittelsbacher-Brunnen als eine „Gruppe von drei Frauen, die eine Kloakenröhre tragen“ (Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 13). Bleeker bezeichnete Rümanns Werkstatt als „Tiefstand Münchner Bildhauerei“, in der sogar betrogen wurde: „Fälscherhaft wird eine

Rümann nahm von Januar bis zu seinem Tod im Februar 1906 Erholungsurlaub auf Korsika. Zuvor beantragte er, dem „Componierschüler“ Bleeker die Leitung seiner Schüler anzuvertrauen[117]. Diesem Wunsche wurde jedoch nicht entsprochen, vielmehr übernahm der Direktor der Akademie, Ferdinand von Miller d. J., die Korrektur der Rümann-Klasse[118]. Bleeker erhielt eine Aufwandsentschädigung von 300 Mark[119].

Nach Rümanns Tod am 6. 2. 1906 schlug Adolf von Hildebrand Bleeker als dessen Nachfolger vor: „Ich denke mir z. B., daß die Professur an den jetzigen Stellvertreter von Professor Rümann, den jungen Bildhauer Bleeker übergehen wird (den ich, nebenbei bemerkt, für sehr tüchtig und geeignet halte), jedoch mit dem geringeren Gehalte von 3000.-, sodaß der Rest als Fond für meine Zwecke gesichert wäre“[120]. Man entschied sich allerdings letztendlich für Erwin Kurz, den ältesten Privatschüler und Mitarbeiter Hildebrands, der 1909 zum ordentlichen Professor ernannt wurde und die Stelle Rümanns bis zum 1. Januar 1924 behielt[121]. Bleeker arbeitete indessen als freischaffender Künstler.

3.2.: Die Zeit als freischaffender Künstler bis zum Ersten Weltkrieg

Anläßlich der zum 750. Jahrestag der Stadtgründung veranstalteten Ausstellung „München 1908“ auf der Theresienhöhe schuf der Künstler für den großen Brunnen vor dem Hauptrestaurant – entworfen von Emanuel von Seidl – die Gruppe „Reichtum“, eine Füllhorn-

---

Renaissancebüste verwendet, um einen Porträtkopf darauf zu modellieren. Für ein Reiterdenkmal in Nürnberg [es handelte sich hierbei um das nicht mehr erhaltene Prinzregent-Luitpold-Denkmal aus dem Jahre 1901] soll Luitpold lebendigen Leibes in Gips abgeformt und nach flüchtiger Retusche in Bronze gegossen worden sein“ (ebd.) (vgl. hierzu auch S. Th. Rauecker-Solln 1930, S. 3). Diese Aussagen sind m. E. jedoch ungerechtfertigt. Rümann lehrte seinen Schülern eine „gediegene Technik“ (Schmoll gen. Eisenwerth 1981, S. 289) und setzte sich auch für Bleeker ein, indem er dem mittellosen Schüler Geld anbot, als dieser in finanziellen Nöten war, ihn als Ateliergehilfen aufnahm und ihm auch Aufträge besorgte.

Wie sehr Rümann seinen Schüler Bleeker schätzte, zeigt eine Anekdote, die Bleekers Bildhauerkollege Karl Kiefer überliefert: „Eines Tages begegnete ich unserem Altmeister v. Rümann in der Akademie. >Kommen Sie mal mit, ich will Ihnen mal den zukünftigen Bildhauer von München vorstellen!<. Er führte mich in das Atelier, wo gerade Ihr fertiges Brunnenmodell für Miesbach zu sehen war. Der alte „Seher“ hatte gut geweissagt!“ (NL BB: I, C-71: Brief Karl Kiefers an Bleeker, 30. 7. 1951).

[117] BHStA MK 14112: Kgl. Akademie der bildenden Künste an das Staatsministerium des Innern, 19. 12. 1905

[118] BHStA MK 14112: Kgl. Akademie der bildenden Künste an das Staatsministeium des Innern, 3. 1. 1906

[119] BHStA MK 14112: Staatsministerium des Innern an die k. Akademie der bildenden Künste, 14. 1. 1906

[120] Personalakte „Adolf Ritter von Hildebrand, Kgl. Prof. für Steinplastik“ in der Akademie der Bildenden Künste in München (zitiert nach Esche-Braunfels 1993, S. 619f.). Hildebrand bekam selbst nach dem Tode Rümanns das Angebot, die Professur für Bildhauerei zu übernehmen, jedoch schlug er eine „geläufige“ Professur aus. Er sah in dieser Aufgabe auch die Vermittlung des bildhauerischen „Grundwissens“, doch dafür sei seine „Zeit zu kostbar“, stattdessen könne dies eine „jüngere Kraft“ übernehmen. Hildebrand schlug aber eine für ihn weniger verpflichtende Professur vor, bei der er Unterricht für die „Talentvollen, die schon was können“, geben könnte, also insgesamt ein freieres Ausbilden, ohne daß er selbst an einen Lehrplan gebunden wäre. Er wünschte hierfür einen Assistenten und verzichtete auf ein Gehalt, forderte jedoch Spesen (Fonds) für die Materialien (ebd., S. 619f.).

[121] Esche-Braunfels 1993, S. 583; BHStA MK 14112: K. Akademie der bildenden Künste an das Staatsministerium des Innern, 31. 3. 1906

haltende Jünglingsfigur, die auf einem „Wasserwidder“ reitet[122]. Hier werden die Anklänge an Adolf von Hildebrand, besonders an dessen Wittelsbacherbrunnen (1890-1895), sehr deutlich. Mit der Gruppe „Reichtum“ erlangte Bleeker die erste größere öffentliche Anerkennung. Obwohl er zu dieser Zeit noch nicht überregional bekannt war erhielt er im gleichen Jahr, 1908, einen Ruf an die Akademie in Düsseldorf, den er jedoch ablehnte. Möglicherweise spielte die Gruppe „Reichtum“ für die Berufung eine Rolle, vielleicht war er auch von Hildebrand empfohlen worden. Der Grund für seine Ablehnung mag wohl am damaligen hohen Ansehen Münchens und an der Präsenz Adolf von Hildebrands gelegen haben. Vielleicht hegte er auch die Hoffnung, an der Münchner Akademie doch noch eine Professur zu erhalten[123].

Auf der X. Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast 1909 wurde dem Künstler die Medaille II. Klasse verliehen. Bleeker fühlte sich in jener Zeit – er war 28 Jahre alt – als junger Künstler, der die Akademie der bildenden Künste als eine veraltete, in Konventionen erstarrte Institution ansah, die traditionelle und konservative Lehren vertrat und verbreitete. Somit ist es nicht verwunderlich, daß er Mitglied einer progressiveren Vereinigung, der sogenannten „Münchner Secession“, wurde. Doch war diese Organisation nur vermeintlich fortschrittlicher als die übrige Münchner Kunstszene. Alsbald pendelten sich ihre Vertreter wiederum in den zeitgenössischen Kunststil ein, der in München bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs geläufig war. Horst Ludwig charakterisiert die Münchner Secession folgendermaßen: „Am besten begreift man die Secession als ein Gelenkstück zwischen den Jahrhunderten, in der sich viel Neues ankündigt, aber ebenfalls sehr viel Traditionelles perpetuiert wird“[124].

1909 reiste Bleeker mit einem besonderen Auftrag nach Rom: Der Vatikan gab zu dieser Zeit die Erlaubnis, die berühmte Moses-Figur vom Grabmal Papst Julius II. in San Pietro in Vincoli, die von Michelangelo um 1516 geschaffen wurde, zu kopieren. Die Kopie wurde nach ihrer Fertigstellung 1911 nach Finkenwalde bei Stettin transportiert[125] (WV 25). Über den Auftraggeber ist ebensowenig bekannt, wie über die Dauer seines Aufenthaltes und wo der Künstler gearbeitet hat.

---

[122] Die „Reichtum“-Gruppe wird im Kapitel „Brunnen“ dieser Arbeit näher besprochen. Siehe auch WV 14.

[123] Brief Kronprinz Rupprechts von Bayern an Adolf von Hildebrand, 19. 3. 1911: „Bleeker erhielt einen Ruf nach Düsseldorf, den er jedoch ablehnte. Man beabsichtigt ihm hier an der Akademie eine Stellung zu verschaffen, doch ginge dies einstweilen noch nicht an, da er noch keine 30 Jahre alt ist, wie wenn dies ein Fehler wäre“ (zitiert nach Sattler 1962, S. 589f., hier S. 590).

[124] Horst Ludwig 1986, S. 111

[125] Der Hinweis auf diese Kopie wurde am 25. 1. 2005 im Internet unter der Adresse: www.lostart.de/recherche/einzelobjekt.php3?lang=german&einzel_id=298541 gefunden. Die Moses-Kopie steht heute in der Akademie der schönen Künste in Warschau (ebd.).

Im Jahre 1910 nahm Bleeker an einem Wettbewerb für ein Bismarck-Nationaldenkmal bei Bingen am Rhein teil. 379 Entwürfe wurden bis Anfang des Jahres 1911 eingesandt, davon wurden 15 Entwürfe prämiert. Bleeker, der mit dem Architekten Otho Orlando Kurz zusammenarbeitete, erhielt einen dritten Preis[126] für den Entwurf „Seid einig", der mit 5000 Mark dotiert war[127] (WV 34).

In den Jahren 1910 und 1911 teilte sich der Künstler mit seinem Bruder Hermann ein Atelier in seiner Wohnung Keferstraße 11, die er im Juli 1907 bezogen hatte und bis zum Jahre 1911 bewohnte[128]. Der Grund für diesen Umzug in die Atelierwohnung in der Keferstraße hing sicherlich damit zusammen, daß Bleeker nun als selbständiger Künstler ein eigenes Atelier benötigte, da er im Jahre 1906 die Akademie der bildenden Künste verlassen hatte, wo er einen eigenen Arbeitsraum besaß. In unmittelbarer Nachbarschaft, Keferstraße 10, wohnte der Zeichner und Simplicissimus-Karikaturist Olaf Gulbransson (WV 172) mit seiner Gattin Margarete[129]. Bleeker und Gulbransson wurden später enge Freunde, was an zahlreichen humorvollen Briefen des Karikaturisten an den Bildhauer deutlich wird[130]. Als Gulbransson später auf dem „Schererhof" am Tegernsee wohnte, war Bleeker häufig zu Gast[131].

---

[126] Engelhardt 1974, S. 3-13, hier S. 7 (mit Abb. des Bleekerschen Entwurfs, S. 11). Zum Wettbewerb des Bismarck-Denkmals vgl. auch Hellwag 1911, S. 109-113, bes. S. 112 (mit Abb. des Bleekerschen Entwurfs, S. 111); Max Schmid: Vom Wettbewerb für das Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück-Bingen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, Nr. 31, XXXI. Jg., 15. 4. 1911, S. 189-194; Nr. 33, 22. 4. 1911, S. 201f.

[127] Zentralblatt der Bauverwaltung, Nr. 12, XXXI. Jg., 4. 12. 1911, S. 78

[128] Auskunft Andreas Bleeker. Eine Liste der Wohnorte Bleekers von 1900-1911 und 1930-1937 befindet sich im StaM: Akte „Bleeker, Bernhard, Bildhauer".

[129] Münchner Stadtadreßbuch 1911. Für das Jahr 1911 ist in Keferstr. 11 auch der Bildhauer Georg Wrba verzeichnet, der zu dieser Zeit jedoch bereits in Dresden weilte. In die Keferstraße 11 zog später Rainer Maria Rilke.
Im Oktober 1906 bezog Gulbransson mit seiner Frau Margarethe (Grete Jehly, 1882-1934) ein eigenes Haus, das sog. „Kefernest", in der Keferstraße 10 (Heißerer 1993, S. 60-62).
Margarethe Gulbransson berichtet in ihrem Tagebuch (16. 4. 1909) auch von Bleeker: „Auf dem Heimweg fängt mich Bleeker und lockt mich in sein Atelier und will mich gar noch in sein frauenloses Haus locken. Aber da lass` ich ihn fein und gut abfahren, dass er hilflos und verlegen wird! Und eile in mein eignes, einsames Haus, allein – aber reich!" (zitiert nach Lang 1998, S. 272).
Ein weiterer Eintrag (14. 10. 1909) berichtet, daß sie, nachdem ihr Vogel, das „Gimpele" gestorben war, zu Bleeker ging. „Der zeigt mir seine Skulpturen und ist nicht so sehr für die Käferstrasse interessiert" (ebd., S. 300). Der Hinweis auf die „Käferstrasse" hing mit dem Plan zusammen, die Keferstraße umzubauen („die Erhöhung unsrer lieben Gass") (ebd.).
Ein letzter Eintrag, in dem Bleeker erwähnt wird (10. 4. 1911), schildert ein Zusammentreffen im Kefernest. Bleeker ist zu Besuch. Margarethe ist krank, der Leibarzt Olaf Gulbranssons, Prof. Friedrich von Müller, stattet ihr einen ärztlichen Hausbesuch ab (ebd., S. 344f.). Von Müller schuf Bleeker 1933 einen Portraitkopf (WV 178). Möglicherweise kam die Verbindung über Gulbransson zustande.

[130] Diese Briefe finden sich im NL BB: I, C-57; siehe hierzu auch Anhang A: Nr. 1-8 und Anhang B: Nr. 7

[131] Dagny Björnson Gulbransson, die dritte Frau des Zeichners, schreibt, ihr Gatte habe sich darüber geärgert, daß Bleeker ihm bei seinen Besuchen auf dem Schererhof immer sein Zitronenwasser wegtrank. Bleeker hätte diese Aufregung nur verstanden, wenn es Alkohol gewesen wäre (Dagny Gulbransson 1977, S. 235 (mit einer Zeichnung Olaf Gulbranssons, die Bleeker darstellt)).

Bleeker hatte bis zu diesem Zeitpunkt (1907) sechs verschiedene Wohnungen bezogen, die alle in Schwabing lagen[132]. Vermutlich lockte ihn das Flair dieses Stadtteils, in welchem die „Bohème“ heimisch war, und wohl auch die Nähe zur Akademie. Solch häufiger Wohnungswechsel war zur damaligen Zeit nichts ungewöhnliches[133]. Bleeker wohnte mindestens in zwei Fällen[134] zur Untermiete, was ebenfalls keine untypische Praxis war.

In Schwabing knüpfte er erste Kontakte zu Künstlerkollegen und Personen des öffentlichen Lebens. Bleeker wurde bereits im Jahre 1903 Mitglied der Künstlervereinigung „Allotria“[135] und nahm häufig an deren Künstlerfesten teil[136]. So war es ihm möglich, weitere Verbindungen zu Vertretern des kulturellen Münchner Lebens zu knüpfen. In späterer Zeit – das Datum ist nicht bekannt – wurde Bleeker zum Ehrenmitglied dieser geselligen Vereinigung ernannt[137]. Darüberhinaus pflegte er rege Kontakte im Gasthaus „Bratwurst-Glöckl“, einem außerhalb Schwabings gelegenen Treffpunkt vieler Persönlichkeiten aus Theater, Musik, Wissenschaft, Kunst und Adel[138]. Im Jahre 1927 war Bleeker neben anderen Professoren und Vertretern des öffentlichen Lebens Ehrengast beim Fest der Akademie der bildenden Künste, Schwabylon[139]. Darüberhinaus trat Bleeker auch der „Münchner Vereinigung für angewandte Kunst“ und 1913 dem „Deutschen Werkbund“ bei[140].

Im Jahre 1911 beteiligte sich der Künstler an der „Sommer-Ausstellung der Münchner Secession“ in München, ferner an der „Grossen Kunstausstellung“ in Dresden.

---

[132] StaM: Akte „Bleeker, Bernhard, Bildhauer“: Von 1900 bis 1907 wohnte Bleeker in der Kurfürstenstr. 11, Georgenstr. 50 [ein Stockwerk unter ihm wohnte für kurze Zeit auch der spätere Simplicissimus-Zeichner Karl Arnold], Kaiserstr. 32, Siegesstr. 33, Occamstr. 7a, Wilhelmstr. 28. Im April 1911 zog er in die Hohenzollernstr. 50. Zwischen 1912 und 1915 wohnte er in der Nördlichen Auffahrtsallee 108, 1916 in der Lindwurmstr. 56, 1917 in der Türkenstr. 6, 1918 und 1919 in der Nymphenburgerstr. 148, 1920 in der Maximilianstr. 20.

[133] Nipperdey 1991, S. 145

[134] StaM: Akte „Bleeker, Bernhard, Bildhauer“: Auf der Liste der Wohnorte Bleekers ist verzeichnet, daß der Künstler ab dem 24. 10. 1900 in der Georgenstraße 50 (3. Stock links) bei Knott, ab dem 3. 5. 1901 in der gleichen Wohnung, nun jedoch bei Mayer, wohnte. Es ist anzunehmen, daß Bleeker, dessen Einkommen zur damaligen Zeit sehr gering gewesen sein dürfte, auch in anderen Wohnungen zur Untermiete wohnte.

[135] Handschriftliches Schreiben Bleekers an Herrn Winkler, 13. 7. 1964: „Ich ... wurde 1903 unter Franz von Lenbach Mitglied der Allotria“ (Karl Hammer 1983-86, unpaginiert). Im Mitglieder-Verzeichnis der Künstlergesellschaft Allotria aus dem Jahre 1905 ist Bleeker jedoch nicht verzeichnet (insgesamt werden hier 135 ordentliche und 51 außerordentliche Mitglieder verzeichnet).

[136] Freundliche Auskunft von Peter Grassinger, dem Vorsitzenden der „Allotria“ und des Künstlerhauses München. So nahm Bleeker beispielsweise am 19. 12. 1928 an einem geselligen Abend im Münchner Künstlerhaus teil, wo ein Weihnachtsspiel Walther Zimmermanns aufgeführt wurde (Rambeck / Grassinger 2000, S. 28).

[137] NL BB: I, C-4: Glückwunschschreiben der Allotria zu Bleekers 80. Geburtstag, 25. 7. 1961

[138] Dieser Hinweis auf das Bratwurst-Glöckl wurde am 4. 4. 2004 im Internet auf der Seite: http://www.bratwurst-gloeckl.de/gast.htm gefunden.

[139] Schwabylon. Das Fest der Akademie der Bildenden Künste München, München 1928, S. 8 (vorhanden in der Monacensia-Bibliothek München)

[140] Dresslers Kunstjahrbuch 1910, S. 27; Dresslers Kunsthandbuch 1930, Bd. 2, S. 89. Laut Mitteilung von Frau Gabriele Wolters, Archiv des Deutschen Werkbundes Berlin, ist Bleeker in den Jahren 1913, 1914, 1919 und 1928 als Mitglied des Deutschen Werkbundes belegt.

Der damals regierende Wittelsbacher, Prinzregent Luitpold, Sohn König Ludwigs I., wurde gerühmt als „Artium protector“. Er verstand es als seine monarchische Pflicht, in der wittelsbachischen Tradition am Kunstleben teilzunehmen und Künstler zu unterstützen, Ausstellungen zu eröffnen und Kunstwerke anzukaufen. Seine spontanen Atelierbesuche waren legendär und hatten den erfreulichen Nebeneffekt, daß diese Besuche am nächsten Tag in den Zeitungen standen, was eine kostenlose Werbung für die betroffenen Künstler darstellte. Auch Bleeker wurde von ihm besucht und sogar an die fürstliche Tafel in der Residenz geladen[141]. Eine engere Beziehung zum Hause Wittelsbach entstand durch die Freundschaft zu Kronprinz Rupprecht von Bayern (WV 149 und WV 297), Enkel des Prinzregenten, mit dem Bleeker auch auf Reisen ging und der den Künstler in späteren Jahren mehrfach in seinem Haus besuchte[142]. Bleeker gehörte zusammen mit Kronprinz Rupprecht, Olaf Gulbransson, dem Münchner Bankier Dr. Hein Martin, dem Kunsthistoriker Ernst Buchner (WV 289), dem Direktor des Deutschen Museums Wilhelm Zenneck und dem Schauspieler Gustl Waldau der Männerrunde der „Göttlichen Sauhirten“ an. Diese trafen sich seit den Zwanziger Jahren in unregelmäßigen Abständen, um eine große Schlachtschüssel genüßlich zu verspeisen[143].

Exkurs: Die Münchner Neue Secession

Am 27. November 1913 wurde die „Münchner Neue Secession“ (MNS) in der Gaststätte „Zum Wittelsbacher Garten“ in der Theresienstraße gegründet[144]. Maßgeblichen Anteil an der Gründung dieser neuen Vereinigung hatten der Maler Albert Weisgerber, Heinz Braune, der Assistent Hugo von Tschudis, des Direktors der Staatsgemäldesammlung München, und der Kulturhistoriker Wilhelm Hausenstein[145]. Auf dieser Sitzung wurden Weisgerber zum ersten und Bernhard Bleeker zum zweiten Vorsitzenden gewählt[146]. Auf zwei weiteren Sitzungen besprach man die Richtlinien. Die MNS sah sich als Erneuerin, wollte der Kunst neue Impulse geben und verzichtete auf die Bestellung einer Jury. „Statt Bilder auszuwählen, entschlossen wir uns, die Künstler auszuwählen, diesen aber volle Freiheit zu geben, das auszustellen, was sie selbst für gut hielten. War es aber schon nötig, bei freien Einsendungen

[141] Nähere Angaben hierzu im Kapitel Denkmäler: Herrscherdenkmäler: Prinzregent Luitpold und WV 17; siehe auch Anhang A: Nr. 15 und 16.
[142] Freundliche Auskunft von Silke Jahn, der Tochter des Künstlers.
[143] Dagny Gulbransson / Ludwig Veit 1989, S. 172, Nr. 61. Die Bezeichnung „Göttliche Sauhirten“ ist Homers Odyssee entnommen (z. B.: Odyssee, 21. Gesang, Vers 80 oder 22. Gesang, Vers 129): „Eumaios“ ist der Name des „göttlichen Sauhirten“ („διος ὕφορβός“). Die Namensgebung läßt auf die klassische Bildung dieser geselligen Runde schließen.
[144] Ruck 1992, S. 44. Ruck schildert auf den Seiten 44-52 die Geschichte der Münchner Neuen Secession.
[145] Schinnerer 1925, S. 209-219, hier S. 213.
[146] Ruck 1992, S. 44.

auszuwählen, so sollte die Auswahl von allen Mitgliedern, nicht von einer beamteten Jury getroffen werden. So war Gewähr für größere Objektivität gegeben“[147]. Die Mitglieder kamen aus den Vereinigungen der „Münchner Secession“, der „Scholle“, der „Neuen Münchner Künstlervereinigung“ und der „Sema“[148]. Bleeker gehörte der „MNS“, mit Ausnahme der Jahre 1920, 1921 und 1929, bis zu ihrem Verbot 1937 an, teilweise als erster Vorsitzender. Die „Neue Secession“ hob sich zwar ab von der übrigen traditionellen Münchner Kunstszene, indem ihre Mitglieder nicht allzusehr in einem konventionellen Rahmen agierten, jedoch stellte sie „keineswegs den Gipfel der Avantgarde“ dar, denn schon der Blaue Reiter übertraf „einen Gutteil der Künstler der Neuen Secession in Farbwahl und Freiheit der Formen bei weitem“[149]. Auch Wilhelm Hausenstein charakterisierte bereits im Jahre 1914 anläßlich einer Ausstellung diese Vereinigung treffend: „Die neue Secession bedarf der systematischen Erweiterung, wenn sie elastisch bleiben und überhaupt das werden will, was sie zu sein nun anfing: das Bild der neuen Generation. – Sie wird schwerlich je ein Bild der äußersten Kämpfe geben, die auf dem Boden der Kunst ausgekämpft werden. Sie wird nie durch Barbarismen groß sein; Kokoschka wird in ihr immer der Typus des Gastes bleiben. Ihre Kraft wird in der Konsequenz liegen müssen, mit der sie die Werte der Zeit pflegt. Aber diese Werte werden vielleicht von Jahr zu Jahr weniger in München selbst hervorgebracht werden. Die Kunst dieser Stadt ruht nicht in neuen Lebenstatsachen, sondern in einer erlauchten Überlieferung, die sich schwebend in der Luft hält“[150].

Das Jahr 1913 war gezeichnet von fruchtbarem Schaffen des Künstlers. Es entstanden einige Gemälde und Büsten, ferner erhielt er durch Vermittlung Adolf von Hildebrands den Auftrag für einen Brunnen in Karlsruhe, der jedoch wegen des Ersten Weltkrieges nicht vollendet wurde (WV 49).

Um diese Zeit heiratete Bleeker seine erste Frau, Egonie Carbert[151]. Mit ihr hatte er zwei Kinder: einen Sohn, Dagmar (sic!) Konrad, und eine Tochter, Ruth (* 1916). Das genaue Hochzeitsdatum ist nicht bekannt[152]. Da Bleeker jedoch bis 1911 mit seinem Bruder zusammen wohnte und sein Sohn Dagmar im August 1913 geboren wurde, wird er Egonie um

[147] Schinnerer 1925, S. 213.
[148] ebd., S. 211.
[149] Schmidt 2000, S. 263
[150] Hausenstein 1914, S. 321-336, hier S. 335f.
[151] BHStA: Kriegsarchiv: Kriegs-Stammrolle, 16. 5. 1917 (hier fälschlich bezeichnet als „Egonie *Karbeck*“; im Besitz der Familie Bleeker befindet sich ein Messing-Namensschild mit der korrekten Namensbezeichnung). Zu Egonie Carbert siehe WV 18.
[152] Das Standesamt München erteilte auf Grund des rigiden Datenschutzes keine Auskunft.

das Jahr 1912 geheiratet haben. Bleeker lebte mit ihr etwa 10 Jahre lang zusammen, nach der Scheidung zog seine Frau 1926 nach Wien[153].

1913 oder 1914 begleitete der Künstler seinen Freund Kronprinz Rupprecht von Bayern auf einer Reise nach Italien. Dort besuchten sie Adolf von Hildebrand in seinem Florentiner Atelier[154].

1914 entstanden einige Büsten und Münzentwürfe. Bleeker nahm an der Ausstellung „Münchner Original-Plastik" in der renommierten Galerie Heinemann teil, ein Jahr später war Bleeker bei der „Ersten Frühjahrs-Ausstellung der Münchner Neuen Secession" vertreten, die wegen „Verstoßes gegen die Sittlichkeit, gegen den in Kriegszeiten gebotenen Takt und gegen die gesunde Vernunft" vorzeitig geschlossen wurde[155].

Im gleichen Jahr wurde Bleeker Mitglied der von Alexander Heilmeyer gegründeten konservativen „Gesellschaft der Freunde der Plastik". Diese Gesellschaft setzte sich besonders für eine geschmackvolle Gestaltung von Kriegerdenkmälern ein, die seit Beginn des Ersten Weltkrieges auf Grund der zahlreichen Toten überall aufgestellt wurden. Ihre Mitglieder sahen sich als Bewahrer gegen einen „kulturellen Tiefstand" der „Geschmacklosigkeiten besonders in Denkmälerei, wie gegen eine skrupellose Kunstindustrie", die „jeder Art von Pfuscherei ..., vor allem in der Plastik Vorschub leistet"[156].

Bleeker hatte auch bald die Möglichkeit, an der Gestaltung von Kriegerdenkmälern mitzuwirken:

---

[153] ABK München: Personalakte Bleeker: Mitteilung Egonie Bleekers an die ABK München, 25. 11. 1926. Bleeker hatte seine spätere Frau Egonie möglicherweise bereits 1908 kennengelernt (siehe hierzu WV 18; vgl. auch WV 39, WV 65 und WV 83).

[154] Ob die Italienreise 1913 oder 1914 stattfand, ist nicht ganz sicher. Im Staatsarchiv 153: Akten der Spruchkammer X. Bernhard Bleeker: Fragebogen des Military Government of Germany, 18. 4. 1946, ist die Reise für das Jahr 1914 verzeichnet. Tank 1942, S. 56, Grzimek 1969, S. 116 und der Ausst.Kat. Nürnberg 1978:„Dokumente...", S. 8 und S. 14 geben das Jahr 1913 an.

[155] Esswein 1915, S. 77ff., hier S. 83. Esswein schreibt, die „künstlerisch etwas schwächer geratene, sonst aber durchaus einwandfreie Frühjahrs-Ausstellung 1915 entfesselte einen Entrüstungssturm mit Protestlisten, Lärmszenen und Schmähschriften. Zeitiger als bei ihrer Eröffnung bekannt gegeben worden, mußte die Ausstellung geschlossen werden" (ebd., S. 77). Bleeker war auf dieser Ausstellung vertreten mit einem Bronze-Bildnis König Ludwigs III. (WV 56 oder WV 68 oder WV 69), einem Gemälde „Herrenbildnis" (WV 45) und der Büste Richard Riemerschmids (WV 74). All diese Werke sind in einer sehr konventionellen Weise gearbeitet, so daß Bleeker sicherlich nicht in das Feld der Kritik geraten war.

[156] Heilmeyer 1915, S. 47- 52, hier S. 48. Ziel dieser Gesellschaft war es, der Plastik wieder zu mehr Wertschätzung zu verhelfen: „Die Gesellschaft stellt sich die Aufgabe mit Hilfe berufener Kenner Sinn und Verständnis für die besonderen wie allgemeinen Aufgaben dieser Kunst zu wecken, die Interessen der Künstler wahrzunehmen, durch Beratung und Aufklärung zu wirken und so der Plastik in der Wertschätzung unserer Zeit einen festeren und breiteren Boden zu bereiten" (ebd., S. 48). „Es handelt sich bei dieser Sache keineswegs um die Gründung eines der landläufigen Vereine oder einer bloßen Interessengruppe. Was wir beabsichtigen, ist eine Gesellschaft der Freunde der Plastik, die zunächst keinen anderen Zweck verfolgt, als öffentlich und möglichst weithin sichtbar der Kunst der Bildnerei und den Künstlern als Sammelplatz zu dienen. Gerade in der gegenwärtigen Zeit tut ein solcher Zusammenschluß dringend not" (ebd., S. 49). Ab dem Jahrgang 1914 verzeichnete die Zeitschrift „Die Plastik" Bleeker als „Mitarbeiter der Plastik" (Die Plastik, IV. Jg., 1914).

3.3.: Der Erste Weltkrieg

Ab dem 29. März 1915 nahm Bleeker am Ersten Weltkrieg teil[157] und war seit 1. Februar 1917 künstlerischer Beirat bei der „Deutschen Kriegsgräber-Abteilung des k. u. k. Militär-Kommandos Przemysl“[158]. In dieser Funktion äußerte sich der Künstler „zur Umwehrungsfrage der Heldenfriedhöfe im Bezirk Przemysl (Galizien)“[159]: Bleeker plädierte für feste Umfriedungen unter Berücksichtigung der Dauerhaftigkeit der Heldenfriedhöfe und schlug hierfür Stein- oder Ziegelmauern vor. Da aber diese Materialien auf Grund der „ungeheuren Transportschwierigkeiten“ kaum herangezogen werden könnten, sollten stattdessen bepflanzte Wälle und Gräben zur Anwendung kommen[160].

Während seiner Stationierung in Przemysl wurde dem Künstler die Beratung über die Ausschmückung sämtlicher bayerischer Heldenfriedhöfe in Galizien, sowie die Ausführung eines „Bayern-Denkmals“, das an die gefallenen bayerischen Soldaten in den Schlachten um Przemysl erinnern sollte, übertragen (WV 97). Zum Vortrag über diese Planungen wurde Bleeker sogar zu König Ludwig III. von Bayern befohlen.

Der Künstler war berechtigt, Zivil zu tragen und erhielt Zugang zum Offiziers-Casino[161]. Eine Beförderung zum Unteroffizier wurde in Betracht gezogen, letztlich aber abgelehnt mit der Begründung, der Künstler habe noch nicht im Felde bei der „fechtenden Truppe“ gestanden[162]. Bleekers Sold war sehr niedrig, so daß er sich um eine etatmäßige Anstellung als künstlerischer Beirat der Etappeninspektion Przemysl bemühte[163]. Zwar erhielt er – und mit ihm die übrigen Unteroffiziere und Mannschaften, die als künstlerische Beiräte zu den deutschen Kriegsgräberabteilungen in Österreich-Ungarn kommandiert waren – eine tägliche Aufwandsentschädigung von 5 Mark ab dem 1. Januar 1918[164], doch eine etatmäßige Anstellung kam lange Zeit nicht zustande.

---

[157] Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Abt. IV: Kriegsarchiv (im Folgenden zitiert als: Kriegsarchiv): MKr 4990: Akten des Königlichen Kriegsministeriums: Kriegergräber im Felde aus dem Feldzug 1914 usw.: Auszug aus der Kriegs-Stammrolle, 16. 5. 1917: Bis zum 12. 11. 1915 war Bleeker beim I. Jäger-Bataillon, vom 13. 11. 1915 an beim 1. Ersatz-Bataillon Infanterie-Leib-Regiment, 8. Kompanie; siehe auch Anhang B: Nr. 6a und b.

[158] ebd.

[159] In: Krieger-Ehrungen, Nr. 3, 1917, hg. unter Mitwirkung der amtlichen Beratungsstellen für Krieger-Ehrungen vom Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und dem Deutschen Bund Heimatschutz, S. 3f. (und Abbildung S. 12). Siehe hierzu WV 95 und Anhang A: Nr. 11.

[160] ebd.

[161] Kriegsarchiv: MKr 4990: K. u. K. Militärkommando Przemysl (Lt. Dorrenbach) an das Ersatz-Bataillon des Bayerischen Leib-Infanterie-Regiments München, 27. 4. 1917

[162] Kriegsarchiv: MKr 4990: 1. Ersatz-Bataillon Infanterie-Leib-Regiment an das Königlich-Bayerische Kriegsministerium, 19. 5. 1917. Bezüglich des Ranges des Künstlers gab es Verwirrungen. Der Künstler lief als Gefreiter, die Kriegs-Stammrolle führte ihn jedoch als Infanteristen, d. h. als ein dem Gefreiten untergeordneten Dienstgrad. In späterer Korrespondenz wird Bleeker als Landsturmmann bzw. Oberjäger bezeichnet.

[163] BHStA MK 14481: K. bayerisches Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten (gez. Dr. v. Knilling) an das K. Kriegsministerium, 20. 12. 1917

[164] BHStA MK 14481: Preußisches Kriegsministerium, Unterkunfts-Departement Nr. 3181/2. 18. U. K. Gr. (gez. Würtz) an das Kgl. Bayerische Kriegsministerium, 25. 2. 1918 (Abschrift)

Kurz vor Kriegsende, am 7. September 1918, wurde Bleeker, der inzwischen als künstlerischer Beirat zur deutschen Kriegsgräberabteilung in Görz kommandiert war, für die Beleihung mit der Stelle eines oberen Beamten als künstlerischer Beirat bei der Etappen-Inspektion 18 in Aussicht genommen. Bleeker solle sich sofort nach Sains du Nord über Avesnes in Marsch setzen[165]. Ob es noch zu dieser Kommandierung kam, ist ungewiß, da das Deutsche Reich am 11. November 1918 kapitulierte[166].

Während des Ersten Weltkrieges entstand eine Freundschaft zwischen Bleeker und dem Simplicissimus-Zeichner Karl Arnold[167], die ein Leben lang hielt[168]. Auch zu dem Maler Max Unold hatte Bleeker freundschaftlichen Kontakt. Im Rahmen seiner Tätigkeit bei der deutschen Kriegergräberabteilung in Przemysl regte Bleeker die Kommandierung Unolds nach Galizien an, der auch stattgegeben wurde[169]. Freundschaftliche Beziehungen pflegte er im Laufe seines Lebens zu recht vielen Künstlerkollegen, u. a. zu Knut Åkerberg (WV 61), Joseph Oberberger, Toni Roth (WV 314) und seiner Gattin Martha, Adolf Schinnerer (WV 249), Toni Stadler (WV 220), Richard Knecht, Edwin Scharff[170], Rudolf Esterer (WV 372, WV 373 und WV 376) und Paul Schmitthenner[171], den Schriftstellern Richard Billinger und Eugen Roth (WV 385), dem Kunsthistoriker Ernst Buchner (WV 289), dem Dirigenten Hans Knappertsbusch (WV 194, WV 359, WV 387), dem Präsidenten der Allotria, Rudolf Ritter von Kramer und dessen Gattin Christel, zu dem Flugzeugkonstrukteur Ernst Heinkel[172], zu

---

[165] Kriegsarchiv: MKr 4986: Akt des königlichen Kriegsministeriums: Kriegergräber-Kommission: Personal: Telegramm des Königlich-Bayerischen Kriegsministeriums, 7. 9. 1918

[166] Das Datum der Abkommandierung, 7. 9. 1918, widerspricht der Angabe im Stadtarchiv München, „Kulturamt 1509“: Akte „Bleeker, Bernhard, Bildhauer“, derzufolge Bleeker nur bis zum 20. 8. 1918 Kriegsteilnehmer war.

[167] Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 8

[168] Zeichen für diese langanhaltende Freundschaft sind Briefe und Glückwunschschreiben mit Zeichnungen und einem Gedicht im NL BB: I, C-6. Von Karl Arnold fertigte Bleeker um das Jahr 1927 und im Jahre 1953 einen Portraitkopf (WV 142 und WV 315).

[169] Kriegsarchiv: MKr 4990: Preußisches Kriegsministerium an das Königlich Bayerische Kriegsministerium, 9. 5. 1917; 16. 5. 1917; 28. 5. 1917. Unold bedankte sich später bei Bleeker, daß ihm dadurch „wahrscheinlich sehr vieles erspart“ blieb (NL BB: I, C-164: Glückwunschschreiben Unolds an Bleeker, 26. 7. 1961).

[170] Scharff schildert im „Gelbbuch der Münchener Mappe“, München 1921, S. 69-74, einen lustigen Jagdausflug mit Bleeker im Jahre 1914: „Mit Bleeker auf der Jagd“, in: ebd. Die „Mappe“ war eine Münchner Künstlervereinigung. Zu den „Pflichten“ der Mitglieder dieser Vereinigung gehörten neben der Ablieferung ihrer Werke für Ausstellungen auch schriftliche Arbeiten, denn das „Gelbbuch“ enthielt Anekdoten und Erinnerungen der Mitglieder (Hoerschelmann 1947, S. 147).

[171] Paul Schmitthenners Schwiegertochter Chrysilla Janssen-Schmitthenner war eine Schülerin Bleekers an der Akademie der bildenden Künste in München.

[172] Bleeker war 1939 zur Taufe von Heinkels Sohn aus dritter Ehe, Karl Ernst August, eingeladen (siehe hierzu Anhang B: Nr. 12; vgl. auch: N.N.: Taufe bei Heinkel, in: Rostocker Anzeiger, Nr. 21, 25. 1. 1939, unpaginiert). Ernst Heinkel war Taufpate von Bleekers Sohn Jochen. Von Heinkel schuf Bleeker ein Bronzeportrait (WV 164) und die Totenmaske (WV 358), desweiteren ein Relief von Heinkels Mutter Catharine (1941), das für ihr Grabmal bestimmt war (das Relief wird im Kapitel „Portraits“ dieser Arbeit näher besprochen, siehe auch WV 261) und das Grabmal Erich Heinkels, das im Kapitel „Grabmäler dieser Arbeit näher besprochen wird (siehe auch WV 155).

Karl Valentin und Liesl Karlstadt[173]. Valentin eröffnete am 21. Oktober 1934 sein „Panoptikum“ – ein Lach- und Gruselkeller – im Hotel Wagner in der Sonnenstraße in München, bei dessen Ausstattung Bleeker mithalf[174].

Trotz des Krieges und seiner Tätigkeit als künstlerischer Beirat konnte Bleeker in diesen Jahren einige Werke, Büsten und Medaillen, fertigen und an Ausstellungen teilnehmen.

1916 übernahm er, nach dem Tod Albert Weisgerbers (1878-1916), den Vorsitz der Münchner Neuen Secession bis 1918[175]. Als bereits angesehener Meister wurde er – neben anderen Malern und Bildhauern – im Jahre 1916 vorgeschlagen, die künstlerische Ausstattung von „Kriegsgedächtniskirchen“ zu übernehmen[176]. 1917 verlieh ihm König Ludwig III. die Königliche Ludwigs-Medaille in Gold, Abteilung A für Wissenschaft und Kunst[177].

Im Jahre 1917 gehörte Bleeker der Vorstandschaft und dem Arbeitsausschuß „Bildhauerei“ der „Münchner Vereinigung für künstlerische Fragen“ an[178]. Laut den vorläufigen Satzungen der Vereinigung handelte es sich hierbei um einen „Zusammenschluß von Künstlern und Kunsthandwerkern Münchens, mit dem Zweck der Stellungnahme zu bedeutungsvollen Kunstfragen, zur Wahrung und Förderung grosser künstlerischer Interessen in Stadt und Land“[179].

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Bleeker Mitglied des am 6. Dezember 1918 gegründeten „Künstlerbundes der Bildhauer Bayerns e. V“. Seine Mitglieder, im Juli 1919 waren es 160, hatten die Hoffnung, trotz der desolaten wirtschaftlichen Lage nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg verstärkt Aufträge bei kommunalen Bauprojekten zu erhalten. Die Forderung des Bundes lautete daher, daß „bei allen städtischen Bauten von Anfang an ein nicht zu knapp bemessener Prozentsatz der Bausumme für die plastische Ausgestaltung der Fassade sowohl wie für die Innenräume“ aufgewendet werde[180].

---

[173] Siehe hierzu die Korrespondenz im NL BB: I, C-165 und WV 421. Olaf Gulbransson und Bleeker schrieben gemeinsam einen Brief an Valentin, Datum unbekannt (abgebildet in: Münz 1978, S. 266f.).

[174] Münchner Zeitung, 23. 10. 1934: Artikel „Valentinische Unterwelten“ (abgedruckt in Münz 1978, S. 196f.)

[175] Karl Heinz Meißner 1979, S. 141-149, hier S. 142f. 1919 trat Karl Caspar (1879-1956) die Nachfolge Bleekers als erster Vorsitzender der MNS an (ebd. S. 143). In den Dreißiger Jahren übernahm Bleeker wiederum den Vorsitz. In dieser Funktion hielt Bleeker auch die Trauerrede für den am 13. 11. 1934 von seiner Geliebten aus Eifersucht ermordeten Bildhauer Fritz Wrampe (Heusinger von Waldegg 1971, S. 50).

[176] Walther Rothes 1916, S. 16

[177] Die Urkunde datiert vom 5. Januar 1917 (NL BB: I, B-10)

[178] StAM: Kulturamt 403/2: Schreiben der „Münchner Vereinigung für künstlerische Fragen“ an den Magistrat München, 15. 5. 1917.
Der Vorstandschaft gehörten an: Vorsitzender: Adolf von Hildebrand, stellvertretender Vorsitzender: Eugen Hönig, Beisitzer: Bleeker, Fritz Erler, Hans Grässel, Adolf Hengeler, Emanuel von Seidl, Franz von Stuck. Dem Arbeitsausschuß „Bildhauerei“ gehörten an: Hermann Hahn (als Obmann), Cipri Adolf Bermann, Fritz Behn, Bleeker, Ernst Geiger, Theodor Georgii, Julius Seidler und Franz von Stuck (StAM: Kulturamt 403/2: undatierte Auflistung).

[179] StAM: Kulturamt 403/2: Vorläufige Satzungen der „Münchner Vereinigung für künstlerische Fragen“

[180] StAM: Kulturamt 403/2: „Künstlerbund der Bildhauer Bayerns e. V.“ an den Magistrat der Stadt München, 12. 3. 1919 (mit beigefügter Mitgliederliste), S. 2f.

Im Jahre 1921 erhielt Bleeker vom Bayerischen Armeemuseum den Auftrag zur Schaffung eines Denkmals für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges, das ursprünglich für die Kuppelhalle des Armeemuseums bestimmt war. Bleeker schuf hierfür eines seiner Hauptwerke, den „Toten Soldaten“[181].

3.4.: Berufung an die Akademie der bildenden Künste in München

Das Jahr 1922 war für Bleeker von großer Bedeutung. Am 1. Mai ernannte man ihn zum ordentlichen Professor an der Akademie der bildenden Künste[182] München im Fach Bildhauerei, im gleichen Jahr wurde er Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste[183]. In einem Zeitraum von zehn Jahren, zwischen 1912 und 1922, war niemand mehr an die Münchner Kunstakademie berufen worden. Bleeker machte den Anfang, es folgten im Oktober 1922 der Maler Karl Caspar und im Januar 1923 Adolf Schinnerer, der den Lehrstuhl für Zeichnen und Graphik übernahm[184]. Im Jahre 1919 war von den 15 amtierenden Professoren der Akademie keiner unter 50 Jahre alt. So war man bestrebt, nun jüngere, „dynamischere“ Kräfte zu berufen. Wenngleich Bleeker, Caspar und Schinnerer nicht als moderne Triebkräfte zu bezeichnen sind, waren sie immerhin als Mitglieder der MNS fortschrittlicheren Kunstrichtungen nicht verschlossen[185].

Auf Grund der mißlichen Finanzlage des bayerischen Staates nach der Währungsreform Mitte November 1923 wurde im Dezember des gleichen Jahres vom Ministerrat beschlossen, alle Beamte, die das 65. Lebensjahr überschritten hatten, mit sofortiger Wirkung in den Ruhestand

---

[181] Der „Tote Soldat“ wird im Kapitel „Denkmäler“ dieser Arbeit eingehend besprochen. Siehe auch WV 115.

[182] ABK München: Personalakte Bleeker: Verfügung des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, 31. 3. 1922: Bleeker wird vom 1. Mai 1922 zum ordentlichen Professor an der Akademie ernannt mit einem jährlichen Grundgehalt von 48.000 Mark; Ernennungsurkunde, 31. 3. 1922 (ebd.). Als Arbeitsraum und Atelier erhielt Bleeker den sog. „Kolossaal“, für dessen Beheizung er jedoch selbst aufkommen und den Raum auch anderen Professoren zur Ausführung von Monumentalarbeiten zur Verfügung stellen mußte (ABK München: Personalakte Bleeker: Direktor der Akademie Carl von Marr an Bleeker, 12. 6. 1922).
Laut Schmoll gen. Eisenwerth 1981, S. 292 und Grzimek 1969, S. 116 erhielt Bleeker den Ruf im Jahre 1919, nachdem er ein Angebot der Berliner Kunstakademie abgelehnt hatte. Grzimek (ebd.) schreibt hierzu: „Im gleichen Jahr [1919] wird er vom Ministerium ohne Einwilligung des Lehrerkollegiums, das dem unruhigen Bildhauer mißtraut, an die Münchner Akademie berufen. Trotz nicht nachlassender Intrigen seitens der Hochschulkollegen findet Bleeker freundschaftlichen Kontakt zu Franz von Stuck, Ludwig Ritter von Herterich und German Bestelmeyer und kann sich auch das große Atelier Rümanns aneignen“.
Im Vormerkungsbogen für Bleeker im Personalakt der Akademie der Bildenden Künste, datiert vom 11. 11. 1922 ist allerdings eingetragen, daß Bleeker vom 21. 12. 1918-30. 4. 1922 als selbständiger Künstler arbeitete. Vor 1922 ist keine Tätigkeit Bleekers an der Münchner Akademie verzeichnet. Möglicherweise erhielt Bleeker in den Jahren 1919-1922 einen Lehrauftrag an der Akademie, und erst danach, ab 1922, seine Professur. Intrigen und Widerstände des Kollegiums sind nicht nachzuweisen.

[183] N. N.: Von Künstlern und Gelehrten, in: Der Cicerone, XIV. Jg., 1922, S. 357

[184] Karl Heinz Meißner 1979, S. 141-149, hier S. 142-144

[185] In diesem Sinne schreibt Peregrin im Jahre 1924: „Bleeker, der einst Weisgerber die Neue Secession gründen half, gehört – mit Caspar und Schinnerer – zu den jüngeren Lehrkräften an der Akademie, zu denen, die auch die Verjüngungshoffnung der neuen Generation tragen“ (Peregrin: Beim feldgrauen Ritter. Im Münchner Atelier des Bildhauers Bleeker, in: MNN, 30. 4. 1924 (Artikel im StaM: Akte „Bleeker, Bernhard, Bildhauer“).

zu versetzen. Betroffen waren an der Akademie die Professoren Karl Johann Becker-Gundahl, Martin von Feuerstein, Hugo von Habermann, Ludwig von Herterich, Erwin Kurz, Balthasar Schmitt und der Präsident der Akademie Carl von Marr[186]. Einige Tage später, am 28. Dezember 1923 unterzeichneten alle 18 Professoren der Akademie, also auch Bleeker, ein Protestschreiben gegen diese Ruhestandsversetzungen[187].

Die Gelegenheit, die vakanten Stellen nun mit wirklich fortschrittlichen Künstlern zu besetzen und somit die Münchner Kunstakademie wieder an eine führende Position in Deutschland zu bringen, wurde jedoch vertan. Stattdessen blieben Habermann, Herterich und Becker-Gundahl auch nach ihrer Pensionierung in Amt und Würden. Diese Künstler waren zwar immer noch sehr bedeutende und angesehene Lehrer, „ihre Relevanz für die künstlerische Fortentwicklung hatten sie jedoch längst eingebüßt“[188].

Daß die Akademie der bildenden Künste sich auch einem Zusammenschluß mit der Kunstgewerbeschule entzog, passt gut in das Bild einer erstarrten Institution. „Der seit 1900 in Deutschland laufenden Entwicklung einer Erneuerung der Kunst durch engen Kontakt mit Werkstätten und handwerklicher Ausbildung hatte sich die Münchner Akademie ... weitgehend erfolgreich entzogen“[189]. Auch Bleekers Begeisterung für kunstgewerbliche Arbeiten schien nicht sonderlich groß gewesen zu sein. So soll er während einer Sitzung der Akademie, als wieder einmal über die Zusammenlegung der beiden Institutionen diskutiert wurde, einen Keramik-Aschenbecher hochgehalten haben mit den Worten: „Meine Herren – halten Sie diesen Gegenstand für gleichwertig mit einem Rembrandt?“[190].

3.5.: Bleeker als Lehrer an der Akademie

Bleekers Lehrzeit an der Münchner Kunstakademie währte bis zu ihrer Schließung 1944. Während dieser Zeit hatte der Künstler etwa 120 Schüler, einige von ihnen erlangten größere Bekanntheit. So erhielt etwa Paul Bronisch zwischen 1933 und 1943 eine Reihe offizieller Aufträge für das Dritte Reich und Kurt Schmid-Ehmen avancierte zum Bildner von Hoheitszeichen des Regimes. Alexander Fischer und Hans Wimmer[191] schufen besonders

---

[186] Schmidt 2000, S. 272, Anm. 79

[187] ebd., S. 274. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Reaktion des Präsidenten der Akademie Carl von Marr, der der Regierung vorwarf, sie wolle „die Elemente, die die alte Richtung vertreten, durch solche aus dem linken Fahrwasser ersetzen“ (Schmidt 2000, S. 275). Diese Aussage wirft ein bezeichnendes Licht auf die konservative Grundhaltung der Akademie.

[188] Karl Heinz Meißner 1979, S. 145

[189] Nerdinger 1985, S. 179-203, hier S. 187. Zum Kunstgewerbediskurs, der sich in München von 1919 bis 1930 hinzog, siehe ebd., besonders S. 184-187.

[190] Dagny Gulbransson 1999, S. 259

[191] Zwischen Bleeker und Wimmer bestand ein besonders enges Verhältnis. Wimmer schuf im Jahre 1966 eine Portraitplakette seines ehemaligen Lehrers (siehe Anhang B: Nr. 17) und 1968 seine Grabplatte (siehe hierzu Kuhl 1999, WV 345, S. 380, ohne Abbildung). Desweiteren hielt Wimmer die Grabrede anläßlich Bleekers

nach 1945 eindrucksvolle Werke. Auch Charlotte Goltz, die Tochter des renommierten Münchner Kunsthändlers und Galeriebesitzers Hans Goltz, zählte – wenn auch nur kurz, 1939/40 – zu seinen Schülerinnen, desweiteren Eugenie Berner-Lange, Maria Weber, Margarete Schepelmann-Groz und Priska Stadler, die Gattin seines Bildhauerkollegen Toni Stadler.

In seiner Trauerrede anläßlich des Todes Bleekers 1968 berichtet sein bekanntester Schüler Hans Wimmer: „Die Götter, welche er uns zur Anbetung empfahl, waren die Ägypter, vor allem die Griechen, Donatello, Leinberger, aber auch Lehmbruck und Barlach. In der Klasse hat er oft von Hildebrand und Marées gesprochen. Sie waren seine eigentliche Welt. Er fühlte sich als Bewahrer ihres Erbes und wollte dieses Erbe an seine Schüler weitergeben. Er hatte eine starke Ausstrahlung. Seine Korrekturen waren exakt und glaubhaft. Wir hatten Respekt vor seiner Persönlichkeit. Es gab keinen Zweifel darüber, wer was konnte und wer nichts konnte. Es war ihm wichtig, daß die Maßstäbe nicht durcheinandergebracht wurden. Er unterschied zwischen Ordnung und Barbarei. ... Man hat bei ihm Anstand und Fleiß zur Arbeit lernen können und Abscheu vor künstlerischem Betrug. Er hasste den Dilettantismus und hatte deutliche Worte für die Koketterie mit der handwerklichen Unfähigkeit. Darin kannte er keine Beschönigung und keine Nachsicht, bis zuletzt. Er hat sich nicht verkauft. Werktreue und Treue zu sich selber strahlen auf seinem Wappen“[192].

Bleekers Schülerin Maria Weber (1899-1984) schildert ihren Lehrer als verschlossen und äußerst wortkarg[193]. 1921 wurde Maria Weber als eine der ersten Frauen an der Akademie der bildenden Künste in München aufgenommen. Sie begann zuerst ein Studium der Malerei bei Angelo Jank. Nachdem sie den Wunsch geäußert hatte, in die Bildhauerklasse zu wechseln antwortete ihr der Professor: „Ja, da gehören Sie auch hin, gehen Sie zu Bleeker“. Als Maria Weber den Bildhauer um Aufnahme in seine Klasse bat, antwortete dieser, sie gründlich musternd: „Die Bildhauerei ist doch zu schwer für eine Frau, da braucht man Kraft und Energie. Sie können sich aber als Hospitantin bei mir eintragen“. Anfänglich fühlte sich die junge Künstlerin hilflos und alleingelassen, ohne große Hilfestellung durch Bleeker. Als jedoch die Schülerarbeiten zu einem Modell eines Knaben begutachtet wurden, zeigte der Professor auf Maria Webers Arbeit und fragte: „Wer hat das gemacht?“. Weber meldete sich. Darauf sagte er nur: „Sie können sich als Schülerin eintragen lassen“. Die Künstlerin empfand ihre Lehrzeit bei Bleeker als hart, teilweise auch als entmutigend. Ein Blick von ihm konnte

---

Beerdigung 1968. Im Atelierbesitz Hans Wimmers existierte auch die Totenmaske Bleekers, die jedoch nicht von Wimmer abgenommen wurde (abgebildet bei Kuhl 1993, S. 222, Nr. 273) (siehe auch Anhang B: Nr. 18). Siehe auch das Kapitel „Schüler“ in der vorliegenden Arbeit.

[192] Ich danke Inge und Jochen Bleeker für die Überlassung der Kopie von Wimmers Trauerrede.

[193] Tigges 1970, S. 11; die folgenden Ausführungen S. 10-12

genügen, und die angefangene Arbeit wurde zunichte gemacht. Anhand lebhafter Diskussionen bei den Korrekturarbeiten wurden Werke von Maillol, Rodin, Despiau, aber auch die Bildhauerwerke von San Zeno in Verona oder von Chartres, desweiteren das Reiterstandbild des Marc Aurel und Andreas Schlüters Reiterstandbild des „Großen Kurfürsten“ in Berlin besprochen. Bleeker selbst gestattete kaum Einblick in sein eigenes Atelier in der Akademie.

Folgende Begebenheit unterstreicht die Distanziertheit des Lehrers: Maria Weber begann heimlich in Stein zu arbeiten. Überraschend kam Bleeker hinzu, sah den Stein und die zerschundenen Hände der Schülerin, schüttelte den Kopf, ließ sie gewähren und ging wortlos hinaus. Bleeker zeigte alsbald jedoch stärkeres Interesse an ihrer Arbeit, seine Besuche in ihrem eigenen Atelier – sie war Meisterschülerin geworden – häuften sich. Als Maria Weber 1927 ihr Studium beendete, sagte der Professor: „Ich habe absichtlich nicht viel gesagt, denn Sie sind selbst Ihren Weg gegangen. Wären Sie auf einen Irrweg geraten, wäre ich schon eingeschritten“.

Solche Aussagen ehemaliger Schüler zeigen, daß Bleeker als Lehrperson große Autorität ausstrahlte, wenngleich er seinen Schülern genügend Freiheiten zur Selbstentfaltung ließ. Auf privater Ebene pflegte der Künstler zu einer Vielzahl seiner Schüler engen und freundschaftlichen Kontakt, der auch lange nach Ende seiner Lehrzeit bestehen blieb, was viele herzliche Briefe an den ehemaligen Meister beweisen[194].

3.6.: Das Wirken bis 1933

Daß Bleeker nun endgültig zu den angesehenen Münchner Künstlern zählte, zeigt auch seine Mitwirkung bei der Ankaufspolitik des bayerischen Staates: Im April 1907 wurde eine „*Generalkommission* der Kunstsammlungen des Staates“ gebildet, die bis zum Jahre 1920 bestand und deren Aufgabe es war, in Sachen Kunstankäufen den Direktoren der einzelnen Museen beratend zur Seite zu stehen. Da inzwischen Adolf von Hildebrand und Friedrich August von Kaulbach gestorben waren und andere Künstler wegen ihres hohen Alters oder aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr vermochten, an den Tätigkeiten der Kommission mitzuwirken, war eine vollständige Neubildung erforderlich[195]. Somit wurde zu Beginn des

[194] Viele Briefe ehemaliger Schüler an Bleeker liegen im NL BB: I, C. Bleeker erhielt auch einige Werke von ihnen als Geschenk. So überließ ihm Marielouise Poschacher, genannt die „Poschacherin“, anläßlich seines 65. Geburtstages einen von ihr geschaffenen Stich „Soorabaya-Java-Markt“ (heute im Besitz von Inge und Jochen Bleeker). Alexander Fischer schenkte ihm eine kleine Version seines bronzenen „Roten Rosses“.

[195] BHStA: MK 50836: Akten des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus: Verwaltung der staatlichen Kunstsammlungen. Generalkommission für die bayerischen Kunstsammlungen (mit Spezialkommissionen): 1919-31. 12. 1963: Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Konferenz der Direktoren der Kunstsammlungen des Staates, 29. 6. 1922

Jahres 1923 ein „*Beirat* für die staatlichen Kunstsammlungen“ gegründet, in dem Bleeker als Ersatzmann fungierte. Desweiteren wurden die früheren „*Spezialkommissionen*“, Gremien aus allen Bereichen der bildenden Kunst mit Vertretern der wichtigsten Münchner Museen, in „*Ankaufskommissionen*“ umbenannt. Bleeker gehörte der „Bildhauerkommission“ an. Zum Mitspracherecht dieser Kommissionen äußerte sich die Direktoren-Konferenz, „dass grundsätzlich vorherige Genehmigung bei allen wichtigeren Ankäufen einzuholen sei. Bei verhältnismäßig geringfügigeren Objekten sind die Ankäufe der Kommission nachträglich zur Kenntnisnahme vorzulegen. In dringenden Fällen, z.B. bei Auktionen oder wenn Gefahr im Verzuge liegt, ist der Vorstand auch ohne vorherige Einvernehmung der Kommission zu Ankäufen befugt, doch ist deren Zustimmung dann nachträglich einzuholen und im Falle der Verweigerung die Entscheidung des Staatsministeriums anzurufen“[196].

Dieser Beschluß zeigt, daß die ehrenamtlichen Vertreter dieser Gremien keinen zu unterschätzenden Einfluß auf die Ankaufspolitik der staatlichen Sammlungen hatten, wenn auch die einzelnen Abteilungen „nur“ für ihr Spezialgebiet zuständig waren[197].

Im Zuge der „Gleichschaltungspolitik“ des Dritten Reiches wurden diese Beiräte „entsprechend der neuen Staatsauffassung“ des „nationalsozialistischen Führerstaat[es]“[198] abgeschafft, indem man einfach die Kommissionen nicht mehr einberief und darauf verzichtete, ausgeschiedene Mitglieder zu ersetzen[199]. Dies muß um die Jahreswende 1933/34 geschehen sein, da Bleeker noch am 22. April 1933 der „Ankaufskommission für moderne Kunst (Plastik)“ zusammen mit Hermann Hahn angehörte[200].

Im Dezember 1923 erhielt Bleeker eine weitere Ehrung: er wurde zum Ehrenbürger der Ludwig-Maximilians-Universität München ernannt[201]. Bleeker hatte zwei Werke für die

---

[196] ebd.: Protokoll der Direktoren-Konferenz, 25.1. 1923

[197] Die 10 Ankaufskommissionen waren zuständig für: Sammlung älterer Meister, Sammlung neuerer Meister, Bildhauerei, antike Skulpturen, graphische Sammlung, Münzsammlung, Museum antiker Kleinkunst, Nationalmuseum, Völkerkundemuseum, Restaurierungsangelegenheiten. Wichtige Vertreter der einzelnen Gremien, die hier nicht alle zu nennen sind, waren: Caspar, Diez, Habermann, Hahn, Kurz, Marr, Stuck und der Kunsthistoriker Wölfflin. Der Bildhauerkommission gehörten 5 Vertreter an: Bleeker, Hahn, Kurz, Habich und als Ersatzmann Weigand.

[198] BHStA: MK 50836: Schreiben des Württembergischen Kultministers an das Bayerische Ministerium für Kultus und Unterricht, 15. 12. 1934

[199] BHStA: MK 50836: Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus (gez. Fischer, Nachfolger des ehemaligen Ministerialdirektors Richard Hendschel) an Herrn Württembergischen Kultminister, 3. 1. 1935.

[200] BHStA: MK 50836: Direktion der Staatsgemäldesammlungen an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 22. 4. 1933. Am 3. 1. 1935 schreibt das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus (gez. Fischer) an den Württembergischen Kultminister, daß „bereits seit einem Jahr davon abgesehen“ wurde, die Sachverständigenbeiräte einzuberufen (BHStA: MK 50836).

[201] Universitätsarchiv München, SEN- II- 7: Rektoratsverfügung vom 26. 11. 1923, datiert vom 7. 12. 1923 und Rektorat an Bleeker, datiert vom 10. 12. 1923; Bayerische Staatszeitung, Nr. 290, 14. 12. 1923, S. 5; siehe auch WV 123.

Universität geschaffen: Eine Sitzfigur des Prinzregenten Luitpold[202], die 1911 eingeweiht wurde und 1920-22 vier Masken sterbender Krieger mit Stahlhelm für das Ehrenmal der im Ersten Weltkrieg gefallenen Angehörigen der Münchner Universität (WV 111). Ob diese Werke ausschlaggebend waren für seine Ernennung zum Ehrenbürger, muß offenbleiben.
Im Juli 1924 wurde Bleekers „Pfalzdenkstein" auf dem Odeonsplatz neben dem Eingang zu den Hofgartenarkaden enthüllt, ein Denkmal für die von Bayern getrennte Pfalz, welche ab 1918 französisch geworden war, und ihrer Bevölkerung. Der Denkstein wurde 1933 in die Eschenanlagen an der Ottostraße versetzt, wo er bis heute steht[203].
Die Idee zu einem weiteren Hauptwerk Bleekers, dem „Rossebändiger" vor der Technischen Hochschule in der Arcisstraße, entstand ebenfalls im Jahre 1924, obgleich das Werk (zusammen mit Hermann Hahns „Rosselenker") erst 1931 aufgestellt wurde. Das Urteil über beide Gruppen war durchweg positiv, allerdings kam es kurz nach der Enthüllung zu einem Skandal ob der Nacktheit der beiden Jünglinge[204].
Um das Jahr 1924 übernahm Bleeker, zusammen mit seinem Kollegen Carl Johann Becker-Gundahl, neben seiner Bildhauer-Klasse auch die Vertretung der Abteilung christlicher bzw. kirchlicher Kunst an der Münchner Akademie[205]. Becker-Gundahl wurde Professor für religiöse Wandmalerei, im Bereich der Bildhauerei schien Bleeker die geeignetste Person. Er sollte daher „ausgiebig zu Aufträgen für christliche Kunst" herangezogen werden[206]. Der Künstler führte jedoch während seiner Zeit als Professor an der Münchner Akademie kaum christliche Arbeiten aus.
1924 wurde Bleeker für die Dauer von drei Jahren in den Verwaltungsausschuß der Akademie für das Fach Bildhauerei gewählt[207].

In diesen Jahren wurde die Frage nach einem geeigneten Ort für ein „Reichsehrenmal" aufgeworfen. Bleeker, German Bestelmeyer, Adolf Schinnerer u.a. gehörten der verantwortlichen Kommission an. Da zahlreiche deutsche Gebiete daran interessiert waren,

---

[202] Die Sitzfigur Luitpolds wird im Kapitel „Denkmäler" dieser Arbeit näher besprochen; siehe auch WV 17.
[203] Der Pfalz-Stein wird im Kapitel „Denkmäler" dieser Arbeit näher besprochen; siehe auch WV 128.
[204] Der Rossebändiger wird im Kapitel „Denkmäler" dieser Arbeit eingehend besprochen; siehe auch WV 136.
[205] ABK München: Personalakte Bleeker: Auszug aus dem Bericht des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus (Dr. Matt), 25. 3. 1924. Vgl. hierzu auch: ch.: Akademie der bildenden Künste, in: Bayerische Staatszeitung, Nr. 76, 31. 3. 1924, S. 4
[206] ABK München: Personalakte Bleeker: ABK München an Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 25. 6. 1925. Ein Grund unter anderen war, daß Bleekers „Toter Soldat" „von tiefstem religiösem Empfinden" geprägt sei (ebd.).
[207] ABK München: Personalakte Bleeker: Abschrift: Verfassung der Akademie, Verwaltungsausschuß, 16. 5. 1924

einen attraktiven Standort anzubieten, war die Kommission häufig auf Reisen[208]. Daß Bleeker in diese Kommission berufen wurde, zeigt, welche Bedeutung er bereits in den Zwanziger Jahren nicht nur auf regionaler, sondern auch auf nationaler Ebene hatte.

Bleeker und Bestelmeyer wurden – laut Ruth Bleeker, der dritten Frau des Künstlers – auch mit der Aufgabe betraut, den bereits 1901 von München nach Berlin übergesiedelten Maler Max Slevogt für München zurückzugewinnen, was jedoch nicht gelang[209].

Am 27. Juli 1925 heiratete Bleeker zum zweiten Mal[210]. Seine Frau Margarethe war die Tochter Eugen Schmids[211], eines Generals der Artillerie a. D., von dem der Künstler auch ein Bronzerelief, datiert vom 1. September 1922, geschaffen hatte[212]. Mit Margarethe war Bleeker bis 1932 verheiratet, in diesem Jahr jedoch bereits getrennt lebend.

Von der in diesen Jahren herrschenden großen Wohnungsnot war auch Bleeker betroffen. 1926 war die Akademie der bildenden Künste München für Bleeker auf Wohnungssuche. Dies war besonders dringlich, da der Künstler „drohte", nach Berlin überzusiedeln, um

---

[208] Koch 2001, S. 123. Koch erwähnt im Zusammenhang mit dem Reichsehrenmal nur Bestelmeyer namentlich; dieser war im Jahre 1925 „mit einer Anzahl prominenter Persönlichkeiten" unterwegs (ebd.). Hans Kiener: Kunstbetrachtungen, München 1937, S. 194f. schreibt unter dem Titel „Zum Reichsehrenmal": „Das Preisgericht, dem von München Geheimrat G. Bestelmeyer und die Akademieprofessoren Bleeker und Schinnerer angehörten, kam zur Erkenntnis, dass die Aufgabe bei dem mitten im Walde, im Ehrenhain, gelegenen Platz nicht durch ein freistehendes, plastisches Werk, sondern bloss durch eine Architektur lösbar ist". Bei den „Kunstbetrachtungen" handelt es sich um eine Aufsatzsammlung Kieners. Leider ist das Datum dieses Aufsatzes unbekannt, es wird auch der Ort des „Ehrenhaines" nicht erwähnt. Ob es sich hierbei um Tannenberg handelt, bleibt ungewiß. Möglicherweise ist die Stadt Bad Berka gemeint, für die man sich nach jahrelangen Diskussionen 1931 entschied (Lurz 1985/86, Bd. 4, S. 70). Geplant war in deren Nähe ein „Ehrenhain". Die Jury, die die besten Vorschläge hierfür auswählen sollte, bestand aus 17 Personen (ebd., S. 71). Bleeker war jedoch bei diesem Preisgericht nicht vertreten. (Zur Diskussion um ein solches Ehrenmal siehe: n. z.: Zur Frage des Reichs-Ehrenmals, in: Kunst und Handwerk, Jg. 1925, 2. Heft, S. 21f. (ohne Erwähnung Bleekers)).

[209] NL BB: I, A-23f: Briefentwurf Ruth Bleekers an Herrn Lehmann, undatiert (1968). Ruth Bleeker schreibt, diese „Geschichte" müsse sich in den Zwanziger Jahren zugetragen haben. Um Slevogt das „Umziehen" schmackhafter zu machen, versprachen Bleeker und Bestelmeyer, alles sollte in München genauso eingerichtet werden, wie er es jetzt hatte, „sogar die Schlappen sollten vors Bett gestellt werden". Slevogt wünschte wenigstens ein beheiztes Atelier, doch dies konnte ihm nicht zur Verfügung gestellt werden, so daß aus der Übersiedlung nichts wurde. Richard Hendschel, Ministerialdirektor im bayerischen Kultusministerium, berichtet ebenfalls von einem Besuch bei Slevogt in Berlin, jedoch mit dem Unterschied, daß nicht Bleeker und Bestelmeyer, sondern er, Hendschel, und Geheimrat Dörnhöffer Slevogt zu überreden suchten, nach München zu kommen (Hendschel, o. J. (1946), S. 33-36). Vgl. hierzu auch den negativen Bescheid Richard Hendschels auf Slevogts Angebot, nach München zurückzukehren, um eine Meisterklasse an der Akademie der bildenden Künste zu übernehmen unter der Bedingung, ihm eine Atelierwohnung zur Verfügung zu stellen, 5. 6. 1922 (BHStA: MK 14112: ABK München: Lehr-Personal, Vol. VI, 1898-1922).

[210] Das Standesamt München erteilte auf Grund des Datenschutzes keine Auskünfte. In der Personalakte Bernhard Bleekers in der ABK München findet sich jedoch ein Hinweis auf das Hochzeitsdatum (ABK München: Personalliste Bleeker: „Am 27. 7. 1925 wieder verheiratet").

[211] Margaretes Bruder, Eugen Julius Schmid (1890-1980), war von 1946-1958 Professor für angewandte Graphik an der Hochschule der bildenden Künste München (Kehr 1985, S. 319).

[212] Dieses Datum war – laut Eigentümer des Reliefs – der Verlobungstag Bleekers und Margarethes, die am 1. September Geburtstag hatte. Das Relief wird im Kapitel „Portraits" dieser Arbeit näher besprochen; siehe auch WV 119.

eventuell an der dortigen Akademie das Meisteratelier Professor Manzels[213] zu übernehmen, das zu dieser Zeit vakant war. German Bestelmeyer, der damalige Präsident der Münchner Kunstakademie, drängte das übergeordnete bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, Bleeker eine Wohnung zu besorgen, um den Künstler in München zu halten. Angesichts des „Kunststadt-Streites“[214] zwischen Berlin und der bayerischen Metropole ist die Angst Bestelmeyers vor der preußischen Konkurrenz zu spüren, wenn er schreibt: „Gerade im gegenwärtigen Augenblick, in welchem ohnehin von Norddeutschland[215] aus so zielbewußt gegen Münchens Stellung als Kunststadt gearbeitet wird, wäre Bleekers Weggang völlig untragbar“[216]. Diese Mahnung zeigte offensichtlich Wirkung. Der Künstler wurde bevorzugt behandelt und erhielt eine Wohnung, die ihm Baron von Riedel zur Verfügung stellte[217].

In den Zwanziger und frühen Dreißiger Jahren entstanden zahlreiche Portraitköpfe, beispielsweise von Franz von Stuck (1925), Kronprinz Rupprecht von Bayern (1927) (WV 149), German Bestelmeyer (um 1927) (WV 143), Max Slevogt, Max Liebermann (WV 165) (beide 1931), Olaf Gulbransson (1932), das Grabmal für Luise Sellier (1926) und Franz von Stuck (1930) auf dem Münchner Waldfriedhof[218]. Bleeker nahm an zahlreichen Ausstellungen

---

[213] Ludwig Manzel (1858-1936) wurde 1903 Nachfolger von Reinhold Begas als Vorsteher eines Meisterateliers in Berlin, das er bis zum Jahre 1925 innehatte (zu Ludwig Manzel siehe: Ausst. Kat. Berlin 1990, Bd. 1, S. 186f.; Bloch/Grzimek 1994, Sp. 271f.).

[214] Zur „Kunststadt-Diskussion“ siehe: Nerdinger 1979, S. 93-119; Leypoldt 1987; Gimmel 2001, S. 303-317

[215] Hierzu paßt der ironische Kommentar der Zeitschrift „Zwiebelfisch“, in dem gegen die Angst vor moderneren Kunstrichtungen polemisiert wird: „... Berlin ist das rote Tuch, und was aus dem übrigen Norddeutschland kommt, zum mindesten schwer verdächtig“ (N. N.: Münchens Ende als Kunststadt, in: Der Zwiebelfisch, 13, München 1921, S. 1-6 (zitiert nach: Leypoldt 1987, S. 306).

[216] ABK München: Personalakte Bleeker: Schreiben Bestelmeyers an das bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 7. 8. 1926. Demgegenüber herrschte an der ABK München 4 Jahre zuvor, 1922, bezüglich Abberufungen aus München eine andere Meinung. So schreibt die ABK München an das Innenministerium: „Auch sind zahlreiche Kollegialmitglieder keineswegs der Meinung, dass die Wegberufung hervorragender Kräfte von München stets und immer verhindert werden müsste. Sie erblicken im Gegenteil einen Ehrentitel für München, ja geradezu einen Vorteil darin, dass solche immer wieder aus dem in künstlerischen Dingen unerschöpflichen Münchner Boden entnommen und anders wohin verpflanzt werden, wo sie dann Gelegenheit haben, befruchtend und anregend im Sinne Münchner Kunstüberlieferung zu wirken“ (BHStA: MK 14112: Akademie der bildenden Künste München: Lehr-Personal, 1898-1922: ABK München an Innenministerium, 15. 7. 1922).

[217] ebd.: Bestelmeyer an Kultusminister Goldenberger, 18. 1. 1927. Die Adresse ist unbekannt. In den Münchner Stadtadreßbüchern der Jahre 1921 bis 1929 ist vermerkt, daß Bleeker mit seiner ersten Frau Egonie in der Böcklinstr. 10a wohnte. Da Bleeker jedoch 1924 von dieser getrennt lebte und 1925 seine zweite Frau Margarethe heiratete und Egonie ab 1926 in Wien wohnte, stimmen diese Angaben nur bis zu einem gewissen Zeitpunkt. In den Jahren 1930 und 1931 wohnte Bleeker in der Heßstr. 3, 1932 und 1933 in der Kaulbachstr. 29 (2. Stock), 1934 und 1935 in der Giselastr. 17, 1936 in der Kaulbachstr. 29a (1. Stock); seine zweite Frau Margarethe wohnte ab 1934 im Bavariaring 10.

[218] Die Portraits von Stuck (WV 133), Slevogt (WV 167) und Gulbransson (WV 172) werden im Kapitel „Portraits“, die Grabmäler Stucks (WV 157) und Selliers (WV 141) im Kapitel „Grabmäler“ dieser Arbeit näher besprochen.

teil, er erhielt eine Erinnerungsmedaille Kronprinz Rupprechts (Silber mit Band, 1925)[219] und 1928 den Bayerischen Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst (Abteilung Kunst)[220], 1930 wurde er Mitglied der Preußischen Akademie der Künste in Berlin[221].

Es scheint, daß sich Bleeker 1930 wiederum mit dem Gedanken trug, nach Berlin überzusiedeln. So schreibt German Bestelmeyer an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus: „Bleeker hat jüngst Hindenburg (WV 151 oder WV 154) porträtiert und ist wieder begeistert von Berlin zurückgekommen, was um so bedenklicher ist, als meines Wissens an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin zur Zeit eine Professur mit Meisteratelier frei ist. Ich habe den Eindruck, daß Bleeker fühlt, dass für ihn in Berlin mehr Aussichten wären und dass dort auch ganz andere Verdienstmöglichkeiten für ihn vorliegen, was ja zweifellos richtig ist. Fesseln kann man einen Künstler nur durch Aufträge“[222]. Bestelmeyer, der große Stücke auf Bleeker hielt, bemühte sich sogleich um Aufträge[223] für den Bildhauer, so die Mitarbeit an einer evangelischen Kirche in Bamberg, die Bestelmeyer plante[224].

Mit dieser Äußerung des Architekten, die ähnlich derjenigen aus dem Jahre 1926 anläßlich der Wohnungssuche Bleekers ist, wird auch die Konkurrenzsituation der Städte München und Berlin erneut deutlich. Abwanderungen zahlreicher Künstler aus München nach Norddeutschland, namentlich nach Berlin, waren damals keine Seltenheit.

So verteidigte sich Richard Hendschel, Ministerialdirektor im bayerischen Kultusministerium, gegen Vorwürfe, das Ministerium habe nichts gegen solche Vorhaben unternommen und sei somit für eine Schwächung Münchens als Kunststadt verantwortlich: „Es wurde öfters Klage darüber geführt, daß München immer wieder tüchtige Künstler ziehen lasse ... Aber solche Abwanderungen konnten nicht ganz verhindert werden. An der Akademie und an den beiden Staatsschulen für angewandte Kunst stand doch haushaltsmäßig immer nur eine genau begrenzte Anzahl von Lehrstellen zur Verfügung. Solange als keine geeignete Stelle frei war, hätte man einen Künstler nur dann allenfalls festhalten können, wenn die Regierung über

---

[219] Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 51, C 6

[220] NL BB: I, B-6: Liste der Ordensmitglieder (datiert vom 31. 1. 1933).

[221] ABK München: Personalakte Bleeker: Mitteilung der Preußischen Akademie der Künste Berlin an Bleeker, 9. 4. und 12. 4. 1930; Münchner Zeitung Nr. 35, 6. 2. 1930, S. 3; Grzimek 1969, S. 116

[222] ABK München: Personalakte Bleeker: Bestelmeyer an Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 23. 6. 1930 (Abschrift). 2 Wochen später schrieb Bestelmeyer einen weiteren Brief an das Ministerium, in dem er „die Zuweisung geeigneter Aufträge, namentlich auch im Porträtfach, für das Bleeker eine förmliche Leidenschaft besitzt“, und eine „Einreihung in eine höhere Gehaltsgruppe, auf die Bleeker Wert legen würde“ fordert (ABK München: Personalakte Bleeker: Bestelmeyer an Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 8. 7. 1930 (Abschrift). Vielleicht wollte die Preußische Akademie der Künste mit der in diesem Jahre erfolgten Mitgliedschaft für Bleeker den Künstler nach Berlin „locken“?

[223] Solche „Lockaufträge“ waren nicht unüblich. Als Hermann Hahn 1907 eine Professur in Dresden angetragen bekam, konnte Prinzregent Luitpold Hahn zum Verbleib in München überreden, in dem er ihm den Auftrag für ein Fraunhoferdenkmal in Straubing verschaffte (Volwahsen 1987, S. 16).

[224] Es handelt sich hierbei um die Erlöserkirche in Bamberg, die Bestelmeyer zwischen 1930 und 1934 erbaute. Eine Mitarbeit Bleekers konnte jedoch nicht nachgewiesen werden.

einen Dispositionsfonds von mindestens 100.000 M jährlich frei hätte verfügen können, aus dem sie hervorragenden Künstlern einen Ehrensold oder aber entsprechend große Aufträge zu keinem anderen Zweck und mit keiner anderen Verpflichtung hätte gewähren können, als eben der, daß der Künstler in München bleiben und hier weiter arbeiten sollte. Daran war aber gar nicht ernstlich zu denken“[225].

Die Befürchtungen der Münchner, in künstlerischen Fragen hinter Berlin zurückzutreten, tritt nochmals bei der Konzeption einer im Oktober 1930 eröffneten Ausstellung in Stockholm zu Tage, an der auch Bleeker teilnahm. Der deutsche Organisator der Stockholmer Ausstellung, Gustav Pauli, Direktor der Kunsthalle Hamburg, versuchte offensichtlich, die Münchner Vorbehalte zu entkräften: „Die Vertretung der Münchner Kunst wird – im Vertrauen gesagt – einen mindestens so großen Raum beanspruchen wie die der Berliner Kunst, geschweige denn der übrigen deutschen Kunststädte. ... Dreißig Vertreter der lebenden Münchner Künstlerschaft sind eingeladen worden und haben auch die Einladung angenommen“[226].

Im Jahre 1930 unternahm der Künstler nochmals eine Italienreise mit seinem Freund Kronprinz Rupprecht von Bayern. In Florenz wohnten sie bei der Baronin Franchetti[227].

1932 beteiligte sich Bleeker an der „Düsseldorf-Münchner Kunstausstellung“ in Düsseldorf, bei der er auch als Mitglied der Hängekommission fungierte (siehe Anhang B: Nr. 8).

3.7.: Die Zeit im Dritten Reich

Am 1. November 1932 trat Bleeker in die NSDAP ein, er war – nach dem Sprachgebrauch der Zeit – „Altparteigenosse“[228]. Sein Eintritt geschah vermutlich unter Einfluß German

---

[225] Hendschel, o. J. (1946), S. 59f.

[226] BHStA: MA 100205: Akt des Staatsministerium des Äußeren: Ausstellungen 1925-1931: Schreiben Paulis an Geheimrat Dr. Sievers, 19. 8. 1930. Daß man zu dieser Zeit aber auch allgemeine Bedenken hatte, deutscher Kunst im Ausland keine Beachtung entgegenzubringen, zeigt ein Schreiben der „Münchner Vereinigung für künstlerische Fragen“, die sich u. a. aus Hans Grässel, Eugen Hönig, Richard Knecht, Josef Wackerle und Hubert Wilm zusammensetzte. Diese Vereinigung veröffentlichte einen Aufruf gegen eine Herabsetzung deutscher Kunst auf Ausstellungen im Ausland, gegen eine „kaum zu überbietende Einseitigkeit“ und gegen einen „kleinen extremen oder extrem sein wollenden Kreis von Schaffenden“, die das Ausstellungswesen dominierten. Das Auswärtige Amt verteidigte sich hierauf mit dem Verweis auf die Ausstellungen in London 1925, in Wien 1926 und in Stockholm 1930 (BHStA: MA 100205: Schreiben des Auswärtigen Amtes an das Bayerische Kultusministerium, 22. 10. 1930; der Aufruf der „Münchner Vereinigung für künstlerische Fragen“ im selben Akt).

[227] Staatsarchiv 153: Akten der Spruchkammer X: Bernhard Bleeker: Fragebogen des Military Government of Germany, 18. 4. 1946; Vgl. auch das Typoskript von Rudolf und Christel von Kramer mit drei Geschichten aus Bleekers Leben (1947), hier: Reise nach Florenz, im NL BB: I, B-78.

[228] Bundesarchiv Berlin, personenbezogene Unterlagen des ehemaligen Berlin Document Center zu Bernhard Bleeker: Schreiben des Gaupersonalamts/Hauptstelle Politische Beurteilung an die NSDAP Reichsleitung/NSD-Dozentenbund, 11. 4. 1939: „Der Angefragte ist Altparteigenosse seit 1. Nov. 1932 unter der Nummer 1352204, außerdem ist er Angehöriger der NSV. Sein soziales Verhalten ist hervorragend. Er tritt jederzeit voll und ganz für Bewegung und Staat ein. Politische Bedenken bestehen nicht.“ In der „Parteistatistischen Erhebung 1939“ , am 2. Juli 1939 von Bleeker ausgefüllt, lesen wir, daß Bleeker in folgenden Organisationen Mitglied ist: NS-Dozentenbund, NS-Volkswohlfahrt, Reichsbund der Deutschen Beamten, Reichsluftschutzbund, Reichskulturkammer. Ferner war er vom 1. August 1934 bis zum 19. April 1939 Mitglied des NS-Lehrerbundes.

Bestelmeyers[229], „aus ideellen Gründen, da er sich durch die NSDAP einen Aufschwung und eine Befruchtung des kulturellen und künstlerischen Lebens versprach“[230]. Möglicherweise ist Bleekers Parteieintritt auch auf seine Abneigung „gegen den Kommunismus“ zurückzuführen[231].

Bleeker fügte sich anfänglich gut in das System ein, auch stützte er durch seine Unterschriften die „künstlerischen“ und „kulturellen“ Aussagen der Akademie der bildenden Künste. So schrieb das Kollegium über die Akademiefeier vom 21. 3. 1933 an das Ministerium: Auf der Feier sei sichtbar geworden, „daß die nationale Erhebung in ihrem Schwunge auch unseren Akademiekreis und besonders das Akademiekollegium erfaßt hat“. Das Kollegium versicherte seine „freudige Mitarbeit ..., da die neue Volksbewegung auch auf die Entwicklung der künstlerischen Verhältnisse bestimmenden Einfluß nehmen will“[232]. Bleeker war auch Mitunterzeichner des „Protestes der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann“, der am 16. und 17. April 1933 in den Münchner Neuesten Nachrichten erschien[233]. „Dieser Protest richtete sich gegen Thomas Manns Rede „Leiden und Größe Richard Wagners“, welche dieser zuerst am 10. Februar 1933 in der Münchner Universität und daraufhin in Amsterdam, Brüssel und Paris gehalten hat“[234] und „veranlaßte Thomas Mann, der Rückkehr nach München das Exil vorzuziehen“[235].

Im Rahmen des Entnazifizierungsverfahrens wird vermerkt, daß Bleeker, neben oben genannten Mitgliedschaften, noch Mitglied im Reichs-Kolonialbund war und Dozentenbundführer der Akademie (NL BB: I, B-4: Spruch der Spruchkammer X München, 7. 12. 1946).
Wann Bleeker in diese Organisationen eintrat, ist nicht belegt, mit Ausnahme des oben erwähnten NS-Lehrerbundes und des NS- Dozentenbundes: 1934-1945, ferner seit 1. 5. 1933: Mitglied im Reichsbund der Deutschen Beamten. Der höchste Mitgliedsbeitrag für die NSDAP, den Bleeker zahlte, betrug monatlich 2,30 Reichsmark.

[229] Bestelmeyer trat erst am 1. 5. 1933 in die NSDAP ein (Koch 2001, S. 132, Anm. 875).

[230] NL BB: I, B-4: Spruch der Spruchkammer X München, 7. 12. 1946

[231] NL BB: II, B-1b: hs. Nachträge zum Lebenslauf Bleekers

[232] Nerdinger 1985, S. 179- 203, hier S. 188.

[233] Zelinsky 1976, S. 195. Der Protestbrief wurde von Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch verfaßt (ebd., S. 279). Laut Dagny Gulbransson 1999, S. 318, wollte Olaf Gulbransson den Brief nicht unterschreiben, da er mit Thomas Mann gut befreundet war. Doch Bleeker sagte zu ihm: „Alle haben unterschrieben, Du darfst nicht unkollegial sein“. Später wollte Gulbransson seine Unterschrift tilgen und schrieb an Bleeker: „... Sei lieb-und nim Dein Gummi-und wisch mein Namen wieder von die Liste weg. Meine Frau-die etwas kluger ist-meint-man soll nichts unterschreiben-von den man nichts weis ... Nein-wisch es weg-es könnte aussehen-als ob ich Zeitungen laesen würde-oder-als ob ich mich kümmerte um was sich alles dreht“ (Ausst. Kat. Nürnberg 1980, S. 115; der Original-Brief findet sich im NL BB: I, C-57). Dies half aber nichts, Gulbranssons Unterschrift blieb. Viele Freunde wandten sich daraufhin von dem norwegischen Karikaturisten ab, Thomas Mann war über seine Unterschrift tief betroffen und Erika Mann schrieb Gulbransson eine Postkarte mit den Worten: „Zeichne – unterschreibe nicht.“ (Dagny Gulbransson 1999, S. 318-325; siehe auch Bäumler 2004, S. 227-297, der sich ausführlich mit dem Protest beschäftigte).

[234] Zelinsky 1976, S. 279; der Vortrag ist u. a. abgedruckt in: Kurzke/Stachorski 1995, S. 11-72 (mit Kommentar S. 317-341); Thomas Manns Erwiderung auf den Protest in: ebd., S. 73f. (mit Kommentar S. 341-346).

[235] ebd., S. 195

Am 9. Juni 1933 beschloß das Akademiekollegium einstimmig, Adolf Hitler eine Ehrenmedaille der Akademie in Gold für Verdienste um die bildende Kunst zu verleihen[236]. Bleeker unterzeichnete auch die „Erklärung des Deutschen Künstlerbundes 1933“ vom Juni 1933. Dieser „Künstlerbund“ bestand laut eigener Aussage aus einer „Anzahl führender Künstler Münchens, die die vergangenen Jahre über den schweren Kampf gegen den Kunstbolschewismus geführt haben und deren opferwilligen Bemühungen es auch gelungen ist, wenigstens die gröbsten Entgleisungen dieser zersetzenden Kunstrichtung von München fern zu halten“[237]. In der Erklärung schmähte man „formzersetzende Persönlichkeiten wie Nolde, Schmidt-Rotluff, Klee, Mies van der Rohe“. Die Mitglieder der Künstlervereinigung „Die Brücke“ wurden ebenfalls angegriffen: Diese knüpften nicht an die „alte deutsche Kunst“ an, sondern gingen von „den Kräften Frankreichs“ aus, „die den Impressionismus verlassen haben, und diese Leute hießen Gauguin und Picasso“. Nolde und Pechstein hätten sich in der Südsee eine „vollkommen artfremde Primitivität“ angeeignet. Daraus sei eine „absolut unvolkstümliche Kunst“ entstanden. Falls die maßgeblichen Stellen diesen Einflüssen erlägen, sei „nicht nur eine ernste Gefahr für die deutsche Kunst, sondern eine noch größere Gefahr für den Bestand des nationalsozialistischen Staates … gegeben“. So wäre es tragisch, „wenn gerade die bildende Kunst, die große und edle Passion unseres Führers, das Einfallstor für die Keime der Zersetzung und der Ausgangspunkt auch für die politische Unterhöhlung der geistigen Welt Adolf Hitlers würde“. Der „Deutsche Künstlerbund“ verwahrte sich dagegen, „daß die Leute, die die künstlerischen Schrittmacher der zersetzenden kommunistischen Revolution gewesen sind und dabei stärkste und nachdrückliche Förderung vom marxistischen Staat, dem Logen- und Judentum erfahren haben, nun sich dem deutschen Volk als die Vertreter seiner eigentlichen Kunst präsentieren wollen“[238].

---

[236] BHStA: MK 40901: Akten des Staatsministeriums für Unterricht und Kultur: ABK München (gezeichnet Bestelmeyer) an Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 19. 7. 1933. Der Wortlaut der Verleihungsurkunde lautete: „Dem Führer des Deutschen Volkes, Dem Kanzler des Reiches, Adolf Hitler, der den nationalen Gedanken als Brennpunkt des geistigen Lebens und Richtschnur der Künste in sein altes Recht einsetzte und in weitschauenden Plänen der Kunst ihre eigene Aufgabe, Sprache des Volkes zu sein, erneut zuweist, verleiht die Medaille für Verdienste um die Kunst die Akademie der bildenden Künste in München“ (F.H.: Die Medaille für Verdienste um die Kunst an Adolf Hitler verliehen, in: VB, Nr. 286, 13. 10. 1933, (Münchener Beobachter, tägliches Beiblatt zum VB), unpaginiert). Die Medaille wurde von Hermann Hahn entworfen. Die Vorderseite zeigt den Kopf der Pallas Athene im Profil nach links, die Umschrift lautet: „Für Verdienste. Akademie D. B. Künste München“. Die Rückseite zeigt den geflügelten Pegasus (abgebildet im VB, ebd. und in Volwahsen 1987, S. 394).

[237] VB, Nr. 163, 12. 6. 1933, Beiblatt.: „Die deutsche Kunst ist in Gefahr! Eine Erklärung des Deutschen Künstlerbundes 1933“. Die folgenden Zitate ebenfalls aus dieser „Erklärung“.

[238] Neben Bleeker unterschrieben diese Erklärung weitere namhafte Architekten, Bildhauer und Maler, so beispielsweise German Bestelmeyer, Oswald Bieber, Roderich Fick, Julius Hess, Anton Hiller, Angelo Jank, Arthur Kampf, Richard Klein, Richard Knecht, Karl Lösche, Hubert Netzer, Leo Samberger, Adolf Schinnerer, Paul Ludwig Troost, Josef Wackerle, Heinrich Waderé und der Kunstschriftsteller Hans Kiener (u.a.).

Ein Zeichen für die „Unsicherheit“, die zu dieser Zeit noch in Deutschland bezüglich einer bestimmten Kunstrichtung herrschte, war die dieser Erklärung nahezu zeitgleich folgende öffentliche Kundgebung „Jugend kämpft für deutsche Kunst“ in der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Dieser Kundgebung folgte im Juli eine Ausstellung des NSD-Studentenbundes mit dem Titel „Dreißig deutsche Künstler“, in der u. a. Werke von Nolde, Barlach und Schmidt-Rotluff gezeigt wurden. Die Ausstellung wurde nach drei Tagen geschlossen, jedoch nach wenigen Tagen wiedereröffnet, nachdem der NSD-Studentenbund nicht mehr als offizieller Veranstalter auftrat[239]. Dies zeigt, daß zur damaligen Zeit durchaus noch eine – wenn auch eingeschränkte – „Freiheit“ in künstlerischen Angelegenheiten gegeben war, zeigt aber auch, welcher Richtung Bernhard Bleeker anhing.

Die obengenannten Unterschriften Bleekers lassen den Schluß zu, daß der Künstler – zumindest in den Anfängen des Dritten Reiches – überzeugt war von den Zielen des Regimes, was ihm auch Peter Breuer bestätigt, wenn er 1937 lobt, „Bleeker sei schon lange Nationalsozialist“[240], er „wirkte und warb weiter und nahm über sein Bekenntnis kein Blatt vor den Mund“[241]. Thomas Theodor Heine schrieb, weit weniger vorteilhaft, bereits im Jahre 1933, Bleeker sei „schon lange Nazi ... und bei Hitler und anderen Nazibonzen gut angeschrieben“[242], und Dagny Björnson-Gulbransson bestätigt: „Bleeker war ein früher Hitleranhänger und meinte, jetzt würde sich alles zum Besten wenden“[243]. Eine Zeichnung Olaf Gulbranssons, die er seinem Freund Bleeker übereignete, zeigt ebenfalls die Begeisterung für das Regime: Dargestellt sind der Arzt Raimund Lorenzer, Bleeker und Olaf Gulbransson, jeder trägt eine Hakenkreuzfahne voran. Der Text darunter lautet: „AUS UNSER [sic!] GROSSEN KOMMUNION 1933 AM 1. MAI“. Auf der Rückseite der Zeichnung die Unterschriften von Gulbransson, dem Maler Julius Heß, dem Generaldirektor

---

[239] Gimmel 2001, S. 366f.

[240] Peter Breuer: Münchner Künstlerköpfe, München 1937, S. 282. Dieses Werk wurde anläßlich des „Tages der Deutschen Kunst“, der im Juli 1937 in München stattfand, herausgegeben (M. P.: Nachlese zum Tag der Deutschen Kunst. Die Schaufensterparade, in: VB, Nr. 201, 20. 7. 1937, S. 14). Grundstock dieses Buches waren Breuers Aufsätze, die er zwischen 1933 und 1936 für den „Völkischen Beobachter“ verfaßte (Breuer 1937, S. 8).

[241] Peter Breuer: Süddeutsche Künstlerköpfe: Bernhard Bleeker, in: Völkischer Beobachter, Nr. 266, 23. 9. 1934. Die Serie „Süddeutsche Künstlerköpfe“ wurde im August 1933 begonnen, möglicherweise auf Anregung Franz Hofmanns, der zeitweilig das entsprechende Ressort leitete. Jede Woche wurde in einem größeren und mit mehreren Abbildungen illustrierten Artikel eine der Persönlichkeiten vorgestellt, „die sich durch den kulturellen Niedergang der vergangenen Jahre hindurch ihre deutsche Eigenart bewahrt haben ...“ (zitiert nach Zweite 1987, S. 261-288, hier S. 286, Anm. 22).

[242] Brief Heines an Ragnvald Blix vom 25. 5. 1933. In diesem Brief beschreibt Heine die Versuche Gulbranssons und Bleekers, ihn aus dem „Simplicissimus“ zu „verdrängen“. Ich habe für diese Mitteilung meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Thomas Raff zu danken. Die Briefe Heines an Blix liegen im Nachlaß Blix im Archiv für bildende Kunst Nürnberg.

[243] Dagny Gulbransson 1977, S. 246; diess. 1999, S. 314

der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Ernst Buchner und Raimund Lorenzer, Letzterer mit dem Zusatz: „Heil in Ewigkeit“[244].
Ob Bleeker dem „Kampfbund für deutsche Kultur“ angehörte, wie Barbara Eschenburg schreibt[245], ist ungewiß. Eine Durchsicht der „Mitteilungen des Kampfbunds für deutsche Kultur“, in denen neue Mitglieder aufgelistet wurden, verlief negativ.

Am 29. August 1933 heiratete Bleeker die Kandidatin der Rechtswissenschaft, Ruth Ingeborg Schnaith aus Tübingen[246]. Es war seine dritte Ehe, die bis zu seinem Tode 1968 hielt. Aus dieser Ehe gingen drei Kinder hervor: Nele (1934-2002), Jochen (* 1936) und Silke (* 1938). Die Liebe zu Ruth Schnaith drückt sich in dem wohl intimsten und privatesten Werk des Künstlers aus, einem kleinen bronzierten Gipsrelief, das Bleeker und seine Frau in inniger Verbundenheit zeigt und das er ihr zu Weihnachten 1935 schenkte[247].
Im Jahr 1933 trat Bleeker zum ersten Mal aus der katholischen Kirche aus[248]. Ob politische Gründe dafür maßgeblich waren, ist nicht bekannt[249]. Da Bleeker 1943 zum zweiten Mal austrat[250], muß er innerhalb dieses Zeitraumes wiederum in die Kirche eingetreten sein. Möglicherweise geschah dies bereits 1934, da er in diesem Jahr für den Augsburger Dom ein Glasfenster fertigte[251]. Als Bleeker 1962 für die Afra-Kapelle im Dom zu Speyer mit einer Kreuzigungsgruppe beauftragt wurde, entzog das Speyerer Domkapitel ihm diesen Auftrag, mit der Begründung, er gehöre nicht der katholischen Kirche an[252]. Vielleicht wäre es dem Künstler 1934 beim Augsburger Glasfenster ähnlich ergangen.
Im September 1934 erhielt Bleeker als Akademieprofessor den Status eines Beamten aufgrund des Gesetzes zur „Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933.

---

[244] Die Zeichnung befindet sich im NL BB: I, C-57 (siehe auch Anhang A: Nr. 3)
[245] Eschenburg 1997, S. 14. Zum Kampfbund vgl. Gimmel 2001.
[246] NL BB: I, A-1: Heiratsschein; siehe auch Anhang B: Nr. 9.
[247] Dieses Relief wird im Kapitel „Kleinplastik“ dieser Arbeit näher besprochen; siehe auch WV 206.
[248] Auszug aus dem Taufbuch der Kirchengemeinde St. Lamberti in Münster, 23. 1. 1965: Bleeker trat am 13. 2. 1933 aus der Kirche aus (freundliche Mitteilung von Silke Jahn).
[249] Im Staatsarchiv München befindet sich im Rahmen des Entnazifizierungsverfahrens ein Fragebogen des Military Government of Germany, den Bleeker am 18. 4. 1946 ausgefüllt hatte. Dort ist vermerkt, der Künstler habe „die Verbindung mit der Kirche aufgelöst“, „politische Gründe“ waren „nicht massgebend“ (Staatsarchiv 153: Akten der Spruchkammer X: Bernhard Bleeker, 1946-1949: Fragebogen des Military Government of Germany, 18. 4. 1946). Solche Angaben politischer Natur sind jedoch bei Entnazifizierungsverfahren mit Vorsicht zu genießen.
[250] Auszug aus dem Taufbuch der Kirchengemeinde St. Lamberti in Münster, 23. 1. 1965: Bleeker trat am 22. 3. 1943 aus der Kirche aus (freundliche Auskunft von Silke Jahn).
[251] Das Glasfenster wird im Kapitel „Gemälde und Zeichnungen“ dieser Arbeit näher besprochen; siehe auch WV 187.
[252] NL BB: I, C-154: Domprobst Hofen vom Domkapitel Speyer an Bleeker, 17. 11. 1962. Offenbar wurde der Auftrag über Prof. Rudolf Esterer vermittelt, der vom Domkapitel über die Auftragsentziehung verständigt wurde.

Dieses Gesetz gab Staat und Partei nun die vollkommene Kontrolle über sämtliche Beamte, da jeder von ihnen ohne weiteres entlassen werden konnte, wenn er kein regimekonformes Verhalten zeigte[253]. Bleeker hatte folgenden Eid zu leisten: „Ich schwöre: Ich werde dem Führer des Deutschen Reiches und Volkes, Adolf Hitler, treu und gehorsam sein, die Gesetze beachten und meine Amtspflichten gewissenhaft erfüllen, so wahr mir Gott helfe“[254].

Schon im Jahre 1934 wandelte sich – laut Bleekers eigenen späteren Angaben – sein Bild vom Nationalsozialismus. In einem Schreiben vom 2. August 1945 an das Wohnungsamt München[255], in dem Bleeker um die Freigabe seines Hauses, das als „politisch angesehen“[256] wurde, bittet, äußerte er sich folgendermaßen: „Ich bin zwar 1932 der NSDAP beigetreten und, wie ich offen zugebe, seinerzeit aus reinem Idealismus. Aber bereits 1934 begann ein offener Kampf der Partei gegen mich, zunächst veranlaßt durch Frau Trost [sic!] und weitergeführt vom Gauleiter Wagner. Daß ich seinerzeit nicht verhaftet wurde, ist vielleicht dem Umstande zuzuschreiben, daß man es vermeiden wollte, allzuviel Aufheben zu erregen. Meine Arbeit (seit 1934) hatte das Ziel, den Einfluß des Nationalsozialismus auf die Kunst zurückzudämmen. Um mich unmöglich zu machen und um mich auszuschalten, ging man so weit, bei mir im Jahre 1936 eine Hausdurchsuchung wegen angeblicher politischer Umtriebe vorzunehmen, die natürlich ergebnislos verlief[257]. ... Ich glaube, daß nach Prüfung meiner Tätigkeit von einer Förderung der NSDAP durch mich keine Rede sein kann“. Am Ende dieses Schreibens folgt eine Bestätigung des Syndikus der Akademie, Josef Bernhart: „Die Haussuchung wegen „politischer“ Umtriebe erfolgte auf Betreiben des Prof. Adolf Ziegler, Träger des goldenen Ehrenzeichens der NSDAP“. Es scheint, daß Bleeker tatsächlich im Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Adolf Ziegler, einen persönlichen Feind hatte. So ist auch die Aussage Josef Bernharts, Bleeker sei „wiederholt in schwere Differenzen mit Nazi-Kunstexponenten (Prof. Ziegler, Thorak u.a.) geraten“[258], glaubhaft, die man auf den ersten Blick als „Persilschein“ ansehen könnte.

---

[253] Klaus Hildebrand 1980, S. 5

[254] ABK München: Personalakte Bernhard Bleeker: Eidesleistung, 5. 9. 1934

[255] Bleeker an das Wohnungsamt München, 2. 8. 1945, in: NL BB: I, B-5

[256] ebd. Bleeker wehrt sich gegen den Begriff „politisch“, „es sei denn, daß unter „politisch“ mein Kampf mit den Organen der NSDAP verstanden wird“. In einem Schreiben Bleekers an das Hauptwohnungsamt, datiert vom 18. 4. 1946, erhebt er Einspruch gegen die Beschlagnahme von Teilen seines Hauses und führt als Grund für diesen Einspruch unter anderem „meine aktive antinationalsozialistische Stellungnahme, trotzdem ich Parteigenosse war“ an (NL BB: I, B-5).

[257] Wenn bei dieser Hausdurchsuchung Indizien für „politische Umtriebe“ gefunden worden wären, so hätte dies sicherlich folgenschwere Konsequenzen für Bleeker gehabt, mindestens einen Ausschluß aus der Reichskammer der bildenden Künste, was einem Berufsverbot gleichgekommen wäre.

[258] NL BB: I, B-5: Bestätigung der Hochschule der bildenden Künste für das Wohnungsamt München (gez. Bernhart), 15. 5. 1947. Die Differenzen mit „Thorak u. a.“ konnten nicht nachgewiesen werden. Im Staatsarchiv 153 wird zudem erwähnt: Bleeker habe aus Protest gegen die Berufung Zieglers zum Professor an der ABK

Der erwähnte „offene Kampf der Partei“ gegen Bleeker, der angeblich von Gerdy Troost, der Gattin Paul Ludwig Troosts, veranlaßt wurde, nahm seinen Anfang in Bleekers Kritik am „Ehrenmal für die Gefallenen des 9. November 1923“[259] an der Feldherrnhalle. Im Protokoll der mündlichen Verhandlung Bleekers vor der Spruchkammer X am 19. 11. 1946 äußerte er sich darüber: Er habe in privatem Rahmen das Mahnmal als „schlechte Biedermeierkommode mit aufgesetzter Uhr“ bezeichnet und sei daraufhin von Gerdy Troost und Gauleiter Adolf Wagner gemaßregelt worden[260].

Zwar mag Bleeker sich für kurze Zeit ein gewisses Mißtrauen seitens der Oberen zugezogen haben, doch war er weder privat noch öffentlich irgendwelchen Beschränkungen unterworfen. Im Gegenteil, prominente Aufträge und Ausstellungsbeteiligungen blieben nicht aus. Vom 12. Mai bis zum 14. Oktober 1934 nahm Bleeker an der XIX. Biennale in Venedig teil, zusammen mit 22 Malern und 16 Bildhauern aus Deutschland. Unter Letzteren waren so prominente Künstler wie Karl Albiker, Fritz Behn, Georg Kolbe, Edwin Scharff, Richard Scheibe und Josef Thorak. Es war also hier bereits das offizielle bildhauerische Deutschland vertreten, das auch in der weiteren Ära des Nationalsozialismus – mit wenigen Ausnahmen, man denke an Scharff – zu Ruhm und Ehre kam.

Auch im Jahr 1935 nahm Bleeker an mehreren Ausstellungen teil und war mitverantwortlich an den Ausstellungsleitungen. So auch an der Ausstellung „Berliner Kunst“, die von März bis Mai in der Neuen Pinakothek gezeigt wurde (da ausnahmslos Berliner Künstler ausstellten, war Bleeker nicht mit Werken vertreten). Diese Werkschau markierte nach Josephine Gabler einen „Wendepunkt in der nationalsozialistischen Kunstpolitik“[261]. Erstmals wurde in großem Umfang Zensur von staatlicher Seite geübt. Gauleiter Adolf Wagner ließ kurz vor Eröffnung 26 Gemälde und einige Plastiken entfernen mit der Erklärung, „die entfernten Werke hätten nichts mit deutscher Kunst zu tun gehabt und erinnerten an die übelsten Zeiten des

---

München 1934 vorgeschlagen, daß das Kollegium einhellig zurücktreten solle. Präsident Bestelmeyer erreichte allerdings, daß Bleekers Antrag nicht durchgesetzt wurde (Schreiben Dettweilers an den Kassationshof, 10. 7. 1947; vgl. hierzu auch Bestätigung des Syndikus Bernhart, 12. 4. 1946 im gleichen Akt).
Olaf Gulbranssons gute Beziehung zu Ziegler trübte wohl die Freundschaft zu Bleeker für kurze Zeit (NL BB: II, B-1b: Nachträge zum Lebenslauf (nicht von Bleekers Hand)). Zu den Differenzen zwischen Ziegler und Bleeker siehe unten, S. 52-54 und S. 61

[259] Dieses Ehrenmal, das sich an der Ostseite der Feldherrnhalle befand und das der Bleeker- Schüler Kurt Schmid-Ehmen nach einer Skizze von Paul Ludwig Troost schuf, wurde am 9. November 1933 eingeweiht (Müller- Mehlis 1976, S. 122).

[260] Staatsarchiv 153: Protokoll der öffentlichen Sitzung am 19. 11. 1946, S. 2: Gerdy Troost meldete Bleekers Ansicht Gauleiter Wagner. Dieser stellte Bleeker zur Rede und „belehrte“ ihn. Als Bleeker hierauf bemerkte: „Demnach müßte ich also nach Dachau kommen“, antwortete Wagner: „Nach Dachau kommen Sie vorerst nicht, aber wenn Sie noch einmal eine derartige Äußerung machen, dann wissen wir schon, was wir mit Ihnen tun“. Vgl. auch: H. F.: Professor Bleeker vor der Spruchkammer, in: Münchner Mittag, 22. 11. 1946; Kiaulehn 1955

[261] Gabler 1996, S. 63 (Mikrofiche-Ausgabe)

Bolschewismus“[262]. Inwieweit Bleeker an der ursprünglichen Auswahl der auszustellenden Exponate beteiligt war, läßt sich nicht sagen, doch war er immerhin Mitglied der Ausstellungsleitung. Konsequenzen scheint die Entfernung der betreffenden Kunstwerke für die Ausstellungsleitung, und somit auch für Bleeker, jedoch nicht gehabt zu haben, da in diesem Jahr sein „Windspiele-Brunnen“ im Hof des Ärztehauses in der Briennerstraße in München entstand[263] und Bleeker für die Vorhalle der Hindenburg-Gruft im „Reichsehrenmal Tannenberg“ einen „ruhenden Landwehrmann“ und einen „ruhenden Kriegsfreiwilligen“ in Anlehnung an seinen „Toten Soldaten“ gestaltete[264]. Darüberhinaus erhielt er den Auftrag für eine Hitler-Büste, die 25-28 mal gegossen und in verschiedenen Parteibauten aufgestellt wurde[265]. All diese Aufträge waren mehr oder weniger von Partei- oder staatlichen Stellen erteilt worden. Desweiteren wurde dem Künstler in diesem Jahr die Mitarbeit an einem Prestige-Projekt des Dritten Reiches angetragen: dem Reichssportfeld in Berlin, das anläßlich der Olympischen Spiele 1936 in Planung war. Bleeker wurde – neben anderen Künstlern – vom verantwortlichen „Kunstausschuß für die Ausschmückung des Reichssportfeldes“ aufgefordert, Entwürfe für „eine feierlich und geschlossen gehaltene Siegesgöttin (Deutsche Nike)“[266] einzureichen. Goebbels persönlich begutachtete die eingereichten Entwürfe[267] (WV 201). Die Ausführung dieser „Nike“ übernahm jedoch der Bildhauer Willy Meller.

Anläßlich der Grundsteinlegung der großen Kongreßhalle in Nürnberg im September 1935 äußerte sich Adolf Hitler in deutlicher Sprache zur Kunstpolitik des Dritten Reiches. In seiner Rede machte er keinen Hehl daraus, seine Abneigung gegen die moderne Kunst zu offenbaren: „Wenn sich aber ein solcher sogenannter „Künstler“ berufen fühlt, eine Schilderung des menschlichen Lebens unter allen Umständen vom betrachtenden Standpunkt

---

[262] Gabler 1996, S. 63. Edgar Schindler, der die Entfernung der 26 Werke aufrichtig bejaht, bringt denn auch eine vernichtende Kritik der Ausstellung, die „selbst nach Entfernung des Übelsten … noch so viele minderwertige Stücke“ enthalte, „daß man sich nicht in ihr aufhalten würde, fühlte man sich nicht verpflichtet, der guten Werke halber, die sich unter den anderen befinden, zu verweilen“. „Gute“ Werke seien von Arno Breker, Ludwig Dettmann und Arthur Kampf dabei, „problematische“ Werke von Ernesto de Fiori und Georg Kolbe, „und vollends gleitet die Qualität ab bei einem Barlach, Hofer, Heckel usw. Die drei „Heiligen“ Barlachs von St. Annen, Lübeck z. B., sind Muster einer trübsinnigen Figurenkunst mit verblödeten Gesichtern, wie sie im Dritten Reich ganz und gar nichts mehr zu suchen hat“ (Schindler 1935, S. 155-158).

[263] Der Brunnen wurde am 11. Juli 1936 eingeweiht (MNN, Nr. 188, 11. 7. 1936, S. 17: Brunnen als Hofschmuck). Der Brunnen wird im Kapitel „Brunnen“ dieser Arbeit näher besprochen; siehe auch WV 210.

[264] Die beiden Tannenberg-Soldaten werden im Kapitel „Denkmäler“ dieser Arbeit eingehender behandelt; siehe auch WV 199.

[265] Den Auftrag für die Büste, die nach Photographien Hitlers gefertigt wurde, erhielt Bleeker von der Reichsärztekammer (Staatsarchiv 153: Protokoll der öffentlichen Sitzung am 19. 11. 1946, S. 3). Das Hitler-Bildnis wird im Kapitel „Portraits“ dieser Arbeit näher besprochen; siehe auch WV 211.

[266] BA Berlin: R 1501/5612: Protokoll der Sitzung des Kunstausschusses für die Ausschmückung des Reichssportfeldes, 5. 7. 1935, Bl. 237

[267] BA Berlin: R 1501/5612: Der Reichs- und Preußische Minister des Innern (gez. Pfundtner) an Werner March, 4. 10. 1935, Bl. 289

des Minderwertigen und Krankhaften aus vorzunehmen, dann muß er dies in einer Zeit tun, die einem solchen Standpunkt eben das allgemeine Verständnis entgegenbringt. Doch diese Zeit ist vorbei und damit auch diese Sache von „Auch-Kunstschaffenden“[268]. Hitler betont das rigide Durchgreifen gegen die in seinen Augen unkünstlerischen Ausdrucksformen, was sich bereits bei der Ausstellung „Berliner Kunst“ in der Neuen Pinakothek einige Monate zuvor gezeigt hatte: „Und wenn wir hier in der Ablehnung immer härter und schärfer werden, dann sind wir überzeugt, keinen Fehlgriff zu tun. Denn wer von der Vorsehung bestimmt ist, dem innersten und damit ewig gesunden Wesen eines Volkes einen äußeren, lebendig sichtbaren Ausdruck zu verleihen, wird niemals den Weg zu solchen Verirrungen finden. Man rede daher hier auch nicht von einer >bedrohten Freiheit der Kunst<. So wenig man einem Mörder das Recht zur leiblichen Tötung von Mitmenschen gibt, weil man ansonst einen Eingriff in seine Freiheit vornehmen müßte, so wenig kann man einem anderen das Recht geben, die Seele des Volkes zu töten, nur damit seiner schmutzigen Phantasie und Zügellosigkeit keine Hemmung auferlegt wird“[269].
Damit war ein Programm vorgegeben, das ab dem Jahre 1937 Realität wurde, sich aber bereits zu dieser Zeit ankündigte.

1936 wurde Bleeker zum korrespondierenden Mitglied der Wiener Secession ernannt[270] und nahm an verschiedenen Ausstellungen, darunter „Heroische Kunst“ in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, teil. Diese Ausstellung wurde von der NS-Kulturgemeinde veranstaltet und scheint eine nationalsozialistische Musterausstellung gewesen zu sein, die Vorahnungen auf die „Große Deutsche Kunstausstellung“ im Haus der Deutschen Kunst und die Parallelveranstaltung „Entartete Kunst“ im Jahre 1937 zuließ. Im Vorwort des Ausstellungskataloges schrieb Ernst Wichert, die NS-Kulturgemeinde strebe „bewußt eine Änderung des bisherigen Ausstellungswesens an ... Es gilt, die Kunst zu befreien aus dem engen Kreis von Fachleuten und Schöngeistern und sie mitten hineinzustellen in das Geschehen unserer Zeit, deren heroische Haltung durch die nationalsozialistische Weltanschauung geprägt wurde. Die nationalsozialistische Bewegung hat dem deutschen Volke eine seelische Erneuerung gebracht, ihr gilt es in der Kunst einen klaren Ausdruck zu verleihen. Um dahin zu gelangen, muß die Kunst die wesentlichen Züge des deutschen

[268] Hitlers Rede abgedruckt in: Völkischer Beobachter, Nr. 255, 12. 9. 1935, S. 3f.
[269] ebd.
[270] Archiv der Wiener Secession, II. 3. 4. 7. Protokoll der Ausschuß-Sitzung vom 30. 9. 1936 (ich danke Herrn Paul Rachler, Wiener Secession, für die Überlassung von Kopien der betreffenden Unterlagen). Vgl. auch: VB, Nr. 35, 4. 2. 1937, S. 6 (Kurzmeldungen): Neben Bleeker wurden auch Fritz Behn, German Bestelmeyer, Willy Erb, Olaf Gulbransson, Karl Knappe, Ferdinand Liebermann und Georg Schrimpf zu korrespondierenden Mitgliedern ernannt. Siehe hierzu Anhang A: Nr. 12.

Volkscharakters wiederspiegeln“[271]. Die Kunst müsse „eindringlich, klar und volksverbunden“ sein, der Künstler demzufolge nicht länger „hinter dem politischen Kämpfer“ zurückstehen[272]. Wie es scheint, wurden die ausstellenden Künstler, Bleeker war mit einer Bronze-Büste Hindenburgs (WV 151) vertreten, dessen Mythus als Weltkriegs-„Heros“ mit dem Titel der Ausstellung konnotiert wurde, durch diese Aussagen politisch instrumentalisiert, gleichsam zu „künstlerischen *Kämpfern*“ eines neuen Deutschland stilisiert. Die präsentierten Werke zeigten fast durchgängig – wie es der Titel der Ausstellung nahelegt – heroische Motive. Unter den 21 Bildhauern waren Namen wie Eduard Beyrer, Paul Ludwig Cauer, August Wilhelm Goebel, Ulfert Janssen, Fritz Klimsch, Ferdinand Liebermann, Kurt Schmid-Ehmen und Hans Schwegerle zu finden, die Bildnisbüsten von NS-Funktionären oder frühen Hitler-Anhängern zeigten wie Ernst Pöhner, Horst Wessel, Heinrich Himmler, Julius Streicher oder Anton Dreßler, desweiteren von verwundeten Kriegern, Generälen, Arbeitern oder sonstigen deutschen Größen. Auch die 39 Maler, unter ihnen so prominente wie Ludwig Dettmann, Adolf Bühler, Fritz Erler, Paul Padua oder Adolf Wissel, zeigten „nordische“ Themen wie Nibelungen, Szenen aus der Edda oder andere „deutsche“ Motive, Wissel beispielsweise ein Gemälde „Bauernfamilie“. Unter den 25 Graphikern waren Elk Eber und Eduard Thöny vertreten. Viele der genannten Künstler sind heutzutage weitgehend unbekannt, doch zählten sie damals zu den Vorzeigekünstlern, die vom NS-Regime bevorzugt und als Aushängeschilder präsentiert wurden.

Auch 1937 nahm Bleeker an mehreren Ausstellungen teil: „Figur und Komposition im Bild und an der Wand. Plastik-Architektur-Graphik“ in der Neuen Pinakothek, „Münchner Jahresausstellung“ in der Neuen Pinakothek (in den Katalogen beider Ausstellungen wird Bleeker als Vorsitzender der „Münchner Neuen Secession“ geführt, ebenso war er an der Leitung beider Ausstellungen beteiligt), „CXLIV. Ausstellung der Vereinigung der Wiener Secession“ unter dem Titel „Deutsche Baukunst – Deutsche Plastik am Reichssportfeld Berlin“ in Wien und an der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im neuerbauten „Haus der Deutschen Kunst“. Auf letztgenannter Ausstellung war Bleeker u. a. mit dem Gipsmodell zum nackten „Jüngling mit Speer“ zu sehen. Exemplare derselben vielbeachteten Figur wurden in den folgenden Jahren an verschiedenen Orten aufgestellt[273].

---

[271] Wichert 1936, S. 3. Zu dieser Ausstellung siehe auch: Stang 1936, S. 170f. und Werner Rittich: Heroische Kunst. Zur Kunstausstellung auf der Reichstagung 1936 der NS-Kulturgemeinde, S. 218-221 (beide Artikel in: Kunst und Volk, 4. Jg., Heft 6, Juni 1936)
[272] Wichert, S. 4
[273] Der Jüngling wird im Kapitel „Denkmäler“ dieser Arbeit eingehend besprochen; siehe auch WV 224.

Adolf Hitler hielt anläßlich der Einweihung des „Hauses der Deutschen Kunst“ und der mit ihr verbundenen Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ am 19. Juli 1937 eine programmatische Rede, die nun endgültig offenbarte, wie in Zukunft „deutsche“ Kunst auszusehen habe und wie gleichzeitig moderne Kunsttendenzen zu behandeln seien[274]:

„Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine >deutsche Kunst<, und diese soll und wird, wie alle schöpferischen Werte eines Volkes, eine ewige sein. Entbehrt sie aber eines solchen Ewigkeitswertes für unser Volk, dann ist sie auch heute ohne höheren Wert“.

Die Definition, was „deutsch“ sei, ist für Hitler: „Deutsch sein, heißt klar sein“. Er gibt eine indirekte Vorgabe, welche Kunst er bevorzugt: „Romantiker hießen sie und waren dabei doch nur die schönsten Vertreter jenes deutschen Suchens nach der wirklichen und wahrhaftigen deutschen Art unseres Volkes und nach einem aufrichtigen und anständigen Ausdruck dieses innerlich geahnten Lebensgesetzes. Denn nicht nur die gewählten Stoffe der Darstellung waren dabei für ihre Charakteristik des deutschen Wesens entscheidend, sondern ebensosehr die klare und einfache Art der Wiedergabe dieser Empfindungen. Und es ist daher auch kein Zufall, daß gerade diese Meister dem deutschesten und damit natürlichsten Teil unseres Volkes am allernächsten standen“.

In der Tat ist bei der Malerei, die zur Zeit des Nationalsozialismus entstand, oftmals ein gewisser, allerdings veräußerlichter, Hang zu romantischen Themen bzw. formal romantischer Malweise festzustellen. Doch ist bei den meisten dieser pseudo-romantischen Arbeiten ein tieferer Sinn, die sprichwörtliche „romantische Sehnsucht“, nicht enthalten. Vielmehr eignet diesen Werken eine Oberflächlichkeit, die nur auf den ersten Blick „romantischen“ Inhalt vortäuschten.

Das Gegenteil dieser „deutschen“ Vertreter seien – so Hitler – die „sogenannten modernen >Kunstschaffenden<“, die durch ihre „unnatürlichen Schmierereien und Klecksereien ... protegiert oder gutgeheißen werden konnten, dem deutschen Volke aber in seinem gesunden Instinkt ohnehin immer vollkommen fremd geblieben, ja als ein Greuel erschienen waren“.

Diese „Große Deutsche Kunstausstellung“ solle nun „eine Wende bringen ... gegenüber dem erlebten, künstlerischen, bildhauerischen und malerischen Verfall“. Nach einigen Selbstbeweihräucherungen und Lobeshymnen auf sich und seine Kampfgenossen schildert Hitler seinen Entschluß, die moderne Kunst endgültig zu vernichten: „Ich will daher in dieser Stunde bekennen, daß es mein unabänderlicher Entschluß ist, genau so wie auf dem Gebiet der politischen Verwirrung, nunmehr auch hier mit den Phrasen im deutschen Kunstleben aufzuräumen. >Kunstwerke<, die an sich nicht verstanden werden können, sondern als

[274] Die folgenden Zitate aus: Völkischer Beobachter, Nr. 200, S. 2 und 4

Daseinsberechtigung erst eine schwulstige Gebrauchsanweisung benötigen, um endlich jenen Verschüchterten zu finden, der einen so dummen oder frechen Unsinn geduldig aufnimmt, werden von jetzt ab den Weg zum deutschen Volke nicht mehr finden! Alle diese Schlagworte wie: „Inneres Erleben“, „eine starke Gesinnung“, „kraftvolles Wollen“, „zukunftsträchtige Empfindung“, „heroische Haltung“, „bedeutsames Einfühlen“, „erlebte Zeitordnung“, „ursprüngliche Primitivität“ usw., alle diese dummen, verlogenen Ausreden, Phrasen oder Schwätzereien werden keine Entschuldigung oder gar Empfehlungen für an sich wertlose, weil einfach ungekonnte Erzeugnisse mehr abgeben“.
Aber bezeichnenderweise wurden gerade solche Phrasen in der Kunstberichterstattung des Dritten Reiches für die „deutsche“ Kunst gerne und häufig verwendet.
Hitler fährt fort: „Außerdem ist es entweder eine unverfrorene Frechheit oder eine schwer begreifliche Dummheit, ausgerechnet unserer heutigen Zeit Werke vorzusetzen, die vielleicht vor zehn- oder zwanzigtausend Jahren von einem Steinzeitler hätten gemacht werden können. Sie reden von einer Primitivität der Kunst, und sie vergessen dabei ganz, daß es nicht die Aufgabe der Kunst ist, sich von der Entwicklung eines Volkes nach rückwärts zu entfernen, sondern daß es nur ihre Aufgabe sein kann, diese lebendige Entwicklung zu symbolisieren“.

Mit diesen Aussagen war nun endgültig die Goebbelssche Hoffnung begraben, den deutschen Expressionismus mit Künstlern wie Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel u. a. zu einer ureigenen „deutschen“ Kunst emporzuheben. Die langen Auseinandersetzungen über künstlerische Ansichten, die sicherlich dazu beitrugen, daß der Nationalsozialismus „erst“ vier Jahre nach der Machtergreifung den Versuch unternahm, eine einigermaßen klare Linie in sein kulturpolitisches Konzept zu bringen (wenngleich es immer noch Möglichkeiten gab, eigenständige Kunstwerke zu schaffen), wurden nun durch Hitlers Entscheidung beendet[275].
Als Quintessenz verkündete Hitler in seiner Rede: „Mit der Eröffnung dieser Ausstellung aber hat das Ende der deutschen Kunstvernarrung und damit der Kulturvernichtung unseres Volkes

[275] Noch im Juli 1936 zeigte die Hamburger Kunsthalle eine Ausstellung mit dem Titel „Malerei und Plastik in Deutschland 1936“. Hier waren neben Künstlern wie Arno Breker auch Ernst Barlach, Max Beckmann, Karl Caspar, Otto Dix, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde u. a. vertreten. Die Ausstellung wurde jedoch nach 10 Tagen vorzeitig geschlossen (Nachweis dieser Ausstellung bei Papenbrock / Saure 2000: K 2060). Im August 1936 konnte das „Graphische Kabinett“ in München auf einer Sommerausstellung Bilder und Aquarelle von Carl Hofer, Otto Mueller, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Max Beckmann, Lyonel Feininger und Karl Schmidt-Rottluff zeigen, desweiteren Landschaftsaquarelle von Erich Heckel, „der den Anschluß an die beste Überlieferung der Landschaftsmalerei gefunden hat“ (chr.: Nachrichten: München, in: Die Kunst 73, 1936, S. 7). Viele dieser Künstler wurden 1937 als entartet verfemt, was zeigt, welche Unsicherheit das NS-Regime noch 1936 auf kulturellem Gebiet an den Tag legte.

begonnen. Wir werden von jetzt ab einen unerbittlichen Säuberungskrieg führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung“.
Knapp ein Jahr später, am 2. Juni 1938, wurde die Forderung Hitlers per Gesetz legalisiert[276].

Im Frühjahr 1937 wurde im Essener Waldthausenpark Bleekers Figur eines „Handgranatenwerfers“ als „Ehrenmal des R. I. R. 67“ aufgestellt[277] und ein weiterer „Handgranatenwerfer“ in Düsseldorf. Im gleichen Jahr bekam Bleeker den Auftrag für zwei nackte Jünglingsgestalten für die Kaserne „Regiment General Göring“ in Berlin, die aber nie dort aufgestellt wurden, da Bleeker den Bronzeguß bemängelte[278]. Diese Aufträge militärischen Charakters waren nicht unüblich für die damalige Zeit, in der die deutsche Aufrüstung bereits in vollem Gange war angesichts der Forderung, „den Krieg im Frieden vorzubereiten“[279].

Exkurs: Die Auflösung der Münchner Neuen Secession

Wie bereits erwähnt, war Bleeker Gründungsmitglied der Münchner Neuen Secession (MNS) und zeitweise auch deren Präsident, so auch 1937. Am 7. August 1937 erhielt die MNS ein Schreiben von der Reichskammer der bildenden Künste, das anordnete, daß die bisherige Bestimmung, die besagte, daß „der Vorsitzende von der Mitgliederversammlung gewählt und vom Herrn Reichspräsidenten der Reichskammer der bildenden Künste [zu dieser Zeit: Adolf Ziegler[280]] bestätigt wird“[281], geändert werde. Die Bestimmung wurde dahingehend abgeändert, „dass die Wahl durch die Mitgliederversammlung in Zukunft entfällt und der Vorsitzende lediglich durch den Herrn Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste ernannt wird“[282]. Man forderte die MNS auf, die Satzung dementsprechend zu ändern[283].

---

[276] Das Gesetz über die „Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst“ wurde am 31. 5. 1938 von Hitler unterzeichnet, galt allerdings noch nicht für Österreich (RGBl. 1938 I, S. 611f., abgedruckt bei Domarus 1965, Bd. I, 2. Halbband, S. 871).
[277] Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. X, Frankfurt am Main 1938, hg. v. Verein „Freunde des Wallraf- Richartz- Museums E. V.“, S. 264f. (Museumsberichte vom 1. 12. 1935-31. 3. 1938). Siehe hierzu das Kapitel „Denkmäler“ dieser Arbeit und WV 226 und WV 227.
[278] Die beiden Figuren für die Kaserne, die heute auf dem Gelände der ehemaligen Sportschule Grünwald stehen, werden im Kapitel „Denkmäler“ dieser Arbeit näher besprochen; siehe auch WV 225.
[279] zitiert nach Klaus Hildebrand 1980, S. 49
[280] Seit 1. 12. 1936 war Ziegler Nachfolger Eugen Hönigs als Präsident der Reichskammer der bildenden Künste.
[281] NL BB: I, B-7: Reichskammer der bildenden Künste, der Landesleiter München-Oberbayern, an die MNS e. V., München, Akademie der bildenden Künste, 7. 8. 1937
[282] ebd.
[283] ebd. Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste hatte zusätzlich das Recht, den Vorsitzenden, den stellvertretenden Vorsitzenden, den Schriftführer und den Kassenwart jederzeit abzuberufen. Ferner ist noch vermerkt: „Der stellvertretende Vorsitzende, der Schriftführer und der Kassenwart werden wie bisher vom Vorsitzenden aus den Vereinsmitgliedern (jedoch ohne Anhören der Mitgliederversammlung) ernannt und bedürfen nach wie vor der Bestätigung durch den Herrn Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste“.

Die MNS weigerte sich jedoch, dieser Bestimmung Folge zu leisten mit der Begründung, daß sie „aus künstlerischen Gründen dazu nicht in der Lage“ und nicht gewillt sei, sich Zieglers „Führung in künstlerischen Fragen einzuordnen“[284]. Ziegler verfügte daraufhin den Ausschluß der MNS aus der Reichskammer der bildenden Künste, da „der Verein nicht mehr die Zuverlässigkeit besitzt, die erforderlich [ist], in Verantwortung für Volk und Reich seine weitere Mitwirkung an der Förderung der deutschen Kultur zuzulassen“[285]. Zieglers Bestätigung für Bleeker als ersten Vorsitzenden, für Adolf Schinnerer als zweiten Vorsitzenden, für Max Unold als Schriftführer und für Hans Gött als Schatzmeister wurde hiermit widerrufen[286]. Der Ausschluß hatte zur Folge, daß der MNS „jede Tätigkeit im Sinne des § 4 der ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 untersagt ist“[287]. Der MNS ist „insbesondere verboten, durch Ausstellungen, Verlosungen oder ähnliche Veranstaltungen Werke der bildenden Kunst zu verbreiten. Allen Mitgliedern der Reichskammer der bildenden Künste ist es ferner untersagt, der Münchner Neuen Secession e. V. weiterhin als Mitglied irgend welcher Art anzugehören“[288].

Im Januar 1938 wurde der MNS von der Gestapo mitgeteilt, daß der Verein bis zum 1. April 1938 liquidiert werden sollte[289]. Die MNS löste sich daraufhin selbst auf[290].

Wie es scheint, kam den verantwortlichen Stellen des Regimes die Auflösung der MNS nicht ungelegen (obwohl sie weiterbestanden hätte, wenn sie sich der Reichskammer der bildenden Künste unterworfen hätte). Bereits im Jahre 1933 wurde deutlich, daß das Regime diese Künstlervereinigung als höchst suspekt empfand. Laut Richard Hendschel schrieb die „Sonntag Morgenpost“, ein Gauleiter Adolf Wagner nahestehendes Blatt, im Mai 1933, die „Neue Sezession“ sei „mit hauptschuldig an der künstlerischen Bolschewisierung Münchens, mitsamt ihrem hohen Protektor, dem heute noch amtierenden Ministerialdirektor Hendschel“[291]. In der Tat wurde Hendschel noch im Laufe des Jahres 1933 aus seinem Amt entfernt und im November des gleichen Jahres in den Ruhestand versetzt. Sein Vorgesetzter,

---

[284] NL BB: I, B-7: Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste an die MNS, 26. 11. 1937 (Abschrift) (siehe auch Anhang A: Nr. 13).
[285] ebd.
[286] ebd.
[287] ebd.
[288] ebd.
[289] Der Maler Max Unold, damaliger Schriftführer der MNS, schreibt: „...Meine Künstlervereinigung, die Neue Secession, wurde angeblicher politischer Tendenzen wegen vor allen anderen Gruppen aufgelöst, durch die Gestapo, die mich bei dieser Gelegenheit einem eingehenden Verhör unterzog“ (IfZ München: Ed 145: Nachlaß Dieter Sattler, Bd. 20: Beantwortung der den Mitgliedern des Künstlerausschusses gestellten Fragen: Max Unold, undatiert, um 1946).
[290] NL BB: I, B-7: Schreiben der Rechtsanwälte Dr. Gustav v. Scanzoni und Dr. F. Woeber an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, 2. 2. 1938.
[291] Albert Reich: Im Kampf um die deutsche Kunst, in: Sonntag Morgenpost, Nr. 20, 14. 5. 1933 (zitiert nach Hendschel, o. J. (1946), S. 91).

Kultusminister Franz Xaver Goldenberger, wurde im März 1933 durch den Nationalsozialisten Hans Schemm (1891-1935) ersetzt. Die erwähnte „Bolschewisierung“ der MNS hing sicherlich mit den zahlreichen Ausstellungen der Vereinigung zusammen, an denen moderne Künstler wie beispielsweise Max Beckmann teilnahmen, der auch außerordentliches Mitglied war, desweiteren Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf und Edwin Scharff, der Gründungsmitglied war und später mit Berufsverbot belegt wurde. All diese Künstler, zahlreiche andere reihten sich ein, waren für das nationalsozialistische Regime untragbar. Da die MNS jedoch auch konservative Künstler, die eine staatskonforme Kunstrichtung vertraten, beherbergte, konnte gegen sie rein rechtlich nichts unternommen werden[292].

Zwar setzte sich Adolf Ziegler gegenüber der MNS durch und erreichte ihre Auflösung, die meisten ihrer Mitglieder blieben jedoch unbehelligt, so auch Bleeker als erster Vorsitzender, auf dessen Weigerung des Satzungsänderung hin erst das Verbot der Vereinigung ausgesprochen wurde.

Exkurs: Der Künstler privat

Im Jahre 1937 zog Bleeker in eine von seinem Freund German Bestelmeyer erbaute Villa[293] in der Haushoferstraße 3 in München-Bogenhausen. Bleeker konnte sich dies leisten, da er als Professor an der Akademie ein festes Gehalt bezog und als weithin anerkannter und prominenter Künstler zahlreiche gut dotierte Aufträge erhielt. So verdiente er an der Akademie jährlich 48.000 Mark und erhielt beispielsweise in den Jahren 1936 und 1937 zusätzlich 53.044 bzw. 43.460 Mark durch Aufträge, 1938 sogar 61.468 Mark[294].

Das Haus war vor 1945 und nach seinem Wiederaufbau 1948 ein Treffpunkt der Münchner Prominenz. Es war sehr geräumig, mit mehreren Nebengebäuden und einem Atelier ausgestattet und von einem weitläufigen Garten umgeben. Im großen Salon stand ein Flügel[295], an dem Bleeker gerne Werke von Bach und Beethoven spielte[296]. Es scheint, daß

---

[292] Am 21. 7. 1937 berichtet der VB von einer Abschiedskundgebung der Künstler anläßlich der Feierlichkeiten zum Tag der Deutschen Kunst, die vom 16. bis 18. 7. 1937 in München stattfanden: An diesem Abschiedsabend „gab es keine einzelnen Künstlergruppen mehr, keine „Juryfreien“, keine „Neue Secession“ und wie die Interessenverbände früherer Zeiten alle hießen. Als Kameraden, zu denen sie der Führer und das gemeinsame Erlebnis der letzten Tage gemacht hat, saßen sie beisammen.“ (N. N.: Abschiedsabend der Künstler, in: VB, Nr. 202, 21. 7. 1937 (Münchener Beobachter, tägliches Beiblatt zum VB, unpaginiert)). Auch der Direktor der Städtischen Galerie München, Franz Hofmann, war ein Gegner der MNS. So ließ er zahlreiche Gemälde dieser Organisation aus seinem Museum entfernen (Zweite 1987, S. 280).

[293] Freundliche Mitteilung von Silke Jahn, der Tochter des Künstlers; siehe auch Anhang B: Nr. 10a und 10b.

[294] Staatsarchiv 153: Akten des Kassationshofes im Staatsministerium für Sonderaufgaben: Arbeitsblatt des öffentlichen Klägers über Bernhard Bleeker: Auskunft des Finanzamtes, 1. 8. 1946 (?).

[295] W. Christlieb: Auf den Sturmwolken der Münchner Kunstgeschichte. Bernhard Bleeker wird heute 75, in: AZ, Nr. 178, 26. 7. 1956, S. 5

Bleeker sich bereits während seiner Schülerzeit an der Münchner Kunstakademie als begabter Pianist erwies. So verdankte er seinem Lehrer Rümann den Kontakt mit dem Komponisten Max Reger, von dessen Virtuosität er begeistert war[297]. Literarisch hatte Bleeker eine Vorliebe für den russischen Schriftsteller Nikolai Gogol[298].

Bleekers Äußeres wurde von Waldemar Grzimek, der ihn persönlich kannte und der durch zahlreiche Interviews mit vielen Künstlern und deren Bekannten ein sehr anekdotenreiches und informatives Buch über die deutschen Bildhauer des 20. Jahrhunderts verfaßte, folgendermaßen beschrieben: Bleeker sei ein „kleiner, artistisch-kräftiger und beweglicher Mann von weißlicher Hautfarbe. Seine Haare sind hellblond, die kleinen, blauen Augen funkeln unter einer eigensinnigen Stirn, die sich über eine gerade Nase wölbt. Lachfalten sind reichlich vorhanden, um das klargeformte, vielschichtige Gesicht ausgeglichen wirken zu lassen, an dem länglich spitze Ohren sitzen“[299]. Seine Arbeitskleidung bestand aus einer „gelblichen Hose, der blauen Fuhrmannsbluse und dem aus einem alten Hut herausgeschnittenen Staubschutzkäppchen“[300].

1956 – Bleeker wurde 75 Jahre alt – erhalten wir eine weitere Beschreibung des Künstlers: „... der fast runde Kopf von spärlichem Grauhaar eingefaßt, die Augen lebhaft umherwandernd, sich öffnend beim Erzählen oder wieder in stille Erinnerung versinkend: etwas Vogelhaftes bekommt der Kopf dann, wie von einer weisen, alten Eule ...“[301]. Und 1957 liest man, Bleeker sei „klein, ein wenig gebückt, zäh, die Augen halb verschmitzt, halb abseitig leuchtend, ein eigenwillig gezeichneter Kopf, in dem ebensoviel schmerzerfüllte Überlegenheit wie Jungenhaftigkeit steckt“. Seine Stimme sei leise, aber immer lebhaft[302].

---

[296] Breuer: Süddeutsche Künstlerköpfe 1934, unpaginiert; ders.: Münchner Künstlerköpfe 1937, S. 282. Breuer zufolge stand ein Flügel in einem Nebenraum von Bleekers Atelier in der Münchner Akademie (vgl. auch Peregrin 1924, unpaginiert). Olaf Gulbransson zeichnete den klavierspielenden Bleeker (Abgebildet in: Simplicissimus, 38. Jg., Nr. 24, 10. 9. 1933, S. 278, darunter Text: „Bernhard Bleeker, der Bildhauer vieler Köpfe, stolpert über eine Fuge von Johann Sebastian Bach“; auf der Originalzeichnung ist handschriftlich von Gulbransson zu lesen: „Johan Sebastian und Bernhard. Die zwei und die schwirige Stelle. Olaf Gulbransson 32“ (abgebildet in: Olaf Gulbransson. Sechzig Bilder. Mit einleitendem Text von Wilhelm Schäfer, Berlin, Königsberg/Pr., Leipzig 1940)) (siehe auch Anhang A: Nr. 8).

[297] Grzimek 1969, S. 115

[298] NL BB: I, C-171: Dankschreiben Bleekers an seine Schülerin Gerti Doepke, undatiert

[299] Grzimek 1969, S. 116

[300] Peregrin: Beim feldgrauen Ritter. Im Münchner Atelier des Bildhauers Bleeker, in: MNN, 30. 4. 1924 (Artikel im StaM: Akte „Bleeker, Bernhard, Bildhauer“)

[301] W. Christlieb: Bernhard Bleeker wird heute 75. Auf den Sturmwogen der Münchner Kunstgeschichte, in: AZ, Nr. 178, 26. 7. 1956, S. 5

[302] Starnberger See – Ammersee – Würmtal, Nr. 168, 13./14. 7. 1957: Artikel „Bleeker, der unbeirrbare Künstler“, unpaginiert; siehe auch die Abbildungen Bleekers im Anhang B: Nr. 5a und 5b, Nr. 16a-c.

Zur Weihnachtszeit fungierte Bleeker beinahe zwanzig Jahre lang als Nikolaus, was aus einem Bericht des „Völkischen Beobachters“[303] aus dem Jahre 1937 hervorgeht. In dieser Zeit soll er „weit über hunderttausend Kinder“ beschert haben. Die Behauptung, der Künstler sei als „Schwerkriegsbeschädigter“ aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrt, konnte jedoch weder in den betreffenden Akten im Kriegsarchiv noch aus anderen Quellen belegt werden.

Exkurs: Die Tätigkeit als Dozentenbundführer an der Akademie der bildenden Künste

Bleeker hatte neben seiner Position als bildender Künstler auch verwaltungstechnische Aufgaben an der Akademie zu verrichten. Im Rahmen seiner Stellung als Dozentenbundführer mußte er im Jahre 1937 Gutachten „in fachlicher, charakterlicher und politischer Hinsicht“[304] über einige Künstlerkollegen verfassen.

So schrieb er über die politische Einstellung Olaf Gulbranssons, dessen Kunst er über alle Maßen lobte und den er seit 29 Jahren kannte, er komme ihm vor „wie ein grosses Kind“, der „mit Bolschewismus ... nie etwas zu tun gehabt“ habe, „das bezeugen die vielen Zeichnungen gegen den Bolschewismus, die er für norwegische Zeitungen gemacht hat“[305].

Über seinen Kollegen Karl Caspar, der 1937 als Professor an der Akademie der bildenden Künste in München entlassen wurde und dessen Werke auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt wurden, äußerte sich Bleeker: „...Was man seinen Schülern vorwirft, dass sie einseitig die Farbe pflegten, aber die Form vernachlässigten, gilt für ihn nur sehr bedingt ..., absichtlich primitiv hat er nie gemalt, dafür ist auch seine Farbe viel zu differenziert ... Politisch ist Caspar immer äußerst zurückhaltend und korrekt gewesen“[306].

Zu Richard Klein: „... seine Malereien werden von Berufskollegen so wenig als besondere Leistungen gewertet wie seine Plastiken ... Den menschlichen und gesellschaftlichen Anforderungen seines Amtes als Direktor einer Hochschule, die auch viel von Ausländern besucht wird, scheint er wenig gewachsen“[307].

---

[303] Wolff Eder 1937, S. 21 (mit Abbildung Bleekers im Nikolaus-Kostüm, zu seinen Füßen sitzt seine dreijährige Tochter Nele) (siehe auch Abbildung im Anhang B: Nr. 11)

[304] NL BB: I, B-2: Anfragen des Dozentenbundführers der NSDAP, 14. 10. 1937. Diese Gutachten sind teilweise maschinen- oder handschriftlich verfasst. Bleeker sollte sich neben den oben Genannten über folgende Kollegen gutachterlich äußern: Max Dörner, Julius Heß, Angelo Jank, Karl Killer, Franz Klemmer, Adolf Schinnerer, Josef Wackerle, Adolf Ziegler, Fritz Behn, Richard Knecht, Edmund Steppes, Siegfried Czerny. Zu Klemmer, Behn, Knecht, Steppes und Czerny liegen in Nürnberg die Entwürfe der Gutachten vor.

[305] ebd. Vgl. auch Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 46, B 80

[306] ebd. Vgl. auch Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 46, B 79

[307] ebd. Vgl. auch Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 46, B 78

1940 verfaßte Bleeker ein Gutachten über Josef Henselmann, der „zu den besten Bildhauern, die aus der Münchner Schule hervorgingen“ gehörte. „Seine politische Einstellung ist absolut einwandfrei“[308].
1942 schrieb er in der Beurteilung des Malers Constantin Gerhardinger: „Über seine künstlerischen Fähigkeiten will ich mir als Bildhauer kein Urteil erlauben“[309], was durchaus als negativ zu bewerten ist.
Inwiefern diese Gutachten – sofern sie den betreffenden NS-Stellen übergeben wurden – Auswirkungen hatten, läßt sich schwerlich sagen. Bleekers recht positive Beurteilung seines Kollegen Caspar konnte nicht dazu beitragen, diesen zu retten, da das Gutachten erst im Februar 1938 fertiggestellt wurde und Caspar zu dieser Zeit bereits seines Lehramtes enthoben und als „entartet“ gebrandmarkt war. Constantin Gerhardinger wurde 1939 zum Professor für Malerei an die Münchner Akademie berufen, jedoch im Juni 1943 auf Führerbefehl wieder entlassen, da er sich aus Angst vor Fliegergefahr weigerte, seine Werke auf der Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst auszustellen[310].

Als angesehener Künstler war Bernhard Bleeker auch an der Ausschmückung nationalsozialistischer Bauten und Propagandaveranstaltungen beteiligt. So arbeitete er um das Jahr 1937/1938 am figurativen Schmuck für die Fassade des „Luftgaukommandos“ (das heutige Wirtschaftsministerium) in der Münchner Prinzregentenstraße[311], das von German Bestelmeyer erbaut wurde, durch dessen Vermittlung Bleeker wohl den Auftrag erhalten hatte.

---

[308] ebd. Vgl. auch Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 46, B 82. Josef Henselmann äußert sich nach dem Krieg: „Von Anbeginn habe ich den Nationalsozialismus abgelehnt, weil er im Widerspruch zur christlichen Weltanschauung steht und auch einem Kulturkreis feindlich ist, den ich verehre und bei dem meine Arbeit höchste Anerkennung fand. Ich nenne die Namen Max Liebermann, Lovis Corinth, den deutschen Künstlerbund und die Münchener Neue Secession. Meine Lehrtätigkeit übte ich alle Jahre nach freiesten Kunstanschauungen und im Gegensatz zur offiziellen Kunst aus; daß dies weniger leicht war wie meine eigene Arbeit im stillen Atelier, erlaube ich mir ganz besonders zu betonen. Ich war nicht Pg.“ (IfZ München: Ed 145: Nachlaß Dieter Sattler, Bd. 20: Beantwortung der den Mitgliedern des Künstlerausschusses gestellten Fragen: Josef Henselmann, undatiert, ca. 1946).
[309] NL BB: I, B-2: Anfragen des Dozentenbundführers der NSDAP, 14. 10. 1937. Vgl. auch Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 46, B 83
[310] Zacharias 1987, S. 14
[311] StaM: Akte „Bleeker, Bernhard, Bildhauer“; nach Mitteilung von Herrn Dr. Heinrich Ott und Jochen Bleeker gestaltete der Künstler die Adler über dem Hauptportal, die Torsi an der Toreinfahrt und die Stahlhelme über den Fenstern (WV 235). In den betreffenden Akten des BHStA (BHStA: OBB 12758: Akten des königlichen Staatsministeriums des Innern: Betreff: Baupolizei in der Stadt München. Prinzregentenstraße 1914...; OBB 12805: Akten des Staatsministeriums des Innern. Akt für das Bauwesen: Betreff: Prinzregentenstraße – Ausbau des Forums am Nationalmuseum 1936...) wird eine Mitarbeit Bleekers am Gebäude des Luftgaukommandos nicht verzeichnet. Auch eine Anfrage beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege verlief diesbezüglich negativ. Es existiert jedoch eine Photographie des Modells eines der Adler mit der Bezeichnung „Adler für Bestelmeyer“. Hierbei handelt es sich eindeutig um das Werk für das ehemalige Luftgaukommando (siehe Abb. WV 235 und WV 235a).

Desweiteren gestaltete er für den Festumzug „2000 Jahre deutsche Kultur“ anläßlich des „Tages der deutschen Kunst“ 1938 den Wagen „Vater Rhein“[312], den Wagen „Donau“ (WV 243) und einen Wagen mit einem „Siegesgenius“ (WV 244). Der Donau-Wagen war erstmalig 1938 beim Festumzug vertreten anläßlich der „Heimkehr der Ostmark zum Reich“[313] am 12. März 1938. Der Wagen „Vater Rhein“ nahm bereits beim Festumzug des Jahres 1937 teil „zum Gedächtnis der Wiedereingliederung der rheinischen Lande“[314], hier jedoch noch nicht von Bleeker gestaltet. Von Bleekers Hand stammten auch ein Adler mit Schlangen, die 1938 als Festzugsdekoration auf dem Herigoyenschen Tor zum Alten Botanischen Garten aufgestellt wurden, an dem der Festumzug vorbeikam (WV 242). Die Festumzüge, die durch ihre Monumentalität das nationalsozialistische Herrschaftsverständnis demonstrierten, waren Bestandteil der Feierlichkeiten zum „Tag der Deutschen Kunst“, die immer mit der Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ einhergingen. Sie fanden jedoch nur drei Jahre lang statt, vom 16. 7.-18. 7. 1937, vom 8. 7.-10. 7. 1938 und vom 14. 7.-16. 7. 1939. Der Kriegsausbruch beendete diese Festlichkeiten.

Im Jahr 1938 nahm Bleeker an der Ausstellung „Deutsche Plastik der Gegenwart“ in Warschau teil. Diese Ausstellung war die erste große Überblicksschau des Dritten Reiches im Ausland. Sie wurde hochoffiziell von Hermann Göring, Joseph Goebbels, Joachim von Ribbentrop und vom Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, unterstützt. Die zeitgenössische „deutsche“ Kunst sollte hier repräsentiert werden, besonders da ein Jahr zuvor die Schandausstellung „Entartete Kunst“ in Deutschland gezeigt worden war. Die Ausstellung in Polen wurde somit zu einer Propagandaveranstaltung[315], an der neben Bleeker so renommierte Künstler wie Josef Wackerle, Richard Knecht, Fritz Klimsch, Georg Kolbe und Richard Scheibe teilnahmen. Nach Warschau wurde die Ausstellung bis Juni 1938 in Krakau gezeigt. Doch blieb der erwünschte und erhoffte Erfolg aus. „Die deutschen Bildhauer wurden, mit Ausnahme Kolbes, als nicht sehr überzeugend empfunden. Im allgemeinen galten die Plastiken als durchschnittliche, akademische Arbeiten,

[312] Photographie in der „Neuen freien Volkszeitung“, 5. 6. 1938: darunter Text: „Bildhauer Prof. Bleeker gestaltet den Festwagen „Vater Rhein“ zum Tag der Deutschen Kunst 1938 in München vom 8. bis 10. Juli“; Erwin Bauer 1938, S. 3; siehe auch WV 245.
[313] Erwin Bauer 1938, S. 3
[314] Artikel „Der Festzug „zweitausend Jahre deutsche Kultur“, in: VB, Nr. 196, 15. 7. 1937, S. 5f., hier S. 6
[315] Gabler 1996, S. 156

handwerklich gut, aber langweilig. ... Derartige Staatsausstellungen fanden im weiteren Verlauf daher auch nicht mehr statt“[316].

Die Jahre 1939 bis 1944 waren für Bleeker durch erfolgreiches Schaffen geprägt. Vermutlich im Jahr des Kriegsbeginnes erhielt Bleeker den Auftrag für ein Reiterstandbild des Generalfeldmarschalls August Wilhelm Anton Graf Neidhardt von Gneisenau für die Stadt Posen, welches allerdings nicht ausgeführt wurde[317].

Ob der Künstler auch zu den bildhauerischen Arbeiten am geplanten monumentalen „Denkmal der Bewegung“ in München herangezogen werden sollte, ist nicht sicher. Möglicherweise setzte ihm sein fortgeschrittenes Alter – zum Zeitpunkt der Konzeption war der Künstler 59 Jahre alt – gewisse Grenzen[318].

In diesen Jahren entstanden zahlreiche Portraitköpfe von Bleekers Hand, beispielsweise von Eduard Thöny, Hans-Reinhold Lichtenberger (WV 258) und Gauleiter Adolf Wagner (alle 1941), desweiteren gestaltete er das Grabmal Hugo Junkers (vollendet 1940) auf dem Waldfriedhof München[319].

1941 ergänzte Bleeker für den Naumburger Dom den Kopf der Stifterfigur des Grafen Konrad (WV 257), die im September des gleichen Jahres fertiggestellt wurde. Die 10 Zentner schwere Figur wurde zu diesem Zweck in Bleekers Atelier nach München verbracht und mit 30.000 RM versichert. Im November hielt sich der Künstler in Naumburg auf, um die Figur nochmals zu begutachten. Möglicherweise wurde der Auftrag über Joseph Oberberger vermittelt, der in diesen Jahren ebenfalls für den Naumburger Dom Arbeiten für mehrere Glasfenster fertigte[320].

Ein Hinweis auf die Wertschätzung, die Bleeker in diesen Jahren erfuhr, ist die Verleihung eines „Ordenszeichen[s] in Silber“[321], welches der Künstler vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus im Januar 1942 erhielt.

---

[316] ebd., S. 161. Arno Breker, der mit der Leitung dieser Ausstellung betraut wurde, spricht dagegen von einem vollen Erfolg für die deutschen Künstler, von einer Rekordhöhe der Besucherzahl und von einer positiven Reaktion der gesamten polnischen Presse (Breker 1972, S. 117).

[317] Nach Auskunft Bleekers in der mündlichen Verhandlung der Spruchkammer am 19. 11. 1946 (Staatsarchiv 153: Protokoll der öffentl. Sitzung am 19. 11. 1946) ging der Denkmalsauftrag von der „Stadt oder Universität Posen und nicht der Partei“ aus. Ein Nachguß des verkleinerten Gipsmodelles befindet sich im Besitz von Jochen Bleeker und Nele Ott; siehe auch WV 250.

[318] Hans-Peter Rasp 1981, S. 19; zum „Denkmal der Bewegung“ siehe dort die Seiten 141-145, hier S. 144

[319] Die Portraits von Thöny (WV 259) und Wagner (WV 260) werden im Kapitel „Portraits“, das Grabmal Junkers (WV 253) im Kapitel „Grabmäler“ dieser Arbeit näher besprochen.

[320] Freundliche Auskunft von Frau Nagel, Stiftsarchivarin im Domstift Naumburg. Signatur des betreffenden Aktes: Domstiftsarchiv Naumburg: DB 1931-1948: D III, Nr. 16: Ergänzungen und Sicherung

[321] ABK München: Personalakte Bleeker: Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Akademie der Bildenden Künste, 13. 1. 1942. Ordenszeichen in Silber erhielten auch Fritsch und Franz Klemmer (ebd.).

Nach dem Tode des Präsidenten der Akademie der bildenden Künste, German Bestelmeyer, am 30. 6. 1942 wurde Bleeker als dienstältester Professor vertretungsweise das Amt des Akademiepräsidenten übertragen. Da Bestelmeyer infolge schwerer Erkrankung bereits seit Ende Februar an der Führung der Akademiegeschäfte verhindert war, hatte ihn Bleeker schon ab diesem Zeitpunkt vertreten. Die Neuernennung eines Präsidenten war nicht vordringlich, so daß Bleeker bis zur Schließung der Akademie 1944 in diesem Amt verblieb[322].

Um das Jahr 1944 erhielt der Künstler einen Denkmalsauftrag für eine „Rossebändiger-Gruppe“ für die Stadt Augsburg, der jedoch wegen des Kriegsverlaufs nicht mehr ausgeführt wurde[323]. Aus einem Schreiben des „Sekretärs des Führers“, Reichsleiter Martin Bormann, an den Chef der Reichskanzlei, Reichsminister Dr. Lammers, datiert vom 5. September 1944, geht hervor, daß Bleeker im Auftrag Hitlers eine Modellausführung für diese Rossebändiger-Gruppen angefertigt habe, die Abschlagszahlung in Höhe von 20.000 RM jedoch noch nicht erfolgt sei. „Der Führer wünscht, daß Sie diesen Betrag an Herrn Prof. Bleeker überweisen“[324]. Am 15. 9. 1944 erhielt Bleeker dieses Honorar[325].

Möglicherweise waren diese beiden Werke für das von Hitler selbst in seinen Grundzügen geplante Gauforum in Augsburg bestimmt oder für das neuerbaute Theater. Für beide Projekte wurden große Geldsummen bereitgestellt[326]. Angesichts der aussichtlosen militärischen Lage Deutschlands im September 1944 ist dieses Schreiben bezeichnend für die Vorgehensweise des NS-Regimes, die sich abzeichnende Niederlage durch propagandistische „Kunstunterstützungsaktivitäten“ zu leugnen und noch erhebliche Geldmittel zur Verfügung zu stellen.

Daß Bleeker als angesehener und wichtiger Künstler galt, zeigt nicht nur das Bormann-Schreiben, sondern auch die Tatsache, daß er auf der vermutlich im Herbst 1944 von Goebbels[327] aufgestellten Liste der „Künstler im Kriegseinsatz“[328] aufgeführt war. Demnach war Bleeker zwar dienstverpflichtet, jedoch vom Wehrdienst und vom Einsatz in Rüstungsbetrieben freigestellt[329]. Da der Künstler zu dieser Zeit bereits 64 Jahre alt war,

---

[322] ABK München: Personalakte Bleeker: Syndikus der Akademie Bernhart an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 22. 6. 1943

[323] Photographien des Gipsmodells in verschiedenen Variationen sind im NL BB: I, B-62, erhalten. Auf der Rückseite dieser Photographien ist handschriftlich vermerkt: „nicht ausgeführt: für Augsburg, 2. Rossebändiger, 1944“. Ein Abguß eines Gipsmodelles befindet sich im Besitz von Jochen Bleeker; siehe auch WV 272.

[324] BA Berlin: R 43 II/1013: Bormann an Dr. Lammers, 5. 9. 1944, Bl. 162 (siehe auch Anhang A: Nr. 14).

[325] ABK München: Personalakte Bleeker: Schreiben des Reichsministers und Chef der Reichskanzlei, Bormann, an Bleeker, 15. 9. 1944.

[326] Backes 1988, S. 165f; Backes 1984, S. 266-269

[327] Reimann 1971, S. 215f.

[328] Thomae 1978, S. 538, Anm. 97. Zu dieser Liste gehörten 51 Architekten, 73 Maler, 34 Bildhauer und 23 Gebrauchsgraphiker (Thomae 1978, S. 117, Anm. 4).

[329] Reimann 1971, S. 215-218

trafen diese Bestimmungen auf ihn nicht mehr zu, ebensowenig die Pflicht zum Volkssturm[330], von der jüngere listenmäßig erfasste Künstler nicht ausgenommen waren[331].
1940 und 1941 nahm Bleeker an der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ teil, 1942 an den Ausstellungen „Der deutsche Westen. Malerei und Plastik der Gegenwart“ in Köln und „Deutsche Plastik der Gegenwart“ in Zagreb, 1943 an der Ausstellung „Münchner Künstler der Gegenwart“ in Köln und „Junge Kunst im Deutschen Reich“ in Wien, die vorzeitig geschlossen wurde[332].
Die Schließung der Wiener Schau erfolgte auf Veranlassung des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Adolf Ziegler, der in einem eigens für Goebbels verfaßten Bericht die Ausstellung als „gemäßigte Form der Verfallkunst ..., wobei hauptsächlich französische Kultureinflüsse Pate standen“[333], bezeichnete. „Als Schuldigen prangerte Ziegler den Kunstkritiker Wilhelm Rüdiger an, der bereits mit einer Ausstellung in Weimar, die französische Impressionismustendenzen aufwies, negativ aufgefallen war und Maler forcierte (wie Bernhard Bleeker [sic!], Ludwig Bock, Karl Albiker, Hermann Burte, Milly Steger), die weder jung seien noch der „gesunden Kunstrichtung“ angehörten. Ziegler sah in dieser Ausstellung einen bewußten Gegensatz zu Hitlers Richtlinien und den Ausstellungen im Haus der Deutschen Kunst. Auch Robert Scholz, der Kunstexperte Alfred Rosenbergs[334], kritisierte diese Ausstellung, die Proteste bei Arno Breker und Albert Speer hervorgerufen habe. Hitler bestellte Baldur von Schirach, Gauleiter und Reichsstatthalter von Wien, unter dessen Ägide die Ausstellung stattfand, zu sich und nannte die Ausstellung Sabotage, mit dem Ziel kultureller Opposition gegen den Führer. Das Unternehmen mußte daher abgeblasen ... werden“[335]. Laut Schirachs Erinnerung deutete Hitler auf eine Abbildung

---

[330] Zum Volkssturm sollten alle noch nicht zur Wehrmacht eingezogenen Männer zwischen 16 und 60 Jahren eingezogen werden, die entbehrlich waren (Michael Behnen: Artikel „Volkssturm“, in: Taddey 1979, S. 1247).
[331] Reimann 1971, S. 218. Nach Reimann, S. 215-218, erstellte Goebbels neben dieser Liste eine weitere, die „Liste der Himmlischen“ oder der „Unsterblichen Künstler“. Dieser gehörten als Bildhauer Breker, Thorak, Kolbe und Klimsch an (Thomae 1978, S. 117, Anm. 3).
[332] In der Literatur wurde immer wieder geschrieben, die Wiener Ausstellung sei bereits nach einer Woche geschlossen worden (vgl. beispielsweise: Müller-Mehlis 1976, S. 192). Josephine Gabler konnte jedoch nachweisen, daß die Ausstellung 4 Wochen (Schließung am 7. März 1943) anstelle von 6 Wochen (geplantes Ausstellungsende: 28. März 1943) zu sehen war (Gabler 1996, S. 200).
[333] Zitiert nach Rathkolb, 1994, Bd. 1, S. 332- 335, hier S. 335
[334] ebd.
[335] ebd. Müller-Mehlis 1976 schreibt zu dieser Ausstellung, S. 192f.: „Die so staatsgefährdende Wiener Ausstellung, die ja nur eine Woche lang zugänglich war, bot keine Wiederkehr verbotener Tendenzen wie Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus oder gar kritischen Realismus. Die Führer von Reich und Faschismus, Hitler und Mussolini, waren sogar mit ihren Bronzeköpfen zugegen. Doch Bleekers *Führer* mag zu nachdenklich und Hans Wimmers *Duce* zu bullig und brutal gewirkt haben ... Der Katalog enthält 582 Werke von 175 Künstlern. Es sind achtbare Namen dabei, die nach dem Kriegsende 1945 guten Klang bekamen ... Unter den Bildhauern fehlten die Favoriten von Hitler und Speer, Breker und Thorak, dafür gab es Arbeiten von ... Bleeker und Stadler ... Die Ausstellung hätte – bis auf wenige themabedingte Ausnahmen wie die beiden „Führer“-Köpfe – im Münchner Haus der Kunst oder irgendwo zwischen Wien und Düsseldorf auch nach dem Zweiten Weltkrieg gezeigt werden können“.

aus der Wiener Kunstausstellung und sagte: „Schauen Sie sich dieses Bild an – ein grüner Hund! So etwas lassen Sie in einer viertel Million Auflage drucken. Damit mobilisieren Sie alle Kulturbolschewisten und Reaktionäre gegen mich. Das ist nicht Jugenderziehung, das ist Erziehung zur Opposition! Ein für allemal, das hört sofort auf! Sonst sperre ich Ihnen sämtliche Zuschüsse für Wien“[336].
Bleeker war auf dieser Ausstellung vertreten mit den Büsten von Ernst Heinkel (WV 164), Adolf Hitler, Adolf von Hildebrand (WV 54) und seiner Ehefrau Ruth[337].

Die Akademie der bildenden Künste wurde Ende 1944 geschlossen[338], Bleekers dortiges Atelier durch Bomben schwer beschädigt[339]. Auch seine Villa in der Haushoferstraße war am 7. 1. 1945 durch eine Luftmine stark beschädigt, sämtliche Türen und Fenster zerstört, ebenso die Nebengebäude wie Ateliers, Hausmeisterwohnung und zwei Garagen. Vernichtet wurden auch sämtliche Werkzeuge, Drehstühle und Modelle, „insgesamt eine Arbeit von etwa acht Jahren“[340]. Es scheint, daß nun Bleeker seine Funktion als „Künstler im Kriegseinsatz“ zugute kam. Vom 30. Januar 1945 datiert ein Schreiben eines nicht näher gekennzeichneten NS-Amtes[341], wonach Bleeker „in Begleitung seiner Gattin im Künstlerheim Berchtesgaden eine kriegswichtige Inspektion“ durchführte. Man bat, ihm die entsprechenden Fahrscheine zur Verfügung zu stellen. In einem weiteren Schreiben vom 20. Februar 1945[342] wird berichtet, daß „der Gauleiter eine unserer Kapazitäten in der Bildhauerei, Herrn Professor Bleeker, der ausgebombt ist, in das Künstlerheim Berchtesgaden eingewiesen“ hat. „Gleichzeitig hat er [Gauleiter Paul Giesler[343]] ihm auch zugesagt, seine Möbel nach Berchtesgaden transportieren

---

[336] Schirach 1967, S. 288. Bei dem „grünen Hund“ könnte es sich um das Aquarell „Hund“ von Josef Hegenbarth gehandelt haben (siehe Ausst. Kat. „Junge Kunst im Deutschen Reich, Künstlerhaus Wien, Februar-März 1943, Nr. 211 (mit einer S/W-Abb. Nr. 39)).
[337] Im Ausstellungskatalog „Junge Kunst im Deutschen Reich“ (Wien 1943, veranstaltet vom Reichsstatthalter in Wien, Reichsleiter Baldur von Schirach, Februar- März 1943, im Künstlerhaus Wien), S. 23 wird Bleeker als der „bedeutendste deutsche Porträtist der Gegenwart“ bezeichnet. Die Bildnisse Hitlers (WV 211) und Ruths (WV 171) werden im Kapitel „Portraits“ dieser Arbeit näher besprochen.
[338] Am 25. 8. 1944 veröffentlichte der VB (München) eine Anordnung von Goebbels als Reichsbevollmächtigter für den totalen Kriegseinsatz, in der die Durchführung von Kunstausstellungen und Wettbewerben, ferner die Weiterführung von Kunsthochschulen verboten wird (VB, Nr. 238, 25. 8. 1944, S. 1f.).
[339] Die Akademie der bildenden Künste wurde in den Nächten vom 19./20. 9. 1942 und 9./10. 3. 1943 durch Bombenangriffe schwer beschädigt. Bleeker als stellvertretender Präsident war für die Wiederinstandsetzung des Gebäudes verantwortlich (ABK München: Personalakt Bernhard Bleeker: Syndikus Bernhart an Straßenverkehrsstelle, 21. 5. 1943); siehe auch Anhang B: Nr. 13
[340] NL BB: I, A-12: Niederschrift Bleekers. Laut Schreiben RA Dettweilers war Bleekers Haus so schwer beschädigt, daß der Künstler während notwendiger Aufenthalte in München in seinem Badezimmer wohnen musste (NL BB: I, B-41: RA Dettweiler an RA Deisinger, 20. 9. 1954).
[341] Bundesarchiv Berlin: Akten des ehemaligen Berlin Document Center: Akten über Bernhard Bleeker: Bestätigung, 30. 1. 1945
[342] ebd.: Schreiben an NSKK-Gruppenführer Zimmermann, München, 20. 2. 1945
[343] Nachdem Gauleiter Adolf Wagner am 14. 6. 1942 einen Schlaganfall erlitten hatte, wurde der bisherige Gauleiter von Westfalen-Süd, Paul Giesler, von Hitler mit der Vertretung von Wagners Amtsgeschäften betraut (N. N.: Gauleiter Giesler mit der Vertretung Adolf Wagners beauftragt, in: Völkischer Beobachter, Nr. 178/179,

zu lassen“. Bleeker ließ sich jedoch nicht dort nieder, sondern zog mit seiner Familie, nach kurzem Aufenthalt bei der Familie des 1935 verstorbenen Flugzeugkonstrukteurs Hugo Junkers in Grünwald, in das Schloß Seehaus bei Waging am See, anschließend siedelte man um nach Eichham, Landkreis Teisendorf[344]. Im September des gleichen Jahres kehrte Bleeker für einige Zeit nach München zurück (seine Familie blieb noch evakuiert)[345].

Nach Kriegsende erging am 29. Oktober 1945 eine Verfügung des Kultusministeriums, nach der Bleeker „auf Weisung der Militärregierung ... mit sofortiger Wirkung“ von seinem „Dienst als ordentlicher Professor an der Akademie der bildenden Künste in München enthoben“ wurde. Er habe sich „jeder weiteren dienstlichen Tätigkeit an der Akademie der bildenden Künste zu enthalten“. Die Auszahlung seiner Bezüge wurde eingestellt[346]. Bereits am 13. Oktober 1945 erging eine „Anordnung über das Verbot der Weiterbeschäftigung entlassener Beamter“ an Bleeker, Hermann Kaspar, Richard Knecht und Josef Thorak, die besagte, daß „entlassene Beamte ... unter keinen Umständen, auch nicht unentgeltlich oder als ungelernte Arbeiter gegen Stundenlohn, weiter beschäftigt werden“ durften. Ihnen war das Betreten der Dienstgebäude untersagt[347].

3.8.: Entnazifizierung

1946 wurde gegen Bleeker ein Entnazifizierungsverfahren eingeleitet. Der ursprüngliche Klageantrag lautete auf Einreihung in die Gruppe II der Belasteten[348], jedoch milderte das Gericht die Strafe: Bleeker wurde in die Gruppe III der Minderbelasteten eingereiht. Ihm wurden folgende Sühnemaßnahmen auferlegt:
Bleeker mußte 20.000 Reichsmark für den Wiedergutmachungsfonds zahlen, die Bewährungsfrist dauerte 3 Jahre. Während dieser Zeit war es ihm untersagt, seine Tätigkeit als Lehrer auszuüben.

---

55. Jg., 27./28. 6. 1942, S. 1). Nach dem Tode des bayerischen Ministerpräsidenten Ludwig Siebert am 1. 11. 1942, übernahm Giesler auch dieses Amt in Vertretung (VB, Nr. 308, 55. Jg., 4. 11. 1942, S. 1). Im April 1944 wurde Giesler offiziell Nachfolger Wagners und Sieberts (Domarus 1965, Bd. II, 2. Halbband., S. 2098). In Hitlers politischem Testament vom 29. 4. 1945 wurde Giesler zudem auch noch zum Reichsminister des Innern ernannt an Stelle des aus der Partei und allen Staatsämtern ausgestoßenen Heinrich Himmler (ebd., S. 2238). Giesler verübte Anfang Mai 1945 in Berchtesgaden Selbstmord (ebd., S. 1982, Anm. 282).

[344] Siehe Anhang B: Nr. 14

[345] NL BB: I, B- 5: Polizeiliche Abmeldung bei der Gemeinde Weildorf, 18. 9. 1945

[346] NL BB: I, B- 3: Schreiben des Kultusministeriums an Bleeker: Verfügung des Kultusministeriums, 29. 10. 1945

[347] NL BB: I, B- 3: Anordnung über das Verbot der Weiterbeschäftigung entlassener Beamter, 13. 10. 1945

[348] NL BB: I, B- 4: Spruch der Spruchkammer X München, 7. 12. 1946. Die folgenden Zitate und Ausführungen sind alle aus diesem Akt übernommen.

Zu Ungunsten Bleekers wertete man seine Mitgliedschaft in der NSDAP von 1932-1945, ferner seine Mitgliedschaften im „Reichslehrerbund“ (RLB), in der Reichsakademie der bildenden Künste, im „Reichskolonialbund“, in der „Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt“ (NSV), in der Reichskulturkammer, im NS-Dozentenbund und seine Betätigung als Dozentenbundführer an der Akademie der bildenden Künste München. Bleeker galt als Aktivist nach Artikel 7 I 3 und 7 II 1[349] des Gesetzes zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus.

Zu seinen Gunsten wertete man seine „nachweisbare Unterstützung und Förderung rassisch und politisch Verfolgter nach Artikel 39 II 4“[350].

Das Gericht erläuterte die Einzelheiten: Bleeker trat nach Rücksprache mit German Bestelmeyer in die NSDAP ein, „aus ideellen Gründen, da er sich durch die NSDAP einen Aufschwung und eine Befruchtung des kulturellen und künstlerischen Lebens versprach“. Während der NS-Zeit konzentrierte sich Bleeker vor allem auf seine Bildhauerei, „er war unpolitisch“. Es folgt die Erwähnung der Auseinandersetzung über das „Ehrenmal der Gefallenen vom 9. November 1923“. „Seit diesem Vorfall scheint der Betroffene eingesehen zu haben, daß die Entwicklung der NS-Kunstbestrebungen nicht in denjenigen Bahnen lief, wie er sich dies vorgestellt hatte. Bleeker stellte sich „in schroffen Gegensatz zur Führung der Reichskammer der bildenden Künste“, da er sich als Vorsitzender der MNS weigerte, sich den „Gleichschaltungsbefehlen des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Ziegler, unterzuordnen“. Zwar fertigte Bleeker anläßlich des Baues des Ärztehauses ein Hitlerportrait (WV 211) und hat „in der Folge ca. 25-28 Hitlerbüsten, die von ihm immer wieder künstlerisch verbessert wurden, an verschiedene städtische und staatliche Stellen geliefert“, jedoch lehnte er es ab, „diese Büsten in den freien Handel zu bringen und begnügte sich, nach Aussage des Syndikus der Akademie der bildenden Künste, Regierungsrat Bernhart, pro Büste mit einem Verdienst von ca. 1500-2500 Mark. Auch von anderen Parteigrößen, u. a. Gauleiter Wagner (WV 260), Ministerpräsident Siebert (WV 188), fertigte er Porträtbüsten an, die wie auch die Hitlerbüste in der Gießerei der Akademie nach einem besonderen Verfahren (Wachsausschmelzverfahren) gegossen wurden. „Es sei ihm“, wie er in der

[349] Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus (am 5. März 1946 in Kraft getreten): Nach Artikel 7 I 3 ist „Aktivist ... wer sich als überzeugter Anhänger der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, insbesondere ihrer Rassenlehre erwiesen hat“. Nach Artikel 7 II 1 ist „Aktivist ... insbesondere er nicht Hauptbeschuldigter ist: wer durch Wort und Tat, insbesondere öffentlich durch Reden oder Schriften oder durch freiwillige Zuwendungen aus eigenem oder fremden Vermögen oder durch Einsetzen seines persönlichen Ansehens oder seiner Machtstellung im politischen, wirtschaftlichen oder kulturellen Leben wesentlich zur Begründung, Stärkung oder Erhaltung der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft beigetragen hat“.

[350] Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus: Artikel 39: „Bei der Entscheidung über die Zuweisung des Betroffenen in die Gruppe Verantwortlicher berücksichtigt die Kammer insbesondere:
II.: zu Gunsten des Betroffenen: 4.) nachweisbare wiederholte Förderung und Unterstützung von Opfern und Gegnern des Nationalsozialismus, sofern sie auf antinationalsozialistischen Beweggründen beruhte“.

Verhandlung erklärte, „dabei nie zum Bewußtsein gekommen, daß er durch diese seine bildhauerische Arbeit der Partei propagandistische Unterstützung gewährte“. Als einziges Mitglied des NS-Dozentenbundes in der Akademie musste er den Posten des Dozentenbundführers in dieser Akademie übernehmen, was aber praktisch nicht von Bedeutung war, da es keine Dozenten des Bundes gab, die er hätte führen können. Seine Beziehungen zum Haus der Deutschen Kunst waren nicht die besten. Er gehörte zu denjenigen Künstlern, deren Werke in diesem Hause nicht das Ansehen genossen, das sie vom künstlerischen Gesichtspunkt aus verdient hätten. Für die Bevorzugung oder Benachteiligung des einen oder anderen Künstlers bei Ausstellungen im Haus der Deutschen Kunst spielten parteipolitische Erwägungen eine besondere Rolle, und Bleeker gehörte nicht zu denjenigen, die in den Augen der NS-Gewalthaber besondere Gnade gefunden hatten[351]. Alle diese Umstände hinderten Bleeker aber nicht daran, seine Parteizugehörigkeit beizubehalten und im breiten Strom mitzuschwimmen“.

Entlastend für Bleeker nach Artikel 39 II 4 führte das Gericht an, er habe Toni Fiedler, „der rassebedingt[352] aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen wurde und der mit Berufsausübungsverbot belegt wurde, trotz starker Gefährdung seiner eigenen Person, zu Aufträgen verholfen und ihm auch sonst förderlich zur Seite gestanden. Auch für den wegen seiner antinationalsozialistischen Einstellung verfemten Professor Gött hat sich Bleeker eingesetzt und es sogar geschafft, daß Gött gegen den Willen der Parteigrößen in die Akademie berufen wurde“[353]. Bleeker war mit Hans Gött befreundet und offensichtlich von dessen Kunst sehr angetan[354].

---

[351] Immerhin beteiligte sich Bleeker aber an den GDKs 1937, 1940 und 1941, desweiteren an zahlreichen anderen Ausstellungen. Auch bedauerte der Schriftleiter der Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“, Werner Rittich, Bleekers Fehlen bei der Hamburger Ausstellung „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ aus dem Jahre 1940 (Werner Rittich: Ausstellung „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ in Hamburg, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 4. Jg., Folge 4, Ausgabe A, April 1940, S. VIIIf., hier S. IX). Bleeker hatte offensichtlich auch gute Kontakte zu Gauleiter Paul Giesler, der ihn Ende 1942 zu einem Kameradschaftsabend eingeladen hatte (ABK München: Personalakte Bleeker: Schreiben Bleekers an Paul Giesler, 1. 12. 1942). Dies zeigt, daß Bleeker trotz aller Differenzen mit bestimmten Politgrößen ein hohes Ansehen genoß.

[352] Staatsarchiv 153: Eidesstattliche Erklärung RA Dr. Heinrich Fiedlers (Bruder Toni Fiedlers) (ohne Datum (1946?)): Toni Fiedler (1899-1977), ein früherer Schüler Bleekers, war mit einer Jüdin verheiratet und wurde deshalb aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen. Die Fiedlers zogen nach Rom und lebten in finanziellen Nöten. Bleeker konnte Fiedler im Jahre 1943 einen Auftrag für einen Brunnen in Berlin verschaffen, den ein Architekt aus Albert Speers Stab eigentlich an Bleeker delegieren sollte, der jedoch wegen Arbeitsüberlastung ablehnte und auf Fiedler verwies. Vgl. auch Schreiben Toni Fiedlers an Bleeker, 13. 10. 1943 (Akte Staatsarchiv); Schreiben RA Dettweilers an den Kassationshof, 10. 7. 1947 (Akte Staatsarchiv). Toni Fiedler hatte ein Jahr bevor er aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen wurde (1938), in der Ausstellung „Junge Deutsche Bildhauer“, Mannheim 1937, eine seiner letzten Ausstellungen (Gabler 1996, S. 110).

[353] Im Staatsarchiv 153 sind einige Schriftstücke zu finden, die Auskunft über den „Fall Hans Gött“ (1883-1974) geben. So schildert Rechtsanwalt Dettweiler dem Kassationshof, datiert vom 10. 7. 1947, daß Generalbaurat Hermann Giesler (der Bruder von Gauleiter Paul Giesler) nach dem Tode Adolf Wagners, der für die ABK München zuständig war, Bleeker über Gött befragte. Bleeker zeigte Giesler Gemälde von Gött. Dieser war begeistert und berief den Maler an die ABK. Gerdy Troost berichtete daraufhin Giesler über die anti-

Zusammenfassend beurteilte die Spruchkammer den Fall Bleeker folgendermaßen:
Bleeker erfüllte durch seinen frühzeitigen Parteieintritt als bekannter Künstler den Tatbestand des Artikel 7 II 1, denn „er hat durch Einsetzen seines persönlichen Ansehens und seiner Stellung im kulturellen Leben wesentlich zur Begründung, Stärkung oder Erhaltung der NS-Gewaltherrschaft beigetragen. Für die ersten Jahre seiner Parteimitgliedschaft ist außerdem mit Sicherheit anzunehmen, daß er überzeugter Anhänger der NS-Weltanschauung war und demgemäß auch den Tatbestand des Artikel 7 I 3 erfüllt hat".
Für das Argument Bleekers, seit 1934 habe er „in steigendem Maße Widerstand gegen die NS-Bewegung" geleistet, fehlte nach Auffassung des Gerichts der Beweis dafür, „daß er diesen Widerstand bewußt aus politischen Gründen ausgeübt hat. Es waren vielmehr künstlerische Erwägungen, die ihn in Gegensatz zu der herrschenden Kunstauffassung brachten".
Da Bleeker bereits vor 1933 ein anerkannter Künstler war, sei eine Nutznießerschaft im Sinn des Artikels 9[355] nicht feststellbar.
Es gab zwar keinen Anhaltspunkt dafür, daß Bleeker als Dozentenbundführer aktiven politischen Einfluß ausübte bzw. „in seiner Lehrtätigkeit über seine künstlerische Aufgabe hinaus für die NS-Gewaltherrschaft eingetreten ist", jedoch hat er „nach aussen hin seine Parteimitgliedschaft durch Tragen des Parteiabzeichens nicht verleugnet und hat auch nicht darauf verzichtet, durch die Fertigung von Porträtbüsten einiger Parteigrößen sich in den Dienst der Sache zu stellen". Somit hat er geholfen, der „NS-Propaganda, vielleicht unbewußt, zumindest aber fahrlässig" die Wege zu ebnen.

---

nationalsozialistische Einstellung Götts. Bei einem Gespräch zwischen Giesler, Bleeker und Hermann Kaspar kam man überein, Gött „nur" einen Lehrauftrag, keine Professur zu geben, um eine Bestätigung Hitlers zu vermeiden. Gött konnte daraufhin an der ABK bleiben. Vgl. hierzu auch: Zacharias 1987, S. 15 und S. 25, Anm. 44.
Bleeker schildert die Bedenken Gieslers: „Sie haben mir mit dem Professor Gött eine schöne Suppe eingebrockt. Wenn das Hitler erfährt, sitzen wir beide in Dachau" (Staatsarchiv 153: Bestätigung Bleekers und Kaspars, 29. 4. 1946) (vgl. auch die Bestätigung Götts im gleichen Akt). Gött sollte bereits 1937 zum Ehrenmitglied der ABK München ernannt werden (BHStA: MK 40901: Akten des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus: ABK München an Kultusministerium, 1. 6. 1937). Am 22. 6. 1937 kam die Antwort des Ministeriums: Götts Name war durchgestrichen (ebd., Kultusministerium an ABK München, 22. 6. 1937). Da Hitler Bilder Götts aus der GDK im HDK 1937 entfernen ließ, schrieb auch Bestelmeyer unterwürfig an das Kultusministerium, der Antrag auf Ehrenmitgliedschaft Hans Götts würde hiermit zurückgenommen (ebd., ABK München (Bestelmeyer) an Kultusministerium, 7. 7. 1937). Dennoch zeigte die NS-Kunstzeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich", 2. Jg., Folge 7, Juli 1938, in dem Aufsatz „Mosaik der Gegenwart" auf S. 219 eine Abbildung eines Mosaiks von Hans Gött im Schwimmbad des Schiffs „Europa". Auch die Zeitschrift „Die Jugend" brachte noch 1938 einen Artikel über Hans Gött mit einigen Abbildungen seiner Gemälde, sogar auf dem Titelblatt (Die Jugend, Nr. 48, 30. 11. 1938, S. 763-766).
Gött war von 1944 bis 1952 ordentlicher Professor für Malerei an der ABK München.

[354] Siehe hierzu Zinkand / Raffalt 2000, S. 45

[355] Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus: Artikel 9: „II.: Nutznießer ist insbesondere soweit er nicht Hauptschuldiger ist: 1.) wer nur auf Grund seiner Zugehörigkeit zur NSDAP in ein Amt oder eine Stellung berufen oder bevorzugt befördert wurde; 2.) wer erhebliche Zuwendungen von der NSDAP, ihren Gliederungen oder angeschlossenen Verbänden erhielt; ..."

Das Gericht war nach Prüfung der Gesamtlage der Ansicht, „daß der Betroffene, der an sich zur Gruppe der Belasteten gehörte ... wegen besonderer Umstände nach Artikel 39 II 4 einer milderen Beurteilung würdig“ erschien. Bleeker „lässt nach seiner Persönlichkeit erwarten, daß er nach Bewährung in einer Probezeit seine Pflichten als Bürger eines friedlichen demokratischen Staates erfüllen wird“.

Bleeker war für seine freie künstlerische Tätigkeit keine Berufsbeschränkung auferlegt worden. Jedoch hatte seine Einreihung in Gruppe III der Minderbelasteten zur Folge, daß er nicht in den Berufsverband Bildender Künstler aufgenommen wurde und somit „kein Arbeitsmaterial bekam und bei allen Behörden und Dienststellen nur auf Schwierigkeiten stieß, so daß er zur Untätigkeit verurteilt war“[356]. In der Tat sind im Zeitraum zwischen 1946 und 1948 nur wenige plastische Werke Bleekers zu verzeichnen.

Auf Grund dieser „wirtschaftlichen Notlage“ reichte er beim Gericht ein Gesuch ein, ihn in Gruppe V (Entlastete) einzureihen, hilfsweise zu begnadigen[357], nachdem er die Sühnezahlung von 20.000 Reichsmark entrichtet hatte[358].

Die Begründungen, die Rechtsanwalt Dettweiler anführte, sind so interessant, daß sie hier kurz erwähnt werden sollen[359]:

Bleekers Vermögen sei eingefroren, ferner erhalte er „von den zuständigen Ämtern und Behörden“ nicht „die notwendigen Genehmigungen bzw. Unterstützung. So [sei] es für Bleeker lebenswichtig, eine Berichtigung des Spruches zu erreichen“.

Der Beisitzer der Spruchkammer, Dr. Arthur Rümann, Sohn Wilhelm von Rümanns, sei Bleeker gegenüber befangen gewesen auf Grund der Weigerung Bleekers, das Pettenkofer-Denkmal, das Wilhelm von Rümann unfertig hinterlassen hatte, zu vollenden (WV 11).

Bleeker sei seinerzeit (1932) aus künstlerischen Gründen in die NSDAP eingetreten und interessierte sich nicht für Politik. Ein Austritt aus der Partei „hätte schwerer gewogen für Bleeker als ein Nichtbeitritt“. Bleeker erfülle somit nicht den Tatbestand des Artikel 7.

Dettweiler wollte klarstellen, daß die Hitlerbüste, die Bleeker vom Gericht allerdings nicht zum Vorwurf gemacht wurde, nur nach Photographien entstanden sei, Hitler habe ihm nie Modell gesessen. Bleeker „entdeckte eine nicht alltägliche Eignung dieses Kopfes zur

---

[356] BHstA, MSO 1766: Rudolf Dettweiler, Rechtsanwalt Bleekers, an den öffentlichen Kläger der Spruchkammer X, 30. 4. 1948 (Abschrift): Gnadengesuch für Bleeker

[357] BHstA, MSO 1766: Dettweiler an den Kassationshof: Gesuch wegen Überprüfung des Spruches der Spruchkammer X, 4. 7. 1947.

[358] Staatsarchiv 153: Der öffentliche Kläger der Spruchkammern Münchens an Bleeker, 14. 3. 1947: Bleeker mußte insgesamt 22.503 Reichsmark zahlen (20.000 Mark als Sühnezahlung; 5% der Streitwertsumme der Verfahrenskosten von 50.000 Mark= 2500 Mark; 3 Mark Porto). Ihm wurde gewährt, die Sühneleistung in Raten zu je 500 Mark abzuzahlen (Staatsarchiv München: Spruchkammern, Karton 153: Schreiben an Bleeker, 25. 4. 1947).

[359] BHStA: MSO 1766: Dettweiler an den Kassationshof: Gesuch wegen Überprüfung des Spruches der Spruchkammer X, 4. 7. 1947. Die folgenden Zitate und Ausführungen sind alle aus diesem Akt übernommen.

plastischen Gestaltung, die ihn zur wiederholten Überarbeitung und Verbesserung seines Modelles anreizte. Er nahm daher auch einige weitere Aufträge von staatlichen und städtischen Stellen – aber nie von der Partei – an. Für Bleeker hatte der Kopf einen rein künstlerischen Wert (es hätte auch der Kopf eines Bettlers sein können)". Ihm fehlte das Bewußtsein und die Absicht, für die Partei zu werben. Bleeker hätte eine Vielzahl von Hitler-Portraits herstellen und auf den Markt werfen können, doch fertigte er tatsächlich nur 25 Bildnisse. Der Künstler sei somit nicht aktivistisch für die Partei tätig gewesen.

So argumentiert Dettweiler, die Kammer habe Bleeker den Vorwurf gemacht, Widerstand nur in künstlerischem, nicht jedoch in politischem Bereich geleistet zu haben. „Im Gesetz steht aber nirgends, auf welchem Teilgebiet sich der Widerstand zu bewegen hat. Auch die Kunstpolitik im 3. Reich war Teil des Nationalsozialismus. Und als Künstler lagen seine Kräfte, nach deren Maß er Widerstand leistete, naturgemäß auf dem Gebiet der Kunst". Als Begründung für Bleekers Widerstand führt Dettweiler auch die „Ablehnung der Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst" auf[360]. „Durch diesen Widerstand hat Bleeker auch Nachteile erlitten: ... er ... mußte stets um seine persönliche Sicherheit besorgt sein".

Dettweiler zufolge war Bleeker daher „kein Aktivist", er sei „nicht einmal als Mitläufer zu werten ..., sondern wegen seines Widerstandes gegen Parteienschaft und dem dadurch erlittenen Schaden gemäß Artikel 13 als Entlasteter zu betrachten und in die Gruppe V einzureihen".

Der Einspruch Dettweilers zeigte Wirkung. Bleekers Bewährungsfrist wurde tatsächlich auf dem Gnadenweg am 1. September 1948 für beendigt erklärt, im Oktober 1948 wurde er in die Gruppe IV (Mitläufer)[361] eingereiht[362].

Das Gericht stellte fest, daß „in der Verhandlung vom 19. 11. 1946 ... zu wenig berücksichtigt [wurde], daß es letzten Endes nur dem Betroffenen zu verdanken war, daß die Akademie der bildenden Künste in München nicht von einem „nazistischen Kunstsinn" beeinflußt wurde"[363]. Auch habe der Präsident der Hochschule der bildenden Künste, Professor

---

[360] Staatsarchiv 153: Protokoll der öffentlichen Sitzung der Spruchkammer am 19. 11. 1946, S. 3: Bleeker äußerte sich: „Aus der Ausstellung wurde ich hinausgeschmissen". Siehe hierzu das Kapitel „Denkmäler": Jünglingsfiguren auf dem Gelände der ehemaligen Sportschule Grünwald (hierzu auch WV 225).

[361] Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus: Artikel 12: „I.: Mitläufer ist: wer nicht mehr als nominell am Nationalsozialismus teilgenommen oder ihn nur unwesentlich unterstützt und sich auch nicht als Militarist erwiesen hat. II.: Unter dieser Voraussetzung ist Mitläufer insbesondere: 1.) wer als Mitglied der NSDAP oder einer ihrer Gliederungen, ausgenommen HJ und BDM, lediglich Mitgliedsbeiträge bezahlte, an Versammlungen, deren Besuch Zwang war, teilnahm, oder unbedeutende oder rein geschäftsmäßige Obliegenheiten wahrnahm, wie sie allen Mitgliedern vorgeschrieben waren;..."

[362] Staatsarchiv 153: Spruch der Spruchkammer X München (Nachverfahren), 14. 10. 1948; dieselben Unterlagen auch im NL BB: I, B-4.

[363] ebd. Möglicherweise gab die eidesstattliche Erklärung vom 30. 9. 1947 des Bibliothekars der Akademie, Theo Löbbert, den Ausschlag für die Entscheidung des Gerichts. Löbbert bescheinigt Bleeker, daß unter seiner Leitung die Bibliothek der Akademie „eine Möglichkeit freier Meinungsbildung- und Äußerung" blieb. Bleeker

Henselmann, „die starke künstlerische Persönlichkeit des Betroffenen gewürdigt, und seine Eigenschaften als Lehrer, Gutachter und Berater besonders hervorgehoben. Weiterhin würdigt der Zeuge, daß der Betroffene stets im offenen Konflikt mit den künstlerischen bzw. unkünstlerischen Anschauungen des Nazismus und des damaligen Präsidenten der Reichskulturkammer stand“[364].

Dieses Entnazifizierungsverfahren hatte für Bleeker nur geringfügige Nachteile, da er bereits nach kurzer Zeit wieder gesellschaftlichen Status erlangte.

3.9.: Die Zeit nach 1945 bis zum Tode Bleekers 1968

Nach Konstituierung der „Deutschen Demokratischen Republik“ im Jahre 1949 wurde dem Künstler angeboten, überzusiedeln und als Restaurator zu arbeiten[365]. Nachdem Bleeker im Jahre 1941 für den Dom zu Naumburg den Kopf der Stifterfigur des Grafen Konrad ergänzt hatte (WV 257), trat man im Mai 1948 erneut an ihn heran, mit der Bitte, auch die Figur der Gerburg zu restaurieren. Doch hierzu kam es nicht[366].

Daß Bleeker bereits fünf Jahre nach Kriegsende wieder vollkommen rehabilitiert war, zeigen seine Beteiligung an der Ausstellung „Werke europäischer Plastik“ im Haus der Kunst im Jahre 1950[367] und die Ernennungen zum ordentlichen Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste[368] sowie der Akademie der schönen Künste Wien[369] im Jahre 1951, desweiteren seine Mitgliedschaft als freischaffender Künstler im „Berufsverband Bildender Künstler Münchens e. V.“[370] und verschiedene Aufträge in den folgenden Jahren: So arbeitete er im Jahre 1952 an einer „Denkmal-Brunnenanlage“ für den Garten der Nadelfabrik Groz-Beckert in Ebingen/Württemberg (WV 313), die 1953 eingeweiht wurde[371] und es entstanden

---

habe niemals die „zahlreich vorhandenen Bücher und Werke jüdischer oder anderer verbannter und sonst von der Partei abgelehnter Autoren und Künstler“ vorschriftsmäßig ausmerzen oder verbieten lassen. Er vertrat immer den Anspruch künstlerischer Freiheit und setzte sich „für Künstler und Kunstwerke [ein], die auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ seinerseits von parteiwegen diffamiert wurden“ (NL BB: I, B-4: Eidesstattliche Versicherung von Theo Löbbert, Dipl.- Volkswirt und Bibliothekar der Akademie der bildenden Künste, 30. 9. 1947).

[364] Staatsarchiv 153: Spruch der Spruchkammer X München, 14. 10. 1946 (Nachverfahren); dasselbe: NL BB: I, B-4.

[365] Freundliche Auskunft von Andreas Bleeker

[366] Freundliche Auskunft von Frau Nagel, Stiftsarchivarin, Domstift Naumburg (die Signatur des betreffenden Aktes: Domstiftsarchiv Naumburg: DB 1931-1948: D III, Nr. 16: Ergänzungen und Sicherung).

[367] Zu dieser Ausstellung und zur generellen Situation der Nachkriegszeit siehe das Kapitel „Zusammenfassung und Schluß“ der vorliegenden Arbeit.

[368] NL BB: I, B-8: Schreiben des Direktoriums der Bayerischen Akademie der Schönen Künste an Bleeker, 4. 5. 1951

[369] Wiench 1995, S. 480

[370] Bleeker war seit dem 15. 4. 1951 als freischaffender Künstler Mitglied des Verbandes (freundliche Auskunft von Silke Jahn); im NL BB: I, B-9 existiert ein Mahnschreiben des „Berufsverbandes Bildender Künstler“, datiert vom 14. 7. 1955, in dem Bleeker aufgefordert wird, seinen Mitgliedsbeitrag zu entrichten.

[371] NL BB: I, B-33; NN: „Der Groz-Beckert- Garten: Ein Hort des Frohsinns und der Erholung“, in: Ebinger Zeitung, 1. 9. 1953, unpaginiert (vorhanden im Stadtarchiv Ebingen).

einige Portraitköpfe (Dr. Fritz Reuther (WV 310), König Ludwig III. (WV 317), Ernst „Putzi“ Hanfstaengl (WV 316) und Gemälde (z. B. von Toni Roth) (WV 314)).

Im September 1953 erkrankte der Künstler an einer schweren hochfieberhaften Bronchialinfektion, die zu erheblicher Schädigung der Herz- und Nierenfunktion führte. Es folgte ein mehrwöchiger Klinikaufenthalt, so daß Bleeker seinen Beruf ein halbes Jahr lang nicht ausüben konnte[372]. Ursache dieser Krankheit war Steinstaubinhalation[373], eine typische „Berufskrankheit“ von Bildhauern.

In den nächsten Jahren folgten weitere Großaufträge, die oftmals durch gewonnene Wettbewerbe erzielt wurden:

1955 erhielt er von den ehemaligen Kavallerieverbänden den Auftrag für ein Kavallerie-Denkmal, das am 29. Mai 1960 auf dem Platz vor dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv in der Schönfeldstraße mit militärischen Ehren eingeweiht wurde[374].

Im Januar 1956 wurde Bleeker auf Vorschlag Professor Rudolf Esterers der Auftrag für einen Kronprinz-Rupprecht-Brunnen für Berchtesgaden[375] (WV 349) erteilt, der im September 1960 anläßlich der 150-jährigen Zugehörigkeit des Berchtesgadener Landes zu Bayern eingeweiht wurde[376]. Im April des gleichen Jahres wurde er vom „Nationalen Olympischen Komitee“ eingeladen, an einem Preisgericht eines Plastik-Wettbewerbes teilzunehmen[377]. Ob dies geschah, ist nicht bekannt.

Im November 1956 erhielt er den Kunst- und Kulturpreis der Stadt München für Plastik[378].

1958 nahm Bleeker an der „Ehrenausstellung der MNS anläßlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München“ im Kunstverein München teil, zur gleichen Zeit erhielt er von Herzog Luitpold von Bayern den Auftrag für eine Mädchenstatue für Schloß Ringberg[379], die 1959 dort aufgestellt wurde.

Im Jahre 1959 gewann Bleeker einen Wettbewerb für einen Kronprinz- Rupprecht- Brunnen in München[380], der im Mai 1961 feierlich eingeweiht wurde.

---

[372] NL BB: I, A-12: Niederschrift Bleekers

[373] NL BB: I, A-13: Ärztlicher Befundbericht, 31. 10. 1953

[374] NL BB: I, B-46a. Das Werk wird im Kapitel „Denkmäler“ dieser Arbeit genauer besprochen; siehe hierzu auch WV 341.

[375] NL BB: I, B-48: Schreiben des 2. Bürgermeisters an Bleeker, 4. 1. 1956.

[376] Zeitungsartikel, o. O., 6. 9. 1960 im NL BB: I, B-48.

[377] NL BB: I, B-15: Walter Koenig, Geschäftsführer des NOK, an Bleeker, 5. 4. 1956

[378] NL BB: I, B-14. Die übrigen Preisträger waren: Musik: Joseph Haas; Literatur: Wilhelm Herzog; Malerei: Gabriele Münter (SZ, 22. 11. 1956 (im NL BB: I, B-13)). München nahm im Jahre 1947 die seit 1936 übliche, 1944 unterbrochene, Verleihung des Kunstpreises wieder auf (Dünninger 1975, S. 1234-1280, hier S. 1253).

[379] NL BB: I, B- 51: Verwaltung S. K. H. Luitpold Herzog in Bayern an Bleeker, 30. 10. 1958. Das Werk wird im Kapitel „Denkmäler“ dieser Arbeit genauer besprochen; siehe hierzu auch WV 360.

[380] NL BB: I, B-52; Broschüre „Der Kronprinz- Rupprecht- Brunnen in München. Ansprachen anläßlich der feierlichen Eröffnung am 18. Mai 1961“. Das Werk wird im Kapitel „Brunnen“ dieser Arbeit genauer besprochen; siehe hierzu auch WV 364.

1961 war Bleeker auf der Ausstellung „Zur Entwicklung der Münchner Bildhauerei. Plastik und Zeichnungen“ im Kunstverein München vertreten. Im gleichen Jahr erhielt er anläßlich seines 80. Geburtstages die „Goldene Ehrenmünze der Stadt München“[381], die auf ausdrücklichen Wunsch Bleekers von seinem Freund, dem Bildhauer Richard Knecht, geschaffen wurde[382].
In den letzten Jahren seines Lebens schuf Bleeker noch einige Portraitköpfe, beispielsweise Eugen Roths (1965) (WV 385), Meinhard von Pfaundlers (1966) (WV 389), Medaillen, die Hans Knappertsbusch (WV 359 und WV 387) und Rudolf Esterer (WV 373 und WV 376) darstellen und eine Oskar von Miller-Medaille (1965)[383] (WV 388).

Am 11. März 1968 gegen 20 Uhr starb der Künstler im Alter von 86 Jahren[384] in seinem Haus in München-Bogenhausen. Seine letzte Ruhestätte fand Bernhard Bleeker auf dem Friedhof am Perlacher Forst in München[385].
Bei der Trauerfeier am 14. März 1968 hielt Bleekers bekanntester Schüler Hans Wimmer die Totenrede: „... Jetzt ruhen die tätigen Hände, verstummt ist der Mund des guten Ratgebers. Warum? Wir fragen vergeblich. >Der Gang der Welt< würde er sagen. Wir wollen seinen Tod annehmen und den Erdenwanderer zurückbegleiten zu seinem Schöpfer. Er gibt UNS ins Leben die Zuversicht mit: eine heile Welt könne noch einmal erstehen ... Am Sarge Bernhard Bleekers müssen wir es hoffen“[386].

[381] NL BB: I, B-16; vgl. auch: a. b.: Künstlerehrung im Künstlerhaus. Goldene Ehrenmünze der Stadt an Professor Bleeker überreicht, in: Münchner Merkur, Nr. 274, 16. 11. 1961, S. 13
[382] StAM München: BUR 3263: Schreiben der Stadt München an Richard Knecht, 3. 8. 1961. Knechts Honorar betrug 2500 DM. Die Münze zeigte auf der Vorderseite das Portrait Bleekers, auf der Rückseite das Stadtwappen und die Widmung „Anerkennung und Dank“.
[383] Diese Werke werden im Kapitel „Portraits“ dieser Arbeit besprochen.
[384] NL BB: I, A-23a: Totenschein
[385] 1988 wurde die Urne vom Privatgrundstück Haushoferstraße 3 auf den Friedhof am Perlacher Forst verlegt (Scheibmayr 1997, S. 356f.). Lage des Grabes: 11a – U – 35. Die steinerene Grabplatte mit der einfachen Aufschrift „BB“ und den Maßen 42,5 x 58 x 10 cm schuf sein ehemaliger Schüler Hans Wimmer (Kuhl 1999, WV 345, S. 380, ohne Abbildung. Laut Kuhl, ebd., befindet sich die Grabplatte „auf privatem Grund“).
[386] Ich danke Inge und Jochen Bleeker für die Überlassung der Kopie der Trauerrede Wimmers.

4. *Portrait-Köpfe, -Büsten und -Reliefs*

Im Portraitwerk Bernhard Bleekers finden sich die Köpfe mit knappem Halsansatz in der Überzahl, gefolgt von den Büsten, die mehr oder weniger große Ausschnitte der Brust oder Schulter zeigen. Reliefs sind im Werk des Künstlers eher selten zu finden.

Bleeker stellte vor allem Personen aus dem öffentlichen Leben dar: Künstlerkollegen, Groß-Industrielle, Politiker, Wissenschaftler, Musiker, desweiteren Freunde, Bekannte und Familienangehörige.

Durch das häufige Fehlen von Quellen (Rechnungen, Auftragsbestätigungen, Kostenvoranschläge etc.) läßt sich nur in einigen Fällen mit Sicherheit sagen, ob es sich um Auftrags- oder freie Arbeiten handelte.

Zwar entstanden von einigen Bildnissen mehrere Guß-Fassungen oder verschiedene Versionen, sei es für Verwandte des Dargestellten oder als Ersatz für zerstörte Werke, doch sind Mehrfachportraitierungen im Werk Bleekers selten. Zu nennen wären u.a. die Portraits von Paul von Hindenburg (WV 151, WV 154 und WV 219), Karl Arnold (WV 142 und WV 315), König Ludwig III. (WV 68, WV 85 und WV 317)[387] und die der drei Ehefrauen des Künstlers (WV 18, WV 19, WV 65, WV 83, WV 171, WV 374 und WV 398).

Viele seiner Portraits wurden von der Stadt München oder vom bayerischen Staat angekauft und befinden sich in Museen, die meisten davon jedoch im Depot. Auch in Museen anderer Städte, in Institutionen und Instituten stehen seine Bildnisse, teilweise gar nicht oder nur schwer zugänglich. In München besitzen beispielsweise die Neue Pinakothek, die Städtische Galerie im Lenbachhaus, das Bayerische Nationalmuseum, die Porzellansammlung Bäuml im Schloß Nymphenburg und das Deutsche Museum Portraitwerke des Künstlers. Desweiteren das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, die Kunsthalle Augsburg, das Olaf-Gulbransson-Museum Tegernsee, die Sammlung der Stadtsparkasse Dachau, die Walhalla bei Regensburg, das Westfälische Landesmuseum und das Stadtmuseum in Münster, die Staatsgalerie Stuttgart, das Deutsche Historische Museum und die Bibliothek des Pergamonmuseums in Berlin und das Zeppelinmuseum in Friedrichshafen.

Die zeitgenössische Kunstkritik bzw. Kunstbetrachtung äußerte sich immer wieder lobend über Bleekers Portraitplastik. Der Künstler galt als „bedeutendster deutscher Portraitist der Gegenwart“[388], der „außerordentlich eindringlich zu charakterisieren und das

---

[387] Von Ludwig III. schuf Bleeker auch einige Reliefs (WV 56, WV 69 und WV 69a), desweiteren zahlreiche Münzen, Medaillen oder Ehrenzeichen mit dem Portrait des Regenten (WV 26, WV 57, WV 59, WV 60, WV 63, WV 71, WV 72, WV 79, WV 89, WV 96, WV 99, WV 100 und WV 101). Manche Werke werden im Kapitel „Münzen und Medaillen“ der vorliegenden Arbeit näher besprochen.

[388] Ausst. Kat. „Junge Kunst im Deutschen Reich“, Wien 1943, veranstaltet vom Reichsstatthalter in Wien, Reichsleiter Baldur von Schirach, S. 23

Charakteristische mit den sparsamsten Mitteln zu erreichen weiß“[389], er stehe als Bildnisplastiker „wohl unerreicht da“[390] und habe eine „Begabung ersten Ranges“[391]. Solche und ähnliche Äußerungen sind immer wieder zu lesen.
Die Gründe für die so zahlreichen Aufträge und Arbeiten im Portraitfach lagen in Bleekers großem Talent, sowohl physische Ähnlichkeit wie auch psychologische Aspekte des Dargestellten hervorzuheben.
Mit Sicherheit spielten auch wirtschaftliche Gründe eine maßgebende Rolle, denn an Arbeitsaufwand und Material gemessen sind Portraitköpfe die einfachste, schnellste und preisgünstigste Art der Bildhauerei und somit ein ideales Erwerbsgebiet.
Nur in wenigen Fällen ist bekannt, welches Honorar Bleeker für ein Portrait in Rechnung stellte, doch konnte er zweifelsohne damit seinen Lebensunterhalt verdienen, bevor er als Professor an der Akademie der Bildenden Künste ein regelmäßiges Einkommen bezog. Aus den Entnazifizierungs-Akten ist zu ersehen, daß Bleeker für ein Portrait Adolf-Hitlers ca. 1500 Reichsmark pro Abguss erhielt[392], vergleichsweise konnte er in den Fünziger Jahren für einen Nachguss etwa 1500 Deutsche Mark verlangen.

Im Folgenden sollen einige ausgewählte Portraitköpfe, -Büsten und -Reliefs aus Bleekers Werk vorgestellt werden.
Es kann vorausgeschickt werden, daß in Bleekers Œuvre keine kontinuierliche Stilentwicklung festzustellen ist, vielmehr „springt“ er innerhalb seines Schaffens und variiert die Art und Weise der Modellierung. Zwar sind bis zum Beginn der Dreißiger Jahre durchaus verschiedene Stilarten nebeneinander erkennbar, doch pendelt sich seine Modellierweise zur Zeit des Dritten Reiches deutlich in einen neoklassizistischen Monumentalstil ein. Nach 1945 bevorzugt Bleeker eine sehr maßvolle klassizierende Modellierung und kommt ab den Fünziger Jahren zu einem „Altersstil“, der die Oberfläche der Bronzehaut stark aufrauht und sie beinahe zum Bersten bringt.
Somit erscheint es sinnvoll, die Portraits nicht chronologisch, sondern in Gruppen vorzustellen, innerhalb derer sich die stilistischen Merkmale ähneln.
Gruppen mit folgenden Tendenzen sind zu unterscheiden:

[389] Westecker 1941, S. 344-357, hier S. 357
[390] Kroll 1934: Bernhard Bleeker, S. 37
[391] Riezler 1912, S. 25
[392] ABK München: Personalakte Bernhard Bleeker: Bestätigung des Syndikus Bernhart, 8. 11. 1946

- Naturalistisch-klassizistische Tendenzen
- Klassizistisch-idealisierende Tendenzen
- „Impressionistische“ Tendenzen
- Expressionistische Tendenzen
- Monumental-klassizistische Tendenzen
- „Spätimpressionistische“ Tendenzen

Bleekers Frauenköpfe werden in einer gesonderten Gruppe zusammengefasst, da die Anzahl der weiblichen Portraits sehr gering ist und sie sich stilistisch nicht allzusehr voneinander unterscheiden. Ähnlich verhält es sich mit den Reliefs.

4.1.: Naturalistisch-klassizistische Tendenzen:

Der Begriff „naturalistisch“ bezeichnet keinen „Stil“, vielmehr ist er noch weitgehend frei von bestimmten Fixierungen auf eine Epoche[393]. Somit ist die Benennung dieser Gruppe von Portraitköpfen freilich nur unbefriedigend, da alle Portraits in Bleekers Werk mehr oder weniger stark mit naturalistischen Elementen durchsetzt sind.
Die Portraits dieser Gruppe weisen neben der „veristischen“ Gestaltung auch klassizierende Merkmale in der Tradition des 19. Jahrhunderts auf.
Kennzeichen dieser Gruppe von Bleekers Portraitköpfen ist die detailreich-wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Gesichtspartien, unter weitgehendem Verzicht auf moderne Tendenzen.

Selbstportrait (WV 1)
Das einzige bekannte plastische Selbstportrait Bleekers, welches nur in Photographien des Tonmodells überliefert ist, muß im Zeitraum zwischen 1903 und ca. 1912 entstanden sein, da Bleeker in dieser Zeit einen Vollbart trug, was auf einigen seiner gemalten und datierten Selbstportraits und auf Photographien ersichtlich ist.
Das Haupthaar und der Vollbart sind detailliert ausgearbeitet, an der rechten Schläfe tritt deutlich eine Ader hervor. Der Kopf ist leicht nach links gerichtet, an den Schultern ist die Andeutung eines Gewandes zu erkennen. Der Künstler stellt sich hier in einer sehr persönlichen Art und Weise dar, obwohl die nackte Brust und der aus der Mittelachse herausgebrochene Kopf durchaus repräsentativen Charakter aufweisen.

[393] Schmoll gen. Eisenwerth: Naturalismus und Realismus..., 1985, S. 263-288, hier S. 270

Dieses Selbstportrait passt sehr wohl in die frühe Schaffenszeit Bleekers zwischen 1903 und 1912, einer Zeit, in der seine Arbeiten noch stark akademisch-naturalistisch und von seinem Lehrer Wilhelm von Rümann geprägt waren.

Hl. Michael (WV 3)

Die Bronzebüste eines hl. Michael fertigte Bleeker im Jahre 1903. In diesem Jahr begann der Künstler an der Arbeit zu seinem ersten eigenständigen großen Werk, einem Michaelsbrunnen für die Stadt Miesbach, der 1905 eingeweiht wurde. Dargestellt ist auf einem Brunnenstock der Erzengel in römischer Rüstung, der den zu seinen Füßen liegenden Drachen mit einem Schwert tötet[394].

Bleeker fertigte vom Kopf des Engels einen Abguß, den er signierte und datierte, was die Arbeit als eigenständiges Kunstwerk gelten läßt.

Der Kopf des Heiligen mit einem knappen Schulter- und Büstenansatz ist nach links unten gewandt. Sein Blick folgt dieser Richtung. Die Physiognomie und das in feinen Wellen strukturierte Haar lassen erkennen, daß der Künstler den Kopf nach einem lebenden Modell gestaltete. Der entschlossene Ausdruck in den Augen des Heiligen, der die Konzentration auf den Kampf mit dem Drachen betont, die hohe Stirn und die durch die Kopfwendung sichtbaren Sehnen und Muskeln, lassen eine Orientierung an naturalistisch-klassizierende Gestaltungsweisen des 19. Jahrhunderts erkennen, aber auch an Einflüsse Auguste Rodins.

Josef Pallenberg (WV 22)

Das Portrait des Malers Josef Pallenberg aus dem Jahre 1909 ist in seiner Gesamtform noch stark der Tradition des 19. Jahrhunderts verhaftet.

Die Büste, die bis knapp oberhalb der Brust reicht, ist betont aufragend modelliert, der sich verjüngende Sockel, der lange Hals und die Gestaltung der Haare verdeutlichen den Höhenzug. Die Augen sind an Stelle der Pupillen ausgehöhlt, der strenge und entschlossene Blick geht am Betrachter vorbei. Die deutliche Einkerbung im vorderen Teil des Halses betont die Achsensymmetrie der Büste. Die messingfarben hell patinierte Bronzeoberfläche ist glatt und gespannt.

Der plastisch akzentuierteste und auffallendste Teil des Kopfes ist der Haarbereich, der sehr detailreich modelliert ist. Die Frisur fällt in Strähnen und Locken in verschiedene Richtungen und ist an drei Stellen durchbrochen, was die Gesamtform des Kopfes belebt und jugendlich

[394] Der Michaelsbrunnen wird im Kapitel „Brunnen“ dieser Arbeit näher betrachtet; siehe auch WV 3.

erscheinen läßt. Das durchstrukturierte, ungekämmte Haar fordert den Betrachter geradezu auf, die Büste zu umschreiten.
Der sich nach oben verjüngende, eingezogene Rundsockel, der im Werk Bleekers höchst selten vorkommt, betont die Allansichtigkeit der Plastik. Durch seine Form wirkt der Sockel leicht und grazil im Gegensatz zu den teilweise massiven würfelförmigen Sockeln anderer Portraits. Der Index, die unbeschriftete Platte am Büstenende, vermittelt zwischen Portrait und Sockel. Dies hat Auswirkungen auf den Gesamteindruck des Werkes, das schwebend und somit graziös und gewichtslos erscheint. Bei keinem anderen Bildnis Bleekers spielt der Sockel eine so wichtige Rolle.
Der Künstler fertigte von diesem Portrait noch ein in der Haarbehandlung leicht abgewandeltes Exemplar (WV 22a).

Paul von Klenau (WV 20)
Ein dem Portrait Pallenbergs verwandtes Werk ist die Büste des Komponisten Paul von Klenau (1883-1946), die Bleeker im Jahre 1909 auf der „X. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast“ in München zeigte.
Die leicht asymmetrisch gestellten Augen, ein wichtiges Gestaltungsmittel dieser Büste, sind an der Stelle der Pupillen ausgehöhlt, der Blick verläuft, wie auch der gesamte Kopf, leicht nach unten und vermeidet Kontakt mit dem Betrachter. Klenau erhält hierdurch ein versonnenes, in sich gekehrtes, nachdenkliches Äußeres. Ein zentraler Bestandteil der Büste ist das ungekämmte, dichte und bewegte Haar, das mit seinen Locken und Strähnen sehr detailliert und naturalistisch ausgearbeitet ist.
Insbesondere dieser Haarbereich in Verbindung mit der „klassischen“ Nacktheit der Brust, die von einem über die Schultern gelegten offenen Mantel umhüllt ist, und der glatten Oberflächenbehandlung, setzen das Werk in die Nähe klassizistischer Bildnisbüsten des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.

Albert Lang (WV 21)
Ebenso wie die Portraits Josef Pallenbergs und Paul von Klenaus ist die Büste des Karlsruher Malers Albert Lang (1847-1933) konzipiert. Auch dieses Werk stellte Bleeker auf der „X. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast“ in München 1909 vor. Die „klassische“ Nacktheit, der lange Hals und die strenge Physiognomie verleihen dem Bildnis eine würdevolle Aura. Das kurze Haar ist durch Strähnen und Wellen gegliedert, die Augenpartie mit Falten und Tränensäcken, durch Irisring und Pupille wird Blickkontakt mit

dem Betrachter aufgenommen. Dennoch erfährt der Dargestellte eine Nachdenklichkeit und Verinnerlichung, die kontrastreich mit der belebenden Lichtbrechung auf der Oberfläche harmoniert.

Dr. Simon (WV 23)

Die hermenförmige Büste Dr. Simons ist nur in einer einzigen Abbildung in der Zeitschrift „Die Kunst“, Bd. 33, 1915/16, S. 11, überliefert. Sie zeigt jedoch wie die Portraits Pallenbergs, Paul von Klenaus und Albert Langs ebenso Anklänge an klassizistische Gestaltungsweisen durch ihre Nacktheit, die glatte Oberflächenmodellierung, den stolzen Blick und die strukturierte Haarbehandlung.

Olaf Gulbransson (WV 172)

Der Kopf von Bleekers gutem Freund Olaf Gulbransson (1873-1958) aus dem Jahre 1932 ist naturgetreu wiedergegeben unter Verzicht auf allzuviele Details und offenbart einen hohen Grad an Individualität.

Die Oberfläche des Kopfes ist schuppenhaft-aufgerauht, die Glatzenfläche wiederum glatt. Die dadurch erzeugte Lebendigkeit der Epidermis kontrastiert mit dem melancholischen Ausdruck des scheinbar immer fröhlich-heiteren Gulbransson (der hier an einen Harlekin erinnert), wobei der Kopf nicht ins Lächerliche oder Karikaturhafte abgleitet.

Die auffälligen abstehenden Ohren sind kaum detailliert ausgearbeitet, so daß sie den Blick nicht vom Gesicht ablenken. Vielmehr verstärken sie zusammen mit dem Rund des glatzköpfigen Hauptes die Einheit des Gesamtgefüges. Die „Stupsnase“ Gulbranssons harmoniert mit dem leicht nach oben gerichteten Kopf, der kurze Halsansatz betont das Massige des Hauptes und läßt auf den fülligen Körper des Dargestellten schließen.

Die Augenpartie ist das wichtigste Ausdrucksmittel. Bleeker bildet anstelle konvexer Augäpfel tiefe schattige konkave Höhlen zwischen den Lidern (ein Stilmittel, dessen er sich häufig bedient). Durch die Falte über den Oberlidern, die hochgezogenen Augenbrauen und die leicht heruntergezogenen Mundwinkel entsteht der traurige Ausdruck des Gesichts. Somit wird eine Verschmelzung der äußeren Erscheinung mit der inneren, seelischen Haltung erzielt.

Dieses Portrait gehört neben dem Franz von Stucks (WV 133) und dem Marmorkopf Paul von Hindenburgs (WV 154) zu den bekanntesten Bildnissen Bleekers. Es ist eines der wenigen, in denen der Künstler eine Gefühlsregung darstellt und eine Intimität offenbart, die das enge Verhältnis der beiden Künstler widerspiegelt. So wäre es zu erklären, warum Bleeker seinen

norwegischen Freund mit einer „tragisch-ernsten“ Mimik zeigt, die dem so offenen heiteren Gemüt Gulbranssons eigentlich widerspricht.
Daß Olaf Gulbransson ein sehr guter Freund Bleekers war, beweisen die zahlreichen Besuche des Bildhauers bei Gulbransson am Tegernsee[395] und die liebevollen Briefe des Zeichners an ihn[396].
Bleekers Schüler Hans Wimmer schuf 1939 ebenfalls eine Büste Gulbranssons (WV 172a). Auch hier kommt vor allem durch die geschlossenen Augen eine gewisse Tragik zum Ausdruck. Anders als Bleeker zeigt Wimmer die breite nackte Schulterpartie, die „herausgerissen“ aus dem Gesamtgefüge erscheint. Durch diesen Effekt erreicht der Bleeker-Schüler eine stark fragmentarische Wirkung im Gegensatz zu seinem Lehrer, bei dem der Portraitkopf – trotz oder gerade wegen des kurzen Halsabschlusses – als eine in sich geschlossene Form wirkt. Die Büste Wimmers ist weitaus asymmetrischer gestaltet (Ohren, Schultern und unterer Büstenabschluß) als diejenige Bleekers und weist eine glattere Oberflächenmodellierung auf, die in einzelnen Teilen gewölbt ist.

4.2.: Klassizistisch-idealisierende Tendenzen:

Klassizistisch-idealisierende Tendenzen sind sicherlich auf den Einfluß Adolf von Hildebrands zurückzuführen, der auf zahlreiche Bildhauer stilbildend wirkte.
Im Gegensatz zu den „monumental-klassizistischen“ Bildnissen Bleekers der Dreißiger und Vierziger Jahre, sind die Portraits dieser Gruppe zurückhaltender gestaltet als die modisch-monumentalen Bildnisse mit heroischen Zügen zur Zeit des Dritten Reiches.

Walter Riezler (WV 33)

Eines der ersten Portraits, mit dem Bleeker größeren Erfolg hatte und das mehrmals in Kunstzeitschriften publiziert wurde[397], ist das des Archäologen Walter Riezler (1878-1965), den Bleeker um das Jahr 1907/08 kennenlernte[398] und das ca. 1910/11 entstand. Dieses Portrait, das in der Münchner Staatsgalerie Aufstellung fand, bewog 1929 Hans Wimmer, in

[395] Dagny Gulbransson 1977, S. 246
[396] NL BB: I, C-57: Briefe Gulbranssons an Bleeker. Einige Briefe sind im Simplicissimus anläßlich des Todes Gulbranssons 1958 abgedruckt: Simplicissimus, Jg. 1958, Nr. 40, 4. 10. 1958, S. 635-637, 642f.; siehe auch Anhang A: Nr. 1-8 und Anhang B: Nr. 7.
[397] Die Kunst 24, 1911, S. 146; Die Plastik, 2. Jg., 1912 (Tafel 23); Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 43, Okt. 1918-März 1919, S. 252
[398] Staatsarchiv 153: Protokoll der öffentlichen Sitzung am 19. 11. 1946, S. 8

die Bildhauerklasse Bleekers einzutreten[399]. Der Künstler fertigte von diesem Portrait zuerst ein Tonmodell[400] an, das er anschließend in Marmor übertrug.

Der Archäologe ist in strenger Manier dargestellt. Sein Blick ist selbstsicher in die Ferne gerichtet, was durch die reine Irisform (ohne Pupille) unterstrichen wird. Die hohe Gelehrten-Stirn und das gescheitelte Haar, das durch Einkratzungen strukturiert ist, der lange Hals und der gerade Büsten-Abschluß, verleihen dem Portrait eine würdevolle Ruhe. Die Gesichtszüge sind ebenmäßig ausgearbeitet.

Diese gestalterischen Mittel lassen einen konsequenten Modellierstil erkennen, der die Büste in einem einheitlichen, verfestigten Formzusammenhang wiedergibt. In Verbindung mit dem Material Marmor, der angedeuteten Nacktheit des Dargestellten und dem beinahe hermenartigen Abschluß wirkt das Portrait repräsentativ und klassisch idealisiert. Bleeker verzichtete auf naturalistische Details und stellte den Gelehrten mit wenigen, vereinfachenden, „puristischen" Mitteln dar. Die Festlegung auf eine Hauptansichtsseite (von der Seite) trägt zur strengen „Statik" und klaren Tektonik des Portraits bei und manifestiert den klassischen Charakter des Kopfes.

Vermutlich nahm Bleeker bei der klassizistischen Modellierung der Büste auf die umfassende humanistische Bildung Riezlers Bezug. Bildhafte Verweise auf Beruf, Arbeitsweise, Bildungsstand oder Charakter des Portraitierten sind immer wieder im Werk des Künstlers zu finden.

Möglicherweise war Bleeker hier von Adolf von Hildebrands Büste Conrad Fiedlers (1874/75) (WV 33a) inspiriert. Auch bei Fiedler sind die Einzelheiten des Portraits einer größeren Form unterworfen, die Erscheinung ist eindringlich klar geschildert, der Ernst des Ausdrucks korrespondiert mit dem weißen Marmor und unterstreicht somit die Würde des Dargestellten.

Richard Wagner (WV 55)

Die Marmorbüste Richard Wagners (22. 5. 1813-13. 2. 1883) schuf Bleeker anläßlich des 100. Geburtstages des Komponisten auf Veranlassung des im Jahre 1912 verstorbenen Prinzregenten Luitpold für die Ruhmeshalle Walhalla bei Regensburg. Das Portrait war ein

[399] Wimmer schreibt hierzu: „In der Staatsgalerie stand ich plötzlich vor einer Marmorbüste, von der ich den Blick nicht wenden konnte. Zu dem gehe ich, zu keinem anderen. Als ich erfuhr, daß der Meister Bernhard Bleeker hieß und daß die Büste den Archäologen Walter Riezler darstellte, der das berühmte Beethoven-Buch geschrieben hat und daß Bleeker an der Akademie lehrte – da ging ich zu ihm und fragte, ob er mich nehmen würde. Und er nahm mich. Ich kehrte der kaum begonnenen Malerei den Rücken zu und stürzte mich in das Abenteuer der Bildhauerei. Nicht angemalt möchte ich etwas anderes sein als Bildhauer" (zitiert nach: Hans Wimmer: Niederbayerische Kindheit und Jugend, München 1982, S. 75f.).

[400] Abbildung des Tonmodells in Vogel 1967, Tafel 3

Geschenk des Fürsten von Thurn und Taxis an das Königreich Bayern und wurde am 29. Mai 1913 feierlich in dieser Ehrenhalle aufgestellt[401]. Es scheint, daß bereits im Jahre 1908 Vorbereitungen für eine Aufstellung einer Wagner-Büste getroffen wurden, da in diesem Jahr Gerüchte aufkamen, daß ihr geplanter Einzug zugunsten eines Bismarck-Portraits umdisponiert werden könnte[402]. Ob Bleeker bereits 1908 mit dem Auftrag betraut wurde, ist nicht bekannt.

Der Komponist ist in idealisierter Weise dargestellt, was sowohl durch die Wahl des Materials Marmor, als auch durch die – im übrigen recht selten bei Bleeker anzutreffende – Kopfwendung nach links und durch den Verzicht auf naturalistische Details zum Ausdruck kommt. Die strenge Scheitelung des Haares, die hohe Stirn, das insgesamt sehr harte und kantige Gesicht, die „klassische" nackte Brust mit der Gewanddraperie, der hermenartige Büsten-Abschluß und der entschlossene Blick verstärken diese Idealisierung und betonen die klassizistische Gestaltungsweise. Die Kopfwendung verleiht der Büste zugleich eine Dynamik, die Stärke, Lebendigkeit und Kraft ausdrückt. Wagner wird als deutscher Heros gezeigt[403].

Diese idealisiert-strenge Darstellung war für eine Aufstellung in der Walhalla bestens geeignet. Die „Kunstchronik"[404] brachte am 17. Mai 1913 eine Beschreibung der Büste: Wagner sei in „energischem Ruck nach links gedreht", das Bildnis weiche somit von den anderen in der Walhalla befindlichen Büsten ab. Durch diese Drehung aus der Mittelachse werde „die bei Wagner allein wirksame Ansicht, die Profilstellung" erzielt. Die Betonung der Nase und der Kinnpartie verleihe der Büste eine „Lebendigkeit und Frische, über der doch nichts von dem stark ausgeprägten Charakter des Meisters verlorenging". Die Wagner-Büste erbringe den Beweis, „daß so ganz arm an plastischen Fähigkeiten, wie es gerne dargestellt wird, unsere Zeit doch nicht ist".

Richard Wagner wurde am Vorabend des Ersten Weltkriegs in die Walhalla aufgenommen. Dieser Vorgang passt in das zeitgenössische Denken, das stark von nationalistischem Gedankengut durchsetzt war. So wurden auch der Tag der Enthüllung in Regensburg und die Feierlichkeiten in der Walhalla von patriotischen Signa geprägt, was zeigt, welche Wertschätzung der Komponist zu dieser Zeit erfuhr. Die „Münchener Neuesten Nachrichten"

---

[401] O. G.: Enthüllung der Richard-Wagner-Büste in der Walhalla, in: MNN, Nr. 271, 30. 5. 1913 (Morgenblatt), S. 3

[402] Riethmüller 1993, S. 20

[403] Die Bildunterschrift unter einer Abbildung der Wagner-Büste in der Zeitschrift „Jugend", Nr. 16, 21. 4. 1939, S. 312, lautet: „Ein Herold deutscher Geistesart".

[404] Kunstchronik, 17. 5. 1913, unpaginiert (vorhanden in der Monacensia-Bibliothek München unter dem Stichwort „Archiv Künstlergenossenschaft: Bernhard Bleeker")

vom 30. 5. 1913 schildern die Geschehnisse in blumigen Worten: So hatte sich „die schöne alte Reichsstadt [Regensburg] ..., um das Gedenken an Richard Wagner, den deutschesten der deutschen Komponisten, würdig zu begehen, in festliches Gewand geworfen. Wohin man sah, von Giebeln und Masten flatterten die bunten Fahnen. Die deutschen Farben fehlten nicht ... Die Stadt war erfüllt von festlicher Poesie, und die liebenswürdige gastliche Bevölkerung dieser deutschen Stadt zeigte sich, ob sie nun an den feierlichen Veranstaltungen teilnehmen konnte oder nicht, in freudig gehobener Stimmung“[405]. Zahlreiche prominente Gäste, darunter Prinz Rupprecht von Bayern, Fürst und Fürstin von Thurn und Taxis, Kultusminister von Knilling und Siegfried Wagner, nahmen an den Feierlichkeiten in der Walhalla teil. Unter Wagner-Klängen und Kranzniederlegungen wurde die Büste enthüllt. Der Komponist wurde „nun sichtbar aufgenommen ... in die überragende Gesellschaft derjenigen deutschen Männer, auf deren vereinigtem Lebenswerk die deutsche Kultur sich mächtig in die Höhe baut. Prinz-Regent Luitpold hatte mit klarem Blick erkannt, welche enorme Lebenskraft gerade die Kunst der Kultur eines Volkes schenkt, und darum berief er den größten und einflußreichsten deutschen Künstler am Ausgang des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner, nach Walhall“[406].
Ob auch antisemitische Überlegungen bei den verantwortlichen Stellen, die für die Aufnahme von Büsten in die Walhalla zuständig waren, eine Rolle spielten, bleibt ungewiß. Interessanterweise blieben Büsten bedeutender deutscher Juden, obwohl sie seit dem 19. Jahrhundert das volle Bürgerrecht hatten, in der Walhalla ausgespart. Erst im Jahre 1990 wurde Albert Einstein diese „Ehre“ zuteil.

Albert Bäuml (WV 108)

Im Jahre 1920 entstand der einzige bekannte Porzellan-Kopf Bleekers. Er stellt den Leiter der Nymphenburger Porzellan-Manufaktur, Albert Bäuml (1855-1929), dar.
Der geschlossene Mund, die lange markante Nase mit den betonten Nasenflügeln, die schmalen Augen, die zwischen den scharfkantigen Lidern als konvexe Form ohne Gestaltung von Irisring und Pupille geformt sind, ferner die Nasolabial-Falten charakterisieren Bäuml als einen zielstrebigen stolzen Mann. Bleeker verzichtet hier nicht auf Details, Schläfenadern und Tränensäcke sind deutlich herausgearbeitet.
Durch Reduktion auf den Kopf unter Verzicht auf den Halsansatz wird der Eindruck des Kräftigen, Energischen verstärkt, Massigkeit und Rundheit des glatten Schädels

[405] O. G.: Enthüllung der Richard-Wagner-Büste in der Walhalla, in: MNN, Nr. 271, 30. 5. 1913 (Morgenblatt), S. 3
[406] ebd.; vgl. auch: O. G.: Richard Wagner in der Walhalla, in: MNN, Nr. 270, 30. 5. 1913 (Vorabendblatt), S. 4

hervorgehoben. Dieser Eindruck wird jedoch durch das filigrane Porzellan wiederum gemindert.
In diesem Kopf zeigt sich das Talent Bleekers, eine moderate „Mischung“ aus naturalistischen Details und der „großen Form“ zu entwickeln.
Das Material – Porzellan – diente sicherlich als Hinweis auf den Beruf des Dargestellten und geht wohl auf einen Wunsch des Portraitierten zurück.

Franz von Stuck (WV 133)
Im Jahre 1925 entstand einer der beeindruckendsten Portraitköpfe Bleekers, das Bronzebildnis Franz von Stucks (1863-1928), von dem mehrere Abgüsse existieren.
Die „Massigkeit“ des Kopfes ist deutlich herausgearbeitet: die breite Nase, die kräftigen Lippen, das feste Doppelkinn und die großen Ohren fügen sich in den beinahe kubischen Kopf des Malers ein. Der kurze Halsansatz verstärkt diese Massivität, so daß die Gesamtheit der Form geschlossen und organisch wirkt. Die Gesichtspartien versetzen die Bronzeoberfläche in ein unruhiges Spiel von Licht und Schatten.
Hauptmerkmal dieses Portraits sind die Augen. Sie sind als offene Höhlung gestaltet, in die jedoch zwei Silbereinlagen eingesetzt sind, wobei die Iris ausgespart ist. Hierdurch wird eine Blickrichtung nach rechts erzielt, die durch eine kaum merkbare Neigung des Kopfes in die gleiche Richtung unterstrichen wird. Der Kopf erfährt somit eine starke Vitalität.
Helga Schmoll gen. Eisenwerth schreibt über das Portrait: „Der den Zeitgenossen bekannte (und uns durch Photos überlieferte) scharfäugige dunkle Blick Stucks kommt durch diesen Kunstgriff beherrschend zum Ausdruck. Er fügt sich in die massive Form des „römisch-bayerischen“ Typus des Malers“[407].
Eine Photographie zeigt den berühmten Jugendstil-Künstler stehend neben dem Bleekerschen Portrait (WV 133a). Die Ähnlichkeit ist nicht zu verkennen. Da jedoch bei dem Bronzebildnis auf der Abbildung die Silbereinlagen der Augen fehlen, wirkt das Portrait weitaus weniger lebendig und vielmehr maskenhaft, was zeigt, welches Resultat nur geringe Veränderungen gerade im Bereich der Augen erzielen können.
Die Art der Augengestaltung hatte Bleeker sicherlich von Portraits der römischen Kaiserzeit übernommen und läßt sein Interesse an antikisierender Darstellung erkennen. Möglicherweise ist die „dekorative“ Modellierung der Augen auch eine Anspielung auf Franz von Stuck als Vertreter des Jugendstils.

[407] Helga Schmoll gen. Eisenwerth 1979: Portraitbüste Stuck, S. 491

Friedrich Wilhelm Harkort (WV 147)

Im Jahre 1927 schuf Bleeker die marmorne Hermenbüste des politisch tätigen Industriellen Friedrich Wilhelm Harkort (1793-1880).

Sowohl die hartkantige Bearbeitung des Kopfes, als auch die streng-monumentale, detailreduzierende Modellierung in „klassischer" Nacktheit rücken das Portrait in die Nähe des Richard-Wagner-Bildnisses aus dem Jahre 1913 (vgl. WV 55).

Die wallende Haarpartie ist in großen Zügen summarisch strukturiert, der stechend-scharfe Blick, der nur als Strich gezeichnete, zusammengekniffene Mund und das ausgeprägte Jochbein zeigen Friedrich Wilhelm Harkort als eine zielstrebige, auf Ideale bedachte Persönlichkeit.

Nicht umsonst wurde diese spannungsgeladene, idealisierte Büste, deren Hermenform die Aura der Klassizität noch unterstreicht, im Ehrensaal des Deutschen Museums München aufgestellt, in dem – gleichsam als „technische Walhalla" – führende Vertreter der Industrialisierung geehrt werden.

Büste Otto Lilienthal (WV 329)

Die Büste des Flugzeugpioniers Otto Lilienthal (1848-1896) entstand im Jahre 1955 und weist Rückgriffe auf Bleekers frühe Schaffensperiode auf. Das hermenförmige Portrait zeigt Lilienthal in klassischer Nacktheit. Die leicht heruntergezogenen Mundwinkel, die gerade Nase und die entschlossen in die Ferne blickenden Augen verleihen dem Antlitz eine Strenge und Erhabenheit, wie sie bei klassizistischen Bildnisbüsten häufig vorkommen. Bleeker vermeidet kleinteilige Details, die Oberfläche ist sehr glatt, der Vollbart nur durch wenige Einkratzungen in den Stein strukturiert. Das Haupthaar ist zwar gelockt und gescheitelt, jedoch in großer summarischer Form, wie das gesamte Antlitz, wiedergegeben.

Mit dieser Büste, die den Flugzeugpionier Lilienthal als einen streng analytisch denkenden Forscher charakterisiert, bewegt sich Bleeker im Rahmen seiner frühen Gestaltungsweise, die das Portrait in die Nähe der Büsten Walther Riezlers (WV 33), Richard Wagners (WV 33) oder Friedrich Wilhelm Harkorts (WV 147) rücken läßt.

4.3.: „Impressionistische" Tendenzen:

Die Bezeichnung „impressionistisch" ist – streng genommen – der Malerei vorbehalten. „Der Impressionismus ist in erster Linie ein Phänomen der Farbe, also der Malerei. Er wird bestimmt von der Lichthaltigkeit und Leuchtkraft möglichst ungebrochener Farben in ihrem fleckenhaften Auftrag, ihrer atmosphärischen Wirkung. Seine Werte können nicht begrifflich

auf plastische Formen übertragen werden, bei denen die Farbe von untergeordneter Bedeutung ist. Nur im Bereich der vibrierenden Oberflächeneffekte und des gelegentlich Skizzenhaften ergeben sich zwischen Malerei und Modellierkunst gewisse Parallelen“[408]. Diese Aussage Schmoll gen. Eisenwerths zeigt, wie problematisch die Wahl der Begriffe für bestimmte Stiläußerungen, besonders im Bereich der Bildhauerei, immer noch ist. Eine verbindliche Bezeichnung für „impressionistische“ Tendenzen der Plastik steht noch aus. Dennoch soll hier die Benennung „impressionistisch“ für Portraitköpfe Bleekers beibehalten werden.

Bei den Portraits dieser Gruppe ist es vonnöten, auf die Wirkung Auguste Rodins einzugehen, der für zahlreiche Bildhauer kurz- oder langfristig zum Vorbild wurde, wobei sich die Vorbildfunktion des Franzosen bei Bernhard Bleeker im Besonderen auf die Bildnisplastik auswirkte.

Auguste Rodin (1840-1917) wurde ab den frühen achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch Ausstellungsbeteiligungen im deutschsprachigen Raum bekannt. Ab 1883 beschickte er immer wieder die Internationalen Kunstausstellungen im Münchner Glaspalast oder diejenigen der „Münchner Secession“, wurde auswärtiges Mitglied dieser Vereinigung und 1901 korrespondierendes Mitglied der Münchner Akademie der bildenden Künste. Bleeker kam somit – als Schüler der Akademie und späteres Secessionsmitglied – erstmals indirekt mit dem Bildhauer in Berührung. Ab 1894 erwarben verschiedene deutsche Sammlungen Werke Rodins, 1904 auch München auf Initiative Hugo von Tschudis. Durch Bücher und Aufsätze in deutschen Kunstzeitschriften stieg Rodins Bekanntheitsgrad zusätzlich. So ist es selbstverständlich, daß Bleeker Kenntnis von ihm hatte, zumal er im Jahre 1903 eine Studienreise nach Paris unternahm, während der er sicherlich zahlreiche Werke Rodins zu Gesicht bekam.

Allerdings ist auffallend, daß Bleeker nur bedingt, erst relativ spät und fast ausschließlich in seinen Portraits Elemente des Franzosen aufnahm. Der dominierende Einfluß des Klassizisten Adolf von Hildebrand war wohl zu stark.

Rodin, dessen Kunst aufwühlend-gefühlsstarke Tendenzen offenbart, steht somit im Gegensatz zur klassizistischen Tradition Hildebrands.

Die Gruppe „impressionistischer“ Portraits Bleekers kennzeichnet eine stark bewegte Oberfläche und Binnenstruktur, die dem „modelé“ im Sinne Rodins nahestehen. „Unter Modelé versteht Rodin das Oberflächenrelief einer Vollplastik, die Haut einer modellierten

[408] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth 1983: Rodins >Le Masque de l`Homme au nez cassé<..., S. 209

Figur, die atmet, deren organisches Leben von innen her an diese Oberfläche vorstößt, die Gestaltung dessen, was er in einer berühmt gewordenen Formel als die Buckel und Höhlungen bezeichnet, die das Wesen der Plastik ausmachen“[409].

Mit diesen Stilmitteln erzeugte Bleeker eine spontane Bewegung, innerhalb derer er die Zufälligkeit der Erscheinung, einen flüchtigen Augenblick der physiognomischen Regung einfangen und eine individuelle Gestaltfindung erreichen konnte.

Hermann Bleeker-Kullmer (WV 35)

Im Jahre 1911 fertigte Bernhard Bleeker das Bronzeportrait seines jüngeren Bruders Hermann (1889-1975, mit dem er zu dieser Zeit ein Atelier in der Münchner Keferstraße teilte.

Der Kopf ist leicht nach rechts unten gewandt. Die Augen, die nur durch Ober- und Unterlid gekennzeichnet sind, folgen der Neigung des Kopfes.

Der auffälligste Teil des Bildnisses ist der Haarbereich, der von wilden unstrukturierten Locken durchsetzt ist. Hier sind die Spuren des Modelliervorganges besonders deutlich sichtbar. Tiefe Höhlungen und Auswölbungen sind abwechselnd nebeneinandergesetzt, die Formung von kleinen Tonklumpen, mittels derer die wallende unruhige Haarpracht gestaltet wurde, werden erkennbar.

Gegensätzlich hierzu zeigt sich die nur mit wenigen Mitteln gezeichnete Physiognomie, die durch effektvolle Lichtbrechung an den ausgeprägten Wangenknochen und Falten um den Mund verschleiert wird. Der fragmentarisch wirkende untere Halsabschnitt verstärkt den Eindruck der spontan-schnellen, skizzenhaften Modellierung.

Dem Dargestellten wird durch die nach unten verlaufende Blickrichtung eine versonnen-nachdenkliche Aura verliehen, die mit der unruhigen Oberflächengestaltung spannungsvoll kontrastiert. Bernhard Bleeker schuf mit diesem beeindruckenden Portrait sicherlich ein treffendes Psychogramm seines Bruders. Beide waren zu dieser Zeit sehr vertraut miteinander, was sowohl die gemeinsame Atelierbenutzung und die mehrfache Darstellung seines Bruders auf Gemälden zeigt (WV 44 und WV 47).

Knut Åkerberg (WV 61)

Um das Jahr 1913 schuf Bleeker die Büste seines Freundes und Bildhauerkollegen Knut Åkerberg, von seinen Freunden „Canulus“ genannt[410].

Die Oberfläche dieses imposanten, vitalen Kopfes ist äußerst uneben gestaltet, die Augen liegen in tiefen schattigen Höhlen und lassen den Blick in die Ferne schweifen. Die

[409] Schmoll gen. Eisenwerth 1983: Rodins kunsttheoretische Ansichten, S. 91
[410] NL BB: I, C-3: Brief Åkerbergs an Bleeker, 7. 11. 1932

Schattenpartien der Augen korrespondieren mit anderen schattigen Flächen, wie sie sich am Mund, der Nase und am Hals zeigen. Die Höhlungen und Wölbungen des struppigen vollen Bartes ergeben ein massiges Volumen und lassen ihn als eigenständigen Teil des Kopfes erscheinen. Am Bart, an der Brust und an der Halspartie sind die Arbeitsspuren deutlich zu erkennen, die an das „modelé“ Auguste Rodins erinnern. Durch solch eine skizzenhaft-pulsierende Ausführung, verstärkt durch die deutlich asymmetrisch gestaltete Gesamtform der Büste wird der Eindruck von Lockerheit und Spontaneität hervorgerufen.
Der untere Abschluß der Büste ist nicht geschlossen gestaltet, sondern erfährt durch die unebene und aufgebrochene Modellierung etwas Fragmentarisches. Somit wird der Eindruck des Schnellen und Skizzenhaften, des künstlerisch Unvollendeten, Torsoartigen erweckt. Diese „offene“ Art der Darstellung suggeriert dem Betrachter, daß der in Teilen wiedergegebene Körper hier nicht endet, sondern sich fortsetzt.
Wilhelm Hausenstein[411] sieht im Bildnis Åkerbergs einen impressionistischen Kopf, der „Nervosität“ in sich birgt. Sie entsteht durch die unruhige und bewegte Oberfläche, in deren Unebenheiten sich das Licht bricht und je nach Standpunkt des Betrachters ändert.

Hugo Freiherr von Habermann (WV 88)
Die Büste des Malers Hugo Freiherr von Habermann (1849-1929) schuf Bleeker im Jahre 1916.
Die knöchrige Nase, die ausgeprägten Wangenknochen, der stechend scharfe Blick mit den heruntergezogenen Augenbrauen und der gezwirbelte Bart, der plastisch akzentuiert hervortritt, geben dem Antlitz Habermanns ein strenges und unnahbares Äußeres. Bleeker gestaltet den Kopf des Malers in sehr naturalistischen Zügen, die Arbeitsspuren bleiben sichtbar. Tiefe Furchen im Gesicht des Dargestellten brechen das Licht effektvoll, wodurch eine lebhafte Oberflächengestaltung zur Geltung kommt, die durchaus „impressionistische“ Züge trägt.
Der untere Teil der Büste ist weit geringer ausgearbeitet als der Kopf. Nur wenige Einkratzungen auf der sonst glatten Fläche, die kaum als anatomisch ausgearbeiteter Körperteil modelliert ist, werden sichtbar. Dieser „schildartige“ Brustteil dient gleichzeitig als Standfläche der Büste. Der Verzicht auf die Ausformung eines Sockels verleiht dem Werk eine Unmittelbarkeit, die dem repräsentativen Kopfteil des Malers widerspricht und somit kontrastreich zum stolzen, sehr vital geformten Haupt gesetzt ist, das leicht nach links aus der Mittelachse bricht.

[411] Hausenstein 1916, S. 18

Habermann, Mitgründer der Münchner Secession, später ihr erster Vorsitzender und Professor an der Akademie der bildenden Künste, war eine einflußreiche Persönlichkeit in München. Bleeker gelang durch eine würdige Gestaltung eine treffende Charakterstudie des Dargestellten.

Max Slevogt (WV 167)

Der Kopf des Malers Max Slevogt (1868-1932) aus dem Jahre 1931 weist durch den voluminösen Bart und das volle Haar zahlreiche Höhen und Einkerbungen im Sinne der Rodin`schen „Buckel und Wölbungen" auf. Slevogt ist im Ausdruck sehr energisch gestaltet, die Stirnfalten über der Nase und die Augenbrauen verstärken diesen Eindruck. Die Physiognomie wird von harten Formakzenten beherrscht.

Beim Portrait Slevogts ist nicht nur die Ansicht *en face*, sondern auch das Profil von Bedeutung. Vom Scheitelpunkt des Hauptes, der Haarlocke mittig über der Stirn, verläuft halbkreisförmig bis zur Bartspitze das Haupt- und Barthaar. Somit trägt die Profilansicht viel zur geschlossenen Form des Kopfes bei. Das Fehlen des Halses fördert die Konzentration auf das voluminöse, massive Haupt.

Die dunklen Höhlungen der Augen mit den hochgezogenen Brauen verleihen dem Blick etwas Stechendes, Scharfes, Nachdenkliches.

Das Haar ist buschig und sehr bewegt modelliert, in der Profilansicht, wie bereits erwähnt, als ganzheitliche Komponente mit dem Vollbart verbunden. Haar und Bart sind gröber ausgearbeitet, mehr summarisch-skizzenhaft, ohne sich in allzuvielen Details zu verlieren. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf das Gesicht gelenkt, dessen aufgerauhte Oberfläche mit dem voluminös gestalteten Hinterkopf den Eindruck des Flüchtigen, „Impressionistischen" verstärkt.

Bleeker traf mit diesem Kopf die Persönlichkeit des Malers recht genau. Im Portrait ist eine gewisse Wildheit zu erkennen, die auch der Malweise des Dargestellten innewohnt.

Peter Breuer[412] erscheint dieses Portrait „fast als Lust, als Kinderspiel, als ... wirklich fröhlich-begeistertes Tun der immer neu gestellten Großaufgabe gegenüber".

Eugen Wehrung (WV 239)

Der Bronzekopf Eugen Wehrungs (1882-1938) entstand spätestens im Jahre 1938, da Bleeker dieses Bildnis auf der Ausstellung „Deutsche Bildhauer der Gegenwart" in Warschau in diesem Jahr zeigte.

[412] Breuer 1931, S. XIII

Auffallendstes Merkmal dieses voluminösen Kopfes ist die kräftige Nase, die in einem breiten Streifen in die Stirn übergeht. Große Lider ziehen sich zur Hälfte über die Augen, so daß sein Blick müde, schwer, aber auch verinnerlicht wirkt.
Das unstrukturierte Haar zeigt deutlich die Spuren des Modelliervorgangs. Tiefe Falten im Gesicht Wehrungs brechen effektvoll das Licht. Mit diesen Stilmitteln erreicht Bleeker eine Belebung der sehr naturalistischen und keineswegs geschönten Physiognomie, die mit dem schwermütigen Ausdruck des Dargestellten kontrastiert. Dem Künstler gelingt bei diesem Portrait eine spannungsreiche Verbindung von spontan-schneller Gestaltungsweise und emotionaler Betonung.

Eduard Thöny (WV 259)
Der Kopf Eduard Thönys (1866-1950) aus dem Jahre 1941 zeigt den 75-jährigen Simplicissimus-Zeichner äußerst lebensnah. Die skizzenhaft modellierte Oberfläche des Bronzekopfes ist unruhig bewegt und aufgerauht. Spuren der Bearbeitung, des „modelé“, sind zu erkennen, die vielen Einkerbungen und Höhungen des faltigen Gesichts beleben den Kopf und zeigen einen zwar alten, aber dennoch vitalen Mann.
Das Augeninnere ist nicht ausmodelliert, sondern als Höhlung gegeben. Somit entsteht eine Schattenpartie, die verstärkt wird durch die buschigen Augenbrauen. Der Blick ist nicht zentriert, sondern in die Ferne gerichtet.
Die Wangenwölbungen sind auffallend dominant gefertigt und stehen in Beziehung zu den Mundwinkeln. Die Hell-Dunkel-Effekte im Mund- und Augenbereich lassen die rauhe Bronzehaut vibrieren und rufen eine bewegte Licht-Schatten-Modellierung hervor, die zur Vitalität des Dargestellten beitragen.

Ernst Buchner (WV 289)
Das naturalistische Portrait des Kunsthistorikers Ernst Buchner (1892-1962) aus dem Jahr 1948 ist auf eine sehr vitale Art gestaltet, ein lebhaftes Temperament kommt bei diesem Kopf zum Ausdruck.
Die kleinen Augen sind ausgehöhlt, die Lider und Tränensäcke deutlich herausgearbeitet. Eine kräftige Nase mit knöchernem Nasenbein und knorpelig-ausladender Nasenspitze wird sichtbar. Der Mund ist zusammengekniffen, dennoch scheint Buchner zu lächeln. Die Unterlippe steht ein wenig hervor. Die Wangen weisen kleine Einkerbungen auf.
Die hohe Stirn ist Bindeglied zwischen dem Gesicht, besonders der wuchtigen Nase, und dem wilden Haar, das in lockeren ausladenden Wallungen nach hinten geschwungen ist und dem

Dargestellten die Aura des Künstlerischen verleiht. Über die Linie Nase – Stirn – Haar wird dem Haupt eine dynamische Bewegung verliehen. Bleeker legt Wert auf impulsive Schwünge und Bewegungen. Sie geben dem Kopf die Lockerheit und Vitalität, die hier so ins Auge springt. Das scheinbar schnell modellierte, voluminöse Haar korrespondiert mit den massigen Gesichtspartien und der malerisch-bewegten, unruhigen Bronzeoberfläche.
Im Portraitwerk Bleekers ist solch eine Modellierung selten festzustellen. In der Regel verzichtet der Künstler auf Gefühlsregungen. Dem Künstler gelingt hier eine Synthese zwischen formalem und psychologischem Ausdruck.

Hans Ludwig Held (WV 323)
Der Portraitkopf des Direktors der Münchner Stadtbibliothek, Hans Ludwig Held (1885-1954), aus dem Jahre 1954 gehört im Grunde schon in Bleekers Spätphase, bei der die Portraitköpfe durch eine im Ganzen oder partielle „schuppige“ Aufrauhung der Oberfläche charakterisiert werden. Im Gegensatz zu den späten Portraitwerken jedoch, die neben der porösen Bronzehaut auch die Physiognomie der großen Gesamtform unterordnet, ist das Portrait Helds in den einzelnen Gesichtspartien als eigenständige Form durch schnell-skizzierte Gestaltung definiert. Besonders im Bereich des Haupthaares und des Vollbartes werden die Spuren des künstlerischen Arbeitsprozesses deutlich, was auch an den Resten des sichtbaren Gussmantels zu erkennen ist.
Das interessanteste Merkmal dieses Bildnisses ist seine Form: Das Portrait weist keinerlei Halsansatz auf. Anstelle eines Sockels dienen ihm zwei kleine schmale Stützen am Hinterkopf als Auflage. Durch diese isolierte Form der Gestaltung erfährt der Kopf eine stark fragmentarische Wirkung, die mit der skizzenhaften Oberflächengestaltung korrespondiert und somit dem Gesamtgefüge trotz der ausladenden Haarpartie eine Geschlossenheit verleiht, die auf den ersten Blick nicht zu erkennen ist.

4.4.: Expressionistische Tendenzen:

Bernhard Bleeker war sicherlich kein moderner Bildhauer im Sinne expressionistischer Stilmittel oder anderer Ausprägungen der Avantgarde, sondern blieb immer einem traditionellen Menschenbild verpflichtet. Dennoch zeigen sich in seinem Werk Versuche, in einem sehr verhaltenen Maß an solche avantgardistischen Strömungen anzuknüpfen, so auch an diejenige des Expressionismus, wobei Bleeker sehr spät begann, diese Tendenzen aufzugreifen, und sie auch nur vereinzelt in eine fertige Form brachte.

Reinhold Lischka (WV 118)

Der Kopf des Konservators Reinhold Lischka (1881-1949) entstand im Jahre 1922.

Die mandelförmigen Augen wurden als tiefe, offene schattige Höhlungen ausgebildet. Die Lider und die buschigen Augenbrauen sind scharfkantig modelliert. Diese Gestaltung der Augenpartie findet ihr Echo im Mundbereich, wo die Oberlippe scharf herausgearbeitet und das darüber ansetzende Philtrum, die Rinne in der Mitte der Oberlippe, durch zwei harte Grate modelliert ist, die wiederum mit den deutlich ausgeprägten Nasenlöchern in Beziehung stehen. Der Mund ist leicht geöffnet und bildet einen schmalen Schattenbereich, der mit den „schwarzen" Augenhöhlen korrespondiert.

Das Haar wird von einem Tuch bedeckt, welches am Hinterkopf bis zum unteren Ende des Halses reicht. Die Falten des Tuches sind durch wenige gerade Linien strukturiert und stehen mit den hartkantigen Formen des Gesichtes in Beziehung.

Die Kopfbedeckung ist ein Ausdrucksmittel, das Bleeker sehr selten verwendet. In der Regel verzichtet er bei seinen Köpfen auf alle Attribute.

Die Bronzeoberfläche ist extrem glatt, wodurch die harten Linien umso deutlicher zur Geltung kommen. Somit erreicht der Kopf im Œuvre Bleekers einen verhältnismäßig hohen Grad der Stilisierung.

Das Portrait wirkt durch solche Reduktionen maskenhaft und erinnert an Werke seines Bruders Hermann, dessen Bildnis der Schwester Anna sowie ein Selbstportrait jedoch weitaus stilisierter und reduzierter auf die Grundformen ist (Abb. WV 118b und c). Auch Edwin Scharffs „Büste der Mutter"[413] (Abb. WV 118a) ist auf ähnliche Weise stilisiert und mit hartkantigen Zügen durchsetzt, so daß auch hier eine Abhängigkeit denkbar ist.

Durch solche Überzeichnungen mit gemäßigt stilisierten, „expressionistischen" Details in Verbindung mit der sehr glatten Bronzeoberfläche unter Verzicht auf kleinteilige Bearbeitung des Kopfes erzielt der Künstler auch eine idealisierende Wirkung.

Bildnis eines unbekannten Mannes (WV 137)

Um das Jahr 1925 entstand vermutlich das Bronzebildnis eines unbekannten Mannes. Auch hier bedient sich Bleeker „expressionistischer" Mittel. Ähnlich wie beim Kopf Reinhold Lischkas (WV 118) sind die harten Kanten der Augenbrauen, des Schädelknochens bzw. der Adern an der Schläfe herausgearbeitet. Die große Nase, der zusammengekniffene Mund und das kräftige Kinn zeigen den Dargestellten als einen entschlossenen Menschen.

[413] Publiziert in: Die Plastik 1919, Heft 8/9, Tafel 55

Die Photographie des Kopfes wurde 1925 publiziert, doch könnte er auch auf Grund der auffälligen Stilmerkmale um die Zeit der Entstehung des Kopfes von Reinhold Lischka, 1922, gefertigt worden sein.

4.5.: Monumental-klassizistische Tendenzen:

Der Begriff „Monumentalismus“ wird in der Kunstgeschichte neben Architektur und Malerei vor allem auf die Bereiche der Plastik und Skulptur und hier besonders auf die Darstellung des gesamten Menschen angewandt und weniger auf die Gattung der Portraitköpfe. Wenn hier nun von „monumental-klassizistischen“ Tendenzen die Rede ist, so soll damit ausgedrückt werden, daß diesen Köpfen eine strenge Bildnisauffassung eigen ist, die mit heroisierendem Pathos und dem Wunsch nach übermenschlicher und überzeitlicher Form durchsetzt ist. Man könnte diese Bildnisse ebensogut unter der Rubrik „neoklassizistisch-heroisch-pathetische Tendenzen“ zusammenfassen. Der Begriff „monumental“ beinhaltet jedoch auch solche Tendenzen, die zur Zeit des Dritten Reiches als „gängige“, staatskonforme künstlerische Ausdrücke Geltung erlangt hatten (wobei der Nationalsozialismus keine eigenständige Formgestaltung entwickelt hatte). Bleekers Portraitköpfe, die solche Stilformen zeigen, entstammen fast ausschließlich dieser Epoche.
All diesen Köpfen ist ein strenger, zielbewußter, markig-trutziger und stolzer Ausdruck gemein, wobei die „große Form“ über die Gestaltung naturalistischer Details dominiert.

Friedrich Ebert (WV 146)

Das erste große repräsentative Portrait schuf Bleeker im Jahre 1927: Das überlebensgroße Bildnis des ehemaligen Reichspräsidenten *Friedrich Ebert* (1871-1925) für den Berliner Reichstag. Hier treten die Details zu Gunsten der großen, massiven Form zurück. Der Ebert-Kopf ist alles andere als ein privates, intimes Portrait, sondern ein monumentaler Staatsauftrag und ähnelt dem Marmorkopf Paul von Hindenburgs in seinem „nationalen Monumentalismus“[414].

Paul von Hindenburg (WV 154)

Eines der bekanntesten Bildnisse Bleekers ist das Marmorportrait des Reichspräsidenten Paul von Hindenburg (1847-1934) aus dem Jahre 1930.
Mit wenigen Mitteln gelingt es dem Künstler, die charakteristischen Gesichtsmerkmale Hindenburgs, die zu großen Partien zusammengefaßt sind, herauszuarbeiten.

[414] Finckh 1987, Bd. 1, S. 363

Der voluminöse Kopf wird in seiner geschlossenen, monumentalen Massigkeit und Rundheit durch das Fehlen des Halses hervorgehoben. Die Augen liegen in tiefen Höhlen unterhalb einer hervorgedrungenen gewaltigen Stirn. Die Oberlider sind gesenkt, wodurch der Dargestellte einen müden Eindruck macht. Die kräftige Nase hat an ihrer Wurzel unterhalb der Stirn einen Höcker, der mit den Augen eine kompositorische Verbindung hält. Die Wangenwölbungen sind ausgeprägt und finden eine Parallele zur hochgezogenen Bartspitze. Gleichzeitig verlaufen die Nasolabialfalten in die Mulde des Bartes, der – ähnlich wie die Haare – nicht sehr detailliert ausgeprägt ist.
Die graphische Feinstruktur des Haares ist nur angedeutet, Bleeker gliedert es mittels kleiner Eingravierungen von Strichen. Die streng nach hinten gekämmte Frisur lenkt somit nicht vom Gesicht ab. Der Übergang vom Gesicht zum Haar ist weich verlaufend.
Durch den kräftigen, aber dennoch in weichen Zügen gezeichneten Kopf, der Völkische Beobachter nennt ihn „steinernes Gebirge“[415], den ernsten Blick in Verbindung mit dem Material Marmor und die idealisierten Altersspuren stellte Bleeker den greisen Hindenburg, der zur Zeit der Modellierung bereits 83 Jahre alt war, würdevoll dar. Die Wertschätzung dieses auf repräsentative Wirkung angelegten Portraits zeigt sich u.a. daran, daß der Kopf in der nationalsozialistischen Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“ großformatig abgebildet wurde[416], obgleich er vor 1933 geschaffen wurde.

Abt Albanus Schachleiter (WV 179)

Einen kräftigen, entschlossenen Mann zeigt das Brustbildnis des Benediktiner-Abtes Albanus Schachleiter (1861-1937) aus dem Jahre 1933. In diesem Jahr feierte der Abt sein 50-jähriges Ordensjubiläum[417], vermutlich schuf Bleeker zu diesem Anlaß die Büste.
Das Werk besteht aus zwei gleichwertigen Teilen: dem Kopf, der aus einer Kapuze herausragt, die kreisförmig um seine Schultern gelegt ist und dem nahezu quadratischen Brustbereich. Eine Kette mit großem Kreuz ist auf dem Skapulier sichtbar. Die sich nach unten verjüngenden Schüsselfalten der Kapuze und die Kette bilden ein Dreieck. Durch das Kreuz wird die Symmetrie der Büste betont.
Der barhäuptige Kopf selbst ist etwas nach unten geneigt, der Blick folgt dieser Richtung und gibt dem Abt einen nachdenklichen Ausdruck, der durch die Stirnfalten unterstrichen wird. Die kräftige Nase und die vorgeschobene Unterlippe bringen gleichzeitig eine verhaltene

[415] W. R.: Bernhard Bleeker 60 Jahre alt, in: VB, Nr. 207, 26. 7. 1941
[416] Die Abbildung ist Wilhelm Westeckers Aufsatz „Herbstausstellung der preussischen Akademie der Künste in Berlin“ beigegeben, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 5. Jg., Folge 12, Ausgabe A, Dezember 1941, S. 344-357, hier S. 355
[417] Domarus 1962, Bd. I, S. 269

Härte zum Vorschein. Die strengen Gesichtszüge entsprachen wohl dem Charakter des Dargestellten.

Der Abt ist durch das Attribut der Kutte als Mönch kenntlich gemacht. Solche Darstellungsweisen, die über das rein Physiognomische hinausgehen, sind selten in Bleekers Bildnisschaffen.

Von dieser Büste, deren Verbleib unbekannt ist, existiert ein weiteres Exemplar, das jedoch unterhalb des Halses abgeschnitten ist[418].

Das Portrait Schachleiters stellt den Anfang in einer Reihe von monumentalisierenden Köpfen der nationalsozialistischen Prominenz, die Bleeker in den folgenden Jahren immer wieder darstellen wird.

Ein Vergleich mit einem Gemälde des sitzenden Abtes Schachleiter von Hans Jakob Mann[419] (Abb. WV 179a) zeigt, wie der Geistliche gesehen wurde, bzw. wie er selbst dargestellt werden wollte: Er nimmt Blickkontakt zum Betrachter auf. Sein Kopf ist zwar weniger „grobschlächtig" gezeichnet als bei Bleekers Büste, jedoch wird auch hier eine willensstarke, entschlossene Person vorgeführt. Die großen Hände und die gewaltige Körpermasse, unterstrichen durch die schwarze Kutte mit dem charakteristischen Kreuz und seiner langen Kette, vermitteln das Bild eines autoritären, selbstbewußten Mannes.

Hugo Junkers (WV 163)

Etwa zu Beginn der Dreißiger Jahre – es gibt keinen Hinweis auf das genaue Entstehungsdatum, jedoch läßt die Art und Weise der Modellierung und das Todesjahr des Dargestellten (1935) das Bildnis in diese Zeit rücken – schuf Bleeker den Kopf des Flugzeugkonstrukteurs Hugo Junkers.

Der Portraitierte hat einen distanzierten Ausdruck und rückt somit einer monumentaleren Gestaltungsweise näher. Bleeker bemüht sich, die einzelnen Gesichtspartien stärker detailiert herauszuarbeiten. Die Augen sind als konvexe Form modelliert mit einer winzigen Betonung der Pupille. Die gerade Nase und die ausgeprägten Nasolabialfalten um den geschlossenen Mund verleihen dem Dargestellten ein würdevolles, idealisiertes Aussehen. Das Haar ist als feste Form modelliert, es weist jedoch keine tiefergehenden Strukturierungen auf.

Bleeker hat hier nicht nur ein „ähnliches" Bildnis Hugo Junkers geschaffen, sondern auch den scharf denkenden Forscher und Konstrukteur psychologisch auf feine Art wiedergegeben.

---

[418] Diese Version ist in Privatbesitz.

[419] Abgebildet in: Adolf Dresler (Hrsg.): Deutsche Kunst und entartete „Kunst". Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung, München, o. J. (1941), 5. Auflage, S. 53.

Die Form des Kopfes, ein schräg abgeschnittener Hals auf kleiner „Plinthe“ montiert, ist ein beliebtes Mittel Bleekers, um dem Kopf die Schwere zu nehmen. Durch den getreppten Sockel wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die wichtigen Gesichtspartien gelenkt.

Ministerpräsident Ludwig Siebert (WV 188)

Der bullige und eindrucksvoll gestaltete Kopf des bayerischen Ministerpräsidenten Ludwig Siebert (1874-1942) aus dem Jahre 1934/35 gibt ein Beispiel aus der Reihe der von Bleeker gefertigten Portraits der Nazi-Prominenz.

Der Künstler hat Siebert mit extrem knappem, sich verjüngendem Halsansatz modelliert, so daß die Massivität des Schädels unmittelbar zur Geltung kommt. Die Augen sind als konvexe Form ohne Pupillenzeichnung gegeben, der Blick verläuft somit ins Leere. Durch die gesenkten Oberlider und den geschlossenen Mund mit den leicht heruntergezogenen Mundwinkeln kommt eine verhaltene Mimik zum Ausdruck, die dem Ministerpräsidenten den Ausdruck von Entschlossenheit und Distanz verleihen. Die fleischige Nase, die wuchtige Stirn und die Auswülstungen über dem Jochbein unterstreichen die Massivität des Kopfes und lassen Rückschlüsse auf die Leiblichkeit des Ministerpräsidenten zu. Die Gesichtszüge sind zu großen Partien zusammengefaßt.

Durch diese geschlossene Modellierung, die die Außenstruktur des Kopfes mit der Binnenstruktur einheitlich verbindet, ist dem Portrait eine strenge Monumentalität eigen, die den Ausdruck der damals propagierten „Willensstärke“ nicht verhehlt.

Hans Knappertsbusch (WV 194)

1935 modellierte Bleeker das Bronzebildnis des Dirigenten und Generalmusikdirektors Hans Knappertsbusch (1888-1965).

Der markante Kopf ist leicht aus der Mittelachse nach rechts gewandt, die Augenpartie detailreich modelliert: Die Lider sind heruntergezogen, die Pupillen sichtbar und die Tränensäcke stark herausgearbeitet. Das Haar mit der auffälligen Tolle, ein „Markenzeichen“ des Musikers, ist nach rechts gescheitelt und dekorativ gestaltet. Die vollen Lippen, das vorgeschobene Kinn und die hohe Stirn kommen durch den etwas zurückgebeugten Kopf deutlich zur Geltung. Die Bronzehaut ist geglättet, weist aber dennoch Bearbeitungsspuren auf. Die harte, martialisch-strenge Physiognomie des Dargestellten fügt sich nahtlos in die Tendenz zur Monumentalisierung dieser Jahre ein.

Ein interessanter Vergleich zu Bleekers Knappertsbusch-Kopf ist das Dirigenten-Portrait von Bleekers Meisterschüler Hans Wimmer, welches drei Jahre früher, 1932, entstand (Abb. WV 194a).

Der Vergleich ist augenfällig. Schuf Bleeker ein idealisiertes und dennoch wirklichkeitsgetreues „Abbild" des Dirigenten, betont Wimmer vielmehr die „innere Natur" Knappertsbuschs, indem er ihn mit geschlossenen Augen zeigt (und somit den bewußten Vorgang des „Hörens" betont, die wichtigste Eigenschaft eines Dirigenten) und den Kopf viel unbearbeiteter und somit weit weniger naturalistisch, dadurch jedoch auch spannungsreicher wirken läßt. Im Gegensatz zu Bleekers Portrait, der Knappertsbusch bewußt „veristisch" bildet, ist Wimmers Bildnis eine Reduktion auf Gefühl und Charakter.

Herbert Wolfgang Keiser lobt im Jahre 1943 Bleekers Portrait: es zeige „ein Höchstmaß dessen, was die Verlebendigung der Intentionen eines Musikernaturells am besten ausmacht"[420].

Adolf Hitler (WV 211)

Den Kopf Adolf Hitlers (1889-1945) modellierte Bleeker zwischen 1935 und 1944 ca. 25-28 Mal in Bronze[421].

Das erste faßbare Portrait Hitlers von Bleekers Hand entstand vor dem 3. November 1935[422]. Der Künstler erhielt diesen Auftrag anläßlich des Baues des „Hauses der Deutschen Ärzte" in der Briennerstraße in München. Das Portrait war an der Frontseite des Sitzungssaales aufgestellt[423].

Bleeker äußerte sich während seines Entnazifizierungsverfahrens im November 1946 zu diesem Bildnis: „Die erste Büste wollte ich ausstellen und die ist mir von der Partei herausgeschmissen worden[424]. Es ist doch für mich immer eine sehr interessante Arbeit gewesen. Es ist mir zu jener Zeit nicht bewußt gewesen, dass ich dadurch Propaganda betrieben habe. Ich habe ja auch versucht, die letzte Büste noch besser zu machen. ... Es gab

[420] Keiser 1943, S. 86 (mit Abbildung S. 98)
[421] Staatsarchiv 153: Personalakte Bernhard Bleeker: Protokoll der öffentlichen Sitzung am 19. 11. 1946, S. 5
[422] Abgebildet im VB, 3. 11. 1935 (im Akt des BHStA München: Haus der Deutschen Kunst 49)
[423] N. N.: Das Haus der Deutschen Ärzte. Ein Werk edelster Gesinnung und eigenschöpferischer Leistung, in: VB, Nr. 308, 4. 11. 1935, unpaginiert
[424] Diese Zurückweisung des Hitler-Portraits ist nicht nachzuweisen. Der Syndikus der ABK München, Josef Bernhart, äußerte sich anläßlich des Entnazifizierungsverfahrens gegen Bleeker 1946: „Mir ist nicht bekannt, dass eine Hitler-Büste im Haus der Deutschen Kunst ausgestossen wurde. Mir ist nur bekannt, dass ich sie nie im Haus der Deutschen Kunst gesehen habe" (Staatsarchiv 153: Protokoll der öffentlichen Sitzung am 19. 11. 1946, S. 6). Laut den Ausstellungskatalogen der GDK im HDK war Bleeker dort nie mit einem Hitler-Portrait vertreten. Jedoch zeigte der Künstler Bildnisse Hitlers auf mindestens 7 anderen Ausstellungen (siehe hierzu WV 211 und die Ausstellungsübersicht in der vorliegenden Arbeit).

von Hitler so viel schlechte Büsten, dass ich glaubte, es müsste auch etwas anständiges daraus zu machen sein“[425].

Das Bildnis entstand nach einer Photographie. Zu einer Portraitsitzung bei Hitler kam es nie, obwohl Bleeker sich dies gewünscht und hierfür sogar einen Antrag gestellt hatte[426].

Im Gegensatz zu Adolf-Hitler-Darstellungen anderer Künstler, bei denen die Ausschaltung alles Persönlichen und Menschlichen auf die alleinige Autorität des Diktators als Lenker und Leiter des Reiches verweist, hat Bleeker den „Führer“ weit weniger entschlossen und willensstark als vielmehr „nachdenklich“ gestaltet und somit die distanzierte Unberührbarkeit aufgehoben. In die Augen sind Pupillen gesetzt, die Oberlider gesenkt, so daß die Blickrichtung leicht nach unten verläuft. Dies verleiht dem Hitler-Portrait die oben erwähnte „Nachdenklichkeit“. Ein kämpferischer Ausdruck fehlt, Hitler ist nicht so dargestellt, wie er sich sehen wollte, obwohl Ulrich Christoffel[427] in diesem Kopf eine Erweiterung des künstlerischen Interesses „zur allgemeinen Empfänglichkeit für das Physiognomische und Typische der politischen Persönlichkeit[en]“ sieht und Bleeker „durch seine ganz dem Lebendigen, Willensmäßigen und Gegenwärtigen zugewandte plastische Intelligenz neue Erkenntnisse und Formungen“ geben konnte.

Sieht man jedoch von dieser normal-harmlosen Charakterisierung ab, fügt sich dieser Kopf in der Synthese aus großer Form und glatter Modellierweise durchaus schlüssig in Bleekers Portrait-Stil dieser Jahre. So sieht auch Gerhard Finckh[428] in dem Bildnis den „herrschenden national-klassizistischen Naturalismus“.

Ein Vergleich mit einem Hitler-Portrait Arno Brekers (1938)[429] zeigt den Unterschied deutlich: dem trutzig-markigen, energischen Kopf Brekers wohnt die oft propagierte „Willensstärke“ inne im Gegensatz zur beinahe „weich“ modellierten Gestaltung Bernhard Bleekers.

Generaloberst Walther von Reichenau (WV 213)

Auch das Bronze-Bildnis des Generalobersten von Reichenau (1884-1942) aus dem Jahre 1936 folgt in der Art der Charakterisierung dem Hitler-Portrait.

Zwar schreibt Wilhelm Westecker in seinem Artikel „Das Antlitz des Feldherrn“[430] von der „Lebhaftigkeit des Denkens“ und der „Festigkeit des Willens“ in diesem Kopf, jedoch scheint

[425] Staatsarchiv 153: Personalakte Bernhard Bleeker: Protokoll der öffentlichen Sitzung am 19. 11. 1946, S. 4
[426] ebd., S. 3
[427] Ulrich Christoffel: Zur Großen Münchner Kunstausstellung 1936, in: Die Kunst 73, 1936, S. 333
[428] Finckh 1987, Bd. 1, S. 363
[429] Abgebildet in: Davidson 1988, unpaginiert.
[430] Westecker 1940, S. 198

Reichenau hier vielmehr menschlich und weit weniger heroisch[431] dargestellt worden zu sein als man es sich bei dem Portrait eines Generals vorstellen könnte.

Durch den kurzen Halsansatz und den Verzicht auf Militärisches wie Rangabzeichen oder Kragenspiegel[432], was durchaus passend für einen Generalobersten wäre, vermeidet Bleeker, die hohe Position des Portraitierten zu kennzeichnen. Auch die bloße Reduzierung auf den Kopf (so daß das Bildnis nicht die pathetische Würde einer Büste besitzt) zielt hier auf die Darstellung des Generals als Mensch. Die Modellierung des Gesichtes mit den nicht unfreundlichen Zügen ruft kaum den Eindruck des entschlossenen willensstarken Heroen hervor und wird somit keinem monumentalen Pathos gerecht. Auch die hohe Stirn, die wuchtige Nase und das gewölbte Kinn scheinen mehr dem Interesse an bestimmten naturalistischen Ausdrucksformen zu folgen, als dem Versuch, die Autorität des Dargestellten zu fassen (wenngleich Bleeker bemüht ist, in dem Portrait den Charakterzug besonnener Weitsicht zur Geltung zu bringen).

Bleekers Künstlerkollegen Fritz Klimsch, Hans Haffenrichter und Nicolaus Schmidt fertigten ebenfalls Portraits von Militärs, die keinerlei Hinweise auf deren Rang und Bedeutung geben. Doch sind diese Köpfe durch Blick und Gestaltung weit heroischer gezeichnet und gleichsam unnahbarer als das menschliche Antlitz Reichenaus[433], wobei zu bemerken ist, daß einige dieser Bildnisse teilweise weit vor 1933 entstanden sind[434].

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Erwähnung des martialischen Aussehens des Generals: Als am 12. Februar 1938 der damalige österreichische Bundeskanzler Kurt Schuschnigg auf Hitlers Berghof versuchte, den Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich zu verhindern, ließ Hitler, um Schuschnigg einzuschüchtern, eine Reihe von Generälen auf den Obersalzberg als Statisten bestellen, hauptsächlich solche, die ein besonders martialisches Aussehen hatten. Der ehemalige Generalfeldmarschall Erhard Milch schilderte anläßlich seiner Aussage vor dem Internationalen Militärtribunal 1948 beim OKW-Prozeß eine Äußerung Hitlers: „Ich habe bei dem Besuch Schuschniggs meine beiden am brutalsten

---

[431] Man vergleiche beispielsweise den „Moltke“-Kopf Richard Knechts, der ebenfalls dem Artikel Westeckers beigegeben ist (ebd., S. 201), der Anklänge an römische Kaiser-Portraits aufweist.

[432] Beispiele von Feldherrn-Portraits mit militärischen Attributen wie Kragenspiegel o.ä. sind die Bildnisse von Generalfeldmarschall Keitel (Abb. WV 213a), Generalfeldmarschall von Rundstedt (Abb. WV 213b), Generaloberst von Brauchitsch (Abb. WV 213c), die von dem Bildhauer Hermann Joachim Pagels stammen, desweiteren das Bildnis Generals Erich von Ludendorff von Fritz Klimsch (abgebildet in: Westecker 1940, S. 203) und Arno Brekers Portrait Paul von Hindenburgs (abgebildet in: ebd., S. 202). All diesen Bildnissen ist ein heroisch-pathetischer Zug eigen, der durch die Monumentalität der Formgestaltung, die Glätte der Oberfläche oder den strengen Blick und Mimik erzielt wird.

[433] Vgl. hierzu Nicolaus Schmidts Portrait von Großadmiral Dr. h.c. Raeder (Abb. WV 213d) und Hans Haffenrichters Bildnis Hermann Görings (abgebildet in: Westecker 1940, S. 205).

[434] So beispielsweise Fritz Klimschs Büste des Generalfeldmarschalls Alfred Graf von Schliefen aus dem Jahre 1908 (abgebildet in: Westecker 1940, S. 200). Dieses Werk ist in „heroischer Nacktheit“ gegeben.

aussehenden Generäle im Vorzimmer paradieren lassen“. Gemeint waren die beiden späteren Generalfeldmarschälle Sperrle und von Reichenau[435].

Von solch einem martialischen Aussehen ist bei Bleekers Portrait nichts zu spüren.

Ulrich Christoffel konstatiert in seiner Besprechung der Münchner Kunstausstellung 1936[436], mit dem Portrait Reichenaus sei „das Zusammenwirken von Ton, Wille, Geschlossenheit, Form, Farbe und Lebendigkeit“ gegeben und „ein gewisser Höhepunkt der plastischen Bildniskunst erreicht“.

Das Bildnis des Generals scheint im Dritten Reich beliebt gewesen zu sein. Es wurde zweimal im offiziellen Kunstorgan der Nationalsozialisten, der „Kunst im Dritten (bzw. Deutschen) Reich“[437], publiziert.

Adolf Wagner (WV 260)

Der Bronze-Kopf des Gauleiters Adolf Wagner (1890-1944) entstand im Jahre 1941. Vor allem die stechenden Augen, die harte gerade Nase mit den ausgeprägten Nasolabialfalten, das deutlich modellierte Philtrum und die heruntergezogenen Mundwinkel lassen Wagner als einen unnahbaren, unerbittlich entschlossenen Mann erscheinen, wie er sich selbst sehen und darstellen wollte. Die herausgearbeitete Schläfen-Ader zeugt von Anspannung, das streng nach hinten gekämmte Haar vermittelt Disziplin und verleiht dem Kopf eine Dynamik, mit der ein einheitlich geschlossenes Gesamtgefüge erzielt wird. In diesem Portrait kommt all jenes zum Ausdruck, was diesen frühen Parteigänger Hitlers charakterisierte. Auch die Überlebensgröße des Portraits bewirkt hier pathetisch-heroisierende Monumentalität.

Eine ähnlich strenge Gestaltung zeigt Gottfried Alberts Portrait von Staatsrat Gauleiter Eggeling[438] (Abb. WV 260a), das ebenso wie Bleekers Wagner-Bildnis auf der GDK im HDK 1941 ausgestellt war. Auch hier sind die Nasolabialfalten, die heruntergezogenen Mundwinkel und der entschlossene Blick eingebunden in eine organisch geschlossene Form und lassen die Merkmale „willensmäßiger Entschlossenheit“ deutlich hervortreten. Es hat den Anschein, daß die Darstellung von führenden Persönlichkeiten des NS-Regimes bestimmten Topoi unterworfen war, mittels derer man die Verbindung zwischen Person und Amt auszudrücken hatte. Durch die strenge Monumentalität der Portraits und ihre Omnipräsenz in

---

[435] Domarus 1965, Bd. I, Zweiter Halbband, S. 787 (mit Anm. 62, ebd.)

[436] Christoffel: Zur großen Münchner Kunstausstellung 1936, in: Die Kunst 73, 1936, S. 333

[437] Werner Rittich: Situation unserer Plastik. Zur Ausstellung „Deutsche Plastik der Gegenwart“ in Warschau 1938, in: Die Kunst im Dritten Reich, 2. Jg., Folge 4, April 1938, S. 102-109, hier S. 107 (nur Abb.); Wilhelm Westecker: Das Antlitz des Feldherrn, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 4. Jg., Folge 7, Juli 1940, S. 196-207, Abb. S. 206

[438] Abgebildet in: Die Kunst im Deutschen Reich, 5. Jg., Folge 8/9, Ausgabe A, August/September 1941, S. 240 (Bleekers Gauleiter Wagner ist auf der gegenüberliegenden Seite, S. 241, abgebildet).

öffentlichen Gebäuden wurden die NS-Größen als Vertreter der absoluten und allumfassenden Macht des Staates präsentiert, die Bildnisse als Mittel der Herrschaft eingesetzt.

4.6.: „Spätimpressionistische“ Tendenzen:

Mit diesem Ausdruck soll das Alterswerk Bleekers gekennzeichnet werden. Seine Portraits weisen nunmehr eine rauhe und pointierte Oberfläche auf, die zum Bersten gespannt ist und die nochmals „impressionistische“ Züge trägt, wenn auch nicht in der großen vereinheitlichten Form der früheren Jahre, sondern vielmehr durch eine undifferenziertere Behandlung der Oberfläche, die nun „schuppiger“ und poröser wird.

Hjalmar Schacht (WV 336)

Etwa um das Jahr 1955 entstand das Portrait des ehemaligen Reichsbankpräsidenten Hjalmar Schacht (1877-1970).

Die gesamte Bronzehaut ist mit kleinen punktuellen Einkerbungen übersät, die Augen sind – im Verhältnis zu Bleekers früheren Portraits – nurmehr schwach ausgearbeitet (abgesehen von den buschigen Augenbrauen), die Pupillen knopfartig modelliert, die Augenlider gesenkt. Auch ist die Mundpartie nur durch wenige kräftige in die Oberfläche eingegrabene Striche angedeutet. Der Dargestellte wirkt durch solche Akzentuierungen müde, das fortgeschrittene Alter des damals 78-jährigen Schacht ist fühlbar.

Auch in den Bildnissen *Fritz Bäumls* (1957) (WV 351), *Wilhelm Stepps* (1962) (WV 375), *Gustav Bodechtels* (1964) (WV 381) und des Kinderarztes *Meinhard von Pfaundler* (1966) (WV 389), Bleekers letztem Portraitwerk, sind solche Modellierweisen erkennbar: Es scheint, als ob die Köpfe von innen heraus aufbrechen. Die Bronzeoberfläche ist überall porös und rissig. Dadurch tritt die Modellierung der Gesichtspartie in den Hintergrund, die Oberflächenerscheinung dominiert.

Das deutlichste Beispiel für den Wandel in Bleekers Schaffen ist das Portrait *Eugen Roths* aus dem Jahr 1965 (WV 385). Der Blick des Schriftstellers ist nachdenklich, der Gesichtsausdruck läßt auf einen stark verinnerlichten Menschen schließen. Falten treten zurück zugunsten der porösen Oberfläche. Die noppige, schuppenhafte Behandlung der Bronze dominiert klar die physiognomischen und mimischen Gesichtspartien, die nun fast gänzlich zurücktreten.

4.7.: Frauenportraits

Die Frauenköpfe im Œuvre Bleekers sollen als ein eigenständiges Kapitel behandelt werden. Der Bildhauer fertigte verhältnismäßig wenige weibliche Portraits, die nicht immer in einem einheitlichen Stil gearbeitet wurden. Auch hier zeigt sich eine relativ große Bandbreite an verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers. Auffallend ist, daß Bleeker die Mehrheit der Frauenbildnisse nicht in Bronze fertigte, sondern in Marmor[439].

Egonie Bleeker (WV 18)

Bernhard Bleeker schuf von seiner ersten Frau Egonie, geb. Carbert, vier Bildnisbüsten, die etwa zwischen 1908 und1916 entstanden sind[440].

Dieses Marmor-Bildnis entstand vermutlich zwischen 1908 und 1913[441].

Die Oberfläche ist glatt modelliert. Von der deutlich akzentuierten Hakennase, die an der Nasenwurzel etwas eingewölbt ist, setzt sich die Umrißlinie über die hohe Stirn und das weitgehend unbehandelte Haar fort und korrespondiert so mit der Vorwärtsneigung des Kopfes. Hierdurch ergibt sich eine geschlossene Wirkung, die allerdings im Bereich des unbearbeiteten Hinterkopfes wieder aufgelöst wird. Das edle Gesicht ist fein herausmodelliert im Gegensatz zum grob und unbehauenen Haarbereich. Auch der untere Teil der Büste, der gleichzeitig als Sockel dient, ist absichtlich unvollendet, ebenso wie die seitlichen Teile, an die sich die Schultern anschließen würden. Durch diese „non-finito"-Manier entsteht der Eindruck des Artifiziellen und Torsohaften, ebenso wie bei der Büste der Egonie aus dem Jahr 1914 (WV 65). Der Kopf mit dem langen Hals scheint aus dem unbearbeiteten Marmorblock herauszuwachsen und nimmt eine entschiedene Vorwärts-und-nach-oben-Richtung ein, die das Bildnis eindrucksvoll und dominant erscheinen läßt. Hierdurch erfährt das Werk einen stark repräsentativen Charakter, obwohl es wohl nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war.

Durch die akzentuierte Darstellung der Physiognomie, die hohen Wangenknochen, die leicht heruntergezogenen Mundwinkel und die Nase, entsteht der Eindruck einer unnahbaren, selbstbewußten Persönlichkeit. Das Werk folgt klassischer, aber auch monumentalisierender Tradition, wenngleich das Herauswachsen aus dem unbearbeiteten Stein von Michelangelo, Auguste Rodin, Max Klinger und besonders von Adolf von Hildebrand übernommen wurde. Nicht zuletzt trägt das Material Marmor zur Erhabenheit des Bildnisses bei.

---

[439] Viele von seinen Frauen-Portraits sind jedoch verschollen, so daß über deren Material keine Aussage zu treffen ist.

[440] Die Datierungen sind nicht gesichert. Bei diesen Angaben handelt es sich um das Jahr der erstmaligen Publikation der Köpfe in Kunstzeitschriften und Hinweise in Ausstellungskatalogen.

[441] Im Jahre 1926 wurde es auf der I. Allgemeinen Kunst-Ausstellung im Münchner Glaspalast (Nr. 2018) gezeigt.

Bei der Marmorbüste der Egonie, die um das Jahr *1912* entstand (WV 39), verzichtet Bleeker auf kleinteilige Details. Das lange Haar, das über die Schultern bis zur Brust fällt, setzt sich durch eine betonte Linie deutlich vom Gesicht ab, wodurch der Eindruck einer Haube entsteht. Seine summarische Gestaltung wird nur durch winzige Einkratzungen in den Marmor strukturiert und trägt zur Geschlossenheit der Gesamtform bei. Uta Kuhl[442] sieht das Werk als unvollendet an mit dem Verweis auf diese Haargestaltung. In der Tat könnte man bei näherer Betrachtung die Tendenz zum „non-finito" erkennen (die Büste ist leider nur als Abbildung erhalten), es hat sich jedoch gezeigt (beispielsweise beim Portrait Walter Riezlers, welches vollendet ist und in etwa zeitgleich entstand), daß Bleeker oftmals auf kleinteilige Ausführung verzichtet und somit eine gewisse Klassizität in die Darstellung einbringt, wie auch bei diesem Bildnis. Es ist somit nicht zwingend anzunehmen, daß die Büste unvollendet ist.

Die mandelförmigen Augen mit den deutlich geformten Brauen, die Nase und der geschlossene Mund mit den weichen Lippen sind zu großen Partien zusammengefasst und harmonisieren miteinander, so daß der Dargestellten ein sanfter Ausdruck innewohnt.

Bleeker verwendete das Material Marmor bei klassizierenden Bildnissen, bei Persönlichkeiten, die durch ihren gesellschaftlichen Rang angesehen waren und auch bei seinen Frauenbildnissen. Durch den Einsatz des Marmors gelang dem Künstler eine Sublimierung der dargestellten Personen, der ihnen somit „Adel" und würdevolle Ausstrahlung verlieh.

Formal könnte sich Bleeker bei diesem Portrait an dem Bildnis der Irene Sattler von Adolf von Hildebrand (1902-04) (Abb. WV 39a) angelehnt haben: Die langen Haare, die zarten Gesichtszüge und die weichen Übergänge der einzelnen Körperpartien, die durch den samtig wirkenden Marmor besonders betont werden, lassen eine Orientierung an diesem Werk möglich erscheinen.

Die Büste der Egonie aus dem Jahre *1914* (WV 65) weist klassischere Züge auf. Ihr Kopf ist nach rechts gewandt. Dieses Ausbrechen aus der Mittelachse ist verhältnismäßig selten im Werk Bleekers festzustellen. Wiederum verzichtet der Künstler auf naturalistische Details, indem er die Oberfläche glättet und die Gesichtszüge eben und gleichmäßig gestaltet. Nase, Mund und Augenpartie sind in ähnlich sanfter Weise gearbeitet wie bei der Büste Egonies aus dem Jahr 1912 (WV 39). Der Blick ist gesenkt, das Gesicht der Portraitierten wirkt verinnerlicht und verschlossen und meidet den Kontakt mit dem Betrachter. Der Mund mit

[442] Kuhl 1993, S. 36

den beiden Grübchen an der Seite ist leicht geöffnet. Durch diese Darstellung entsteht der Ausdruck einer großen Empfindsamkeit und Intimität. Über das Haupt ist straff ein Tuch gebunden, darunter sichtbar der Haaransatz.
Der Sockel ist aus dem gleichen Stück Marmor gefertigt, so daß das hermenartige Bildnis aus dem unbearbeiteten Block herauszuwachsen scheint. Hierdurch wird der Charakter eines Fragments betont, ähnlich einem Torso. Bleeker arbeitet bewußt mit diesem Stilmittel, um die Klassizität des Portraits hervorzuheben. Durch die Neigung des Kopfes zur Seite, die Haube und die „non-finito"-Bearbeitung fühlt man sich an antike Frauenbildnisse erinnert.
Auch hier könnte sich der Künstler wiederum an Hildebrands Gipsbüste einer Frau (1884) (Abb. WV 65a) orientiert haben: die leichte Kopfneigung, der zarte Gesichtsausdruck und das Tuch auf ihrem Haupt zeigen formale Ähnlichkeiten mit Bleekers Büste.

Das Portrait Egonie Bleekers[443] aus dem Jahr *1916* (WV 83) steht in der Nachfolge der Büste von 1914 (WV 65). Der Kopf ist wesentlich stärker zur Seite geneigt als der zwei Jahre zuvor entstandene, nun aber nach links. Die Dargestellte trägt ein kunstvoll drapiertes Tuch auf dem Kopf, unter dem die Haare sichtbar werden, das Gewand mutet klassisch an.
Die Abbildung zeigt den Tonentwurf. Es ist unklar, ob und in welchem Material die Büste, die bis zur Brust reicht und ohne Armansatz modelliert ist, endgültig ausgeführt wurde. Bearbeitungsspuren sind noch zu erkennen, wodurch das Portrait unvollendet wirkt, noch im Arbeitsvorgang begriffen und somit lebendiger als die Bildnisse zuvor. Der Schwung nach links ruft eine Distanziertheit hervor, die Dargestellte erscheint stolz und selbstbewußt.

Ruth Bleeker (WV 171)
Der Kopf von Bleekers dritter Frau Ruth entstand im Jahre 1932. Er ist im Gegensatz zu den Portraits seiner ersten Frau Egonie nicht aus Marmor (bzw. Ton), sondern aus Bronze gefertigt.
Die Oberfläche ist glatt, der Kopf ist leicht nach vorne geneigt. Die Oberlider verdecken die großen Augen fast bis zur Hälfte, der Blick folgt der Neigung des Kopfes. Die „Stupsnase", der leicht geöffnete Mund und die großen Augen verleihen dem Gesicht der 23-jährigen stark mädchenhafte Züge. Die Haare sind gescheitelt und als zwei glatte Flächen über den Kopf gelegt, mit nur wenigen Strichen strukturiert und hinten zu einem Zopf zusammengebunden. Die Ohren fügen sich harmonisch in die Haarzone ein.

[443] Diese Abbildung, die in der Zeitschrift „Die Kunst" 33, 1916, S. 12, publiziert wurde, trägt den Titel „Frauenbüste". Durch Vergleiche mit den Büsten von 1912 (WV 39) und 1914 (WV 65) kann die Dargestellte aber ohne Schwierigkeiten mit Egonie Bleeker identifiziert werden.

Zu diesem edel-filigran gefertigten Kopf kontrastiert der abrupte Abschluß des Halses, der wie herausgerissen und somit stark fragmentierend scheint. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den kleinen Sockel, der nur am vorderen Halsbereich mit dem Kopf verbunden ist und ihn „schweben“ läßt, was wiederum die Leichtigkeit des Mädchenkopfes unterstreicht.
Das Bildnis ist in ähnlich geschönt-idealisierter Weise dargestellt wie der Kopf der Rosario von Scanzoni aus dem Jahre 1931:

Rosario von Scanzoni (WV 166)
Einen Bruch in der Modellierweise zwischen konventioneller Art und monumentaler Gestaltung zeigt sich im Kopf der Rosario von Scanzoni aus dem Jahr 1931.
Dieses Bildnis ist stilisierter gehalten als alle anderen Köpfe Bleekers. Das unstrukturierte Haar wirkt wie aufgesetzt, die glatte Bronzehaut weist so gut wie keine Unebenheiten auf. Der Mittelscheitel betont die Symmetrie des ebenmäßig geformten Gesichtes. Die Augen liegen in tiefen Höhlen, die schlanke gerade Nase und der schmale Mund verstärken den strengen Ausdruck des Kopfes, was der unnatürlich lange Hals unterstreicht, durch den der Kopf emporgestreckt erscheint. Unter Verzicht auf Details und Vermeidung naturalistischer Gestaltung erreicht Bleeker eine idealisierend-stilisierende Form, ähnlich wie beim Kopf seiner dritten Ehefrau Ruth[444].
Mit diesem Portrait schließt sich Bleeker seinen zeitgenössischen Bildhauerkollegen in Berlin an, beispielsweis der Bildnisauffassung Hermann Blumenthals[445] oder Georg Kolbes.

Bettina Stöcklein (WV 281)
Das Terracotta-Bildnis der Schauspielerin Bettina Stöcklein entstand nach dem Kriegsende 1946, als sie mit weiteren Personen in Bleekers Haus in der Haushoferstraße „zwangseinquartiert“ war[446].
Der lange Hals, der leicht aus der Mittelachse gebrochene Kopf und das das gesamte Haupt umspielende volumenreiche lockige Haar verleihen dem Bildnis eine geschlossene, einheitliche Form, die durch die bewegt und abwechslungsreich gestaltete Frisur aufgelockert wird. Dennoch wird an der Haarzone eine flüchtig-schnelle Gestaltungsweise erkenntlich, die dem Bildganzen den Anschein eines Entwurfs verleiht. Die Spontaneität der Bearbeitung erinnert an Bleekers „impressionistische“ Phase der Vorkriegszeit, die ab der Mitte der

[444] Olaf Gulbransson lobte dieses Portrait überschwenglich, siehe hierzu Anhang A: Nr. 1
[445] So beispielsweise Blumenthals Bronzeportrait „Frau Noa Kiepenheuer“ (1936) (abgebildet im Ausst. Kat. „Junge deutsche Bildhauer“, Städtische Kunsthalle Mannheim 1937, Nr. 12)
[446] NL BB: I, B-5: Bleeker an das Städtische Hauptwohnungsamt München, 18. 4. 1946

Fünfziger Jahre nochmals in einer abgewandelten, stärkeren Weise in seinem Werk auftritt, aber bereits beim Bildnis Ernst Buchners aus dem Jahre 1948 (WV 289) zu erkennen ist.
Bleeker vereinigt somit in diesem Portrait verschiedene Stilausdrücke, wodurch der Kopf eine durchaus spannungsreiche Wirkung erzielt.

4.8.: Reliefs

Portraitreliefs nehmen einen verhältnismäßig kleinen Raum im Werk Bleekers ein. Mit nur einer Ausnahme sind die Dargestellten alle im Profil nach links oder rechts gezeigt. Die hochrechteckige Grundfläche bleibt meist schmucklos, lediglich die Namen und das Entstehungsjahr sind angegeben.

König Ludwig III. (WV 56)

1913 schuf Bleeker das Portraitrelief König Ludwigs III. von Bayern (1845-1921), von dem er im Jahre 1914 nochmals zwei leicht voneinander abweichende Reliefs fertigte (WV 69). Der Kopf des Königs ist im Profil nach links dargestellt. Er ist ohne königliche Attribute wiedergegeben, so daß man nicht ohne weiteres auf eine Person des höchsten Adels schließen würde. Der kragenlose Hals des Monarchen wirkt kahl, die Darstellung sehr naturalistisch: Eine kräftige Nase mit ausgeprägten Nasenflügeln, Adern und Falten um die Augen und am Hals, hohe Wangenknochen. Haare, Bart und Ohr sind deutlich herausgearbeitet.
Die hochrechteckige Grundfläche ist doppelt gerahmt, wobei der innere Rahmen wesentlich schmaler als der äußere ist. Über dem Haupt des Monarchen ist die Jahreszahl „MDCCCCXIII“ (bzw. „MDCCCCXIV“) eingraviert, unter dem Kopf Name und Titel „LUDWIG III. / KOENIG VON BAYERN“. Die übrige Fläche ist schmucklos gehalten, so daß das Bildnis im Portraitfeld wie zu schweben scheint.
Durch die „bürgerliche“ Art der Darstellung scheint der Künstler die Volkstümlichkeit des Königs hervorzuheben, wobei er sich bei dem strengen Profil und der schmucklosen Rahmung sicherlich an klassizistischen Reliefwerken orientiert hatte.
Ähnlichkeiten sind auch zu der Modellierweise Adolf von Hildebrands zu erkennen, der im Jahre 1900 ein Relief von Ludwigs Vater, dem Prinzregenten Luitpold (Abb. WV 56a), und 1915 ein Portraitrelief des Königs fertigte.

Margarete Fürstin zu Thurn und Taxis (WV 62)

Das Marmor-Portrait der Fürstin (1870-1955) entstand um das Jahr 1913. Bleeker charakterisierte das glatte Gesicht in wenigen Zügen. Hauptaugenmerk des Reliefs ist das Haar. Es ist dynamisch großformatig angelegt, die fein eingravierten Linien betonen die Richtung. Die wilde, ungekämmte Frisur verleiht dem Portrait eine Vitalität, die das streng „klassizistische" Gesicht formal nicht zu geben vermag. Eine besondere Belebung des Reliefs wird durch die Behandlung des Haares erzielt, das den rechten Rand der hochrechteckigen Marmor-Platte überschneidet. Somit entsteht eine beabsichtigte Asymmetrie, welche die Konzentration des Betrachters verstärkt auf die rechte Bildseite lenkt und das sonst so „spartanisch" gestaltete Werk auflockert.

Möglicherweise fiel das Portrait-Relief der Fürstin nicht zu ihrer Zufriedenheit aus, so daß das Bildnis nicht geliefert wurde. Dafür spricht die leere untere Fläche, die für ihren Namen bestimmt war und die Tatsache, daß sich das Werk im Besitz des Sohnes des Künstlers befindet.

Eugen Schmid (WV 119)

Hat Bleeker den Kopf König Ludwigs III. in einer volkstümlichen und naturalistischen Weise gestaltet (WV 56), so modellierte er den Kopf seines Schwiegervaters Eugen Schmid[447], Maler und ehemaliger Kavalleriegeneral, im Jahre 1922 auf eine strengere, „klassischere", aber dennoch naturalistische Art. Die Haare sind nur durch wenige Einkratzungen angedeutet. Die charakteristische Hakennase, der schmale Oberlippenbart, der leicht heruntergezogene Mundwinkel, die hohen Wangenknochen und die scharfblickenden Augen mit den deutlich herausgearbeiteten Augenbrauen verleihen dem soldatisch wirkenden Dargestellten eine noble Alterswürde. Man spürt das Bemühen des Künstlers, dem Portraitierten ein edles und respektvolles Äußeres zu geben. Durch die Betonung der wichtigsten Züge, Herausarbeitung des Notwendigsten und Verzicht auf allzugroßen Detailreichtum, ließe sich dieses Portrait auch problemlos in die Reihe von Bleekers Bildnissen der Dreißiger und Vierziger Jahre eingliedern.

[447] Bleeker war in zweiter Ehe mit Margarethe Schmid verheiratet. Das Datum auf dem Relief: „1. SEPT. 1922" war sowohl der Geburtstag Margarethes als auch der Verlobungstag mit Bernhard Bleeker (freundliche Mitteilung des Eigentümers).

Catharine Heinkel (WV 261)

Eines der beeindruckendsten Portraitwerke Bleekers ist das erhabene, leider verschollene, Relief der Mutter des Flugzeugkonstrukteurs Ernst Heinkel, Catharine, aus dem Jahre 1941, das für ihr Grabmal bestimmt war. Es ist das einzige Relief des Künstlers, das die portraitierte Person (annähernd) frontal darstellt.

Ihre Gesichtszüge sind naturalistisch wiedergegeben, dennoch verzichtet Bleeker auf kleinteiliges Beiwerk und faßt das Antlitz in großen Partien zusammen. Die Dargestellte nimmt Blickkontakt mit dem Betrachter auf, die Frau präsentiert sich somit sehr selbstbewußt. Das Relief wirkt repräsentativ und steht somit ganz in der Tradition der Portraitkunst Bleekers zur Zeit der Dreißiger und Vierziger Jahre.

Das Tuch, das die Dargestellte auf dem Kopf trägt, verläuft in Falten hinter ihren Ohren über die Schultern und mischt sich dort mit dem Gewand, um sich dann im unbehandelten Stein an der Unterseite des Reliefs zu verlieren. Umgekehrt wird der Eindruck erweckt, daß die Frau aus dem unbehandelten Stein förmlich herauswächst. Der Kopf ist als wichtigster Bereich des gesamten Bildnisses am plastischsten ausmodelliert.

Mit dem Kunstgriff des Aus-dem-Stein-Herauswachsens scheint sich Bleeker an Werken Auguste Rodins orientiert zu haben, der als erster Künstler der neueren Zeit – gemeint ist hier die Zeit ab dem 19. Jahrhundert – die Form des Unvollendeten zum eigenständigen Kunstwerk erhob, das im Torsomotiv seinen Höhepunkt erreichte.

Gottlieb Daimler (WV 327)

Dargestellt ist der Kopf des Fahrzeugkonstrukteurs Gottlieb Daimler (1834-1900) im Profil nach rechts auf einer hochrechteckigen Platte. Bleeker schuf das Werk in einer für sein Schaffen sehr untypischen Weise: Der Kopf des Ingenieurs ist extrem stilisiert gehalten, physiognomische Details werden zu Gunsten einer stark reduzierten Gestaltungsweise vernachlässigt, die sich insbesondere durch die Konzentration auf den Kontur und die „große Form“ auszeichnet. Das Haar am Hinterkopf und der Vollbart sind nur durch lockere Einkratzungen strukturiert, das Ohr weist kaum anatomische Details auf. Ein auffallendes Merkmal an diesem Portrait ist das stechend-scharf beobachtende Auge, in das eine Pupille gezeichnet ist.

Bleeker gelingt somit eine Charakterisierung, die dem technisch-naturwissenschaftlichen Forscher entsprach.

Der fragmentarisch wirkende Halsabriß, dessen geschwungene Linie mit der Rundung des Schädels korrespondiert, trägt zu der flüchtig erscheinenden Modellierweise bei und verstärkt die Stilisierung deutlich.
Es ist nicht bekannt, wann das Relief gefertigt wurde. Das „Deutsche Museum“ in München erwarb das Werk im Jahre 1955. Es ist anzunehmen, daß der Künstler das Bildnis kurz zuvor fertigte, denn kaum eines seiner anderen Portraitwerke weist jemals eine solche Stilisierung auf, die für Bleekers Verhältnisse als überaus modern zu bezeichnen ist.

4.9.: Zusammenfassung des Kapitels

Es zeigte sich, daß Bleeker im Laufe seines ca. 65-jährigen Schaffens verschiedene Stilformen bei seinen Portraits anwandte und diese nicht in einer kontinuierlichen Weise entwickelte, sondern immer wieder, je nach Lust und Laune, je nach Zeitgeschmack, je nach Charakter des Dargestellten und je nach Verhältnis zu diesem variierte. Dies erschwert freilich eine genaue Datierung.
Bleeker vermochte die dargestellte Person sowohl formal ähnlich als auch psychologisch treffend wiederzugeben, was er teilweise auch durch die Wahl des Materials zu verdeutlichen suchte. Auffallend ist, daß der Künstler sehr häufig nur den Kopf selbst, ohne den oftmals repräsentativen Büstenteil, modellierte. Somit gelang es ihm, die Konzentration auf den Charakter des Dargestellten zu lenken und den seelisch-emotionalen Ausdruck zu betonen. Die Büstenform mit dem mehr oder weniger stark ausgearbeiteten Brustausschnitt diente zumeist einer idealisiert-distanzierten Würdigung der portraitierten Person.

Bleekers Stilausprägungen war ein weiter Rahmen gegeben: Von naturalistischen, in den Traditionen des 19. Jahrhunderts verlaufenden Formulierungen, anfänglich geprägt durch seinen Lehrer Wilhelm von Rümann, über klassizierend-idealisierende Bildnisse, hierbei an Adolf von Hildebrand orientiert, Zwischenspiele impressionistischer Art unter Anlehnung an Rodin nicht vernachlässigend, Experimente mit expressionistischen Anklängen erprobend, führte sein Weg in die konventionellen Bahnen des monumentalen Neoklassizismus der Dreißiger und Vierziger Jahre. Nach dem Krieg kehrte er zu abgemilderten neoklassizistischen und naturalistischen Formgebungen zurück, bevor er sich in seinem Alterswerk ab den Fünfziger Jahren eine Wiederaufnahme impressionistischen Formenguts zu eigen machte, die er allerdings in einer extremen Art steigerte, indem er das Material stark strapazierte, nahezu von Innen nach Außen kehrte und somit die Form über Physiognomie und Mimik dominieren ließ.

Bei all diesen Stilvariationen ist dennoch immer eine konsequente Formalisierung zu erkennen, die die Köpfe und Büsten niemals abstrahiert und nur gelegentlich stilisiert zeigen. Ein Neuerer auf dem Gebiet der Portraitkunst war Bleeker sicherlich nicht, das hätte auch seiner Ausbildung widersprochen, die von den Stilformen des 19. Jahrhunderts, antiker und neoklassizistischer Kunst geprägt war.

5. *Denkmäler*

Unter Denkmälern im weitesten Sinne werden nicht nur Gedenkmale auf öffentlichen Plätzen verstanden, denen eine memoriale Funktion innewohnt, sondern auch Grabmäler und Brunnen.
Da Grabmäler zumeist privateren und intimeren Charakter haben und das Gedenken an die verewigte Person auf einen kleineren Kreis Interessierter abzielt, wird diese Gattung gesondert behandelt.
Brunnen beanspruchen allein durch ihre Form in Zusammenhang mit dem Element Wasser eine eigene Kategorie. So sollen auch sie in einem eigenen Kapitel besprochen werden.

Die hier präsentierten Denkmäler sind in der Absicht aufgestellt, öffentlich an eine bestimmte Person oder Personengruppe zu erinnern. Hierzu gehören auch Kriegerdenkmäler, die im Denkmalswerk Bernhard Bleekers überwiegen.
Der Künstler schuf Personen-, Tier- und non-figurative-(Krieger-)Denkmale. Es bietet sich somit an, die jeweiligen Werke nicht chronologisch oder stilistisch zu untersuchen, sondern nach Gattungen geordnet.
Folgende Kategorien sind zu unterscheiden:

- Religiöse Denkmäler
- Herrscherdenkmäler
- Non-figurative Denkmäler
- Figurative Denkmäler
- Figurative Kriegerdenkmäler
- Kriegerdenkmäler, die ein Tier als Hauptmotiv besitzen

5. 1.: Religiöse Denkmäler

5. 1. 1.: Der Heilige Christophorus an der Isar in München (WV 24)

Im Jahre 1909 schuf Bleeker einen Hl. Christophorus, der auf einer „Terrasse“ an den neuen Isaranlagen an der Widenmayerstraße in München, südlich der Maximiliansbrücke von der Stadtgemeinde aus Mitteln des Kunstfonds errichtet wurde[448]. Die Statue steht noch heute dort.
Wie es zu dem Auftrag kam, ist nicht bekannt. Ein Jahr zuvor hatte Bleeker für die Ausstellung „München 1908“ die Brunnengruppe „Reichtum“ gestaltet (WV 14), die sehr

[448] München und seine Bauten..., München 1912, S. 735 (mit Abb.)

positive Kritiken erhielt und den Künstler bekannt machte. Es ist denkbar, daß sich Bleeker mit diesem Werk für weitere Großplastiken empfahl.

Der Legende zufolge war der hl. Christophorus, mit ursprünglichem Namen Reprobus, ein Riese, der seine Heimat verließ, um dem mächtigsten König zu dienen. Nach langem Irren und Suchen traf er auf einen Einsiedler, der ihm den Rat gab, Menschen durch einen reißenden Fluß zu tragen. Eines Tages nun trug Reprobus ein kleines Kind auf seinen Schultern, dessen Last ihm in der Mitte des Flusses so schwer wurde, daß er beinahe ertrank. Erschöpft am anderen Ufer angekommen, offenbarte sich der Knabe als Christus, den der Riese trug mit den Lasten der ganzen Welt auf seinen Schultern. Christus taufte Reprobus auf den Namen Christophorus (griech.: Christusträger). Von diesem Zeitpunkt an bekehrte der Heilige zahlreiche Menschen, später erlitt er sein Martyrium, indem er nach vielen Foltern enthauptet wurde[449]. Der Heilige zählt zu den 14 Nothelfern und schützt vor Krankheit, Siechtum und plötzlichem Tod auf der Straße.

Der Münchner Christophorus, auch Schutzpatron der Flößer und Schiffer, steht am Ufer der Isar, so daß der Bezug zur Legende deutlich wird. Der Heilige trägt auf seinen Schultern das Christuskind, unter dessen Last er in die Knie gesunken ist. Mit seinem rechten Arm stützt er sich auf einen gewaltigen Holzstab, das bärtige Haupt ist zur Seite gewandt.

Bleeker bricht bei seiner Darstellung mit der geläufigen ikonographischen Tradition, indem er den Heiligen nur mit einem Lendenschurz bekleidet darstellt, ohne den oftmals zu verzeichnenden langen schweren Mantel.

Auf Grund ihrer Aufstellung auf dem Terrassengeländer ist die Figurengruppe auf eine Ansichtsseite ausgerichtet. Der angewinkelte linke Arm des Christophorus verläuft in weit umspannender Geste zu seinem Rücken. Hierdurch entsteht zwischen der Armbeuge und der linken Seite des Oberkörpers ein dreieckförmiger Durchblick, der seine Parallele auf der anderen Seite findet, wo sich zwischen Holzstab, Brust und rechtem Oberschenkel die Dreieckform wiederholt. Durch diese Hohlräume wird die kompakte Steinmasse aufgelockert. Die Vertikalität des Stockes, die senkrechten Falten des Lendenschurzes, der linke Oberschenkel und die Christusfigur verleihen der Gruppe einen Höhenzug, der jedoch durch die horizontalen Komponenten, den nahezu waagrechten linken Oberarm des Riesen und seine durch die Last des Kindes niedergedrückte Haltung abgemildert wird. Die Vertikale von Holzstab und linkem Oberschenkel findet ihre Entsprechung in der raumgreifenden Gestaltung von linkem Arm und rechtem Bein. Der Felsblock, auf dem die Gruppe steht,

[449] Legenda aurea, übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1975 (8. Auflage), S. 498-503

definiert die Breite der Figur und bindet ihre ausladenden Komponenten wieder zu einer geschlosseneren Form in einen imaginierten Kubus ein.
Das Werk ist geprägt von einer barocken Formgebung mit gedrehter, dynamischer Bewegung, die das Geschehen dramatisiert. Aber auch Anzeichen einer Monumentalisierung, wie sie in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zu Tage treten, sind bei Bleekers Gestaltung zu erkennen.
Kaum ein anderes großplastisches Werk des Künstlers ist von solch einer Bewegtheit durchdrungen. Die Binnenmodellierung zeigt eine kraftvolle Gestaltung der Muskeln und des ganzen Körpers, wie sie Bleeker kaum mehr anwenden wird.
Vergleicht man Bleekers Christophorus mit seiner „Reichtum"-Gruppe aus dem Jahre 1908 (WV 14), bei der er zweifelsohne von Adolf von Hildebrand inspiriert wurde, so bewegt sich der Künstler hier wieder in einer Tradition, die historistische – neobarocke – und naturalistische Tendenzen aufgreift. Ein Zeichen dafür, daß Bleeker zu dieser Zeit verschiedene Stilformen erprobte und noch keine eindeutige Stellung bezogen hatte.

5. 2.: Herrscherdenkmäler

5. 2. 1.: Die Sitzfigur des Prinzregenten Luitpold in der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität (WV 17)

Das einzige bekannte Herrscherdenkmal Bleekers ist die Sitzfigur des Prinzregenten Luitpold auf einer der beiden Treppenwangen im Lichthof der Ludwig-Maximilians-Universität München.
Den Auftrag für dieses Werk erhielt Bleeker im Jahre 1908[450]. Er stand im Zusammenhang mit dem Universitätserweiterungsbau von German Bestelmeyer[451], mit dem Bleeker gut befreundet war. Einem Schreiben des Verwaltungs-Ausschusses der Münchner Universität an das bayerische Innenministerium vom 12. August 1908 ist zu entnehmen, daß nach Empfehlung der Bauleitung *sitzende* Figuren von König Ludwig I. und seinem Sohn, dem Prinzregenten Luitpold erwünscht waren[452]. Bleeker und Knut Åkerberg (hier als Kurt Aeckerberg bezeichnet), „deren bisherige künstlerische Leistungen eine würdevolle und

[450] BHStA: MK 39528: Akten des k. Staatsministeriums für Unterricht und Kultus: Universität München. Unversitäts-Gebäude. Aufstellung von Statuen, Büsten und Bildern. Ehrentafel für die gefallenen Universitäts-Angehörigen des Weltkrieges 1914/18: Verwaltungs-Ausschuß der k. Ludwig-Maximilians-Universität an das k. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, 12. 8. 1908; Schreiben Anton von Wehners an Prinzregent Luitpold, 23. 8. 1908
[451] Die Universität wurde zwischen 1905 und 1908 von Bestelmeyer um den Lichthof und die Anlage an der Amalienstraße erweitert (München und seine Bauten..., München 1912, S. 508-511).
[452] BHStA: MK 39528: Verwaltungs-Ausschuß der LMU an das k. Innenministerium, 12. 8. 1908

gediegene Ausführung verbürgen“[453], übernahmen die Herstellung in Gips, die später in Marmor übertragen wurde. Die Kosten für die Gipsmodelle betrugen jeweils 3000 Mark.
Die beiden Künstler wurden von Adolf von Hildebrand „protegiert“ und von Professor Floßmann empfohlen. Auch wurde von ihnen „ständig Professor von Hildebrand zu Rat gezogen“[454], ein Zeichen, daß die Künstler zur damaligen Zeit erst in der Anfangsphase ihres Schaffens standen.
Knut Åkerberg übernahm die Ausführung der Figur König Ludwigs I. (Abb. WV 17a), Bleeker diejenige des Prinzregenten. Anton von Wehner, Mitarbeiter im Innenministerium, ersuchte für Bleeker eine Genehmigung für eine Modellsitzung beim Prinzregenten[455]. Am 25. November 1908 sprach Luitpold „die Geneigtheit“[456] aus, Bleeker eine Sitzung zu gewähren.
Am 11. März 1911 wurde Bleekers Figur zusammen mit derjenigen König Ludwigs I., die sich auf der gegenüberliegenden Treppenwange befindet, anläßlich des 90. Geburtstages des Prinzregenten eingeweiht[457]. Der Rektor der Universität, Prof. von Hertling, hielt eine Ansprache, die das Nationalbewußtsein jener Zeit widerspiegelt: „Mögen die Marmorstandbilder stets die Zeugen einer glücklichen Zukunft sein, einer Wissenschaftsentwicklung, welche im Dienste der Wahrheit die Güter der gesamten Menschheit vermehren, einer nationalen Erziehung, welche die Herzen unserer Jugend mit unauslöschlicher Vaterlandsliebe erfüllt; dieser Wunsch wird sich erfüllen, wenn die zu ihren Füßen Wandelnden dem Schirmherrn dieses Hauses in Pflichttreue und nationaler Gesinung nacheifern“[458].

---

[453] ebd.: Schreiben Anton von Wehners an Prinzregent Luitpold, 23. 8. 1908
[454] ebd.: hs. Schreiben (Entwurf) Anton von Wehners, 24. 11. 1908
[455] ebd.
[456] ebd.: hs. Schreiben (gez. Wiedemann) an Anton von Wehner, 25. 11. 1908; vgl. auch die Anekdote einer Neujahrssitzung 1908 mit Prinzregent Luitpold im Atelier Bleekers, in: Schlagintweit 1951, S. 312-314; dieselbe Anekdote, etwas kürzer und in Details abweichend, in: Altbayerische Heimatpost. Illustriertes Wochenblatt für die bayerische Familie, IX. Jg., Nr. 25, 23. 6. 1957, S. 6; ferner, ebenfalls etwas verändert (mit der Angabe, es handele sich hierbei um ein Relief des Prinzregenten): Typoskript „Aus dem Leben eines grossen Künstlers und Menschen“ als Geburtstagsgeschenk für Bleeker von Rudolf und Christel von Kramer, 26. 7. 1947 (NL BB: I, B-78; siehe hierzu auch Anhang A: Nr. 15 und Nr. 16). Rudolf Ritter von Kramer schuf zusätzlich eine Illustration dieser Anekdote vom Besuch des Prinzregenten bei Bleeker: „Bei B. Bleeker. Prinzregent Luitpold zur „Sitzung“ im Jahre 1911“ (abgebildet in: Karl Hammer: Künstlergeselschaft. Allotria-Archiv, Bd. 1, München 1983-86 (maschinenschriftlich vervielfältigt), unpaginiert).
[457] Universitätsarchiv München: SEN 785: Akten des Akademischen Senates der Universität München; Gegenstand: Denkmäler, Gedenktafeln, Büsten: Vormerkung. Vgl. auch Brief Kronprinz Rupprechts von Bayern an Adolf von Hildebrand, 19. 3. 1911: „Die sitzende Figur des Regenten in der Universität ist sehr gut gelungen, besser wie jene Ackerbergs, nur ist die Postierung beider Figuren eine ungünstige“ (zitiert nach Sattler 1962, S. 590). Åkerberg erhielt am 13. 4. 1911 die Prinzregent-Luitpold-Medaille in Silber für seine Figur Ludwigs I. (BHStA: MK 36612: Kunstpersonal: Knut Åkerberg).
[458] Ansprache abgedruckt in einem unbetitelten Artikel der „Augsburger Abend-Zeitung“, 12. 3. 1911, unpaginiert (im Akt des UAM: D-IX-15b: 90. Geburtstag des Prinzregenten)

Betritt man das Gebäude der Ludwig-Maximilians-Universität durch den Haupteingang am heutigen Geschwister-Scholl-Platz, so bieten sich die beiden Sitzfiguren dem Besucher in Rückansicht dar. Über zwei Treppen gelangt man in die prächtig ausgestattete Zentralhalle, den sog. Lichthof. Erst jetzt werden die Denkmäler dem Betrachter frontal und in voller Form präsentiert und es offenbart sich der monumentale Eindruck des Gesamtensembles von Architektur und plastischem Schmuck.

Die beiden Sitzfiguren sind auf Grund ihrer Postierung auf den hohen Treppenwangen in ihrer Gesamtheit erst aus der Distanz von einigen Metern zu erkennen, nur wenige Standorte ermöglichen den vollen Blick auf die Denkmäler, ein Umschreiten war nicht beabsichtigt. Die Herrscherfiguren thronen durch diesen erhöhten Platz über den Betrachtern. Somit wird die hierarchische Ordnung unterstrichen.

Prinzregent Luitpold ist im Gelehrtenhabit gegeben, in eine klassisch-antikisierende Toga gekleidet, die faltenreich von der Schulter bis zu den Füßen reicht. Sein Kopf mit dem langen gekräuselten Bart ist leicht nach rechts gewandt, in seiner linken Hand, die auf seinem linken Knie liegt, hält er eine Schriftrolle. Sein rechter Arm ruht auf der Lehne eines in antiker Manier gefertigten thronartigen Sessels. Um den Hals trägt er an einer Kette den Hausritterorden vom Hl. Hubertus.

Auch das Pendant zu dieser Figur, König Ludwig I. von Bayern auf der anderen Treppenwange, ist in solch klassischer Weise gestaltet. Ludwig ist jugendlich dargestellt, der Prinzregent hingegen seinem tatsächlichen Alter von 90 Jahren entsprechend, wenngleich etwas idealisiert, modelliert. Beide Figuren sind in ihrer Haltung aufeinander bezogen, wodurch ein einheitliches Gesamtbild entsteht.

Die Künstler stehen hier ganz in klassizistisch-historistischer Tradition, worauf auch das Material, weißer Carrara-Marmor, hinweist. Sowohl in der repräsentativen Darstellung als auch im Motiv des Sitzens knüpfen beide Bildhauer an traditionelle, heroisierende Herrscher-, bzw. Sitzfiguren an. Als sitzende Figuren dargestellt zu werden, war in antiker Zeit zumeist Philosophen vorbehalten. In der Barockzeit wurden Sitzfiguren als Grabfiguren für Päpste konzipiert[459], später auch für Gelehrte und andere Persönlichkeiten.

Das Motiv des Sitzens war von der Universitäts-Bauleitung vorgegeben und insofern keine eigene Idee der Künstler. Welche Vorbilder Bleeker und Åkerberg für ihre Gestaltung dienten, läßt sich nicht genau sagen. Möglicherweise gaben die vier Sitzfiguren vor der Bayerischen Staatsbibliothek in München, die ursprünglich nach Entwürfen Schwanthalers 1837-1843 ausgeführt wurden, das Vorbild ab. Auch Entwürfe Christian Daniel Rauchs für

[459] So beispielsweise Guglielmo della Portas Grabmal Papst Pauls III. (zwischen 1549 und 1575 entstanden) oder Berninis Grabmal Papst Urbans VIII. (zwischen 1628 und 1647 entstanden) in der Peterskirche in Rom.

ein geplantes Goethe-Denkmal in Frankfurt/Main (1823 und 1824) sind als Orientierung denkbar[460] (Abb. WV 17c), ebenso dessen 1835 enthülltes Monument für Max I. Joseph auf dem Münchner Max-Joseph-Platz (Abb. WV 17b). Zwar unterscheidet sich letzteres nicht unerheblich von Bleekers und Åkerbergs Figuren, dennoch könnte der Bezug zum Hause Wittelsbach anregend gewesen sein.

Für diese traditionelle klassizistisch-historisierende Modellierung spielte gewiß auch das bauliche Umfeld eine Rolle: die Universität, die sich als Trägerin der Bildung und des Wissens auf Tradition und ruhmvolle Vergangenheit beruft. Ikonologisch betrachtet sind beide Figuren mit der Universität verbunden: König Ludwig I. verlegte 1826 die Universität von Landshut nach München und gab 1835 den Befehl zum Bau des älteren Gebäudes, Prinzregent Luitpold, Sohn Ludwigs und Förderer der Wissenschaften und Künste, war zur Zeit des Neubaus und der Denkmalseinweihung der regierende Wittelsbacher.

Auffällig ist, daß bei der Gestaltung von Prinzregenten-Denkmälern, bzw. -Darstellungen eine Ambivalenz zu Tage tritt: Luitpold wird – beispielsweise bei dem von Adolf von Hildebrand geschaffenen Reiterdenkmal vor dem Bayerischen Nationalmuseum in München (1901-13) – als volksnaher König, in zeitgenössischer Jägerkleidung dargestellt. Militärische oder monarchische Anspielungen jeglicher Art fehlen, so daß das Bürgertum sich mit diesem Herrscher identifizieren konnte[461].

An anderer Stelle sieht man ihn als Monarchen, vornehmlich auf Bildern – unter vielen sei August Holmbergs „Bildnis des Prinzregenten von Bayern“ aus dem Jahre 1889 genannt – und letztendlich als Identifikationsfigur der „Bildungselite“ bei der Bleekerschen Gestaltung in der Münchner Universität.

Je nach Ort und Art der Aufstellung bzw. Präsentation bieten sich für bestimmte Teile der Bevölkerung verschiedene Interpretations- und Identifikationsmöglichkeiten mit diesem Wittelsbacher, so daß hier (und nicht nur hier) von einem „kollektiven“ Denkmal gesprochen werden kann[462].

---

[460] Das Denkmal kam nicht zustande. Drei kleine Gips-Entwürfe Rauchs haben sich erhalten, zwei in Berlin, der dritte im Goethe-Nationalmuseum in Weimar (abgebildet in: Peter Bloch: Bildwerke 1780-1910, aus den Beständen der Skulpturengalerie und der Nationalgalerie (Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd. III), Berlin 1990, S. 83, Kat.Nr. 55).

[461] In diesem Sinne sieht auch Werner Richter das Reiterstandbild des Prinzregenten: „Ausgeglichenheit ohne Langeweile, selbstbewußte Gemessenheit ohne Arroganz, duldsame Güte ohne Laxheit, Patriarchentum ohne sentimentale Süße, fast ländliche Biederkeit ohne Derbheit – das sind etwa die Züge, die man dem Denkmal abliest“ (Werner Richter: Notizen zu Adolf von Hildebrands Prinzregenten-Denkmal, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXXIII, Oktober 1913-März 1914, S. 352).

[462] Jochum-Bohrmann 1990, S. 45, weist bei solchen kollektiven Denkmälern nicht nur auf die den dargestellten Personen innewohnenden Eigenschaften und Taten hin, sondern besonders auch auf die Geisteshaltung, das Selbstverständnis und die soziale Mentalität der Auftraggeber-Gruppen.

Bemerkenswert ist die Argumentation des Architekten German Bestelmeyer gegen eine vom Universitätsbauamt angeregte Betitelung beider Sitzfiguren, datiert vom 21. Juli 1911:
„Über die Anbringung von Inschriften an den Standbildern in der Zentralhalle befragt, gestatte ich mir nachstehendes zu bemerken: Da die Figuren nicht im Sinne von Denkmälern, sondern als dekorative Abschlüsse aufgefasst sind, empfiehlt sich nach Ansicht des Unterzeichners die Anbringung einer Inschrift an der Architektur, d. h. also an den Postamenten, nicht. Es wurde deshalb auch bei der Architekturgliederung auf eine etwa später beabsichtigte Anbringung von Inschriften keine Rücksicht genommen; zudem ist auch bei dem plattierten Marmor die Eingrabung einer Schrift technisch kaum möglich. Aufgesetzte Bronze-Buchstaben aber würden an dieser Stelle unmonumental aussehen. Wenn unter allen Umständen eine Inschrift angebracht werden soll, so könnte ich mir höchstens das Einmeisseln der Namen an der Stirnseite der Figurenplinthe vorstellen. Eine lange Inschrift, wie etwa „Ludwig I. König von Bayern“, die dann um die Plinthe herumlaufen müsste, würde ich für wenig schön halten. Wenn unbedingt nötig und unter der Bedingung, dass der Raum vorhanden ist, könnten vielleicht neben den Namen die Jahreszahlen der Regierungszeit angegeben werden. Für das Schönste würde ich es unmassgeblichst halten, wenn man von der Anbringung von Inschriften ganz absehen würde, da doch auch für spätere Zeit kaum ein Zweifel entstehen kann, wen die Figuren vorstellen“. Dieser Argumentation hat sich das Rektorat angeschlossen[463]. Seit einigen Jahren jedoch werden die Namen der Dargestellten auf kleinen Schildchen an den Plinthen der Statuen aufgeführt.
German Bestelmeyer, der Architekt des Neubaues, sah die beiden Figuren also nicht als Denkmal, sondern als „dekorative Abschlüsse“ an. So wäre die beim Betreten des Gebäudes unrepräsentative Aufstellung zu erklären. Daß die Figuren jedoch schon damals als Denkmal betrachtet wurden, geht aus ihrer feierlichen Enthüllung und dem ikonologischen Bezug zur Universität hervor.

5. 3.: Non-figurative Denkmäler

5. 3. 1.: Der Pfalz-Gedenkstein in München (WV 128)

Das einzig bekannte nicht-figürliche Denkmal des Künstlers ist der „Pfalz-Gedenkstein“, der 1924 enthüllt wurde.
Als Bleeker im Jahre 1922 anläßlich des Johann-Klein-Grabmales[464] einige Zeit im pfälzischen Frankenthal weilte, kam ihm der Gedanke, einen Gedenkstein für die Pfälzer

[463] UAM: Rektorats- und Senats-Akten 389/I.
[464] Das Johann-Klein-Grabmal wird im Kapitel „Grabmäler“ dieser Arbeit näher besprochen; siehe hierzu auch WV 120.

Gefallenen des Ersten Weltkriegs zu fertigen[465]. Die rheinische Pfalz gehörte zwischen 1214 und 1329 und – nach komplizierten Zwischenspielen – von 1777 bis 1918 zu Bayern. Nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg unterstanden die linksrheinischen Gebiete des Deutschen Reiches vom 10. 1. 1920 bis zum 1. Juli 1930 dem „Interalliierten hohen Ausschuß für die Rheinlande“[466].

Im Winter 1922/23 wurde nach Vorschlag des „Offizier-Vereins 18. Infanterie-Regiment“ ein „Bayern und Pfalz Denkstein-Verband“ gegründet mit dem Zweck, „die Errichtung eines Denksteines zu München für die im Weltkrieg gefallenen Angehörigen der ehemaligen Pfälzer Truppenteile und die Feier der Steinenthüllung“[467] zu organisieren. Bleeker empfahl, „etwas zu schaffen, das ihrem ganzen Blutopfer, ganzen Gehalte und erschütternden Anteil an den noch nie dagewesenen Kriegsfolgen Ausdruck zu verleihen hätte“. Vorab habe Bleeker erklärt, „daß die gesamte Lage unseres Vaterlandes nur eine sehr einfache Ausführung gestatte, die aber schön sein könne und solle“[468].

Um das Denkmal zu finanzieren, wurden militärische und zivile Verbandsmitglieder gesucht, die einen einmaligen Mitgliedsbeitrag von mindestens 2000 Mark zu entrichten hätten und weitere Geldquellen erschließen sollten. So gelang es, den spanischen König Alfons XIII. für das Projekt zu gewinnen, der schließlich 2,5 Mio Mark spendete. Doch auf Grund der Inflation waren die 2000 Mark nur noch 37 Pfennig, die 2,5 Mio Mark nur noch 500 Mark wert. Ein Grundstock von 25 Dollar kam hinzu[469]. Nun sollten die Mittel durch Werbung und Reden beschafft werden[470]. Ende 1923 hatte man eine große Summe zusammengebracht, außerdem erklärten sich die „Grasyma“, die „Vereinigten Granit-, Syenit- und Marmorwerke“ in Wunsiedel, bereit, den Stein „bis zur letzten Künstlerarbeit kostenlos herzustellen“[471]. Das Denkmal sollte ursprünglich zwischen einer halbkreisförmigen Baumgruppe am Südrand des Englischen Gartens, gegenüber der Einmündung der Herzog-Rudolf-Straße in die

---

[465] Stadtarchiv München: BUR 507: Denkmal für die gefallenen Pfälzer, „Pfälzer Stein“: 4-seitige Broschüre: „Der Pfälzer Stein am Odeonsplatz in München“, S. 1. (Im Folgenden zitiert mit: StAM München: BUR 507: Broschüre).

[466] Michael Behnen: Artikel „Besetzte Gebiete, in: Taddey 1979, S. 121

[467] StAM München: BUR 507: Broschüre, S. 1.

[468] ebd.

[469] ebd., S. 2

[470] Im Akt StAM München: BUR 507 befindet sich eine Werbepostkarte. Darauf ist das ursprüngliche Modell zu sehen: 2 aufeinanderliegende Würfel unterschiedlicher Größe mit einer Bekrönung durch Lorbeerkranz und Stahhelm. Auf dem unteren Würfel ist das bayerisch-pfälzische Doppelwappen angebracht. Eine Staffagefigur läßt erkennen, daß das Modell ca. doppelt so groß wie diese war. Unter dem Modell steht: „Wir Bayern rechts und links vom Rhein, Wir wollen ewig Brüder sein! Zur Erinnerung an die Gefallenen der pfälzischen Truppenteile und die Qualen der Pfalz errichtet dieses Wahrzeichen der Denksteinverband Bayern und Pfalz E. V., München, Ungererstr. 86/III. Beisteuer erbeten.“; siehe Abb. WV 128b

[471] StAM München: BUR 507: Broschüre, S. 2

Prinzregentenstraße[472], aufgestellt werden. Man kam jedoch überein, einen „ausgezeichneteren Platz zu wählen, da unter den jetzigen Verhältnissen ein solches Denkmal nicht bloß dem Gedächtnis der Gefallenen dienen könnte, sondern zugleich eine ständige Mahnung an die Leiden der besetzten Pfalz und an ihre Zugehörigkeit zu Bayern sein sollte“[473]. Zudem stand die „idyllische Umgebung“ des Englischen Gartens mit dem Denkmalszweck nicht in Einklang[474]. Der Denkmalausschuß, der sich aus Oberbaurat Fritz Beblo, German Bestelmeyer, Bernhard Bleeker, Baurat August Blößner, Theodor Fischer, General Ferdinand Müller und Ministerialrat Heinrich Ullmann zusammensetzte[475], nahm noch weitere Plätze in Augenschein: In der Nähe des Wittelsbacher Platzes, südlich der Briennerstraße, vor dem Cafe Luitpold; an der Nordseite des Maximiliansplatzes (hier wäre allerdings nur eine große architektonische Lösung in Frage gekommen); am Königsplatz vor den Propyläen; an der Südostecke des Hofgartens, vor dem Ostflügel der Residenz in der Achse der Hofgartenstraße (auch hier wäre nur ein monumentaler Aufbau in Frage gekommen). Schließlich einigte man sich auf den „Rand des Platzes bei der Feldherrnhalle und zwar auf dem Gehsteige an der Arkadenmauer zwischen Hofgartentor und Residenz“[476] (Abb. WV 128a).

Am Sonntag, den 6. Juli 1924, wurde der Stein unter Teilnahme von zahlreichen militärischen und zivilen Verbänden, von Vertretern des bayerischen Staates, der Stadt München, des Reiches und der Wittelsbacher feierlich enthüllt, alle Staats- und Reichsgebäude und zahlreiche Privathäuser hatten geflaggt[477].

Nachdem die besetzten pfälzischen Gebiete am 1. Juli 1930 von den Alliierten geräumt worden waren, kamen Überlegungen auf, den Stein an einen anderen Ort zu versetzen. Der Bildhauer Fridolin Gedon machte den Vorschlag, auf dem Odeonsplatz einen dem

---

[472] StAM München: BUR 507: Vormerkung des Referats 16 (Ministerialrat Ullmann), 21. 1. 1924. Wie es scheint, war damit ein Aufstellungsplatz auf dem Gelände des heutigen Hauses der Kunst gemeint. Die heutige Seitzstraße hieß damals noch Herzog-Rudolf-Straße (Meyers Reisebücher. Oberbayern und München, Innsbruck und Salzburg, Leipzig 1922, Innenstadtplan, zwischen S. 24 und S. 25).

[473] StAM München: BUR 507: Vormerkung des Referats 16 (Ministerialrat Ullmann), 21. 1. 1924

[474] ebd.

[475] ebd.

[476] ebd. Eine Aufstellung in der Mittelachse der Feldherrnhalle war ebenfalls im Gespräch, doch mußte die Platzmitte für Verkehr und Feierlichkeiten freigehalten werden.
Daß das Denkmal in München und nicht in der Pfalz errichtet wurde, schrieb man der alliierten Besatzung zu. So ist in der Broschüre zu lesen: „...ein Denkmal ohne engbegrenzten örtlichen Charakter, das den Zusammenhalt der einzelnen Truppenteile in sich und unter einander zum Ausdruck bringt, hätte die feindliche Besatzung nie erlaubt...“ (StAM München: BUR 507: Broschüre, S. 1). Ferdinand Müller schrieb an den Stadtrat München: „Die Errichtung in München verweist ohne Weiteres auf die tief bedauerliche Tatsache, dass es auf lange Zeit unmöglich ist, solche Opferzeichen in der Pfalz zu schaffen...“ (StAM München: BUR 507: Bayern und Pfalz-Denkstein-Verband (Ferdinand Müller) an Stadtrat München, 13. 7. 1923).

[477] StAM München: BUR 507: Broschüre, S. 3. Zur Enthüllungsfeier vgl. auch den Artikel „Pfälzer Tag in München. Enthüllung des Pfalz-Denksteins“, in: MNN, Nr. 182, 7. 6. 1924, S. 3f.

Bleekerschen Denkmal gegenüberliegenden zweiten Stein zu errichten, der dem Andenken der Befreiung der Pfalz dienen sollte[478]. Hierdurch wurde jedoch gerade das Gegenteil erreicht: So schrieb Oberbürgermeister Karl Scharnagl an das Hochbauamt, es sei an der Zeit, „an die Versetzung des Pfalzsteines zu denken, da nach allgemeiner Auffassung derselbe an seinem jetzigen Platze im Wege“ stehe „und auch die Platzwirkung dort“ störe. „Vielleicht könnte der Anlaß der Versetzung benützt werden“, um „mit irgend einer Inschrift der Befreiung zu gedenken. Als neuer Platz für die Aufstellung wurde seinerzeit der Platz vor der Kreisregierung an der Maximilianstraße vorgeschlagen“. Die Eignung dieses Platzes sei „unterdessen gestiegen, nachdem einmal im Monat dort Standmusik abgehalten“ werde[479]. Die endgültige Verlegung des Steines geschah allerdings erst im Oktober 1933 (Abb. WV 128c) infolge der Ausschmückung des Odeonsplatzes zum Fest der Deutschen Kunst[480], das am 15. 10. 1933, dem Tag der Grundsteinlegung des „Hauses der Deutschen Kunst“, stattfand[481]. Das Denkmal wurde am 12. 10. 1933 an der Ottostraße bei den Maximiliansanlagen neu aufgestellt, wo es noch heute steht[482].

Das Denkmal ist ca. 3 m hoch. Auf einem Sockel liegt ein großer Würfel. Seine Vorderseite trägt das Doppelwappen beider Länder (Bayern und Pfalz), die Rückseite ein Schwert mit Band auf dem die Jahreszahlen „1914 1918“ zu lesen sind. Die beiden anderen Seiten zeigen je einen Lorbeerkranz. Auf dem Kubus ruhen vier Stahlhelme, die einen kleineren Würfel tragen. Auf seiner Vorderseite ist die fünfzeilige Inschrift zu lesen: „DER PFALZ / VND IHREN / IM WELTKRIEG / GEFALLENEN / SOEHNEN“. Die fünfzeilige Inschrift der Rückseite lautet: „PFALZ BAYERN / VND REICH / IN TREVE / VNLOESLICH / VERBUNDEN“.

---

[478] StAM München: BUR 507: Fridolin Gedon an Hochbauamt München (Baudirektor Beblo), 23. 7. 1930

[479] StAM München: BUR 507: OB Scharnagl an Hochbauamt, 25. 7. 1930. Das Hochbauamt befand allerdings, daß der Stein für eine Aufstellung an der Maximilianstraße zu klein sei und machte drei Vorschläge für eine Aufstellung im Hofgarten: a) Im Osten der Mittelachse Richtung Kriegerdenkmal, b) östlich im Hofgarten vor dem Festsaalbau (heutiges Ägyptisches Museum und Herkulessaal), c) im Nordteil des Hofgartens, nördlich des Dianatempels (StAM München: BUR 507: Hochbauamt an Stadtratsdirektorium A, 25. 8. 1930, mit Planzeichnung).

[480] MNN Nr. 279, 12. 10. 1933, S. 15 (mit Photographie des Abtransportes) und Alckens 1936, S. 156. Nach Finckh 1987, Bd. 2, S. 170, Anm. 193, sollte der Odeonsplatz für die Aufmärsche, die jeweils am 9. November, dem Jahrestag des Putschversuches von 1923, abgehalten wurden, von Denkmälern freigehalten werden. Nur das „Denkmal der Bewegung“, das von dem Bleeker-Schüler Kurt Schmid-Ehmen nach einem Entwurf Paul Ludwig Troosts gestaltet und im November 1933 an der Ostseite der Feldherrnhalle aufgestellt wurde, sollte die alleinige Konzentration auf sich ziehen.

[481] Entwurf und künstlerische Leitung des hierfür veranstalteten Festumzuges hatte Joseph Wackerle, die Organisationsleitung Conrad Hommel inne (Artikel „Der Festumzug“, in: MNN, Nr. 279, 12. 10. 1933, S. 13f. (mit Auflistung der die Festwägen und Dekorationen gestaltenden Künstler)).

[482] StAM München: BUR 507: Referat XIIIa an Stadtratsdirektorium A, 8. 11. 1933 (Alckens 1936, S. 156, gibt irrtümlich das Jahr 1934 an).

Der größere Würfel symbolisiert Bayern, der kleinere die Pfalz[483]. Somit verdeutlichen die vier Stahlhelme, die als Sinnbild des bayerisch-pfälzischen Heeres stehen, den Bezug zwischen beiden Ländern, der durch die Inschrift zusätzlich hervorgehoben wird. Wird hier der gefallenen Pfälzer gedacht im Sinne eines Kriegerdenkmales, so offenbart sich zugleich eine revanchistische Absicht, die beiden Länder wiederzuvereinigen, notfalls auch mit militärischer Gewalt. Das Material des Denkmals, Granit, war geeignet, solche Ideen zu verdeutlichen. So schreibt Joseph Popp, das granitene Denkmal Bleekers sei ein „wuchtiges Zeichen des rechtsrheinischen Dankes und der Zusammengehörigkeit mit den bayerischen Brüdern jenseits des Deutschen Stromes“, und Bleeker habe in „der denkbar einfachsten Form wesentlich die Masse, Kraft, Unbezwingbarkeit des Granites als Symbol sprechen lassen“[484]. Als Quintessenz fordert Popp: „Graniten muß unser Wille zu uns selbst wieder werden, dann wird er auch nach Außen wieder Macht, unerschütterliche Macht werden!“[485]. Auch die Zeitschrift „Der deutsche Steinbildhauer“ würdigte die Materialwahl: „Als wahrer Künstler hat Professor Bleeker mit sicherem Griff aber auch dasjenige Material zur Ausführung gewählt, das allein für eine derartige wuchtige, kraftvolle und in seiner Masse doch wieder bescheidene und keineswegs aufdringliche Schöpfung in Betracht kommen kann: den Granit, der ja durch seine Eigenschaften und durch seinen ganzen Charakter nicht nur an und für sich einem Denkmal den Stempel der natürlichen Kraft, Stärke und Frische, sondern gleichzeitig auch den des Unverwüstlichen und Ewigwährenden aufdrückt“[486].

Das Material Granit wurde somit in Verbindung mit der kubischen symbolhaften militaristischen Gestaltungsweise zu einem Zeichen deutlicher Revanchestimmung. Auch durch Vorschläge von „Jubiläums“-Daten für Kranzniederlegungen am Denkmal zeigte sich eine anti-französische Haltung[487]. In der Rede des 2. Bürgermeisters der Stadt München, Dr. Hans Küfner, anläßlich der Enthüllung des Steines 1924, wird die Abneigung gegen

---

[483] StAM München: BUR 507: Broschüre, S. 1

[484] Joseph Popp: Vom Granit, in: Die Kunst 49, 1924, S. 374

[485] ebd.

[486] Der deutsche Steinbildhauer..., Jg. 40, 1924, Nr. 13, S. 104f. (zitiert nach Finckh 1987, Bd. 1, S. 427). Diese bei Finckh so oft zitierte Zeitschrift, die auch für das Münchner Kriegerdenkmal von nicht geringer Bedeutung ist, war für die relevanten Jahrgänge in Deutschland nicht auffindbar.
Bereits im Jahre 1890 erschien von dem „Rembrandtdeutschen“ Julius Langbehn die Schrift „Rembrandt als Erzieher“. Der Verfasser war stark völkisch geprägt und verwahrte sich explizit gegen eine „Anglomanie, Gallomanie, Gräkomanie“, die dem „Deutschthum Platz zu machen“ hätte (Lahngbehn, S. 233). Langbehn plädierte bei Architektur und Bildhauerei ebenfalls für den Granit, denn er eigne sich „gerade so gut zum Straßenpflaster wie zu unvergänglichen Bauten und Denkmälern: er ist ein volkstümlicher und zugleich in geschliffenem Zustande ein sehr aristokratischer Stein“ (Langbehn, S. 207). So wird deutlich, daß durch das Material Granit eine spezifisch deutsche Symbolhaftigkeit ausgedrückt werden sollte.

[487] Finckh 1987, Bd. 1, S. 428. Im StAM München: BUR 507 ist eine Auflistung von Daten zu finden, an denen verschiedene Körperschaftsmitglieder des Bayern- und Pfalz-Denkstein-Verbandes Kränze niederlegen wollen. Diese Daten sind: 1. Januar, 1. April, 1. Mai, 3. Juni, 7. Juni, 30. Juni, 6. Juli, 2. August, 1. September (Jahrestag der Schlacht von Sedan 1870), 5. Oktober (Beilage zum Schreiben des Bayern-und Pfalz-Denkstein-Verbandes an das Stadtratsdirektorium A, 10. 3. 1925).

Frankreich besonders deutlich: „Neben der Kriegsschuldlüge ist es die schamloseste Heuchelei in der Weltgeschichte, wenn Frankreich, das Deutschland und Europa unzählige Male mit Krieg überzogen, das heute, gestützt auf ein mit allen modernen Kriegsinstrumenten übermächtig gerüstetes Heer aus drei Weltteilen, einschließlich schwarzer Kulturhüter, einem völlig entwaffneten und geknebelten, politisch zerklüfteten, wirtschaftlich in größter Not befindlichen, ohnmächtigen Deutschland gegenüber steht, Garantien für seine Sicherheit fordert und damit Grundlagen für seine weiteren Gewalttaten vorzutäuschen sucht. Welche Sicherheit bietet man uns gegen die nun Jahrhunderte hindurch immer wiederkehrenden Angriffe und Übergriffe Frankreichs, für die Einhaltung der sogar im Schmachdiktat gezogenen Grenzen, für die fristgerechte Räumung der besetzten Gebiete, für die Durchführung der Abrüstung, in der Deutschland ja nur den Anfang machen sollte? All das den Deutschen, der ganzen Welt ins Gedächtnis zu rufen, ist dieser Gedenkstein berufen und darum in Bayerns vielbesuchter Hauptstadt und gerade an dieser Stelle am rechten Platz“[488].

Im Januar 1939 schlug der Weingutbesitzer Richard Schwarzwälder vor, auf dem Pfalz-Gedenkstein die „Namen der beiden Helden“[489] Franz Hellinger und Ferdinand Wiesmann anzubringen, die im Januar 1924 bei dem Versuch, die von den Franzosen in der Pfalz eingesetzte und unterstützte „Separatistenregierung“ unter Führung von Heinz-Orbis zu ermorden, erschossen wurden[490]. Die Gauleitung Saarpfalz wies die diesbezügliche Anfrage des Münchner Oberbürgermeisters Karl Fiehler[491] mit der Begründung zurück, bei „der Niederschlagung der Separatistenherrschaft“ seien nicht nur „die Freiheitskämpfer“ Hellinger und Wiesmann gefallen, sondern „noch eine ganze Reihe weiterer Abwehrkämpfer“. Auch deren Namen müssten dann eingemeißelt werden, was zu viel wäre. Im übrigen würde der Stein damit „seinen Charakter als Kriegergedächtnismal verlieren“[492].
Das Bemühen, aus dem Pfalz-Gedenkstein ein Monument des „Freiheitskampfes“ der von den Franzosen besetzten Pfalz zu machen, scheiterte folglich (erstaunlicherweise) an maßgeblichen Stellen der nationalsozialistischen Regierung. Im Gegensatz hierzu vergleiche man den Kult um Albert Leo Schlageter, der während der Ruhrbesetzung an Sabotageakten beteiligt war und im Mai 1923 von den Franzosen standrechtlich erschossen wurde. Ihm zu

[488] Artikel „Der Pfälzer Tag in München. Enthüllung des Pfalz-Denksteins“, in: MNN, Nr. 182, 7. 6. 1924, S. 3
[489] StAM München: BUR 507: Richard Schwarzwälder an OB Karl Fiehler, 11. 1. 1939
[490] NSZ-Rheinfront (Gau Saarpfalz), 9. 1. 1939 und 10. 1. 1939
[491] StAM München: BUR 507: OB Fiehler an NSDAP-Gauleitung Saarpfalz, 31. 1. 1939
[492] StAM München: BUR 507: NSDAP-Gauleitung Saarpfalz an OB Fiehler, 7. 2. 1939

Ehren wurden zahlreiche Denkmäler errichtet, in denen er zum „Märtyrer“ des Ruhrkampfes stilisiert wurde[493].

Daß die NS-Regierung den Pfalz-Gedenkstein als bloßes Kriegerehrenmal beibehalten und nicht in ein „antifranzösisches“ Denkmal umfunktionieren wollte, ist möglicherweise darauf zurückzuführen, daß das (an einem verhältnismäßig abseitigen Ort aufgestellte) Werk keine Aktualität mehr besaß. 1936 hatte Hitler das Rheinland erfolgreich besetzt, 1939 – 15 Jahre nach den Ereignissen des Aufstandes gegen die „Separatisten“ – war das Deutsche Reich gefestigt und dokumentierte nach außen ein friedliches Deutschland. Es bedurfte somit keiner unmittelbaren revanchistischen Propaganda mehr, Kriegerdenkmäler jedoch konnte man angesichts von Kriegsvorbereitung und Aufrüstung immer gebrauchen.

Ob sich Bleeker bei dem Motiv der tragenden Stahlhelme an dem Obeliskenbrunnen im Garten der Villa Medici in Rom orientiert hatte, bei dem vier Schildkröten die Funktion der Obeliskenträger übernehmen, bleibt ungewiß.

Eine Vorbildfunktion bei der äußerlichen Konzeption des Pfalzsteines hatte möglicherweise auch das ebenfalls kubische Denkmal der gewaltsam Getöteten der Münchner Räterepublik aus dem Jahre 1919, das auf dem Münchner Ostfriedhof stand, heute jedoch nicht mehr existiert (Abb. WV 128d). Das Denkmal war sehr schlicht gehalten, nur zwei Inschriften verrieten den Zweck des Monuments. Der unbekannte Künstler näherte sich mit seinem Werk „den damals als progressiv verstandenen Kunstbestrebungen der gegenstandslosen Denkmäler der politischen Linken“[494].

Bleeker stand mit dem Pfalzstein zwar politisch dem Rätedenkmal konträr gegenüber, die formalen Ähnlichkeiten jedoch sind auffallend. Beide Künstler fallen mit diesen Werken aus dem zeitgenössischen konservativen Rahmen künstlerischer Denkmalsproduktion heraus[495].

---

[493] Michael Behnen: Artikel: Schlageter, in: Taddey 1979, S. 1075

[494] Hoffmann-Curtius 1984, S. 92

[495] 1930/31 wurde nach einem Entwurf des Architekten Heinrich Tessenow ein Ehrenmal für die Toten des Ersten Weltkriegs in Schinkels Neuer Wache in Berlin geschaffen, das einen Granitwürfel mit einem in Edelmetall getriebenen Eichenkranz darauf (Kranz von Ludwig Gies) zeigt. Auch dieses Ehrenmal entspricht nicht den traditionellen Darstellungsweisen von Kriegerehrenmalen. Es erfuhr gute Kritiken und wurde bei seiner Enthüllung sogar als Reichsehrenmal aufgefaßt (Lurz 1985/86, Bd. 4, S. 99). Wurde das Rätedenkmal in München für das linke Spektrum, Bleekers Pfalz-Stein für das konservative Lager sinnstiftend, so wurde Tessenows Ehrenmal ambivalent behandelt. Es ließ nationale und pazifistische Interpretationen zu. Die Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ beispielsweise sieht in ihm ein „Gedenken nicht an kriegerische Taten, sondern an die schweren Verluste des Krieges“ (Sch.: Ehrenmal für die Gefallenen des Weltkrieges in der Schinkelschen Hauptwache, Berlin, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 68, April 1931-September 1931, S. 258-260, hier S. 259 (mit Abb. S. 258-260). 1993 wurde in der Neuen Wache eine Plastik Harald Haackes nach Käthe Kollwitz an Stelle des vorherigen Ehrenmales aufgestellt).
Ein dem Bleekerschen ersten Entwurf ähnliches Ehrenmal steht in Hollenbach/Württemberg: Es zeigt einen Block, auf dem ein Stahlhelm auf einem Kranz liegt. Der Entwurf stammt von Felix Schuster (abgebildet in: Scharfe 1938, S. 85). Auch in München wurden zwischen 1922 und 1929 ähnliche Kriegerdenkmäler errichtet:

Es scheint, daß die Bleekersche Gestaltung des Pfalz-Steines somit auch nicht die volle Zustimmung der Bevölkerung erhielt, denn am Tag der Enthüllung im Juli 1924 hatten die Bürger Gelegenheit, den Stein zu betrachten, wobei viele enttäuscht waren, „weil sie ganz ohne Schuld des Verbandes, nur unter der Macht der Gewohnheit, eine größere, reicher gegliederte Schöpfung erwartet hatten“[496]. Diese unterschwellige Kritik an Bleekers Werk zeigt, wie ungewohnt neu eine solche Gestaltungsweise für die Münchner Öffentlichkeit war.

5. 4.: Figurative Denkmäler

5. 4. 1.: Die Rossebändiger-Gruppe (WV 136)

Im Jahre 1925 begann Bleeker eines seiner wichtigsten Werke zu fertigen. Es ist die „Rossebändiger“-Gruppe, die, zusammen mit derjenigen von Hermann Hahn, 1931 vor der Technischen Hochschule an der Arcisstraße in München aufgestellt wurde.

Bereits im Oktober 1924 richtete der Baumeister der Erweiterungsbauten der Technischen Hochschule, German Bestelmeyer[497], ein Gesuch an den Münchner Stadtrat, die Eingangsseite des Gebäudes mit plastischem Schmuck auszuschmücken[498]: Abgesehen vom ästhetischen Gesichtspunkt habe solch eine Ausschmückung auch praktischen Nutzen: Die Eingangsseite würde als Terrasse einen Aufenthaltsort für die Studierenden im Freien, abgegrenzt von dem Verkehr, schaffen[499], ferner entstünde durch die neuen Seitenflügel der Technischen Hochschule und die Westseite der Alten Pinakothek ein neuer Monumentalplatz, der durch entsprechende Bepflanzung ein einheitliches und geschlossenes Platzbild darstellen werde[500].

Auf den Eckpfeilern der Terrassenbrüstung „sollen wuchtige, überlebensgroße plastische Gruppen zur notwendigen Gliederung des Platzes und zur kräftigen Steigerung der

---

So zeigt das von Karl Hocheder d. J. entworfene Ehrenmal für die „Bayerische Schwere Artillerie“, das im September 1922 enthüllt wurde, einen länglichen Steinblock, auf dem ein Stahlhelm ruht (Abb. WV 128e); Karl Badberger entwarf ein im Oktober 1923 enthülltes Denkmal für die „Bayerischen Eisenbahn-Truppen“, einen kubischen Block mit einem geflügelten Rad aus Bronze obenauf (Abb. WV 128f) und Hans Lindl schuf das „Giesinger Kriegerdenkmal 1914/18“, das im Oktober 1929 enthüllt wurde. Es zeigt ebenfalls einen kubischen Block, auf dessen Nord- und Südseite der gekreuzigte und auferstandene Christus mit Soldaten dargestellt ist. Gekrönt wird das Denkmal von einem großen Stahhelm (Abb. WV 128g).

[496] StAM München: BUR 507: Broschüre, S. 3

[497] Bestelmeyer erweiterte das ursprüngliche, 1865-1868 von Gottfried Neureuther erbaute, Gebäude durch Seitenflügel an der Gabelsberger- und Theresienstraße.

[498] StAM München: Kulturamt 628: Akt des Stadtrats der Landeshauptstadt München: „Plastischer Schmuck des Forums vor der Technischen Hochschule (Rossebändiger-Gruppe)“: Senat der TH an Stadtrat, 3. 11. 1924

[499] ebd.

[500] StAM München: Kulturamt 628: Bestelmeyer an Stadtrat, 27. 10. 1924. Die Ausgestaltung des „Forums“ zog sich aber auf Grund von Geldmangel noch einige Jahre hin. Der Platz vor der Technischen Hochschule war im Jahre 1930 immer noch eine Baustelle. Im März des Jahres 1930 drängte der Münchner Stadtrat das bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, die erforderlichen Mittel zur Verfügung zu stellen, um die Vollendung des Forums voranzutreiben. Hauptaugenmerk wurde hierbei auf den Fremdenverkehr gelegt, dem man bezüglich des „Kunststadtimages“ besondere Beachtung schenkte (StAM München: Kulturamt 628: Beschluß des Hauptausschusses des Stadtrates, 6. 3. 1930; vgl. auch das Schreiben des bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an das Direktorium B des Stadtrates, 23. 4. 1930, im gleichen Akt).

Gesamtanlage aufgestellt werden, zwei jugendliche, kraftvolle Rossebändiger aus Erz: Des Menschen Geist und des Menschen Wille, die sich die Naturkraft unterwerfen. Die Ausführung würde zwei der namhaftesten Münchner Bildhauer übertragen werden müssen“[501].

Die Stadt erklärte sich bereit, für die eine Gruppe (Bleekers „Rossebändiger“) die Finanzierung von 25.000 Mark zu übernehmen; Hahns Gruppe, ebenfalls 25.000 Mark, wurde vom bayerischen Staat bezahlt. Am 21. 11. 1924 wurde Bestelmeyers Projekt bewilligt[502].

German Bestelmeyer als dem Architekten des Neubaus[503] und „Vater des Gedankens“ wurde die Auswahl der Künstler überlassen, ebenso die Überwachung der Ausführung und die Organisation der Zahlungsleistungen. Voraussetzung war, daß Münchner Künstler und eine Münchner Erzgießerei mit dem Auftrag betraut würden[504]. Im August 1925 wurde mit Bleeker der Vertrag abgeschlossen. Der Künstler verpflichtete sich darin u. a., Vorstudien, Skizzenmodelle und ein gußfertiges Gipsmodell seiner Gruppe herzustellen, die Ausführung des Bronzegusses und seine Aufstellung zu organisieren, den Baumeister künstlerisch beratend zu unterstützen und mit Hermann Hahn eng zusammenzuarbeiten[505]. Die Herstellung der beiden Gipsmodelle zog sich bis 1929 hin, auch scheint die „Zusammenstimmung“ der beiden Gruppen sehr schwierig gewesen zu sein[506]. Bleeker stellte sein Gipsmodell auf der „Deutschen Kunstausstellung“ 1930 im Münchner Glaspalast aus[507], schuf aber gleichzeitig ein in „Umrißlinie und auch im Detail zum Teil nicht unerheblich“ verändertes Modell, das „sich weiter von der Hahnschen Gruppe entfernt“[508] hatte. Die im Dezember 1930 die Rossebändiger-Gruppen Hahns und Bleekers begutachtende Kommission glaubte zwar, den

---

[501] StAM München: Kulturamt 628: Bestelmeyer an Stadtrat, 27. 10. 1924

[502] StAM München: Kulturamt 628: Beschluß des Ausschusses für den Gemeindefonds zur Anschaffung von Werken der bildenden Künste, 21. 11. 1924

[503] Bestelmeyer kam 1922 nach München, um dort den Lehrstuhl Friedrich von Thierschs an der TH zu übernehmen, knüpfte jedoch seine Zusage an die Bedingung, daß ihm die Konzeption des Erweiterungsbaus der TH zugesichert werde. „Das Gebäude war zu dieser Zeit in der Planung des weniger dem konventionellen Bauen verpflichteten, renommierten Architekten Theodor Fischer; nunmehr erhielt jedoch Bestelmeyer den Auftrag“ (Lydia Schmidt 2000, S. 271).

[504] StAM München: Kulturamt 628: Beschluß des Ausschusses für den Gemeindefonds zur Anschaffung von Werken der bildenden Künste, 21. 11. 1924.

[505] StAM München: Kulturamt 628: Vertrag zwischen Bestelmeyer und Bleeker, 20. 8. 1925

[506] StAM München: Kulturamt 628: Schreiben an das Stadtratsdirektorium B, 11. 7. 1928. Wie sehr man allerdings auf eine glückliche Lösung vertraute, zeigt der Vorschlag des Referenten im Kultusministerium, Richard Hendschel, am 20. 11. 1927, „vielleicht einmal ... an Hahn und Bleeker für die Rossebändiger vor der TH“ eine Medaille zu vergeben „für hervorragende künstlerische (Einzel-) Leistungen“ (BHStA: MK 40901: Akten des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus: Schreiben Hendschels, 20. 11. 1927: Betreff: Schaffung einer Medaille für Verdienste um Kunst, S. 8).

[507] Deutsche Kunst-Ausstellung im Glaspalast, 30. 5.-Anfang Oktober 1930. Das Gipsmodell trug die Nr. 233a und war in der Eingangshalle aufgestellt. Eine Abbildung des Bleekerschen Modelles in dieser Ausstellung in: Münchener Zeitung, Nr. 148/149, 31. 5./1. 6. 1930

[508] StAM München: Kulturamt 628: Niederschrift über die Besichtigung der Modelle der Rossebändigergruppen am 12. 12. 1930

Auftrag zum Guß verantworten zu können, war aber einstimmig der Auffassung, daß die im Glaspalast stehende Gruppe dem neuen Modell vorzuziehen sei. Eine weitere Besichtigung, in der die beiden Bleekerschen Gruppen untereinander verglichen würden, sollte diese Frage klären[509].

Im Februar 1931 trat ein letztes Mal eine Kommission zusammen, die die Modelle der beiden Künstler begutachtete[510]. Die Kommission betrachtete – jeweils in Abwesenheit der beiden ausführenden Bildhauer – zuerst Hahns, dann Bleekers Modell. Anschließend wurden im Physiksaal der TH in Gegenwart beider Künstler die Lichtbilder der Plastiken in Naturgröße in einem Abstand von 11 Metern an die Wand projiziert. Das Urteil der Kommission war positiv. Hinsichtlich der Zusammenwirkung bestünden keine Bedenken, die Abweichung im Detail wurde als wohltuend empfunden. Bei Hahns Rossebändiger-Figur kamen jedoch Bedenken auf, daß „der Gedanke der Intelligenz nicht zur Geltung" komme, allerdings könne dem Künstler keine Vorschriften für eine Änderung gemacht werden, da er die Verantwortung für sein Werk trage. Auch könnte Hahn die Modellierung des Geschlechtsteiles „etwas zurückhaltender" ausführen[511]. Letzteres erwies sich nahezu als Kassandra-Ruf, denn es sollte zu vehementen Schlagzeilen führen.

---

[509] ebd. Der Kommission gehörten an: Bestelmeyer, Oberbaudirektor Beblo, Geheimrat Theodor Fischer, Prof. Vorhölzer, Prof. Wackerle. Ob eine weitere Besichtigung der beiden Bleekerschen Modelle zustande kam, ist ungewiß. Peter Breuer berichtet von insgesamt drei Fassungen: 1927 wäre die erste Fassung vollendet gewesen, Bleeker gestaltete die Gruppe jedoch entgegen dem Rat seiner Freunde um und zeigte sie 1930 im Glaspalast. Diese wurde wiederum zur dritten und endgültigen Fassung umgestaltet (Breuer 1937, S. 281). In einem weiteren Aufsatz wird Breuer genauer: „Die Hinterhand des Rosses ward wie weiland bei Münchhausens Rosonante abgesägt, vom Rumpf durch einen zwei Handbreiten Spalt getrennt. Es fielen auch des Tieres Hals und Kopf, und unter großen Mühen begann die Wiedergeburt der großen Gruppe. Im Glapalast 1930 stand die zweite Fassung vor Augen der Öffentlichkeit, einmütig war das lobende Urteil. Aber der nie rastende Künstler war noch nicht zufrieden, er staltete die Arbeit nochmals um, streckte die Hinterhand des Pferdes, um Hals und Kopf sich höher bäumen zu lassen. Das Gesicht des Mannes wurde strenger geformt, der linke Arm gehoben, als Gegengewicht dazu der rechte vom Körper abgerückt. Unter unsäglichen Mühen wurde die dritte Fassung geschaffen, wie sie 1931 von Brandstetter gegossen und vor der Technischen Hochschule aufgestellt wurde" (Breuer 1934, unpaginiert; vgl. auch Breuer 1931, S. XIII). Photographien verschiedener Modelle des Rossebändigers sind im NL BB: I, B-62 vorhanden, siehe auch Abb. WV. 136a-c.

[510] StAM München: Kulturamt 628: Niederschrift Bestelmeyers über die Besichtigung der Modelle der beiden Rossebändigergruppen am 20. 2. 1931. Der Kommission gehörten an: Ministerialdirektor Hendschel, Ministerialrat Dr. Müller, der Rektor der TH, Dr. Ossanna, Oberbaudirektor Beblo, Oberbaurat Blößner, Prof. Julius Diez, Dr. Dornhöffer, Geheimrat Theodor Fischer, Prof. Killer, Prof. Klein, Oberregierungsrat Rattinger, Prof. Vorhölzer, Prof. Wackerle, Bestelmeyer und der Vorstand des Baubüros.

[511] ebd. Ob Hahn die vorgeschlagenen Änderungen vornahm, ist ungewiß.

Im März 1931 erteilte das Kultusministerium die endgültige Genehmigung für die Aufstellung der beiden Gruppen, im Juli erfolgte der Bronzeguß von Bleekers Gruppe in der Münchner Erzgießerei Brandstetter[512].

Am 23. 10. 1931 wurden die beiden Rossebändiger-Gruppen vor der Technischen Hochschule an der Arcisstraße aufgestellt.

Bereits kurz nach der Aufstellung kam es zu einem Skandal wegen der Nacktheit der Figuren. Dieser Streit, unter dem Deckmantel der öffentlichen Moral ausgetragen, entwickelte sich zu einem längeren politischen Disput. Schon am Tag der Enthüllung der beiden Rossebändiger-Gruppen polemisierte das konservative „Bayerische Vaterland" in seinem Artikel „München ist um zwei Nuditäten reicher"[513] gegen die Werke. Die „mit halb erigiertem Glied frontal zur Straße" stehenden Figuren würden „allen Passanten zur Kenntnis bringen, daß durch dieses Portal [der Technischen Hochschule] auch verschiedene Maulesel aus- und eingehen. Würden die Künstler sich selbst derart zur Schau stellen, sie würden auf Grund des R.Str.G.B. [Reichsstrafgesetzbuches] als „Exhibitionisten" vom Staatsanwalt gepackt werden – und das mit Recht – denn eine solche Zurschaustellung „männlicher Schönheit" würde vom Staatsanwalt als gewöhnliche „Sauerei" erklärt werden. Da es sich um ein „Kunstwerk" handelt, darf es öffentlich aufgestellt werden – zur Belehrung für die unverdorbene Jugend ..."[514]. Gleichzeitig schob das Blatt die Verantwortung auf den zuständigen Referenten im Kultusministerium, möglicherweise in der Hoffnung, ihn dadurch aus dem Amt zu drängen[515]. Die Zeitung legitimierte – abgesehen von der moralischen Seite – ihre Forderung nach Demontierung der Rossebändiger, indem sie auf die mißliche Finanzlage abzielte: „Hat der bayerische Staat immer noch so viel Geld – um derartige „Kunstleistungen" auf öffentlicher Straße zu honorieren? Dann aber herunter mit den Steuern! Hunderttausende hungern, für sie nimmt der Staat die öffentliche Wohltätigkeit in Anspruch und die Diener dieses Staates haben Geld übrig um das öffentliche Schamgefühl in krassester Weise verletzen zu lassen"[516].

---

[512] Hermann Hahns Gruppe wurde im Wachsausschmelzverfahren in der Erzgießerei Ferdinad Miller gegossen, Bleekers Gruppe im Sandgußverfahren (R. B. 1931, S. 3). Über die Hälfte der Kosten von jeweils 25.000 Mark, die die Stadt München und der Bayerische Staat für die beiden Rossebändiger-Gruppen gestiftet hatten, wurden für die Gußkosten aufgewendet (Artikel „Die „Rossebändiger" vor der Technischen Hochschule, in: VB, Nr. 297, 24. 10. 1931 (Münchener Beobachter. Tägliches Beiblatt zum VB, unpaginiert)).

[513] Das Bayerische Vaterland, Nr. 244, 23. 10. 1931, S. 2

[514] ebd.

[515] Finckh 1987, Bd. 1, S. 434. Vermutlich handelt es sich bei besagtem Referenten um Richard Hendschel. Die Hypothese Finckhs, der den Rossebändiger-Skandal sehr detailliert schildert (ebd., S. 429-440), das Blatt wollte vielleicht Kultusminister Goldenberger selbst aus dem Amt drängen, geht m. E. zu weit. Gegen Goldenberger erhob die Zeitung keine Vorwürfe.

[516] Das Bayerische Vaterland, Nr. 244, 23. 10. 1931, S. 2

Wenige Tage später machte „Das Bayerische Vaterland“ einen erneuten Vorstoß, die Öffentlichkeit gegen die „nackat´n Lackl“ [517] aufzuwiegeln. Es sprach nun explizit bestimmte Zielgruppen, wie die katholischen Männer- und Frauenvereine, an, ihrem Unmut Luft zu machen. Es hegte die Befürchtung, wenn „wir schon unter einer ... Regierung der angeblich katholischen Bayerischen Volkspartei solche Attentate auf das Schamgefühl ruhig hinnehmen sollen, was würde uns erst passieren, wenn die Sozialdemokratie mit in die Koalition käme? Oder wartet man darauf, daß die Sozi, die sich schon so vielfach gehäutet haben, ihrerseits ihr Sittlichkeitsgefühl entdecken und gegen einen öffentlichen Skandal auftreten, der kaum mehr überboten werden kann?“[518] Nochmals forderte das Blatt in peinlich beleidigenden Äußerungen, die „Straße muß rein bleiben ... von „Kunstwerken“, die als richtiger „Schmutz“ die Phantasie unserer Großstadtjugend vergiften“, die als „Afterkunst ... nur dazu aufgestellt worden zu sein scheint, der weiblichen Jugend als „Anschauungsunterricht“ zu dienen!“[519]
Wiederum einige Tage später meldete sich der „Bayerische Kurier“ zu Wort, um mit einer vermeintlich objektiven Überschrift „München und seine „Rossebändiger“. Ein besinnliches und grundsätzliches Nachwort“[520] die Polemik fortzusetzen. Anfänglich scheinbar beschwichtigend, schrieb das Blatt von der „Romantik eines Zwistes, der beide Künstler die sieben Jahre hindurch trennte; das nicht alltägliche feindliche Beharrungsvermögen, infolgedessen der eine der zwei Künstler einfach nicht zu bewegen war, während dieser Zeit ins Atelier des anderen zu gehen; das um so größere Rätsel einer beinahe zwillingsbrüderlichen Gleicheit der zwei Gruppen je eines dieser Künstler“. Daran anschließend jedoch erfolgt eine harsche Kritik der beiden Werke: „Wenn das „Rossebändiger“ sind, dann ist das „Brunnenbuberl“[521] am Stachus ein Stierkämpfer. Diesen geist-, kraft- und saftlosen Geschöpfen fehlt in Aug und Arm die Spur von überstandenem oder gegenwärtigem erfolgreichem Kampf mit Rössern“. Verstärkend hierzu führt der Autor des Artikels, Martin Mayr, an, die „Idee des Kunstwerks“ sei geopfert durch den Vorschlag eines der beteiligten Akademieprofessoren, die Gruppen in „Rosselenker“ umzubenennen. Mayr kritisiert die Männerakte, die „das Empfinden eines gewaltigen und nicht des schlechtesten Volksteils aufs bitterste“ verletzten, ferner die finanzielle und personelle Beteiligung des bayerischen Staates und der Stadt München. Der Autor betont – auch durch Hervorhebung in Fettdruck – die Empörung der katholischen Bevölkerung, die einig sei mit

[517] Das Bayerische Vaterland, Nr. 247, 27. 10. 1931, Artikel „Saubere Strassen...“
[518] ebd.
[519] ebd.
[520] Martin Mayr: München und seine „Rossebändiger. Ein besinnliches und grundsätzliches Nachwort, in: Aus Welt und Kirche. Beilage zu „Bayerischer Kurier“, Nr. 140, 30. 10. 1931
[521] Das „Brunnenbuberl“ wurde 1895 von Matthias Gasteiger gefertigt. Heute steht es am Anfang der Neuhauser Straße in München.

„jenen kirchlichen Instanzen, die als berufenste Wächter der christlichen Sittenlehre auch in der Frage christliche Sitte und Kunst zuständiger sind als alles staatliche und nichtstaatliche Kunstsachverständigentum“ und polemisiert gegen die „Münchener Linkszeitungen“, die den Rossebändigern positiv gegenüberstünden.

Auf Grund dieser zahlreichen Schmäh-Artikel sah sich nun die Münchner Kunstszene genötigt, ihre Künstlerkollegen mitsamt ihren kritisierten Werken zu verteidigen. Ende November 1931 erschien im „Münchner Sonntagsanzeiger“[522] ein von der Münchner Künstlerschaft[523] verfaßter Artikel, in dem Partei ergriffen wurde für die „Rossebändiger“: Sie seien „Kunstwerke von hohem Range, geeignet, München Achtung zu verschaffen“. Den nackten Männerfiguren fehle „jede erotische Anzüglichkeit; ... jede Betonung des Geschlechtlichen. Die Tatsache der Nacktheit dieser Figuren ist gegenüber dem Geschlechtlichen ruhig, gegenüber dem Erotischen neutral; das Nackte kann überhaupt nicht anständiger gebildet werden, als es hier geschehen ist“. Die Konzeption sei logisch: „den ungeschirrten Rossen wird mit Fug und Recht der unbekleidete männliche Körper zugeordnet, wie er erschaffen ist; gerade dies ist der gegenständliche und der plastische Sinn der beiden Kompositionen. ... Die Tradition der Kunststadt München ist aus einem besonders nachdrücklichen Verhältnis zur Antike und ihren Darstellungen des unbekleideten Körpers genährt; man sehe die Glyptothek.

... Es mag hinzugefügt werden, daß auch die Kirche in großen Epochen das Nackte keineswegs gescheut hat: man denke an die nackten Figuren des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle“. Die Künstler verteidigten ihr Recht auf traditionsbedingte Akt-Darstellung und bagatellisierten die Debatte: „Das Wasser geht uns an den Hals – aber wir müssen uns nun auch noch diese Sorge leisten!“

Auffällig bei dieser Debatte ist, daß nur die stark katholisch orientierten Blätter „Das Bayerische Vaterland“ und „Bayerischer Kurier“ die beiden Werke als anstößig betrachteten. Die übrigen Münchner Zeitungen, auch die im rechten Lager angesiedelten, brachten positive Berichte und Kritiken. So liest man von einem „Gewinn für München“[524], von „künstlerische[n] Leistungen ersten Ranges“[525] und Ähnlichem[526]. Die „Neue Zeitung“

---

[522] Münchner Sonntagsanzeiger. Beilage zur Süddeutschen Sonntagspost, Nr. 48, 29. 11. 1931, S. 2. Laut Finckh 1987, Bd. 2, Anm. 221, S. 172 erschien diese Solidaritätskundgebung bereits am 26. 11. 1931 in den MNN, auf die der „Bayerische Kurier“ am gleichen Tage (Nr. 330) in der Beilage „Aus Welt und Kirche“, sowie in Nr. 331, 27. 11. 1931, S. 6 und in Nr. 332, 28. 11. 1931 in der Beilage „Aus Welt und Kirche“ antwortete.

[523] Unterzeichner waren: Münchner Künstler-Genossenschaft, Münchner Secession, Münchner Neue Secession, Künstlervereinigung Luitpoldgruppe, Künstlervereinigung „Der Bund“, Die Juryfreien, Bund Zeichnender Künstler, Verein für Originalradierung, Illustratorenverband, Aquarellistenclub, Münchner Bund, Bayerischer Kunstgewerbeverein, Bund Deutscher Architekten (Landbezirk Bayern).

[524] Münchener Post, Nr. 245, 23. 10. 1931, S. 2 und 4

[525] MNN, Nr. 288, 23. 10. 1931, S. 13

belustigte sich über die Empörung: „Kulturbolschewisten aber sind nach der neuesten Entdeckung der Schwarzen [gemeint waren hier „Das Bayerische Vaterland“ und der „Bayerische Kurier“] keineswegs nur alle fortschrittlichen und denkenden Menschen, sondern auch der Oberbürgermeister Scharnagl, der Kultusminister Goldenberger und die anderen Katholiken, die bei der Übergabe der Rossebändiger nicht den vorschriftsmäßigen Anstoß genommen haben“[527].

Trotz dieser überwiegend positiven Kritiken der Münchner Öffentlichkeit kam Kultusminister Goldenberger den „Moralisten“ entgegen, indem er in Absprache mit den Künstlern und dem Architekten die beiden Werke auf erhöhte Podeste stellen ließ. Im März 1932 äußerte er sich: „Wer an die Straße baut, muß sich kritisieren lassen: Das Recht der geistigen Urheberschaft an seinem Werke schützt den Künstler gegen Änderungen an seinem Werke, aber nicht vor Kritik. Ich bin nicht engherzig gegenüber künstlerischer Freiheit, wohl aber bekenne ich mich zur Auffassung, daß auch Künstler gut daran tun, die christlichen Sittengesetze und die Gesetze der Ästhetik zu beobachten, vorzüglich dann, wenn es sich um Werke handelt, die zur öffentlichen Aufstellung gelangen. Dieser Standpunkt bedeutet keine Verkürzung der Kunstfreiheit“[528].

Im April 1932 wurden trotz der geplanten (oder bereits erfolgten) Höherstellung Überlegungen angestellt, die nackten Figuren an den strittigen Stellen mit Feigenblättern zu bedecken[529]. Hierzu kam es jedoch nicht. Der Gedanke an ein solches Vorhaben veranlaßte den „Simplicissimus“-Zeichner und guten Freund Bleekers, Olaf Gulbransson, eine Karikatur anzufertigen: Dargestellt sind vor einem Sternenhimmel der bebrillte Gottvater mit Hammer und Meißel in den Händen, Bleekers männliche Figur des Rossebändigers und ein feister Pfarrer. Der Geistliche hält mit der linken Hand ein Feigenblatt vor das Geschlechtsteil der Bleekerschen Gestalt, mit der Rechten deutet er darauf und sagt: „Hier hat Gott geirrt – an

---

[526] vgl. beispielsweise Münchener Zeitung, Nr. 292, 23. 10. 1931, VB, Nr. 297, 24. 10. 1931 und Münchner Sonntagsanzeiger. Beilage zur Süddeutschen Sonntagspost, Nr. 43, 25. 10. 1931, S. 3

[527] Neue Zeitung, Nr. 146, 24. 10. 1931 (im Akt des MStA München: Kulturamt 628)

[528] Zeitungsartikel, o. O., 11. 3. 1932 (im NL BB: I, B-20). Wann die beiden Gruppen tatsächlich auf höhere Sockel gestellt wurden, ist ungewiß. In besagtem Artikel ist nur von „Verhandlungen“ darüber die Rede. Goldenberger ließ sich zu dem Entschluß, die Rossebändiger höherzustellen, von den „kirchlichen Oberen im Verein mit der herrschenden Mehrheitspartei des Landtags“ drängen, die „ihm stark zusetzten“, schreibt sein Referent Hendschel (Hendschel 1946, S. 86). Laut Hendschel habe die Empörung des „Bayerischen Vaterlandes“ und des „Bayerischen Kuriers“ einen „leidenschaftlichen Protest des Zentralkommitees der Münchener Katholiken und des Zentralverbandes der katholischen Elternvereinigungen“ hervorgerufen, „unterstützt von Kardinal Faulhaber selbst“, auch sei „ein Protest mit Tausenden von Unterschriften“ im Ministerium eingegangen (ebd.).

[529] Hubert Wilm: Feigenblätter, in: MNN, Nr. 98, 11. 4. 1932, S. 9 und N. N.: Die Feigenblätter abgelehnt, in: MNN, Nr. 99, 12. 4. 1932, S. 9. Bereits im Januar 1929, also mehr als zweieinhalb Jahre vor Aufstellung der Rossebändiger, befürchtete Dr. E. H. in seinem Artikel „Feigenblätter“ (in: MNN, Nr. 2, 3. 1. 1929, S. 4) eine Empörung ob der Nacktheit der Figuren.

diese Stelle gehört ein Feigenblatt!“[530]. Auch Thomas Theodor Heine machte sich im „Simplicissimus“[531] über die Feigenblatt-Diskussion lustig. Unter der Rubrik „Bayrisches – Allzubayrisches“ zeigt er auf dem oberen Bild einer in zwei Zeichnungen unterteilten Karikatur zwei Geistliche, die ihre Hände als Scheuklappen benutzen und vor den beiden nackten Rossebändigern „fliehen“. Der Text darunter lautet: „Die nackten Pferdebändiger vor der Münchener Technischen Hochschule erregen heftige Entrüstung bei den Klerikalen“. Das untere Bild zeigt die beiden Geistlichen, wie sie sich mit Feigenblättern den nun an der Stelle der Rossebändiger stehenden Dampflokomotiven mit Signalmasten nähern. Die Bildunterschrift vermerkt: „Es sollen daher, was auch dem Zweck des Gebäudes besser entsprechen würde, statt dessen Lokomotiven und Signalmaste aufgestellt werden – zur Sicherheit auch noch mit Feigenblättern“.

Bernhard Bleeker stellte das Gipsmodell seiner Rossebändigergruppe ein weiteres Mal im Jahre 1932 in der „Düsseldorf-Münchner Kunstausstellung“ im Kunstpalast Düsseldorf aus[532]. Das Werk muß starken Eindruck hinterlassen haben, da der Düsseldorfer Oberbürgermeister Dr. Robert Lehr, von dem Bleeker auch einen Portraitkopf schuf (WV 173), das Gipsmodell für seine Stadt erwerben und nachgießen lassen wollte[533]. Die Vertreter der Stadt München hingegen versuchten, den Ankauf zu verhindern mit der Begründung, ein „selten gelungenes künstlerisches Unternehmen solle Original bleiben und nicht auch noch in einer anderen Stadt zu sehen sein“[534]. Eine Anfrage beim Fiskalreferat, ob Bleeker das Recht habe, seine Gruppe nochmals zu veräußern, wurde positiv beantwortet, so daß die Stadt München keine rechtliche Handhabe gegen einen Verkauf des Gipsmodelles hatte[535]. Zu einem Erwerb des Rossebändigers kam es letztendlich allerdings nicht, möglicherweise hatte man den Düsseldorfer Oberbürgermeister überzeugen können, von einem Ankauf Abstand zu nehmen[536].

---

[530] Simplicissimus, 37. Jg., Nr. 1, 3. 4. 1932, S. 9. Die Original-Zeichnung befindet sich im Besitz Jochen Bleekers. Die dortige Unterschrift lautet: „Hier hat Gott geirrt – hier gehört ein Feigenblatt“; siehe auch Abb. WV 136e.

[531] Simplicissimus, 36. Jg., Nr. 37, 14. 12. 1931, S. 435; siehe auch Abb. WV 136f.

[532] Düsseldorf-Münchner Kunstausstellung, Kunstpalast Düsseldorf, 14. 5.-31. 8. 1932. Das Gipsmodell trug die Nr. 529a und war im Ehrenhof aufgestellt. Georg Jacob Wolf schreibt hierzu: „hier leuchtet das in München vielumstrittene Werk in der Goldhaut, die man dem Gips gab, und die Düsseldorfer lernen damit die „Sensation“ des jüngsten Münchener Kunstlebens kennen...“ (G. J. Wolf: „Die Düsseldorf-Münchener Kunstausstellung“, in: Münchener Zeitung, Nr. 134, 17. 5. 1932 (im Akt des StAM: Kulturamt 638: Düsseldorf-Münchener Kunstausstellung 1932)).

[533] StAM München: Kulturamt 628: Bestelmeyer an Küfner, 15. 6.

[534] ebd.

[535] StAM München: Kulturamt 628: Anfrage der Stadt an das Fiskalreferat, 17. 6. 1932 und Antwort des Fiskalreferates, 23. 6. 1932

[536] StAM München: Kulturamt 628: Schreiben des Stadtratsdirektoriums B München an Oberbürgermeister Lehr, 8. 7. 1932

Dies zeigt, wie sehr die Gruppen von der Stadt München als Kunstwerke geschätzt wurden, täuscht aber nicht darüber hinweg, daß die Verantwortlichen während des „Rossebändiger-Skandals“ der Jahre 1931 und 1932 versagt hatten, da sie nicht in der Lage waren, die ausführenden Künstler und sich selbst vor den publizistischen Attacken der „Moralisten“ zu schützen. Im Gegenteil, sie gaben dem öffentlichen Druck nach und stellten die Werke etwas von der Straße abgerückt auf höhere Podeste. Zu sehr war die Stadtregierung einem Katholizismus verhaftet, der – so scheint es – sich hemmend auf die Errichtung öffentlicher Kunstdenkmäler auswirkte[537].

Als die Nationalsozialisten an die Macht kamen, rühmte Peter Breuer, eines ihrer Sprachrohre in künstlerischen Angelegenheiten, zu Unrecht, daß besonders mit ihrer Hilfe die Rossebändiger die „Krise“ der Jahre 1931 und 1932 unbeschadet überstanden hätten[538]. Während des Dritten Reiches erfuhren die beiden Gruppen – jedenfalls diejenige Bleekers[539] – gute Kritiken, entsprachen sie doch in ihrer Monumentalität den Kunstvorstellungen des Regimes. In diesem Sinne – so Finckh – laufen die Figuren Gefahr, als „proto-nazistisch“ bezeichnet zu werden[540]. Der Kunstschriftsteller Bruno Kroll sieht in Bleekers Werk „eine wundervolle Einheit von Mensch und Tier! Ein zyklopisches, vom Adel der Form gezügeltes Monument“, welches einen natürlichen „Ausdruck der seelisch-geistigen Vorbedingungen“, einen natürlichen „Niederschlag einer von dynamischen Kräften nationaler Konzentration erregten Zeit“[541] in sich birgt. Kurt-Lothar Tank schreibt von einer „Spannung ..., in der deutsche Haltung sich ausdrückt“[542].

Im Zweiten Weltkrieg wurde die Technische Hochschule von Bombentreffern stark zerstört, auch die beiden Rossebändiger-Gruppen blieben nicht unbeschädigt (Abb. WV 136d). Noch 1949 lag die Männerfigur Bleekers auf dem Gelände der Technischen Hochschule, die sich im Wiederaufbau befand[543]. Bleekers Pferd erlitt Schäden an der „Hinterhand“[544]. Obwohl man

---

[537] Im übrigen gab es nicht nur gegen die Münchner Rossebändiger Widerstand. Als im Jahre 1902 ein Rosselenker des Bildhauers Louis Tuaillon in den Wallanlagen in Bremen aufgestellt wurde, opponierte der Maler-Literat Arthur Fitger gegen die Aufstellung des von einem nackten Jüngling geführten Rosses. Fitger allerdings plädierte (anders als die Kritiker der Münchner Werke) für eine Aufstellung an einem weniger öffentlichen, abseits gelegenen Standort. Das Werk verblieb jedoch in den Wallanlagen (heute dort als Abguß; das Original steht im Landesamt für Denkmalpflege in Bremen) (Ausst. Kat. Berlin 1990, Bd. 1, S. 326-328 (mit Abb. S. 326, Kat. Nr. 277)).

[538] Breuer 1934, unpaginiert

[539] Hermann Hahn wurde beispielsweise in Tanks Werk „Deutsche Plastik unserer Zeit“ aus dem Jahre 1942 im Zusammenhang mit dem Rossebändiger-Paar merkwürdigerweise ignoriert.

[540] Finckh 1987, Bd. 1, S. 526

[541] Kroll 1934: Bernhard Bleeker, S. 48f.

[542] Tank 1942, S. 56

[543] Abbildungen im Ausst. Kat. München 1995: Herbert List, Memento 1945, Tafeln 18-20 (Kat. Nr. 91-93, Text S. 122f.)

[544] NL BB: I, B-8: Sitzungsprotokoll der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 18. 6. 1951

es – Bleekers eigenen Angaben zufolge – für 6000 RM hätte wiederherstellen können[545], wurde das Roß mit Ausnahme des Kopfes eingeschmolzen[546] und das Metall für die Türgriffe und Beschläge des Maximilianeums verwendet[547]. Bleeker fühlte sich zutiefst verletzt und schaltete seinen Rechtsanwalt Rudolf Dettweiler sowie die Bayerische Akademie der Schönen Künste ein[548], Genugtuung erhielt er aber offenbar nicht.

Nachdem im Januar 1947 auf direkten Befehl Generals Dwight David Eisenhower die beiden Ehrentempel für die „Gefallenen des 9. November 1923“ am Münchner Königsplatz abgerissen wurden, stellte sich die Frage, das Problem der entstandenen Baulücke, wie auch des gesamten Ensembles am Königsplatz architektonisch und künstlerisch zu lösen[549]. So wurde ein Wettbewerb zur Neugestaltung ausgeschrieben. Karl Hocheder schlug eine Überbauung der stehengebliebenen Fundamente der Ehrentempel mit einem längeren niedrigeren Kunstausstellungsgebäude vor[550], desweiteren eine „beiderseitige Baumkulisse“[551] westlich der Arcisstraße. Der Übergang vom Karolinen- zum Königsplatz könne „durch zwei Großplastiken in Verbindung mit einer hohen Einfriedigungsmauer eine bessere Wirkung“ erzielen. Die beiden Rosselenkergruppen könnten „hier gegebenenfalls wirkungsvoll aufgestellt werden“[552]. Zwei Monate später regte auch Prof. Dr. Held an, „durch große plastische Gruppen den Eindruck der Führerbauten abzuschwächen und so die städtebauliche Aufgabe der Betonung der Ecke Arcis- und Briennerstraße zu übernehmen“[553]. Ob es sich bei dem Vorschlag Helds um die Werke Hahns und Bleekers handelte, bleibt jedoch ungewiß.

Zwar wurden die Vorschläge Hocheders und Helds nie ausgeführt, doch wird an ihnen erkennbar, auf welche Weise durch traditionalistisch-konservative Kreise versucht wurde, die nationalsozialistische Vergangenheit an diesem zwischen 1933 und 1945 so bedeutungsvollen Ort zu negieren und die Erinnerung daran auszulöschen. Durch die geplante Aufstellung der beiden Rossebändiger, obgleich sie vor 1933 entstanden, hätte dieser dämonisierte Ort eine

[545] NL BB: I, B-20: Rechtsanwalt Dettweiler an Kultusministerium, 22. 8. 1952
[546] NL BB: I, B-8: Sitzungsprotokoll der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 18. 6. 1951. Der Kopf des Bleekerschen Pferdes findet sich im Depot des Deutschen Museums München.
[547] Christlieb 1956, S. 5
[548] vgl. NL BB: I, B-8; I, B-20
[549] Vgl. zur Diskussion über die Ehrentempel in der Nachkriegszeit: Gavriel D. Rosenfeld 2004, bes. S. 148-156. Zur Geschichte des Parteizentrums am Königsplatz vgl. auch: Iris Lauterbach 1995
[550] Institut für Zeitgeschichte, München: Ed 145: Nachlaß Dieter Sattler, Bd. 145: Vormerkung, 28. 5. 1947 (im Folgenden zitiert als IfZ: Sattler...). Der Ministerrat stimmte diesem Vorschlag Hocheders zu (IfZ: Sattler..., Bd. 145: Zusammenfassung des Treffens vom 27. 5. 1947).
[551] IfZ: Sattler, Bd. 145: Schreiben Hocheders, 6. 4. 1947
[552] ebd.
[553] IfZ: Sattler, Bd. 145: Vormerkung, 28. 5. 1947

neue Monumentalisierung erfahren. Auch der Umstand, daß Bleeker eine Aufwertung erlangt hätte, der 1945 als belasteter und entnazifizierter Künstler von seinem Amt als Professor an der Akademie der bildenden Künste entlassen wurde, war zur damaligen Zeit in München offensichtlich kein Problem[554].

Im Jahre 1956 kamen Überlegungen auf, Bleekers Rossebändiger-Figur im Lichthof des Neubaus der Technischen Universität aufzustellen[555]. Bleeker zog seinen Freund, den Architekten Paul Schmitthenner zu Rate, der Vorschläge für eine „würdige" Platzgestaltung für die Figur machte[556]. Aufgrund einer besseren Vorstellung wurden Bleekers und Hahns Figuren – Hahns leicht beschädigtes Pferd wurde zu dieser Zeit restauriert – probeweise aufgestellt. Über die Art der Postierung, ob hoch oder tief und über die Sockelform war man sich nicht einig, so daß die Abendzeitung befürchtete, die Aufstellung würde sich noch über Jahre hinziehen[557]. Auch kam es offensichtlich zu Meinungsverschiedenheiten über die Aufstellung zwischen Bleeker und dem Architekten des Neubaues, Prof. Hans Döllgast[558].

Wann genau die Figur Bleekers an ihrem heutigen Ort vor der Technischen Universität und Hermann Hahns Gruppe auf der gegenüberliegenden Seite vor der Westfassade der Alten Pinakothek endgültig aufgestellt wurden, läßt sich nicht einwandfrei sagen[559]. Ob die „Trennung" der beiden Werke durch die Arcisstraße einer beabsichtigten „Entmonumentalisierung" entsprach, wie Isabel Siben[560] schreibt, ist fraglich. Zu nahe stehen beide noch beieinander, zudem wird Hahns Gruppe von der Alten Pinakothek hinterfangen, was nicht gerade zu einem weniger gewaltigen Eindruck führt. Erst das Kunstwerk „Wunden der Erinnerung", das viel später (1994) vor der Plastik aufgestellt wurde, entkräftet Hahns Bronze, obgleich dies sicher nicht die Absicht der Künstler Beate von Passow und Andreas von Weizsäcker war. Im Gegenteil: Die beiden Künstler versuchten, im Sinne einer „kritischen Denkmalpflege" den Blick auf das Vermächtnis des Zweiten Weltkrieges zu lenken[561].

---

[554] Hermann Hahn, der bereits 1945 starb, war weit weniger als Bleeker in das nationalsozialistische System integriert (vgl. Volwahsen 1987).
[555] Christlieb 1956, S. 5
[556] NL BB: I, B-20: Paul Schmitthenner an Emil Preetorius, 23. 2. 1957
[557] Christlieb 1957, S. 5 (mit Abbildung)
[558] NL BB: I, B-20: Bayerische Akademie der Schönen Künste an Oberste Baubehörde, 16. 5. 1957
[559] Laut Isabel Siben wurden die Gruppen im Jahre 1957 an ihrem heutigen Platz aufgestellt (Siben 2000, S. 112)
[560] ebd., S. 112
[561] Gavriel D. Rosenfeld 2004, S. 480. Insgesamt wurden 3 Installationen der „Wunden der Erinnerung" in München angebracht, um auf noch sichtbare Kriegsspuren hinzuweisen: an der Südfassade der Universitätsbibliothek, Ecke Schelling/Ludwigstraße, am Hahnschen Rossebändiger und an einer beschädigten Säule auf der Rückseite des Hauses der Kunst. Nach Rosenfeld, ebd., erfüllen diese 3 Mahnmale nur ansatzweise ihre Funktion als Erinnerungszeichen.

An diesen beiden Werken von Bleeker und Hahn lassen sich – obwohl Bleekers Pferd nicht mehr existiert – gute Vergleichsmöglichkeiten anstellen über die unterschiedliche Bearbeitung der Gruppen. Bleeker hat hier erstmalig bei einer Großplastik den Versuch unternommen, eine neue stilistische Richtung in sein Œuvre einzubringen: archaisierende Tendenzen. Zwar ist sein „Toter Soldat“ (WV 115) in der Zurücknahme der Binnenstruktur und der Konzentration auf die große Form in gewisser Weise bereits archaischen Grundmustern verpflichtet, jedoch – da als Liegefigur in einem „Innenraum“ konzipiert – kommt dieser Gestaltungsweise eine nur untergeordnete Bedeutung zu. Der Soldat ist als Mittelpunkt einer monumentalen Anlage Zentrum von Besinnung und Andacht.

Die Rossebändiger-Gruppen standen und stehen an einer verkehrsreichen Straße vor einem öffentlichen Gebäude und werden somit stärker präsentiert, nicht zuletzt auch aufgrund ihrer monumentalen Gestaltungsweise. Die beiden Gruppen waren – wie bereits erwähnt – inhaltlich auf die Technische Hochschule bezogen. Sie symbolisierten die „vom Menschen beherrschten Naturkräfte“[562], des „Menschen Geist und des Menschen Wille, die sich die Naturkraft unterwerfen“[563].

Die Darstellung der „Rossebändiger“ war seit der Antike ein beliebtes Thema. Am bekanntesten sind wohl die „Dioskuren“ Castor und Pollux, wobei streng genommen nur Castor, der sterblich geborene, sich als Rossebändiger auszeichnete, sein unsterblicher (Halb)-Bruder Pollux hingegen als Faustkämpfer berühmt war. Ein bekanntes antikes Werk dieses Themas befindet sich am oberen Ende der von Michelangelo entworfenen Rampentreppe, die zum Kapitolsplatz in Rom hinaufführt (Abb. WV 136h).

In Bleekers Atelier in der Akademie der bildenden Künste stand ein monumentaler Gipsabguss eines weiteren antiken Werkes, des einen der beiden „Rosselenker vom Monte Cavallo“ (Quirinal) in Rom (Abb. WV 136g), der bereits im 19. Jahrhundert in die Münchner Akademie gelangte[564]. Bleeker kannte folglich das Motiv, eventuell sogar aus eigener Anschauung während seiner Italienreisen.

Hahns und Bleekers Rossebändiger sind im Zusammenhang mit dem Gebäude der Technischen Hochschule zu sehen, dem die beiden Gruppen ikonologisch zugehörten. Indem

---

[562] Kiener 1932, S. 346

[563] StAM München: Kulturamt 628: Bestelmeyer an Stadtrat, 27. 10. 1924

[564] Breuer 1931, S. XIII, schreibt: „Am bezeichnendsten aber für die Gesinnungen von damals ist eine gewaltige Nische, gleichfalls fast bis unter die Decke reichend, in der der riesige Gipsabguß eines antiken Rossebändigers von gut 6 Meter Höhe untergebracht ist. (Original steht am Monte Cavallo in Rom). Die Nische wurde eigens für die Kolossalfigur, deren Abguß in Rom und Transport unter König Max 40 000 Gulden gekostet haben soll, beim Bau der Akademie eingefügt und ist auch vom Siegestor aus als ein aus dem Bauwerk vorspringender Halbturm sichtbar. Damals war die Beschaffung guter Kopien aus der Antike eine öffentliche Sache, und der mit dem „Rossebändiger“ erreichte Rekord blieb lange Zeit in hiesigen Künstlerkreisen ein viel besprochenes Ereignis. ... Heute befindet sich hier die Arbeitsstätte Bernhard Bleekers ...“ (siehe auch Abb. WV 120a und b).

man beschloß: „Pferd parallel zur Straße, Pferdebändiger Front zur Straße, Pferdekopf horizontal“[565], betonten die Rossebändiger-Gruppen in ihrer flächigen Anordnung – hier dem Postulat Hildebrands folgend, nach dem ein dreidimensionales Werk reliefhaft zu gestalten sei – die breitgestreckte Fassade der Technischen Hochschule. Mit den neuerrichteten Flügelbauten Bestelmeyers bildeten sie somit einen abgeschlossenen Bezirk. Der Eingangsbereich erfuhr dadurch eine Steigerung und einen skulpturalen Abschluß (bzw. Anfang)[566].

Das Motiv „Rossebändiger“ wurde sowohl inhaltlich als auch formal von den beiden Künstlern abgewandelt, wobei die männlichen Figuren in ihrer Frontalität beispielsweise dem „Kuros von Tenea“ aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. in der Münchner Glyptothek entsprachen, den beide Künstler mit Sicherheit kannten[567]. In diesem Sinne kann man die Bezeichnung „archaisierend“ durchaus anwenden. Jedoch sind die Gruppen in ihrem Gesamtaufbau und der klaren Umrißlinie einem Neoklassizismus zuzurechnen, der durch ihre Größe ins Monumentale gesteigert ist. Die muskulösen Männerfiguren haben durch die parallel gestellten Beine einen festen Stand, sind hochaufgereckt, auch die Pferde haben kräftig modellierte Köpfe und Beine, wobei das Bleekersche Pferd mit der streng aufgerichteten Mähne und den angelegten Ohren stärker antikisierend wirkte als das von Hahn – man denke an den hochklassischen Pferdekopf vom Viergespann der Selene vom Ostgiebel des Parthenon in Athen, um 430 v. Chr., heute im British Museum in London. Die Gruppen sind trotz des monumentalen Anscheins in ruhiger, zurückhaltender Manier gestaltet. Es entsteht bei Bleekers Werk durch die Haltung des Mannes, der das Pferd am Zügel hält, eine einheitliche Linienführung von seinem rechten Arm bis zum Schweif des Pferdes. Die Gruppe wirkt gedrungener als diejenige Hahns, dennoch korrespondiert der Oberkörper der Figur mit dem Hals des Rosses, so daß die Einheit zwischen Mann und Pferd formal noch stärker betont wird. Hermann Hahns Männerfigur besitzt einen höhergestreckten Oberkörper als Bleekers Figur. Auch sie harmonisiert dadurch mit dem hochgereckten Pferdehals, auch der Schweif des Tieres und der nahezu senkrecht nach unten verlaufende linke Arm des

[565] Kiener 1932, S. 346f.

[566] Auch Michelangelo plante, die Dioskuren auf dem Kapitolsplatz in Rom quer zu seiner Treppe zu stellen, um dem Platz eine geschlossene Wirkung zu geben (Günther 2002, S. 92). Dies geschah jedoch nicht, die Werke stehen in Längsrichtung, „parallel“ zur Treppe.

[567] Heute findet sich diese korinthische Jünglingsstatue („Apoll von Tenea“) im Saal I (Saal der frühgriechischen Jünglinge), Nr. 2, in der Münchner Glyptothek (siehe auch Abb. WV 225c). Auch die große Jünglingsstatue aus Attika (um 540/30 v. Chr.), ebd., Nr. 2, könnte Vorbild für Bleeker und Hahn gewesen sein.

Mannes tragen zu der Vertikalität der Gruppe bei, die jedoch ein labileres Standmotiv besitzt als die bewegtere und geschwungenere Gruppe Bleekers[568].

Wilhelm Hausenstein schreibt in seinem Artikel „Gleich und verschieden“[569] über die unterschiedliche Gestaltungsweise der beiden Künstler, Bleeker habe eine „Vorliebe ... für die flächige Breitung, z. B. in der (übrigens keineswegs etwa undifferenzierten) Brust des Mannes“, Hahn hingegen besitze ein „Verlangen nach intensiver Tiefenbildung des männlichen Rumpfes (die jedoch dem frontalen Geist der Erscheinung nicht das geringste wegnimmt); eine gewisse Neigung ... zu einer innerhalb des Plastisch-Reinen auch noch malerischen Wirkung der Oberflächen“[570].

Die beiden Gruppen unterscheiden sich – abgesehen von aller künstlerischen Eigenheit ihrer Schöpfer – im Großen kaum voneinander, sie sind gut aufeinander abgestimmt. Beide Werke bergen verschiedene Stilformen in sich. So stehen sie – wie bereits erwähnt – in ihrer starren Frontalität archaisierenden Tendenzen nahe, wobei Hermann Hahns Männerfigur etwas mehr dieser Richtung huldigt durch eine deutlicher additive Gestaltungsweise der einzelnen Körperteile, das labilere Standmotiv in Verbindung mit dem verhältnismäßig nah an den Körper gerückten linken Arm und die insgesamt straffere Gespanntheit der Form mit einer glatteren Oberflächenbehandlung. Bleekers Figur steht fest auf dem Boden, ihr Kontur ist geschwungen und dadurch aufgelockerter, die einzelnen Körperteile stehen mehr in einem summarischen Verhältnis zueinander, einzelne Details, wie beispielsweise die Unterschenkel, die Kniegelenke und die Rippen, sind etwas stärker, „naturalistischer“ gearbeitet, wodurch der Gesamteindruck einer belebteren, stofflicheren Oberflächenstruktur erweckt wird.

Die meisten männlichen Statuen der archaischen Zeit zeigen ein Schrittmotiv. Auf dieses verzichten beide Münchner Künstler, vermutlich um die „flächige“ Geschlossenheit der einzelnen Gruppen zu erreichen. Dies schien ein probates Mittel zu sein, um die von Hildebrand geforderte Reliefauffassung am reinsten zu bewahren und gleichzeitig durch eben

---

[568] Bleeker, dessen Verhältnis zu Hahn offenbar zwiespältig war, äußerte sich über Hahns Plastiken: „Seine Figuren klappern“ (Grzimek 1969, S. 73). Ein Indiz für eine eventuelle Antipathie zwischen beiden Künstlern ist die Aussage Grzimeks angesichts der Vertretung der Hildebrandschen Bildhauerklasse an der Münchner Akademie durch Hermann Hahn, der später von „Kurz und Bleeker mehr oder weniger freundschaftlich unterstützt“ wurde (ebd., S. 75).

[569] Wilhelm Hausenstein: Gleich und verschieden, in: MNN, Nr. 293, 28. 10. 1931

[570] Hausenstein vergleicht noch – neben anderen Unterschieden – die Augen der Rösser: „Beim Roß Hahns ist das Auge gehöhlt und schattig; das Dunkel suggeriert Auge und Blick; bei Bleekers Pferd ist das Auge gewölbt“. Dieser zutreffende Vergleich Hausensteins diente dem bereits erwähnten Martin Mayr, gerade diese „mikroskopischen Entdeckungen“ als Argument für die Schwäche und langweilige Monotonie der beiden Gruppen heranzuziehen, die seiner Meinung nach keine Monumentalwerke im positiven Sinne seien (Martin Mayr: München und seine „Rossebändiger“, in: Aus Welt und Kirche, Nr. 140. Beilage zu „Bayerischer Kurier“, 30. 10. 1931 (Mayr zitiert nicht Hausensteins Artikel in den MNN, sondern einen beinahe identischen Artikel der „Münchener Telegramm-Zeitung“).

diese flächenhaftige Zweidimensionalität eine Frontalität zu erzeugen, die das archaische Grundmuster heraushebt.

Doch sind auch neoklassizistische Tendenzen festzustellen, was an der stärker gezeichneten Binnenstruktur zu beobachten ist. Die Künstler bemühten sich, das Muskelspiel ohne Übertreibung in die Form zu integrieren, nicht nur bei den männlichen Figuren, sondern auch bei den Pferden. Das ruhige Stehen der Tiere erzeugt im Zusammenhang mit den sich dem Beschauer präsentierenden Bändigern eine insgesamt „würdige" Form, die sich durch die Größe der Gruppen ins Monumentale steigert. Es sei jedoch noch einmal festgehalten, daß Bleeker – bei aller oberflächlichen Ähnlichkeit zu Hahns Gruppe – weniger archaisierende Tendenzen in dieses Werk einbrachte als sein Kollege, sondern mehr einer „klassischen" Stilrichtung zuneigte und sich somit für den im Dritten Reich geschätzten neoklassizistischen Monumentalstil eher empfahl als Hermann Hahn.

Im November 1931 erschien im „Völkischen Beobachter" ein Artikel von Franz Hofmann über die Rossebändiger[571]. Der Autor sieht in den beiden Gruppen Beziehungen zum „Magischen Realismus", einer der „Neuen Sachlichkeit" verwandten Stilrichtung, die jedoch bemüht ist, über die Darstellung sachlich-realistischer Tendenzen hinaus auch das nicht-abbildbare Wesen des Sujets zu erfassen. Diese Kunstrichtung umfasste vor allem Malerei und Graphik. Ob Hofmann den scharfen Kontur, der oftmals bei den Bildern des „Magischen Realismus" und der „Neuen Sachlichkeit" zum Tragen kommt und der auch bei den Rossebändigern zu sehen ist, gemeint hatte oder „Hintergründiges" zu erkennen glaubte, wie beispielsweise einen „Ausdruck der seelisch-geistigen Vorbedingungen, [einen] natürliche[n] Niederschlag einer von dynamischen Kräften nationaler Konzentration erregten Zeit", wie es Bruno Kroll[572] im Jahre 1934 schreiben wird, bleibt ungewiß.

[571] Franz Hofmann: Die Rossebändiger, in: VB, Nr. 308, 4. 11. 1931 (Münchener Beobachter, tägliches Beiblatt zum VB, unpaginiert).

[572] Kroll 1934: Bernhard Bleeker, S. 49. Nimmt man an – was keinesfalls zwingend ist –, Hofmanns Interpretation der Rossebändiger als „magisch realistisch" wäre unter dem Gesichtspunkt der Symbolhaftigkeit entstanden, so könnte man – hypothetisch – annehmen, Bleeker und Hahn hätten in ihren kraftvollen Werken – angesichts der wirtschaftlich schwachen Zeit der Weimarer Republik und der politischen Ungewißheit – symbolhaft eine „Gesundung" der Gesellschaft zum Ausdruck bringen wollen. Diese Interpretation geht allerdings zu weit. Ein Hinweis auf „magisch realistische" Elemente ist m. E. bei den Rossebändigern nirgends zu finden.

5. 4. 2.: Jüngling mit Speer (WV 224)

Ein weithin beachtetes Denkmalswerk Bleekers entstand im Jahre 1937. Es ist eine lebensgroße nackte Jünglingsstatue, die einen Speer bzw. einen Stab in ihrer rechten Hand hält. Von diesem Jüngling sind fünf Bronzefassungen bekannt, die an öffentlichen Plätzen aufgestellt wurden, teilweise erst nach dem Zweiten Weltkrieg, und sich noch heute dort befinden.

Das erste faßbare Exemplar schuf der Künstler im Jahre 1937 im Auftrag der Eltern des am 2. März 1935 im Alter von 15 Jahren verstorbenen Erich Pröbst für das Internat Neubeuern, dessen Schüler der Verstorbene war[573]. Die Statue wurde auf dem Schulgelände neben der Kapelle aufgestellt, wo sie heute noch steht. Bleeker zeigte das Gipsmodell der Figur im Jahr der Enthüllung, 1937, auf der Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München[574] und auf der Ausstellung „Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart“ in Münster[575]. 1938 zeigte Bleeker das Gipsmodell des Jünglings auf der „Januar-Ausstellung“ des Vereins Berliner Künstler und auf der Ausstellung „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ in Warschau[576], 1940 war er wiederum, nun mit einer Bronzeausführung des Jünglings, auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München vertreten[577]. Die Städtische Kunsthalle Mannheim erwarb 1940 oder 1941[578] ein Bronze-Exemplar, möglicherweise das in München gezeigte[579]. Heute dient der Jüngling als Ludwig-Frank-Denkmal im unteren Luisenpark in Mannheim[580]. Je ein weiteres bronzenes Exemplar steht

[573] Thomas Herfurth: 75 Jahre Schloss Neubeuern, in: Jahrbuch 2000. Schloß Neubeuern. Internatsschule für Jungen und Mädchen, Nürnberg 2000, S. 17f. (mit Abb. des am Modell der Statue arbeitenden Bleeker (S. 18) und der im Garten aufgestellten Statue (S. 71 und S. 196)). Eine kleine Statuette des Jünglings wird noch heute in Neubeuern als Preis für Schüler verliehen, „die in der Schule, im Heim und im Sport die besten Leistungen aufweisen“ (ebd., S. 18) (siehe Abb. WV 224c). Ich danke Herrn Dr. Thomas Herfurth für die Überlassung des Jahrbuches. Von Erich Pröbst schuf Bleeker zusätzlich einen Portraitkopf (WV 196).

[574] Ausst. Kat. Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst, München 1937, Nr. 62 (mit Abb. S. 67). In der GDK im HDK 1937 stand die Figur im Großen Hauptsaal (Abb. im VB, Nr. 195, 14. 7. 1937, S. 5).

[575] Ausst. Kat. „Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart“, Haus Rothenburg, Münster, 19. April-31. Mai 1937, Nr. 16 (Gips)

[576] Ausst. Kat. Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Warschau 1938, Nr. 11 (Bronze?)

[577] Ausst. Kat. Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst, München 1940, Nr. 82 (mit einer spiegelverkehrten Abb., S. 65)

[578] Das Jahr des Ankaufs wird unterschiedlich angegeben: 1940: Oberrheinische Kunst. Jahrbuch der oberrheinischen Museen, Jg. X, Freiburg i. Br. 1942, hg. unter Mitwirkung der Museumsvorstände, S. 204; 1941: Kunsthalle Mannheim: Verzeichnis der Gemälde- und Skulpturensammlung, 1953, Nr. 16 (mit Abb. Nr. 65).

[579] Der Supplementband des Kataloges der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1940 im Haus der Deutschen Kunst in München führt im Verzeichnis „derjenigen verkauften Arbeiten ..., die anläßlich der Austauschaktion Mitte Oktober 1940 aus der Großen Deutschen Kunstausstellung herausgenommen wurden“ auch Bleekers Jüngling auf.

[580] Siehe hierzu unten, S. 145f. und Abb. WV 224

im nördlichen Teil des Lietzenseeparks in Berlin-Charlottenburg[581], im Hof der Obersten Baubehörde in München[582] und im städtischen Schwimmbad in Landsberg am Lech[583].

Bleekers Jünglingsgestalt ist wohl am stärksten von all seinen Werken an der klassischen Antike orientiert. Die Figur steht im Kontrapost, ihr linkes Bein, das Spielbein, ist nach vorne gesetzt, in ihrer rechten Hand hält sie einen langen Speer. Der linke Arm hängt gerade herunter, der Kopf ist etwas nach unten geneigt, der Blick des Jünglings geht zu Boden, so daß der Gesamteindruck der Figur sinnend, zartfühlend, beinahe „lyrisch" wirkt. Der Körper ist in wohlgeordneten Proportionen gegeben, die Binnenstruktur ist verhältnismäßig zurückhaltend modelliert, die Muskeln sind, besonders am Oberkörper, zugunsten einer geglätteten Oberfläche nur schwach ausgearbeitet. Bleekers Figur wirkt dadurch weit weniger athletisch als die muskelbepackten Gestalten seiner zeitgenössischen Kollegen und ist deutlich als sehr junger Mann gekennzeichnet. Die zurückhaltende Formgebung und der sinnende Eindruck verleihen der Statue einen durchaus „vermenschlichten" Anschein, der nicht ins Pathetische oder Heroische abgleitet. Im Sinne dieser Gefühlsregung, die mehr „verinnerlicht" ist, als Kraft und Stärke nach außen zum Ausdruck zu bringen, steht Bleekers Jüngling noch in der Tradition Adolf von Hildebrands, dessen „Humanismus" – hier als Konzentration auf den bloßen Menschen mit all seinen Schwächen verstanden – deutlich in seinem Marmorwerk des stehenden jungen Mannes[584] (Abb. WV 224d), entstanden zwischen 1881 und 1884, zum Ausdruck gebracht wurde. Bleeker hat von dieser Figur den nach unten gerichteten, sinnenden Blick und die leicht unmotiviert wirkende, herunterhängende Armhaltung übernommen. Auch den dem Beschauer zugekehrten Handrücken mit den leicht angewinkelten Fingern übernahm er in seine Gestaltung.

Bleeker orientierte sich ganz offensichtlich auch am sog. „Doryphoros" des Polyklet (Abb. WV 224e), entstanden um 440 v. Chr., dessen Bronzerekonstruktion von Georg Römer im Jahre 1922 in der Ludwig-Maximilians-Universität München aufgestellt wurde. Die Rekonstruktion diente als Denkmal für die im Ersten Weltkrieg gefallenen Angehörigen der

---

[581] Abgebildet in Damus/Rogge 1979, S. 169. Offenbar wurde diese Statue erst in der Nachkriegszeit aufgestellt (http://www.charlottenburg-wilmersdorf.de/wissenswertes/skulpturen/speertraeger.html , 13. 9. 2004); siehe auch Abb. WV 224.

[582] Freundliche Auskunft von Sabine Corso, Augsburg; siehe Abb. WV 224.

[583] Eine abgeänderte Version dieses Jünglings schuf Bleeker in den Fünfziger Jahren: Unter Beibehaltung des Kopfes weist die Figur ein wesentlich labileres Standmotiv auf, beide Arme greifen unmotiviert in den Raum aus. Das Gipsmodell wurde erst in den späten Achtziger Jahren in Bronze gegossen (freundliche Auskunft von Christine Ott). Eine Photographie im Ausst. Kat. Nürnberg 1978, S. 80, zeigt den Künstler bei der Arbeit an dieser zweiten Version. Zu erkennen ist, daß Bleeker hier den rechten Arm der Figur stärker angewinkelt und dem Jüngling in die rechte Hand einen Speer gegeben hatte; siehe hierzu Abb. WV 224b und f.

[584] Abgebildet in Esche-Braunfels 1993, S. 64f. (Abb. Nr. 63 und 64). Marmor, Höhe: 175 cm, Nationalgalerie Berlin, 1881-1884.

Münchner Universität[585]. Dem Speerträger Römers waren an den Wänden der Ehrenhalle vier Gedenktafeln mit den Namen der Gefallenen beigegeben, darüber befand sich jeweils ein Soldatenkopf von Bernhard Bleeker[586]. Der Doryphoros hat einen schwermütigen Gesichtsausdruck und scheint im Schreiten innezuhalten. Bleekers Figur könnte die Fortsetzung dieses Schrittmotivs zum Ausdruck gebracht und gleichsam den nächsten Augenblick festgehalten haben, in dem der Speerträger zur Ruhe kommt. Doch ahmte Bleeker die Rekonstruktion des Doryphoros nicht sklavisch nach, sondern schuf im Gegenteil ein eigenständiges Kunstwerk. Besonders bei seinen Freiplastiken ist zu bemerken, daß der Künstler – wie auch schon bei seiner Figur des Rossebändigers – mehr Wert auf die tektonische Anlage der Figur, gleichsam ihr „Gerüst" legte, als auf die Betonung der Binnenmodellierung, über die ein Großteil der Aussagekraft einer Plastik transportiert wird. Dadurch, daß seine Figuren zumeist in einer zurückhaltenden und unaufdringlichen Weise gestaltet wurden und Bleeker auch das physiognomische Interesse nicht vernachlässigte (man denke beispielsweise an den „Toten Soldaten" (WV 115)), ist bei seinen Großwerken eine Konzentration auf den Ausdruck von Gefühl und Melancholie zu konstatieren. Hierdurch unterscheidet er sich von einem Großteil seiner Zeitgenossen.

Der Jüngling erfuhr zur Zeit des Dritten Reiches große Zustimmung und wurde vielfach in Kunstzeitschriften und Kunstbüchern abgebildet und besprochen[587] und teilweise unterschiedlich interpretiert. So sehen die „Münchener Neuesten Nachrichten"[588] den Jüngling „mit dem Speer in der Hand vom Kampfe heimkehrend". Für Bruno Kroll ist die Figur eine idealisierte Sportlerdarstellung, die auf der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937 die Stadt München im internen Wettkampf gegen den ebenfalls dort ausgestellten „Zehnkämpfer" Arno Brekers (Abb. WV 224i) aus Berlin vertrat, „von denen bald der eine,

[585] Siehe hierzu den Aufsatz von Kathrin Hoffmann-Curtius 1984. Der bronzene Doryphoros steht, in einem zweiten Nachguß aus dem Jahre 1955 (Hoffmann-Curtius S. 74, Anm. 5, S. 101), heute wieder an seinem ursprünglichen Platz in der Ehrenhalle. Der Doryphoros – heute als Achill gedeutet – diente als Kriegerdenkmal in der Münchner Universität vor allem dazu, „die heroische Verbildlichung des Revisionssyndroms an der bayerischen Hochschule" auszudrücken (ebd., S. 93), wie Hoffmann-Curtius überzeugend dargelegt hat; siehe auch Abb. WV 111b.

[586] Bleekers Soldatenköpfe und die Gedenktafeln wurden im Zweiten Weltkrieg vernichtet und nicht wieder rekonstruiert, siehe hierzu WV 111.

[587] Auch gab es Abbildungen des Jünglings ohne Kommentierung, beispielsweise auf dem Titelblatt der Zeitschrift „Jugend" Nr. 43, 24. 10. 1939 (als Ausschnitt) oder in „Jugend" Nr. 15, 12. 4. 1939, S. 286: hier ist die Statue auf einem Holzpodest in einem Garten bzw. Park zu sehen, wobei nicht auszumachen ist, um welches Exemplar es sich hierbei handelt.

[588] A. G. F.:„Kunstwerk als Erziehungsmittel. Enthüllung einer Plastik Professor Bleekers im Landschulheim Neubeuern", in: MNN, Nr. 192, 18. 7. 1937, S. 5

bald der andere die Oberhand gewann“[589]. Auch für Werner Rittich[590] stellt Bleekers „Jüngling“ eine sportliche Figur dar, er hebt aber deutlich hervor, daß das Sportliche nur zum Anlaß genommen werde, „kraftvolles und schönes Menschentum zu gestalten“, im Gegensatz zu den „echten sportlichen Plastiken, die dem Realistischen zugewandt, eine Phase aus einer bestimmten sportlichen Übung festhalten“. Im Januar 1941 befaßt sich Rittich in einem Artikel ausführlicher mit der Beziehung „Sport und Plastik“[591]. Zwar wird Bleeker in diesem Aufsatz namentlich nicht genannt, jedoch ist die Abbildung seines Jünglings anderen Darstellungen von athletischen Figuren beigegeben. Für Rittich sind auch diejenigen Figuren, die nur ein sportliches Attribut besitzen und in ruhiger Pose dargestellt sind, Sportplastiken, sofern „in ihnen wahrscheinlich wird, daß diese dargestellten Menschentypen die Vollbringer der sportlichen Höchstleistungen und zugleich das Resultat dieser sportlichen Übungen sind“[592]. Für ihn scheinen diese Darstellungen, auch ohne Attribute, von sehr hohem Wert zu sein, da Sport und Schönheitsideal „in unserer Kunst ... der gleichen Idee rassischer Höchstleistung entwachsen sind“ und dadurch im „Heldischen“ gipfeln[593]. Darüberhinaus wird eine Beziehung zum „Volksganzen“ und zur „Weltanschauung“ geknüpft, die einen „geistigen Hintergrund“ schaffe, „der der kultisch-religiösen Haltung der Hellenen zum Sport und zur Kunst gleichwertig“[594] sei.

An diesen Aussagen wird deutlich, daß Bleekers Jünglingsfigur weniger als Krieger denn als Sportler interpretiert wurde. Doch gerade über den Sport war das rassische Ideal, die weltanschauliche Propaganda und die damit verbundene Bereitschaft zu kämpfen, gut zu transportieren. In Rittichs erwähnten Aufsätzen werden zwar nicht explizit diese Sportplastiken mit kriegerischen Darstellungen gleichgesetzt, dennoch ist unterschwellig durch die Präsentation solch gesunder und gestählter Körper, die sich in sportlichen Wett*kämpfen* üben und messen, die Propagierung einer Wehrtauglichkeit und -bereitschaft zu erkennen. „Sport sollte nicht nur gesund erhalten und Rasse veredeln, sondern gezielt, konsequent und kompromißlos die Körpereigenschaften herstellen, die für den siegreichen

---

[589] Bruno Kroll: Plastik, in: Die Kunst im Dritten Reich, Folge 9, September 1937, S. 6-8, hier S. 6 und 8 (mit Abb. S. 10).
[590] Werner Rittich: Die Plastik in der GDK 1940 im HDK, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 4. Jg., Folge 8/9, Ausgabe A, August/September 1940, S. 261-279, hier S. 271, 275
[591] Werner Rittich: Sport und Plastik, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 5. Jg., Folge 1, Ausgabe A, Januar 1941, S. 4-13
[592] ebd., S. 7. Rittich wiederholt diese Passagen nochmals in seinem Werk „Deutsche Kunst der Gegenwart. Bd. 1: Architektur und Plastik“, Breslau 1943, S. 102f (mit Abb. des Jünglings S. 135). Im Jahre 1936 allerdings plädiert Rittich noch für die Darstellung der „sportlichen Richtigkeit“, d. h. unter Verzicht auf Nacktheit; stattdessen solle Bewegung gezeigt werden in Verbindung mit „Sportkleidung mit Nagelschuh und Vereinsabzeichen“ (ders.: Der Sport in der Plastik, in: Kunst und Volk, 4. Jg., H. 1, Januar 1936, S. 23-27, hier S. 27).
[593] Rittich: Sport und Plastik ..., 1941, S. 13.
[594] ebd.

Krieg benötigt werden. Härte und Zähigkeit sind zweifellos die Kernpunkte des nationalsozialistischen Körperformungsprozesses durch Sport“[595].

In einem anderen Sinne sind die Äußerungen von Oberarbeitsführer Beelitz, Stabsleiter im Ausbildungs- und Erziehungsamt in der Reichsleitung des Arbeitsdienstes, zu lesen: Für Beelitz sind die gesunden Körper seiner „Arbeitsmänner“ unter dem Gesichtspunkt der Arbeit am Volk von Bedeutung. „Die körperliche Ertüchtigung“ sei „nur ein Mittel zum Zweck ..., das sich sinnvoll in das ganze Aufgabengebiet des Arbeitsdienstes einbaut zur Erreichung eines Endziels: Geistige Erziehung des deutschen Menschen im Sinne Adolf Hitlers und Arbeit am deutschen Boden zur Erringung der Brotfreiheit“. So ist auch „Leibeserziehung“ seiner Meinung nach etwas anderes als Sport: „Sport betreibt Übungen zur Erzielung von Höchstleistungen von einzelnen, Leibeserziehung dagegen zur Erzielung von Durchschnittsleistungen einer Gemeinschaft“[596].

Wie der sportliche Körper des Einzelnen für die Wehrhaftigkeit des Staates in Dienst genommen wurde, so konnte auch der gestählte Leib für die Volksgemeinschaft vereinnahmt werden. In beiden Fällen jedoch bestand das gleiche Ziel: Unterordnung des „gesunden“ Menschen unter den Staat im Sinne eines Instruments, das man unter Abänderung des Satzes „Schwerter zu Pflugscharen“ in „Schwerter *und* Pflugscharen“ bezeichnen könnte. Die athletischen Plastiken konnten solch eine Ideologie anschaulich werden lassen.

Adolf Hitler äußerte sich in der Eröffnungsrede anläßlich der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ in München im Juli 1937 zum Körperbild und beschwor den gesunden neuen Menschen:

„Die heutige neue Zeit arbeitet an einem neuen Menschentyp. Ungeheure Anstrengungen werden auf unzähligen Gebieten des Lebens vollbracht, um das Volk zu heben, um unsere Männer, Knaben und Jünglinge, die Mädchen und Frauen gesünder und damit kraftvoller und schöner zu gestalten. Und aus dieser Kraft und aus dieser Schönheit strömen ein neues Lebensgefühl, eine neue Lebensfreude! Niemals war die Menschheit im Aussehen und in ihrer Empfindung der Antike näher als heute. Sport-, Wett- und Kampfspiele stählen Millionen jugendlicher Körper und zeigen sie uns nun steigend in einer Form und Verfassung, wie sie vielleicht tausend Jahre lang nicht gesehen, ja kaum geahnt worden sind. Ein

[595] Ernst Gerhard Eder 1996, S. 213-236, hier S. 223

[596] Beelitz: Körperliche Ertüchtigung, in: Herbert Erb (Hrsg.): Der Arbeitsdienst – Ein Bildberichtbuch, Berlin 1937, S. 13f. (zitiert nach Wolbert 1982, S. 190-192)

leuchtend schöner Menschentyp wächst heran, der nach höchster Arbeitsleistung dem schönen alten Spruch huldigt: Saure Wochen, aber frohe Feste“[597].

Rittichs erwähntem Aufsatz „Sport und Plastik“ sind zahlreiche Abbildungen von Sportlerdarstellungen beigegeben, so daß ein Vergleich mit Bleekers Jüngling lohnend erscheint.
Ausdrücklich angemerkt sei aber, daß es sich bei einigen dieser Vergleichs-Werke um Plastiken handelt, die vor 1933 entstanden sind, somit eine mögliche politische (zumindest eine nationalsozialistische) Intention der Künstler auszuschließen ist.
Ein weiterer wichtiger Punkt sei hier noch klargestellt: Bei vielen Künstlern wäre es höchst problematisch, sie pauschal in die Reihe von „Nazi-Künstlern“ einzureihen. Zahlreiche Bildhauer, teilweise von minderer Gestaltungskraft, konnten ab 1933 einer oberflächlichen Kunst nachgehen. „Der Nationalsozialismus war nie stark genug, um wirklich schöpferischen Künstlerpersönlichkeiten Impulse zu verschaffen, er stimulierte lediglich Künstler, die andernfalls von der modernen Kunst an den Rand gedrängt worden wären“[598]. Somit wurden oftmals den weitgehend neutral gemeinten Kunstwerken seitens der nationalsozialistischen Kunstschriftsteller eine politische Ideologie hineininterpretiert, die sich nicht unbedingt mit der politischen Haltung des jeweiligen bildenden Künstlers und seiner Arbeiten deckte. Diese Bildhauer und Maler wurden gleichsam für propagandistische Zwecke instrumentalisiert. Wenn im Vorherigen und im Folgenden daher Zitate aus nationalsozialistischen Publikationen angeführt werden, so soll dies nicht heißen, daß alle Künstler sich bei ihren Werken dieser Ideologie angeschlossen hatten, sondern vielmehr, um aufzuzeigen, wie der Nationalsozialismus Kunstwerke politisch vereinnahmen konnte und dies auch tat[599].
Insofern ist Klaus Wolbert zu widersprechen, der postuliert: „Die Gestalter nackter Menschen im Dritten Reich machten alle gemeinsame politisch reaktionäre Sache allein schon in der Vertretung des ideologisch in dieser Zeit nicht harmlosen Prinzips der Nacktheit“[600].
So ist beispielsweise der berühmte Bildhauer Georg Kolbe (1877-1947) sicherlich kein Freund des Nationalsozialismus gewesen, was aus vielen seiner Äußerungen deutlich wird[601]. Kolbe nahm während des Dritten Reiches an zahlreichen Ausstellungen teil, erhielt Auszeichnungen und wurde in den damaligen Kunstzeitschriften größtenteils positiv beurteilt.

[597] Völkischer Beobachter, 50. Jg., Nr. 200, 19. 7. 1937, S. 2 und 4 (hier S. 4)
[598] Becker 1995, S. 527-529, hier S. 529
[599] Gerade die lichtbildtechnische Inszenierung konnte bestimmte Werke heroischer erscheinen lassen, als sie in Wirklichkeit vielleicht waren. Somit konnten auch Photographien und Abbildungen (z. B. in der NS-Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“) regimeunterstützend wirken.
[600] Wolbert 1982, S. 36
[601] Gabler 1997, S. 87-94

Um diesem Dilemma zu entweichen, hätte er sein künstlerisches Menschenbild verwerfen oder in die „innere Emigration“ gehen müssen. Dazu war er jedoch nicht bereit, sondern benötigte wie viele seiner Kollegen, die Bestätigung eines breiten Publikums[602].
Gerade an Kolbe läßt sich die Gefahr der Pauschalisierung belegen. So wird der Künstler von Wolbert auch schon vor 1933 als ein „an der Genese des exponierten NS-Ideals Beteiligter“[603] bezeichnet.

Rittich lobt – wie bereits erwähnt – auch diejenigen Gestalten, die ohne jegliche Attribute und nur durch ihre Betitelung als Sportler gekennzeichnet sind. Seinem Aufsatz sind die „Zehnkämpfer“ von Georg Kolbe, Richard Scheibe und Arno Breker beigegeben[604].
Kolbes und Brekers Figuren sind sehr massiv und extrem muskulös gearbeitet.
Kolbe modelliert die Binnenstruktur deutlich heraus und gibt der Bronze eine etwas aufgerauhte, gekörnte Oberfläche, wodurch das Licht stärkere Effekte auf der Figur hervorruft. Die Figur ist in Schrittstellung gegeben, der im Verhältnis zum Körper etwas klein geratene Kopf sitzt auf einem breiten Hals. Die markanten Gesichtszüge zeigen einen entschlossenen Ausdruck (Abb. WV 224g).
Brekers Figur steht ruhig und fest auf dem Boden. Es scheint, als ob sich der Mann auf einen bevorstehenden Wettkampf konzentriert. Breker nimmt die Binnenmodellierung zurück, glättet die Oberfläche und ist bestrebt, das massige Volumen, besonders des Oberkörpers, herauszuarbeiten, was typisch für sein Bemühen ist, die Figuren allgemeingültig zu halten. Auch sein „Zehnkämpfer“ hat einen entschlossenen Gesichtsausdruck, dem eine gewisse Konzentration innewohnt. Werner Rittich sieht diese Figur als „das Idealbild des sportlich gestählten, kraftvollen und energiegeladenen Körpers, das von der heutigen deutschen Jugend angestrebt wird“[605] (Abb. WV 224i).
Richard Scheibes Athlet hingegen unterscheidet sich in der Figurenauffassung von den beiden anderen Künstlern. Seine Figur ist weniger muskulös gearbeitet, besitzt ein geringeres Körpervolumen und wirkt durch die schmale Taille schlanker. Der Athlet hat einen entschlossen wirkenden Ausdruck, was die geballte linke Faust zusätzlich unterstreicht. Durch

[602] ebd., S. 94
[603] Wolbert 1982, S. 165
[604] abgebildet in: Rittich: Sport und Plastik 1941: Kolbes und Scheibes Figuren: S. 6; Brekers Figur S. 7; siehe auch Abb. WV 224g-i
[605] Werner Rittich: Symbole der Zeit. Zu den Werken des Bildhauers Arno Breker, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 4. Jg., Ausgabe A, Folge 4, April 1940, S. 100-113, hier S. 100. Es scheint, als werde bei dem oben zizierten Satz auf das Motto „zäh wie Leder, flink wie Windhunde, hart wie Kruppstahl“ angespielt, der die deutsche Jugend charakterisieren sollte. Auch hier könnte man eine unterschwellige Aufforderung zur „Kampfbereitschaft“ der Jugend sehen.

die Zurücknahme der Binnenmodellierung und den angedeuteten Kontrapost hat Scheibes „Zehnkämpfer“ noch am ehesten Ähnlichkeit mit Bleekers Jüngling (Abb. WV 224h).
Nach Rittich spricht aus solchen Darstellungen der „kämpferische Charakter“, die Figuren hätten eine „Synthese ursprünglicher Kraft und bewußter Willensenergie“[606] in sich.

Neben diesen „Zehnkämpfern“ werden in dem Aufsatz auch die Abbildungen von Bleekers „Jüngling“, Kurt Schmid-Ehmens „Speerträgerin“, Paul Scheurles „Amazone“ und Heinrich Faltermeiers „Jüngling mit Speer“[607] gezeigt. Alle vier Figuren halten einen Speer in ihrer rechten Hand. Ein Vergleich dieser Statuen ergibt, daß sogar die Frauengestalten Schmid-Ehmens und Scheurles muskulöser modelliert waren als Bleekers Figur.
Schmid-Ehmens „Speerträgerin“ (Abb. WV 224j), die relativ ausdruckslos wirkt, ist stilisierter gestaltet als die übrigen Figuren, die Binnenmodellierung stark zurückgenommen, die Bronzeoberfläche geglättet (vielleicht ist bei dieser Glättung und Vermeidung einer muskulösen Durchbildung des Körpers eine Orientierung an Bleeker zu bemerken, dessen Schüler Schmid-Ehmen war).
Scheurle konzipierte seine Figur, die durch den Titel „Amazone“ nicht als Sportlerin gekennzeichnet ist, sondern vielmehr als Angehörige eines kriegerischen Volkes, in einer durchaus heroischen Weise (Abb. WV 224k). Ihr in die Ferne reichender, entschlossen wirkender Blick, verbunden mit der selbstbewußten Pose und dem weiblich-muskulösen Körperbau, fügt sich hervorragend in das von Rittich propagierte Ideal von „rassischer Höchstleistung“, das im „Heldischen“ gipfelt[608], ein.
Auch Heinrich Faltermeier gestaltete seinen „Jüngling mit Speer“ wesentlich muskulöser als Bleeker, nur der verhaltene Gesichtsausdruck wirkt ähnlich nachdenklich (Abb. WV 224l).

Bleekers Jüngling unterscheidet sich folglich von der Körperauffassung seiner Künstlerkollegen dahingehend, daß er auf reiches Muskelspiel verzichtet, seine Figur auch nicht streng aufrecht bildet, sondern sie vielmehr der Neigung des Kopfes und der damit verbundenen Blickrichtung unterwirft und der Statue insgesamt eine sinnende Nachdenklichkeit gibt, die nicht den Anspruch eines „Leitbildes“ erhebt. Auf den ersten Blick

[606] ebd., S. 7. So schreibt auch Hans Weigert im Jahre 1942 über Arno Brekers „Partei“ und „Wehrmacht“: „Aus ihnen bricht ein Wille, der keine Widerstände kennt. Es ist der Wille, mit dem Partei und Wehrmacht gesiegt haben, derselbe, dessen Ausdruck die Gesichter der heutigen Führer bestimmt und aus dem Volk heraushebt. ... Heute herrscht ... die Totalität der geistigen Kräfte unter dem Primat des Willens“ (Weigert 1942, S. 507f.).
[607] Abgebildet in: Rittich 1941: Bleekers und Schmid-Ehmens Figuren: S. 8; Scheurles und Faltermeiers Figuren: S. 9; siehe auch Abb. WV 224j-l
[608] ebd., S. 13

könnte man meinen, Bleekers Figur, ihr „graziles Ephebentum“[609], liege damit nicht im „Trend“ im Sinne der heroischen, monumentalen Figurenauffassung des Dritten Reiches. Doch zeigen die Abbildungen des Jünglings in wichtigen Kunstorganen und seine Beschickungen zu den offiziellen Kunstausstellungen des Dritten Reiches, der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ in München und der ebenfalls hochoffiziellen Ausstellung „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ 1938 in Warschau, daß die Figur nicht auf Ablehnung stieß, sondern im Gegenteil als Beispiel für nationalsozialistische Propaganda instrumentalisiert wurde.
Eine der wenigen künstlerischen Äußerungen des Bildhauers, zwar nicht explizit auf diesen Jüngling bezogen, sondern vielmehr allgemein gehalten, verdeutlicht Bleekers Kunstauffassung: „Das Wesen monumentaler Bildnerei besteht nicht allein in äußerer Größe, nicht im Athletentum – nein, in der ruhigen Kraft der Form, in der raumklärenden Macht, fern von jedem groben dekorativen Gehabe und würdelosem Theater“[610]. Am Beispiel des Jünglings wird dies deutlich.

Bleekers Figur war ursprünglich als Erinnerungsmal für einen 15-jährig verstorbenen Schüler gedacht. Somit wurde der Speerträger von Bleeker weder als Ausdruck militärischen noch explizit sportlichen Gehaltes konzipiert. Vielmehr sollte der Jüngling – der ja tatsächlich als *junger* Mann, beinahe noch als Knabe, modelliert ist – wohl das platonische Ideal von Schönheit darstellen, schlank, schön und sportlich, desweiteren empfindsam, denn er blickt traurig zur Erde, als sei er ein Freund des Verstorbenen, der an seinem Grab um ihn trauere[611]. Das antikische Motiv könnte auf die humanistische Schulausrichtung des Internates zurückzuführen sein.
So war der Jüngling als „Denkmal“ ursprünglich aus einem militärischen, aber auch sportlichen Zusammenhang herausgerissen und wurde erst später von Rittich und Kroll auf andere Weise interpretiert. Möglicherweise spielte aber der sportliche Gedanke unter dem Eindruck der Olympischen Spiele 1936 in Berlin bei der Konzeption der Figur doch eine Rolle.
Aufgrund der „zarten“ empfindsamen Gestaltung des „Jünglings“ konnte die Statue nach dem Zweiten Weltkrieg durchaus umfunktioniert und – ähnlich dem Neubeuerner Erich-Pröbst-

[609] Merker 1983, S. 298
[610] Eva Wiske: Klarheit und schlichte Würde. Besuch bei Bernhard Bleeker, in: Mädel – eure Welt! Das Jahrbuch der Deutschen Mädel, hg. v. Hilde Munske, 4. Jg., München 1943, S. 484-489, hier S. 486. Solche Besuche des BDM in Ateliers von Künstlern schienen nicht unüblich gewesen zu sein. Davidson 1988, unpaginiert, zeigt eine Abbildung, auf der Führerinnen des BDM im Atelier von Fritz Klimsch zu Gast sind.
[611] Herfurth 2000, S. 18. In diesem inhaltlichen, nicht formalen, Sinne erinnert die Bleekersche Figur auch an archaische Kuroi, die oftmals als Grabfiguren für jung verstorbene Männer aufgestellt wurden.

Gedenken – in Mannheim als ein Erinnerungsdenkmal für Ludwig Frank, Sozialdemokrat jüdischen Glaubens[612], eingesetzt werden, was zeigt, daß nicht die formale Gestaltung der Figur den spezifisch nationalsozialistischen Gehalt definierte, sondern erst ihre ideologische Verwertung. Diese Umfunktionierung in Mannheim spiegelt aber auch das allgemeine Geschichtsbewußtsein und die mangelnde Sensibilität nach 1945 wider. Bedenkt man, daß Bleeker – zumindest anfänglich – von den Zielen des Nationalsozialismus überzeugt war und auch bis zum Ende des Dritten Reiches mit gut dotierten Aufträgen bedacht wurde, so erscheint die Verwendung eines (auch noch so qualitätvollen) Werkes dieses Künstlers für das Gedenken eines Angehörigen eines Volkes, das verfolgt und vernichtet wurde, höchst problematisch[613].

5. 4. 3.: Die Figuren auf dem Gelände der ehemaligen Sportschule Grünwald bei München (WV 225)

Bei diesen Figuren handelt es sich um zwei überlebensgroße nackte männliche Bronzestatuen. Im Jahre 1937 erhielt Bleeker von der Kaserne „Regiment General Göring“ in Berlin den Auftrag, zwei Figuren zu fertigen[614]. Als Modell wünschte sich Bleeker den Sohn seines Freundes Raimund Lorenzer, Ralph, der als Obergefreiter im Fliegerhorst Aibling diente[615]. Jedoch wurde dieser aus dienstlichen Gründen nicht beurlaubt[616].

---

[612] Ludwig Frank (1874-1914) fiel im September 1914. Anläßlich seines 10. Todestages wurde im Luisenpark in Mannheim ein Denkmal für ihn errichtet. Bereits ab dem Jahre 1925 wurde das Denkmal mehrfach Opfer von tätlichen Angriffen, die sich gegen den jüdischen Sozialdemokraten Frank richteten. Kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde das Werk im Mai 1933 zerstört (zur Geschichte des Denkmals siehe Präger 1994: Denkmäler in Mannheim..., S. 156-161 (mit Abb.)). Nach 1945 konnte Ludwig Frank erneut geehrt werden.

[613] Wenngleich Ludwig Frank kein Opfer des Holocaust wurde, kann seine Person dennoch als Vertreter des jüdischen Volkes gelten.

[614] Bundesarchiv Berlin, ehemaliges Berlin Document Center, Akten über Bernhard Bleeker: Brief Bleekers an Walter Wellenstein, 28. 8. 1937: „...Mit den beiden Figuren für die Kaserne „Regiment General Göring“ habe ich bereits angefangen zu arbeiten. Ist es nicht notwendig, daß ich für diese Arbeit eine Bestätigung der Auftragserteilung brauche?...“
Die ehemalige Luftwaffenkaserne „Regiment General Göring“ ist heute die „Julius-Leber-Kaserne“. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde sie von französischen Truppen übernommen. Die Kaserne galt im Dritten Reich als propagandistische Vorzeigeanlage und fand mehrfach Eingang in die Bau- und Architekturzeitschriften der Zeit (beispielsweise: Kunst und Handwerk in der Kaserne eines Luftwaffen-Regiments, in: Baugilde 1940, H. 4/5, S. 53-62; Eine Kaserne der Luftwaffe, in: Bauwelt 1941, H. 13, S. 1-8; Ein Flakregiment der deutschen Luftwaffe, in: Moderne Bauformen, 39. Jg., 1940, S. 1-16). Die Kaserne erhielt, wie andere Kasernen auch, während der NS-Zeit figürliche Ausstattung. So stehen heute noch vor dem Eingang zu einem Wirtschaftsgebäude Tierplastiken von Fritz Bernuth, desweiteren steht auf dem Gelände der sog. „Sängerbrunnen“ und vor dem Schwimmbad stand eine einen nackten Mann darstellende Bronzeskulptur, die Georg Kolbe zugeschrieben wird. Ich danke Herrn Oberstleutnant Dr. Wolfgang Schmidt, Militärgeschichtliches Forschungsamt Potsdam, für diese Informationen.

[615] Akademie der bildenden Künste München: Personalakt Bernhard Bleeker: Schreiben des Syndikus Bernhart an Fliegerhorst Aibling, 9. 8. 1938: „Unser o. Akademieprofessor Bernhard Bleeker hat vom Bauamt der Kaserne des Wachregiments Hermann Göring Berlin einen Auftrag erhalten, mit tunlichster Beschleunigung eine Jünglingsfigur (Sportsfigur) zu modellieren. Uns fehlt es hier an geeigneten Modellen. Prof. Bleeker kennt aber

Die beiden Figuren wurden niemals nach Berlin geliefert, da Bleeker Mängel an dem Bronzeguß sah, der von der Württembergischen Metallwarenfabrik Geislingen hergestellt wurde. Noch im Jahre 1946 lagen die Figuren im Garten der Akademie der bildenden Künste in München[617].

Der Künstler war offensichtlich mit der mangelhaften Ausführung so unzufrieden, daß er die beiden Figuren nach dem Krieg dem Bauunternehmer Josef Best „zum Tagespreis für den Altmetallwert in Höhe von rund 2000 DM“ verkaufte, wobei sich Best vertraglich verpflichten mußte, die Figuren einzuschmelzen[618]. Der Unternehmer hielt sich jedoch nicht an die Abmachung und schenkte die beiden Figuren der Stadt München, die sie auf dem Gelände der ehemaligen Sportschule Grünwald aufstellte, wo sie noch heute stehen (Abb. WV 225a).

Bleeker verklagte Josef Best wegen Vertragsbruchs, mit der Begründung, ihm erwachse durch die Aufstellung Schaden, der seinen Ruf beeinträchtigen könne[619]. Ob Bleeker einen Schadensersatz wegen dieser „sittenwidrigen Schädigung“[620] erhielt, ist nicht bekannt.

In der öffentlichen Sitzung des Entnazifizierungsverfahrens gegen Bleeker am 19. 11. 1946[621] äußerte sich der Künstler – allerdings recht widersprüchlich[622] – zu diesen Figuren: Im Jahre 1939 habe man ihn aufgefordert, auf der Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München einige Werke auszustellen. Der damalige Direktor des Hauses der Deutschen Kunst, Karl Kolb, sei in Bleekers Atelier gekommen und „wollte zwei bestimmte große Plastiken“. Bleeker weigerte sich jedoch, die Figuren auszustellen, mit der

---

den Sohn seines Freundes Dr. Lorenzer, hier, nämlich den bei Ihnen z. Zt. diensttuenden Obergefreiten Ralph Lorenzer, dessen Körper ihm bekannt ist und der sich für den genannten Zweck hervorragend eignen würde...“

[616] Akademie der bildenden Künste München: Personalakt Bernhard Bleeker: Schreiben der Fliegerhorstkommandantur Aibling an Syndikus Bernhart, 17. 8. 1938

[617] Staatsarchiv München: Spruchkammer, Karton 153: Akten der Spruchkammer X: Bernhard Bleeker: Bestätigung von Regierungsrat und Syndikus Bernhart, 8. 11. 1946: Laut dieser Bestätigung bekam Bleeker den Auftrag für diese Sportfiguren von der Heeresverwaltung. „Die beiden 3 m hohen Figuren wurden von der Württembergischen Metallwarenfabrik Geislingen in Bronze gegossen und kamen dann zu uns in die Akademie. Professor Bleeker lehnte damals, wie er mir selbst in Gesprächen erklärte, die technische Ausführung dieser Figuren ab und nahm sie nicht ab. Bei dieser Ablehnung handelte es sich um künstlerische Feinheiten wegen mangelhafter Ausführung und unsachgemäßer Überarbeitung der Oberfläche. Die breite Masse und Nichtfachleute hätten auf diese Mängel keinen Wert gelegt. Diese Figuren wurden sodann auch tatsächlich nicht abgeliefert, sondern blieben zunächst in der Tiermalschule im Gartenhaus stehen, sie wurden später in den Garten ins Gebüsch verbracht, wo sie heute noch liegen. Ich habe mich seinerzeit selbst darüber verwundert und die künstlerische Empfindsamkeit Bleekers für etwas zu weit getrieben gehalten, auch darüber, daß sich Professor Bleeker das vereinbarte Honorar entgehen ließ“. Das Honorar bertrug 30.000 RM.

[618] NL BB: I, B-31: Rechtsanwalt Dettweiler an Bleeker, 30. 7. 1951

[619] ebd.

[620] ebd.

[621] Staatsarchiv München: Spruchkammer, Karton 153: Akten der Spruchkammer X: Bernhard Bleeker: Protokoll der öffentlichen Sitzung, 19. 11. 1946, S. 6

[622] Der Widerspruch besteht darin, daß Bleeker bisweilen zwei Figuren, dann aber wieder nur einen Jüngling erwähnte.

Begründung, sie seien nicht gelungen. Direktor Kolb drohte daraufhin mit den Worten „wir haben schon so einiges gehört“, Bleeker wolle die Ausstellung sabotieren. Um diesem Verdacht zu entgehen, habe er besagte Werke dann doch zur Verfügung gestellt. Der Jüngling erregte Aufsehen, da er vergoldet war und auf einer grasgrünen Unterlage stand. Bleeker entfernte die Goldbronze, „da sie furchtbar aussah“. Kurze Zeit später wurde er aufgefordert, die Figur aus der Ausstellung zurückzuziehen, da „sie von der Kommission beanstandet wurde“. Bleeker tat dies mit den Worten an Kolb: „Solange Sie Direktor im Haus der Deutschen Kunst sind, stelle ich hier nicht mehr aus“. Die Zurückweisung ereignete sich wohl noch vor Ausstellungseröffnung, da Bleeker im Katalog der Großen Deutschen Kunstausstellung 1939 nicht geführt wird.
Erwähnt wurde im Sitzungs-Protokoll, die Figuren befänden sich im Garten der Akademie, was sie somit als Werke für die Hermann-Göring-Kaserne identifiziert.
Drei Tage nach dem Entnazifizierungsverfahren gegen den Künstler im November 1946 war im „Münchner Mittag“ zu lesen, Hitler selbst habe „zwei überlebensgroße Figuren [Bleekers], die dort [im Haus der Deutschen Kunst] aufgestellt worden waren“, entfernen lassen, weil sie einen „idiotischen Gesichtsausdruck“ gehabt hätten[623].

Die beiden nackten männlichen Figuren, die heute links und rechts vom Eingang an der West-Seite der alten Turnhalle auf dem Gelände der ehemaligen Sportschule Grünwald aufgestellt sind, öffnen sich dem Betrachter frontal. Beide Figuren sind aufeinander bezogen, indem sie den Eindruck hervorrufen, gleichmäßig zu „marschieren“. Die linke Figur hat ihr rechtes Bein, die rechte Figur ihr linkes Bein leicht nach vorne gestellt, wobei das jeweilige andere Bein durchgedrückt ist. Die Arme der „Jünglinge“ liegen eng am Körper, die Unterarme sind etwas nach vorne geneigt, um das Schrittmotiv zu verstärken. Die Figuren sind aufrecht gestaltet, ihr Blick geht in die Ferne.
Die Frontalität, das Schrittmotiv mit den hängenden Armen und auch die bei Bleekers Freiplastiken typische Reduzierung der Binnenmodellierung, erinnern an archaische Kuroi[624], stärker noch als bei seinem „Rossebändiger“. Die muskulöse Gestaltung der Arme, der Beine und des Oberkörpers hingegen rücken die überlebensgroßen Statuen in die Nähe der zeittypischen Monumentalplastik.

[623] H. F.: Professor Bleeker vor der Spruchkammer, in: Münchner Mittag, 22. 11. 1946. Der Autor des Artikels war vermutlich während der öffentlichen Sitzung anwesend. Das Protokoll erwähnt Hitlers Rolle nicht. Entweder schrieb der Protokollant dies nicht nieder, oder der Journalist wollte das Ereignis dadurch dramatisieren.
[624] Man denke Beispielsweise an die große Jünglingsstatue aus Attika (um 540/30 v. Chr.) oder die korinthische Jünglingsstatue („Apoll von Tenea“, um 560/50 v. Chr.) im Saal I (Saal der frühgriechischen Jünglinge), Nr. 1 und 2, in der Münchner Glyptothek; siehe hierzu Abb. WV 225c.

Es ist denkbar, daß die beiden Figuren in ähnlicher Weise vor einem Sportgebäude der Hermann-Göring-Kaserne aufgestellt werden sollten.

Trotz aller „Monumentalität“ wirken die Figuren nicht aufdringlich, sondern sind gerade durch den Verzicht auf ausgeprägte Binnenstruktur zurückhaltender gestaltet, was der Arbeitsweise Bleekers entsprach, wenngleich er sich hier auf Konzessionen gegenüber der nationalsozialistischen Kunstauffassung einließ.

Hier bietet sich erneut ein Vergleich mit der äußerlich ähnlich konzipierten Figur des „Zehnkämpfers“ von Georg Kolbe[625] an, die bereits beim „Jüngling mit Speer“ angesprochen wurde (Abb. WV 224g): Auch Kolbe gestaltete seine Figur mit einem Schrittmotiv. Doch ist die mächtige Modellierung der Muskeln und die wesentlich „fleischigere“ Fertigung der einzelnen Körperpartien viel stärker monumentalistisch, als bei Bleekers Figuren.

Möglicherweise war dieses „Manko“ ausschlaggebend dafür, daß Bleekers Figuren von der Kommission im Haus der Deutschen Kunst abgelehnt wurden. Die „Einfärbung“ mit goldbronzener Farbe sollte das Werk möglicherweise „heroischer“ erscheinen lassen. Schenkt man der Aussage des „Münchner Mittag“ Glauben, nach der Hitler selbst die Figur(en) aufgrund ihres „idiotischen Gesichtsausdruckes“ zurückgewiesen habe, so könnte man hierfür den „neutralen“ Blick bzw. die wenig aussagekräftige Gesichtsbildung verantwortlich machen. Zu gering ist – nach nationalsozialistischer Auffassung – die „willensmäßige“ Entschlossenheit der „Jünglinge“[626].

So äußerte sich auch Adolf Hitler in seiner Eröffnungsrede anläßlich der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ am 16. Juli 1939 zur Zurückweisung von Kunstwerken aus dieser Schau: „Manche Arbeiten, die sich in den Dienst dieser Aufgabe [d.h. die „Großartigkeit der eigenen Zeit“ im Kunstschaffen auszudrücken] zu stellen versuchten, mußten wir zurückweisen, weil die Kraft der Gestaltung leider nicht genügte, um das Gewollte so zu bringen, daß es den Vergleich mit den aus ähnlichem Geiste geschaffenen Werken vergangener Zeiten und damit einer letzten Prüfung hätte standhalten können. Wenn aus ihnen – wie so oft – aber die Einfalt eines tiefen Gemütes spricht, dann verdienen sie trotzdem unseren Dank. Ihr, ich möchte sagen, fast frommes Beginnen, müßte eine Verpflichtung sein für diejenigen, denen die Vorsehung die Gnade gab, in vollendeterer Form

---

[625] Abgebildet in: Die Kunst im Deutschen Reich, 5. Jg., Folge 1, Ausgabe A, Januar 1941, S. 6

[626] Auch das Gipsmodell eines speerwerfenden Jünglings von Hans Wimmer wurde 1939 von der Ausstellungsleitung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Haus der Deutschen Kunst zurückgewiesen. Auch hier lag die Kritik an der Gestaltung des Kopfes. Immerhin wurde Wimmers Speerwerfer aber auf der Biennale Venedig 1940 und auf der Ausstellung „Deutsche Plastik der Gegenwart“ 1942 in Zagreb gezeigt (vgl. Kuhl 1999, WV 92, S. 282 und ihren Anhang A, a-d, S. 431f.).

das ausdrücken zu können, was alle fühlenden und denkenden Menschen in unserer heutigen Zeit bewegt“[627].

Die Austauschbarkeit des Inhalts solcher Werke zeigt sich gerade bei den nach dem Zweiten Weltkrieg in Grünwald aufgestellten Figuren Bleekers. Sollten die Sportlerfiguren ursprünglich auf dem Gelände einer Wehrmachtskaserne aufgestellt werden, um den „heroischen“ Sports- bzw. Kampfgeist zu symbolisieren, so ließen sich die Figuren ohne Weiteres nach dem Ende des Dritten Reiches wertfrei umfunktionieren, indem man ihnen nun durch die Neuaufstellung den Anschein des Zivilen gab.

Ein weiteres Beispiel für die ideologische Ambivalenz solcher Werke können zwei Figuren Arno Brekers geben: Noch im Jahre 1988 standen sein „Künder“ (gefertigt 1939/40) und seine „Berufung“ (gefertigt 1940/41), beide nun golden bemalt, auf dem Sportplatz der sowjetischen Kaserne Eberswalde[628]. Die Figuren, die während des Dritten Reiches „als Tugenden eines heroischen Mannestums, das dem Kampf für den Bestand der Nation die feste Grundlage ist“[629], glorifiziert wurden, standen nun vor Stellwänden mit sowjetischen Propagandaparolen, wie „Sport und Kriegshandwerk marschieren zusammen“[630].

Dieses Umfunktionieren der Statuen durch die ideologisch konträr zum Dritten Reich stehende Sowjetunion, jedoch mit derselben Aussage, den Körper zu stählen und für den

---

[627] Völkischer Beobachter, Nr. 198, 17. 7. 1939, S. 1f. Im übrigen scheint Hitler bei den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ der Jahre 1937 bis 1939 mit den ausgestellten Exponaten nicht ganz zufrieden gewesen zu sein. So klingt eine gewisse Enttäuschung in seinen Eröffnungsreden mit: In der Rede zur GDK 1938 äußert er: „Ich habe es nun für notwendig erachtet, im vergangenen Jahr [d. h. 1937] zunächst für den anständigen ehrlichen Durchschnitt den Weg freizumachen. Wir haben allerdings schon bei dieser vorletzten Ausstellung die glückliche Ahnung gehabt, in dem einen oder andern den Träger künftiger größerer Leistungen vermuten zu dürfen. Die seitdem eingeschlagene Entwicklung hat dies bestätigt“ (zitiert nach: Völkischer Beobachter, Nr. 192, 11. 7. 1938, S. 1f.). In Erwartung wirklicher Genies, die offenbar auf diesen Ausstellungen fehlten, sagte Hitler: „Aber ob wir nun heute Genies von ewig währender Bedeutung besitzen, ist wie immer schwer zu entscheiden, für unser Handeln im wesentlichen auch gar nicht entscheidend. Entscheidend ist, daß bei uns die Voraussetzungen nicht verletzt werden, aus denen große Genies allein erwachsen können. Zu dem Zweck muß das allgemeine Kunstgut eines Volkes auf einer soliden, anständigen Grundlage gehalten werden, aus der heraus sich dann die wirklichen Genies zu erheben vermögen. Denn Genie ist nicht Wahnsinn, und vor allem ist Genie unter keinen Umständen Betrug! Es repräsentiert sich im Gegenteil durch seine überragenden Leistungen, die sich ersichtlich abheben von den allgemeinen Werken des Durchschnitts“ (ebd.).
Und zur GDK 1939 äußert Hitler: „Ein anständiges allgemeines Niveau wurde erreicht. Und dieses ist sehr viel. Denn aus ihm erst können sich die wahrhaft schöpferischen Genies erheben. Wir glauben nicht nur, sondern wir wissen es, daß sich heute bereits solche Sterne am Himmel unseres deutschen Kunstschaffens zeigen. Die ... Ausstellung ... bestärkt uns in diesem Glauben. Wir wollen aber deshalb erst recht hoffen und es erwarten, daß die zur Kunst Berufenen mit einem wahrhaft heiligen Eifer zu ihrer Aufgabe stehen. Wir sind gewillt, nunmehr von Ausstellung zu Ausstellung einen strengeren Maßstab anzulegen und aus dem allgemeinen anständigen Können nun die begnadeten Leistungen herauszusuchen. Wir haben dieses Mal schon ein Niveau, bei dem es schwer war, zwischen oft zwei und drei gleichwertigen Werken eine Entscheidung zu treffen. ... Ich möchte nun aber auch die Hoffnung ausdrücken, daß sich vielleicht einzelne Künstler von wirklichem Format in Zukunft innerlich den Erlebnissen, Geschehnissen und den gedanklichen Grundlagen der Zeit zuwenden, die ihnen selbst zunächst schon rein äußerlich die materiellen Voraussetzungen für ihre Arbeiten gibt“ (zitiert nach: Völkischer Beobachter, Nr. 198, 17. 7. 1939, S. 1f.).

[628] Magdalena Bushart 1989, S. 35-54

[629] Johannes Sommer: Arno Beker, Bonn o. J. (1942), S. 12 (zitiert nach Bushart 1989, S. 41)

[630] Bushart 1989 S. 39

Krieg zu rüsten und somit der Herrschaftserhaltung zu dienen (wenngleich die Nationalsozialisten diese Figuren vornehmlich als Symbol einer rassisch-mörderischen Attitüde sahen), zeigt deutlich die Inhaltsleere solcher Werke. Sie konnten ohne Weiteres umgewandelt und neuen Aufgabenstellungen angepaßt werden[631].

5. 4. 4.: Die Mädchenstatue im Garten von Schloß Ringberg (WV 360)

Den Auftrag zu diesem Werk erhielt Bleeker im Oktober 1958 von S. K. H. Herzog Luitpold von Bayern[632]. Die Gesamtkosten betrugen 19.000 DM[633]. Die Bronzestatue wurde im Jahre 1959 in einer Nische im Garten von Schloß Ringberg aufgestellt. Sie steht auf einem rechteckigen Sockel[634] und hat die Höhe von 160 cm.

Die Mädchenstatue wurde gelegentlich auch als „Flora“ bezeichnet[635], obwohl es hier keinen Hinweis auf die Frühlingsgöttin gibt, die häufig mit Früchtekorb, Blütenkranz und Füllhorn dargestellt wird.

Die nackte Gestalt steht mit eng aneinandergestellten Beinen auf dem Sockel. Ihre Unterarme sind seitlich vom Körper weg nach vorne gerichtet, die dem Betrachter zugewandten offenen Handflächen hält sie in Höhe der Hüfte. Der Kopf ist leicht nach rechts unten geneigt, der Blick folgt der Kopfrichtung. Ihr Haar ist zu einem dichten Pferdeschwanz zusammengebunden, zwei kurze Haarsträhnen fallen links und rechts über ihre Schultern. Sie trägt eine Art Diadem auf ihrem Haupt, das über ihrer Stirn von einer Muschel geschmückt wird und um ihren Hals eine schlichte Kette. Abgesehen von der Neigung des Kopfes ist die Figur symmetrisch angelegt.

Bleekers Manier, seine Freiplastiken leicht stilisiert zu gestalten, ohne sich allzu sehr in Details zu verlieren, setzt er auch in seinem Spätwerk fort. So ist die Ringberger Mädchenstatue in ähnlicher Weise gefertigt wie die weibliche Figur des Kronprinz-Rupprecht-Brunnens auf dem Marstallplatz in München aus dem Jahre 1961 (WV 364), besonders offensichtlich bei der Gestaltung der über die Schultern fallenden Haarsträhnen und der Muschelbekrönung ihres Kopfes. Bei beiden Figuren sind die Körperformen gestrafft, auf ausgeprägte Binnenmodellierung ist nahezu verzichtet, die Physiognomie bleibt allgemein.

---

[631] Im Übrigen ähneln die Brekerschen Figuren formal auch den Monumentalgestaltungen der Sowjetunion, so daß sie – ohne die Kenntnis der Brekerschen Biographie – von einem Vertreter des sog. „sozialistischen Realismus“ hätten gefertigt werden können.

[632] NL BB: I, B-51: Auftragsbestätigung der Verwaltung S. K. H. Luitpold, Herzog in Bayern an Bleeker, 30. 10. 1958. (Photographien der Figur im Akt).

[633] ebd.

[634] Laut Schreiben (ebd.) sollte die Statue auf einer 120 cm hohen Säule aus Ruhpoldinger Marmor stehen.

[635] Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „Dokumente...“, S. 44, B 70

Durch die Reduktion auf elementare Grundstrukturen ohne große Betonung von Gestik und Mimik wird die Konzentration umso stärker auf die innere Aussagekraft gelenkt.
Bleeker, so scheint es, „radikalisierte“ nach dem Zweiten Weltkrieg sein (künstlerisches) Menschenbild, indem er an der oberflächlich „naturalistischen“ Gestaltung festhielt und eine Abkehr von ausdrucksstarken Gebärden vollzog. Durch die vereinfachte, leicht stilisierende Komposition wurde nun mehr Betonung auf die Tektonik gelegt, um somit die menschliche Figur in ihrer Schlichtheit zu zeigen[636]. Hiermit blieb er wie viele seiner Zeitgenossen der Tradition des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts verpflichtet und den Grundsätzen Adolf von Hildebrands treu.

5. 5.: Figurative Kriegerdenkmäler

Bernhard Bleeker schuf mehrere figurative Kriegerdenkmäler, darunter fällt sein bekanntestes Werk, der „Tote Soldat“ (WV 115). In Anlehnung an diesen fertigte er 1935 für das Reichsehrenmal Tannenberg zwei gefallene Krieger (WV 199). Ein als Gefallenenehrenmal gedachtes Werk ist auch sein drachentötender Hl. Michael im Vorraum der Friedenskirche in Nürnberg aus dem Jahre 1934 (WV 185). Darüberhinaus konzipierte der Künstler zwei Handgranatenwerfer als Kriegerdenkmäler für die Städte Essen und Düsseldorf (1937) (WV 226 und WV 227).

5. 5. 1.: Der „Tote Soldat“ im Kriegerehrenmal im Münchner Hofgarten (WV 115)

Dieses Werk galt und gilt als ein Hauptwerk des Künstlers. Das Denkmal wurde als das „schönste in Deutschland ... ein Werk, das Bleekers Name in die weite Welt trug“[637], gerühmt. Mit der Figur habe der Künstler eine der „schönsten Verdichtungen des Weltkriegssoldaten“[638] geschaffen, sie sei „in Form und Gehalt von tiefem Ernst und schlichtem Adel, ganz verinnerlicht und still, das schönste deutsche Soldatenmal“[639]. Das Kriegerehrenmal mit der Soldatenfigur sei eine der „besten und humansten Anlagen ihrer Art“[640].
Diese Aussagen lassen erkennen, daß das Ehrenmal mit dem toten Soldaten als Zentrum seit jeher Anerkennung fand. Durch seine Funktion als Teil eines Kriegerehrenmales wurde

[636] Leider gibt es von Bleeker keinerlei Aussagen über sein künstlerisches Werk und somit auch nicht über seine Auffassung des Menschenbildes.
[637] Kroll 1931, unpaginiert
[638] Werner 1940, S. 115
[639] Buchner 1951, S. 3
[640] Biller/Rasp 1994, S. 120

Bleekers Figur zwischenzeitlich stark politisch vereinnahmt, insbesonders zur Zeit des Dritten Reichs.
Die folgenden Ausführungen sollen nun den Soldaten unter stilistischen, historischen und politischen Aspekten beleuchten.

Formal ist das Werk, das zahlreiche Nachahmer fand, in einem für Bleeker hier erstmals faßbaren, neuen Stil geschaffen.
Der Soldat ist im Vergleich zu Bleekers früheren großplastischen Werken überaus schlicht gehalten. Die Gewandung der idealisierten Liegefigur ist ohne viel Beiwerk in sehr einfacher Form gestaltet. Der lange Mantel verläuft in geraden Falten, die großen kräftigen Hände halten ein Gewehr, das auf seinem Körper liegt. Der Tornister dient dem Krieger als „Kopfkissen“. Das Haupt mit dem Reichswehr-Helm ist leicht zur Seite geneigt. Die Gesichtszüge sind entindividualisiert, in ruhigen klaren Formen modelliert.
Betrachtet man die früheren großen Werke des Künstlers, so ist festzustellen, daß sie alle in einem naturalistisch-historistischen oder neuklassizistischen Stil geschaffen wurden.
Diese Formensprachen werden beim „Toten Soldaten“ negiert. Das Werk ist vielmehr in einer archaisierenden Weise gestaltet, zu erkennen an der bereits erwähnten Zurückhaltung im Detail und der Heraushebung der primären (kriegerischen) Attribute. Es verzichtet auf alle Anzeichen eines gewaltsamen Todes und auf herkömmliche Beigaben wie Fahnen, Kanonenrohre o. ä. (abgesehen von der Kennzeichnung als Soldat mit Gewehr, Stahlhelm, Tornister).
Möglicherweise verarbeitete Bleeker hiermit eigene Erfahrungen des Ersten Weltkrieges. Er war selbst nicht in direkte Kampfhandlungen geraten, sondern als künstlerischer Beirat einer Kriegsgräberkommission durch Gräberplanung auf andere Weise mit dem Krieg konfrontiert worden, ohne das wirkliche Grauen des Krieges kennengelernt zu haben. Somit gestaltete der Künstler eine würdige, unversehrte Figur, die der Realität der Kampfhandlungen mit ihren entstellten Leibern und Kadavern konträr gegenüberstand. Gerade solch eine Konzeption konnte die Tröstung der Hinterbliebenen zum Ausdruck bringen und führte zu einer intensiven Beschäftigung mit diesem Werk von den Zwanziger Jahren bis 1945, wobei Heroisierung und Sakralisierung des Soldaten im Vordergrund standen.

Im März des Jahres 1920 hatte das Heeresabwicklungsamt einen Wettbewerb für ein bayerisches Kriegerdenkmal ausgeschrieben, das für die Kuppelhalle des Bayerischen Armeemuseums bestimmt war[641]. Dem Preisgericht gehörten u. a. Oswald Bieber, Theodor Fischer, Paul Ludwig Troost, Hermann Hahn, Julius Seidler, Josef Wackerle, Oberst Oskar Bezzel und der Ministerialrat Heinrich Ullmann an, Bleeker, Richard Knecht, Georg Römer, Georg Lill u. a. waren Stellvertreter[642].

Im Juli 1920 wurden die Entwürfe präsentiert, der Wettbewerb führte jedoch zu keinem Ergebnis. Von den 171 eingereichten Beiträgen wurden 15 prämiert, allerdings kam keine Arbeit zur Ausführung[643].

Die Zeitschrift „Die Plastik" stand einer Denkmalkonzeption im Armeemuseum skeptisch gegenüber: „Die bloße Kuppelhalle eines Museums tut´s deshalb noch lange nicht. Denn es bleibt immer eine bängliche Geschichte, unter eine Kuppel wie unter einen Hut ein Denkmal zu setzen"[644]. Die „hundert oder zweihundert Entwürfe"[645] reichten von der ägyptischen Kunst bis zum Expressionismus[646].

Ein zweiter Wettbewerb kam wegen der mißlichen wirtschaftlichen Lage nicht zustande, so daß ein aus drei Sachverständigen bestehender Gutachterrat einen bayerischen Künstler mit der Gestaltung des Denkmals betrauen sollte[647]. Dies hatte zur Folge, daß Bernhard Bleeker den Auftrag erhielt, „der schon bisher dem Preisgericht angehört hat und daher auch in der Lage ist, die bei den mehrfachen Sitzungen des bisherigen Preisgerichts gewonnenen Erfahrungen entsprechend zu verwerten"[648].

Bleekers Entwurf „in Form einer niederen Tumba mit daraufliegendem Feldsoldaten in voller Ausrüstung" wurde am 14. August 1922 von einem Denkmalskommitee begutachtet und für gut befunden[649]. Ende des Monats wurde der in der Kuppelhalle des Armeemuseums aufgestellte Gipsentwurf durch Paul von Hindenburg „geweiht"[650].

---

[641] BHStA: MK 14410: Heeresabwicklungsamt Bayern an das Kultusministerium, 11. 3. 1920
[642] BHStA: MK 14410: Bestimmungen über den Wettbewerb für ein Denkmal im Armee-Museum zu München, 11. 3. 1920
[643] BHStA: MK 14410: Niederschrift über die Sitzung des Preisgerichtes, 19./20. 7. 1920
[644] N. N.: „Zum Wettbewerb für ein Bayerndenkmal im Bayerischen Armeemuseum", in: Die Plastik, Jg. 10, 1920, Heft 9, S. 40f. Der Artikel erwähnt keine Künstler.
[645] ebd., S. 41
[646] ebd.
[647] BHStA: MK 14410: Schreiben des Direktors des Armee-Museums, Halm, an das Kultusministerium, 18. 7. 1921
[648] BHStA: MK 14410: Brief des Generalleutnants Möhl an das Direktorium des Bayerischen Armee-Museums, 12. 1. 1922. So kam man von dem ursprünglichen Vorhaben ab, den Auftrag nur an einen in Bayern geborenen und ansässigen Künstler zu vergeben (BHStA: MK 14410: Bestimmungen über den Wettbewerb..., 11. 3. 1920), da Bleeker in Münster/Westfalen geboren wurde.
[649] BHStA: MK 14410: Schreiben des Direktors des Bayerischen Armee-Museums an das Kultusministerium, 8. 11. 1922 (Bericht über die Sitzung der Denkmalskommission vom 14. 8. 1922)
[650] MNN, Nr. 365, 31. 8. 1922: Artikel „Denkmal für die Bayerische Armee" (im Akt des BHStA: MK 14410)

Am 22. November 1922 wurde mit Bleeker der Vertrag abgeschlossen. Der Künstler erhielt 103.000 Mark und 3000 kg Bronze[651]. Offensichtlich diente diese Bronze ebenfalls der Bezahlung des Künstlers, da im Vertrag ausdrücklich vermerkt wurde, daß das Denkmal aus rotem Ruhpoldinger Marmor gefertigt werden sollte (und das Originalwerk darüberhinaus keinerlei Bronze aufweist).

Bleeker erwarb daraufhin von den Ruhpoldinger Marmorwerken einen drei Tonnen schweren Marmorblock[652], der von geringer Qualität, aber für eine Aufstellung in einem Innenraum geeignet war[653]. Dieser witterungsanfällige Stein sollte nach dem Zweiten Weltkrieg die Diskussion um eine Verlegung des Soldaten schüren.

Nach Fertigstellung der Figur, das genaue Datum ist nicht bekannt[654], erwies sich optisch ein Mißverhältnis zwischen dem geplanten Aufstellungsort, der Kuppelhalle des Armeemuseums, und der Kriegerplastik, so daß der Künstler sich weigerte, die Figur abzuliefern[655], obgleich in der Kuppelhalle bereits der Sockel für das Denkmal aufgestellt war[656]. Als Alternative schlug Bleeker vor, den Soldaten in der Feldherrnhalle aufzustellen[657], doch das Bayerische Kultusministerium war der Meinung, an einem Bau Ludwigs I. dürfe nichts geändert werden. Ein Versuch, die Figur in der Frauenkirche aufzustellen, scheiterte am Fehlen einer geeigneten Raumsituation[658].

Etwa gleichzeitig zum Wettbewerb für das Gefallenenehrenmal in der Kuppelhalle des Armeemuseums wurde ein weiterer Wettbewerb für ein anderes Kriegerdenkmal, für die Münchner Gefallenen, ausgeschrieben. Hierzu trat der „Bayerische Kriegerbund für München (Stadt)“ an den „Bayerischen Landesverein für Heimatschutz“ heran, mit dem Gesuch um

---

[651] BHStA: MK 14410: Vertrag zwischen Bleeker und dem Bayerischen Armee-Museum, 22. 11. 1922

[652] Kiaulehn 1955, unpaginiert, schreibt, der Künstler habe den Marmorblock für einen großen Reisekoffer voll Geld erworben, das nicht viel wert war. Bleeker selbst schrieb, er habe den Stein für Radkappen im Wert von 1600-1700 Mark erworben (NL BB: I, B-19: hs. Briefentwurf Bleekers, undatiert). Diese Radkappen werden wohl ein Teil der 3000 kg schweren Bronze gewesen sein.

[653] NL BB: I, B-19: hs. undatierter Briefentwurf Bleekers an die Stadt München; siehe auch: m. r.: Prof. Bleeker für den neuen Standort, in: Münchner Merkur, Nr. 90/91, 15./16. 4. 1954, S. 6

[654] Als Fertigstellungstermin war der 31. 12. 1923 vereinbart worden. Im November des Jahres 1923 war die Figur noch in Arbeit (Universitätsarchiv München: SEN-II-7: Lebenslauf Bleekers mit Auflistung einiger Werke des Künstlers, 28. 11. 1923: „Kriegergedächtnis-Denkmal für die Halle des Armee-Museums (in Arbeit)“.

[655] NL BB: I, B-19: hs. Briefentwurf Bleekers, undatiert. So gesehen wirkt der oben erwähnte Artikel in der Zeitschrift „Die Plastik“ geradezu prophetisch. Oskar Bezzel schreibt, die „unruhige und überreiche Architektur und Skulptur der Halle“ machte den Plan, die Bleekersche Figur dort aufzustellen, zunichte (Bezzel 1929, S. 582). Dennoch ist es nicht nachvollziehbar, daß Bleeker erst nach Vollendung der Figur das Mißverhältnis zwischen Figur und Raumsituation erkannt hatte. Immerhin war er Mitglied des Preisgerichtes, darüberhinaus wurde bereits ein Gipsmodell lange vor Vollendung der Figur probeweise in der Kuppelhalle aufgestellt.

[656] BHStA: MK 14410: Schreiben des Direktors des Museums, Halm, an das Kultusministerium 16. 9. 1927

[657] NL BB: I, B-19: hs. undatierter Briefentwurf Bleekers an die Stadt München. Siehe auch: m. r.: Prof. Bleeker für den neuen Standort, in: Münchner Merkur, Nr. 90/91, 15./16. 4. 1954, S. 6

[658] Kiaulehn 1955

„Durchführung eines Ideenwettbewerbes zur Lösung der Platzfrage für ein Kriegerdenkmal in München“[659].

Es wurde ein Arbeitsausschuß gewählt, der sich mit der Organisation der Ausschreibung, der Zusammensetzung des Preisrichterkollegiums und den vorläufigen Wettbewerbsbedingungen zu befassen hatte[660]. Auf Grund der Bedeutung des Projektes wurden 15 anerkannte Persönlichkeiten, darunter die Bildhauer Georg Römer, Hans Schwegerle, Balthasar Schmitt, Josef Wackerle, die Maler Fritz Erler und Karl Caspar und die Architekten Theodor Fischer, Karl Hocheder und Gustav Steinlein zu Preisrichtern gewählt, ferner Bauräte, Vertreter des Bayerischen Kriegerbundes und der Stadt München[661]. Bernhard Bleeker fungierte, neben anderen, wieder als „Ersatzmann“[662].

Auf weitere Überlegungen, wie die der Art des Denkmales, soll hier nicht näher eingegangen werden[663]. Im Gespräch war eine Verbindung von Wohnungsbau und Kriegerdenkmal als eine Art „Fuggerei“ für Weltkriegsteilnehmer, die von „höchster sozialpolitischer Bedeutung“ wäre[664]. So sollte dieser Wettbewerb nicht nur „Denkmäler aus Stein und Erz, sondern auch architektonische, städtebauliche und landschaftliche Lösungen“ hervorbringen, obwohl die Stadt München bei der Durchführung solcher Wohnungsprojekte auf Grund ihrer mißlichen Finanzlage sehr zurückhaltend war[665].

Nachdem die etwa 150 Entwürfe am 20. März 1922 von der Jury begutachtet wurden[666] und nicht als zufriedenstellend ausfielen[667], wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1923 ein weiterer Wettbewerb durchgeführt, nun mit der Vorgabe des Standortes, dem Platz *vor* dem Bayerischen Armeemuseum. Als Sieger dieses Wettbewerbs gingen die Architekten Thomas Wechs und Eberhard Finsterwalder in Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Karl Knappe hervor[668].

---

[659] StaM: BUR 551: Kriegerdenkmal vor dem Armeemuseum: Bayerischer Landesverein für Heimatschutz („Verein für Volkskunst und Volkskunde“) an Oberbaurat Fritz Beblo, 9. 11. 1920.
[660] ebd.
[661] ebd.
[662] ebd.
[663] Siehe hierzu den Akt im Stadtarchiv München: BUR 551 und Finckh 1987, S. 407-425 der die Geschichte des Kriegerdenkmals anhand der Akten des Stadtarchivs ausführlich dargelegt hat.
[664] StaM: BUR 551: Theo Lechner an OB Schmidt, 14. 10. 1921, S. 1-3.
[665] StaM: BUR 551: Protokoll der Stadtratssitzung, 21. 6. 1921.
[666] StAM: BUR 551: Einladung des Bayerischen Landesvereins für Heimatschutz an Oberbaurat Fritz Beblo, 6. 3. 1922.
[667] So schlug Richard Riemerschmid eine Kombination aus Pyramide und Soldatendarstellung vor, die an der Neuhauser Straße aufgestellt werden sollte, Georg Buchner eine riesige Rolandsfigur an der Nordseite des Nordturms der Frauenkirche (Winfried Nerdinger: Ideenwettbewerb für die künstlerische Form der Ehrung der gefallenen Münchener Krieger, in: Ausst. Kat. München 1979, Nr. 432, S. 469).
[668] StaM: BUR 551: Mitteilung des Bayerischen Landesvereins für Heimatschutz an Oberbaurat Beblo, 4. 7. 1923. Die übrigen Teilnehmer des Wettbewerbes waren: Architekt Ernst Schneider, Stadtbaurat Alfred Müller, der Bildhauer Adolf Cipri Bermann, der Bildhauer Josef Gangl; je ein Gemeinschaftsprojekt schufen Fritz Behn

Die Bauarbeiten des Denkmals, dessen Steine in Cannstadt bei Stuttgart gebrochen wurden, übernahm die Philipp Holzmann AG. Die etwa 8,40 Meter lange, 4,80 Meter breite und 2 Meter hohe Deckplatte wurde in einem Stück gebrochen, für den Transport nach München jedoch in fünf Teile von je 900-1000 Zentnern Gewicht zerlegt und am Aufstellungsort wieder zusammengesetzt[669]. Da die Kosten der Anlage sehr hoch waren, beantragten die Vorsitzenden des Denkmalausschusses bei der Stadt München eine finanzielle Zuwendung, die in Höhe von 30.000 Goldmark gewährt wurde[670]. Die Grundsteinlegung des Kriegerdenkmals fand am 4. November 1923 statt, die Enthüllung am 14. Dezember 1924[671]. Bernhard Bleekers Soldatenfigur, die – wie bereits erwähnt – für die Kuppelhalle des Armeemuseums gedacht war, wurde nun kurz vor seiner Enthüllung in dieses Kriegerehrenmal integriert, da das Bauwerk bis dahin kahl und leer wirkte[672]. Eberhard Finsterwalder schrieb hierzu: „Schon rückte der Tag der Enthüllung näher, da trat – sozusagen in letzter Minute – noch ein glücklicher Umstand ein. ... Es war der tote Krieger, der ... der Aufstellung harrte. Mit Zustimmung ... des Schöpfers, Prof. Bleeker, der sich bei einem Besuche des im Bau befindlichen Grabraumes von der Richtigkeit der Proportionen überzeugt hatte, gelang es, dieses edle Werk deutscher Kunst dem Denkmal einzufügen“[673].

Die Enthüllungsfeierlichkeiten brachten Verärgerungen sowohl im linken wie auch rechten Lager[674]: Die politische Linke fühlte sich ausgegrenzt, da ihre Organisation, das

---

und Oswald Bieber, sowie Johann Rosenthal und Uli Seeck (ebd.: Niederschrift „Engerer Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kriegerdenkmal in München“, 9. 3. 1923).
Wechs, Finsterwalder und Knappe erhielten bei dem ersten Wettbewerb einen dritten Preis. Der Entwurf zeigte einen riesigen Sarkophag, der von acht Löwen bewacht wurde (Tietz 2001, S. 240).

669 Artikel „Das Münchner Kriegerdenkmal“, in: Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger, Nr. 107, 8. 5. 1924, S. 5

670 ebd. Die Münchner Bevölkerung spendete bis zum Dezember 1924 insgesamt 198.000 Mark (Zeitungsartikel o. O., 5. 12. 1924, unpaginiert (im Akt des StAM: BUR 551)).

671 Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger, Nr. 291, 15. 12. 1924, S. 5

672 Kiaulehn 1955 schreibt, daß zur Abhilfe dieser Nüchternheit ein Ausschuß von Bildhauern und Baumeistern zusammentrat, in dem auch Bleeker vertreten war. Theodor Fischer machte den Vorschlag, eine künstliche Quelle in der Gruft sprudeln zu lassen. Das steigende und fallende grüne Isarwasser würde ein Symbol der Heimat für die Gefallenen sein. Als die Bemerkung fiel, man könne auch eine Bierquelle dort sprudeln lassen, verließ Fischer wütend die Sitzung. Bleeker sah das hünengrabartige Denkmal als ideale Ruhestätte für die Kriegerfigur an, die übrigen Ausschußmitglieder stimmten dafür. Bleeker erkannte damals wohl nicht, wie witterungsanfällig das Material war. Desweiteren konnte der Soldat im Innern des Kriegerdenkmals als „faktisches und gedankliches Zentrum“ für die Münchner Gefallenen fungieren (Tietz 2001, S. 244).

673 Eberhard Finsterwalder, in: Tietz 2001, S. 252. In der Tat war Bleekers Figur neun Tage vor der Enthüllung der Gesamtanlage, am 5. 12. 1924, noch nicht im Kriegerdenkmal aufgestellt (Josef Popp: Das Münchner Kriegerdenkmal, in: MNN, Nr. 332, 5. 12. 1924, S. 1).

674 Die folgenden Ausführungen sind entnommen aus dem Akt des Stadtarchivs München: BUR 551; vgl. auch Finckh 1987, S. 407-425, bes. 411-416.

„Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold“, nicht an der Feier teilnehmen durfte[675]. Da Kronprinz Rupprecht und andere Vertreter des Hauses Wittelsbach eingeladen waren, sei die Feier zu einer Sache geworden, „an der die Allgemeinheit keinerlei Interesse hat, eine höfische Feier, veranstaltet von einem einzelnen Verein [dem Bayerischen Kriegerbund], der sich allerdings anmaßt, allein das Recht zu haben, das Andenken von 13.000 Gefallenen einer Großstadt zu ehren“[676]. Es wurde kritisiert, der Enthüllungsakt sei stark nationalistisch geprägt. Dagegen drückte die politische Rechte ihre Verärgerung dahingehend aus, daß – im Gegensatz zur Grundsteinlegung, bei der zahlreiche völkische Vertreter zugegen waren – „ein Heer von Zylindern rings im Geviert, spärliche Reichswehr: Eine Ehrenkompanie und eine Fahnenkompanie“ vertreten war[677]. Neben diesen „politischen“ Kritiken gab es auch negative Beurteilungen der künstlerischen Gestaltung des Denkmals. So wurde die beabsichtigte monumentale Wirkung als verfehlt bezeichnet, da die geschlossene Wirkung des Sockelblocks durch die schmalen Zugänge beeinträchtigt werde[678], der „Völkische Beobachter“ nannte das Werk ein „Backsteinkäse-Denkmal“[679]. Eberhard Finsterwalder, einer der Architekten der Anlage, zitiert Äußerungen seiner Kritiker, das Denkmal sei „ein Stück Steinindustrie“ oder „Herr mach´ uns frei von diesem Denkmal“[680]. Die „Bayerische Staatszeitung“, die der Anlage positiv gegenüberstand, berichtete von den Reaktionen der Bevölkerung: „... dieses Denkmal ist so eigenartig in seiner Form und Ausführung und so radikal abweichend von dem Normaltyp eines Kriegerdenkmals, daß der Großteil der Bevölkerung ihm hilf- und ratlos, zum Teil auch unfreundlich und ablehnend gegenübersteht und nicht weiß, wie es sich mit ihm abfinden soll“[681].

---

[675] Die Polizeidirektion hatte die Teilnahme des Reichsbanners mit der Begründung verboten, sie sei eine politische Organisation (N. N.: Reichsbanner Kriegerdenkmalenthüllung, in: München-Augsburger Abendzeitung, Nr. 340, 12. 12. 1924, unpaginiert (Zeitungsartikel im Akt des StAM: BUR 551)).

[676] N.N.: Denkmalsenthüllung und Reichsbanner, in: Münchener Post, Nr. 290, 13./14. 12. 1924, S. 12. In zwei weiteren Artikeln übte diese Zeitung nochmals ähnliche Kritik an der Denkmalsenthüllung: N.N.: Die monarchistische Parade vor dem Armeemuseum, in: Münchener Post, Nr. 291, 15. 12. 1924, S. 8; N.N.: Die Symbolik der Kriegerdenkmalsenthüllung, in: Münchener Post, Nr. 293, 17. 12. 1924, S. 6

[677] Beilage zum Völkischen Kurier, 16. 12. 1924: Enthüllungsfeier des Münchner Kriegerdenkmals (zitiert nach Finckh 1987, S. 413).

[678] München-Augsburger-Abendzeitung, Nr. 345, 17. 12. 1924, S. 4: Das Münchner Kriegerdenkmal (zitiert nach Finckh 1987, S. 413f.).

[679] VB, 22. 9. 1925: Münchner Kunst-Ausstellung Glaspalast. Graphik, Plastik, Architektur (zitiert nach Finckh 1987, S. 414).

[680] Eberhard Finsterwalder, in: Tietz 2001, S. 252

[681] Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger, Nr. 291, 15. 12. 1924, S. 5. Ähnliche Reaktionen rief auch Bleekers Pfalz-Stein hervor, der ebenfalls in einer kubischen, blockhaften Art gestaltet ist (WV 128). Begriffe wie „Macht der Gewohnheit“ und „Normaltyp“ im Zusammenhang mit Pfalz-Stein und Kriegerdenkmal zeigen, in welch konservativer und traditioneller Weise das Auge des Betrachters zur damaligen Zeit in München geschult war. Doch war das Kriegerehrenmal von Wechs und Finsterwalder auch Vorbild für andere Ehrenmäler, so beispielsweise für das von dem Architekten Emil Högg geschaffene Ehrenmal auf dem Hainberg bei Jena, das einen großen Kubus zeigt (abgebildet bei Scharfe 1938, S. 94) und für die Totenburg bei Bitoli (Bitola) in Makedonien, das vom Volksbund deutscher Kriegsgräberfürsorge in Auftrag gegeben und von Robert Tischler gefertigt wurde (abgebildet bei Scharfe 1938, S. 107).

Die positiven Kritiken bezogen sich in besonderem Maße auf Bernhard Bleekers Soldatenfigur:

So schreibt Hans Kiener, die Figur halte „großen Abstand zu diesem harten Stimmungston, den das Denkmal leicht bekommen kann“. Der Krieger sei „eine Sache für sich, ein Werk von hoher Schönheit, schlicht und groß gesehen. Es ist moderne Plastik im besten Sinn des Wortes: durch die sich ewig gleich bleibenden Grundgesetze künstlerischer Gestaltung mit den Werken der Vergangenheit verbunden, modern durch die spezifische Art der Vereinfachung, durch den spezifischen Rhythmus der Flächen und des Konturs. Und wobei deutlich wird, daß der moderne Geist und die moderne Formensprache nicht notwendig die Dissonanz bedingen“[682].

Karl Badberger[683] verteidigt die Gesamtanlage: Der Platz sei geeignet, weil seine geometrischen Begrenzungen und architektonischen Umrahmungen Feiern größeren Stils möglich machten, die Lage sei durch ihre Abgeschiedenheit vom Verkehr und durch die Nähe zum Armeemuseum ausgezeichnet.

Badberger lobt Bleekers Soldaten überschwenglich: „Als ein noch Schule machendes Meisterwerk schlechthin muß der schlafende Krieger bezeichnet werden, dem das Denkmal Ruhestätte ist. Bisher hat man wohl kaum je modernere Gewandung plastisch so gut überwunden und dabei doch realistisch dargestellt gefunden, als hier. Trotz aller Attribute der Gegenwart muß dieses Denkmal doch als zeitlos bezeichnet werden und das ist stets das Kennzeichen einer ganz reifen Kunst, die in geistiger Durchdringung ihre Wurzel hat. Nicht genug kann anerkannt werden, daß dies Meisterwerk, ursprünglich nicht hierher bestimmt, dank einer bei Künstlern seltenen Neidlosigkeit hier einen idealen Platz finden konnte“[684].

Der Direktor des Stettiner städtischen Kunstmuseums und Bleeker-Freund Walter Riezler äußerte sich in seinem Artikel „Die Zukunft Münchens“, der im Jahre 1926 anläßlich der bereits seit 1902 geführten Diskussion um den Rang Münchens als Kunststadt erschien, über den Soldaten: „Abgesehen von dem Deutschen Museum ... besitzt München in dem Bleekerschen „Soldaten“ sogar etwas, was es im übrigen Deutschland nicht gibt: ein aus echt künstlerischem Geist geborenes und dabei wahrhaft volkstümliches Kriegerdenkmal. Aber im

---

[682] Kiener 1925, S. 199

[683] Karl Badberger 1925, S. 105-108.

[684] ebd. Der zitierten Neidlosigkeit entsprach ein Glückwunschschreiben des Architekten Thomas Wechs zum 70. Geburtstag Bleekers 1951, in dem Wechs schreibt: „Ich denke gern an die Zeit, wo Sie mit Ihrem „toten Krieger“ dem Münchner Kriegerdenkmal – durch eine glückliche Fügung – letzten Ausdruck in dem von mir gewollten Sinne gaben!“ (NL BB: I, C-172). Auch Karl Knappe schrieb nach dem Zweiten Weltkrieg in einem undatierten Leserbrief an die SZ anläßlich der Überlegungen, die Figur in die Feldherrnhalle zu verlegen, der Soldat sei „das Wesentlichste dieser in der Welt anerkannten und einmaligen Lösung“ eines Ehrenmales. Knappe sprach sich gegen eine Verlegung in die Feldherrnhalle aus und plädierte für eine Wiederherstellung der Figur in einem haltbaren Material und seine Rückverlegung ins Kriegerdenkmal (NL BB: I, B-19).

Zusammenhang der ganzen Entwicklung unserer Zeit gesehen bedeutet ein einziges gelungenes Werk doch nur wenig, zumal da ja auch die Aufgabe in diesem Falle eine besondere war, die nicht wiederkehrt und nichts mit den übrigen Aufgaben der Zeit zu tun hat. Im übrigen kämpft München heute einen aussichtslosen Kampf gegen die Übermacht der Zeit“[685].

Das Denkmal war nach seiner Enthüllung im Dezember 1924 jedoch noch nicht vollendet. Der Platz für die Namen der 13.000 gefallenen Münchner Soldaten, die im Inneren des Denkmals – in der Krypta – angebracht werden sollten, erwies sich als zu klein. Die äußeren Flächen des großen Travertinblockes waren mit den Inschriften „Unseren Gefallenen“ und „Sie werden auferstehen“, die Trageblöcke mit Reliefs von Karl Knappe belegt. So wurden neue Wandflächen für die Anbringung der Namen gebraucht. Dies wurde erreicht durch den Bau eines Vorhofes, der das eigentliche Denkmal umgibt. An seinen Wänden wurden die Namen der Gefallenen angebracht. Die Einweihung dieses zweiten Bauteils erfolgte am 8. November 1925[686]. Zusätzlich dekorierte Karl Knappe die südliche Schmalseite mit dem Relief eines Gräberfeldes, die nördliche Schmalseite mit einem Relief marschierender Soldaten. Dieses wurde im Mai 1928 fertiggestellt[687]. Nach Beschädigungen im Zweiten Weltkrieg wurden die Namen der 13.000 Toten entfernt, Knappes Reliefs in verkleinerter Form wiederhergestellt[688], die übrige Gestalt des Denkmals blieb erhalten.

---

[685] Riezler 1926, S. 1f.

[686] StaM: BUR 551: Niederschrift zur Situation des Kriegerdenkmals, 7. 10. 1926. Offensichtlich gab es bereits im Jahre 1922 Entwürfe für Gedenktafeln mit den 13.000 Namen der Gefallenen. Es war geplant, diese Tafeln an neuen Hofgarten-Arkadenbauten, die längs des Armeemuseums fortgeführt werden sollten, anzubringen (BHStA: MK 14410: Schreiben des Direktoriums des Bayerischen Armeemuseums an das Kultusministerium, 31. 8. 1922).

[687] StAM BUR 551: Schreiben an Stadtratsdirektorium B, 5. 5. 1928. Für dieses Relief erhielt Karl Knappe 10.000 Mark (ebd.: Obmannsbezirk des Bayerischen Kriegerbundes München-Stadt an das Stadtratsdirektorium, 29. 4. 1927)

[688] München und seine Bauten nach 1912 ..., München 1984, S. 552. Ob Knappes Reliefs zur Zeit des Dritten Reiches entfernt wurden, ist nicht sicher. Zwar schreibt Schmoll gen. Eisenwerth 1981, S. 297, die Reliefs wurden von den Nazis abgenommen, jedoch lobt Hans Weigert in seiner „Geschichte der deutschen Kunst. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart“ aus dem Jahre 1942 den Bildhauer Knappe und seine Reliefs am Kriegerdenkmal: „An den Mauern ringsum geistert der Marschtritt der in flachem Relief angedeuteten Soldaten, die zur großen Armee der Toten abberufen wurden. Man zögert, die Namen der Künstler, des Bildhauer-Architekten Karl Knappe und des Bildhauers Bernhard Bleeker, zu nennen, weil ihr Werk, den heiligen Skulpturen des Mittelalters gleich, nicht mehr ihr, sondern des Volkes geistiger Besitz ist“ (Weigert 1942, S. 506). Möglicherweise wurden die Reliefs erst nach 1942 entfernt. Vielleicht ist die Auffassung Weigerts aber auch als eine Ausnahme anzusehen. Er argumentiert zwar sehr deutschnational, führt in seinem Buch aber auch Werke entarteter Künstler an und äußert sich lobend darüber, wie beispielsweise über das trauernde Elternpaar von Käthe Kollwitz in Eessen bei Dixmuiden aus dem Jahr 1932 (ebd., S. 507 (mit Abb. S. 940)).

Bernhard Bleekers „Toter Soldat“ stand von Anfang an im Zentrum der Betrachtung. Die Interpretationen der Figur – besonders im Dritten Reich – geben Aufschluß über die politische und ideologische Indienstnahme eines Kunstwerks und letztendlich auch des Künstlers.

Seit dem verlorenen Ersten Weltkrieg war die politische Stimmung im „völkischen“ und deutsch-nationalen Lager stark revanchistisch geprägt. Die Bedingungen des Versailler Friedensvertrages schürten dieses Feuer ebenso wie die Schmach und der damit verbundene „Ehrverlust“ durch die Niederlage. Das einst so starke (zweite) Reich, die ehemals so gewaltige Militärmacht Deutschland lag nunmehr geschlagen am Boden, den Aliierten preisgegeben. Auch die sich durch die gesamte Weimarer Zeit fortsetzende Debatte über die Kriegsschuld trug dazu bei, daß nationalistische Kräfte an Boden gewannen. Man war der Auffassung, daß die „Kriegsschuldlüge“ die Grundlage des Versailler Vertrages darstellte[689]. So wurde die deutsche Kriegsschuldpropaganda späterhin „zum ideologischen Ferment des Weimarer >Revisionssyndroms<“[690].

Die Grundsteinlegung und Enthüllung eines so bedeutenden Kriegerdenkmales konnte mit Blick auf diese Geisteshaltung nur Wasser auf die Mühlen der „Völkischen“ und rechtsextremen Gruppierungen bedeuten. Ernst „Putzi“ Hanfstaengl, Vertrauter Adolf Hitlers, späterer Auslandspressechef der NSDAP, im Zweiten Weltkrieg als Emigrant auf amerikanischer Seite Berater bei der psychologischen Kriegführung gegen das Dritte Reich, berichtet von Plänen der Nationalsozialisten, am Tag der Grundsteinlegung des Kriegerehrenmales einen Putschversuch zu unternehmen: Hanfstaengl kam am 1. oder 2. November 1923 in die Redaktionsräume des „Völkischen Beobachters“. Nach anfänglicher Geheimniskrämerei erzählte ihm schließlich Hermann Esser: „Stellen Sie sich vor, Hanfstaengl, was Scheubner-Richter, Rosenberg und vermutlich auch Ludendorff für kommenden Sonntag zur Grundsteinlegung von Bernhard Bleekers[691] Gefallenendenkmal im Hofgarten ausgeheckt haben. Mitten in der Feier sollen die SA und andere zuverlässige Kampfbund-Einheiten über die Regierung samt Kahr und Kronprinz Rupprecht herfallen, vielleicht auch noch über die Generalität, und alle festsetzen, worauf Hitler und Ludendorff die nationale Revolution ausrufen wollen“[692]. Zwar kam es an diesem 4. November 1923 noch

[689] Zur „Kriegsschuldlüge“ siehe: Jörg Richter: Kriegsschuld und Nationalstolz. Politik zwischen Mythos und Realität (Jugend – Staat – Gesellschaft. Eine Schriftenreihe für junge Menschen, hg. v. Ulrich Beer, Bd. 9), Tübingen 1972; Heinemann 1983

[690] Heinemann 1983, S. 53

[691] Bleekers Soldatenfigur wurde jedoch frühestens am 6. 12 1924 im Kriegerdenkmal aufgestellt (Popp, in: MNN, Nr. 332, 5. 12. 1924, S. 1).

[692] Hanfstaengl 1970, S. 126. Der Journalist William Shirer berichtet etwas abweichend: „Für den 4. November, den Totengedenktag, war eine Militärparade angekündigt worden, die nicht nur Kahr, Lossow und Seißer, sondern auch der beliebte Kronprinz Rupprecht in einer engen, zur Feldherrnhalle führenden Straße abnehmen sollten. Scheubner-Richter und Rosenberg hatten nun Hitler vorgeschlagen, auf Lastwagen ein paar hundert SA-

nicht zu diesem Vorhaben, jedoch nur 5 Tage später, am 9. November, wurden die Pläne mit dem „Marsch auf die Feldherrnhalle“ blutige Realität, wenn auch der Putschversuch scheiterte.
Der geplante Putschversuch vom 4. November 1923 zeigt, welcher Symbolcharakter dem Kriegerdenkmal beigemessen wurde, wenngleich die Aufständischen sicherlich auch von rein praktischen Beweggründen ausgingen, nämlich, auf einen Schlag die gesamte Regierung und maßgebliche Persönlichkeiten beseitigen zu können.

Ein Beispiel für die nicht überwundene Niederlage und den Haß auf die ehemaligen Kriegsgegner (namentlich Frankreich) zeigt die Reaktion des „Völkischen Beobachters“ im Jahre 1927 auf die Kranzniederlegung einer französischen Friedensgesellschaft am Kriegerdenkmal, das als „nationales Heiligtum“ bezeichnet wird[693]: „Wer zu dieser Zeit das Münchener Kriegerdenkmal am Armeemuseum aufsuchen will, um dort der Gefallenen zu gedenken, wird zu seiner tiefsten Empörung durch den Anblick eines am Kopfende des ruhenden Kriegers niedergelegten Kranzes überrascht, dessen Schleife die Inschrift trägt >Im Auftrage einer französischen Friedensgesellschaft<. Jeder, der sich noch einen Rest von Gefühl für Kameradentreue, nationale Ehre und Stolz auf Deutsche Frontleistung bewahrt hat, muß in dieser „Kranzspende“ eine unerhörte Beschimpfung des deutschen Heeres und des ganzen Volkes erblicken! Wer kennt sie nicht, diese „Friedensgesellschaften“, die es so bauernfängerisch verstehen, den Weltfrieden zu predigen auf der unantastbaren Grundlage des Versailler Schanddiktates! Welche Instinktlosigkeit beweist die städtische Verwaltung, wenn sie eine derartige Provokation, eine so gefährliche, auf die Ahnungslosigkeit des Spießbürgertums aller Schichten berechnete Hinterhältigkeit duldet oder womöglich noch unterstützt! Man komme nicht mit den üblichen Salbadereien von >ehrlicher pazifistischer Überzeugung<, von >feindlichem Versöhnungswillen, den man achten sollte<, und was an dergleichen liberalistischen Argumenten sonst noch gangbar ist. Wenn der Kranz wenigstens noch von feindlichen Frontsoldaten wäre, die man als Gegner im Kampf respektieren muß, dann könnte man sich damit begnügen, ihn einfach zu entfernen und den Franzosen zu sagen, daß heute für solche >Ritterlichkeiten< kein Platz ist. So aber handelt es sich um anonyme

---

Leute heranzuschaffen und die enge Straße abzuriegeln, ehe die Truppen eintrafen. Hitler sollte dann die Tribüne besteigen, die Revolution ausrufen und die Notabeln mit vorgehaltener Pistole zum Mitmachen zwingen. Hitler war von dem Plan begeistert. Doch als Rosenberg am Totengedenktag frühmorgens zu Erkundungszwecken am Schauplatz erschien, entdeckte er zu seinem Entsetzen, daß die ganze Straße von einer starken, gutbewaffneten Polizeitruppe besetzt war. Der Putsch, ja die „Revolution“, mußte aufgegeben werden“ (Shirer 1962, S. 66).

[693] N.N.: Entweihung des Münchener Kriegerdenkmals. Ein nationales Heiligtum wird französischen Propagandazwecken dienstbar gemacht, in: VB, Nr. 208, 10. 9. 1927, unpaginiert („Münchener Beobachter“, tägliches Beiblatt zum VB).

Friedensapostel, die nur verkappt die Geschäfte des westlichen Imperialismus besorgen. Ist es nicht ein wahrer Hohn auf die deutsche Frontleistung, auf die Opfer und Qualen der Krieger, wenn mit behördlicher Duldung im Bannkreis eines nationalen Heiligtums von frechen Ausländern und ihren >deutschen< Helfershelfern wehrfeindliche Propaganda gemacht werden darf? Wir fordern die Polizeidirektion auf, diese zweifelhafte >Heldenehrung< schleunigst entfernen zu lassen und gegen die Urheber wegen groben Unfugs unnachsichtlich einzuschreiten! Denn, sollte noch weiterhin das Denkmal mit amtlicher Genehmigung zu solchen Umtrieben mißbraucht werden dürfen, dann wird es wohl soweit kommen, daß die Öffentlichkeit dem Skandal von sich aus ein Ende bereitet“[694].

Die leicht als revanchistisch deutbaren Inschriften am Münchner Kriegerdenkmal: „Unseren Gefallenen“ und „Sie werden auferstehen“ sind zu lesen als eine Hoffnung, die sich fünfzehn Jahre nach Enthüllung als blutige Realität erfüllen sollte. Der Schrifttyp – Karl Badberger setzt ihn in die Nähe der gotischen Antiqua[695] – entspricht jedoch nicht einer spezifisch germanisch-völkischen Prägung, die wohl mit der Fraktur am genauesten getroffen worden wäre. Dies war auch einer der Kritikpunkte an dem Denkmal, dem dadurch „deutsche Elemente“ fehlen würden.

Der bereits angedeutete „germanische Revanchismus“ ist an der sonst so toleranten Denkmalkritik Badbergers abzulesen, wenn er die Konzentration des Denkmalgedankens auf Bleekers Soldaten lenkt: „Dieses Verlegen des Schwergewichts nach Innen sowie die Symbolik der Ehrung durch den Genius loci kommt doch zweifellos germanischem Empfinden näher als der Hurrakitsch, den wir beispielsweise in romanischen Ländern antreffen und der uns als überwundener Standpunkt gilt“[696].

Als weiteres Zeichen dieser Wiederauferstehungshoffnung, die nicht im religiösen Sinne – wenigstens nicht nur – zu deuten ist, ist die Bezeichnung des Soldaten als „schlafend“ oder „ruhend“. Besonders während des Dritten Reiches sind diese Adjektive für den Soldaten zu verzeichnen[697].

---

[694] In der Tat wurde die Schleife noch am selben Tage vom Kranz abgerissen (Schreiben an Bürgermeister Küfner, 10. 9. 1927 (im Akt des StAM: BUR 551)).

[695] Badberger 1925, S. 107

[696] ebd. Im Übrigen scheint die Gesamtanlage germanischen Hünengräbern nachempfunden. Diese Vorliebe für „urdeutsche“, das Germanentum betonende Gestaltungsweisen, sind typisch für die geistige Haltung völkischer und nationalkonservativer Kreise nach dem Ersten Weltkrieg, die nahezu ungebrochen bis in das Dritte Reich beibehalten wurde. Daß das Denkmal auch tatsächlich als Hünengrab erkannt wurde, zeigt die Aussage Wilhelm Westeckers aus dem Jahre 1936: In dem Ehrenmal liege „der tote Soldat wie ein König in einem alten Hünengrab. Dieses Hünengrab ist zwar stilisiert, aber es besteht doch aus schweren, wuchtigen, kantigen Blöcken“ (Westecker 1936, S. 74).

[697] Florian Matzner sieht den Soldaten bewußt von Bleeker als nur schlafend konzipiert, um gerade die Kampfbereitschaft und den Kampfeswillen des deutschen Heeres nach dem Ersten Weltkrieg auszudrücken. Als

Im Jahre 1926 verfasste der Bremerhavener Architekt Hans Sachau eine 12-strophige Ode über das Kriegerdenkmal mit dem Titel „Der Krieger. Am Münchner Gefallenendenkmal“. Im Folgenden sind nur die Strophen wiedergegeben, die den Soldaten betreffen[698]:

„Aber wir rühmen den Bildner ganz,
Der formend sein Werk zur Vollendung führt.
München! Du tatest hier genug und noch mehr:
Dein Soldat schlummert und ruht, allen verwandt.

[...]

Aber noch gröss´re Erinnerung
Erweckt uns der Anblick des Kriegers.
Tiefer noch, mitten im Hof, ruht er fest;
Steinern selbst, ihn überdeckt mächtiger Stein.
[...]

Krieger! Uns allen verwandt! Dein Haupt
Strahlt friedlich und Stahlhelm-gekrönt empor.
Deine Brust deckt das Gewehr, und auf ihm
Festgeschnallt, eisern im Griff, liegt Deine Hand.

[...]

Männer umstehn Dich, Frauen und Kind
Erglühen, und mancher berührt Dich zart.
Über Dir weint manches Aug´. Über Dir
Unverwandt klärt sich der Blick, brennet ein Schwur.

[...]

Tannen- und Eichenlaub decket Dich,
Und Blumen sind kindlich verstreut auf Dir.
Lorbeerkranz liegt Dir zu Fuss, Heidekranz
Ziert die Brust, und durch den Tag blüht es und welkt –

[...]

Blühet und welkt wie auch Du im Kampf
Erglühtest, erloschest. – Und ewig – Held!
Weilst Du hier mitten im Volk. Aber zur Zeit
Aufersteh´n alle wie Du, Helden im Ring!“[699]

Beleg hierfür führt er den Gesichtsausdruck des Soldaten an: „sein rechtes Auge scheint geschlossen, sein linkes dagegen wachsam geöffnet“ (Matzner 1990, S. 65). Darin sieht der Autor die Gegenüberstellung von Aktion und Kontemplation (ebd., S. 72, Anm. 38). Diese Interpretation geht m. E. zu weit. Der Soldat ist mit geschlossenen Augen dargestellt.

[698] Diese Ode befindet sich im Akt des Stadtarchivs München: BUR 551.

[699] Zwei weitere Gedichte den Soldaten betreffend wurden in dem nationalsozialistischen Blatt „Illustrierter Beobachter“ abgedruckt: Ein Gedicht von Gert Stoß, in: IB, 7. Jg. Folge 47, 19. 11. 1932, S. 1125 und eines von Herbert Bohme, in: IB, 12. Jg., Folge 7, 18. 2. 1937, S. 211; beiden Gedichten ist eine Abbildung des

Der Autor der Ode betont also stark den Wiedererstehungsgedanken, ebenso schildert er seine Beobachtungen der Besucher vor dem Soldaten, wie sie auch von Hans Carossa in seinem Buch „Der Arzt Gion“[700] beschrieben werden. Der Schriftsteller, der mit Bleeker bekannt war[701], schildert über mehrere Seiten sowohl den Eindruck, den das Denkmal und der Soldat auf den Arzt Gion machten, als auch das Verhalten der Besucher. Carossa hat ihre Reaktionen nicht erfunden, sondern selbst erlebt. Er beschreibt die Gefühle und Stimmungen im Kriegerdenkmal, so daß einige hier kurz wiedergegeben werden sollen:

Gion befindet sich mit seiner Künstlerfreundin Cynthia, die den Soldaten abzeichnen will, in der „Krypta“[702]. Bald darauf betritt eine junge Frau das Denkmal, „barhäuptig, bleich, ein schwarzes Tuch um die Schultern...“ Die Frau war bemüht, „außer der Steingestalt nichts wahrzunehmen. Sie öffnete eine abgenutzte Handtasche, zog ein weißes Christbaumkerzchen hervor, zündete es an, klebte es mit Wachstropfen am Sockel fest und begann auf eine Art zu beten, die wir sonst nur in südlichen Ländern finden. Sie führte die rechte Hand an den Mund und senkte sie dann in feierlichem Bogen sehr langsam nach dem Herzen der Statue. Hierauf stand sie mit halb ausgebreiteten Armen eine Weile still, wobei sie viel größer aussah, als sie wirklich war, und wiederholte schließlich ihre erste Gebärde. Endlich drückte sie das Licht mit zwei Fingern aus, verwahrte die Kerze ... und eilte ... hinaus“[703]. Nachdem die mutmaßliche Kriegerwitwe oder - schwester gegangen war, betraten viele Männer und Frauen die Gruft, „fast alle in Reisekleidern“. Carossa schildert hierauf die Unzufriedenheit eines Besuchers, die durchaus den zeitgenössischen Kritiken des Denkmals entsprach: „Die meisten [Besucher] blickten mit leerer Andacht auf den Marmor; nur ein älterer Herr in befehlshaberischer Haltung, kurzgeschorenes graues Haar über sehr hoher Stirne, ließ merken, daß er über das ganze Bauwerk seine eigene Meinung habe. Bald nahm er eine Redner-Haltung an und gab seine Bedenken kund: »Ich bin enttäuscht; ich sage es ehrlich. Man hat mir von einem erhabenen Eindruck gesprochen, und was finde ich? Eine niedrige kahle Kammer, ohne Stil, ohne Schmuck. Ungeschlachte Säulen, eine Decke, so seelenbedrückend

---

Soldatenkopfes beigegeben. In der Zeitschrift „Kunst und Volk“, 4. Jg., H. 3, März 1936, ist auf S. 67 der „Tote Soldat“ abgebildet, auf S. 66 ein Zitat aus einem Kriegsbrief eines gefallenen Studenten: „Ich will kämpfen und vielleicht auch sterben für den Glauben an ein schönes, großes erhabenes Deutschland, in dem Schlechtigkeit und Eigennutz verbannt, wo Treue und Ehre wieder in die alten Rechte eingesetzt sind“.

[700] Hans Carossa: Der Arzt Gion, Frankfurt/Main 1992 (Erstausgabe: München 1931). Der Roman schildert „Beruf und Berufung des Arztes in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg“ und stellt Carossas „eigene Lebenssphäre“ dar. Der Name „Gion“ ist rätisch und gleichbedeutend mit „Hans“ (zitiert nach: Herbert A. und Elisabeth Frenzel: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte, insgesamt 2 Bde., München 1988 (24. Auflage), hier Bd. 2, S. 605).

[701] NL BB: I, A-23b: Kondolenzschreiben Carossas an Ruth Bleeker, 1968

[702] Mit „Krypta“ ist auch das Kapitel überschrieben: Carossa, S. 110. Die folgenden Schilderungen sind den Seiten 110-123 entnommen.

[703] Carossa, S. 113

schwer...« – »Dafür ist es ein Grab«, sagte leis und innig Cynthia“[704]. Ein Junge – Toni, Freund Gions und Cynthias – kommt in die Krypta, auf seinem Kopf eine Mütze. Der nörgelnde Herr schimpft weiter: „Es ist weit, wahrlich weit gekommen in unserm schönen Deutschland. Weiß der Knabe nicht, wo er sich befindet? Hat ihm niemand gesagt, was er den Männern schuldig ist, die ihr Blut auf dem Felde der Ehre vergossen haben? Reißt ihm niemand den Hut vom Kopf?“[705]

Eine schwarz gekleidete Dame mit ihrer Enkelin kommt herein: „Lassen Sie meine Enkelin hinein!...sie ist als Kind erblindet und erst vor einigen Wochen durch eine glückliche Operation wieder sehend geworden. Auch ihr Bruder ist unter den Dreizehntausend, und nun möchte sie den steinernen Soldaten sehen, in dem alle enthalten sind...“[706]

Dieser letzte Halbsatz entsprach der herkömmlichen Interpretation des Soldaten als entindividualisierte Verkörperung einer ganzen Armee, die gefallen ist und in der der Einzelne nichts gilt, die Gesamtheit aber alles, „der Eine, der alle vertritt“, wie Hubert Schrade 1934 schreiben wird[707]. Diese Aussage wird durch die Präsentation der Namen aller Gefallener auf den Umfassungswänden des Kriegerehrenmals noch unterstrichen.

Eine persönlichere Haltung zum toten Soldaten, in dem ein einzelnes Familienmitglied gesehen wird, nimmt der mit Gion bekannte ältere Sanitätsrat ein, der nun in die Krypta hinabsteigt und „jetzt mit übertriebenen Gesten den steinernen Soldaten wie einen Lebendigen“ anspricht: „Endlich bin ich wieder einmal da, mein Lieber! Unsere ersten Kirschen bringe ich dir; Maria selbst hat sie für dich gepflückt. Alles ist noch beim alten; sei froh, daß du hier wohnst in deinem kühlen Haus; glaube ja nicht, daß du viel versäumst! Schön liegst du da in deinem langen Mantel, ohne Bahrtuch und Sarg; jeder kann zu dir kommen, doch deinen Schlaf stört keiner ... Freue dich, mein Sohn, daß keine Schallwelle mehr zu dir dringt! Wenn du lebtest, – in welche Unruhe, in welchen Zorn der Ohnmacht würdest du hineingerissen! Wie müßtest du dich zurücksehnen zum Abhang von Loretto unter die Kanonen...“[708].

In eindrucksvoller Weise beschreibt Carossa auch die Marmorfigur: „Gion aber ging auf das niedrige Quaderngebäude zu, das die Mitte der Anlage bildet. Längst war er die Befremdung los, die beim ersten Anblick des ungewöhnlichen Gefüges die meisten überkommt; sieht es doch aus, als hätten spielende Kyklopenkinder ihre kolossalen Baukastensteine neben- und

[704] ebd., S. 113f.
[705] ebd., S. 114
[706] ebd., S. 115
[707] Schrade 1934, S. 109
[708] Carossa, S. 115-117

übereinander gelegt. Noch einmal, zwischen je zwei Würfeln, führen Stufen abwärts; man glaubt in eine Krypta zu treten, und etwas Ähnliches ist es auch; denn am Boden hingestreckt, aus rötlichbraunem Stein gehauen, liegt hier der tote Soldat, ein Gedächtnisbild aller Gefallenen. Überlebensgroß ist die Gestalt; noch im Tode bewahrt sie eine Art von dienstlicher Haltung; das Gesicht, fast knabenhaft unter dem riesigen Sturmhelm, spricht letzte Ergebung aus. Auf alle verfeinernden Züge hatte der Künstler verzichtet, und es war ihm geglückt, ein jugendliches Antlitz von allgemeiner Gültigkeit zu schaffen, das ebensogut an einen Arbeiter erinnerte wie an einen Bauern, so gut an einen Fürsten wie an einen Gelehrten“[709].

Der „Tote Soldat“ in der Rezeption des Dritten Reiches

Die Kommentare und Schilderungen Bruno Krolls und Alfred Hentzens aus dem Jahre 1934 und diejenigen Bruno E. Werners aus dem Jahre 1940 sind ohne politische Vereinnahmung und aus subjektiv-deskriptiver Sicht verfasst. So schreibt Kroll, vor dem Soldaten stehe man „sofort im Banne von etwas Vollkommenem, von restlos Vollgültigem – mit solch schönem Anstand bietet sich hier das Künstlerische dar. Kein Pathos, keine Sentimentalität, kein Paradebett, kein Kokettieren mit Militärrequisiten: ergreifend in der schlichten Größe. ... Dieser Tote ... gehört zum Eindrucksvollsten, zum Lebendigsten der modernen Bildnerei überhaupt. Es wurde bisher kein würdigeres Mahnmal des Krieges geschaffen“[710]. Für Alfred Hentzen ist der Soldat „in großen Formen, ganz schlicht ohne jedes Pathos“ gestaltet[711], und Bruno E. Werner lobt die „klare vereinfachte Form“, die „von allem Naturalismus ferne, strenge Stille wie das ganz der Porträthaftigkeit entrückte, ins Typische gesteigerte Gesicht“, die „Ruhe und Gebärdenlosigkeit“[712].

Hubert Schrades Abhandlung über Bleekers Soldaten in seinem Werk „Das deutsche Nationaldenkmal“[713] hingegen ist aus einer stark „völkisch“ geprägten Sicht geschrieben, in der der Einzelne nichts, das Volk alles zählt. Der Einzelne hat sich dem großen Ganzen zu opfern, um in ihm weiterzubestehen. Schrade schlüsselt die einzelnen Formen des Denkmals auf:

Der Besucher steigt in den Vorhof hinab und betrachtet die 13.000 Namen der Gefallenen. Bereits hier spürt er allerdings, daß angesichts der Unzahl von Namen die Konzentration auf

---

[709] ebd., S. 31. Für Peregrin ist Bleekers Soldat ein „schlafender Bauernjunge, die breiten Arbeitshände über dem Gewehr gefaltet“ (Peregrin: Beim feldgrauen Ritter. Im Münchner Atelier des Bildhauers Bleeker, in: MNN, 30. 4. 1924 (Artikel im StAM: Personalakte: Bleeker, Bernhard, Bildhauer)).

[710] Kroll 1934: Bernhard Bleeker, S. 37, 48

[711] Hentzen 1934, S. 73

[712] Bruno E. Werner 1940, S. 115

[713] Hubert Schrade: Das deutsche Nationaldenkmal. Idee/Geschichte/Aufgabe, München 1934, S. 107-112

einen einzigen Gefallenen nicht möglich ist: „Es sind der auf gleiche Weise Verzeichneten zu viele. Der einzelne Name verliert an individueller Erinnerungskraft“[714]. In der Krypta, unter dem „Altar-Grab-Block“[715], Zeichen des Opfertodes, befindet sich die Gestalt, „in der sich das Schicksal der Vielen, die Eines geworden sind, gleichnishaft verkörpert“[716]: Bleekers Soldat sei das „gesuchte Bild des Einen, der Alle vertritt“[717].

Hier wird nun erneut die revanchistische Wiedererweckungshoffnung offenbar, wenn Schrade fortfährt: „Das Haupt [des Soldaten] ist reiner Ausdruck jugendlich-männlicher Kraft, die sich der Ruhe anheimgegeben hat. Der Ruhe, nicht dem Tode, der Alles endet. Denn wer sähe nicht, daß in den Zügen, so verschlossen und entrückt sie sind, noch ein Leben lebendig ist, das sich mit dem Leben des in die Krypta einfallenden Lichts auf geheimnisvolle Weise alltäglich verbindet und das nur des Anrufs, dem solche Macht gegeben ist, zu bedürfen scheint, um aus seinem Geheimnis wieder ins Dasein zurückzukehren. «Sie werden auferstehen», ist draußen auf den Block geschrieben, der die Krypta überdacht“[718].

Der Besucher muß aber, um zu diesem Repräsentanten der Gefallenen zu gelangen, erst den „Raum der Gemeinschaft“ durchschreiten, „an dessen Wänden die Namenkolonnen der Opfer und Forderer neuer Volksgemeinschaft stehen“[719]. Schrade interpretiert somit den Soldaten in Verbindung mit dem gesamten Denkmal als Symbol der Aufopferung, die dem Entstehen und Weiterleben der Nation dient. „Daher fühlen wir die Sinngestalt auch je und je als Person ... in dem ursprünglichen Sinne, der dem Begriffe eignet. Persona kommt von personare und das heißt durchtönen. Durch den Einen tönt das Ganze, durch das er gewesen und um dessentwillen er gefallen ist: sein Volk“[720].

Der Autor verdeutlicht diesen Gemeinschaftssinn durch den Rückbezug auf das deutsche Mittelalter. Im Gegensatz zu den antikisierenden und individualisierenden Denkmälern des 19. Jahrhunderts sei das mittelalterliche Denkmal[721] an die Architektur gebunden. Durch diese

---

[714] Schrade, S. 109
[715] ebd.
[716] ebd.
[717] ebd.
[718] ebd.
[719] ebd., S. 111
[720] ebd., S. 112. Wie sehr Schrade vom „Volksgemeinschaftsgedanken“ durchdrungen ist, zeigt die fälschliche etymologische Herleitung des Begriffes „Person“. Das lateinische „persona“ ist ein Rückgriff auf den etruskischen Begriff „φersu“, was soviel heißt wie „Maske“ (Kluge 1967, S. 539). Das lateinische „personare“ („durchtönen“) ist nicht mit dem Wort „persona“ in Einklang zu bringen.
[721] Auch Schmoll gen. Eisenwerth 1981, S. 295, vergleicht den Soldaten mit einer „Art neuzeitlicher Gisant, um den Begriff für mittelalterliche lagernde Grabfiguren anzuwenden“. Scharf 1984, S. 276 erinnert das Ensemble Altar-Krypta an mittelalterliche Sakralarchitektur und Grabplastik. Matzner 1990, S. 67 sieht in dem Soldaten eine „gekippte Standfigur“, die bei mittelalterlichen Grabmälern geistlicher und weltlicher Herrscher das weltliche oder geistliche Amt, die öffentliche Funktion und deren Machtanspruch – trotz des Todes – symbolisiert.
Man könnte den Soldaten somit in seiner Funktion als opferwilliges Instrument interpretieren.

Bindung wurde die „individualistische Isolierung“ verneint, weil „der Einzelne nur in der Gemeinschaft wert und des Gedenkens würdig war“[722].
Die Vereinnahmung der Kriegerfigur diente Schrade dazu, die Ideologie des neuen „Dritten Reiches“ zu propagieren, indem er die Volksgemeinschaft – ganz im „nationalen“ und „sozialistischen“ Sinne – beschwor, innerhalb derer das Individuum nichts galt, das Volk aber alles.

In Werner Rittichs Aufsatz „Heroische Plastik“ in der Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“[723] von 1937, dem Jahr, in dem zum ersten Mal die „Große Deutsche Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ gezeigt wurde und mit der Ausstellung „Entartete Kunst“ die Vernichtung der Moderne systematisch begann, wird deutlich, wie sehr das deutsche Kunstschaffen nun unter dem Aspekt der Heroisierung betrachtet wurde. Rittich zufolge war in Deutschland niemals die „heroische Gesinnung so alle bewegend, so alle erfassend“[724] wie damals. Dieser Heroismus resultiere aus dem Opfergang der Gefallenen des Ersten Weltkrieges: „in den Schützengräben dieses Krieges wurde die Weltanschauung geboren, die sich mit Hunderten von Opfern den Sieg errang und die endliche Einheit und Freiheit unseres Volkes verwirklichte, die unser heutiges Reich schuf und die täglich im kleinen und großen von heroischer Gesinnung getragen wird“[725]. Dieses Heldentum komme am besten bei den Darstellungen von Soldaten, die als Kriegerehrenmäler bestimmt sind, zum Ausdruck, „weil damit ein direkter Einklang zwischen dem heldischen Geist und dem Inhalt gegeben ist“[726]. Bleekers Soldat sei so ein Beispiel: „In dem Ruhen des schlafenden Kriegers von Bernhard Bleeker liegt so viel gestaltete innere Kraft, daß man ein Erheben sich vorbereiten zu sehen meint; die Ruhe der Formen, die über der Waffe gestalteten Hände, die leichte Wendung des Kopfes sind von ergreifender Monumentalität“[727].
Rittichs Indienstnahme des toten Soldaten für Heldentum und „heroische Gesinnung“ ist symptomatisch für die nationalsozialistische Kunstideologie. Bleekers Krieger, obwohl zwischen 1920 und 1924 entstanden, eignete sich durch Form und Verinnerlichung in hohem Maße für revanchistische Wiedererweckungshoffnungen im Sinne des NS-Regimes. Zwar schloß die Gestaltung der Figur solche Zuversicht nicht aus, doch zeigt das Verhalten der

[722] Schrade, S. 112. Schrade wiederholt 1937 in sehr verkürzter Form seine Ansichten bezüglich des Toten Soldaten: Die heldische Gestalt in der deutschen Kunst. 48 Bilder, ausgewählt und beschrieben von Hubert Schrade, München 1937, S. 30 (mit Abb. Nr. 47).
[723] Werner Rittich: Heroische Plastik, in: Die Kunst im Dritten Reich, Folge 11, Nov. 1937, S. 28-34
[724] ebd., S. 28
[725] ebd.
[726] ebd., S. 34
[727] ebd.

amerikanischen Militärregierung nach dem Zweiten Weltkrieg – sie gab die Erlaubnis zur Restaurierung und Re-Positionierung an seinen althergebrachten Platz –, daß man die ursprüngliche Gesamtkonzeption, nun ausgeweitet auf die Gefallenen des Zweiten Weltkrieges, erkannt hatte[728].

Ein Zeichen, wie Bleekers Soldat auch für Zwecke der Kriegspropaganda herangezogen wurde, zeigt ein Lichtbildvortrag im Haus der Deutschen Kunst 1941 mit dem Titel „Deutsche Kunst gegen Kulturbolschewismus“[729]. Bei diesem Vortrag wurden zahlreiche Bilder gezeigt, meist abwechselnd ein „deutsches“ Kunstwerk im Vergleich zu einem „kulturbolschewistischen“ Werk. Ein Sprecher las offenbar zu den gezeigten Bildern begleitende Texte vor[730].

Bild Nr. 69 (Abb WV 115d) zeigt das Relief eines englischen Kriegerdenkmals.

Dieses Relief wurde folgendermaßen kommentiert: „Der Greuelpropaganda der Feinde des Reiches war während des Weltkrieges nichts dumm genug, das man nicht dem deutschen Soldaten und seiner Führung angedichtet hätte. Daß sich die Greuelkunst in den Dienst der Feindpropaganda stellte und stellt, darf uns nicht wundern. Dieses Relief von einem Kriegerdenkmal in Molton bei Liverpool (errichtet 1919) zeigt deutsche Soldaten, die eine Kirche anzünden und eine Frau wegschleppen. Keinem deutschen Künstler würde es einfallen, so etwas darzustellen, und keine deutsche Stadt würde ein solches Denkmal

---

[728] Karl Knappe hatte mit der Inschrift „Sie werden auferstehen“ in Verbindung mit den Grabwächtern, die als Reliefs auf den Außenseiten der acht Trageblöcke der Breitseite des schweren Travertinblockes angebracht waren, einen religiösen Auferstehungsgedanken im Sinne, der auf das Jüngste Gericht hinweist. Knappes Entlassung aus dem Lehramt als „Kulturbolschewist“ 1933 läßt die Deutung zu, daß dieser „pazifistische“ Gedanke Knappes von den nationalsozialistischen Machthabern möglicherweise erkannt worden war und nun die Konsequenz aus einer solchen mißliebigen Haltung gezogen wurde (Finckh 1987, S. 424f.). Weyerer 1998, S. 47f. interpretiert die ursprüngliche Denkmalskonzeption als beabsichtigt revanchistisch. Der Autor schreibt zudem, S. 47, das Kriegerdenkmal sei „einem verbunkerten Gefechtsstand aus den Stellungskämpfen in Ostfrankreich und Belgien nachempfunden“ (Weyerers Artikel ist in leicht veränderter Weise nochmals abgedruckt in: SZ, Nr. 286, 10. 12. 1999, S. L5: Der variable Schützengraben). Ob dies eine Intention der Architekten war, ist mehr als fraglich; vielmehr steht das Ehrenmal in der Tradition von Hünengräbern.

[729] Deutsche Kunst gegen Kulturbolschewismus. Bearbeitet von der Gaubildstelle Sudetenland. Einziges parteiamtliches Lichtbildvortragsmaterial der NSDAP, hg. v. Amt Lichtbild der Reichspropagandaleitung, Reihe III/39. Das Werk ist in der Bayerischen Staatsbibliothek erhältlich.

[730] Die Bilder mit den Begleittexten sind als „Buchform“ zusammengebunden. Da es sich hierbei um „Lichtbildvortragsmaterial“ handelt, liegt es nahe, daß die Texte während des Vortrages vorgelesen wurden. Solche effekthascherischen Vergleiche zwischen „Deutscher“ und „Entarteter“ Kunst waren nicht unüblich. So hielt bereits 1931 der Architekt Paul Schultze-Naumburg im Rahmen einer Veranstaltung des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ zwei Lichtbildvorträge mit dem Titel „Der Kampf um die Kunst“. Dieser Vortrag erschien 1932 als 68-seitiges Heft (ders.: Kampf um die Kunst (Nationalsozialistische Bibliothek, Heft 36, München 1932)). Schultze-Naumburg verfaßte 1928 auch das Werk „Kunst und Rasse“ (ders.: Kunst und Rasse, München 1928), in dem mit solchen Effekten gearbeitet wurde. Auch Adolf Dreslers Buch „Deutsche Kunst und entartete „Kunst“ – Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung“, 5. Auflage, München o. J. (1941), entsprach solchen propagandistisch-rassistischen Polemiken (ein kleiner Auszug aus Dreslers Buch findet sich in der Zeitschrift „Die Jugend“, Nr. 52, 28. 12. 1937, S. 824f.).
Lichtbildvorträge dienten jedoch nicht nur solchen Zwecken, sondern sollten auch der kunstinteressierten Bevölkerung diejenigen Werke zeigen, die aufgrund der Luftangriffe aus den Sammlungen ausgelagert wurden (Otto Kümmel: Die deutschen Museen im Kriege, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 4. Jg., Folge 3, März 1940, S. 76f., hier S. 77).

errichten. Der deutsche Soldat kämpft und schlägt den Gegner, wo er ihn trifft, niemals jedoch würde er seinen ehemaligen Gegner, der tapfer gekämpft hat, in solcher Weise verhöhnen und verleumden. Unsere Feinde jedoch wenden auch heute wieder dieselben Methoden an".
Als Gegenbeispiel wurde als Bild Nr. 70 der Kopf von Bleekers totem Soldaten gezeigt (Abb. WV 115d) und folgendermaßen kommentiert: „So liegt denn eine ganze Welt zwischen diesem englischen Greuelwerk und dem ergreifendsten deutschen Erinnerungsmal der Nachkriegszeit, dem toten Soldaten Bernhard Bleekers im Münchner Kriegerdenkmal. In ihm hat der Opfertod des deutschen Soldaten in menschlich schlichter Weise ein Weihemal von ewiger Gültigkeit erhalten"[731].

Aufopferung – dieser Leitgedanke zieht sich durch den Kommentar Kurt-Lothar Tanks[732] zu Bleekers Soldat. Tanks Buch, das verhältnismäßig spät, 1942, publiziert wurde, war der Versuch, diejenigen Bildhauer in einem Werk zu vereinen, die von offizieller Seite des Dritten Reiches Zustimmung fanden[733]. Es kostete den stattlichen Preis von 34 Reichsmark und war mit einem Raumbildbetrachter ausgestattet, mittels dessen man 150 Raumbildaufnahmen, sogenannte Stereobilder, die dem Buch beigegeben waren, plastisch betrachten konnte[734].
Herausgegeben wurde es von Wilfried Bade, leitender Ministerialrat der Presseabteilung der Reichsregierung, das Geleitwort verfasste Albert Speer. Somit war das Werk und die in ihm vertretenen Bildhauer von höchst offizieller Stelle abgesegnet. Tank, der im November 1941 zum Hauptschriftleiter des „Zeitschriften-Dienstes / Deutscher Wochendienst" ernannt wurde[735], teilte die 17 Künstler in verschiedene hierarchisch gegliederte Kategorien ein: Die „unterste" Stufe war bezeichnet mit „Tradition und Gegenwart", in dem Klimsch, Kolbe, Scheibe, Bleeker und Albiker vertreten waren, Künstler also, die bereits kurz nach dem Ersten Weltkrieg Ansehen genossen. Die nächsthöhere Stufe trug den Namen „Das Ringen um die neue Form", in dem die Schüler der oben Genannten vertreten waren: Harth, Grauel, F. Liebermann, Koelle und Knecht. In der „obersten" Stufe beschritten Wamper, Meller,

[731] Die Photographie des Soldatenkopfes ist auch lichtbildtechnisch hervorragend inszeniert. Sowohl die Perspektive als auch der Lichteinfall lassen das Gesicht würdevoll und ebenmäßig erscheinen. In diesem Sinne könnte man eine „Studie" von Rosemarie Clausen zum Vergleich mit den Abbildungen des Soldatenkopfes heranziehen. Clausen photographierte einen zur Seite geneigten, mit einer Kapuze bedeckten Kopf einer Frau mit geschlossenen Augen. Die Licht- und Schattenreflexe verleihen dem Gesicht etwas Edles und Würdiges (Abbildung zu einem Artikel von K. Strobl: Lichtbild und Malerei, in: Kunst dem Volk. Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, Architektur und Handwerk, 10. Jg., Folge 5, Mai 1939, S. 19-25, hier S. 19); siehe auch Abb. WV 115e.
[732] Kurt-Lothar Tank: Deutsche Plastik unserer Zeit, München 1942, S. 54-57, bes. S. 54 und 56
[733] Vgl. hierzu auch Finckh 1987, bes. S. 482-485
[734] Müller-Mehlis 1976, S. 109
[735] Thomae 1978, S. 210

Schmid-Ehmen, Waldschmidt und Wackerle den „Weg zur deutschen Monumentalplastik". An dessen Ende „thronten" Thorak und Breker im Kapitel „Auftrag und Erfüllung".
Wie an den einzelnen Kapitelüberschriften abzulesen ist, wurde hier eine Entwicklung aufgezeigt, die den Weg zur propagierten nationalsozialistischen Kunstauffassung vollzog. Gleichzeitig werden die einzelnen Künstler auch nach ihrer Nähe zur und ihrer Bedeutung für die NS-Bewegung definiert.
Auch Tank sieht den Soldaten nicht als tot an. „Man hat ihn mit Recht einen Schlafenden oder Ruhenden genannt, denn tot ist dieser gefallene Held des Weltkrieges nicht, tot ist nur, wer keine Kraft mehr ausstrahlt, keine Wandlung im Reiche der Lebenden auszulösen vermag"[736]. Tank benutzt das Adjektiv „schlafend" in einem Sinne, der die Aufopferungsbereitschaft nicht nur des Soldaten, sondern auch seiner Hinterbliebenen, also des Volkes, beschwört. So erschließt sich einer trauernden Mutter der „Sinn seines [des Soldaten] und ihres Opfers"[737]. Indem der Soldat für das Vaterland fällt, bewirkt sein Opfer eine Kraft, die im Volk wirksam wird. „Auf seinem [des Soldaten] Antlitz lesen wir: unser Opfer wird das deutsche Schicksal wenden!"[738]. Tanks Buch erschien zu einer Zeit, in der der Revanchismusgedanke nicht mehr nötig war, wohl aber der Appell an das Durchhaltevermögen der Bevölkerung. In diesem Sinne ist auch seine Interpretation zu verstehen, der Soldat liege „stark und unbesiegt"[739] da und spreche „beschwörend und mahnend, tröstend und rettend zu uns[740]".

Es hat sich gezeigt, daß Bernhard Bleekers Soldatenfigur im Dritten Reich eine Uminterpretierung erfuhr, die das Kriegerdenkmal als Symbol der revanchistischen „Rachegelüste" für die Schmach der Niederlage im Ersten Weltkrieg vereinnahmte und den Opferwillen des deutschen Volkes beschwor, der mit der Glorifizierung der „Heldentaten" einherging, welche die „Volksgemeinschaft" zusammenschweißen sollten. Diese allesamt sehr pathetischen Appelle, vergleichbar mit den feierlichen Zeremonien, die jährlich auf dem Münchner Königsplatz (damals „Königlicher Platz") anläßlich des Jubiläums des – erfolglosen – Hitlerputsches vom 9. November 1923 abgehalten wurden, bei denen die Namen der 16 „gefallenen" Anhänger[741] des Regimes gleichsam appellartig aufgerufen wurden und die versammelte Menge mit „Hier" antwortete – auch dies als Symbol der

[736] Tank 1942, S. 54
[737] ebd.
[738] ebd.
[739] ebd.
[740] ebd.
[741] Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß die 16. Person, die bei den Feierlichkeiten geehrt wurde, kein Nationalsozialist war, sondern ein unbeteiligter Kellner aus dem nahegelegenen Café Annast, Karl Kulm, der von einem Querschläger getötet wurde. Möglicherweise wurde er wegen der Zahlensymmetrie zum 16. Märtyrer erklärt (Gavriel D. Rosenfeld 2004, S. 549, Anm. 31).

Wiedererweckung und Weiterlebens im Volk[742] – sind Zeichen der politischen Vereinnahmung der Kunst zur Zeit des Nationalsozialismus. Selbstverständlich wurde der Bleekersche Soldat auch künstlerisch gewürdigt – im Sinne des die Kunstkritik ablösenden Kunstberichtes[743] –, doch wurde gerade über diese schöngeistige Annäherung die Beschwörung der „höheren", „schicksalhaften" Ideale konstruiert.

Daß die ursprüngliche Gesamtkonzeption des Kriegerehrenmales nicht im Sinne einer Kriegsverherrlichung gedacht war, zeigen besonders die „kubistischen" Reliefs von Karl Knappe an der Nord- und Südseite der Umfassungsmauern, die Darstellungen einer marschierenden Soldatenkolonne und eines Gräberfeldes sind. Gerhard Finckh schreibt: „Knappe hatte mit diesem Relief nicht den Aufbruch zu neuen, revanchistischen Taten im Sinn. Das erhellt aus der Gegenüberstellung der marschierenden Krieger mit dem Gräberfeld; denn Knappe zeigte damit in logischer Verknüpfung, wohin der Auszug der Soldaten, deren physische Zerstörung in der formalen Zergliederung ihrer Körper angedeutet ist, führt: ins Massengrab". Auch dieser ursprüngliche Sinn wurde dahingehend umgekehrt, daß man die Reliefs bald als aus ihren Gräbern auferstehende Soldaten deutete, um erneut einen Krieg anzuzetteln. Die wie „zerhackt" gestalteten Soldaten Knappes, die keine Individualität zuließen, schienen dem Künstler geeignet für seine Vorstellung eines entindividualisierten, anonymen Todes im Krieg[744]. So gesehen passt Bleekers Figur, die ja ebenfalls keine persönlichen Züge aufweist, gut in dieses Konzept[745].

---

[742] In diesem Sinne auch der VB, Nr. 314, in dem Artikel „Uns sind Altar die Stufen der Feldherrnhalle" vom 10. 11. 1935, S. 2: „An ihren [der gefallenen Putschisten] Särgen wacht die Jugend der Nation, die Jugend des Führers, in der die Toten ewig Wiederauferstehung feiern. In dieser Jugend, im Volk von morgen, wird ihr Geist fortleben und fortzeugend Taten gebären. Das Kommen und Gehen der Geschlechter ist nicht mehr denn eine Wachablösung; ewig aber ist das Deutschland, für das jene sechzehn als erste ihr Leben gaben".

[743] Auf Anordnung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels, wurde am 27. 11. 1936 „an die Stelle der bisherigen Kunstkritik, die in völliger Verdrehung des Begriffs „Kritik" in der Zeit jüdischer Kunstüberfremdung zum Kunstrichtertum gemacht worden war, ... der Kunstbericht gestellt; an die Stelle des Kritikers tritt der Kunstschriftleiter. Der Kunstbericht soll weniger Wertung, als vielmehr Darstellung und damit Würdigung sein. Er soll dem Publikum die Möglichkeit geben, sich selbst ein Urteil zu bilden, ihm Ansporn sein, aus seiner eigenen Einstellung und Empfindung sich über künstlerische Leistungen eine Meinung zu bilden" (Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste, Jg. 1, Nr. 3, 7. 12. 1936, S. 15).

[744] Finckh 1987, S. 420f. mit Beispielen. Daß Knappes Reliefs auch in heutiger Zeit falsch interpretiert wurden, zeigt der Ausstellungskatalog „Skulptur und Macht", Berlin 1983, S. 87 (Kat. Nr. 3. 17.): „Die Reliefs mit den ausziehenden Truppen verbildlichen die Inschrift [auf dem Granitblock des Ehrenmals: „Sie werden auferstehen"]".

[745] Ausdrücklich angemerkt sei aber, daß Bleekers eigene Vorstellungen von der Konzeption seines Soldaten nicht bekannt sind. Die Figur des Soldaten ist so gestaltet, daß sie verschiedene Interpretationen zuläßt. Dennoch wird seine Konzeption vor allem auf eine „würdige" Darstellung eines Gefallenen abgezielt haben, ohne weitere Hintergedanken. Ein krasses Gegenbeispiel für die friedvolle Gestaltung des toten Kriegers ist das Gemälde „Gefallener Soldat" von Josef Scharl aus dem Jahr 1932: Dieser Soldat mit seinem verkrümmten Körper und schmerzverzerrten Gesicht zeigt die Schrecken und die Sinnlosigkeit des Krieges. „Scharl gehört mit seinem Gemälde, das wie ein Kommentar zu Bleekers Monument erscheinen mag, in eine völlig konträre Tradition, wie sie sich unter anderem in den Werken von Otto Dix manifestiert" (Friedel 1995, S. 89 (mit Abb.)).

Auffallend ist, daß der „Tote Soldat“ in den zeitgenössischen Publikationen so gut wie nie als „Unbekannter Soldat“ bezeichnet wurde, obwohl die entindividualisierte Erscheinung des jungen Gefallenen als Vertreter für 13.000 Kriegstote diesen Aspekt beinhaltet. Ob dies auf die damalige Aversion gegen Frankreich zurückzuführen ist, das am 28. Januar 1921 in feierlicher Zeremonie die Leiche eines unbekannten Infanteristen im Arc-de-Triomphe in Paris beisetzte, und man daher eine symbolische „plastische“ Nachahmung in Deutschland scheute, bleibt freilich ungewiß. Dennoch sind, was die nationalistische Thematik dieser beiden Kriegerdenkmale anbelangt, durchaus Parallelen zu ziehen. So bezeichnete man zum Beispiel die Gefallenen als „Opfer“ (in Frankreich als „Sacrifice“ im Gegensatz zu „Victime“ verstanden) auf dem „Altar im Tempel der Geschichte“. Auch wurden im französischen Parlament Äußerungen wie „notre sang“ und „notre race“ in diesem Zusammenhang laut. Der grundlegende Unterschied auf französischer Seite lag jedoch darin, „jedem neuerlichen Kriegswillen eine Absage zu erteilen“[746]. Abgesehen davon sollte nicht vergessen werden, daß Frankreich als eine der Siegermächte des Ersten Weltkrieges saturiert aus dieser kriegerischen Auseinandersetzung hervorging, seine Niederlage von 1870/71 in den Sieg vom November 1918 mündete und es somit einer weiteren Satisfaktion nicht mehr bedurfte.

Nachwirkungen

Nicht nur in der nationalsozialistischen Kunstberichterstattung stand der Soldat im Mittelpunkt des Interesses, auch auf Künstlerkollegen machte die Figur bereits in den Zwanziger Jahren Eindruck. So fertigten Fritz Bagdons und Carl Fink 1925 für ein Ehrenmal in Hohensyburg einen liegenden Soldaten[747], der dem Bleekerschen sehr ähnlich ist. Auch der Münchner Bildhauer Friedrich Lommel gestaltete zwischen 1928 und 1930 für die Kirche „Unserer lieben Frau“ in Bremen einen liegenden Krieger. Berthold Müller schuf auf dem Tönsberg bei Örlinghausen (Westfalen), Karl Stock in Bad Homburg, der Bildhauer J. Örtel in Lindau am Bodensee[748], Joachim Enseling in Coesfeld (Westfalen) und Wilhelm Fraß in Wien[749], 1926 Prof. Hans Sautter (Direktor der Kunstgewerbeschule Kassel) [750], ein Gefallenendenkmal, das sich auf den toten Soldaten Bernhard Bleekers bezog. Hans Osel fertigte 1934 in der Bäckerstraße in München einen stehenden Soldaten. Der Bildhauer

[746] Zur Geschichte des „Unbekannten Soldaten“ in Frankreich siehe: Ackermann 1994, S. 281-312 (die zitierten Passagen auf S. 288f., 297). Auch in Frankreich wurde eine großangelegte Debatte geführt über die Sinngebung des „Unbekannten Soldaten“, so beispielsweise über die Identität des Gefallenen, seine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Armeeteil, über den Ort der Beisetzung (Pantheon oder Arc-de-Triomphe) und schließlich über die Bedeutung des Soldaten für das *Land* Frankreich oder die Republik.
[747] Abgebildet in: Arnold Vogt 1993, S. 145
[748] Finckh 1987, Bd. 2, S. 165f., Anm. 137. Vgl. auch Scharfe 1938 (mit Abb. S. 31, 33-35)
[749] Abgebildet bei Scharfe 1938, S. 19 und S. 32
[750] Lurz, 1985/86, Bd. 5, S. 57

Bernhard Graf Plettenberg modellierte in der Schloßkapelle zu Hovestadt einen Toten Soldaten, der seinen gefallenen Bruder darstellte[751]. Noch zu Beginn der Siebziger Jahre, zwischen 1971 und 1973, schuf Hans Wimmer für die Festung Ehrenbreitstein ein „Ehrenmal des Deutschen Heeres", für das er auch die Figur eines toten Kriegers fertigte. Wimmer orientierte sich an der Figur seines Lehrers Bleeker, deren „Überführung in das Ingolstädter Armeemuseum er zum selben Zeitpunkt veranlaßt hatte"[752]. Ist der „Zustand" von Bleekers Soldat unbestimmt, d. h. schlafend oder tot, so stellt Wimmer seinen Krieger eindeutiger dar. Durch den Stahlhelm, der neben der Figur liegt und den zurückgeneigten Kopf ist der Soldat stärker als tot gekennzeichnet. Hat Bleeker seinen Krieger entindividualisiert dargestellt, so ist Wimmers Figur in Anlehnung an das Jugendportrait des eigenen Sohnes gestaltet. Somit bleibt bei Wimmer die Individualität gewahrt[753].

Die Zeit nach Kriegsende

Bei einem Bombenangriff auf München wurde das Kriegerdenkmal beschädigt und mit ihm auch Bleekers Soldat. „Mit Flaschenzügen und Winden holte er [Bleeker] den verstümmelten Sarkophag unter den Trümmern hervor und schaffte ihn in den Keller der Akademie"[754], um ihn dort zu restaurieren. Allerdings war Bleeker als belasteter Professor bereits 1945 seines Lehramtes an der Akademie der Bildenden Künste enthoben worden, so daß die Figur nicht lange dort verbleiben konnte und nun in sein stark zerstörtes Haus in der Haushoferstraße 3 verbracht wurde[755]. Bleekers Angebot, den Soldaten auf eigene Kosten wiederherzustellen, wurde von Oberbürgermeister Karl Scharnagl angenommen[756], die amerikanische Militärregierung beauftragte den Künstler mit der Restaurierung der Figur[757] und ließ Bleeker hierfür ein Honorar anweisen[758]. Das beschädigte Kriegerdenkmal wurde ebenfalls wiederhergestellt, jetzt aber ohne die Namen der 13.000 Gefallenen und mit verkleinerten Reliefs Knappes an der Nord- und Südseite des Vorhofes[759].

---

[751] Angebildet in der Zeitschrift „Das Bild", H. 9, September 1935, S. 272
[752] Kuhl 1999, S. 75
[753] ebd.
[754] Kiaulehn 1955
[755] NL BB: I, B-5: Bestätigung der Hochschule der bildenden Künste, 15. 5. 1947; siehe auch Abb. WV 115a
[756] NL BB: I, B-5: Bleeker an das Städtische Hauptwohnungsamt München, 18. 4. 1946
[757] Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: Mso 1766: Rechtsanwalt Dettweiler an den Kassationshof, 4. 7. 1947. Noch im November 1945 bestand seitens der Amerikaner kein Interesse, das Kriegerdenkmal wiederherzustellen. So wurde eine Anfrage Bleekers bezüglich der Wiederherstellung des Soldaten abgelehnt mit der Begründung: „Army ist not interested in restoration of war memorials" (IfZ München: Ed 145: Nachlaß Dieter Sattler, Bd. 20: Schreiben des Office of Military Government for Stadtkreis München (gez. 2nd. Lt. Ray W. Hugoboom) an Sattler, 28. 11. 1945).
[758] Kiaulehn 1955
[759] München und seine Bauten nach 1912, München 1984, S. 552. Bereits im Jahre 1937 war eine Renovierung des Denkmales notwendig geworden. Einsickerndes Regenwasser hatte erhebliche Schäden verursacht. Einige

Bleekers Soldat kehrte am „Gedenktag der Toten“[760] im Oktober 1948 wieder in die „Krypta“ am Hofgarten zurück.

Da sich das Steinmaterial, aus dem die Figur bestand, als minderwertig erwies, setzten die Witterungseinflüsse in der von allen Seiten offenen Krypta dem Soldaten stark zu, so daß alsbald über eine Verlegung der Figur nachgedacht werden musste. Hinzu kam die Tasache, daß der Bayerische Rundfunk 1951 einen Vertrag mit dem Freistaat abschloß über ein 21.000 qm großes Gelände am Hofgarten. Der Bayerische Rundfunk bezahlte 2,5 Mio. D-Mark für den Ausbau des Thronsaales (Herkulessaal) in der Residenz, erhielt damit die Option auf das Grundstück[761] und konnte somit auch über die Anlage vor dem Armeemuseum verfügen.

Wie bereits im Jahre 1923 wurde wiederum über eine Verlegung des Soldaten in die Feldherrnhalle diskutiert. Auch der Englische Garten wurde als Standort vorgeschlagen[762]. Für die Feldherrnhalle zog man drei verschiedene Möglichkeiten in Erwägung[763]:

1.) An der Rückseite der Feldherrnhalle sollte eine Halle angebaut und der Soldat darin aufgebahrt werden. Bernhard Bleeker plädierte für diesen Vorschlag, der Plan scheiterte jedoch an den Ausmaßen der Feldherrnhalle, da das dahinterstehende Preysing-Palais in Mitleidenschaft gezogen würde.

2.) Die Rückwand des Mittelteils der Feldhernhalle sollte zu einer rechteckigen Nische ausgebaut und das dort befindliche „Denkmal für die bayerische Armee“ von Ferdinand von Miller entfernt werden. In die Schmalseiten der neuerbauten Nische kämen die Zugänge zur Krypta. Diese wäre über zwei Gewölbe zu erreichen, die an den beiden äußeren Enden der Residenz- und Theatinerstraße errichtet werden müßten. In der Gruft liege die Kriegerfigur auf einem Sarkophag, in dem eventuell die Gebeine eines unbekannten Soldaten des Ersten Weltkrieges ruhen sollten. Am Kopfende des Sarkophages sollten zwei Kandelaber, an den Wänden Haken für Kränze angebracht werden. Die teilweise noch vorhandenen Tafeln mit den Namen der Gefallenen ließen sich in den Gewölben zu beiden Seiten der Gruft anbringen.

   Da das Gewölbe allerdings von dem angrenzenden Restaurant als Weinkeller benutzt wurde[764], kam auch diese Lösung nicht in Frage.

---

der Inschrifttafeln wiesen starke Risse auf (Belik, S. 100 (mit Abb. Nr. 4)). Die Reparaturarbeiten zogen sich bis 1939 hin. Offenbar trug man sich mit dem Gedanken, bei dieser Gelegenheit die Namenstafeln vollständig zu beseitigen, doch regte sich hierbei Widerstand in der Bevölkerung (StaM München: BUR 551: Schreiben an OB Karl Fiehler, 14. 8. 1939). Es scheint, daß Generalbaurat Giesler eine völlige „Neugestaltung“ des Kriegerdenkmals beabsichtigte (ebd.). Wie diese Neugestaltung aussehen sollte, ist nicht bekannt.

[760] dt.: Das Totenmal im Hofgarten, in: SZ, Nr. 96, 30. 10. 1948, S. 4

[761] Friedrich W. Merz: Alte Liebe des Rundfunks für das Armeemuseum, in: Münchner Merkur, Nr. 79, 2. 4. 1954, S. 4; vgl. auch: r.: Verhandlungen über das Kriegerdenkmal, in: SZ, Nr. 63, 16. 3. 1955, S. 4

[762] Friedrich W. Merz: Der „Unbekannte Soldat“ unter der Feldherrnhalle?, in: Münchner Merkur, Nr. 90/91, 15./16. 4. 1954, S. 6

[763] ebd.

3.) Dieser Vorschlag wurde von der Residenzbauleitung besonders befürwortet: Die Treppenzugänge zur Gruft, wie 2.) gestaltet, sollten in Halbtürmen rückwärts an der Wandseite der Feldherrnhalle angebaut werden.

Die Kosten des Umbaus einschließlich der Verlegung des Soldaten würden sich auf etwa 350.000 DM belaufen.

Bleeker, der bereits einen Entwurf zum Umbau der Feldherrnhalle gefertigt hatte[765], setzte sich stark für eine Verlegung seiner Figur in die Feldherrnhalle ein: „Ich wünsche sie dringend. Es gibt für mich gar keine andere Lösung. Der Stein – Ruhpoldinger Marmor – hält der Witterung nicht Stand. Es gab wohl Ruhpoldinger Marmor, der wetterfest war, doch sind diese Lagen längst abgebaut“[766]. Auch gegen die Überlegung, das Original durch eine Kopie zu ersetzen, verwahrte sich der Künstler: „Es wäre nicht richtig, das Original in ein Museum zu stellen. Meine ursprüngliche Vorstellung war, den Soldaten in die Krypta der Feldherrnhalle zu legen, ich könnte mir auch heute keinen würdigeren Ort vorstellen“[767]. Ein prominenter Befürworter von Bleekers Vorschlag, den Soldaten in einer nach hinten vertieften apsisartigen Nische aufzubahren, war Kronprinz Rupprecht von Bayern. Seiner Meinung nach könne die Soldatenfigur „die politische Vergangenheit der Feldherrnhalle auslöschen und ihr einen neuen Inhalt geben“[768]. Die Fraktionsmitglieder der CSU waren gegenteiliger Auffassung: Die Feldherrnhalle „sei durch den Hitler-Putsch und durch das politische Theater am Odeonsplatz in der Zeit des Dritten Reiches entweiht“[769].

Zahlreiche Gutachten wurden eingebracht über den Zustand der Figur, ihre Restaurierung und ihre Verlegung an einen witterungsgeschützten Ort[770], wobei wiederholt die Feldherrnhalle vorgeschlagen wurde[771]. Karl Knappe hingegen plädierte für eine Rückverlegung in das Kriegerdenkmal, nachdem die Figur in einem haltbaren Material wiederhergestellt worden sei[772]. Nachdem Professor Emil Preetorius, Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, im Februar 1955 an das Bayerische Kultusministerium geschrieben hatte, um aus

---

[764] Kiaulehn 1955 und Meier-Kreiskott 1994, S. 52
[765] Abgebildet in Kiaulehn 1955.
[766] m. r.: Prof. Bleeker für den neuen Standort, in: Münchner Merkur, Nr. 90/91, 15./16. 4. 1954, S. 6
[767] ebd.
[768] Kiaulehn 1955
[769] ebd.
[770] NL BB: I, B-19: Gutachten Josef Ernst Baumanns, 14. 10. 1954; Gutachten des Materialprüfungsamtes (Dr. Henkel), 11. 11. 1954; Gutachten der Bayerischen Marmorwerke Taussig, 26. 9. 1955.
[771] NL BB: I, B-19: Gutachten Rudolf Pfisters, 10. 12. 1955; Gutachten Prof. Dr. Hans Sedlmayers, 7. 7. 1956; Schreiben Dr. Wunschels, Präsident der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Seen, 24. 8. 1956.
[772] NL BB: I, B-19: Leserbrief Knappes an die SZ, undatiert. Die Münchner Abendzeitung meinte, der Soldat solle „als Kunstwerk von höchstem Rang“ seiner Bedeutung entsprechend im Bayerischen Nationalmuseum würdig aufgebahrt werden und später, wenn das Armeemuseum restauriert werde, könne der Soldat „an seinen ursprünglichen Platz in der Eingangshalle“ verbracht werden (Christlieb 1956, S. 5).

dokumentarischen Gründen einen Abguß der Figur herstellen zu lassen[773], willigte das Ministerium im September desselben Jahres ein und übernahm die Kosten des Gipsabgusses bis zu einem Wert von 500 DM[774].
Schließlich stimmte der Bauausschuß des Münchner Stadtrates dem Antrag der CSU zu, den Toten Soldaten endgültig an seinem Platz im Kriegerehrenmal vor dem Armeemuseum zu belassen[775].
Es zeigte sich jedoch, daß dies die falsche Lösung zur „Rettung" der Figur gewesen war. Das Material wurde immer witterungsanfälliger[776], so daß man sich 1972 entschloß, die Figur durch eine Bronzekopie zu ersetzen[777], die Bleekers bekanntester Schüler Hans Wimmer schuf[778]. Die Originalfigur war bereits 1971 in das Bayerische Armeemuseum nach Ingoldstadt verbracht worden, wo sie sich noch heute befindet. In einem Brief an den Bildhauer Gerhard Marcks, datiert vom 20. 4. 1971, schreibt Wimmer: „Eben komme ich aus Ingolstadt, wo ich im Schloß im Zeughaus einen Platz für den Toten Soldaten von Bleeker ausgesucht habe, sein Steinoriginal droht nämlich [...] niederzugehen. Wir haben dafür (mit unendlichen Mühen und Kämpfen gegen den Bürokratismus) einen Bronzeguß angefertigt (das beschädigte Gipsmodell, d. h. den Gipsabguß vom Steinoriginal hab ich wieder in Stand gesetzt und dabei die Meisterarbeit aufs Neue bewundert; es war die letzte „Korrektur" von ihm)"[779].

Daß Bernhard Bleeker nach Kriegsende „seinen" Soldaten restaurierte, ist künstlerisch verständlich. Auch mußte auf Weisung der amerikanischen Militärregierung das gesamte Kriegerdenkmal wiederhergestellt werden. Die Diskussionen über eine Verlegung der Figur in die Feldherrnhalle nach dem Zweiten Weltkrieg sind jedoch problematisch. Gerade die Feldherrnhalle ist einer der „politischsten" Orte Münchens. Hier fand Hitlers Putschversuch

---

[773] NL BB: I, B-19: Schreiben Emil Preetorius an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 21. 2. 1955
[774] NL BB: I, B-19: Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an Bleeker, 21. 9. 1955
[775] Kiaulehn 1955. Kiaulehn vermutet, daß der Stadtrat auf Grund eines Gutachtens von Stadtbaurat Högg zu diesem Entschluß kam. Högg meinte, der Marmor könne noch viele Jahrhunderte der Witterung ausgesetzt werden, die Mariensäule auf dem Marienplatz sei schließlich aus demselben Material. Bleeker widersprach diesem Argument: Verwittere eine Architektur, so könne man ohne Schwierigkeiten neue Stücke einsetzen. Bei einer Plastik sei dies unmöglich. Überdies sei der Stein der Mariensäule vor 300 Jahren gebrochen worden. 1921, als der Soldat geschaffen wurde, sei dieses gute Lager längst erschöpft gewesen. Daß das Denkmal im Hofgarten verblieb, lag auch daran, daß der Bayerische Rundfunk nun an der Mars- und Arnulfstraße seine Neubauten errichtete und der Platz vor dem ehemaligen Armeemuseum somit nicht anders genutzt wurde.
[776] Die Münchner Abendzeitung schreibt 1968 von „unrettbarem Verfall" der Figur (Chri: Bernhard Bleeker gestorben, in: AZ, Nr. 64, 14. 3. 1968).
[777] Münchner Merkur, Nr. 170, 27. 7. 1972, S. 13
[778] Ursprünglich wollte man eine Steinkopie im Kriegerdenkmal aufstellen, doch empfahl Wimmer einen Bronzeguß (Kuhl 1999, S. 37).
[779] zitiert nach Kuhl 1999, S. 37

statt und hier befand sich das „Denkmal der Bewegung“ (das im übrigen von dem Bleeker-Schüler Kurt Schmid-Ehmen stammte). Die Aufbahrung des Soldaten dort hätte wohl eine Aufwertung der Feldherrnhalle bewirkt, die nun wiederum zum Symbol eines – wenn auch verkappten – Militarismus geworden wäre. Die Hoffnung des greisen Kronprinzen Rupprecht, die politische Vergangenheit der Feldherrnhalle mit der Verlegung des Soldaten auszulöschen[780], zeigt die zur damaligen Zeit nicht seltene Bereitschaft zur Verdrängung der Vergangenheit. Auch heute noch ist an der Feldherrnhalle nur eine relativ kleine Metallplatte in den Boden versenkt, die die Namen der durch die Putschisten ums Leben gekommenen Polizisten enthält und den Besucher kaum über den 9. November 1923 informiert[781].
Ähnliches gilt auch für das Kriegerdenkmal am Hofgarten. Erst 1997 wurde in seiner Nähe ein Kubus von Leo Kornbrust aufgestellt, in den Texte von deutschen Widerstandskämpfern eingraviert sind, an den Holocaust wird allerdings nicht erinnert. Ebensowenig wie im Kriegerdenkmal.

5. 5. 2.: Die beiden Kriegerfiguren im Reichsehrenmal Tannenberg (WV 199)

Bernhard Bleeker fertigte im Jahre 1935 für ein Prestigeprojekt des Dritten Reiches, das Reichsehrenmal Tannenberg, zwei Kriegerfiguren, einen „ruhenden Landwehrmann“ und einen „Kriegsfreiwilligen“, die der Gruft des dort bestatteten ehemaligen Feldmarschalls Paul von Hindenburg, vorgelagert waren.
Von welcher Institution Bleeker den Auftrag für die beiden Soldatenfiguren erhielt, ist nicht bekannt, jedoch wird sein „Toter Soldat“ im Münchner Kriegerdenkmal für den Auftrag entscheidend gewesen sein. Möglicherweise wirkte Bleekers Schüler Paul Bronisch, der zwei Wachsoldaten am Eingang zur Gruft fertigte, als Vermittler[782] (Abb. WV 199c).
Die Ortschaft Tannenberg in Masuren, heute Stębark, Woiwodschaft Olsztyn in Polen, war zweimal Schauplatz von Schlachten mit deutscher Beteiligung. Am 15. Juli 1410 wurde dort das Heer des Deutschen Ordens unter Führung des Hochmeisters Ulrich von Jungingen vom polnisch-litauischen Heer, angeführt vom polnischen König Wladislaw Jagiello und seinem Vetter Witold von Litauen, vernichtend geschlagen[783]. Der Sieg markierte zugleich den beginnenden Machtverlust des Deutschen Ordens im damaligen Preußen.

---

[780] Kiaulehn 1955
[781] Die Inschrift der Tafel lautet: „Den Mitgliedern der Bayerischen Landespolizei, die während des Hitler-Putsches am 9. November 1923 ihr Leben ließen: Friedrich Fink, Nikolaus Hollweg, Max Schobert, Rudolf Schraut“. Die Tafel wurde erst im November 1994 angebracht (Rosenfeld 2004, S. 499).
[782] Tietz 1999, S. 113
[783] Kuno Drollinger: Artikel „Tannenberg“, in: Taddey 1979, S. 1185

Zwischen dem 26. und 30. August 1914 fand wiederum in der Nähe der Ortschaft eine Schlacht zwischen dem russischen und dem deutschen Heer statt. Paul von Hindenburg, seit dem 23. August Oberbefehlshaber der 8. Armee, gelang es, wenngleich die Anteile von Stabschef Ludendorff und General Hoffmann an der Grundkonzeption und Durchführung der Schlacht höher waren, der zahlenmäßig unterlegenen deutschen Armee zum Sieg zu verhelfen[784].

Hindenburgs Vorschlag, die Schlacht nach derjenigen von 1410 zu benennen, zeigt deutlich das Selbstwertgefühl, das „die kulturelle Überlegenheit des Deutschen Reiches über die angrenzenden östlichen Nachbarstaaten in der Nachfolge des Deutschen Ordens feststellte und daraus die Berechtigung zu militärischen Interventionen ableitete“[785].

Aber auch um die Person Hindenburgs entstand nun ein grandioser Mythos: „Der Befreier Ostpreußens wurde zum eigentlichen Hoffnungsträger des Volkes, zum Helden des gewaltigen Nibelungenkampfes gegen eine Welt von Feinden, zum Inbegriff des Deutschtums, und es war selbstverständlich, daß ihm und den gefallenen Kameraden zu Dank und Ehre auf der blutgetränkten Walstatt dieses stolzen Sieges, den auch der Niederbruch der Nation nicht zu verdunkeln vermochte, ein Denkmal errichtet wurde, dauernder als Erz“[786].

Anläßlich des 10. Jahrestages des Kriegsbeginns wurde im August 1924 der Grundstein zu einem Erinnerungsdenkmal auf dem „Saudener Festplatz“ der Stadt Hohenstein nahe Tannenberg gelegt[787]. Vier Monate nach der Grundsteinlegung wurde ein Wettbewerb für Denkmalentwürfe ausgeschrieben. Von den 385 Beiträgen, die vorgelegt wurden, gewannen die Berliner Architekten Walter und Johannes Krüger den ersten Preis[788]. Finanziert wurde das Unternehmen durch Sammlungen und Spenden[789].

Es entstand ein gewaltiges Oktogon von hundert Metern Durchmesser mit je einem zwanzig Meter hohen Turm in der Mitte jeder Achteckseite. Die Architekten folgten in ihrem Werk der Forderung, das Denkmal solle „in seiner burgartigen Gestaltung gleichsam ein Schutzwall der von Slawentum umgebenen Ostmark“ sein[790], es ähnelte mittelalterlichen Burgen und

---

[784] Günter Cordes: Artikel „Tannenberg“, in: Taddey 1979, S. 1185

[785] Fischer 1990, S. 29

[786] Buchheit 1936, S. 9. Wie pathetisch der Autor die Symbolhaftigkeit des Denkmals zu verklären suchte, zeigt auch der Rückgriff auf ein Horaz-Zitat (Oden 3, 30,1): „Exegi monumentum aere perennius“.

[787] Fischer 1990, S. 30

[788] Buchheit 1936, S. 9

[789] Fischer 1990, S. 30. Gleichzeitig zur Ausschreibung für das Tannenberg-Denkmal begannen 1924 Aufrufe in der Presse für ein weiteres Großprojekt dieser Art, über dessen Standort lange Zeit Unklarheit herrschte, bis man sich 1931 für einen Ehrenhain bei Bad Berka einigte (Lurz 1985/86, Bd. 4, S. 47-85). Möglicherweise war Bleeker in der Kommission vertreten, die über die Wahl des Ortes zu entscheiden hatte (Hans Kiener: Kunstbetrachtungen, München 1937, S. 194f.). Der 17-köpfigen Jury, die 1931 die besten Vorschläge auswählte, gehörte er jedoch nicht an.

[790] Fischer 1990, S. 30

Befestigungsanlagen, beispielsweise der Stauferburg Castel del Monte in Apulien, und symbolisierte zugleich die „Grenzwacht“ der Burgen des Deutschen Ordens.

Am 18. September 1927 erfolgte die Einweihungsfeier unter großer Beteiligung der Bevölkerung. Hindenburg hielt eine Ansprache[791]. Die Innenraumgestaltungen zogen sich bis 1939 hin. Als Hindenburg am 2. August 1934 starb, wurde seine Leiche einige Tage später in das Ehrenmal überführt und unter starker Teilnahme von nationalsozialistischen und militärischen Verbänden vorübergehend im Feldherrn-Turm beigesetzt[792]. Als spätere Ruhestätte wurde der Ausgangs- oder Hindenburgturm ausgebaut. Nach dessen Fertigstellung erfolgte die Beisetzung des Reichspräsidenten in der neuen Gruft am 2. Oktober 1935. An diesen Feierlichkeiten nahm auch Bleeker teil[793].

Hitler bezeichnete das Tannenberg-Denkmal als „Heiligtum der Nation“ und erhob es zum „Reichsehrenmal“[794]. Das Gesamtensemble des „Reichsehrenmales“, das auf der „Emotionalisierung der Masse“ beruhen sollte, „ähnlich wie auf den NS-Parteitagen in Nürnberg“[795], wurde zugleich durch die Umgestaltung der Umgebung monumentalisiert. Es wurden Erdarbeiten vorgenommen, die das Tannenberg-Denkmal „wie auf einen sieben Meter hohen Hügel gestellt erscheinen lassen“, wodurch der Eindruck eines freistehenden Bauwerks erweckt wurde[796].

Im Jahre 1945 wurde das Reichsehrenmal, und mit ihm auch die Bleekerschen Figuren, von deutschen Truppen auf ihrem Rückzug vor der Roten Armee gesprengt[797]. Die Särge von Hindenburg und seiner Frau wurden – über Umwege – auf Anweisung der amerikanischen Militärregierung in die Elisabethkirche in Marburg verbracht, wo sie sich noch heute befinden[798].

---

[791] ebd., S. 32
[792] ebd., S. 38f.
[793] NL BB: II, C-3: eine Postkarte und ein Brief aus Hohenstein an seine Ehefrau Ruth, datiert vom 27. 9. 1935 und 1. 10. 1935, desweiteren existieren einige Photographien, die Bleeker während der Feierlichkeiten machte (im Besitz der Familie Ott).
[794] ebd., S. 45
[795] Fischer 1990, S. 44
[796] ebd., S. 45
[797] Ein DNB-Text (= Deutsches Nachrichtenbüro) vom 23. 1. 1945 berichtet hierüber: „Wie der OKW-Bericht meldet, ist der Feind gestern nach schweren Kämpfen in Allenstein eingedrungen. Um das Nationaldenkmal bei Tannenberg nicht in die Hand der Bolschewisten fallen zu lassen, wurde es von den deutschen Truppen gesprengt. Die Särge des Generalfeldmarschalls von Hindenburg und seiner Gemahlin, sowie die Fahnen der ruhmreichen ost- und westpreußischen Regimenter waren vorher geborgen worden. Der Feind fand nur noch die Trümmer des Denkmals vor. Das Tannenbergdenkmal wird, wenn dieses Gebiet durch die deutschen Truppen wieder befreit ist, an der gleichen Stelle erneut aufgebaut werden“ (zitiert nach Domarus 1965, Bd. II, 2. Halbband, S. 2191).
[798] Fischer 1990, S. 46

Das Portal der Eingangsgruft flankierten zwei steinerne überlebensgroße Wachsoldaten, die von dem Bleeker-Schüler Paul Bronisch[799] stammten. Über einige Stufen gelangte man zum Vorraum der Gruft (Abb. WV 199b und d), die wiederum über weitere Stufen erreichbar war. In den beiden Neben- oder Vorräumen der Gruft lagen die beiden Soldaten Bleekers[800].

Beide Figuren, besonders aber der junge Kriegsfreiwillige, ähneln in Form und Ausdruck dem „Toten Soldaten". Die Krieger, allerdings ohne Kopfbedeckung, haben ihr Gewehr auf ihren Körper gelegt, der Tornister dient ihnen als Ruhekissen. Die schweren geraden Falten ihrer Gewänder und die kräftigen Hände, verbunden mit dem friedlichen Gesichtsausdruck lassen das Vorbild des Münchner Werkes deutlich erkennen. Sowohl der „Tote Soldat" als auch die beiden Tannenberg-Soldaten weisen eine geringe Binnenstruktur auf. Somit kommt eine Monumentalität zum Ausdruck, wie sie auch die Wachsoldaten Bronischs am Grufteingang aufweisen, bei Bleeker jedoch durch ein sanftes Mienenspiel abgemildert. Diese Verbindung von kräftigen, relativ wenig gegliederten Formen, die archaisierende Tendenzen streifen, und der Ruhe, die die Soldaten ausstrahlen, verfehlte sicherlich ihre Wirkung nicht, den Betrachter, der bereits von der Monumentalität der gesamten Anlage beeindruckt war, zum Totengedenken anzuhalten. Dies dokumentieren auch die Architekten, wenn sie schreiben: „Erschüttert stehen die Besucher oft vor diesen Bildwerken"[801]. Daß die Soldatenfiguren häufig Ziel von Totenehrungen waren, zeigt die Photographie eines kleinen Mädchens, das einen Blumenstrauß auf der Figur des Landsturmmannes ablegt[802] (Abb. WV 199e).

Die Figuren waren in Nischen in die Seitenwände eingelassen und ruhten auf einem rechteckigen steinernen Sarkophag, mittelalterlichen Wandgräbern vergleichbar. Jede der beiden Figuren symbolisierte zehn der unbekannten Soldaten, die hinter der Wand beigesetzt waren, was die Inschrift „Hier ruhen 10 deutsche Soldaten" über den Grabnischen anzeigte[803]. Diese zwanzig Soldaten ruhten ursprünglich im Grabhügel des Innenhofes des Tannenberg-Denkmals.

---

[799] Werner Rittich: Junge Deutsche Plastik, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 4. Jg., Folge 7, Juli 1940, S. 216-221, hier S. 220; Tietz 1999, S. 109. Zu Bronisch siehe auch: Walter Horn: Plastik als beseelte Form. Zum Schaffen des Bildhauers Paul Bronisch, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 6. Jg., Folge 6, Juni 1942 (Ausgabe A), S. 144-151

[800] Hans Kiener: Reichsehrenmal Tannenberg und Kriegerfiguren von Bernhard Bleeker, in: Die Kunst im Dritten Reich, 1. Jg., Folge 4, April 1937, S. 114-127, hier S.125

[801] Krüger, in: Tannenberg. Deutsches Schicksal-Deutsche Aufgabe, 1939, S. 241

[802] Abgebildet in: Illustrierter Beobachter, Folge 10, 13. Jg., 10. 3. 1938, S. 303: „Zum Heldengedenktag: Wallfahrt zum Reichsehrenmal auf dem Schlachtfeld von Tannenberg". Die Photographie wird wohl gestellt gewesen sein, um den Ort publikumswirksam zu glorifizieren. Nicht umsonst erschien sie daher in einem nationalsozialistischen Publikationsorgan.

[803] Diese Soldaten sind „nach ihrem individuellen Namen namenlos geworden ..., weil sie durch ihren Tod den mythischen Namen der Gefallenen angenommen haben. Sie repräsentieren das gewaltige Heer der Toten, die auf den Schlachtfeldern in Ost und West, auf den Tiefen des Meeres und unter der Sonne Afrikas und Ostasiens ruhen. Sie sind aber auch zugleich die unsichtbaren Wächter des Einzelgrabes, in dem der Feldherr schläft" (Buchheit 1936, S. 16).

Die beiden Kriegerfiguren stellen die „zwei Generationen des Weltkrieges“ dar, die „auf so verschiedenen Stufen der eigenen Entwicklung gefallen sind“[804]. Bleeker griff das Thema der zwei Lebensalter auf, das Paul Bronisch bereits bei seinen Wachsoldaten am Eingang formuliert hatte[805]. Somit könnte ein ikonologischer Bezug hergestellt werden zwischen den „aktiven“, im wahrsten Sinne des Wortes „wachen“ Soldaten Bronischs zu den ruhenden Kriegerfiguren Bleekers in Verbindung mit dem Gesamtensemble des Reichsehrenmales, das den Anschein einer wehrhaften Trutzburg hat. Bleekers Soldaten wirken fast schlafend, für Hans Kiener sind sie Gefallene, die nun „schlummern im verklärenden Bewußtsein überpersönlicher Pflichterfüllung“[806], eine Interpretation, die ganz in der Tradition von Kriegerdenkmälern steht[807].

Die Teilnahme Bleekers an der Ausschmückung eines solches „Prestigeobjektes“ wie dem Reichsehrenmal und die prominente Stelle seiner beiden Figuren in der Nähe des Mittelpunktes des Tannenberg-Denkmales, der Hindenburggruft, läßt durchaus den Schluß zu – obwohl nicht bekannt ist, wie er an den Auftrag kam – daß der Künstler zu dieser Zeit einer der geschätztesten Künstler des Dritten Reiches war.

[804] Kiener 1937: Reichsehrenmal Tannenberg..., S. 125

[805] Wie Kiener die Bleekerschen Soldaten, so sah Buchheit auch die Figuren Bronischs als „die beiden Soldatengenerationen des Weltkrieges“ an, den „Freiwilligen und den Landsturmmann“ (Buchheit 1936, S. 20).

[806] Kiener 1937: Reichsehrenmal Tannenberg..., S. 125

[807] Buchheit schreibt, die zwanzig unbekannten Soldaten „schlafen in den beiden Grabkammern neben ihrem Marschall den letzten Schlaf. Zwei in Steinnischen gebettete Soldatenfiguren, ein junger Kriegsfreiwilliger und ein bärtiger Landsturmmann, die Professor Bernhard Bleeker geschaffen hat, künden von ihrem Opfertod für das ewige Reich aller Deutschen“ (Buchheit 1936, S. 22).

5. 5. 3.: Der drachentötende Hl. Michael in der Friedenskirche in Nürnberg (WV 185)

Im Jahre 1934 schuf Bleeker für die Gefallenen-Gedächtnishalle der Nürnberger Friedenskirche anläßlich der 700-Jahr-Feier der Gemeinde St. Johannis[808] einen 4,50 Meter hohen bronzenen drachentötenden Hl. Michael als Kriegerehrenmal. An der seitlichen Eingangswand gegenüber dieser Bronzestatue sind zwei Soldatenköpfe angebracht, die ebenfalls Bestandteil des Kriegerdenkmals sind, das noch heute dort zu sehen ist (Abb. WV 185a und b).

Bleeker arbeitete mit seinem Freund, dem Architekten und Erbauer der Friedenskirche, German Bestelmeyer, zusammen, von dem auch die Idee des Kriegerehrenmales stammte[809]. Ausgangspunkt für die Darstellung war die Bibelstelle Offenbarung 12,7-8: „Da entbrannte im Himmel ein Kampf; Michael und seine Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen. Der Drache und seine Engel kämpften, aber sie konnten sich nicht halten, und sie verloren ihren Platz im Himmel".

Michaelsdarstellungen als Kriegerdenkmäler waren besonders im Zuge der nationalistischen Bewegung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verbreitet. Der Hl. Michael galt als Schutzpatron Deutschlands und konnte als Personifikation nationaler Wehrkraft in Anspruch genommen werden[810].

Bleekers Engel steht in der Gefallenen-Gedächtnishalle, die der eigentlichen Kirche östlich vorgelagert ist, und galt als Symbol „der Treue gegen unsere im Weltkrieg gefallenen Helden"[811]. Auch der Nürnberger St. Michael brachte unter dem Deckmantel eines religiösen Motivs eine revanchistische Haltung zum Ausdruck, die durch das neuangebrochene Dritte Reich wieder verstärkt gefördert wurde. Die Toten fielen in einem „gerechten, heiligen"[812] Krieg, der der Niederschlagung der Gegner diente, die durch den Drachen symbolisiert wurden. Der Erzengel selbst wurde mit der nationalen Militärmacht gleichgesetzt. Mit einer religiösen Überhöhung des Gefallenenkultes konnte der Krieg zu einem positiven Wert verklärt werden[813], Kriegerdenkmäler in und an Kirchen fungierten hierbei als Mittler[814].

---

[808] Zeitungsartikel o. O. und o. D. im NL BB: I, B-24
[809] ebd.
[810] Holsten 1976, S. 34
[811] Zeitungsartikel o. O. und o. D. im NL BB: I, B-24
[812] Holsten 1976, S. 34
[813] ebd.
[814] Ein weiteres Beispiel für ein Michaels-Denkmal an einer (evangelischen) Kirche ist das Ehrenmal in Aplerbeck (heute ein Stadtteil von Dortmund), das 1930 von Walter Becker vor der Georgskirche errichtet wurde. Die Michaels-Figur ist in heroischer Nacktheit gegeben, nur mit einem Überwurf spärlich verhüllt. Er rammt dem Drachen einen Baumstamm in den Rachen. Dieser Michael wurde als „Jung-Siegfried und als Retter und Rächer des Vaterlandes" interpretiert und erinnerte in seiner Gestalt an Illustrationen evangelischer Kriegspredigten (Arnold Vogt 1993, S. 161 (mit Abb. ebd.)).

Das originalgroße Gipsmodell stellte Bleeker auf der „Großen Münchner Kunstausstellung“ 1934 in der Neuen Pinakothek aus. Der Bronzeguß war im Juni 1934 für einige Tage in der Erzgießerei Brandstetter in der Schleißheimer Straße in München zu besichtigen, die die Ausführung übernommen hatte[815].

Der Künstler verbindet bei diesem Werk ein christliches Motiv mit antikischen Elementen: Der Hl. Michael ist mit einem doppelt untergürteten Peplos gekleidet, der in antiker Zeit nur Frauen vorbehalten war. Die Arme sind nackt, ebenso die Füße. Michael durchbohrt mit einer langen Lanze den Hals des Drachen. Mit seinem linken Fuß steht der Erzengel auf der Brust des Untiers, das schräg auf dem Rücken liegt. Das Maul des Tieres ist geöffnet, seine Zunge hängt heraus, die Vorderpranken greifen ins Leere. Der schuppige Schwanz des Drachens findet seine Parallele im linken Flügel des Engels. Michael blickt mit energischem, zornigem Ausdruck auf das sich windende Wesen. Die Komposition ist stark bewegt. Die Michaelsfigur ist geschwungen modelliert und verläuft in einer Art Halbkreisbogen nach rechts, der linke Flügel unterstreicht diese Seitwärtsbewegung. Die lange Diagonale der Lanze durchbricht jedoch diese Neigung und verleiht dem Engel Stabilität und energische Kraft, was durch die geraden Röhrenfalten des Peplos noch unterstrichen wird. Weitere Dynamik wird suggeriert durch die „Serpentinenbewegung“, die vom linken Bein des Engels zu seinem rechten Flügel verläuft. Der getreppte Sockel betont die Höhenbewegung des Denkmals. Durch Größe, Körperdynamik und Durchformung steht die Figurengruppe in der monumentalen Tradition der Zeit. Das Gesicht des Engels, seine Muskeln und der durchtrainierte Körper vermitteln den Eindruck von heroischem Pathos.

Der „Völkische Beobachter“ lobt die Gruppe, die mit „kolossaler, dramatischer Wucht ergreifend gestaltet“[816] sei, die „Münchener Neuesten Nachrichten“ preisen Bleeker als „Meister und Beherrscher einer monumentalen Formensprache und ihrer besonderen Wirkungen“[817], und Bruno Kroll rühmt, das Werk sei „monumental nicht durch Größe und Masse, sondern durch die Spannkraft der Formen und den Ernst und die Tiefe des Ausdrucks“, ein „Denkmal, das die Erregtheit des Augenblicks mit der Ruhe des Standbildes glücklich vereinigt“[818].

---

[815] AH, in: MNN, 19. 6. 1934, unpaginiert; VB, Nr. 169/170, 18./19. 6. 1934, unpaginiert (beide Artikel im NL BB: I, B-24). Ursprünglich sollte das Werk in der Nürnberger Erzgießerei Lenz gegossen werden, die aber wegen der Kürze der Zeit von dem Auftrag Abstand nahm (Zeitungsartikel o. O. und o. D. im NL BB: I, B-24).
[816] VB, Nr. 169/170, 18./19. 6. 1934
[817] MNN, 19. 6. 1934
[818] Kroll 1934: Zur Großen Münchner Kunstausstellung..., S. 334f.

Bleeker hatte bereits dreißig Jahre zuvor für die Stadt Miesbach einen Brunnen mit einem drachentötenden Michael geschaffen[819]. Anders als jener Erzengel, der mit einem kleinen Rundschild und Schwert bewaffnet sich anschickt, dem Drachen den Todesstoß zu versetzen, hat der Nürnberger Michael die Bestie bereits mit einer langen Lanze durchbohrt. Offensichtlich hat sich Bleeker hier die bronzene Michaelsgruppe von Hubert Gerhard (1588) an der Fassade der Michaelskirche in der Neuhauser Straße in München zum Vorbild genommen (Abb. WV 185d). Haltung, dynamische Gestik und Waffe beider Engel ähneln sich sehr.

Wie bereits erwähnt, sind der Michaelsgruppe noch zwei Steinköpfe toter Soldaten an der gegenüberliegenden seitlichen Eingangswand der Gefallenen-Gedächtnishalle zugehörig. Ohne sie könnte die Michaelsgruppe als ein zwar monumentales, aber dennoch beliebiges christliches Motiv gelten.
Die Krieger tragen einen großen Reichswehrhelm auf dem Haupt. Ihre Gesichtszüge sind entindividualisiert und dem Kopf des „Toten Soldaten“ im Münchner Kriegerehrenmal im Hofgarten (WV 115), sowie denjenigen im heute nicht mehr erhaltenen Ehrenmal für die Gefallenen der Ludwig-Maximilians-Universität München (WV 111), verwandt.
Über dem Seiteneingang zwischen den beiden Soldatenköpfen ist die siebenzeilige Aufschrift angebracht: „Diese sinds die gekommen sind / aus grosser Truebsal sie wird nicht mehr / hungern noch dürsten es wird auch nicht / auf sie fallen die Sonne oder irgend eine / Hitze denn das Lamm mitten im Stuhl wird / sie weiden und leiten zu den lebendigen / Wasserbrunnen“ (Offenbarung 7, 14-17).
Betrachtet man nur den Bibeltext und die beiden würdig gestalteten Soldatenköpfe, so offenbart sich eine friedvolle, für die Hinterbliebenen trostreiche Aussage des Ehrenmals. Das Gesamtensemble jedoch, dessen Mittelpunkt die Michaelsgruppe ist, erscheint in einem gänzlich anderen Licht: So soll der Tod der Gefallenen gerächt, die Revanchestimmung angeheizt und gleichzeitig das Soldatenopfer sakralisiert werden im Sinne von Sieg und Überlegenheit der deutschen Armee.
Bereits 1916 trug man sich mit dem Gedanken, ein neues Kirchenbauprojekt für die zu klein gewordene Kirche der wachsenden Nürnberger Gemeinde zu realisieren. Mit dem Titel „Friedenskirche“ wurde zugleich die Funktion eines Mahnmals angedacht. Jedoch erst zwischen 1925 und 1929 errichtete German Bestelmeyer das Gebäude[820]. Die

[819] Dieser Brunnen wird im Kapitel „Brunnen“ der vorliegenden Arbeit näher besprochen; siehe auch WV 3.
[820] Koch 2001, S. 447

Kriegergedächtnishalle mit dem Bleekerschen Ensemble wurde erst 1934 verwirklicht, nun jedoch unter anderen Gesichtspunkten als es der Name der Kirche vermerkt.
Es sei die These gewagt, daß seitens der protestantischen Kirchengemeinden anfänglich eine größere Akzeptanz dem Nationalsozialismus gegenüber (mit seinen revanchistischen Attitüden) entgegengebracht wurde[821], die die Gestaltung dieses Kriegerehrenmales in dieser Form erst ermöglichte. Auch das gesamtprotestantische Milieu der Stadt Nürnberg mag dem seit eineinhalb Jahren herrschenden Regime gegenüber aufgeschlossener gewesen zu sein als andere, katholische, Ortschaften Bayerns[822].

5. 5. 4.: Der „Handgranatenwerfer“ für die Stadt Düsseldorf (WV 227)
Bernhard Bleeker fertigte als weithin bekannter Bildhauer auch zwei Kriegerdenkmäler, die jeweils einen handgranatenwerfenden Wehrmachtssoldaten darstellten. In keinem seiner großplastischen Werke wird ein so offensichtlich militaristischer Zug deutlich wie hier.

Ein nicht näher gekennzeichneter Zeitungsartikel im NL BB, I, B-23, zeigt einen Handgranatenwerfer im Atelier Bleekers. Die Bildunterschrift lautet: „Zur Aufstellung auf einem öffentlichen Platz in Düsseldorf ist die Kriegerfigur bestimmt, an der Professor Bernhard Bleeker in seiner Werkstätte in der Staatlichen Akademie der bildenden Künste arbeitet ...“. Auf einigen Photographien dieses Soldaten ist auf der Rückseite handschriftlich vermerkt „1937“.

Bleeker fertigte noch einen weiteren Handgranatenwerfer: Im Frühjahr 1937 wurde mit Unterstützung des Museums Folkwang eine Bronzefigur als Ehrenmal des Reserve-Infanterie-Regiments 67 im Waldthausenpark in Essen aufgestellt[823]. Es existieren leider keine Photographien dieses Denkmals, doch ist anzunehmen, daß die Ausführung dem Düsseldorfer Werk sehr ähnlich war.

Die Abbildungen des Düsseldorfer Kriegers zeigen einen lebensgroßen Wehrmachtssoldaten in Kampfausrüstung mit Stahlhelm, Gasmaskenbehälter, Koppel und Seitengewehr. Der

[821] Siehe hierzu Shirer 1962, S. 230-235, bes. S. 232-235
[822] Um Mißverständnissen vorzubeugen: Es soll hier keineswegs einer pauschalen pro-nazistischen Einstellung des Protestantismus das Wort geredet werden. Jedoch waren die Mitglieder der evangelischen Kirche in den Anfangsjahren des Dritten Reiches mehr für den Nationalsozialismus zu gewinnen als die katholischen (vgl. hierzu Shirer 1962, S. 232). Die „Deutschen Christen“ beispielsweise waren sehr stark nationalsozialistisch gesinnt. Keinesfalls darf jedoch vergessen werden, daß die „Bekennende Kirche“ eine große Opposition gegenüber dem Regime einnahm und für die Entwicklung des Kirchenkampfes bedeutsam wurde.
[823] Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. X, 1938: Museumsberichte vom 1. 12.-31. 3. 1938, S. 264f.

Soldat ist gerade im Begriff, mit weitausholender Geste eine Stielhandgranate zu werfen. Der andere, linke, Arm ist in Richtung Ziel ausgestreckt.

Bei diesem Werk ist weniger seine naturalistische Stilausprägung[824], die Ähnlichkeit des Kopfes mit Bleekers „Totem Soldaten" oder die Tatsache, daß es vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges entstand, von Bedeutung, als vielmehr die Funktion des Soldaten, der an einem öffentlichen Platz Aufstellung fand. Anders als Kriegerehrenmale, die – kontemplativ – einen gefallenen Soldaten darstellen, in dem besonders das „Opfer" für das Vaterland sakralisiert wurde, ist dieser lebendige „aktive" Kämpfer ein Sinn- und Leitbild für Tatkraft, Stärke und Wagemut der deutschen Wehrkraft[825].

Im Rahmen der Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht am 16. 3. 1935 wurde die militärische Aufrüstung Deutschlands auch der breiten Öffentlichkeit bekannt. Nach der erfolgreichen Besetzung des Rheinlandes am 7. 3. 1936, auf die lediglich eine Verurteilung der Locarno-Mächte und des Völkerbundes folgte, konnte sich Hitler sowohl der militärischen Handlungsfreiheit an der deutschen Westgrenze, als auch der Zustimmung der Bevölkerung in einer – jedoch zum Teil manipulierten – Reichstagswahl sicher sein[826]. Somit konnte nun auch mit kunstpolitischen Mitteln eine verstärkte Militärpropaganda an den Tag gelegt werden.

Dies spiegelt sich auch in den zahlreichen Beschickungen zu den „Großen Deutschen Kunstausstellungen" im „Haus der Deutschen Kunst" in München oder zu anderen Ausstellungen wider, die oftmals, besonders auf Gemälden, Zeichnungen und Graphiken, aber auch – allerdings in weit geringerem Maße – auf dem Gebiet der Plastik[827], kämpfende Soldaten, Darstellungen bestimmter Schlachten und ähnliche Themen zeigten. All diesen Werken ist ein heroisch-pathetischer Zug und eine möglichst naturgetreue Wiedergabe der Menschen und Geschehnisse gemeinsam.

Auch Bleekers granatenwerfender Soldat besitzt diese Merkmale. Auf Grund seiner Aufstellung an einem öffentlichen Ort in einer großen Stadt des Deutschen Reiches (auch der

---

[824] Auf mehreren Photographien im Besitz der Familie Bleeker ist zu erkennen, daß der Künstler für die Konzeption des Düsseldorfer (oder Essener?) Werkes vier Wehrmachtssoldaten als Modelle heranzog, die in einem Park (der ABK München?) verschiedene Wurf-Positionen einnahmen, damit Bleeker den natürlichen Bewegungsablauf studieren konnte (Abb. WV 227c und d).

[825] In diesem Sinne schreibt Helmuth Seible über die Figur eines Handgranatenwerfers für die Stuttgarter Flandernkaserne des Bildhauers Fritz von Graevenitz (1892-1959): „So weiß der Handgranatenwerfer –, „der Mann an sich" – um den Einsatz im Kampf, einem Kampf ohne Haß, um das Schicksal des Töten-Müssens" (Helmuth Seible: Fritz von Graevenitz, Werden und Werk, Stuttgart 1939, S. 15 (zitiert nach Hoffmann-Curtius 1982, S. 52)).

[826] Michael Behnen: „Rheinlandbesetzung", in: Taddey 1979, S. 1019

[827] Die Plastik auf der GDK im HDK weist in den Kriegsjahren besonders auf dem Gebiet des Portraits eine Häufung von „Kriegshelden" auf. Ein Beispiel für eine große naturalistische ganzfigurige Soldatendarstellung ist Bernd Hartmann-Wiedenbrücks „LMG-Schütze" (GDK im HDK 1941, Nr. 395 (mit Abb. 63)). Dennoch überwiegt im Ausstellungswesen des Dritten Reiches die Aktfigur.

Essener Soldat stand an einem öffentlichen Ort) konnte somit eine militärische Omnipräsenz gewährleistet werden und den Betrachter oder Passanten unmittelbar mit solchen Inhalten konfrontieren. Auffallend ist, daß es sich bei dieser Figur um eine dezidiert kriegerische Gestaltung handelt, die durch ihre kämpfende Gestik der „vom Führer geschaffenen großdeutschen Wehrmacht“[828] zusätzlich die Aura der Stärke verleiht. Dies war zweifelsohne mit der Absicht verknüpft, von der breiten Masse Zustimmung zu erhalten für die geplanten Feldzüge[829]. Nicht zuletzt wurde durch solche „Kriegsdenkmale“, die ja den Anschein von Kunstwerken erhoben, suggeriert, daß der Krieg Bestandteil der menschlichen Kultur sei[830]. Somit konnten militärische Darstellungen – insbesondere wenn sie durch die Uniform des deutschen Wehrmachtssoldaten die Aktualität des Zeitgeschehens betonten – zu Sinnbildern werden, die die kämpfende Truppe zu Trägern des „Kultur- und Lebenskampfes“ des deutschen Volkes stilisierten, oder die, wie Alfred Rosenberg sich ausdrückte, „die Dankbarkeit der ganzen Nation zum Schirmer des deutschen Lebensraumes vertiefen und den Willen zu erhöhtem Einsatz stärken, als ein lebendiges, jedem unverdorbenen Auge verständliches Bindeglied zwischen dem deutschen Volk und seiner Wehrmacht“[831]. Auch Robert Scholz konstatierte, daß in den (gemalten) Kriegsdarstellungen „der Geist, die Einsatzbereitschaft, die Opferbereitschaft und der Tatwille sichtbar“ seien, „die das deutsche Volk in diesem bedeutungsvollsten Kampf seiner Geschichte beseelen“[832].

Bleekers Handgranatenwerfer, ob er nun als Einzelkämpfer oder als Symbol eines ganzen Regimentes interpretiert wurde, diente als Vorbild für den „Heldenmut“, mittels dessen die vielzitierte „Freiheit“ und der dem Deutschen Reich zustehende „Lebensraum“ erkämpft werde. In diesem Sinn schreibt Walter Horn: „So oft das deutsche Volk seinen engen

---

[828] Walter Horn: Symbole der Tat. Zur Ausstellung „Polenfeldzug in Bildern und Bildnissen“, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 4. Jg., Folge 2, Februar 1940, S. 37-53 1940, hier S. 37

[829] So forderte das Militär auch ein Mitspracherecht bei der Gestaltung solcher Denkmäler: „Nach einer Zuschrift des Oberkommandos der Wehrmacht haben mehrere kürzlich eingeweihte Ehrenmale dem Oberkommando der Wehrmacht Veranlassung zu der Bitte gegeben, daß Denkmalsentwürfe, auf denen Soldaten zur Darstellung kommen, in Zukunft durch die Wehrmacht mitgeprüft werden; es liege sowohl im künstlerischen wie auch im allgemeinen Interesse, daß Darstellungen vermieden würden, die das soldatische Empfinden des Volkes störten. Ich ersuche die Gemeinden ... zu veranlassen, daß sie sich vor der Ausführung von entsprechenden Denkmalsentwürfen mit dem Presseoffizier des zuständigen Wehrkreises, der Luftwaffengruppe bzw. des Marinestationskommandos in Verbindung setzen“ (BHStA: MF 67347: Der Reichsminister des Innern an die Landesregierungen ..., 19. 8. 1938).

[830] Umgekehrt wurde aber auch verkündet, „daß die Voraussetzung für alles kulturelle Leben des Volkes die gebührende Macht des Reiches ist“ (Gstettner 1937, S. 10). Diese Macht konnte aber nur durch das Militär gesichert und erweitert werden.

[831] Zitiert nach Walter Horn 1940, S. 37

[832] Robert Scholz: Malerei als Ausdruck des Zeitgeschehens. Zur Ausstellung „Maler an der Front“ in Berlin, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 5. Jg., Folge 5, Mai 1941, S. 132-143, hier S. 143

Lebensraum im Herzen Europas mit der Waffe verteidigen mußte, hat die germanische Kunst an der Darstellung des Kriegserlebens ihre schöpferische Kraft erprobt“[833].

Ein Blick auf die Ausstellungen der Zeit läßt erkennen, welch großen Stellenwert Kriegsdarstellungen damals hatten. Vor 1939 sind meistens Geschehnisse aus dem Ersten Weltkrieg zu verzeichnen, oftmals glorifiziert durch heroische Betitelungen wie „Durch kommen sie nicht“, „Jetzt! Raus aus dem Graben“ oder „Die letzte Handgranate“. Mit Beginn des Polenfeldzuges im September 1939 werden nun zeitgenössische Kriegsereignisse dargestellt, häufig von Künstlern geschaffen, die selbst an den Feldzügen teilnahmen oder in sogenannten „Propagandakompanien“ eingesetzt waren, um dem Betrachter in der Heimat den Krieg anschaulich vor Augen zu führen. Bezeichnend ist aber, daß die Schilderungen beider Kriege niemals das Grauen, sondern vielmehr heroische Kampfhandlungen, „idyllische“ Ruinen oder das Gemeinschaftsgefühl der Truppe hervorheben, wodurch der Krieg als (harmloses) Abenteuer gezeigt wird. Ein Großteil dieser Darstellungen besteht aus Gemälden und Zeichnungen. In Ausstellungen waren sie auf Grund des beschränkten Raumes für eine Propaganda nur unzureichend nützlich. Somit mußten sie in großen Kunstorganen, wie beispielsweise der Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“ publiziert werden. Plastische Werke, die an öffentlichen Plätzen aufgestellt wurden, konnten wegen ihrer allgemeinen Erreichbarkeit besser für propagandistische Zwecke herangezogen werden, um den Willen auszudrücken, der, wie Walter Horn schreibt, „uns den endgültigen Sieg erkämpfen wird“[834].

5. 6.: Kriegerdenkmäler mit Tieren als Hauptmotiv

5. 6. 1.: Das Ehrenmal für das Bayerische Heer und seine Gefallenen 1914-1918 in Landau/Rheinland-Pfalz (WV 190)

Der erste Gedanke, ein Soldaten-Ehrenmal in Landau[835] aufzustellen, wurde im Jahre 1929 auf Initiative Generalleutnants Ferdinand Müller ins Leben gerufen[836]. Ursprünglich war ein Denkmal für die „18er“, ein Garnisons-Regiment der Stadt Landau, geplant, das jedoch zu

---

[833] Walter Horn 1940, S. 37

[834] ebd., S. 53. Der Artikel Horns ist durchsetzt von unsäglichen rassistischen Äußerungen gegen das polnische und das jüdische Volk, siehe dort S. 52f.

[835] Die ehemalige Reichsstadt Landau stand seit 1648 unter französischem Schutz und wurde zwischen 1688 und 1691 von Sébastien le Prestre de Vauban zur Festung ausgebaut. Landau wurde mehrmals belagert und erobert, und 1714 im Frieden von Rastatt Frankreich zugesprochen, 1816 kam es zu Bayern (Christa Mack: Artikel „Landau“, in: Taddey 1979, S. 692).

[836] Die folgenden Ausführungen entnommen aus den Zeitungsartikeln „Der Ehrentag der pfälzischen Soldaten“, „Das Landauer Gemeinschaftsdenkmal“, „Mitstreiter der ewigen Einheit“ und „Beim Schöpfer des Landauer Garnisonsdenkmals“ (alle in der „Zeitgeschichtlichen Sammlung“ (ZGS-S2-936) im Stadtarchiv Landau). Weitere Informationen zum Landauer Kriegerdenkmal in den Akten des Stadtarchivs Landau: A II/4033; A II/ 4038; A II/4043

einem Gemeinschaftsdenkmal aller Truppenteile dieser Garnison erweitert wurde. Einige Jahre später, 1932, entwarf der Landauer Architekt Fritz Kindler den Plan für ein gewaltiges Denkmalsensemble, welches den Um- und Ausbau des ehemaligen Lazaretts beinhalten sollte (Abb. WV 190i). Zwar wurde dieser Entwurf in Betracht gezogen, jedoch scheiterte seine Ausführung an den hohen Kosten von 100.000 Mark, ferner hätten hierfür einige Gebäude, u. a. das Gefängnis, abgerissen werden müssen[837]. So entschied man sich, nachdem die Platzwahl – der Untertorplatz vor dem Deutschen Tor – getroffen war, im Januar des Jahres 1934 für die Ausschreibung eines Wettbewerbes, an dem sich acht Künstler beteiligten[838].

Das Preisgericht setzte sich u. a. aus den beiden renommierten Persönlichkeiten und Bleeker-Freunden German Bestelmeyer und Hermann Hahn zusammen[839]. Im April des gleichen Jahres wurde Bleekers Entwurf zur Ausführung bestimmt[840]. Nachdem die zuständigen Behörden, u. a. Gauleiter Josef Bürckel, ihre Zustimmung für das Denkmal gegeben hatten, wurden Spenden gesammelt, um das 47.000 Mark teure Projekt zu finanzieren. Hitler selbst gab 10.000 RM, die „als Vorbild und Ansporn“ für weitere Zuwendungen dienen sollten[841]. Auch der bayerische Ministerpräsident Ludwig Siebert spendete 5000 Mark[842].

Am Sonntag, dem 2. August 1936, wurde das Denkmal unter Teilnahme zahlreicher Weltkriegsveteranen feierlich eingeweiht. Dieser Tag war gleichzeitig Jahrestag der Mobilmachung 1914 und der dritte Todestag Hindenburgs (mit Treueschwur der Wehrmacht auf Hitler am gleichen Tag 1934)[843]. Mit dem Denkmal wurden 17.600 gefallene Soldaten geehrt, die „aus der Pfalz, aus dem rechtsrheinischen Bayern, vornehmlich aus Unterfranken und aus allen Reichsgebieten, in denen Kriegsschöpfungen entstanden, die direkt oder indirekt mit der Landauer Garnison zusammenhingen“[844], stammten.

Bleeker gestaltete ein über sechs Meter hohes Denkmal mit einem sitzenden Löwen. Es steht noch heute am Untertorplatz vor dem „Deutschen Tor“ (Abb. WV 190). In der Vorhalle

---

[837] Artikel „Das Landauer Gemeinschaftsdenkmal“, unpaginiert (im Akt des Stadtarchivs Landau: ZGS-S2-936)

[838] Neben Bleeker beteiligten sich noch der Bildhauer Fritz Korter aus Kaiserslautern (von dem im Übrigen Bleekers Bruder Hermann Bleeker-Kullmer einen Portraitkopf schuf) und der Bildhauer Ulfert Janssen (N. N.: „Die Entscheidung ist gefallen“, in: Landauer Anzeiger, Nr. 100, 30. 4. 1934 (im Akt des Stadtarchivs Landau: A II/4038))

[839] ebd. Die weiteren Preisrichter waren: Prof. Hermann Graf (Präsident der bayerischen Akademie der bildenden Künste Kaiserslautern), Prof. Haueisen, der Landauer Oberbürgermeister Dr. Ehrenspeck, Oberbaurat Kalbfus und Dipl. Ing. Josef Müller.

[840] Aus einem Schreiben an die „Regierung der Pfalz, Kammer des Innern“ (mit Sitz in Speyer) vom 14. 9. 1934 (im Akt des Stadtarchivs Landau: A II/4038), geht hervor, daß der Entwurf des Löwen von Bleeker und „Architekt Pfeiffer, München“ stamme. Beiden Künstlern sollte die Ausführung übertragen werden. Von dem Architekten Pfeiffer ist in den übrigen Sachakten im Stadtarchiv Landau und in den betreffenden Zeitungsartikeln später jedoch nicht mehr die Rede.

[841] „Der Ehrentag der pfälzischen Soldaten“, unpaginiert (im Akt des Stadtarchivs Landau: ZGS-S2-936)

[842] „Das Landauer Gemeinschaftsdenkmal“, unpaginiert (im Akt des Stadtarchivs Landau: ZGS-S2-936)

[843] MNN, 19. 7. 1936: Pfälzisches Ehrenmal; VB, 19. 7. 1936: Das pfälzische Ehrenmal

[844] ebd.

dieses Tores wurden als Ergänzung zum Löwendenkmal 12 Tafeln angebracht, die an die „aus Landau ausgezogenen Truppen und an deren Kampfgebiete im Weltkrieg“[845] erinnern. Ob diese Tafeln ebenfalls von Bleeker entworfen wurden, geht aus den Akten nicht hervor.

Der Künstler, der sich anläßlich der Einweihung des Denkmales einige Tage in Landau aufhielt[846], schuf einen auf einem gewaltigen 2-stufigen Sockel sitzenden Löwen. Der Sockel trägt auf der Vorderseite die 2-zeilige Inschrift „Deutscher Wehr / zur Ehr“.
Das Tier sitzt aufrecht mit hervorgestreckter Brust und gerader Rückenlinie auf dem Sockel, wodurch ein stark vertikaler Höhenzug entsteht. Der mächtige Kopf ist etwas zur Seite nach rechts oben gerichtet, das Maul mit den kräftigen Zähnen weit aufgerissen. Die stilisierte Mähne und das großflächige Volumen des Körpers verleihen dem Tier einen kraftvollen, bedrohlichen Ausdruck. Der Löwe scheint sich mit warnendem Gebrüll gegen Frankreich zu wenden, in dessen geographische Richtung das Denkmal ausgerichtet ist. Im Zusammenhang mit der monumentalen Gestaltung des Löwen ist dies durchaus als Warnung eines wiedererstarkenden Deutschlands zu verstehen, mit dem sich die ehemals französisch besetzten pfälzischen Gebiete identifizierten. Frankreich sollte sich hüten, jemals wieder pfälzisches (und deutsches) Gebiet zu annektieren.

Ob der spätklassische Löwe auf dem Schlachtfeld von Chaironeia in Böotien (338 v. Chr.) (Abb. WV 190g), wo Philipp II. von Makedonien die Athener und Thebaner besiegte, was den Anfang vom Ende der griechischen Polis bedeutete[847], dem Künstler als Vorbild für sein Denkmal gedient hatte, ist nicht bekannt, aber immerhin in Erwägung zu ziehen. Das mächtige Tier sitzt ebenfalls aufrecht, den Kopf zur Seite gewandt, und scheint mit drohend knurrendem Maul die Toten der Schlacht zu verteidigen und den Sieg des „makedonischen Löwen“[848] Philipp zu glorifizieren.
Anders als das mögliche antike Vorbild ist der Bleekersche Löwe jedoch durch das weit geöffnete Maul und den nach oben gerichteten Kopf in einer aggressiveren, drohenderen und dynamischeren Weise gestaltet. Seine Krallen und die Bearbeitung des Felles sind summarischer ausgearbeitet, die gesamte Form zu großen Partien zusammengefasst im Gegensatz zu der additiveren Fertigung des antiken Werkes. Bleekers Löwe wirkt durch diese Art der Modellierung monumentaler, wie es auch den Anforderungen des Denkmals

[845] MNN, 3. 5. 1934
[846] NL BB: II, C-3: 2 Postkarten Bleekers an seine Ehefrau Ruth aus Landau, 20. 7. 1936 und 2. 8. 1936; siehe auch die Abb. WV 190d-f.
[847] Bengtson 1982, S. 299-301
[848] ebd., S. 299

entsprach, das die Kraft und Größe des Deutschen Reiches und die Treue und den Heldenmut seiner Soldaten manifestieren sollte[849].

In diesem Sinne äußerte sich auch der Kreisleiter und Bürgermeister der Stadt Landau, Stolleis, anläßlich der Enthüllung des Denkmals im August 1936:

„Der Löwe, als das Symbol deutscher Kraft, hat seine trotzige Wache am Deutschen Tor bezogen, das für uns ein mahnendes Erinnerungsstück an Deutschlands Uneinigkeit geworden ist. So ist die Symbolik von Denkmal und seinem Platz unmißverständlich für uns und andere. Ruhig und nicht angriffsbereit, aber entschlossen, sich bis zum Äußersten zu verteidigen, steht der Löwe und stehen wir an der Grenze, an einer Stätte, die noch zeugt von einer auf dem Rücken deutscher Uneinigkeit errichteten Fremdherrschaft. Wir können ohne Haß und ohne Bitternis eine solche Feststellung treffen. Denn die Welt weiß, daß Deutschland nichts will, als in friedlicher Arbeit sein Leben zu verteidigen und wir wissen, daß unsere Kraft nicht abhängig ist von äußeren Erfolgen, sondern daß sie ruht in unserer unzerstörbaren völkischen Geschlossenheit“[850].

Der Vorsitzende des Denkmal-Verbandes, Exzellenz Ferdinand Müller, verband mit dem Denkmal „den ungebeugten Wehrgeist ..., der an die Schrecken und Greuel des Krieges denkt, aber ihnen trotzt, wenn es gilt, Haus und Hof, Sinnen und Schaffen zu schützen, den ungebeugten Wehrgeist, der aus dem Blute von 17.600 gefallenen Helden immer neue Kräfte schöpft“[851].

In einem kurzen Interview am Tag der Einweihung äußerte sich Bleeker zum Motiv und zum Grundgedanken seiner Gestaltung: Mit dem Löwen wollte er „ein Symbol der Kraft und Stärke schaffen“[852]. „Ich mußte vor allem für die lange Waagrechte des Deutschen Torgebäudes eine Senkrechte finden. Erst jetzt kam ich auf die Löwenfigur. Ich kam aber noch aus einem anderen Grunde auf den Löwen. Bei Wappenstudien sah ich, daß der Löwe das pfälzische Wappentier ist, und weiter, daß er viel älter ist als der bayerische Löwe, der wohl von der Pfalz übernommen wurde. Um nun die Vertikale so stark als möglich herauszubringen, wählte ich diese stark gereckte Haltung mit der Wendung nach Westen“[853].

---

[849] Bleekers Schüler Hans Wimmer schuf im Jahre 1938/39 für die Gebirgsjägerkaserne in Berchtesgaden-Strub ebenfalls einen Löwen, der demjenigen von Bleeker sehr ähnlich ist. Mit Sicherheit war ihm das Werk des Lehrers bekannt. Wimmers Löwe sitzt jedoch nicht, wie Bleekers Tier, sondern ist drohend-mächtig aufgerichtet (siehe Abb. WV 190h).

[850] „Mitstreiter der ewigen Einheit“, unpaginiert (im Akt des Stadtarchivs Landau: ZGS-S2-936)

[851] N. N.: „Die Entscheidung ist gefallen“, in: Landauer Anzeiger, Nr. 100, 30. 4. 1934 (im Akt des Stadtarchivs Landau: A II/4038)

[852] „Beim Schöpfer des Landauer Garnisonsdenkmals“, unpaginiert (Stadtarchiv Landau: ZGS-S2-936)

[853] Broschüre „Landau, die Soldatenstadt“, unpaginiert (im Akt des Stadtarchivs Landau: A II/4043)

Die ursprüngliche Idee, auf der Vorderseite des Sockels das bayerische Wappen anzubringen, als Zeichen der Zugehörigkeit der Pfalz zu Bayern, wurde verworfen. Im Zuge des Nationalbewußtseins legte man Wert darauf, ein Teil des deutschen Reiches zu sein. So schildert K. Lutz in seinem Schreiben „Beschränkter Ideenwettbewerb für das Landauer Kriegerdenkmal“[854] aus dem Jahre 1935 die Äußerung eines SA-Mannes. Dieser wies auf das bayerische Wappen des damals in Landau ausgestellten Denkmalsentwurfes mit den Worten: „Das muss natürlich weg; wir leben jetzt in Deutschland, nicht mehr in Bayern!“. Eine Äußerung dieser Art, die sicherlich kein Einzelfall war, führte schließlich dazu, daß das Wappen durch die oben erwähnte nationalstaatlich geprägte Inschrift ersetzt wurde[855].

Daß man das Motiv des Löwen auch rassistisch interpretieren konnte, zeigt die Stellungnahme des Landauer Syndikus Leister zu einem Aufsatz eines nicht näher genannten Archäologen. Dieser hatte den Artikel „Eine Grundfrage / Löwensymbol und Rassenbewußtsein“ im „Landauer Anzeiger“ vom 26. 4. 1935 verfasst. Darin hatte er behauptet, der Löwe sei „gewissermaßen ein semitisches oder Juden-Symbol“[856]. Syndikus Leister verteidigte das „deutsche“ Sinnbild des Löwen mit dem Hinweis: „Vor der Münchener Feldherrnhalle stehen zwei Löwen, an welcher Stelle die höchsten Feiertage der NSDAP abgehalten“ werden. „Das Freikorps Epp trage einen Löwen auf dem Uniform-Ärmel“, und „Löwenfiguren seien in Wappen von Städten usw. und bei allen arischen Völkern“[857].

Bleekers Löwendenkmal fand zwar Zustimmung seitens des Preisgerichtes und des Denkmalausschusses, doch wurde auch kritisiert, daß ein Münchner und kein einheimischer Bildhauer mit der Ausführung betraut wurde. So äußert sich K. Lutz in dem oben erwähnten Schreiben „Beschränkter Ideenwettbewerb für das Landauer Kriegerdenkmal“: Der genannte Plan des Architekten Fritz Kindler (Abb. WV 190i) habe „allenthalben geradezu begeisterte Zustimmung gefunden“, doch leider wurde er „von dem in der Mehrheit ortsfremden Denkmalsausschuss, der seinen Sitz in München hat“, abgelehnt. Zu Bleekers Löwen schreibt Lutz: „Der Entwurf ... stellt zweifellos das Beste dar, von dem was ausgestellt war. Aber das war nun nicht gerade viel. ... Denn so gewaltig der preisgekrönte Löwe von Bleeker wirken

[854] K. Lutz: Beschränkter Ideenwettbewerb für das Landauer Kriegerdenkmal (im Akt des Stadtarchivs Landau: A II/4043)
[855] Auch der Artikel „Das Landauer Gemeinschaftsdenkmal“ (Stadtarchiv Landau: ZGS-S2-936) schildert diese Problematik: „Nun sei der Meinungsstreit entstanden über den Löwen als landsmannschaftliches Sinnbild von Bayern und der Pfalz. Ein Satz auf dem Sockel des Denkmals wurde gestrichen und ersetzt durch den Spruch: „Deutscher Wehr zur Ehr“ (um was für einen Satz es sich ursprünglich handelte, ist nicht bekannt, es wird jedoch auf die Zusammengehörigkeit der Pfalz zu Bayern angespielt worden sein).
[856] „Das Landauer Gemeinschaftsdenkmal“, unpaginiert (Stadtarchiv Landau: ZGS-S2-936)
[857] ebd.

mag – der König der Wüste ist nun einmal keine originelle Denkmalsfigur. Wird der Bleekersche Entwurf verwirklicht, so wird sich Landau mit dem Ruhm bescheiden müssen, den größten Denkmalslöwen weit und breit zu besitzen".

Auch die „NSZ Rheinfront" übte starke Kritik an Bleekers Denkmal, „da nach diesem Entwurf keinesfalls eine eindrucksvolle Weihestätte für die Gefallenen geschaffen" werde. Der Entwurf des oben genannten einheimischen Architekten Kindler gelte als der „einzig richtig[e]"[858]. Das Blatt zitierte einen Brief des Landauer Kreisleiters und Mitglieds des Denkmalausschusses, Kleemann, der sich ebenfalls vehement für den Entwurf des Architekten Kindler einsetzte. Kleemanns Aussage zufolge plädierten 90 % der Landauer Bevölkerung für diesen Plan. Der Kreisleiter schreibt: „Ich bin weit davon entfernt, etwa den künstlerischen Wert des [Bleekerschen] Denkmalsentwurfes anzuzweifeln. Ich bin aber der Ansicht, daß die erwartete innige Vermählung des eigentlichen Denkmals mit dem Deutschen Tor als nicht geglückt angesehen werden darf. Darüber hinaus gestatte ich mir die rein persönliche Bemerkung, daß ich mich bei voller Würdigung alter Tradition nicht für immer wiederkehrende Löwendenkmäler erwärmen kann. Wir wollen kein Denkmal im herkömmlichen Sinn, das nur dem Auge etwas zu geben weiß. Wir wollen eine Gedenkstätte schaffen, die die derzeitige Generation zu ehrfurchtsvollem Schweigen verpflichtet und den Hinterbliebenen die Möglichkeit einräumt, an geweihter Stätte ihrer Angehörigen zu gedenken und die nicht zuletzt in kommenden Generationen die Größe des Opfers ihrer Väter eindringlich lebendig werden läßt".

Auch die Landauer Sektion des „Kampfbundes für Deutsche Kultur" und die politischen Leiter der NSDAP des Kreises Landau bekannten sich einmütig zu einer ablehnenden Stellungnahme[859]: Zwar könne der zur Ausführung bestimmte Entwurf Bleekers „als der beste der Eingereichten bezeichnet werden", jedoch sei die Ideallösung der Kindlersche Plan. Ein wirtschaftliches Argument sollte das Ansinnen des Kampfbundes untermauern: Mindestens 70 % der anfallenden Kosten könnten für Arbeitslöhne ausgeworfen werden, während bei dem anderen Projekt über die Hälfte der Kosten allein dem ausführenden Künstler zufalle.

An den zitierten Aufbegehren gegen Bleekers Löwendenkmal wird – neben der Tatsache, daß es sich hierbei um seltene Kritiken an Werken des Künstlers handelt – einmal der starke Regionalismus offenbar (nämlich dergestalt, einen einheimischen Künstler heranzuziehen),

---

[858] N. N.: „Nur ein würdiges Denkmal in Landau. Eine bedeutsame Wendung – Endlich eine klare Stellungnahme – Der Löwe wird abgelehnt", in: NSZ Rheinfront, Nr. 117, 23. 5. 1934 (im Akt des Stadtarchivs Landau: A II/4033)

[859] N. N.: „Der richtige Plan" (Zeitungsartikel o. O., o. D. im Akt des Stadtarchivs Landau: A II/4033)

deren Vertreter sich aus nationalsozialistischen Kreisen rekrutierten, desweiteren aber auch, daß es dem für die Stadt Landau verantwortlichen Kreisleiter Kleemann, der vom „Kampfbund für Deutsche Kultur“ unterstützt wurde, trotz seiner Intervention nicht gelang, seine Forderungen durchzusetzen. Dieser Umstand ist jedoch mit Sicherheit auf die Kompetenzhoheit des dem Kreisleiter übergeordneten Gauleiters Bürckel zurückzuführen, der die Zustimmung zur Errichtung des Löwendenkmals gab. Der Protest, der in einem nationalsozialistischen Medium, der „NSZ Rheinfront“, veröffentlicht wurde, zeigt, daß in der Anfangszeit des Dritten Reiches noch die Möglichkeit bestand, öffentlich zu kritisieren, auch wenn es sich um einen Kreisleiter handelte, von dem zu erwarten war, daß er sich den übergeordneten Stellen bedingungslos zu unterwerfen hatte. Erst im November 1936 wurde von Reichspropagandaminister Goebbels die „Kunstkritik“ (und als solche kann dieser Protest durchaus gesehen werden) verboten und an ihre Stelle die „Kunstbetrachtung“ gesetzt[860].

5. 6. 2.: Das Denkmal der deutschen Kavallerie in München (WV 341)

Im Jahre 1955 trat ein „Verein zur Errichtung eines Denkmals für die Gefallenen der Kavallerie-Regimenter e. V.“ zusammen, der Bernhard Bleeker und seinen Kollegen Franz Mikorey beauftragte, jeweils einen Entwurf für ein Kavallerie-Denkmal zu fertigen. Als Aufstellungsort waren zuerst die Park-Anlagen beim alten Zollhaus in Bonn vorgesehen[861]. Ursprünglich sollte der damalige Bundespräsident Theodor Heuss einen dieser beiden Entwürfe zur Ausführung bestimmen[862], doch entschied später eine Jury darüber, die den Auftrag an Bleeker erteilte[863].

Dem Künstler schwebte von Anfang an ein reiterloses Pferd für seine Darstellung vor. „Die Idee des einsamen Pferdes, dessen Reiter gefallen ist, kommt aus den eigenen Kriegserlebnissen des Bildhauers. Professor Bleeker hat oft geschildert, wie sehr ihn nach der Schlacht der Anblick der einsamen Pferde auf der weiten Ebene immer wieder erschütterte“[864]. Er stelle sich für das Denkmal „ein zeitloses, also das durchschnittliche „unbekannte“ Kavallerie-Pferd vor, so wie es für und mit unseren Kameraden gefallen ist. Absichtlich vermieden werden soll das „Idealbild“ eines Pferdes, und auf keinen Fall soll es

[860] Zur „Kunstkritik“ und „Kunstbetrachtung“ siehe Fröhlich 1974, S. 347-381

[861] Auch eine Aufstellung in Hannover wurde vorgeschlagen (NL BB: I, B-46a: Schreiben Hans Friedrichs an Catharina Fick, 26. 4. 1956).

[862] NL BB: I, B-46a: Schreiben von Walther Schmidt-Salzmann an Bleeker, 6. 6. 1955

[863] NL BB: I, B-46a: Niederschrift des Vereins zur Errichtung eines Denkmals für die Gefallenen der Kavallerie-Regimenter e. V., o. D. (nach 1. 11. 1955)

[864] ebd. Bleeker hatte eine Vorliebe für Pferde. Zahlreiche Gemälde von ihm zeigen Pferde und Reiter, auch schuf er einige Kleinplastiken dieser Tiere und besaß selbst ein Pferd. Siehe hierzu auch die Kapitel „Kleinplastik“ und „Gemälde und Zeichnungen“ der vorliegenden Arbeit.

sich um einen ins Gigantische ausgeweiteten Rennpreis handeln. Denn damit würde man den geistigen Inhalt und das Symbol der Denkmals-Idee nicht verwirklichen können“[865].

Finanziert wurde das Vorhaben durch Spenden, auch der Freistaat Bayern beteiligte sich mit 15.000 DM[866].

Der Künstler schuf verschiedene Entwürfe für das Denkmal, wie zum Beispiel ein gesatteltes Pferd mit gefallenem Reiter, das die Zustimmung des Präsidenten der „Gesellschaft der Züchter und Freunde des Arabischen Pferdes“ fand, der den „Typ des robusten Durchschnittspferdes“ für diese Art der Darstellung als geeignet ansah[867]. Andere Entwürfe zeigten ein gesatteltes stehendes Pferd ohne Reiter oder ein Pferd in Bewegung. Bleeker schmückte bisweilen diese Modelle mit einem Stahlhelm der deutschen Wehrmacht, der am Sockel angebracht war. Daß diese „Dekoration“ angesichts der deutschen Vergangenheit keine geglückte war, muß dem Künstler später in den Sinn gekommen sein, da das ausgeführte Denkmal solches Beiwerk nicht mehr aufweist[868].

Die Idee, ein einzelnes Pferd zu gestalten, entsprach dem Gedanken der „schmerzvolle[n] Trennung von Reiter und seiner zweiten Wesenheit, seinem Pferde“[869].

Über die verschiedenen Denkmal-Vorschläge Bleekers kam es zu einem Disput mit einigen Vereins-Mitgliedern[870], so daß für kurze Zeit geplant war, Bleeker mit einem anderen Künstler zu einem neuen Wettbewerb aufzufordern[871]. Doch dazu kam es nicht, so daß mit dem Künstler ein Vertrag abgeschlossen wurde über die Fertigung des Gußmodells für das Pferd, die gebrauchsfertigen Modelle für den Sockel und die zeichnerischen Entwürfe für die Inschriften. Bleeker hatte die Oberaufsicht über den Fortgang der Arbeiten inne, mußte dem Verein bei der Platzwahl beratend zur Seite stehen und eventuelle Überarbeitungen vornehmen. Als Gesamthonorar erhielt der Künstler 60.000 DM[872]. Im Zuge der Arbeiten änderte Bleeker das Modell ein weiteres Mal, so daß das Pferd nun nicht mehr in Bewegung, sondern stehend gezeigt wurde, wie er es in seinem ersten Entwurf vorgeschlagen hatte[873].

---

[865] ebd.
[866] NL BB: I, B-46a: Schmidt-Salzmann an Bleeker, 21. 11. 1955 und 1. 9. 1960
[867] NL BB: I, B-46a: Ernst Bilke, Präsident der Gesellschaft der Züchter und Freunde des Arabischen Pferdes, an Baron von Boeselager, 24. 2. 1956
[868] Photographien der Modelle im NL BB: I, B-46b und c; siehe hierzu auch die Abb. WV 341b-h
[869] NL BB: I, B-46a: Hans Friedrichs an Catharina Fick, 26. 4. 1956
[870] NL BB: I, B-46a: Hilde Friedrichs an Catharina Fick, 19. 6. 1956: Es scheint, daß es um die Art der Pferdedarstellung ging, da Frau Friedrichs vorschlug, Bleeker soll den Schimmelhengst „Ramses“ zum Vorbild nehmen, der in der Zeitschrift „St. Georg“, Nr. 6, 15. 6. 1956, S. 4 abgebildet war. Damit wären die Probleme, die „dem Professor das Leben schwer machen ... mit einem Schlag beseitigt“.
[871] NL BB: I, B-46a: Hans Friedrichs an Catharina Fick, 22. 6. 1956. Welcher Bildhauer gegen Bleeker antreten sollte, geht aus den Unterlagen nicht hervor.
[872] NL BB: I, B-46a: Vertrag zwischen dem „Verein zur Errichtung eines Denkmals für die Gefallenen der Kavallerie-Regimenter e. V.“ und Bleeker, undatiert.
[873] NL BB: I, B-46a: Schmidt-Salzmann an Bleeker, 24. 4. 1957.

Der Sockel war zunächst als Sarkophag geplant, mit Deckel und Ringen an beiden Seiten (Abb. WV 341d), zur Ausführung kam aber ein „einfacher“ Steinsockel[874], auf dessen Vorderseite ein Adler in einem Schild mit zwei Schwertern dahinter dargestellt ist (Abb. WV 341a), die Rückseite trägt die Inschrift: „Der Deutschen Kavallerie zum Gedenken“.
Da Bleekers Modell nun uneingeschränkte Zustimmung fand[875], stand einer Einweihung nichts mehr im Wege, so daß das Denkmal am 29. Mai 1960 auf dem Platz vor dem ehemaligen Kriegsministerium, dem heutigen Bayerischen Hauptstaatsarchiv, in der Schönfeldstraße in München unter Teilnahme von Vertretern der Kavallerie-Regimenter, der Bundeswehr und der Stadt München enthüllt wurde[876] (Abb. WV 341i und j). General a. D. von Saucken betonte in seiner Ansprache den „geistigen Gehalt“ der Kavallerie[877].

Der ausgeführte Guß stellt ein stehendes ungesatteltes Pferd dar. Die Vorder- und Hinterbeine des Pferdes stehen parallel[878], wobei die Beinstellung des Tieres anatomisch nicht ganz korrekt ist: Die Vorderbeine sind ganz leicht nach vorne gestellt, die Hinterhände hingegen zu weit zurück. Vom Kopf über den Rücken bis zum Schweif des Tieres verläuft eine einheitlich gespannte, fließende Umrißlinie. Diese wird jedoch durch die senkrecht aufgestellten Ohren, die zugleich den vertikalen Höhenzug des Denkmals betonen, wie auch durch die Einkerbungen im aufgestellten Mähnenkamm optisch unterbrochen. Diese beinahe ornamental zu nennenden Stilmittel lockern die sonst sehr strenge Konzeption des Werkes auf. Die Binnenstruktur des schlanken kräftigen Tieres ist nur wenig ausmodelliert, die Großflächigkeit der Formen und die straffe Dichte umso stärker betont, die Bronzeoberfläche stark geglättet. Der Kopf des Pferdes erscheint durch die Hohlform der Augen, die ihre Parallele in den tiefen Nüstern haben, leicht stilisiert, wie auch die gesamte Erscheinung auf die wesentlichen Komponenten reduziert ist. Das Denkmal steht somit durchaus in Bleekers

[874] NL BB: I, B-46a: Schreiben Baron von Boeselagers an die ausführende Philipp Holzmann AG, 26. 6. 1960 und Schreiben Schmidt-Salzmanns an die Holzmann AG, 14. 7. 1960. Die Verantwortlichen des Vereines beschwerten sich über die zu hohen Kosten mit der Begründung, ein einfacher Sockel bedeute weniger Arbeit und somit einen geringeren Preis als ein Sarkophag-Sockel. Die Philipp Holzmann AG weigerte sich jedoch, mit dem Preis herunterzugehen.
[875] NL BB: I, B-46a: Schmidt-Salzmann an Bleeker, 1. 6. 1960
[876] Rehmet 1960; Otto Fischer 1960 (beide Artikel im NL BB: I, B-46a). Die ursprüngliche Aufstellung in Hannover scheiterte an der Tatsache, daß es dort bereits zahlreiche Reiterdenkmäler gab, so daß die Wahl auf München fiel, wo der Bayerische Staat den Platz zur Aufstellung des Denkmals zur Verfügung stellte (München und seine Bauten nach 1912..., München 1984, S. 559; Paschke 2000, S. 100).
[877] Rehmet, in: Münchner Merkur, 30. 5. 1960
[878] Die Parallelstellung der Beine wurde von den Auftraggebern nicht bevorzugt, so daß Bleeker an einem modellierten Ersatzbein, welches er bei einem kleinen Modell schräg zu dem rechten Vorderbein nach hinten stellte, aufzeigte, daß eine Parallelstellung besser geeignet sei für die Haltung des Rosses (Starnberger See-Ammersee-Würmtal, Nr. 168, 13./14. 7. 1957).

stilistischer Tradition dieser Zeit, verleugnet auch nicht die von Hildebrand propagierte „Reliefansicht".

Betrachtet man das Pferd von vorne, so wird erkennbar, daß der Kopf leicht nach links aus der sonst symmetrischen Achse gebrochen ist.

Ohne die Sockelinschrift „Der Deutschen Kavallerie zum Gedenken" und ohne den Adlerschild würde man kaum auf den Gedanken eines Kriegerdenkmals kommen. Die Idee, ein Denkmal des „unbekannten" Pferdes zu schaffen, das eine Waffengattung symbolisierte, ist durchaus als originell zu bezeichnen, wenn auch die Fertigung eines militärischen Ehrenmales 10-15 Jahre nach Kriegsende, zudem noch platziert vor dem ehemaligen Kriegsministerium, von einem unkritischen Verhältnis zur deutschen Geschichte zeugt[879], vergleichbar den zeitgleichen Überlegungen, den „Toten Soldaten" in die Feldherrnhalle zu verlegen. Einen Ausdruck der Verharmlosung zeigte Bürgermeister Georg Brauchle, wenn er anläßlich der Einweihung des Denkmals die besondere „Tierliebe der Münchner"[880] hervorhob.

5. 7.: Zusammenfassung des Kapitels „Denkmäler"

Die hier besprochenen Denkmalswerke Bernhard Bleekers sind in einem Zeitraum von etwa fünfzig Jahren entstanden. In dieser Zeit wandelte sich auch die stilistische Gestaltungsweise des Künstlers.

Zu Beginn seines Schaffens konzipierte der Bildhauer die Sitzfigur des Prinzregenten Luitpold nach antiken und klassizistischen Vorbildern für eine bestimmte Gesellschaftsschicht – die Bildungselite –, die die humanistisch geprägte Darstellung des Regenten als Förderer der Wissenschaften für sich in Anspruch nehmen konnte.

Der nicht-figürliche, durchaus „modern" zu nennende „Pfalz-Gedenkstein", der 1924 enthüllt wurde, diente als Katalysator eines auf Wiedervereinigung und Stärkung ausgerichteten Nationalbewußtseins, welches im Kontext zu Bleekers „Totem Soldaten" seinen Höhepunkt fand. Gerade bei diesem Hauptwerk des Künstlers, zwischen 1921 und 1924 in archaisierender Weise gefertigt und in eine architektonische Kriegerdenkmalsanlage eingegliedert, lassen sich auf exemplarische Weise die völkischen und nationalsozialistischen Indienstnahmen eines Kunstwerkes aufzeigen. So wurde hier der Opfertod des Soldaten als Beschwörung der Volksgemeinschaft sakralisiert und eine Wiedererweckung im Sinne einer

[879] Roettgen 2000, S. 311. Betrachtet man – so Roettgen – Bleekers Pferd aus seiner militärischen Funktion herausgenommen, so „hält man das heute hier völlig unmotiviert stehende Pferd für eine der etwas beliebigen Pferdeskulpturen, von denen es in München mehrere gibt und die meistens an Plätzen stehen, wo man sie nicht erwartet" (ebd.).

[880] Rehmet 1960

revanchistischen Attitüde betont. Soldatentod und Krieg wurden somit legitimiert und zu einer sittlichen Tat sublimiert, der „Glaube an die Weltmission des deutschen Volkes gestärkt, was wiederum den Glauben an die Unbesiegbarkeit der deutschen Armee fördert“[881]. Keine von Bleekers Arbeiten wurde so politisch vereinnahmt wie diese, wenngleich der Künstler selbst seinen Soldaten ohne politische Instrumentalisierung konzipiert hatte.
Für das Reichsehrenmal Tannenberg gestaltete Bleeker an prominentem Ort, links und rechts der Grabkammer Generalfeldmarschalls Paul von Hindenburg, wiederum zwei gefallene Krieger in Anlehnung an den „Toten Soldaten“. Dies zeigt, daß der Bildhauer auch zu reichsweiten Prestigeprojekten herangezogen wurde.
In einem der Zeit gemäßen monumentalistischen Stil ist sein Hl. Michael für die Kriegerehrenhalle der Nürnberger Friedenskirche St. Johannis gehalten, der erst im Zusammenhang mit zwei ebenfalls von Bleeker stammenden Kriegerköpfen mit Stahlhelm das Werk als explizit militärisch gedachte Schöpfung erweist.
Mit dem naturalistisch gestalteten Handgranatenwerfer, aufgestellt an einem öffentlichen Platz in Düsseldorf (ein vermutlich ähnlicher Soldat wurde in Essen aufgestellt), der als aktiver, kämpfender Soldat die Kriegsbereitschaft des Volkes beschwören sollte, ließ sich Bleeker auch für propagandistische Zwecke indienstnehmen.
Als „Ehrenmal für das Bayerische Heer und seine Gefallenen“ in Landau/Rheinland-Pfalz gestaltete Bleeker zwischen 1934 und 1936 einen großen zeitgemäßen monumentalen Löwen als Sinnbild der Stärke und Verteidigungsbereitschaft des Deutschen Reiches.
Bleekers letztes Denkmal, ein reiterloses, den archaisierenden Tendenzen der Nachkriegsjahrzehnte entsprechendes Pferd schuf er als Erinnerung an die deutschen Kavallerieregimenter in deren Auftrag. Angesichts der deutschen Vergangenheit sind solche Denkmäler jedoch problematisch und zeigen einen verhältnismäßig unkritischen Umgang mit der Geschichte.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß sich der Künstler bei seinem Denkmalswerk – es handelt sich fast ausnahmslos um Kriegerdenkmäler – auf Konzessionen gegenüber nationalistischen, nationalsozialistischen und militaristischen Kreisen einließ. Zwar sind die meisten seiner Werke in einer sehr qualitätvollen unaufdringlichen, zurückhaltenden und „würdigen“ Form gestaltet, doch konnten und wurden sie für propagandistische und revanchistische Zwecke eingenommen, was zeigt, daß der Künstler zeitweise solchen Ideologien aufgeschlossen gegenüberstand.

[881] zitiert nach Volwahsen 1987, S. 193

Ausgehend von einer bewegten neobarocken Phase bei der Figur des Christophorus an der Isar, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert neben anderen historistischen Spielarten gültig war, wandte sich der Künstler in den Zwanziger Jahren, ersichtlich an seinem Rossebändiger, vorsichtig einer Modellierweise zu, die archaisierende Tendenzen erkennen ließ, die zu dieser Zeit aufgrund archäologischer Entdeckungen in Mode kamen. Dennoch arbeitete Bleeker nicht ausschließlich in dieser Manier, sondern blieb gleichzeitig einem Neoklassizismus verbunden, der teilweise ins Monumentale gesteigert wurde und somit der Kunstauffassung des Nationalsozialismus entsprach. In den Dreißiger Jahren finden sich wiederum Parallelerscheinungen einer archaisierenden und antikisch-klassizierenden Arbeitsweise wie bei den „Jünglingen“ für die ehemalige Sportschule Grünwald und dem „Jüngling mit Speer“. Beide Werke wurden nach 1945 auf öffentlichen Plätzen aufgestellt und erfuhren nun eine der nationalsozialistischen Ideologie konträre Symbolik, was zeigt, daß nicht ihre formale Gestaltung, sondern erst deren inhaltliche Befrachtung seitens des Regimes solchen Darstellungen eine propagandistische Funktion verleihen konnte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte Bleeker formal seine Figurenauffassung, indem er eine Abkehr vom strengen Neoklassizismus vornahm und stattdessen einer leicht stilisierenden, vereinfachten Modellierweise huldigte, die mehr dem Kontur und dem tektonischen Aufbau als der Binnenzeichnung zugewandt war. Hinsichtlich dieser Gestaltungsweise stand Bleeker den meisten seiner zeitgenössischen Münchner Künstlerkollegen nahe, die ebenfalls den Menschen in einer zurückgenommenen, stilisierten, statuarischen Manier im Sinne eines „archaisierenden Nachkriegs-Klassizismus“ darstellten. Dies mag zweifelsohne mit einer Distanzierung von und einem Bruch mit der heroisch-pathetischen Monumentalgestaltung des Dritten Reiches zusammenhängen. Das neue Figurenideal mit den abgemilderten vergeistigteren Formen sollte die Greuel des Zweiten Weltkrieges vergessen machen und möglicherweise einen „metaphysisch“ begründeten Humanismus an den Tag legen.

Auch Bleeker bewegte sich in der zeitgenössischen Tradition und Gegenwart. Der Bildhauer war jedoch kein Neuerer, kein moderner Künstler. Er war in jeder Beziehung einer Kunstauffassung verhaftet, die auf traditionellen Werten beruhte. Es darf hierbei nicht übersehen werden, daß die Stadt München bis zu Bleekers Tod 1968 und darüberhinaus kaum eine wirklich „modern“ zu nennende Kunstszene hatte. Das Schaffen der späten Vierziger, Fünfziger und Sechziger Jahre in der bayerischen Metropole war nur eine geringe Weiterentwicklung der Stilrichtungen der ersten Jahrhunderthälfte, die von Adolf von Hildebrand dominiert waren.

6. Grabmäler

Verglichen mit seinem Gesamtwerk schuf Bleeker verhältnismäßig wenige Grabmäler. Die folgende Auswahl soll einen Überblick geben über die wesentlichen Gestaltungsmerkmale der Sepulkralkunst im Œuvre des Künstlers.

Den Grabmälern ist gemeinsam, daß sie alle als Reliefs ausgearbeitet wurden.

Neben den hier vorgestellten Arbeiten fertigte der Bildhauer nur ein einziges bekanntes vollplastisches Werk. Hierbei handelte es sich um die Figur eines auf einem Sarkophag liegenden toten Christus als Grabstätte für den Zigarettenfabrikanten August Neuerburg (WV 265). Den Auftrag hierfür erhielt Bleeker im Jahre 1942. Das Werk wurde jedoch erst 1951 auf dem Friedhof Hamburg-Nienstetten aufgestellt, existiert dort aber nicht mehr.

Nach dem Zweiten Weltkrieg konzipierte Bleeker noch drei weitere Grabmäler, die alle in den Fünfziger Jahren entstanden. Der Künstler verzichtet hier weitgehend auf figürlichen Schmuck:

Das Grabmal für den Augsburger Kunstmäzen Karl Haberstock (1878-1956) zeigt eine einfache Grabplatte, auf der über den Daten des Verstorbenen (1983 erweitert um die Lebensdaten seiner Gattin Magdalena) eine Trauerweide in wappenähnlicher Rahmung angebracht ist (WV 352).

Der 1957[882] bei Bleeker in Auftrag gegebene Grabstein für den Universitätsprofessor Wilhelm Brünings (1876-1958) auf dem Friedhof der Fraueninsel Chiemsee hat als oberen Abschluß ein spitz zulaufendes Familienwappen, das heute jedoch stark verwittert und kaum noch zu erkennen ist. Auf dem Stein sind neben den Daten des Verstorbenen eine Lyra und der vierzeilige Sinnspruch: „Erforschliches / erforschen / Unerforschliches / in Demut verehren“ eingemeißelt (WV 356).

Auf dem hochrechteckigen Grabstein für Marie-Theres Eidenbühler (1898-1959) aus dem Jahre 1959 (ursprünglich auf dem Münchner Nordfriedhof, das Grab ist heute jedoch aufgelöst), hatte Bleeker über dem Namenszug der Toten eine Taube als Rundrelief gestaltet (WV 362).

Inwiefern sich der Künstler bei der Konzeption dieser Grabmäler nach den Wünschen der Auftraggeber zu richten hatte, ist nicht bekannt. Alle Arbeiten der Fünfziger Jahre zeigen eine mit sparsamsten Mitteln gestaltete Ausführung, die sich stark von den im Folgenden vorzustellenden Werken unterscheiden.

---

[882] NL BB: I, B-49: Kostenvoranschlag der Marmor-Industrie Kiefer, München, 11. 4. 1957 und NL BB: I, B-50: Kostenvoranschlag der Philipp Holzmann AG, 28. 3. 1957

Grabmal Wilhelm Jensen (WV 48)

Im Jahre 1912 wurde das Grabmal für den Dichter Wilhelm Jensen (1837-1911) auf dem Friedhof der Fraueninsel im Chiemsee errichtet.

Wilhelm Jensens Tochter Katharina heiratete 1892 Prinz Ernst von Sachsen-Meiningen und trug von da an den Titel Freifrau von Saalfeld. Von ihr und ihrem Gatten fertigte Bleeker jeweils einen Portraitkopf (WV 41 und WV 145). Da Adolf von Hildebrand mit dem Adelsgeschlecht derer von Sachsen-Meiningen befreundet war, ist es möglich, daß Bleeker durch ihn Kontakt zu dieser Familie bekam. Auch wurde Prinz Ernst künstlerisch von Hildebrand beraten und wirkte später als Maler bei München[883]. So wäre es denkbar, daß das Grabmal von der Tochter des Dichters, möglicherweise auch von ihrer Mutter Marie Jensen, der Witwe, in Auftrag gegeben wurde. Auch hier könnte Hildebrand als Vermittler fungiert haben[884].

Den Grabstein schmückt ein quadratisches Relief: Auf der linken Seite sitzt ein schlafender nackter Jüngling, sein rechtes Bein ist ausgestreckt. Im Hintergrund sind Wolken und eine aufgehende Sonne zu erkennen.

Bleeker hat sich hier deutlich an der Figurenauffassung Adolf von Hildebrands orientiert: Die Jünglingsfigur mit den sanften Gesichtszügen ist in einer zurückhaltenden, klar umrissenen Gestik gefertigt, auch die Muskulatur ist sparsam und wohlproportioniert modelliert.

Die Gestalt weist in ihrer Haltung Ähnlichkeiten auf mit dem vollplastisch gearbeiteten „Schlafenden Hirtenknaben“ von Adolf von Hildebrand aus den Jahren 1871-1873 (Abb. WV 48b) und – mehr noch – mit dem Marmorrelief des „Endymion“ im Museo Capitolino in Rom aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. [885] (Abb. WV 48c).

Auch inhaltlich träfe die Deutung der Bleekerschen Gestalt als „Endymion“[886] zu, der in der Antike als Grabfigur Verwendung fand und glücklich schlummernd einen ruhigen friedlichen Tod versinnbildlicht.

---

[883] Esche-Braunfels 1993, S. 587. Hildebrand schuf 1891/92 im Auftrag Herzog Georg II. einen Sarkophag für den Geheimen Hofrat Chronegk in der jüdischen Abteilung des Meininger Friedhofs (Esche-Braunfels 1993, S. 365), 1893 malte Hildebrand mit seinen beiden Töchtern Irene und Elisabeth anläßlich eines Ferienaufenthaltes bei Herzog Georg II. in der Villa Carlotta am Comersee einen Raum aus (ebd., S. 547), 1914 plante er ein Denkmal des Herzogs (ebd., S. 349f.), 1917/18 schuf er dessen Grabmal (ebd., S. 425-428). Auch fertigte er von den Enkeln Ernst und Georg von Saalfeld, je eine Büste (Hass 1984, Kat. Nr. 231, S. 210).

[884] Hildebrand schuf 1917 eine Terrakotta-Büste von Marie Jensen (Hass 1984, Kat. Nr. 236, S. 212). Er kannte also auch die Familie Jensen.

[885] Der Künstler reiste 1909 nach Rom. Er hatte somit Gelegenheit, das Original zu betrachten.

[886] Um Endymion ranken sich verschiedene Sagen. Er war König in Elis, ließ seine Söhne um die Herrschaft wettlaufen und galt damit als Mitbegründer der Olympischen Spiele. Zeus schenkte ihm ewigen Schlaf. Auch galt Endymion als Hirte oder Jäger, der die Göttin Selene küsste. Cicero erklärte den Schlaf des Endymion als tröstliches Abbild des Todes. Dies ist einer der Gründe, weshalb der Endymion-Mythos in der römischen Kaiserzeit so oft in der Sepulkralkunst erscheint. Nach Lukianos ist er König der Mondbewohner. In dieser

Ein weiteres Vorbild für das Motiv wäre denkbar: Die Stele eines jugendlichen Jägers in der Münchner Glyptothek (1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.; Abb. WV 48a). Sie zeigt einen sitzenden schlafenden nackten Mann, zu seinen Füßen ein Hund[887].

Am Grabmal Wilhelm Jensens wird deutlich, welche stilistische Richtung der Künstler zu jener Zeit bevorzugte: eine Synthese von klassischer Antike und den Stilmitteln Adolf von Hildebrands.

Das Johann-Klein-Grabmal (WV 120)

Im Jahre 1922 schuf Bleeker den Grabstein Johann Kleins, des Gründers der Pumpen- und Armaturenfabrik Klein, Schanzlin & Becker (KSB) in Frankenthal, der 1917 verstorben war. Auftraggeber waren Familie und Firma.

Im Juni 1922 wurde zwischen der Firma KSB und Bleeker der Vertrag über die Ausführung des Grabmales abgeschlossen. Bleeker verpflichtete sich, neben der Fertigung der Gipsmodelle auch die letzte Überarbeitung der Reliefs eigenhändig vorzunehmen[888]. Die inhaltliche Gestaltung war vorgegeben: Der Grabstein sollte auf einer Seite den schmiedenden Gott Vulcanus, auf der anderen Seite eine weibliche Figur mit zwei Kindern, auf der dritten Seite ein Industriezeichen (Zahnrad und Zirkel) und eine Schrifttafel mit den Lebensdaten des Verstorbenen, auf der vierten Seite eine noch zu vereinbarende Inschrift enthalten[889]. 80.000 Mark wurden als Honorar einschließlich Reisekosten und Aufenthalt in Frankenthal vereinbart[890].

Der Sandstein wurde von Steinbruchbesitzer Schramm in Leistadt gebrochen, allerdings mit zweimonatiger Verspätung, da sich der Stein nach den ersten Sprengungen als ungenügend erwiesen hatte[891]. Es wurde schließlich ein Stein gefunden, der „auf die Höhe von 2 m vollkommen einwandfrei“ war[892].

Exegese des Mythos aus der Kaiserzeit spiegelt sich die Hoffnung auf ein Weiterleben nach dem Tode (Hanns Gabelmann: Artikel „Endymion“, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), Bd. III/1, Zürich, München 1986, S. 726-728). Die Deutungen Ciceros und Lukians werden für die Bleekersche Grabmalgestaltung eine Rolle gespielt haben, wenngleich der Künstler diese Deutungen vermutlich nicht kannte. Die ikonographische Tradition war dem in den klassischen Sagen bewanderten Bleeker jedoch sicherlich geläufig.

[887] Das Grabrelief findet sich im Saal VI (Saal des Grabreliefs mit dem Jäger), Nr. 1, in der Münchner Glyptothek. Bleeker könnte folglich dieses Relief aus eigener Anschauung gekannt haben.

[888] Historisches Archiv der Firma KSB, Frankenthal: Akte Ia 2.15: Grabdenkmal Johann Klein: Vertrag zwischen KSB und Bleeker, 22. 6. 1922 (im Folgenden zitiert mit: Archiv KSB: Akte ...). Ich danke Herrn Dr. Ing. Kurt Holzenberger für die Überlassung der kopierten Unterlagen.

[889] ebd.

[890] ebd.

[891] Archiv KSB: Akte Ia 2.15: Stadtbauamt Frankenthal an KSB, 26. 8. 1922; KSB an Bleeker, 9. 9. 1922

[892] Archiv KSB: Akte Ia 2.15: KSB an Bleeker, 9. 9. 1922

Die bildhauerischen Arbeiten nach den Bleekerschen Gipsmodellen führte der Münchner Bildhauer August Pausenberger aus[893]. Bleeker änderte die im Vertrag festgeschriebene Gestaltung dahingehend, daß er das Industriezeichen wegließ, ferner die Figuren *in* den Stein anstatt *auf* den Stein legte, wodurch das Relief eine „klarere Seitenlinie bekam“[894] und die Figuren um mehr als die Hälfte vergrößerte (vgl. hierzu Abb. WV 120c und d)[895].
Ende Oktober war das Grabmal vollendet. Auf Grund der starken Geldentwertung zu dieser Zeit bat Bleeker um eine Honorarerhöhung von 40.000 Mark, „eine Summe, um die heute kaum ein Anzug mehr gekauft werden kann“[896]. Ob dieser Bitte entsprochen wurde, ist nicht bekannt. Im November 1922 wurde das Grabdenkmal auf dem Frankenthaler Friedhof feierlich enthüllt[897].

Der ca. 4 m hohe Grabstein (Abb. WV 120 und WV 120a) zeigt auf der Vorderseite frontal zum Betrachter den schmiedenden Gott Hephaistos (Vulcanus) in einer Höhle. Der bärtige Gott hält mit der linken Hand ein Stück Eisen auf den vor ihm stehenden Amboß, mit der rechten Hand bearbeitet er das Metall mit einem Hammer. Sein muskulöser Oberkörper ist nackt. Neben der Gestalt des Gottes sind Einkratzungen zu erkennen, die Feuer- und Rauchschwaden darstellen.

Die Rückseite zeigt eine sitzende, sich leicht nach rückwärts lehnende, weibliche Figur in klassischer Gewandung, die zwei Kinder in ihren Armen hält (Abb. WV 120 und WV 120b). Gegenüber ragt ein Baum in die Höhe, dessen belaubte Äste (auf einem Zweig sitzt ein Vogel) die Mutter-Kind-Gruppe überwölben. Der Schmied in seiner Urgewalt in der dunklen Höhle steht der friedvoll idyllischen Darstellung der Frau mit den beiden Kindern kontrastreich gegenüber.
Das Hephaistos-Relief, das etwa zwei Drittel der Steinfläche einnimmt, wirkt sehr malerisch. Die Umrißlinie des Gottes ist einerseits deutlich zu erkennen, andererseits verschmilzt sie mit der Steinfläche, sodaß die Form der Gestalt nicht streng „klassisch“ festgelegt, sondern vielmehr vital bewegt dargestellt ist. Die Flächigkeit des Reliefs mit der geringen

[893] Archiv KSB: Akte Ia 2.15: Bleeker an KSB, 9. 8. 1922; Pausenberger an KSB, 5. 9. 1922
[894] Archiv KSB: Akte Ia 2.15: Bleeker an KSB, 9. 8. 1922. Die Lage der Reliefs *im* Stein anstatt *darauf* war nicht vertraglich vereinbart. Doch müssen auch hierüber Gespräche stattgefunden haben, da Bleeker die Änderung ausdrücklich erwähnt.
[895] Archiv KSB: Akte Ia 2.15: Bleeker an KSB, 30. 10. 1922
[896] ebd.
[897] N. N.: Johann-Klein-Gedenkfeier, in: Frankenthaler Zeitung, Nr. 272, 20. 11. 1922, unpaginiert; N. N.: Gedenkfeier für Johannes Klein, in: Frankenthaler Neueste Nachrichten, Nr. 272, 20. 11. 1922, unpaginiert (beide Artikel im Archiv KSB: Akte Ia 2.22: Gedenkfeier für Johann Klein)

Tiefenwirkung lassen die Szenerie mehr als ein Gemälde denn als ein plastisches Werk erscheinen.
Bei der Darstellung des rückseitigen Reliefs ist eine Orientierung Bleekers an Michelangelos Marmorrelief der „Madonna an der Treppe“ (1489-1492) denkbar[898] (Abb. WV 120i). Sowohl das Motiv des Sitzens als auch die zärtliche Beziehung von beschützender Mutter mit Kind(ern) zeugen von der Vorbildhaftigkeit des italienischen Meisters.
Wird die Frau einerseits in einer verhaltenen Klassizität wiedergegeben, so ist der obere Teil des Reliefs, der Baum mit seinem verzweigten Geäst, durch das lebendige Herauswachsen aus dem Stein wiederum auf eine sehr malerisch-naturalistische Weise gestaltet.

Beide Reliefs nehmen Bezug auf das Leben des Verstorbenen. Der Bruder des Toten, Kommerzienrat Dr. Jacob Klein, interpretierte sie damals folgendermaßen: „Der Künstler hat in dem Gott der Schmiedekunst die technische Arbeit dargestellt und dem gegenüber in der seelenvollen Frauengestalt mit den Kindern die fruchtbare und kulturelle Auswirkung dieser Arbeit versinnbildlicht. Er hat damit das Grabmal von Johannes Klein erhoben zu einem Denkmal zur Verherrlichung allgemeiner menschlicher Ideale“[899].
Der Frankenthaler Bürgermeister Dr. Strasser ergänzt: „Das ... Denkmal ... gibt zwei treffliche Eigenschaften wieder, die gute Menschen zieren, indem der Künstler einerseits vorführt ein Sinnbild der Arbeit und zum zweiten eine Darstellung der fürsorgenden Nächstenliebe. Mit diesen beiden Bildwerken hat des Künstlers verständige Hand die zwei hervorragendsten Eigenschaften von Johannes Klein wiedergegeben“[900].
Die Frankenthaler Neuesten Nachrichten[901] schreiben: „Es scheint, als ob dem Künstler der Gedanke vorgeschwebt hat, die Arbeit zu versinnbildlichen, die Arbeit, welche den Menschen veredelt und ihn selbst zu einem Kunstwerk gestaltet. Man geht wohl in der Annahme nicht fehl, daß es der Schmied Hephaistos, der große Künstler und Gott der Künste, ist. Auf der Westseite des Denkmals sieht man, in den Stein eingemeißelt, eine Mutter, die in ihren Armen zwei Kinder trägt. In diesem Bild wird die Fruchtbarkeit verkörpert und zugleich die Nährkraft, die die Kehrseite der Arbeit ist. So sind denn auch durch die beiden Bilder Beziehungen geschaffen zu dem arbeitsreichen Leben Johannes Kleins, der sich sein Leben

[898] Möglicherweise orientierte sich Bleeker aber auch an der Figur der „Tellus“ von der „Ara Pacis“ in Rom, die er aus eigener Anschauung während seiner Romreise gekannt haben könnte (Abb. WV 120j).
[899] N. N.: Gedenkfeier für den verstorbenen Begründer der Firma Klein, Schanzlin & Becker, Frankenthal i. Pf., in: Süddeutsche Industrie. Verbandsorgan südwestdeutscher Industrieller in Mannheim, Nr. 1, 1923, unpaginiert; N. N.: Johann-Klein-Gedenkfeier, in: Frankenthaler Zeitung, Nr. 272, 20. 11. 1922 (beide Artikel im Archiv KSB: Akte Ia 2.22)
[900] ebd.
[901] N. N.: Gedenkfeier für Johannes Klein, in: Frankenthaler Neueste Nachrichten, Nr. 272, 20. 11. 1922, unpaginiert (im Archiv KSB: Akte Ia 2.22)

selbst geschmiedet hat, zur Fruchtbarkeit seines Geistes und zur Nährkraft seiner Werke, die zu einer Arbeitsquelle für Tausende von Menschen geworden sind".
Johann Klein setzte sich durch Stiftungen und Spenden stark für die Belange von Kranken, Kindern und Jugendlichen ein[902]. So bringt das Relief der Mutterliebe auch diese soziale Fürsorge zum Ausdruck.

Die beiden Darstellungen auf dem Grabstein sind ikonographisch von Interesse: Die Motive Schmied bzw. Arbeiter und Mutter mit Kind(ern) sind häufig auf Grab- und Denkmälern von Industriellen oder Fabrikanten zu sehen. So schuf der Berliner Bildhauer August Kraus im Jahre 1909 für das Mausoleum des Industriellen Heinrich Lanz auf dem Zentralfriedhof in Mannheim zwei Nischenstatuen, die einen Schmied und eine Mutter mit Kind darstellen (Abb. WV 120g). Der Bildhauer Joseph Uphues fertigte 1907 ein Grabmal für den Industriellen Philipp Schoeller auf dem evangelischen Friedhof in Düren, das ein Rundbogenfeld mit dem Lebensbaum[903] zeigt, welches links und rechts von einem Mann mit Hammer und einer Frau mit Kind flankiert wird (Abb. WV 120e).
Beide Künstler schufen mit diesen Werken Sinnbilder des tätigen Fleißes und der Nächstenliebe bzw. Menschlichkeit der verstorbenen Industriellen.
Die Einzeldarstellung eines Schmiedes ist auf dem Grabmal des Fabrikanten Robert Stock auf dem Alten Luisenstädtischen Friedhof in Berlin-Kreuzberg zu sehen, die 1897 von Gerhard Janensch gefertigt wurde (Abb. WV 120f). Die vollplastische Gestalt steht auf einem glockenförmigen Sockel, so daß hier – in Verbindung mit der Inschrift auf dem Sockel – ein Bezug zu handwerklicher Tugend[904] und zum Fleiß der Arbeit, wie in Schillers „Lied von der Glocke": „Von der Stirne heiß rinnen muß der Schweiß, will das Werk den Meister loben...", hergestellt wird.
Doch nicht nur der Schmied, sondern auch die Mutter/Kind-Gruppe als Einzeldarstellung auf Grab- und Denkmälern war nicht selten. So schuf der belgische Bildhauer Constantin Meunier (1831-1905) ein „Monument au Travail". Auf dem Denkmal thront die „Maternité", eine sitzende Mutter mit Kindern, Sinnbild für Fruchtbarkeit und Familie[905].

---

[902] N. N.: Gedenkfeier für den verstorbenen Begründer der Firma Klein, Schanzlin & Becker, in: Süddeutsche Industrie, Nr. 1, 1923, unpaginiert (im Archiv KSB: Akte Ia. 2.22)
[903] So könnte der Baum auf dem Mutter-Kind-Relief von Bleekers Grabstein ebenfalls einen Lebensbaum symbolisieren.
[904] Ethos und Pathos, Bd. 1: Ausstellungskatalog Berlin 1990, Kat. Nr. 107, S. 135f.
[905] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth 1972, S. 253-281 (zu Meunier S. 255-261, Abb.: Nr 5, 13, 15, 16, 23, 24). Das Denkmal wurde 1930 auf dem Square Jules de Trooz in Brüssel errichtet.
Auch der Bildhauer Fritz Klimsch stellte als Bekrönung seines Brunnens in der Arbeiterkolonie der Farbwerke Friedrich Bayer in Leverkusen eine Mutter mit ihrem Kind dar (abgebildet in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XL, April-September 1917, S. 40).

Der deutsche Bildhauer Hugo Lederer (1871-1940) fertigte in den Jahren 1902-1907 ein Denkmal für den Großindustriellen Friedrich Alfred Krupp in Essen. In dem von Lederer selbst so bezeichneten „Entwurf II“ stellte er die „Caritas“ dar, eine auf einem massigen Sockel sitzende Frau, die zwei Kinder auf ihrem Schoß hält. An den vier Ecken des Sockels stehen Arbeiterfiguren (Abb. WV 120h). Die „Caritas“ sollte – laut Lederer – die „große Menschenliebe“ des Industriellen Krupp darstellen[906].

Diese Beispiele zeigen, daß Schmied-, bzw. Arbeiter- sowie Mutter-Kind-Darstellungen auf Denk- und Grabmälern im Zusammenhang mit dem Thema „Arbeit“ ein gängiges Motiv waren: Die Arbeit als Sinnbild des tätigen Fleißes bietet die Voraussetzung für Ernährung, Fortpflanzung und Wohlstand, nicht ohne eine Verklärung und Glorifizierung des Arbeit*gebers* und seiner sozialen Fürsorge, wie im Falle Johannes Kleins, Heinrich Lanz`, Philipp Schoellers und Friedrich Alfred Krupps[907].

Bleeker blieb hier folglich in den ikonographischen Traditionen, wobei er jedoch – anders als die oben angeführten Künstler – bei der Konzeption des Schmiedes auf ein mythologisches Motiv, bei der Gestaltung der Mutter-Kind-Gruppe auf eine Darstellung aus der italienischen Renaissance zurückgriff. Ein Zeichen dafür, wie stark Bleeker durch seine Ausbildung in München geprägt war von antikisierenden Vorbildern, die ihn sein gesamtes Leben begleiteten.

---

[906] Ilonka Jochum-Bohrmann 1990, S. 77 (zum Krupp-Denkmal S. 72-85, Abb.: Nr. 20). Der „Entwurf II“ (Caritas) wurde nicht für das Krupp-Denkmal verwendet. Lederer war wohl von Meuniers Modellen zum „Monument au Travail“ beeinflußt (ebd., S. 77f.).

[907] Constantin Meunier ging bei seiner Arbeit am „Monument au Travail“ jedoch von anderen Voraussetzungen aus: Ihm war gelegen an der Erstarkung des Selbstbewußtseins und des Selbstwertgefühls der Arbeiter. So ist auch in seinem Werk ein heroisierender Zug erkennbar (Jochum-Bohrmann 1990, S. 78).
Bei Darstellungen der Arbeit ist festzustellen, daß Denk- und Grabmäler des eher linken politischen Spektrums die realistischen, sozialkritischen Themen des geknechteten und ausgebeuteten Arbeiters in den Vordergrund stellen. Das konservativ geprägte Lager betont, wie erwähnt, den Industriellen als Fürsorger und Ernährer, der mit dem Arbeiter ein freundschaftliches Verhältnis eingeht. Der Nationalsozialismus verknüpft in gewisser Hinsicht beide Aussagen: So wird der Arbeiter auf Grund seiner schweren körperlichen Tätigkeit geadelt als ein für das Volk Schaffender (und somit neben dem Bauern und Soldaten zum dritten tragenden Element der Volksgemeinschaft), der Industrielle bietet hierfür die geistigen Voraussetzungen. Diese Verbindung wurde im Dritten Reich oftmals durch Darstellungen des „Arbeiters der Stirn“ und des „Arbeiters der Faust“ zum Ausdruck gebracht.

Das Grabmal Sellier (WV 141)

Im Jahre 1926 gab Robert Sellier bei Bleeker das Grabmal für seine in diesem Jahr verstorbene Gattin Luise in Auftrag[908], das auf dem Münchner Waldfriedhof aufgestellt wurde.

Bleeker wählte hierfür einen hochrechteckigen Stein. Dieser ist in der gesamten inneren Fläche vertieft, so daß der Eindruck entsteht, man blicke durch eine Tür.

Innerhalb des Rahmens meißelte der Künstler das Relief einer nach links schreitenden Frauengestalt im Profil. In ihrer linken Hand hält sie ein Öllämpchen mit offener Flamme, die rechte Hand hinterfängt schützend das Licht. Sie trägt ein klassisches Gewand, welches ihr Haupt bedeckt, das Gesicht jedoch freiläßt. Das Gewand ist durch Längsfalten gegliedert, die sich der Bewegung der Figur anpassen. Die Gestalt erscheint dadurch schlank und hochgereckt. Trotz des verhältnismäßig engen Raumes, in dem die Figur steht, wirkt sie nicht bedrängt. Die „illusionistischen" Mittel des Rahmens und des Gewandes, dessen Stoffbahnen sich in Höhe der Knie überschneiden, suggerieren trotz der flachen Modellierung Raumtiefe.

Bleeker hat sich bei der Konzeption dieses Grabsteines wiederum an antike Vorbilder gehalten, man denke hier an die klassische Stele „Giustiniani"[909] (Abb. WV 141a), die Bleeker möglicherweise in Berlin gesehen hatte oder an die Stele eines Mädchens (Abb. WV 141b)[910], die ihm aus Abbildungen bekannt gewesen sein könnte.

Denkbar als ikonographisches Vorbild wäre auch das Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25, 1-13): Die Frau stünde somit als Symbol der Seligkeit bzw. der seligen Verstorbenen am Tag des Jüngsten Gerichts. So hätte der Künstler einen christlichen Bildinhalt mit antiker Form verknüpft. Weibliche Gestalten sind häufig an Grabsteinen zu sehen. Somit könnte Bleekers Figur auch die Personifikation der Trauer darstellen.

Der Künstler hat durch die Behandlung der Gewandfalten die Gestalt formal belebt, doch wirkt sie in Verbindung mit der rahmenden „Architektur" statuarisch und leicht stilisiert. Es ist wahrscheinlich, daß hier neben klassischen auch archaische Werke Vorbild waren, da der Künstler in diesem Jahr (1926) bereits an seinem Rossebändiger arbeitete, den er ebenfalls in archaisierender Manier gestaltet hatte. Kennzeichen dieser Gestaltungsweisen bei Bleeker sind die bereits erwähnte Statuarik, die die (großformatigen) Figuren in einem Zustand der verhaltenen Starre zeigen, und der Verzicht auf detailgetreu-naturalistische Ausführung.

---

[908] Laut Auskunft von Kurt Sellier, München, gefiel dem Künstler der Grabstein so sehr, daß er ihn gerne selbst behalten hätte.

[909] Berlin, Pergamonmuseum, um 460 v. Chr.

[910] New York, Metropolitan Museum, um 450 v. Chr.

Das Grabmal Franz von Stuck (WV 157)

1930 schuf Bleeker das Grabmal für den 1928 verstorbenen Franz von Stuck auf dem Münchner Waldfriedhof.

Dargestellt ist eine Grabtragung Christi, ausgearbeitet als Relief. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Christus liegt auf einer Bahre, die von zwei Männern auf den Schultern getragen wird. Der Leichenzug bewegt sich nach links und wird von drei Personen begleitet: Vor der Bahre schreitet eine in ein langes Gewand gekleidete Frau mit gesenktem Haupt, das von einem Heiligenschein umgeben ist, hinter der Bahre zwei weitere ähnlich gewandete Gestalten, so daß es sich bei ihnen vermutlich ebenfalls um Frauen handelt. Sie sind weit weniger aus der Steinoberfläche herausgearbeitet als die übrigen Figuren. Der linke Arm des vorderen Trägers, der mit seiner Stirn den linken vertikalen Rahmenteil der Reliefläche berührt, ist nach vorne geschwungen, seine Hand ist nicht mehr sichtbar. Ein Kunstgriff, dessen sich der Künstler des öfteren bedient[911].

Die Idee des Motives stammte nicht von Bleeker, sondern von Franz von Stuck selbst.

Dieser arbeitete kurz vor seinem Tod an einem Motiv der Grablegung Christi für einen Grabstein: „Im Frühsommer des Jahres 1928 überraschte die Gattin den Künstler, wie er, der seit Jahren kein Bossierholz mehr in den Händen gehabt hatte, an einem Plastilinrelief arbeitete. Wie aus einem Traum erwachend hat Stuck der Gattin gesagt, es sei ihm plötzlich der Gedanke für irgendein Grabmal gekommen“[912]. Bleeker verarbeitete somit einen Entwurf Franz von Stucks für dessen eigenes Grab.

Franz von Stuck beschäftigte sich schon wesentlich früher mit dem Motiv des toten Christus: So malte er zwischen 1891 und 1903 vier Gemälde[913], die den aufgebahrten Heiland zeigen, der stark an Hans Holbeins d. J. in Basel hängendem Gemälde „Leichnam Christi im Grabe“ aus dem Jahr 1521 orientiert ist (Abb. WV 157a). Besonders die Pietà[914] (Abb. WV 157c) aus dem Jahre 1891 könnte gewissermaßen eine „Vorarbeit“ bzw. eine Orientierung für seinen 1928 entstandenen Grabentwurf gewesen sein: Vor dem toten Christus steht eine trauernde

[911] Vgl. hierzu beispielsweise die Überschneidung des Kopfes der trauernden Frau beim Grabmal Sellier (WV 141) oder das Relief der Fürstin von Thurn und Taxis, bei dem die Haare der Dargestellten über den Rahmen des Reliefs hinausragen (WV 62).

[912] Franz Langheinrich: Selbstbildnisse Münchener Künstler. Sonderausstellung in der Städtischen Galerie. Sinn und Bedeutung von Bildnis und Selbstbildnis, in: Das Bayerland, Jg. 50, Nr. 16, August 1939, S. 481-512, hier S. 497 (ich danke Herrn Prof. Dr. Thomas Raff für diesen Hinweis).

[913] Es handelt sich um eine „Pietà“ (1891) (Abb. WV 157c), um eine Studie hierfür in der Villa Stuck, ebenfalls aus dem Jahre 1891 (Abb. WV 157b), um das Gemälde „Toter Christus von Engeln beweint“ (1903) und um das Bild „Christus im Grabe“ (1903) (Abb. WV 157d und Abb. WV 157e).

[914] Öl auf Leinwand, 95 x 178, 5 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/Main

Frau mit Heiligenschein, die ihre Hände vor das Gesicht hält. Sowohl das Motiv des Gestorbenen als auch der im Vordergrund stehenden Frau, die den liegenden Christus überschneidet, sind auch auf dem von Bleeker gefertigten Grabstein zu erkennen.

Gerhard Finckh bezeichnet das Bleekersche Grabmal als „altmodischen und faden Neu-Klassizismus“[915]. Im Gegensatz zu dieser negativen Kritik schrieb Bruno Kroll 1934, das Grabmal Stuck sei eines der „sinnvollsten des Waldfriedhofs und eines der künstlerisch wertvollsten zugleich. Die vornehme Verhaltenheit des Leides spricht sich in den edel geformten, plastisch beruhigten Formen des Reliefs stimmungsvoll aus“[916].

Christliche Bildthemen sind in Bleekers Œuvre eher selten zu finden. Bei Grabmälern verwendet er hauptsächlich Motive der Antike oder Bildthemen, die der antiken Mythologie entnommen sind. Eine weitere Ausnahme in Bleekers Grabmalsgestaltungen bildet der Grabstein für Erich Heinkel, dem Sohn des Flugzeugkonstrukteurs Ernst Heinkel. Auch hier schuf der Künstler ein Werk mit christlichem Thema:

Das Grabmal für Erich Heinkel (WV 155)
Erich Heinkel starb im Jahre 1930. Das Grabmal stand auf dem Friedhof der Gemeinde Grunbach/Württemberg, heute ist es jedoch aufgelöst.
Bleeker meißelte in einen ca. 3 m hohen Stein das Relief eines Jünglings, der von einem Engel gen Himmel geleitet wird:
Auf der linken Seite steht ein junger Mann, gekleidet in ein einfaches, durch lange Falten gegliedertes Gewand. Er blickt zu einem Engel empor, der ihm gegenüber schwebend dargestellt ist. Die linke Hand des Jünglings, der wohl den jung verstorbenen Erich Heinkel darstellen soll, umfaßt die linke Hand des Engels, der mit seinem rechten Arm nach oben weist. In der rechten unteren Ecke des Reliefs ist der Ansatz eines Berges zu erkennen.
Sowohl der Jüngling als auch der Engel sind erhaben aus der Reliefffläche herausgearbeitet. Die mächtigen, ausgebreiteten Flügel des Himmelswesens sind hingegen in den Stein nur eingeritzt.

[915] Finckh 1987, Bd. 1, S. 363. In Unkenntnis des Stuckschen Eigenentwurfes nimmt Finckh als Vorbild für Bleeker die „Begräbnis Christi-Gruppe“ von Georg Busch aus dem Jahre 1912 an (ebd., Bd. 2, S. 144, Anm. 726; Eine Abbildung der Gruppe von Busch ist publiziert in: Die Kunst dem Volke, Nr. 50, 1923, Abb. S. 13, Text S. 21 und in: Ein Gang durch Münchener Künstlerateliers, in. Deutsche Illustrierte Rundschau, Nr. 4/5, 1930, S. 44-51, hier S. 47). Daß Hans Holbeins „Toter Christus“ auch anderen Künstlern als Vorbild diente, zeigen der Grabchristus von Karl Baur in Reicholdsried (abgebildet in der Zeitschrift „Die Plastik“, 1920, Heft 2, Tafel 9) und das Ölgemälde „Christus im Grabe“ von Georg Mayer (abgebildet im Katalog der „Münchner Jahresausstellung 1912“ im königlichen Glaspalast, Nr. 1353, Abb. 19).
[916] Kroll 1934: Bernhard Bleeker, S. 49 (mit Abb. S. 44)

Bleeker verwendet hier einen Kunstgriff, dessen er sich bei seinen Reliefwerken häufig bedient: Die nackten Füße des Verstorbenen ragen aus dem Relieffeld hinaus und stehen auf dem Sockelvorsprung des unteren Grabsteinteiles. Durch diesen illusionistischen Effekt wird die Plastizität der Darstellung verstärkt zum Ausdruck gebracht.
Die Gestaltung der Figuren ist typisch für die Arbeitsweise Bleekers bei seinen Grabmälern der Zwanziger bis Vierziger Jahre. Der Künstler modelliert die Figuren sehr einfach, naturalistische Details werden vermieden, der Kontur stärker herausgestellt und somit das Zeichenhafte der Darstellung akzentuiert. Die Physiognomie und die einzelnen Körperteile werden summarisch behandelt, wenngleich bei diesem Grabmal die Binnenmodellierung deutlicher herausgearbeitet ist als bei seinen anderen Grabdenkmälern. Die strenge Seitenansicht des Jünglings und die Frontalansicht des Engels, die beide sehr statuarisch gefertigt sind, lassen erkennen, daß der Künstler zu dieser Zeit ein Interesse an archaisierenden Gestaltungsweisen zeigte, wenngleich auch das dezidiert christliche Thema, der Einzug der Seele in das Paradies, solchen Tendenzen formal widersprechen mag. Bleeker gelang es hier, mit einfachen, stilisierenden Mitteln eine intensive Bildwirkung zu erzeugen, die die alleinige Konzentration auf den sakralen Gehalt der Darstellung zu lenken vermag.

Das Grabmal Hugo Junkers (WV 253)

1940 wurde das Grabmal des Flugzeugkonstrukteurs Hugo Junkers, der 1935 verstarb, auf dem Münchner Waldfriedhof aufgestellt. Es steht noch heute dort.
Bleeker bediente sich hier, wie so oft, eines antiken mythologischen Motives. Über die Ikonographie findet der Betrachter einen Zugang zu dem Verstorbenen. Dargestellt ist ein nach rechts fliegender Jüngling mit großen Flügeln, der nur mit einem Lendentuch bekleidet ist. Zwei Raubvögel begleiten die Figur. Ihre enganliegenden Flügel, verbunden mit der stetig aus dem Stein herauswachsenden Plastizität der Körper, verdeutlichen die Dynamik und symbolisieren die Schnelligkeit der Junkerschen Flugzeuge[917]. Die fast nackte, athletische Jünglingsfigur steht in ihrer verhaltenen Klassizität in der Tradition Adolf von Hildebrands, gleichzeitig bewegt sich der Künstler bei der heroisierenden Darstellung, die durch die beiden schnittigen Vögel betont wird, im Rahmen des zeitgenössischen neoklassizistischen Monumentalismus. Doch scheint auch hier wiederum antike Kunst als Vorbild gedient zu haben:

[917] Hugo Junkers entwickelte neben dem Passagierflugzeug Ju 52 und dem Bomber Ju 88 eines der berühmtesten Kampfflugzeuge, den Sturzkampfbomber („Stuka“) Ju 87. Letzteren könnten die beiden Raubvögel symbolisieren.

So erinnert die geflügelte Gestalt des Jünglings an „Aion“, Sinnbild der Ewigkeit, auf dem Sockelrelief der Antoninus-Pius-Säule im Vatikan (Abb. WV 253a). Auch die beiden Adler über den Flügeln Aions könnten Bleeker als Vorbild für seine beiden Raubvögel gedient haben.

Gleichwohl wird sich Bleeker auch an dem auf zahlreichen Grabdenkmälern zu findenden Motiv des „Genius“ orientiert haben, der hier Reminiszenzen an das erfinderische Genie des Flugzeugkonstrukteurs erweckt, gleichsam als Allegorie auf das Lebenswerk Hugo Junkers.

Die Inschrift auf dem Stein betont noch einmal den Pionier- und Erfindungsgeist des Verstorbenen: „Näher dem Adler, näher der Sonne, näher den Sternen“. Zugleich wird durch die Passage „näher der Sonne“ auch ein Bezug zur Ikarus-Sage hergestellt:

Ikarus flog bedenklich nahe an die Sonne heran, so daß sein Flugversuch durch das schmelzende Wachs, das seine Flügel zusammenhielt, jäh unterbrochen wurde.

Bleeker wandelte das antike Thema ab und setzte dem scheiternden Ikarus den erfolgreichen Flugzeugkonstrukteur entgegen, gleichsam als „neuen Ikarus“. In diesem Sinne wurde auch eine Figur auf einem Modell des Reliefs für das Luftgaukommando Dresden, das von Karl Albiker gefertigt wurde, interpretiert (Abb. WV 253b): In der Mitte dieses Reliefs ist eine geflügelte nackte männliche Figur zu erkennen, die knapp über dem Boden schwebt. Wie bei Bleekers Junkers-Grab wird auch hier ein Bezug zur Luftfahrt bzw. Luftwaffe hergestellt. Wilhelm Westecker, der das Relief Albikers näher behandelt, schreibt: „Keine andre Waffe rechnet mit solchen Geschwindigkeiten. Albiker ist es gelungen, den Charakter der Luftwaffe körperhaft darzustellen, in der geschmeidigen Körperhaftigkeit von sieben Gestalten. Die Gruppe wird beherrscht von der mittleren Figur, die, ein neuer Ikarus, sich mit Hilfe von Flügeln vom Boden erhebt. Albiker hat dem fliegenden Menschen hier seine Körperhaftigkeit belassen, ihn also nicht mit Hilfe von mechanischen Apparaten symbolisiert. Die schöne Geschmeidigkeit der Gestalt läßt die fliegerische Bewegung durchaus glaubhaft erscheinen“[918].

Die Sagengestalt des Ikarus – sofern die mythologische Gestalt hier tatsächlich gemeint war – konnte somit vom scheiternden „Helden“ zur Personifikation der erfolg- und siegreichen Luftwaffe, bzw. ihrer Pioniere umfunktioniert werden[919].

---

[918] Wilhelm Westecker 1938, S. 320-327, hier S. 325 (mit Abbildung S. 324). Die Abbildung des fertiggestellten Reliefs an der Fassade des Dresdner Luftgaukommandos, das 1936 von Wilhelm Kreis errichtet wurde, in: Weigert 1942, S. 939.

[919] So schuf auch Peter Breuer im Jahre 1906 eine Ikarus-Figur für das Lilienthal-Denkmal im Bäke-Park in Berlin-Lichterfelde (abgebildet in: Peter Bloch 1977, S. 25-30, hier S. 27). Ob es sich hier jedoch tatsächlich um

Zusammenfassung des Kapitels

Es zeigt sich, daß Bleeker bei seinen Grabmälern fast immer an antikisierenden Darstellungen orientiert war und häufig antike – archaische oder klassische – Grabreliefs zum Vorbild nahm. Die Gestaltungsweisen des Künstlers variieren. So sind klassische, malerische, monumentale und archaisierende Tendenzen in seinem Grabmalswerk zu finden. Bei fast allen Modellierungen verzichtete Bleeker auf naturalistischen Detailreichtum und war bemüht, die Konzentration auf das Wesentliche zu lenken, indem er die Binnenzeichnung dem Kontur unterordnete und somit die Zeichenhaftigkeit in den Vordergrund stellte, wofür sich die Technik des Reliefs als besonders geeignet erwies. Die Einfachheit der Bildgestaltung bot ihm die Möglichkeit einer komplexen Darstellung des Themas, um den Betrachter ohne Umwege auf die Andacht und das Andenken des Verstorbenen bzw. das höhere, überirdische Mysterium zu geleiten. Nach dem Zweiten Weltkrieg gestaltete er wesentlich schlichtere, nicht-figürliche Motive auf den zumeist sehr einfach gehaltenen Stein.

Bleeker fertigte drei Grabmäler für den Münchner Waldfriedhof. Für die dortigen sogenannten „Waldgräber", „gesondert liegende und mit außergewöhnlichen Werken plastischer Kunst oder architektonischer Gestaltung zu schmückende Grabstellen", galten eigene Vorschriften. Die jeweiligen Entwürfe wurden dem Architekten des Friedhofes, Hans Grässel (1860-1939), der auch die anderen großen Friedhöfe in München plante[920], „zu genauer Prüfung unterbreitet und ... erst zugelassen, wenn sie eine Jury passsiert" hatten. Grässel kannte und bewertete „jedes Grabmal und Grabkreuz auf „seinem" Friedhof, ... nur, daß an die Denkmäler in den Reihen natürlich weniger hohe Anforderungen hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes gestellt" wurden. Es war Vorschrift, „daß für Errichtung eines jeden Denkmals im Waldfriedhof zuerst die Genehmigung seitens des Stadtrats, bezw. des Hochbauamts erholt" werde, „was unter Vorlage von Plänen oder Modellen im Maßstab 1:5 zu geschehen" hatte[921].

---

einen „neuen" Ikarus handelt, ist fraglich. Lilienthal verunglückte im Jahre 1896 bei einem Flugversuch tödlich. So ist bei Breuers Denkmal vielmehr ein Bezug zum scheiternden „Helden" Ikarus herzustellen.
Bloch (ebd., S. 30) schreibt hierzu, die Ikarus-Figur würde „die Flugversuche des im Denkmal Geehrten" umschreiben. An anderer Stelle schreibt Bloch von der Ikarus-Figur, „welche Größe und Scheitern des Flugpioniers assoziiert" (Peter Bloch 1980, S. 281-348, hier S. 306); siehe hierzu auch Abb. WV 253c.

[920] So plante Grässel den Ostfriedhof (1894-1900), den Nordfriedhof (1896-99) und den Westfriedhof (1897-1902). Der (südlich gelegene) Waldfriedhof wurde von ihm zwischen 1905 und 1907 entworfen (Chevalley/Weski 2004, S. XCVII).

[921] Die oben angeführten Zitate aus: Georg Jacob Wolf: Münchener Waldfriedhof (= Deutsche Kunstführer, Bd. 15), München 1928, S. 19. Gemäß der von Grässel 1907 konzipierten Friedhofsordnung sollten die Grabmäler aus folgenden Materialien bestehen: körniger Kalkstein, Tuff, Granit, Muschelkalk, heller und roter Marmor (Bogner 1979, S. 209).

Dies galt auch für Bleekers Grabmal „Sellier“ und vermutlich auch noch für das Grabmal Franz von Stucks. Ob diese Vorschriften noch im Jahre 1940 galten, als Bleeker das Grabmal Hugo Junkers fertigte, ist nicht bekannt.

7. Brunnen

Bleeker schuf im Laufe seines Lebens mehrere monumentale Brunnen. Fast alle wurden von offiziellen Auftraggebern bestellt bzw. gingen aus Wettbewerben hervor. Einige stehen an öffentlichen Plätzen, andere in nicht zugänglichen Bereichen wie Höfen oder Atrien.
Neben solchen, teilweise städtebauliche Akzente setzenden Brunnenanlagen fertigte der Künstler auch private Kleinbrunnen, die das naturalistische spielerisch-dekorative Element in seinem Werk aufzeigen:
So gestaltete er als Geschenk zum 4. Hochzeitstag für seine Frau Ruth im Jahre 1937 im eigenen Garten in der Münchner Haushoferstraße ein rechteckiges Wasserbassin, an dessen Rand ein wasserspeiender Frosch saß, der mit den Attributen des Froschkönigs aus dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm, mit Krone und Kugel, ausgestattet war (WV 231).
1957 schuf er für den Garten seines Freundes, des Architekten Roderich Fick, einen wasserspeienden Karpfen in einem kleinen runden Becken (WV 353).

Darüberhinaus fertigte der Künstler in den Jahren 1952 und 1953 im Auftrag der Nadelfabrik „Groz-Beckert“ im Württembergischen Ebingen und der „Rheinischen Kalksteinwerke“ in Wülfrath für deren Gartenanlagen jeweils ein Brunnenensemble, das einen wasserspeienden Fisch an einem langen Wasserbassin, bzw. sieben Fischkopfmasken zeigt (WV 313 und WV 319).
Bei letzterer Anlage war der Künstler zweifelsohne von Renaissance- und Barockgärten beeinflußt, man denke beispielsweise an die Gärten der Villa d´Este[922] in Tivoli bei Rom oder des Schlosses Versailles. Bleekers groteske Masken zeigen starke Ähnlichkeiten zu Fabelwesen antiker Mythologie, letztendlich auch zu Adolf von Hildebrands „Wittelsbacher Brunnen“ in München.

Die folgenden Brunnenwerke zeigen auf exemplarische Weise die künstlerische Entwicklung Bleekers, ausgehend von neobarocken über klassizierende bis hin zu leicht stilisierenden Tendenzen seines Spätwerkes.

[922] So wird hier beispielsweise der „Weg der Kanäle“ von zahlreichen Reihenbrunnen begleitet, deren Wasser über mehrere Läufe und Becken herabfällt, die mit antikisierenden Masken und Motiven mythologischer Sagen geschmückt sind. Bleeker wird solche Brunnenanlagen möglicherweise während seiner mehrfachen Italienreisen gesehen haben.

Der St. Michael-Brunnen in Miesbach (WV 3)

Bleekers erstes öffentliches Werk war der zwischen 1903 und 1905 entstandene St. Michael-Brunnen in Miesbach als Kriegerdenkmal für das bayerische Heer. Dargestellt ist der drachentötende Erzengel Michael.

Die Initiative zur Gestaltung eines Brunnens, der zugleich auch als Kriegerdenkmal bestimmt war, ging von dem Bürgermeister der Marktgemeinde Miesbach, Salzberger, aus[923]. Zwar gab es bereits in den Achtziger und Neunziger Jahren des 19. Jhs. Anregungen der Miesbacher Kriegervereine, ein Kriegerdenkmal aufzustellen[924], doch erst 1903 wurde das Vorhaben endgültig in die Wege geleitet[925]. Um das Projekt zu finanzieren, wurden im Laufe des Jahres 1904 Spendengelder in Höhe von 16.000 Mark gesammelt: Die Witwe eines angesehenen Miesbacher Bürgers, des Kaufmannes Schaffner, spendete einen Betrag von 5000 Mark, 2000 Mark wurden von einer nicht genannten Baronin zugegeben, 1000 Mark erhielt man aus Sammlungen. Die Stadt Miesbach selbst stiftete die Summe von 8000 Mark[926].

Wie es scheint, nahm die Akademie der bildenden Künste in München von dem Projekt Kenntnis und gab ihren Studenten die Möglichkeit, Entwürfe für den Brunnen zu fertigen. In einem Schreiben der Marktgemeinde Miesbach an das bayerische Innenministerium vom September 1904 wurde mitgeteilt, „daß ein sehr talentvoller Schüler“ von Professor Wilhelm von Rümann, „Oskar Blecker[927], sich um die Ausfertigung eines Modells beworben und er [Rümann] ihn auch mit Rücksicht auf seine große Begabung, die zu den größten Hoffnungen berechtigten, mit dieser Aufgabe betraut habe. ... Herr Blecker hat die von ihm übernommene Aufgabe so meisterhaft gelöst, daß er für fragliches Modell vom Jahresschluß der Akademie eine Preis-Medaille erhielt“[928]. Auf Grund dieser Leistung des jungen Künstlers bat man das Ministerium, von einer Konkurrenz-Ausschreibung Abstand zu nehmen und Bleeker den Auftrag zu erteilen[929]. Sein Modell stand in der Akademie der bildenden Künste zur Ansicht bereit, die Kosten der Gesamtausführung beliefen sich auf 24.000 Mark. Da bereits 16.000 Mark gesammelt waren, trat die Gemeinde Miesbach an das Staatsministerium mit der Bitte

---

[923] N. N.: Enthüllung des Kriegerdenkmals, in: Miesbacher Anzeiger, Nr. 195, 31. Jg., 29. 8. 1905, S. 1; N. N.: Lokales und aus der Umgegend, in: Miesbacher Anzeiger, Nr. 196, 31. Jg., 30. 8. 1905 (beide Zeitungsartikel im Akt des Stadtarchivs Miesbach: 324-02: Denkmäler, Denkmalschutz, Denkmalpflege).

[924] Stadtarchiv Miesbach: 324-02: Denkmäler, Denkmalschutz, Denkmalpflege: Schreiben an die Kriegervereine Miesbach, 23. 11. 1895

[925] Stadtarchiv Miesbach: 324-02: Schreiben an Magistrat Miesbach, 28. 2. 1903

[926] Stadtarchiv Miesbach: 324-02: Marktmagistrat Miesbach an königliches Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, 9. 9. 1904

[927] Der falsche Vornamen wurde in späteren Schreiben korrigiert, die falsche Schreibweise des Namens Bleeker blieb bestehen.

[928] Stadtarchiv Miebach: 324-02: Marktmagistrat Miesbach an das königliche Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, 9. 9. 1904

[929] ebd.

heran, die restlichen 8000 Mark als staatlichen Zuschuß zu gewähren[930], was am 20. Februar 1905 von Prinzregent Luitpold bewilligt wurde[931]. An die Bereitstellung dieses Zuschusses wurde jedoch die Bedingung geknüpft – offenbar traute man dem jungen Bildhauer Bleeker noch nicht ganz –, daß eine Kommission, bestehend aus Wilhelm von Rümann, Rudolf von Seitz und dem Bildhauer von Kramer, die „künstlerische Ausgestaltung des Brunnens zu überwachen hätte“[932]. Im Vertrag, der zwischen Bleeker und dem Magistrat der Stadt Miesbach abgeschlossen wurde, erklärte sich Wilhelm von Rümann bereit, seinem Schüler „bei Ausführung des Ganzen mit Rat und Tat zur Seite zu stehen“ und verzichtete dabei auf jede Entschädigung[933]. Nachdem am 23. November 1905 das Gutachten der Überwachungs-Kommission zu dem Schluß kam, „daß die Ausführung des Brunnens bezüglich des Materials sowie hinsichtlich der künstlerischen Qualität nicht nur vollkommen einwandfrei, sondern als sehr stark gelungen bezeichnet werden kann“, wurde dem Künstler die Restzahlung von 8000 Mark vom bayerischen Staat überwiesen[934].

Der Brunnen wurde am Sonntag, den 27. August des Jahres 1905 feierlich enthüllt. Der Stadt Miesbach war daran gelegen, eine äußerst prächtige Zeremonie zu veranstalten[935]. Mehr als 140 Vereine wurden eingeladen[936], zahlreiche Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben nahmen teil, desweiteren als Vertreter des Hauses Wittelsbach Prinz Alfons von Bayern für den verhinderten Prinzregenten. „Wehende Fahnen in den bayerischen Farben, die Häuser in grünem Schmuck, donnernde Böllersalven grüßten einen Tag, der der Geschichte Miesbach`s angehört“[937]. Bleeker erhielt zum Dank für sein Werk einen Lorbeerkranz[938].

Der Brunnen war – wie bereits erwähnt – als Kriegerdenkmal gedacht für die „Helden der letzten Kriege, in die unser Vaterland verwickelt war“[939]. Auf der Westseite des Sockels sind die Jahreszahlen „1705“, „1866“ und „1870-71“ eingemeißelt (heute erweitert um die Jahre

---

[930] ebd.
[931] Stadtarchiv Miesbach: 324-02: Abschrift des königlich bayerischen Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten an die königliche Regierung, Kammer des Innern, von Oberbayern, 20. 2. 1905
[932] ebd.
[933] Stadtarchiv Miesbach: 324-02: Vertrag zwischen dem Magistrat der Stadt Miesbach und Bleeker, undatiert (vor dem 29. 4. 1905).
[934] Stadtarchiv Miesbach: 324-02: Abschrift des königlich bayerischen Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten an die Fondsverwaltung des königlichen Staatsministeriums des Innern, 25. 11. 1905
[935] Stadtarchiv Miesbach: 324-02: Festprogramm abgedruckt in: Miesbacher Anzeiger, 23. 8. 1905 (im Akt des Stadtarchivs Miesbach, ebd.)
[936] Stadtarchiv Miesbach: 324-02: „Verzeichnis über diejenigen Vereine, an welche aus Anlaß der Enthüllungsfeier des Monumentalbrunnens bzw. Kriegerdenkmals in Miesbach Einladungen ergangen sind“. Insgesamt sagten 45 Vereine ihre Teilnahme zu, davon beteiligten sich 28 Vereine aktiv an der Zeremonie.
[937] N. N.: Enthüllung des Kriegerdenkmals, in: Miesbacher Anzeiger, Nr. 195, 31. Jg., 29. 8. 1905, S. 1 (im Akt des Stadtarchivs Miesbach: 324-02)
[938] ebd.
[939] ebd.

1914-18 und 1939-45). Die Jahreszahl „1705“ nimmt Bezug auf die sogenannte „Sendlinger Mordweihnacht“: Im Laufe des Spanischen Erbfolgekriegs wurde Bayern von österreichischen Truppen besetzt. Am 25. 12. 1705 versuchte ein oberländisches Aufgebot, die Stadt München zu befreien, die Truppen wurden jedoch vernichtend geschlagen. Da Miesbach zum Oberland gehört, konnte mit diesem Datum das Gedenken an die Toten geehrt werden, wie es der Festredner, Bezirkshauptlehrer Maier, in seiner Ansprache anläßlich der Enthüllung des Brunnens betonte[940]. Dieser fuhr mit pathetischen Worten, die den Nationalismus der Zeit erkennen lassen, fort: „Es ist dann das Jahr 1866 eingemeißelt, weil unsere Bayern dabei geblutet und ihre Treue für Fürst und Vaterland bewiesen haben; damit aber auch kommende Geschlechter wissen, daß Uneinigkeit die Völker schwächt und Einigkeit erstarkt. – Die Jahre 1870-71, Jahre eines Ringens und Kämpfens, wie noch nie vorher, folgen. ... Aber auch jenen sei die Ehre, die mitgekämpft für ihr Vaterland. Aus dem Kyffhäuser stieg der große Kaiser herauf um sein herrliches deutsches Reich wieder aufzurichten. Wir dürfen jener nicht vergessen, die mithalfen an der Errichtung des Reiches und am Niederzwingen des Feindes, der Bismarck, Moltke, Roon. Wir dürfen nicht vergessen unsere bayerischen Krieger, nicht vergessen unsere bayerischen Heerführer von der Tann, Hartmann usw.“[941]. Lehrer Maier erläuterte daraufhin die Ikonographie des Brunnens: „Droben auf unserem Denkmal steht St. Michael: es steht der „deutsche Michel“ auf dem Brunnen, früher das Gespött der Welt. Aber 1870 wuchsen ihm Flügel und heute sehen wir ihn auf einem Tiere stehen, das die Zwietracht versinnbildlicht. Möge er sie immer niederhalten, auf daß der Friede herrsche in Bayern, Friede in Deutschland, Friede bei allen Kulturländern, auf daß das Wort des Engels sich erfülle, das uns seit nahezu 2000 Jahren überliefert wird: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede den Menschen auf Erden“[942].

Der hl. Michael galt als Schutzpatron Deutschlands. Das von dem Engel überwundene Tier kann bei solchen Darstellungen als der zu schlagende, bzw. geschlagene militärische Gegner interpretiert werden[943]. Ob die zitierten besänftigenden Schlußworte des Hauptlehrers Maier, der Heilige halte im Sinne des Friedens die Zwietracht nieder, die einzige Interpretation sein sollte, muß dahingestellt bleiben.

---

[940] ebd.
[941] ebd.
[942] ebd.
[943] Vgl. hierzu auch die Ausführungen über das Kriegerehrenmal für die Friedenskirche St. Johannis in Nürnberg im Kapitel „Denkmäler“ der vorliegenden Arbeit.

Die positive Beurteilung des Brunnens zeigt ein Gutachten des Landesamtes für Denkmalpflege München aus dem Jahre 1941: Als im Rahmen der beginnenden Materialknappheit auch Kunstdenkmäler für Kriegszwecke eingeschmolzen werden sollten, sprach sich das Denkmalamt für eine Erhaltung des Werkes aus. Dieser Meinung schloß sich das Landratsamt Miesbach an[944].

Der Engel ist – durchaus in traditioneller Auffassung – in Legionärsgewandung römischer Soldaten gekleidet und versetzt dem zu seinen Füßen liegenden Drachen mit einem Kurzschwert den Todesstoß[945].
Die Gruppe ist auf Allansichtigkeit angelegt, da der Brunnen an einem zentralen Platz mitten in der Stadt aufgestellt ist.
Der rechte Arm des Heiligen holt aus zum Todesstoß, der linke Fuß ruht auf der Brust des sich verzweifelt wehrenden Untiers, dessen rechte Pranke die linke Wade des Engels zu fassen sucht. Der rechte Flügel der Michael-Figur hinterfängt den ausholenden Arm, so daß sich – mit Blick auf die Hauptansichtsseite – eine diagonale Linie zum linken Bein des Engels ergibt.
Betrachtet man die Gruppe von der Seite, so wird die vermeintlich geschlossene Achse aufgebrochen: Rechter Arm, die gewaltigen Flügel und linkes Bein greifen in den Raum aus. Beim Umschreiten der Gruppe wird die Allansichtigkeit deutlich. Die Summe der verschiedenen Seiten ergibt eine Art Drehbewegung, ähnlich einer „figura serpentinata“.
Die Verbindung von historistischer Gewandung und dynamischer Bewegung der Gruppe läßt den Brunnen in einer manieristisch-barocken Gestaltung erscheinen, einer Darstellungsweise, der Bleeker zu Beginn seines Schaffens anhing, als er noch stark von seinem Lehrer Wilhelm von Rümann geprägt war. Stilistisch ähnelt sie der Perseus-Medusa-Gruppe im Grottenhof der Münchner Residenz (um 1592 von Hubert Gerhard geschaffen) und der Perseus-Medusa-Gruppe Benvenuto Cellinis in Florenz (1554), die Bleeker gekannt haben dürfte.
Peter Breuer sieht in dem Werk „eine Plastik voll jugendlicher Bewegtheit, seine barockeste Arbeit, frei vom damals oft nachgeahmten gotischen, altdeutschen oder einem anderen vergangenen Stil“[946]. Auch Tank stellt stark barocke Formen[947] fest und Finckh „barockes Pathos und kraftvolle Naturnähe“[948].

---

[944] Stadtarchiv Miebsach: 324-02: Landrat (technisches Referat) an den Bürgermeister der Gemeinde Miebach, 31. 7. 1941
[945] Das Haupt des hl. Michael ließ Bleeker nochmals in Bronze gießen, so daß es einen eigenständigen Charakter als Kunstwerk erhebt (siehe hierzu das Kapitel „Portraitköpfe, Büsten und Reliefs“ der vorliegenden Arbeit und Abb. WV 3b).
[946] Breuer 1937, S. 280

Reichtum-Gruppe (WV 14)

Für die Ausstellung „München 1908“ auf der Theresienhöhe, die anläßlich der 750-jährigen Stadtgründung veranstaltet wurde, gestaltete Bleeker die „Reichtum“-Gruppe als Teil einer großen Brunnenanlage, deren Gesamtkonzeption Emanuel von Seidl entworfen hatte[949].

Das Werk, das noch heute auf dem Gelände steht, zeigt einen nur mit einem Lendentuch bekleideten, muskulösen Jüngling mit blumenbekränztem Haar, der auf einem „Wasserwidder“[950] reitet. Mit der rechten Hand stützt sich der Jüngling auf den Hinterleib des Reittieres, auf seiner linken Schulter trägt er ein schneckenförmiges Füllhorn, das er mit der linken Hand umfaßt und aus dem Perlen und andere Schmuckstücke hervortreten. Der Kopf des Tierwesens hat die Form eines Widders, anstelle von Hinterbeinen einen schuppigen Fischschwanz.

Die Gruppe lagert auf einem gewaltigen Felsblock, der durch schräge Einschnitte gegliedert ist, so daß der Eindruck einer Felsenklippe entsteht. Die heroische, edle Gestalt des reitenden Jünglings mit den sanften Gesichtszügen divergiert mit dem phantasievollen, sich leicht aufbäumenden Reittier. Der Künstler verband hier zurückhaltende Form mit urtümlicher Naturgewalt.

Bernhard Bleeker orientierte sich bei seinem Werk eindeutig an Adolf von Hildebrands Figuren des Wittelsbacher Brunnens auf dem Lenbachplatz in München (entstanden zwischen 1890 und 1895)[951]. Die blockhafte Figurengruppe ist auf eine Hauptansichtsseite angelegt, wodurch die reliefmäßige Geschlossenheit zur Geltung kommt, wie sie Hildebrand in seinem Werk „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ forderte.

Insgesamt flankierten sechs Figurengruppen die Esplanade vor dem Hauptrestaurant: Bleekers Gruppe stand am nördlichen, Hermann Hahns „Schönheit“-Gruppe (Abb. WV 14b) am südlichen Ende des großen ovalen Brunnenbassins. Am nordwestlichen und südwestlichen Rand des Beckens saßen eine männliche und eine weibliche Brunnenfigur von Erwin Kurz. Zwei weitere große Figurengruppen, die formal mit Bleekers und Hahns Werken zusammenhingen, waren nördlich und südlich, jeweils durch einen Weg von der

---

[947] Tank 1942, S. 55

[948] Finckh 1987, S. 362f. Finckh verweist allerdings in Bd. 2, Anm. 721, S. 144 auf die Abbildung des Bleekerschen Hl. Michael in der Nürnberger Friedenskirche aus dem Jahre 1934 (WV 185), so daß nicht sicher ist, ob Finckh irrtümlich eine falsche Abbildung brachte, oder ob er sich gänzlich auf das Werk von 1934 bezog.

[949] Riezler 1908, S. 453

[950] Hufschmidt 1995, S. 29

[951] So stellt auch Riezler fest, daß „man getrost die Plastik auf der Ausstellung zu ihrem größten Teil als eine Frucht Hildebrandischen Geistes bezeichnen“ könne (Riezler 1908, S. 450).

Brunnenanlage getrennt, aufgestellt. Es handelte sich hierbei um die „Phantasie“ von Karl Ebbinghaus (Abb. WV 14c) und die „Kraft“ von Fritz Behn (Abb. WV 14d).
Die Gruppen Bleekers und Hermann Hahns sind ohne starke Bewegung gestaltet, was auch der Thematik beider Darstellungen entspricht. Karl Ebbinghaus und Fritz Behn hingegen legten eine vitale Dynamik in ihre Werke, besonders Behn huldigte einem kraftvollen, monumentalen, „barocken“ Naturalismus. So ist das Gesamtensemble, wenngleich nicht alle Arbeiten dem Brunnen zugehörig sind, aufgelockert, indem laute Erregung mit ruhiger Zurückhaltung kontrastiert.
Walther Riezler sieht in Bleekers Gruppe das reifste Werk, eine „außerordentlich vornehme Stimmung“ gehe von der Figur aus, „eine warme Poesie der Empfindung“[952]. Die Gruppe von Erwin Kurz sei genauer durchgebildet, die „Schönheit“ Hahns unmittelbar und frisch, mit einem direkteren Naturerlebnis als Bleekers Werk, allerdings weniger vornehm und poetisch[953].
Wie bereits erwähnt, geht der Entwurf des Brunnenensembles auf Emanuel von Seidl zurück. So ist – streng genommen – er derjenige, der von Hildebrands Wittelsbacher Brunnen beeinflußt wurde. Doch hatten die beteiligten Bildhauer sicherlich gewisse künstlerische Freiheiten bei ihrer Gestaltung, so daß angenommen werden kann, daß auch sie dem Vorbild Hildebrands folgten.

Daß Hildebrand von Bleekers Werk sehr angetan war, belegt die Tatsache, daß ein Steinbozzetto der „Reichtum-Gruppe“ bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg in seinem eigenen Garten in München-Bogenhausen aufgestellt war[954] (Abb. WV 14a).
Wittstock hält diesen Bozzetto irrtümlich für einen Hildebrandschen Entwurf des „Steinschleuderers“ für den Wittelsbacher Brunnen[955]. Die Haltung der Figur, die nur bis zur Hüfte ausgearbeitet ist, sowie die Haarbehandlung und das Füllhorn lassen jedoch erkennen, daß es sich hierbei eindeutig um einen Entwurf der „Reichtum-Gruppe“ handelt. Bleeker hatte bei diesem Modell lediglich den rechten Arm der Figur näher an den Körper gerückt als bei seinem Werk im Ausstellungspark.
Die Konformität der Darstellung und des künstlerischen Ausdrucks, sowie die Aufstellung im Garten Hildebrands mag die irrtümliche Zuordnung des Bozzettos an Hildebrand erklären.

---

[952] Riezler 1908, S. 454
[953] ebd., S. 454f.
[954] Wittstock 1976, S. 37f. (mit Abb. Nr. 25)
[955] Wittstock, S. 37, zufolge steht der Bozzetto „laut [Hildebrandscher] Familientradition mit dem Wittelsbacher Brunnen in Verbindung“.

Die starke Orientierung an Adolf von Hildebrand wurde damals in Fachkreisen als ein Manko angesehen. So äußert sich Wilhelm Michel in seiner Kritik der Ausstellung vernichtend:
Die Plastiken „gleichen sich vielfach (nicht durchaus) im Ausdruck, in der Formbehandlung, in der stilistischen Gebärde so sehr, daß man sie kaum dem Schöpfer nach auseinanderhalten kann. Ich ziele dabei besonders auf die Plastiken vor der Fontäne und dem Künstlertheater. Auch das Gefühl für den Kubus übernehmen sie so glatt von Adolf von Hildebrand, daß von innerem Leben fast keine Spur mehr bleibt. Und alle pflegen sie diese breite vereinfachende Oberflächenbehandlung, die bei Hildebrand ruhig und vornehm, bei seinen Nachahmern aber energielos, weichlich und äußerlich wirkt. Ein durchschlagender plastischer Gedanke ist hier nirgends Gestalt geworden ... . Hildebrand erfüllt seinen klassizistischen Ausdruck immerhin mit dem Inhalte einer vornehmen, zielbewußten und geistreichen Persönlichkeit; bei seinen Anhängern aber prahlt leere Form. Freilich: man darf vielleicht von der Münchner Plastik nicht verlangen, was eben gegenwärtig nirgends geleistet wird“[956].

Dennoch scheint diese harsche Kritik der Beliebtheit der Werke keinen Abbruch getan zu haben. Die Ausstellung „München 1908“ hatte eine große Anzahl Besucher aus dem In- und Ausland angelockt[957], so daß Bleeker innerhalb kurzer Zeit überregionale Bekanntheit erlangte. Nicht umsonst erhielt er im gleichen Jahr einen Ruf an die Düsseldorfer Kunstakademie, dem er jedoch nicht folgte.

[956] Wilhelm Michel: Die Kritik der Ausstellung München 1908, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, I. Halbband 1908, S. 69-75, hier S. 73

[957] So besuchte offensichtlich auch eine große Anzahl französischer Künstler die Ausstellung, die einen starken Eindruck auf die „zahlreich nach München gesandten Delegierten französischer Kunstakademien, Kunstgewerbeschulen und privater Kunst-Institute“ gemacht hatte, was wiederum dazu führte, daß die Künstler Frankreichs die Münchner Künstler einluden, im Jahre 1910 an dem Pariser „Herbst-Salon“ teilzunehmen (StAM: Kulturamt 896/1: Münchner Kunstgewerbe-Ausstellung im Herbst-Salon 1910: Schreiben des Ausstellungs-Komitées an den Magistrat der Stadt München, 20. 9. 1909).

Der Windspiele-Brunnen (WV 210)

Bleekers Windspiele-Brunnen entstand im Jahre 1936[958] im Rahmen des Neubaus des Münchner Ärztehauses in der Brienner Straße. Er steht noch heute im Innenhof des Gebäudes. Das Ärztehaus – heute „Oberösterreich-Haus" – lag ursprünglich in der Arcisstraße, wurde jedoch im Zuge der Errichtung der Parteigebäude um den Königsplatz abgerissen. Als Ersatz erwarb der Münchner Ärzteverein in Gemeinschaft mit anderen ärztlichen Vereinigungen das Anwesen in der Brienner Straße 11[959], das sogenannte „Poschinger-Palais". Ursprünglich sollte es umgebaut und erweitert werden, schließlich entschloß man sich jedoch für einen Abbruch[960].

Am Sonntag, den 3. November 1935 wurde das von dem Architekten Roderich Fick neuerrichtete Gebäude durch Rudolf Heß seiner Bestimmung übergeben[961]. Auch Hitler gesellte sich später zur Einweihungsfeier und besichtigte das Haus, in dem im Dritten Reich die kassenärztliche Vereinigung Deutschlands, ihre Bezirksstelle München-Stadt, die Landesstelle Bayern, die Bayerische Landesärztekammer und der Ärztliche Bezirksverein München untergebracht waren. Am Tag der Einweihung fanden in München gleichzeitig die Eröffnung der Ludwigsbrücke und das Richtfest der Parteibauten am Königsplatz statt[962].

Den Auftrag für den Brunnen erhielt Bleeker vermutlich vom Verein des Ärztehauses, der ihm auch den Auftrag für ein Hitler-Portrait erteilte[963] (WV 211).

Der Brunnen aus Muschelkalk besteht aus einer kelchförmigen Schale. Aus dem Becken ragt der abwechselnd aus konkaven und konvexen Formen gebildete Brunnenstock hervor. Am ausladenden mittleren Segment sind drei Wasserausgüsse angebracht.

Auf dem Beckenrand stehen drei genau beobachtete Bronze-Windhunde auf ihren schlanken Hinterläufen. Ihre Vorderpfoten mit den langen Krallen liegen auf dem steinernen Brunnenstock. Die Hunde scheinen eine Witterung aufzunehmen: Ihre Köpfe sind nach oben gerichtet, die feinmodellierten Ohren angelegt. Die schlanken Körper lassen die Rippen,

---

[958] Laut Bistritzki 1974, S. 68, Nr. 35 entstand der Brunnen im Herbst 1935. Eingeweiht wurde der Brunnen am 11. 7. 1936 (Artikel „Brunnen als Hofschmuck", in: MNN, Nr. 188, 11. 7. 1936, S. 17).

[959] Heute ist es Brienner Straße 23.

[960] Gut 1937, S. 549f.

[961] N.N.: „Eine Pflegestätte nationalsozialistischen Denkens und Arbeitens", in: VB, Nr. 308, 4. 11. 1935, unpaginiert. Bereits im Dezember 1934 legte Architekt Roderich Fick einen Grundriß des neuen Gebäudes vor. Im Mai 1935 wurde die Genehmigung für den Um- und Neubau erteilt (BHStA: OBB 12735: Acten des königlichen Staatsministeriums des Innern: Betreff: Baupolizei in der Stadt München. Brienner Straße, 1901-1937).

[962] Gerstenberg 1935, unpaginiert; N.N.: „Eine Pflegestätte nationalsozialistischen Denkens und Arbeitens", in: VB, Nr. 308, 4. 11. 1935, unpaginiert

[963] BHStA: Mso 1766: Akten der Spruchkammer X, München: Rechtsanwalt Rudolf Dettweiler an den Kassationshof, 4. 7. 1947 und NL BB: I, B-4: Spruch der Spruchkammer X, München, 7. 12. 1946

Sehnen und Muskeln deutlich hervortreten. Kontrastreich sind die athletisch-filigranen Tiere gegen die massig-ausladende Brunnensäule gesetzt. Dieser Kontrast wird durch die geschwungene Konturlinie der Hunde betont, die von den auf schlanken Hälsen sitzenden Köpfen über die gerade Rückenlinie zu den angespannten Ruten verläuft. Die glatte Oberflächenstruktur mit nur geringer Binnenzeichnung, der weitgehende Verzicht auf naturalistische Details und die klar strukturierte Tektonik der Tiere sind typische Gestaltungsmittel des Künstlers in jenen Jahren und zeigen Bleekers Hinwendung zur damals vorherrschenden Monumentalkunst.

Laut Otto Josef Bistritzki erinnern die Hunde „an die Forderung der Zeit, die jungen Männer hatten »zäh wie Leder, hart wie Kruppstahl und flink wie Windhunde« zu sein“[964]. Auf den ersten Blick mag diese Interpretation durchaus zutreffend erscheinen, es stellt sich jedoch die Frage, warum gerade auf dem Areal eines *Ärzte*hauses ein Bezug zur deutschen Jugend, verkörpert durch einen Hundebrunnen, hergestellt werden sollte.

Einleuchtender wäre ein Bezug zur antiken Heilkunst: Der Hund war bereits in der griechischen und römischen Antike ein Attribut des Heilgottes Asklepios (bzw. des Aesculapius). Dem Tier wurde heilbringende Wirkung zugesprochen, sein Speichel galt als „Medizin“[965]. Diese Interpretation würde auch der Vorliebe Bleekers entsprechen, antike ikonographische Vorbilder für seine Werke zu verwenden.

Zweifelsohne dienten diese Hunde dem Bleeker-Schüler Hans Wimmer als Vorbild für seine Windspiele aus den Jahren 1953, 1959 und 1960. Das Werk aus dem Jahre 1959 ist gleichfalls Teil eines Brunnens (im Innenhof der Frankfurter Allianz-Versicherungs-AG, Ludwigstraße 11, München)[966].

Für das Ärztehaus München fertigte Bleeker außerdem zwei fischförmige Türgriffe am Hauptportal (WV 205) und zwei Schlangen mit einem Kelch als dessen Bekrönung (WV 204), desweiteren ein Hakenkreuzband an der Hausfront (WV 203), einen Portraitkopf Hitlers im Sitzungssaal (WV 211), ein Hitler-Relief im Beratungssaal des Ärztehauses[967] (WV 198) und mehrere Entwürfe für Embleme der Reichsärztkammer, die jedoch nicht ausgeführt wurden (WV 202).

---

[964] Bistritzki 1974, S. 68, Nr. 35

[965] Orth: Artikel „Hund“, in: Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, hg. v. Wilhelm Kroll, 16. Halbband, Stuttgart 1913, Sp. 2540-2582, hier Sp. 2576. Vgl. auch Toynbee 1983, S. 108f., S. 390 (Anm. 89f.). Toynbee verweist auf Beispiele im Asklepios-Heiligtum bei Epidauros, in der englischen Stadt Bath und im Lydney Park bei Lydney (Gloucestershire), wo Inschriften, Steinblöcke oder Hundefigürchen als Zeichen der heilbringenden Wirkung dieser Tiere gefunden wurden.

[966] Abbildungen der Wimmerschen Hunde bei Kuhl 1999, S. 160, WV 193 (S. 322), WV 224 (S. 337), WV 250 (S. 346); siehe hierzu auch Abb. WV 210b der vorliegenden Arbeit

[967] N.N.: „Das Haus der Deutschen Ärzte. Ein Werk edler Gesinnung und eigenschöpferischer Leistung“, in: VB, Nr. 308, 4. 11. 1935, unpaginiert. Siehe zum Ärztehaus auch: Gut 1937, S. 549-560

Der Fortuna-Brunnen (WV 326)

Im Oktober 1954 wurde Bleeker vom Landbauamt München zu einem eingeschränkten Wettbewerb eingeladen[968]. Das Thema war die Gestaltung eines Brunnens. Dieser sollte in der Treppenhalle des Verwaltungsgebäudes des Neubaus[969] der Staatlichen Lotterieverwaltung am Karolinenplatz in München aufgestellt werden. Das Motiv war freigestellt. Ende November wurden die Entwürfe begutachtet[970]. Bleeker ging aus dem Wettbewerb als Sieger hervor. Das Preisgericht urteilte, Bleekers Arbeit löse „die gestellte Aufgabe vollkommen. Besonders reizvoll an ihr ist die innere Beziehung des Etagenbrunnens zur vertikalen Gliederung der Halle ... Im Hinblick auf die vielen negativen Ergebnisse bildhauerischer Wettbewerbe erscheint es besonders erfreulich, dass hier eine ausgezeichnete, die Aufgabe völlig lösende Arbeit gefunden wurde, deren Verwirklichung auch der Stadt München zum Ruhme gereichen würde“[971]. Im Februar 1955 wurde der Vetrag zwischen dem Bayerischen Staat, dem Träger des Unternehmens, und Bleeker geschlossen. Der Künstler erhielt ein Honorar von 25.000 DM. Das untere Becken sollte bis zum 1. Mai des gleichen Jahres vollendet sein[972]. Vermutlich im Mai 1956 wurde das Werk fertiggestellt[973].

Bleeker schuf einen aus einem flachen Becken ragenden Kaskadenbrunnen mit drei Schalen, die sich nach oben verjüngen. Als Bekrönung des Brunnens erhebt sich die auf einer Kugel stehende nackte Glücksgöttin Fortuna, die über ihrem Kopf ein Füllhorn ausgießt, Hinweis auf die Institution, für die der Brunnen bestimmt ist.

Bleeker bewegte sich mit der Gestaltung der „Fortuna“ (siehe hierzu auch Abb. WV 326c) ganz in der Tradition eines gemäßigt stilisierenden Nachkriegs-Klassizismus, dem auch die meisten seiner Münchner Kollegen nach 1945 huldigten. Die Binnenstruktur der Figur ist nur wenig ausgearbeitet, auf naturalistische Details wurde weitgehend verzichtet. Der Künstler legte hier, wie bei nahezu all seinen Großwerken, Hauptaugenmerk auf das tektonische Gerüst.

---

[968] NL BB: I, B-43: Landbauamt München an Bleeker, 8. 10. 1954

[969] 1954-56 wurde nach Plänen von Carl Kergl anstelle des im Krieg zerstörten Palais Törring-Seefeld, das 1812 von Karl von Fischer für Kronprinz Ludwig errichtet und später von Graf Törring erworben wurde, ein Neubau errichtet (München und seine Bauten nach 1912..., München 1984, S. 449).

[970] Das Preisgericht setzte sich zusammen aus den Bildhauern Wackerle und Filler (der den abwesenden Toni Stadler vertrat), Direktor Düll von der Staatlichen Lotterieverwaltung, Prof. Esterer, dem Architekten des Gebäudes Kergl, Oberbaurat Rasp von der obersten Baubehörde und Oberbaurat Gruber vom Landbauamt München. An dem Wettbewerb nahmen teil: Bleeker, E. Krieger, Josef Erber, Irsa von Leistner und Marianne Lüdicke (NL BB: I, B-43: Protokoll der Preisrichter, 29. 11. 1954).

[971] ebd.

[972] ebd., Vertrag zwischen dem Bayerischen Staat und Bleeker, 4. 2. 1955 (von Bleeker unterzeichnet am 16. 3. 1955)

[973] ebd., Hermann Villhauer an Bleeker, 15. 5. 1956

Der Brunnen fügt sich durch diese neoklassizistische Gestaltung harmonisch in das Gesamtensemble des Gebäudes ein, das ebenfalls in einer traditionalistisch-neuklassischen Weise errichtet wurde. Hierdurch wird jedoch auch offensichtlich, wie sehr die Münchner Kunst der Nachkriegsjahrzehnte in einem konservativ-traditionellen Milieu verhaftet war. Auch Bleeker blieb in Zeiten verstärkter Abstraktion einem konventionellen Menschenbild treu.

Der Kronprinz-Rupprecht-Brunnen in München (WV 364)

Dieser Brunnen entstand zum Gedächtnis an Kronprinz Rupprecht von Bayern (1869-1955).
Im November 1958 wurde auf Initiative von Dr. Otto Kolshorn, des ersten Biographen Kronprinz Rupprechts, ein „Verein zur Errichtung eines Kronprinz-Rupprecht-Brunnens e. V." gegründet. Ziel dieses Vereins war es, dem 1955 verstorbenen Wittelsbacher ein adäquates Denkmal zu errichten. Da Rupprecht kein Freund von Standbildern, jedoch ein Liebhaber römischer Brunnen war, lag es nahe, ihm ein solches Denkmal zu setzen[974]. Der Verein sammelte zahlreiche Spenden, so daß im April 1959 ein Wettbewerb für den Brunnen ausgeschrieben werden konnte[975]. Bleeker gewann den ersten Preis[976].
Am 20. November 1959 erfolgte die Grundsteinlegung auf dem Platz vor dem Nordostflügel der Residenz (am Eingang der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), dem Marstallplatz. Vorgeschlagen hatte diesen Aufstellungsort Professor Rudolf Esterer, der zugleich auch Vorsitzender des Preisgerichts war[977]. Der Platz hatte insofern Symbolwert, als Rupprecht „nie in die Residenz seiner Väter einziehen konnte"[978], ferner von 1911 bis 1955 Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften war[979].

[974] Der Kronprinz-Rupprecht-Brunnen in München. Ansprachen anläßlich der feierlichen Eröffnung am 18. Mai 1961 (im Folgenden zitiert als „Ansprachen 1961"), S. 1
[975] NL BB: I, B-52: Vertrag zwischen dem „Verein zur Errichtung eines Kronprinz-Rupprecht-Brunnens e. V." und Bleeker, Februar 1960.
[976] Den 2. Preis erhielt Franz Mikorey (in Zusammenarbeit mit Günther Grassmann), den 3. Preis Theodor Georgii (in Zusammenarbeit mit Erwin Schleich). Insgesamt beteiligten sich 12 Künstler an dem Wettbewerb [laut Ansprachen 1961, S. 2: 10 Künstler] (Friedrich Mager: Brunnen singt ein bayrisch Lied. Heute Grundsteinlegung des Kronprinz-Rupprecht-Denkmals am Marstallplatz, in: SZ, Nr. 278, 20. 11. 1959). Mikoreys Entwurf zeigte eine riesige Brunnenschale, der Brunnensockel bestand aus einem Kubus mit symbolischen Darstellungen. Georgiis und Schleichs Entwurf zeigte ein langgestrecktes Becken entlang der Eingangsterrasse mit Wasserspeiern und Obelisk, den die Siegesgöttin Nike bekrönt (N. N.: Brunnen für Kronprinz Rupprecht. Heute Grundsteinlegung und Festakt – Auftrag an Prof. Bleeker, in: Münchner Merkur, 20. 11. 1959).
[977] Ansprachen 1961, S. 5
[978] ebd.
[979] ebd., S. 4

Laut Vertrag erhielt Bleeker ein Honorar von 50.000 DM (inklusive aller Kosten)[980]. Der Bronzeguß entstand in der Gießerei Hans Mayr[981]. Am 18. Mai 1961, dem 92. Geburtstag des Kronprinzen, wurde der Brunnen feierlich eingeweiht[982].
Ein kleines „Skandälchen" trug sich anläßlich der Einweihung zu[983]: Eingeladen waren neben zahlreicher Prominenz Vertreter der katholischen und evangelischen Kirche, so auch Abt Hugo Lang von St. Bonifaz, erster Beichtvater des Kronprinzen, und von protestantischer Seite Dekan Heckel. Der Münchner Weihbischof Neuhäusler nahm Anstoß an der nackten Figur und untersagte dem Abt die Weihehandlung, ebenso die Teilnahme in Zivil. Der evangelische Dekan Heckel hingegen erschien zur Einweihung und nannte den Brunnen ein Symbol des Lebens[984]. Das Verhalten der katholischen Kirche erinnert an den „Skandal", den die nackten „Rossebändiger" von Bleeker und Hermann Hahn 1931 in München hervorgerufen hatten.

Drei flache Stufen führen konzentrisch um das runde Brunnenbecken, dessen niedriger Rand einen Bezug zu dem den Brunnen umgebenden Platz schafft, gleich einer Einladung an den Betrachter, sich dem Werk zu nähern. Dieser optische Effekt wird jedoch durch den Höhenzug des Werkes wieder abgeschwächt (zumal der Brunnen auf Fernsicht und Einansichtigkeit ausgerichtet ist). In der Mitte des Beckens erhebt sich eine hohe Säule mit zwei übereinanderliegenden Schalen, wobei die untere breiter ist als die obere. Auf einer Kugel steht als Bekrönung des Brunnens eine nackte weibliche Figur, die in ihrer linken Hand eine kleine Pallas-Athene-Statue mit Lanze, Schild und Helm und in der Rechten eine Waage hält. Die Athene-Statue weist auf die „Liebe zur Kunst und Wissenschaft" des Kronprinzen hin, die Waage symbolisiert seinen Gerechtigkeitssinn[985].
Der Künstler knüpfte bei dieser Darstellung an eine lange Tradition dynastischer Denkmäler an[986]. Gerade das Motiv der „Justitia" bezog sich auf die herrschaftliche Fürsorge der

[980] NL BB: I, B-52: Vertrag zwischen dem „Verein zur Errichtung eines Kronprinz-Rupprecht-Brunnens e. V." und Bleeker, Februar 1960
[981] Friedrich Mager: Noch ein Wittelsbacherbrunnen. Morgen Enthüllung des Kronprinz-Rupprecht-Denkmals / Feierstunde um 11 Uhr, in: SZ, 17. 5. 1961. Eine Abbildung des Brunnens in der Gießerei Hans Mayr in SZ, 25. 4. 1961
[982] Ansprachen 1961, S. 3
[983] Helmut Seitz: Die ungeweihte Nackerte hinter der Residenz, in: SZ, 25. 8. 1992
[984] Ansprachen 1961, S. 16
[985] ebd., S. 6f.
[986] Zimmermann 1982, S. 89, sieht in der Gesamtfigur eine Variante der Justitia: „Die Figur der Justitia ist in der Kunst ein vertrautes Attribut päpstlicher oder dynastischer Grab- und Denkmäler, so daß in Verbindung mit der Inschrift, die das Münchener Denkmal als ein Gedächtnismal für einen Angehörigen des Hauses Wittelsbach ausweist, eine sinnfällige Beziehung zum Geehrten hergestellt und ikonographisch an die Tradition älterer dynastischer Denkmäler angeknüpft wurde".

Landesväter, deren Herrschaftsansprüche nicht zuletzt auf die Einhaltung von Recht und Gerechtigkeit basierten.

Daß Bleekers Brunnen unter dem Motto „Gerechtigkeit“ stand, zeigen drei Zeichnungen im Nachlaß des Künstlers, auf denen die Figur, die hier in ein lichtes Gewand gekleidet ist, eine Augenbinde und eine Waage trägt (Abb. WV 364a).

Bleeker steht hier – wie beim Fortuna-Brunnen (WV 326) – ganz in der „klassizistisch-archaisierenden“ Nachkriegs-Tradition. Der Aufbau des Schalenbrunnens erinnert an italienische Renaissance-Brunnen und an klassizistische Werke.

Die nackte weibliche Gestalt präsentiert in zurückhaltender Weise die beiden auf den Kronprinzen verweisenden Attribute. Der Künstler verzichtet bei der leicht stilisiert gestalteten Frauenstatue auf detailreiche Binnenmodellierung. Die Figur weist ein labiles Standmotiv auf, der Kontrapost ist nur angedeutet, sichtbar an dem durchgedrückten rechten Stand- und dem leicht gebeugten linken Spielbein (was im Übrigen auch bei der Figur des Fortuna-Brunnens sichtbar wird). Gleichwohl ist die Figur auf Grund der Vereinheitlichung der einzelnen Körperformen kompakt und ausgewogen durchgebildet.

Der Künstler vermeidet bei seinen großplastischen Werken in den meisten Fällen die Ausarbeitung von Details. Hier macht er eine Ausnahme: Die Figur trägt ein ornamentales Diadem auf dem Haupt, über ihre Schultern fallen links und rechts zwei Haarsträhnen herab. Diese Dekorationen lockern die Statuarik auf[987] und kehren bei der Mädchenstatue im Garten von Schloß Ringberg (WV 360) wieder.

Zwischen 1958 und 1960 fertigte Bleeker zum Gedächtnis an den Kronprinzen Rupprecht einen weiteren Brunnen, der anläßlich der 150-jährigen Zugehörigkeit Berchtesgadens zu Bayern im Schloßhof Berchtesgaden aufgestellt wurde[988] (WV 349). Der Künstler verzichtete hier auf figürlichen Schmuck und gestaltete einen einfachen Schalenbrunnen nach italienischem Vorbild. Offensichtlich war der Künstler auch von den klassizistischen Schalenbrunnen in München, wie beispielsweise vor der Universität (Abb. WV 349a) oder im Hofgarten, inspiriert.

[987] Eine Photographie zeigt ein Gipsmodell der Brunnenfigur. Sie hat ein Tuch um ihre Hüfte geschwungen, wodurch die Statue eine weitere Auflockerung erfährt. Bei der endgültigen Ausgestaltung verzichtete der Künstler jedoch auf diesen Effekt; siehe hierzu Abb. WV 364b.

[988] NL BB: I, B-48 (mit Abb.)

Zusammenfassung des Kapitels

Bernhard Bleekers Brunnen sind stilistisch variierend. Vom manieristisch-barocken Ensemble beim Michaelsbrunnen in Miesbach, seinem frühesten öffentlichen Werk, nähert er sich drei Jahre später bei seiner Gruppe „Reichtum“ den Formvorstellungen Adolf von Hildebrands, die von nun an für sein Werk in vieler Hinsicht bestimmend bleiben, obwohl Bleeker sie nicht sklavisch nachahmt. In den Dreißiger Jahren gestaltet er die Windspiele des Hundebrunnens in einer genau beobachteten Weise, die der zeitgemäßen neoklassizistischen Monumentalplastik entspricht. In den Fünfziger und Sechziger Jahren, beim Fortuna- und Kronprinz-Rupprecht-Brunnen in München, wendet sich der Künstler einer leicht stilisierenden Gestaltung der Figuren zu, indem er Statuarik und Silhouette höher bewertet als ausgeprägte Binnenzeichnung und naturalistischen Detailreichtum, wobei er immer der einfachen menschlichen „klassischen“ Darstellung den Vorzug vor moderner Modellierung gab.

Die privaten Kleinbrunnen sind in verspielt-naturalistischer Weise gearbeitet, auch die größeren Brunnenensembles für die Nadelfabrik „Groz-Beckert“ und für die Rheinischen Kalksteinwerke in Wülfrath, die sich harmonisch in eine Parkanlage einfügen, haben naturalistisches Gepräge.

Für den nicht-figürlichen Berchtesgadener Kronprinz-Rupprecht-Brunnen verwendete der Künstler klassizistische Vorbilder, wie sie auch in München häufig zu finden sind.

8.) *Kruzifixe und Kirchenausstattungen*

In diesem Kapitel sollen einige Kruzifixe Bleekers und seine Ausstattung der evangelischen Kirche in Herrsching am Ammersee besprochen werden.

Ob Bleeker ein religiöser Mensch war, ist nicht bekannt. Er wurde katholisch getauft, trat jedoch zweimal – im Februar 1933 und im März 1943[989] – aus der Kirche aus. Dieser letzte Kirchenaustritt hatte zur Folge, daß das Domkapitel von Speyer im Jahre 1962 dem Künstler den Auftrag für eine Kreuzigungsgruppe für die Afra-Kapelle im Dom zu Speyer entzog[990].

Die Triumphkreuzgruppe in der Reformationsgedächtniskirche in Nürnberg-Maxfeld (WV 233)

Im November 1933 wurde von der evangelisch-lutherischen Gesamtkirchenverwaltung Nürnberg ein Ideenwettbewerb für den Neubau einer großen Kirche im Nürnberger Stadtteil Maxfeld ausgeschrieben[991]. Das Projekt rief auch die nationalsozialistische Stadtregierung auf den Plan, den Kirchenbau zu unterstützen, um jeden Zweifel an der antikirchlichen Haltung des Regimes auszulöschen und auch kritische kirchliche Kreise für den Nationalsozialismus zu gewinnen[992]. Den Vorsitz des Preisgerichtes übernahm der nationalsozialistische Nürnberger Oberbürgermeister Willy Liebel. Prominentes Mitglied der Jury war Paul Ludwig Troost, nach dessen Plänen die „Führerbauten“ am Münchner Königsplatz und das Haus der Deutschen Kunst errichtet wurden. Troosts Teilnahme beim Preisgericht zeigt, welchen Stellenwert der neue Kirchenbau in Nürnberg, der „Stadt der Reichsparteitage“, hatte. Nach seinem Tod 1934 folgte ihm German Bestelmeyer als Juror nach[993]. Bestelmeyer hatte großen Einfluß in der Jury, so daß es nicht verwunderlich ist, daß einer seiner Schüler, Gottfried Dauner, den Wettbewerb gewann. Der Architekt schuf einen monumentalen romanisierenden zwölfeckigen Zentralbau mit drei Türmen, der sich sowohl an byzantinischen, karolingischen und ottonischen Bauformen orientierte als auch am staufischen Castel del Monte und an

---

[989] Auszug aus dem Taufbuch der Kirchengemeinde St. Lamberti in Münster, 23. 1. 1965: Bleeker wurde am 31. 7. 1881 getauft und trat am 13. 2. 1933 und am 22. 3. 1943 aus der Kirche aus (freundliche Auskunft von Silke Jahn, München). Bleeker muß zwischen 1933 und 1943 nochmals in die Kirche eingetreten sein. Möglicherweise geschah dies bereits 1934, da er in diesem Jahr für den Augsburger Dom ein Glasfenster fertigte (siehe hierzu das Kapitel „Gemälde und Zeichnungen der vorliegenden Arbeit und WV 187).

[990] NL BB: I, C-154: Domprobst Hofen vom Domkapitel Speyer an Bleeker, 17. 11. 1962. Offenbar wurde der Auftrag über Prof. Rudolf Esterer vermittelt, der ebenfalls vom Domkapitel über die Auftragsentziehung verständigt wurde.

[991] Brülls 1990, S. 162

[992] ebd., S. 163f.

[993] ebd., S. 164f.

Bauten German Bestelmeyers[994]. Letzterer war auch an der Innenausstattung beteiligt. Er schuf die Entwürfe für die Steinkanzel und den Tischaltar mit den Evangelistensymbolen[995]. Möglicherweise wurde durch seine Vermittlung auch Bernhard Bleeker herangezogen, der über dem Altar eine Kreuzigungsgruppe fertigte. Die überlebensgroßen Figuren stehen auf einem Holzbalken, der zwischen den Pfeilern der Chorkapelle in ca. 5 m Höhe angebracht ist. Die Grundsteinlegung der Kirche fand am 28. Juli 1935 statt, 1938 wurde sie geweiht[996]. Während dieser Zeit entstand auch Bleekers Gruppe[997].

Der Künstler orientierte sich bei seinem fast drei Meter großen Lindenholz-Christus an spätromanischen Monumentalskulpturen.

Christus ist mit vier Nägeln ans Kreuz geheftet. Seine Füße stehen auf einem Suppedaneum. Der Körper ist aufgerichtet, die Arme sind nahezu waagrecht ausgestreckt. Der Kopf ist leicht nach links unten gerichtet und bricht damit aus der strengen Frontalität heraus. Das Lendentuch reicht bis unterhalb der Knie und kontrastiert durch den reichen Faltenwurf mit der einfachen Körpergestaltung. Der Gekreuzigte trägt eine Krone, sein Blick ist keineswegs leidend, sondern scheint verinnerlicht in die Ferne zu schweifen. Durch die aufrechte frontale Haltung des Körpers, der schlank und athletisch in ruhiger Monumentalität geformt ist, was die gespannten Muskeln der Arme unterstreichen, durch den Blick und die Krone, ohne daß die Spuren der Passion besonders hervorgehoben werden, ist Christus hier als ein den Tod überwindender triumphierender Gottessohn dargestellt. Dies entspricht dem romanischen Kruzifix-Typus. Die sieghafte Überwindung des Todes unterstreicht auch die Schrift auf dem Balken, auf dem die Gruppe steht: „DER TOD IST VERSCHLUNGEN IN DEN SIEG“ (1. Korintherbrief 15, 55).

Die beiden Assistenzfiguren Maria und Johannes, die rechts und links unterhalb des Kreuzes stehen, blicken trauernd auf den Boden. Durch die s-kurvige Linie, die bei Maria stärker ausgeprägt ist, und durch die bewegte Gewand- und Körpermodellierung stehen diese beiden Figuren gotischen Vorbildern näher.

Der Künstler hatte sich bei der Konzeption seines Gekreuzigten möglicherweise am „Forstenrieder Kruzifix“ (um 1200) in der Heiligkreuz-Kirche im Münchner Stadtteil Forstenried orientiert (wenngleich es sich bei jenem Werk um den ersten Dreinagel-Typus handelt), desweiteren vielleicht am sogenannten „Großen Gott von Altenstadt“ (um 1200) in der Pfarrkirche St. Michael in Altenstadt bei Schongau (Abb. WV 233b).

---

[994] ebd., S. 167-169
[995] ebd., S. 171f.
[996] ebd., S. 162, 182
[997] Bleeker fertigte für diese Kirche auch ein Taufbecken (WV 234).

Der romanisierende Kruzifixus in der Kirche, die neben anderen auch romanische Bauformen aufweist, fügt sich harmonisch in den Kirchenraum ein. Der Künstler wird sicherlich den kunsthistorischen Zusammenhang beachtet haben.

Ob der sieghafte Christus Bleekers auch eine politische Aussagekraft haben sollte, bleibt ungewiß. Die romanischen Bauformen interpretierte der Architekt Gottfried Dauner als „Ausdruck unserer heutigen, herben, kämpferisch-heldischen Zeit“[998]. So gesehen könnte Bleekers Kruzifixus im Zusammenhang mit der Architetur als sieghafter Ausdruck eines willensstarken, heldischen, kampfbereiten Volkes interpretiert werden.

Abgesehen von einer möglichen politischen Auslegung des Werkes fügt sich Bleekers Modellierweise durchaus schlüssig in die Reihe seiner übrigen figürlichen Monumentalwerke. Der Künstler bevorzugte einen frontalen, verhaltenen Figurentypus mit nur geringer Binnenzeichnung. Bei Werken, die an der Antike orientiert sind, griff er vornehmlich auf archaisierende und klassische Darstellungen zurück, bei christlichen Werken arbeitete er oftmals in einer romanisierenden Weise. Zwar lassen sich archaisierende und romanisierende Formen nur schwerlich vergleichen, jedoch hat es den Anschein, daß der Künstler bei beiden „Stilen“ das „urtümliche“ Element suchte.

Gottfried Dauner interpretierte seine Kirche auch als religiöses Symbol des Protestantismus, indem er die drei Türme und den dreiachsigen Grundriß als Verkörperung der Trinität sah gemäß dem „lutherischen Dreiklang: Wort, Taufe, Abendmahl“, wie er auch den Bau als solchen als das „wuchtige, trutzige Gedächtnismal der Reformation“ betrachtete[999].

In diesem Sinne erkannte man auch Bleekers Kruzifixus „als die beste Verkörperung des Gedankens auch an die großen Zeiten der Reformation, die uns statt mittelalterlicher Verworrenheit einfache Klarheit, statt Formeln Leben, statt grausamer körperlicher Kasteiungen glaubensvolle Hingabe und statt Verehrung vieler menschlicher Heiliger den Blick auf den Heiland Jesus Christus allein, auf seine einmalige ewige und seligmachende Erlösungstat am Kreuze neu geschenkt hat“[1000].

---

[998] Zitiert nach Brülls 1990, S. 178. Um 1936 formulierte der Professor für Philosophie der Baukunst an der TH Berlin, Friedrich Seeßelberg, ganz allgemein eine Theorie für protestantische Kirchenbauten. Darin schreibt er, daß eine „heldische Willenshärte, eine nordisch-sittliche Einstellung ... hier der Schaffensmacht des Künstlers Rückhalt geben“ müsse (zitiert nach Brülls 1990, S. 179).

[999] Brülls 1990, S. 178

[1000] Emil Freiherr von Stromer: Der Kruzifixus der Reformationsgedächtniskirche in Nürnberg-Maxfeld, o. J., unpaginiert (im NL BB: I, B-18)

Die Ausstattung der evangelischen Kirche in Herrsching am Ammersee (WV 340)

Im Jahre 1953 entwarfen die Architekten Roderich Fick und seine Frau Catharina Fick-Büscher Pläne für die evangelisch-lutherische Erlöserkirche in Herrsching am Ammersee. Die Grundsteinlegung fand am 18. 9. 1955 statt, die Weihe der Kirche am 28. 10. 1956[1001].

Bei der Kirche handelt es sich um eine tonnengewölbte Saalkirche mit freistehendem Campanile, der durch einen Torbogen mit der Kirche verbunden ist. Bernhard Bleeker, der mit der Familie Fick befreundet war[1002] und vermutlich über ihre Vermittlung den Auftrag erhielt, schuf einen Großteil der Innenausstattung: Altar, Altarkruzifix, Altarleuchter, Kanzel, Taufstein, Kirchengestühl[1003], ferner das Kreuz an der Fassade über dem Hauptportal.

Die romanisierende Christusfigur für den Altar schuf der Künstler zwar während der Entstehungszeit der Kirche, jedoch wurde sie erst 1992 durch Vermittlung von Catharina Fick auf dem Altar in Herrsching angebracht[1004]. Die übrigen Ausstattungswerke des Künstlers sind in einer für die Fünfziger Jahre typischen stilisierten und formvereinfachenden Weise gestaltet.

Die Kanzel aus Kehlheimer Muschelkalk, die von Bleeker nachträglich mit Öl eingelassen wurde, um ihr eine dunklere Farbe zu geben[1005], steht auf einem massiven Podest. Der Kanzelfuß hat die Form eines achteckigen Pfeilers. Die Kanzel selbst führt diese Oktogonalform fort. Die dunkle Farbe verstärkt die Massivität der Kanzel und bildet mit dem ebenfalls sehr dunkel gehaltenen blockhaften Altar aus Theresiensteiner Marmor[1006] eine Einheit.

Vor den Stufen des Altares erhebt sich das auf einer Säule ruhende schalenförmige Taufbecken. Es steht auf einer in den Boden eingelassenen kreisrunden grauen Steinplatte. Seine Öffnung wird von einem Messingverschluss mit Knauf bedeckt. Die Unterseite der Schale ist auf jeder Seite eingeschnitten, so daß sie Ähnlichkeit mit einem Würfelkapitell

---

[1001] Karnapp 1996, S. 68

[1002] Von Roderich Fick nahm Bleeker im Jahre 1955 die Totenmaske ab (NL BB: I, B-59: Rechnung der Erzgießerei Mayr, 26. 1. 1956) (WV 328).

[1003] Karnapp, die die Quellen zur Entstehung der Kirche im Pfarramt Herrsching und im Kirchenbauamt durchgesehen hatte, erwähnt das Kirchengestühl bezüglich Bleeker nicht. Im NL BB: I, B-66, jedoch befindet sich eine Photographie des Kirchengestühls, so daß es nicht auszuschließen ist, daß der Künstler auch das Sitzmobiliar entworfen hatte.

[1004] Freundliche Auskunft von Jochen und Inge Bleeker, in deren Besitz die Korrespondenz mit der Herrschinger Kirchenverwaltung ist. Karnapp erwähnt diese Figur jedoch nicht. An Stelle der Figur war auf dem Altar ein spätgotischer Kruzifixus (um 1470) aufgestellt, der noch Reste der alten Fassung zeigte (Karnapp 1996, S. 68). Jedoch scheint auf der Abbildung in Karnapp, S. 68, bereits der Bleekersche Christus aufgestellt zu sein.

[1005] Karnapp 1996, S. 68. Der Schalldeckel stammt nicht von Bleeker. Er kam erst später durch Hans Döllgast zur Verbesserung der Akustik hinzu (ebd.).

[1006] ebd.

aufweist. Der Rotmarmor des Taufbeckens war eines der letzten Stücke aus dem seither aufgelassenen Steinbruch in Tegernsee[1007].

Die sechs Altarleuchter sind in schlichtem Dekor gehalten.

Das Bronzekreuz über dem Hauptportal hat an jedem seiner Enden ein segmentförmiges Ornament. Das Kreuz wird von sechzehn goldenen Strahlen hinterfangen, wobei jeweils vier Strahlen zwischen den Quer- und Längsbalken angebracht sind. Das Kreuz hängt in der Öffnung eines gesprengten Segmentgiebels, seine dunkle Bronze kontrastiert zu der schlichten weißen Kirchenfassade.

Die bronzene Christusfigur auf dem Altar ist an ein Kreuz geheftet, das reliefartig in eine vergoldete Bronzescheibe eingearbeitet ist. Um das Kreuz herum sind ebenfalls reliefartig 24 Strahlen angeordnet, die das göttliche Licht symbolisieren. Christus wird somit als am Kreuz gestorbener Erlöser hervorgehoben. Er ist mit vier Nägeln ans Kreuz geschlagen, seine Füße stehen auf einem Suppedaneum, das unterhalb der Bronzescheibe auf einem Podest angebracht ist, das wiederum auf einem hochrechteckigen Sockel steht. Die Arme Christi sind nahezu waagrecht ausgestreckt. Durch die Neigung seines Kopfes nach links unten bricht er aus der frontalen Mittelachse heraus. Christus ist mit einem bis zu den Knien reichenden Lendentuch bekleidet, das auf der linken Seite eingeschlagen und reich gefältelt ist, so daß es mit der Kopfneigung korrespondiert. Durch die stärkere Betonung einer Körperseite erreicht der Künstler eine leichte Auflockerung der sonst so starren Form. Wie bei Bleeker üblich, ist auch dieser Körper nur wenig ausmodelliert. Weder Arme, Beine noch Oberkörper weisen besonderes Muskelspiel auf, nur angedeutet ist die leicht vertiefte Region um die Gegend zwischen Brustkorb und Bauch. Die Neigung des Kopfes und der Gesichtsausdruck weisen Christus als bereits gestorben aus. Das glatte Haar ist streng symmetrisch in der Kopfmitte gescheitelt, links und rechts fällt je eine gedrehte Haarsträhne über die Schultern herab, ein Stilmittel, dessen der Künstler sich auch bei der Mädchenstatue für Schloß Ringberg (WV 360) und bei der Brunnenfigur des Kronprinz-Rupprecht-Brunnens in München (WV 364) bediente.

Trotz der auf den ersten Blick romanischen Kruzifixen ähnelnden Figur ist Bleekers Gekreuzigter weit von diesem Typus entfernt. Christus ist hier nicht in einer über den Tod triumphierenden Weise dargestellt. Zwar ist er noch aufrecht stehend gestaltet (im Gegensatz zu einem zusammengesunkenen toten Körper), auch sind kaum Spuren des Leides sichtbar (keine Dornenkrone, keine Seitenwunde, die von den Nägeln durchbohrten Stellen zeigen keine Wundmale), doch ist der Körper insgesamt wenig muskulös oder monumental

[1007] ebd.

modelliert, ohne Siegeskrone fällt der Kopf auf die Brust. Bleeker richtete die Konzentration hier auf die Erlösung von der Sündenschuld, die erst durch den Opfertod Christi wirksam wird. Durch Verzicht auf eine leidvolle Darstellung erhält der Kruzifixus eine ruhige Würde, die mit dem Gesamtarrangement der Kirche, dem schlichten Bauwerk und dem Weiß der Wände im Einklang ist[1008].

Der Vergleich mit einem gekreuzigten Christus (ohne Kreuz) aus bronziertem Gips (WV 366) im Besitz von Silke Jahn, der Tochter des Künstlers, zeigt eine ausgeprägtere leidvolle Darstellung als diejenige des Herrschinger Christus. Die Gipsfigur entstand in den Sechziger Jahren. Zwar sind Ähnlichkeiten mit dem Christus aus Herrsching festzustellen: Viernageltypus, waagrechte Arme, Seitenneigung des Kopfes, jedoch ist der Gekreuzigte nun in einer stärkeren Betonung der Leiblichkeit und des Leides gegeben. Die Füße sind aneinandergerückt, so daß der linke Fuß etwas über dem anderen ruht. Dadurch erfährt das „Standmotiv" der Beine eine labile Stellung, was sich in der Gesamthaltung fortsetzt. Der Oberkörper ist leicht nach links geneigt.

Auffallend sind die ausgemergelten einzelnen Körperpartien, besonders die Arme und Beine, bei denen die Sehnen stark hervortreten. Der Leib Christi ist in einer für Bleeker eher untypischen Weise gestaltet: Die Muskeln, Rippen und der eingefallene Bauch sind deutlich herausgearbeitet. Im reich gefältelten Lendentuch setzt sich diese Gestaltungsweise fort. Durch diese für Bleekers Œuvre durchaus als „extrem" zu bezeichnende Darstellung kommt ein Leid zur Geltung, welches der Künstler bei den vorherigen Kruzifixen so nicht zum Ausdruck gebracht hatte.

Zusammenfassung des Kapitels

Bernhard Bleeker, der zweimal aus der katholischen Kirche ausgetreten ist, schuf beide Hauptwerke seines plastischen kirchlich-christlichen Œuvres für protestantische Kirchen. Bei der Kreuzigungs-Gruppe für die Kirche in Nürnberg-Maxfeld, der in den Dreißiger Jahren entstand, sind deutliche Anklänge an romanische Vorbilder zu erkennen, mittels derer der Künstler einen siegreich-triumphierenden Christus schuf. Ob dies dem Wunsch der Auftraggeber entsprach, ist nicht bekannt, jedoch fügt sich dieser Typus dem Kirchenbau gut ein. Ferner bleibt ungewiß, ob das Werk, das möglicherweise auf Vermittlung German Bestelmeyers entstand, eine politische Aussagekraft besaß. Bleeker blieb bei der Fertigung dieses Kruzifixes seinem Darstellungsstil treu, indem er die „große Form" betonte unter Verzicht auf ausgeprägte Binnenmodellierung.

[1008] Der Künstler fertigte zudem drei Modelle dieses Kruzifixes (Abb. WV 340a-c), die sich jedoch nur unmerklich vom ausgeführten Werk unterscheiden.

Seine Arbeiten für die evangelische Kirche in Herrsching zeigen eine zeittypische, stilisiertere Bearbeitungsweise, indem Bleeker die einzelnen Ausstattungsgegenstände auf eine sachliche Art gestaltete. So entspricht das weitgehend ornamentfreie Mobiliar der kargen protestantischen Liturgie. Auch der Kruzifixus im Zentrum der Kirche, dem Altarbereich, ist darauf abgestimmt. Die Gestaltung des Gekreuzigten ist typisch für Bleekers Schaffenszeit nach 1945. Eine leicht stilisierende Körpermodellierung ohne besondere Volumina zeigt die Vorliebe des Künstlers für die menschliche Figur, die nun ohne ausgeprägte Binnenzeichnung auf den versachlichten Körperbau angelegt ist.
Eine expressivere Auffassung ist bei der Christusfigur im Besitz der Tochter des Künstlers zu erkennen. Muskelspiel und Streckung des Körpers dominieren hier und zeigen die Figur als leidend.

9.) *Kleinplastik*

Unter Kleinplastiken sind bei Bleeker diejenigen Arbeiten zu verstehen, die der Künstler als eigenständige Werke für private Zwecke schuf. Streng genommen kann allerdings jedes Modell, das für ein in größerem Maßstab ausgeführtes Werk gefertigt wurde, als Kleinplastik gelten. Die meisten dieser Modelle und Entwürfe sind nicht mehr erhalten oder wurden schon teilweise bei den betreffenden großformatigen Arbeiten besprochen. Im Folgenden sollen daher einige ausgewählte kleinplastische Werke vorgestellt werden, die privater Natur sind, aber auch einige Entwurfsmodelle für größere Projekte, die durch einen Bronzeguß oder eine anders geartete Oberflächenbehandlung den Charakter eigenständiger Werke aufweisen.

Zwei Arten von Kleinplastik sind zu unterscheiden: Figürliche Werke und Tierplastiken.

9.1.: Figürliche Kleinplastik

Sitzender Faun (WV 4)

Dargestellt ist ein kleiner jugendlicher Bronze-Faun mit keckem Gesichtsausdruck und geöffnetem Mund. Er sitzt breitbeinig auf einem Steinsockel, so daß sein Geschlecht deutlich zu erkennen ist. Sein Kopf ist nach links geneigt, der linke Arm hängt an seinem Körper herab, der andere Arm ist angewinkelt, seine Hand berührt die Innenseite des rechten Oberschenkels, der linke Oberschenkel ist leicht nach oben gezogen.

Das kleine Werk orientiert sich an antiken Faun-Darstellungen, ist naturalistisch modelliert und weist eine ausdrucksstarke Physiognomie auf, die die Arbeit stilistisch in die Frühzeit des Künstlers rücken läßt. Auf einer Photographie im Nachlaß Bleeker, die das Modell des Hl. Michael für die Stadt Miesbach zeigt (Abb. WV 3a), ist im Hintergrund dieser sitzende Faun zu erkennen. Da die Photographie sehr alt ist, vermutlich sogar aus der Zeit der Entstehung der Michaelsgruppe, muß der Faun bereits zwischen 1903 und 1905 gefertigt worden sein.

Verwundeter Krieger (WV 6)

Wie der „sitzende Faun“, so weist auch der „verwundete Krieger“ eine locker-bewegte, naturalistische Gestaltungsweise auf, die auf die Frühzeit Bleekers schließen läßt, was auch eine alte Photographie im Besitz der Familie Bleeker belegt: Das kleine Werk steht neben dem Modell für den Miesbacher St. Michaels-Brunnen, der zwischen 1903 und 1905 entstanden ist. Dargestellt ist eine nackte männliche Figur mit lockigem Haar und Vollbart in abwehrender Haltung. Der linke Arm ist schützend vom Körper weggestreckt, die rechte

Hand hält ein abgebrochenes Schwert. Der Mann ist mit dem rechten Bein auf sein Knie gesunken, das linke Bein ist ausgestreckt. Sein Oberkörper ist leicht zurückgebeugt, wodurch die Abwehrhaltung verstärkt wird.
Das Werk befindet sich in der Sammlung des Malers Walther Schachinger (1883-1962), einem guten Freund und Bewunderer Bleekers. Ob der Krieger verwundet ist, wie es der von Schachinger überlieferte Titel vermerkt, ist nicht ersichtlich.

Liebespaar (WV 206)
Eines der wenigen figürlichen kleinplastischen Werke, das vom Künstler datiert wurde, ist das „Liebespaar“ [1009].
Das kleine bronzierte Gipsrelief zeigt den Künstler und seine dritte Frau Ruth in inniger Vertrautheit. Es ist eines der intimsten und liebenswertesten Werke Bleekers.
Dargestellt sind der Künstler und seine Gemahlin auf einer Bank vor einer Mauer sitzend. Die Mauer wird rechts von einem Pilaster begrenzt. Der Künstler trägt seinen (durch viele Photographien belegten) Arbeitskittel. Seine Füße sind nackt, sein linker Fuß steht auf dem Rechten. Neben ihm sitzt seine Frau Ruth, die vollständig nackt ist, auf einem faltenreichen Tuch, welches über die Sitzbank drapiert ist und an der Seite herabfällt. Sie hat ihre parallel gestellten Füße auf das Tuch gesetzt, hier findet sich auch die Datierung. Der Künstler berührt zärtlich die rechte Hand seiner Frau. Sein Kopf ist nach unten geneigt, die Augen auf ihre Hände gerichtet. Ruth blickt ihm ins Gesicht.
Die Intimität dieser Szene wird verstärkt durch die Mauer mit der optischen Begrenzung durch den Pilaster auf der rechten Seite. Auf kleinem Raum sind beide Figuren eng miteinander verbunden. Trotz der geringen Tiefe des Reliefs setzen sich die Dargestellten deutlich von der Mauer ab.
Mit verhältnismäßig wenigen Gestaltungsmitteln gelang es dem Künstler, eine große Wirkung zu erreichen. Auch die Portraitähnlichkeit erreichte er mit nur knappen Zügen. Die Liebesbeziehung, die auf diesem Werk gezeigt wird, vermittelt keine Momentaufnahme, sondern eine gefestigte, dauerhafte Zuneigung, so daß trotz der skizzenhaften Modellierweise, die durch den unter der Bronzierung hervortretenden Gips verstärkt wird, kein Eindruck des Spontanen entsteht.
Indem sich Bleeker mit seinem obligatorischen Arbeitskittel zeigt, brachte er zum Ausdruck, wie sehr er sich als künstlerisch Schaffender fühlte. Dies wird noch unterstrichen durch das traditionsreiche Motiv „Künstler und Modell“.

[1009] Datiert auf der Vorderseite unten links: „Weihnachten 1935“.

Die Nacktheit seiner Frau und seiner Füße betonen die Intimität der Szenerie, so daß dieses Werk wie kein anderes Einblick in das Privatleben des Künstlers gibt.

Neben solchen Kleinplastiken, die vital naturalistisches Gepräge aufweisen, fertigte Bleeker auch einige wenige fragmentarische Werke:

Weibliche Statuette (WV 301)

Auf einem schwarzen Sockel steht eine fragmentierte Frauenfigur. Ihr rechter Arm endet unterhalb des Ellenbogens, an ihrem linken Arm fehlt die Hand. Das rechte Bein ist ab der Mitte des Schienbeins fragmentiert, dem linken Bein fehlen Knöchel und Fuß. Das Gesicht der Figur ist stilisiert, nur angedeutet sind Mund, Nase und Augen. Diese Fragmentierung gibt dem Werk das Gepräge einer antiken Statuette, die bei einer archäologischen Ausgrabung zu Tage getreten sein könnte. Durch die bewußte Fragmentierung entsteht die eigentliche Lebendigkeit des Figürchens. Wäre es vollendet, so würde es aufgrund der eng aneinander gepressten Beine wohl ein labiles Standmotiv aufweisen. Die fehlenden Gliedmaße hingegen lockern die Komposition auf und steigern den beabsichtigten skizzenhaften Eindruck.
Im Hinblick auf die stilisierte Gesamtwirkung und die Tatsache, daß Bleeker besonders nach 1945 mehrere kleinplastische Werke gefertigt hatte, wird die Figur in den Fünfziger oder Sechziger Jahren entstanden sein, was auch der Eigentümer des Werkes bestätigen konnte.

Männlicher Torso (WV 302)

Ähnlich der „weiblichen Statuette“ gestaltete Bleeker einen männlichen Torso, von dem mehrere Exemplare existieren. Das Werk entstand in den Fünfziger oder Sechziger Jahren[1010].
Der Figur fehlt der rechte Arm komplett, der linke reicht nur bis etwa zur Hälfte des Oberarmes. Das linke Bein ist unterhalb des Knies abgetrennt, das Rechte in Kniehöhe. Der Kopf der Figur ist nach links geneigt und ruht auf der linken Schulter. Trotz der geringen Höhe von 22 cm ist die Figur sehr körperbetont durchgebildet. Brust-, Bauch- und Oberschenkelmuskulatur, das Schlüsselbein und die Sehne des gebeugten Halses in Verbindung mit dem angedeuteten Kontrapost rücken die Figur in die Nähe klassischer Statuen. So könnte sich Bleeker bei der Gestaltung der Fragmentierung und der Kopfhaltung an der spätklassischen Statue eines Knaben (um 410 v. Chr.), dem sog. „Narkissos“, in der Münchner Glyptothek[1011], orientiert haben (Abb. WV 302a).

[1010] Freundliche Mitteilung von Dr. Heinz Ott
[1011] Saal III (Saal des Diomedes), Nr. 13, Marmor, H.: 82 cm

In Bleekers Œuvre sind als beabsichtigte Fragmente nur diese beiden Figuren (WV 301 und WV 302) bekannt[1012]. Der Künstler verzichtete in seinen großplastischen Arbeiten auf Torso- oder Fragmentmodellierungen.

Ob Bleeker ähnliche Ansichten bezüglich des Torso-Motivs hatte wie sein Bildhauer-Kollege Toni Stadler (1888-1982), bleibt ungewiß, da von Bleeker leider keinerlei Selbstzeugnis seiner Kunstauffassung überliefert ist. Sicherlich hatte der Torso und das Fragment bei Bleeker einen wesentlich geringeren Stellenwert als bei Stadler. Toni Stadlers Fragmentierungen sind der Versuch, einer Vollkommenheit und Schönheit Ausdruck zu verleihen, die ein Künstler jedoch *niemals* erreichen kann.

Daneben begreift Stadler das Torsomotiv nicht nur als Anzeichen für die Entfremdung vom sogenannten natürlichen Menschenbild, sondern auch als Rudiment der plastischen Gestalt des lebendigen Körpers als Vergegenwärtigung komplexer Ganzheit[1013]. Der Torso ist bei Stadler aus einer vollständigen Figur entstanden. Somit trägt er die Spuren der vollständigen Arbeit weiter in sich.

Das Torso-Motiv bei Bleeker diente möglicherweise als Experiment, die Spuren der Vergänglichkeit sichtbar zu machen. So wäre es zu erklären, daß die beiden fragmentierten Werke des Künstlers antikischen Motiven ähneln.

Christophorus-Statuette (WV 320)

Die Entstehungsgeschichte dieser Statuette ist nicht eindeutig geklärt. Zu Beginn des Jahres 1953 fertigte Bleeker einen Entwurf für den im Krieg zerstörten Fischbrunnen auf dem Münchner Marienplatz[1014], der jedoch nicht ausgeführt wurde[1015].

Die Christophorus-Statuette Bleekers war das Modell hierfür[1016]. Bernhard Bleeker orientierte sich bei seiner Christophorus-Statuette möglicherweise an dem im November 1954 enthüllten

---

[1012] Bleekers „Jünglingstorso“ kann nicht als eigenständiges Werk gelten, da es sich hierbei um ein Modell für den „Jüngling mit Speer“ handelte; siehe Abb. WV 224f.

[1013] Ausst. Kat. München 1978/79, S. 5

[1014] Der Fischbrunnen wurde 1862-65 von Konrad Knoll geschaffen (Biller/Rasp 1994, S. 184). Bereits im 14. Jahrhundert stand auf dem Schrannenplatz, dem heutigen Marienplatz, ein Fischbrunnen (Reister 1992, S. 83); nach Reister, S. 83, schuf Konrad Knoll den Brunnen erst 1884; nach Bistritzki, S. 18: 1866, wobei der Brunnen erst 1884 in Betrieb genommen wurde (Bistritzki, S. 80).

[1015] NL BB: I, B-35: Stadtbaurat Dr. Högg an Bleeker, 11. 3. 1953. Högg schrieb, der Entwurf sei „stark beachtet“ worden. Man hoffte, den Entwurf „an einem hierfür geeigneten Platz in nicht allzu ferner Zeit verwirklichen zu können“. Die Stadt vergütete einen Betrag von 200 DM für die entstandenen Aufwendungen und überwies davon 181, 30 DM an die Firma Rauchenberger für die Anfertigung des Modells. Bleeker erhielt den Restbetrag von 18, 70 DM. 1954 gestaltete Josef Henselmann den Fischbrunnen unter Beibehaltung einiger Figuren Knolls neu.

[1016] Freundliche Mitteilung von Jochen Bleeker. Der Name „Fischbrunnen“ hat keinen Bezug zu dem heutigen Motiv des Karpfens, sondern zu dem Fischmarkt, der sich seit 1587 rund um den Brunnen ansiedelte (Reister 1992, S. 83). Insofern ist es nicht verwunderlich, wenn Bleeker kein Fischmotiv entwarf.

Moses-Brunnen von Josef Henselmann im Innenhof der Herzog-Max-Burg, Lenbachplatz 7 in München[1017].

Die einschließlich Sockel 29 cm hohe Statuette Bleekers wurde mehrfach in Bronze gegossen, so daß man das Werk durchaus als eigenständige Arbeit ansehen kann.

Christophorus ist frontal stehend dargestellt. Auf seiner linken Schulter sitzt, ebenfalls frontal, das Jesuskind. Es ist sehr klein, so daß die Gestalt des Christophorus besonders gewaltig erscheint. Unter der Last des Kindes[1018] muß sich der Heilige, der leicht nach rechts gebeugt ist, mit beiden Händen auf seinen Stock abstützen.

Die Figurengruppe ist in sehr groben und knappen Zügen wiedergegeben. Vor dem langen Gewand des Christophoros heben sich nur schwach die parallel gestellten Beine ab, sie scheinen aus dem Mantel herauszuwachsen. Der mit knotigem Geäst durchsetzte Stock betont zusammen mit den Beinen die Vertikalität der Gestalt, die jedoch durch die Seitwärtsneigung des Oberkörpers wiederum etwas abgemildert wird. Der angewinkelte linke Arm des Heiligen findet seine Fortsetzung in der ausladenden Gewandfaltung darunter. Diese Modellierung vermittelt den Eindruck des skizzenhaft Schnellen und bildet einen Gegenpol zu dem ruhigen Stehen des unter der Last des Kindes gequälten Riesen.

Zur oben erwähnten möglichen Orientierung an der Moses-Figur von Josef Henselmann ist festzustellen, daß Bleeker, dessen Gruppe weit geschlossener wirkt als Henselmanns Figur, die Vertikalität übernommen haben könnte, die besonders durch den Stock und das Motiv des Sich-Aufstützens verdeutlicht wird. Motivisch und auch formal sind ansonsten wenig Ähnlichkeiten erkennbar.

Die bereits erwähnte skizzenhafte Ausführung des kleinen Werkes besitzt durch Sichtbarlassen des manuellen Arbeitsvorganges „impressionistische“ Anklänge, so daß Orientierungen am „Ratapoil“ Honoré Daumiers oder an Werken Auguste Rodins, beispielsweise an dessen „Balzac“, denkbar wären.

Bleeker schuf hier, im Gegensatz zu seinen sonst eher stilisierteren und ruhigeren, dennoch den menschlichen Körper betonenden, figürlichen Plastiken eine wesentlich unruhigere, skizzenhaftere, bewegtere, nahezu „moderne“ Darstellung. Zwar gab es solche Werke anderer Künstler bereits fünfzig bzw. einhundert Jahre zuvor (und damals waren sie in der Tat modern zu nennen), für Bleekers eher konservativen Stil – auch nach 1945 –, von dem sich der Künstler niemals ganz löste, kann dieses Figürchen jedoch ebenso als eine moderne Arbeit bezeichnet werden.

[1017] Freundliche Mitteilung von Jochen Bleeker

[1018] Zur Legende des Hl. Christophorus siehe das Kapitel „Denkmäler“: Hl. Christophorus

9.2.: Tierplastiken

Neben figürlicher Kleinplastik schuf der Künstler auch mehrere Pferdedarstellungen, Tiere, denen er besonders zugeneigt war, was auch aus einigen Gemälden hervorgeht[1019].

So gestaltete Bleeker 1952 ein Porzellanpferd für die Manufaktur Nymphenburg[1020] (WV 311), von dem er zwei Bronzeabgüsse fertigte (Abb. WV 311a). Eines dieser Bronzeexemplare versandte der Künstler nach Chicago an einen ehemaligen Mitschüler auf der Akademie der bildenden Künste in München, Fritz Mühlhäuser und dessen Lebensgefährtin Lili Auer[1021], einer Schülerin Bleekers. Das Pferd bewegt sich – allerdings anatomisch falsch – im Trab. Seine rechte Vorderhand ist bis zum Fußwurzelgelenk annähernd waagrecht angehoben und setzt die horizontale Linie des Leibes fort, der Unterlauf verläuft senkrecht nach unten, so daß das gesamte Bein im rechten Winkel steht. Das linke Hinterbein setzt nach vorne, berührt dabei den Sockel, auf dem das Pferd steht, nicht. Auch hier stehen Ober- und Unterlauf rechtwinklig zueinander. Das rechte Hinterbein setzt zurück[1022].

Der Kopf des Pferdes ist leicht nach rechts geneigt, die Mähne, in die beim Bronzeguß die Signatur „Bernh. Bleeker“ eingraviert wurde, ist „klassisch“-streng nach oben gestellt.

Trotz (oder gerade wegen?) der falschen Trabstellung erweckt das Tier den Eindruck von tänzelnder Leichtigkeit. Geschickt ließ der Künstler die Bauchlinie in das rechte Vorderbein übergehen und wiederholte diesen Effekt bei der Rückenlinie, die ebenfalls horizontal in den Schweif übergeht. Durch dieses Spiel tänzelnder Bewegungen in Verbindung mit den geraden Linien des Körpers und der klassischen Kopfform des Pferdes gelang dem Künstler eine ruhige und würdevolle Darstellung seines Lieblingstieres, das auch den Titel „Klassisches Pferd“ trägt.

Bleeker könnte möglicherweise von der Kleinplastik eines „Schreitenden Pferdes“ von Giovanni da Bologna[1023] (1580-90) inspiriert worden sein (Abb. WV 311c): Bein- und Kopfhaltung des ruhig schreitenden Tieres sind sehr ähnlich gestaltet.

[1019] Laut Jochen Bleeker besaßen der Künstler und seine Frau Ruth jeweils ein eigenes Pferd. Das Tier seiner Gattin hieß Priska, der Name seines Pferdes ist nicht bekannt.

[1020] NL BB: I, C-8: Fritz Bäuml an Bleeker, 25. 7. 1956 und Fritz Bäuml an Bleeker, 26. 7. 1966. Das Pferd ist noch heute im Programm der Nymphenburger Porzellanmanufaktur vorhanden, Abgüsse sind käuflich zu erwerben.

[1021] NL BB: I, B-34: Lili Auer an Bleeker, 14. 12. 1953. Der Künstler, der die Fracht als Geschenk im Wert von 600 DM deklarierte (ebd., Fritz Mühlhäuser und Lili Auer an Bleeker, o. D. (1953)), benötigte für die Sendung in die USA eine „Unbedenklichkeitserklärung“ und mußte den Grund für die Schenkung der Regierung von Oberbayern mitteilen (ebd., Speditionsfirma Gebrüder Wetsch an Bleeker, 27. 7. 1953). Das andere Bronzeexemplar befindet sich im Privatbesitz in Deutschland.

[1022] Ein trabendes Pferd setzt immer die beiden Beine auf der einen Seite nach vorne, während die Beine der anderen Seite zurückgehen. Bleekers Pferd läßt sein Pferd jedoch „gegenläufig“ traben.

[1023] London: Victoria and Albert Museum; Bronze; H.: 23,5 cm. Abgebildet in: Charles Avery: Giambologna. The complete sculpture, New York 1987, S. 158, Nr. 162

Ist das eben besprochene „Klassische Pferd“ in einer sehr geschlossenen Form modelliert, so ist die endgültige Ausführung eines bronzenen Pferdes wesentlich offener gestaltet (WV 350). An diesem Werk arbeitete Bleeker immer wieder innerhalb eines Zeitraumes von etwa zwölf Jahren bis zu seinem letzten Lebensjahr[1024].

Auch hier ist die Trabstellung eine falsche, was ein Leser der Zeitschrift „Das Schönste“[1025], in der Bleeker bei der Arbeit an dem Gipsmodell zu sehen war, im Jahre 1956 bemängelte[1026] (Abb. WV 350a). Auffallend ist die viel zu lange rechte Vorderhand, die in einer weit ausschwingenden Bewegung nach vorne gerichtet ist. Sein Pendant findet das Bein im nach hinten geschwungenen Schweif, der die Kopf-Rückenlinie des Tieres aufnimmt.

Dieses Pferd ist etwas größer und erscheint durch die „Längung“ schlanker als das zuvor besprochene tänzelnd-klassische Tier, welches durch seine den kompakten Körper ordnenden Strukturen der Beine, des Schweifs und des Kopfes insgesamt „geometrischer“ aufgebaut ist. Bleekers letztes Werk bricht nun mit seinen herkömmlichen Pferdedarstellungen, indem er sich nach langer Arbeit daran entschloß, ein manieristisch überlängtes Bein zu modellieren. Warum er dies tat, ist ungewiß. Zweifelsfrei war es gewollt[1027], wiewohl es ebenfalls Absicht war, falsche Schrittstellungen zu konzipieren. Es wird wohl Ausdruck seiner künstlerischen Freiheit gewesen sein.

Zusammenfassung des Kapitels

Kleinplastiken tauchen in der gesamten Schaffenszeit des Künstlers immer wieder auf. Es handelte sich hierbei um Auftrags- und Entwurfsarbeiten, Geschenke und private Werke.

Die frühen Arbeiten Bleekers, der „Sitzende Faun“ und der „Verwundete Krieger“, zeigen eine naturalistisch-bewegte Darstellung, die an klassisch-antiker Kleinplastik orientiert ist.

Einige wenige Werke, die das Fragment oder den Torso zum Inhalt haben, können mit Blick auf sein gesamtes Schaffen nur als Experimente gelten. Zu sehr war Bleeker an der ganzheitlichen Darstellung des Menschen interessiert.

Die kleine Christophorus-Statuette, als Modell für den Fischbrunnen am Münchner Marienplatz konzipiert und mehrfach in Bronze gegossen, zeigt, daß der Bildhauer solch skizzenhaft-impressionistische Entwürfe auch als autonome Arbeiten betrachtete und ihnen eigenständigen Charakter beimaß.

[1024] Freundliche Mitteilung des Eigentümers.

[1025] Das Schönste. Die Monatsschrift für alle Freunde der schönen Künste. Theater- Filmkunst- Fernsehen- Musik- Tanz- Dichtung- Malerei- Plastik- Baukunst- Wohnkultur, Nr. 10, 1956, Oktoberheft, S. 50

[1026] NL BB: I, C-80: Karl Krengel an Bleeker, 29. 10. 1956

[1027] Auf der Abbildung in der Zeitschrift „Das Schönste“ ist das Bein in nahezu normaler Proportion gegeben. Der Künstler änderte im Lauf der Zeit noch die Form des Schweifes, der Mähne und des Kopfes (siehe hierzu Abb. WV 350a-c).

Die Gestaltungen der kleinen Pferdeplastiken, Tiere, denen der Künstler großes Interesse und Sympathie entgegenbrachte, sind auf Grund der falschen Gangart, der absichtlich manierierten Überlängung einzelner Körperteile und filigran-tänzelnden Gestaltung als Ausdruck künstlerischer Freiheit anzusehen.

10.) *Münzen, Medaillen und Ordenszeichen*

Der Wittelsbachische Herzog Albrecht V. (1528-1579) begründete in München den Grundstock für eine Kollektion von Münzen und Medaillen. Neben Werken aus der Antike kamen auch einige wichtige zeitgenössische Medaillen, besonders aus der Hand der oberitalienischen Medailleursfamilie Abondio[1028], hinzu. Im 18. Jahrhundert fertigte der aus Slowenien stammende Münzmedailleur Franz Andreas Schega (1711-1787) bedeutende Arbeiten[1029].

Erst während der Regierungszeit König Ludwigs I. (1825-1848) wurde der Medaillenkunst wieder ein neuer Rang zugesprochen, wenngleich auch in einem nur begrenzten Rahmen. Ludwig förderte, nicht zuletzt auf Grund seines Interesses für Geschichte, die Numismatik, indem er zeitgenössische Ereignisse und historische Bezüge gleichsam propagandistisch für ein „gesamtbayerisches Traditionsbewußtsein“[1030] nutzen wollte. So fertigte der aus Berlin stammende Carl Voigt (1800-1874) den sogenannten „bayerischen Geschichtstaler“, der als Ehrenbezeugung den bayerischen Staatsbeamten ausgehändigt wurde. Eigene Geschichtsmedaillen wurden somit in Bayern nicht mehr benötigt, die übrigen thematischen Motive kamen zumeist aus den alten Zentren der Metallverarbeitung, Augsburg und Nürnberg[1031].

Die eigentliche Erneuerung auf dem Gebiet der Medaillenkunst, die gleichzeitig mit der „Reform“ der Münchner Plastik und des Kunstgewerbes zu sehen ist, ging auf Adolf von Hildebrand zurück. Dieser fertigte anläßlich des 80. Geburtstages Otto von Bismarcks im Jahre 1895 eine Jubiläumsmedaille, die gleichsam „revolutionär“ zu nennen ist: Wurden zuvor häufig allegorische Figuren und anekdotische Erzählungen auf den Medaillenseiten wiedergegeben, so besticht hier die Unmittelbarkeit der Darstellung in Verbindung mit der Reduktion und Konzentration auf das Wesentliche, den Kopf des ehemaligen Reichskanzlers und seine Bedeutung für das Deutsche Reich (symbolisiert durch eine Eiche).

Auch Bernhard Bleeker fühlte sich dieser Modellierweise verpflichtet.

Propagiert wurde diese neue Art der Gestaltung, die, wenn auch noch nicht sofort, zu einer Monumentalisierung der Münz- und Medaillenkunst führte, von zahlreichen Aufsätzen und

---

[1028] Wesche 2003, S. 1
[1029] ebd., S. 2
[1030] ebd.
[1031] ebd., S. 3

Publikationen ausgewiesener Experten der Numismatik, beispielsweise Alfred Lichtwarks 1895 erschienene Schrift „Wiederentdeckung der Medaille“[1032].
Sicherlich spielte auch die übermächtige Medaillenproduktion Frankreichs zu dieser Zeit eine große wirtschaftliche und künstlerische Rolle. Im Jahre 1902 wurden im Frankfurter Medaillenhandel für 100.000 Mark moderne französische Medaillen verkauft[1033], was letztendlich dazu führte, daß sich auch deutsche Künstler bemühten, ihr Angebot qualitätvoll zu erweitern, nicht zuletzt auch durch die Fertigung spezifisch „deutscher“ Themen.
Besondere Bedeutung kam nicht zuletzt auch dem Schrobenhausener Münzprägebetrieb Carl Poellath zu, der ab 1892 von dem Unternehmer Georg Hitl (1863-1923) geleitet wurde[1034].

Im Folgenden sollen einige ausgewählte Münzen und Medaillen Bernhard Bleekers betrachtet werden, die nach Gattungen zu unterscheiden sind:

- Münzen, Medaillen und Ordenszeichen des Hauses Wittelsbach
- Gedenkmedaillen für Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens
- Plaketten und Medaillen mit antikischen Motiven

10.1.: Münzen, Medaillen und Ordenszeichen des Hauses Wittelsbach

Der Künstler stand mit den Wittelsbacher Herrschern in freundschaftlichem Kontakt. So ist es auch naheliegend, daß man Bleeker nicht nur mit der Fertigung von Statuen oder Portraitköpfen, sondern auch mit Entwürfen für Münzen, Medaillen und Ordenszeichen betraute.

Münzen, Medaillen und Ordenszeichen, die Alois Börsch ausführte[1035]

Diese Münzen und Medaillen zeigen auf der Vorderseite jeweils den Kopf des regierenden Herrschers im Profil, auf der Rückseite entweder eine Inschrift, Lorbeerzweige, ein Wappen oder einen Reichsadler.
Bernhard Bleeker schuf nur die *Entwürfe* und *Modelle* der *Vorderseite*. Die Ausführung der Münzstempel übernahm der königlich bayerische Münz- und Hofmedailleur Alois Börsch (1855-1923)[1036].

[1032] Alfred Lichtwark: Wiederentdeckung der Medaille, in: Pan 1, 1895, S. 34-39. Vgl. auch Rudolf Bosselt: Über die Kunst der Medaille, Darmstadt 1905 und die zahlreichen Berichte über Medaillenkunst von Georg Habich oder Max Bernhart in der Bibliographie.
[1033] Wesche 2003, S. 5
[1034] Genaueres hierzu siehe unten, S. 252f., Anm. 1052 und 1053
[1035] Siehe hierzu WV 57, WV 59, WV 60, WV 63, WV 71, WV 72, WV 89, WV 99, WV 100, WV 101
[1036] Gebhardt 1998. Börsch schuf in 45 Jahren zahlreiche Münzstempel zu Vorderseiten von rund 30 Münzsorten für das Königreich Bayern und das Herzogtum Sachsen-Meiningen, desweiteren fertigte er mehr als 300

Bleeker fertigte Entwürfe für mindestens 20 Werke, wobei die Darstellung der Vorderseite nur unmerklich variiert: Immer ist darauf der Kopf König Ludwigs III. von Bayern[1037] im strengen Profil nach links zu erkennen mit der Umschrift „LUDWIG III KOENIG V. BAYERN“. Gelegentlich schmücken die Vorderseite ein Perlkreis und Ähren, ist der Halsabschnitt flacher, das Profil weniger idealisiert und die Schrift größer. In den meisten Fällen heben sich das Antlitz des Herrschers und die Schrift nur wenig vom Münzfeld ab. Ausnahmen hierzu bilden die Medaille „Staatspreis des Staatsministeriums des Innern“ (1914) (WV 71), die Medaille „Gemeinde Einöd-Ingweiler“ (WV 59), ein „König-Ludwig-Kreuz“ (1916) (WV 89), ein „Jubiläumskreuz des K. u. K. ungarischen Infanterie-Regiments Nr. 62 >Ludwig III. von Bayern<“ (1918) (WV 100) und ein „Erinnerungskreuz zum Centenarium der Bayerischen Verfassung“ (1918) (WV 99). Bei diesen Werken ist der Kopf stärker erhaben, so daß die Plastizität hierdurch mehr zur Geltung kommt.

Bleeker war bei der Konzeption dieser Münzen auf eine klare und einfache, auf das Wesentliche reduzierte Formensprache bedacht. Nur durch die Umschrift ist Ludwig als König gekennzeichnet. Der Künstler verzichtet bewußt auf eine allzu repräsentative Darstellung des Regenten, wodurch die Volkstümlichkeit des Königs stärker betont werden sollte. In diesem Sinne greift er auf klassizistische Gestaltungsweisen zurück, die auf übermäßigen „Luxus“ der Darstellung verzichten.

Die Themen der Münzen sind unterschiedlicher Natur: So existieren neben den bereits erwähnten „plastischeren“ Münzen und Kreuzen mehrere Zwei-, Drei-, Fünf- und Zwanzig-Mark Münzen (WV 72a-k), die auf der nicht von Bleeker ausgeführten Rückseite einen Reichsadler mit Brustschild und Kette zeigen, über dem eine Reichskrone mit Zierband schwebt.

Weiterhin fertigte Bleeker die Modelle für eine Mehrzweckmedaille mit zu einem Kranz gebundenen Lorbeerzweig auf der Rückseite (nach 1913) (WV 63), desweiteren für eine Gedenkmünze anläßlich des Münzbesuches Ludwigs im Jahre 1918, wobei der Revers eine Handhebelpresse mit Münchner Kindl und Umschrift zeigt (WV 101). Darüberhinaus findet sich eine Münze, die für die Gemeinde Ludwigshafen am Rhein (mit Stadtwappen auf der Rückseite) geschaffen wurde (WV 60).

Medaillen (Prägung und Guß), auch nach fremden Modellen, so von Adolf von Hildebrand, Theodor Georgii, Bleeker, Caspar von Zumbusch u. a. Börsch schuf für Bayern, Nassau/Luxemburg und Sachsen-Meiningen auch Ehrenzeichen und Auszeichnungen, darüber hinaus schnitt er Stempel für bayerische Postwertzeichen und beteiligte sich mit eigenen Medaillen an verschiedenen Ausstellungen (Gebhardt 1998, S. XIII).

[1037] Diese Münzen entstanden zwischen 1912 und 1918. Im Jahre 1912 folgte Ludwig seinem Vater, Prinzregent Luitpold, auf den Thron, 1918 wurde der König gestürzt, ohne jedoch abzudanken, 1921 verstarb er.

Sonstige Plaketten, Münzen und Medaillen für die Wittelsbacher

Im Jahre 1911 entwarf Bleeker im Auftrag des Kunstvereins München eine Medaille anläßlich des 90. Geburtstages des Prinzregenten Luitpold (WV 37), die in Gold, Silber und Bronze ausgeführt wurde. Auf der Vorderseite ist der Kopf des Regenten im Profil nach links dargestellt. Die Umschrift lautet: „LUITPOLD PRINZREGENT VON BAYERN“. Der Entwurf der Rückseite stammt ebenfalls von Bleeker. Dargestellt ist eine nackte Frau in einem angedeuteten Kontrapost. Mit ihrer linken Hand hält sie den Malerschild, der auf dem Boden steht, in der Rechten eine Statuette. Über ihren rechten Arm ist ein Gewand geschwungen, das hinter ihren Oberschenkeln zum linken Arm führt und über diesen drapiert ist. Die Frau steht auf einer Platte, darunter ist die Signatur „B. BLEEKER“ zu erkennen. Die Umschrift lautet: „SEINEM HOHEN PROTEKTOR ZUM 90. GEBURTSTAG D. KUNSTVEREIN MUENCHEN“.

Die nackte Frauengestalt versinnbildlicht die „Kunst“, die durch die beiden Gattungen Malerei (zu erkennen am „Malerschild“) und Bildhauerei (zu erkennen an der Statuette in ihrer Rechten) gekennzeichnet ist. Hierdurch wird auf das Protektorat des Prinzregenten angespielt, der sich in seiner Funktion als Regent der Förderung der Künste verpflichtet sah. Dieses ikonographische Mittel setzte Bleeker auch bei der Gestaltung des Kronprinz-Rupprecht-Brunnens auf dem Marstallplatz in München ein (WV 364): eine nackte Frau als Sinnbild der „Kunst“ hält in ihren Händen eine Statuette der Pallas Athene und eine Waage. Das Mäzenatentum und der Gerechtigkeitssinn Rupprechts sollten somit besonders betont werden.

Von Luitpold wurden vor und während seiner Regierungszeit zahlreiche Münzen und Medaillen gefertigt. Viele Vereine und Gemeinden schmückten ihre Medaillen mit dem Antlitz des Regenten. Auch Luitpold selbst vergab gerne solche Ehrbezeugungen. Oftmals wurde er im Brustbild mit Uniform und Orden dargestellt.

Adolf von Hildebrand schuf als erster ein reines „Kopfbild“ ohne Brustansatz, was zum Vorbild für die „Prinzregent-Luitpold-Medaille“ und die Gedenkmünzen zu seinem 90. Geburtstag wurde[1038]. Dieser Tradition schloß sich Bleeker an.

Gerlind Werner zufolge war Bleekers „harte und übermäßig kräftige Formulierung des Themas“ im Volke jedoch nicht beliebt, die Köpfe wirkten zu „guillotiniert“[1039].

Diese Ablehnung der Bleekerschen Gestaltung ist allerdings nicht nachweisbar. Im Gegenteil: Seine Münzen, Medaillen und Ordenskreuze mit dem Antlitz König Ludwigs III. zeigen

[1038] Gerlind Werner 1988, S. 40
[1039] ebd.

oftmals hohe Auflagen[1040], so daß offensichtlich gerade diese zurückhaltende Gestaltungsweise große Wertschätzung fand.

1917 schuf Bleeker den Entwurf zu einer hochovalen Plakette aus Biskuit-Porzellan, die als Weihnachtsgabe an die im Felde stehenden bayerischen Soldaten ausgegeben wurde[1041] (WV 96). Dargestellt ist Kopf Ludwigs III. im strengen Profil nach links mit schrägem Halsabschnitt ohne königliche Attribute. Unter dem Portrait ist sie bezeichnet mit „LUDWIG III / KOENIG VON BAYERN".
Weiterhin gestaltete Bleeker in den Jahren 1913 und 1914 zwei Reliefs mit dem Kopf des Königs (WV 56 und WV 69), der identisch ist mit den übrigen Bildnissen der Bleekerschen Münzen, Medaillen und Ordenszeichen, so daß anzunehmen ist, daß der Künstler auf von ihm selbst vorgefertigte Entwürfe zurückgriff[1042]. Nur so ist die genaue Übereinstimmung der Bildnisse zu erklären.

10.2.: Gedenkmedaillen für Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens

Neben den Münzen und Medaillen, die das Antlitz eines Vertreters des Hauses Wittelsbach zeigen, fertigte Bleeker zahlreiche Ehren- und Gedenkmünzen für Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens[1043].
Als am 2. August 1934 Reichspräsident Paul von Hindenburg verstarb, gedachte man Seiner mit verschiedenen Gedenkmedaillen. Auch Bleeker erhielt den Auftrag für eine Medaille (WV 186). Sie wurde von der Bayerischen Staatsmünze geprägt und war in Feinsilber und Bronze erhältlich. Auf der Vorderseite ist Hindenburgs Kopf im Profil nach rechts dargestellt. Er trägt einen Lorbeerkranz. Links unter dem Halsabschnitt findet sich die Signatur „BB". Die Umschrift lautet „GROSSER FELDHERR ZIEHE EIN IN WALHALL"[1044]. Die Rückseite zeigt zwei sich umschließende Hände. Darüber prangt das Hakenkreuz. Die Umschrift lautet „ZU VOLLER ERFÜLLUNG UND VOLLENDUNG DER GESCHICHTLICHEN SENDUNG UNSERES VOLKES".

[1040] So wurden beispielsweise von dem „König-Ludwig-Kreuz" (WV 89) zwischen 1916 und 1918 ca. 90.000 Stück hergestellt (Gebhardt 1998, Nr. 423, S. 184).
[1041] Glaser 1995, Nr. 73 (S. 105)
[1042] Die beiden Reliefs werden im Kapitel „Portraitköpfe, Büsten und Reliefs" dieser Arbeit genauer besprochen. Neben den Bleekerschen Portraits König Ludwigs III. auf den Reliefs, Münzen, Medaillen und Ordenszeichen existieren auch einige Pfeifen, auf deren Kesseln ebenfalls der Kopf des Königs in dieser Art dargestellt ist; siehe hierzu WV 79.
[1043] Hierzu gehören auch einige Medaillen und Plaketten für die Häuser Thurn und Taxis und Fugger zu Glött (WV 77, WV 78 und WV 90).
[1044] Diese Aussage – etwas abgeändert – äußerte Hitler am Sarkophag Hindenburgs am 7. 8. 1934: „Toter Feldherr, geh nun ein in Walhall" (Domarus 1962, Bd. I, S. 438).

Der Kopf des Reichspräsidenten ist im Stil der Zeit mit harten, kantigen und monumentalen Zügen wiedergegeben. Bleeker erreichte mit wenigen Mitteln eine heroisierende Gestaltungsweise, die dem Kult um den verstorbenen Hindenburg entsprach und durch die Umschrift verstärkt wurde. Vorbild für dieses Portrait war Bleekers Marmorkopf des Reichspräsidenten aus dem Jahr 1930 (WV 154), der ebenfalls in großen monumentalen Formen dessen Züge wiedergibt, jedoch in einer abgemilderten, „runderen" Weise[1045]. Die Inschrift und die Darstellung auf der Rückseite der Medaille war als Aufforderung zur Einigkeit der „Volksgemeinschaft" zu verstehen, durch die ein „neues Deutschland" entstehen werde. Die „Münchner Zeitung", der „Völkische Beobachter" und die „Münchner Neuesten Nachrichten"[1046], deren Artikel über diese Medaille nahezu identisch sind[1047], interpretierten die Rückseite als Hindenburgs „heiliges Vermächtnis; er legt die künftige Sorge um Volk und Vaterland in die Hände Adolf Hitlers und stellt allen Deutschen die mahnende und zugleich verpflichtende Aufgabe, in treuer Arbeit zusammenzustehen zum Wiederaufbau des Vaterlandes und gemeinsam hinzuwirken auf das große Ziel", welches in der Umschrift angegeben war: „Zu voller Erfüllung und Vollendung der geschichtlichen Sendung unseres Volkes". Diesen Aufruf zur Treue unterstreichen die beiden sich umschließenden Hände auf der Rückseite der Medaille. Solche Motive sind auf römischen Goldmünzen überliefert, beispielsweise als „Fides Exercitum", der „Heerestreue"[1048].
Dem Künstler gefiel diese Medaille offensichtlich so sehr, daß er für sich selbst eine wesentlich größere Eisenplakette der Vorderseite schuf (Abb. WV 186a).

Nur noch einmal gestaltete Bleeker im Dritten Reich eine Gedenkmünze: anläßlich des Todes Erich Ludendorffs 1937 (WV 236). Auch hier ist auf der Vorderseite der Kopf Ludendorffs im Profil nach links dargestellt, rechts unter dem Halsabschnitt ist die Signatur „Bleeker" zu erkennen. Die Umschrift lautet „ERICH LUDENDORFF 1865-1937"[1049]. Auf der Rückseite ist ein Schwert zu sehen, um das sich ein Lorbeerzweig rankt, desweiteren die Umschrift

[1045] Dieses Marmorportrait wird im Kapitel „Portraitköpfe, Büsten und Reliefs" der vorliegenden Arbeit besprochen.
[1046] „Deutschlands großem Toten zum Gedächtnis!", in: Münchner Zeitung, 8. 11. 1934; „Deutschlands großem Toten zum Gedächtnis", in: VB, 10. 11. 1934; „Dem großen Toten zum Gedächtnis", in: MNN, 11. 11. 1934
[1047] Der Text wurde vermutlich vom Zeitschriften-Dienst vorgegeben.
[1048] Die Aufschrift „Fides Exercitum" mit den beiden Händen findet sich beispielsweise auf der Rückseite eines Aureus aus der Münzstätte Lugdunum, ca. 96 n. Chr. Auf der Vorderseite ist das Portrait des Vitellus dargestellt (Kuhl 1999, WV 357, S. 384).
[1049] Eine Photographie im Besitz der Familie Ott zeigt das Modell eines großen Reliefs Erich Ludendorffs, das – abgesehen von den Lebensdaten des Feldherrns – mit der Vorderseite der Gedenkmünze identisch ist; siehe hierzu WV 222.

„DEM FELDHERRN ZUM GEDENKEN“[1050]. Der Kopf des verstorbenen Feldherren auf der Vorderseite ist auch hier mit wenigen Zügen in harten, kantigen Strichen wiedergegeben.

Nach dem Krieg gestaltete Bleeker im Auftrag der Stadt München zwei Ehrenmünzen: 1958 für den Generalmusikdirektor und Dirigenten Hans Knappertsbusch (1888-1965) (WV 359), 1961 und 1962 für den Präsidenten der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Gärten, Schlösser und Seen, Rudolf Esterer (1879-1965) (WV 373 und WV 376).
Die Medaillen zeigen auf der Vorderseite die Köpfe der Dargestellten im Profil nach links, bzw. nach rechts. Den Dirigenten umgibt die Umschrift „HANS KNAPPERTSBUSCH 1958“, rechts unter dem Halsabschnitt ist die Signatur „B. Bleeker“ zu lesen[1051].
Die Portraits der beiden Männer sind ohne monumentale Züge in einer vereinfachten, leicht stilisierten Weise modelliert, naturalistische Details treten hinter die große Form zurück. Die Oberfläche ist etwas aufgerauht, wie es auch für Bleekers Portraitstil der Fünfziger und Sechziger Jahre festzustellen ist. Solche Stilmittel sind auch bei der Medaille für Oskar von Miller aus dem Jahr 1965 erkennbar (WV 388). Die Unmittelbarkeit der Darstellungen, verbunden mit einer Lockerheit der Bearbeitung, sind typisch für Bleekers Arbeitsweise ab den Fünfziger Jahren.

10.3.: Medaillen und Münzen mit antikischen Motiven

Im Jahre 1910 gestaltete Bleeker im Rahmen einer vom Königlichen Münzkabinett ausgeschriebenen Konkurrenz um die sogenannte „Hitl´sche Stiftung“[1052] eine Medaille, die

[1050] Zwischen den Wörtern „zum“ und „dem“ ist ein Hakenkreuz zu sehen, zwischen den Wörtern „Feldherrn“ und „Gedenken“ ein Eisernes Kreuz.
[1051] Es handelt sich hierbei jedoch nicht um die Ehrenmünzen, die die Stadt München verdienten Persönlichkeiten überreichte. Die standardisierte Inschrift lautete „Dank und Anerkennung. Die Stadt München“. Auf der Medaille Knappertsbusch ist auf der Rückseite zu lesen: „Anerkennung und Dank“, bei Esterers Medaille (WV 373) nur die Namensinschrift mit Datierung. Auf beiden Münzen ist auf der Rückseite zusätzlich die Darstellung des Münchner Kindls zu erkennen.
Die Medaille Esterers aus dem Jahre 1962 (WV 376) zeigt auf der Rückseite eine leicht stilisierende nackte Frauengestalt mit Lorbeerkranz und einer Statue in ihren Händen. Die Umschrift lautet: „Rudolf Esterer in Verehrung“. Die Frauenfigur weist Ähnlichkeiten auf mit derjenigen des Kronprinz-Rupprecht-Brunnens in München (WV 364).
[1052] Georg Hitl war seit 1892 Besitzer der Prägeanstalt Carl Poellath Schrobenhausen. 1908 richtete er bei der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften eine Stiftung in Höhe von 15.000 Mark ein, die die Förderung der Medaillenkunst zum Gegenstand hatte. Seine enge Verbindung zu zeitgenössischen Künstlern führte zwischen 1909 und 1915 zu insgesamt 6 Medaillenwettbewerben, „wonach jeder in Bayern lebende Künstler die im abgelaufenen Jahr gefertigten Arbeiten zur Konkurrenz einzuschicken berechtigt“ war (Max Bernhart 1912, S. 168). Kriegsende und Inflation von 1923 führten allmählich zum Ende der Stiftung. Hitls Betrieb war auf dem höchsten technischen Stand, um mit anderen deutschen Medaillenzentren wie Nürnberg, Stuttgart, Berlin und Dresden konkurrieren zu können (zu Hitl siehe: Wesche 2003, S. 5-7 und Hitl 1917). Wie es scheint, waren Bleekers Medaillenwerke jedoch nicht in das Verkaufsprogramm der Firma Carl Poellath aufgenommen (in den 20er Jahren wurden mehr als 700 Werke von 76 Künstlern zum Verkauf angeboten (siehe hierzu Szeiklies Weber 1989, S. 82-98)), so daß anzunehmen ist, daß sich der Künstler lediglich einmal an dem Wettbewerb beteiligt hatte und nicht dem engeren Münchner Medailleurkreis zugehörig war.

in die Sammlung des Münzkabinetts übernommen wurde[1053]. Es handelt sich um eine Darstellung des Sonnengottes Helios[1054] (WV 28). Zu sehen ist ein nackter Jüngling mit leicht nach vorn gebeugtem Oberkörper auf einem zweirädrigen Wagen nach rechts sitzend vor dem Strahlenkranz der Sonne. Die Pferde, die den Wagen ziehen, sind jedoch auf der Medaille nicht sichtbar. Der linke Arm des Jünglings ist weit nach vorne ausgestreckt, der rechte Arm ist angewinkelt. An seinem Rücken ist der vom Fahrtwind geblähte Umhang zu erkennen. Ein kleiner Vogel fliegt dem Wagen voran. Der Rand der Medaille ist mit Perlen verziert.

Bleeker fertigte zwei von einander abweichende Versionen dieses Werkes:

Einmal ist der Gott mit stark muskulösem Oberkörper gezeigt, seine Beine stehen nahezu parallel auf dem vorderen Teil des Wagens, der von einer Wolke getragen wird. Der Umhang ist faltenreich ausgearbeitet. Auf der rechten Seite der Medaille steht in Kopfhöhe zwischen zwei Strahlen der Name „HELIOS“ geschrieben (Abb. WV 28a).

Die andere Version, die sich in der staatlichen Münzsammlung befindet, weist eine zurückhaltendere Gestaltungsweise auf: der Körper des Gottes ist, obgleich athletisch gebaut, weniger stark mit Muskeln durchsetzt. Sein rechtes Bein steht fest auf dem vorderen Wagenteil, das Linke ist angewinkelt. Der Umhang ist undeutlich wiedergegeben, wie auch die Gesichtszüge nur angedeutet sind. Die Wolke und die Beschriftung fehlen, auch variieren die Speichen der Räder[1055] (WV 28).

Durch den Verzicht auf die Gestaltung der Pferde konzentrierte sich der Künstler auf die Bewegung des Gottes und dramatisierte das Geschehen durch die Gestik und den wallenden Mantel. Mit wenigen Zügen gelang Bleeker hierdurch eine Monumentalisierung der Form, ganz im Sinne der zeittypischen Münchner Medaillenkunst.

Max Bernhart schreibt über diese Medaille: „Die Kunst, die aus seinem mächtigen Helios spricht, ist von blendender Wahrheit. Ein Sol von genialer Charakteristik ist von einer Unendlichkeit umgeben, die durch die materielle Begrenzung der Medaillenform keineswegs beeinträchtigt wird“[1056].

[1053] Habich 1911, S. 294-301, hier S. 300. Die Medaille findet sich in Saal II, Vitrine Nr. 26, dort Nr. 5, in der Staatlichen Münzsammlung München (Bezeichnung: „Helios auf dem Sonnenwagen“). Es scheint, daß Bleeker im Jahre 1912 nochmals mit dieser Medaille an dem Wettbewerb der Hitl´schen Stiftung teilnahm (Max Bernhart 1912, S. 166-176, hier S. 173f. (mit Abb. Nr. 342 auf S. 177).

[1054] Im „Jahrbuch der Münchner Kunst“ 1918 ist die Medaille betitelt mit „Paeton“. Damit ist „Phaeton“, der Sohn des Helios, gemeint, der seinem Vater das Versprechen abrang, einmal den Sonnenwagen fliegen zu dürfen, ihn jedoch nicht unter Kontrolle hatte und abstürzte. Bleeker selbst jedoch betitelte eine Version der Plakette mit „HELIOS“ (Abb. WV 28a).

[1055] Mit dieser Version nahm Bleeker an der genannten „Hitl´schen Stiftung“ teil. Dieses Exemplar schien ihm wohl mehr geeignet, das klassische Motiv zur Geltung zu bringen, als die andere monumental-übersteigerte Gestaltung.

[1056] Max Bernhart 1912, S. 173f.

Neben solch eines Werkes mythologischen Inhalts fertigte der Künstler in den Fünfziger und Sechziger Jahren[1057] noch weitere Medaillen. Es handelt sich hierbei um die Köpfe einer Medusa (WV 368) und einer Pallas Athene (WV 337), beide im strengen Profil nach rechts.
Medusa ist durch einen Schlangenkopf am oberen Münzrand gekennzeichnet.
Athene trägt einen Helm, die Medaille ist hochoval. Der Kopf der Göttin ist in das enge Medaillenfeld hineingezwängt, so daß der vordere und hintere Teil ihres Helms abgeschnitten ist. Auch scheint das Oval leicht ungleichmäßig zu sein. Möglicherweise beabsichtigte Bleeker bei dieser Plakette eine „realistische“ Anlehnung an die Antike, gleichsam als Münzfund.
Sowohl Medusa als auch Athene sind durch die strenge gerade Form der Nase und der betonten Nasenflügel sowie die mandelförmigen Augen eng an griechische Münzen angelehnt. Ob diese beiden Werke für einen bestimmten Zweck gestaltet wurden, ist nicht bekannt. Sie zeigen jedoch, daß der Künstler auch bei seinen Medaillen die Antike nie ganz vergaß[1058].
Bleekers Portraitdarstellungen auf den Münzen und Medaillen sind ausschließlich im strengen Profil gefertigt. Für die Zweidimensionalität von Münzen und Medaillen mit ihrer runden oder ovalen Form war für den Künstler das Profil besser geeignet als eine en-face-Darstellung, was letztendlich auch der allgemeinen Tradition seit der Antike entsprach.

Zusammenfassung des Kapitels

Bernhard Bleeker schuf zahlreiche Medaillen, Münzen und Plaketten. Fast all seine numismatischen Werke zeigen eine bekannte Person in strengem Profil. Die Darstellungen reichen von wittelsbachischen Herrscherportraits (fast immer König Ludwig III. von Bayern) über Politiker bis hin zu Personen des kulturellen Münchner Lebens. Hierbei handelte es sich um Medaillen für Ehrenbezeugungen, Jubiläen oder bestimmte darstellungswürdige Ereignisse.
Desweiteren fertigte der Künstler auch Werke mit antikischen Motiven, darüberhinaus einige wenige religiöse Medaillen, so u. a. einen Heiligen Michael (WV 369).
Viele dieser Medaillen, Münzen und Plaketten gelangten in das königliche Münzkabinett und erreichten hohe Auflagen, was auf die Beliebtheit der Bleekerschen Entwürfe hinweist.
Stilistisch orientierte sich Bleeker an antiken, klassizistischen, monumentalen und naturalistisch-impressionistischen Darstellungsweisen. Letztere gestaltete er besonders nach

[1057] Freundliche Mitteilung von Jochen Bleeker
[1058] Dies zeigen auch zahlreiche Gipsmodelle im Münzkabinett des GNM Nürnberg; siehe WV 303, WV 304, WV 361 und WV 365

1945, was an den Portrait-Medaillen für Hans Knappertsbusch, Rudolf Esterer und Oskar von Miller sichtbar wird, deren Köpfe in schnellen, skizzenhaft-aufgerauhten Zügen modelliert sind. In diesem Sinne können auch Bleekers vollplastischen Bildnisköpfe- und Büsten der Zeit nach 1945 gesehen werden.

11.) *Gemälde und Zeichnungen*

Im Laufe seines Lebens schuf Bernhard Bleeker zahlreiche Gemälde und Zeichnungen, die meisten ohne Auftrag, was zeigt, daß er die Malerei fast ausnahmslos als eine rein private Angelegenheit auffasste. Im Folgenden sollen nun einige Gemälde vorgestellt werden, die die malerische Entwicklung des Künstlers aufzeigen.

Bleeker datierte seine Werke selten, so daß über deren Entstehungszeit oftmals nur Vermutungen angestellt werden können.
Folgende Gattungen sind zu unterscheiden:
- Selbstportraits
- Portraits
- Landschaften
- Tierdarstellungen
- Religiöse Themen
- Sonstige Gemälde

Der Künstler schuf auch einige wenige Stilleben, zumeist in impressionistischer Manier, die aufgrund ihrer geringen Anzahl jedoch nur im Katalog aufgeführt werden.

11.1.: Selbstportraits

Von Bleeker sind mindestens neun Selbstportraits bekannt, die in einem Zeitraum von etwa 40 Jahren entstanden, wobei er sich auf sechs weiteren Gemälden, dem „Musikzimmer“ (WV 38), dem „Gruppenportrait mit Anna und Hermann Bleeker“ (WV 47), der „Heiligen Nacht“ (WV 287) und auf drei Pferdebildern (WV 107, WV 110 und WV 161) nochmals darstellte.

Bleekers Stil (nicht nur bei seinen Selbstportraits) änderte sich über die lange Spanne von ca. 40 Jahren nur unmerklich. Als Maler blieb er vornehmlich einer impressionistischen Malweise verhaftet, die in Deutschland ab etwa den 1880er Jahren als Abkehr von den bis dahin herrschenden akademischen Kunstidealen auftrat. Geprägt war er sicherlich von seinen Künstlerkollegen der „Münchner Secession“ und der „Münchner Neuen Secession“, deren Mitglieder zumeist eine skizzenhaft-spontane, impressionistische Technik vertraten. Die beiden großen deutschen Impressionisten (neben Max Liebermann), Max Slevogt und Lovis Corinth, beide Mitglieder der „Münchner Secession“, wirkten bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in München, bevor sie nach Berlin abwanderten. Auch sie – besonders

Slevogt[1059] – hatten durch ihre Maltechnik großen Einfluß auf Bleeker. Ebenso wurde der Kreis um den Maler Wilhelm Leibl in der „Münchner Neuen Secession“ stark beachtet.

Die zwei frühesten Selbstportraits Bernhard Bleekers zeigen daher auch exemplarisch seine Orientierung an impressionistischer Gestaltungsweise. Hat sich Bleeker bei dem mit „1912“ datierten Gemälde[1060] (WV 46) selbstbewußt in dunkelblauem Anzug in Trachtenstil dem Betrachter frontal zugewandt, wobei der Bildhintergrund unbestimmt bleibt und der helle Teint des Gesichtes effektvoll zur Geltung kommt, so stellt er sich auf dem anderen Gemälde, das leider nur in einer S/W-Abbildung erhalten ist, als Künstler dar (WV 2). Bleeker trägt hier einen hellen Kittel, auf dem Haupt eine Mütze, im Mundwinkel lässig eine Zigarette. In seiner rechten Hand hält er einen Pinsel mit dem er gerade Farbe von der Mal-Palette aufnimmt, die auf seinem linken Unterarm liegt. Der Bildhintergrund zeigt die Fassade eines Hauses und das Geäst eines Baumes. Sowohl durch Kittel, Zigarette und Vollbart wird der Anschein einer absichtsvollen „Milieu“-haften Schilderung einer Bohème erweckt, wie sie im Paris des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu finden war. Möglicherweise stand der Künstler hier noch unter dem Eindruck seiner Paris-Reise im Jahre 1903, vielleicht entstand das Gemälde, das undatiert ist, gar um diese Zeit[1061].

Zwei weitere Selbstportraits aus dem Jahre 1920 gehören zusammen, unterscheiden sich jedoch stilistisch von den eben vorgestellten impressionistischen Selbstportraits der Frühzeit (WV 109). Auf beiden Gemälden trägt der Künstler die gleiche Kleidung: eine grüne Jacke mit aufgestelltem Kragen und eine braune Pelzmütze. Beide Brustbilder zeigen Bleeker in einer Dreiviertelansicht. Auf dem oben rechts mit „BB. 20“ signierten und datierten Gemälde (Abb. WV 109a), das mit skizzenhaft-schneller Pinselzeichnung geführt ist, blickt der Künstler mit stechend scharfen Augen auf den Betrachter. Ein kleiner weißer Punkt im Blau der Pupillen verstärkt diesen Eindruck. Die Mimik des jetzt bartlosen Gesichtes wirkt sehr ernst. Der neutrale Bildhintergrund wird in zwei große Farbflächen unterteilt: So ist die rechte Seite in einem leuchtenden Grün gehalten, wobei diese Farbe am oberen Rand des Gemäldes in die linke Bildhälfte übergeht und mit Bleekers rechtem Mützenrand abschließt, die linke

[1059] Ruth Bleeker schrieb nach dem Tode Bleekers 1968 an Eugen Lehmann, den Schwiegersohn Slevogts: „Mein Mann hat in den letzten Wochen seines Lebens soviel Erinnerungen aus der Vergangenheit heraufbeschworen, darunter auch an Max Slevogt, den er sehr verehrte ...“ (Briefentwurf im NL BB: I, A-23f).
[1060] Signiert und datiert unten rechts: „B. Bleeker 1912“. Heute im Besitz der Familie Ott.
[1061] Das Bild, dessen Verbleib unbekannt ist, wurde im Jahre 1951 auf der Ausstellung „Gemälde von Bildhauer Professor Bernhard Bleeker“, 23. 9.-21. 10. 1951 im Kleinen Verkaufsraum der „Freien Künstlergemeinschaft Schanze“, deren Ehrenmitglied der Künstler war, gezeigt. Bleeker trug etwa bis zum Jahre 1912 einen Vollbart. So könnte das Bild auch erheblich später als 1903 gemalt worden sein.

Seite hingegen ist dunkelblau. Die mattgrüne Jacke, die am hinteren Kragen und an Bleekers linker Schulter zwei dunkle Schattierungen aufweist, hebt sich nur schwach vom Blau und Grün des Bildhintergrundes ab. Das Licht fällt von links ins Bild und erleuchtet das Gesicht und den vorderen Mützenteil über der Stirn des Künstlers, die übrige Kopfbedeckung ist in ein dunkles Schwarz-Braun getaucht.
Das andere, unten links mit „B. B." signierte, undatierte Gemälde (Abb. WV 109) ähnelt formal und inhaltlich dem eben Besprochenen (das wohl als Vorstufe oder Studie gelten kann) so stark, daß eine Datierung in das Jahr 1920 wahrscheinlich ist:
Bleeker hat sich in derselben Haltung dargestellt, er trägt die gleiche Jacke und Kopfbedeckung, eine Pfeife im linken Mundwinkel, sein nachdenklicher Blick verläuft leicht nach unten. Der neutrale Bildhintergrund ist vollständig in einem hellen Grün gehalten.
Auffällig bei diesen beiden Bildern ist die Unmittelbarkeit der Darstellung, die Dominanz kalter Farben sowie die extravagante Kopfbedeckung.
An welchen Vorbildern sich der Künstler bei diesen beiden Selbstbildnissen orientiert hatte, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Er bediente sich bestimmter Topoi (Blick, Haltung). Formal wäre bei der Darstellung mit Pfeife eine Anlehnung an Vincent van Goghs „Selbstporträt mit verbundenem Ohr und Pfeife"[1062] denkbar, das den Künstler ebenfalls mit einer Pelzmütze zeigt, desweiteren van Goghs „Selbstporträt"[1063] aus dem Jahre 1887, das durch Blick, Haltung und dunklem Hintergrund dem datierten und signierten Gemälde Bleekers ähnelt.

Zwei weitere unsignierte und undatierte Selbstbildnisse des Künstlers entstanden wiederum in zeitlicher Nähe zueinander (WV 134 und WV 135). Ein Vergleich mit den übrigen Selbstportraits und mit Photographien läßt auf eine Datierung zwischen 1925 und 1930 schließen. Auf beiden Bildern trägt Bleeker seinen blauen Arbeitskittel, darunter ein weißes Hemd, von dem nur der Kragen sichtbar ist. Der Künstler stellte sich halbfigurig in Dreiviertelansicht dar, den Blick auf den Betrachter gerichtet. Ist Bleeker auf dem einen Gemälde barhäuptig leicht schräg dem Betrachter zugewandt, so daß seine rechte Schulter näher an den linken Teil des Rahmens gerückt ist (WV 135), so trägt er auf dem anderen Bild eine Kappe, hält in seiner rechten Hand eine Mal-Palette und ist näher an den rechten Bildrand gerückt (WV 134). Auf letzterem Gemälde sind auf der linken Seite im Hintergrund zwei weiße, nicht näher definierte Statuetten zu erkennen. Der übrige gegenstandslose Bildhintergrund ist in verschiedenen Braun- und Beigetönen gehalten.

[1062] 1889, Öl auf Leinwand, 51 x 45 cm, Sammlung Leigh B. Block, Chicago
[1063] 1887, Öl auf Leinwand, 41 x 33, 5 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford/USA

Auf dem anderen Gemälde (WV 135) wird Bleekers Körper von einer großen blau-grünen Farbfläche hinterfangen. Der übrige Hintergrund weist verschiedene Rot-, Rosa- und Weißtöne auf. Durch diese unruhige Aneinanderreihung zahlreicher Farben erfährt das Bild die Atmosphäre eines diffusen Lichtschauspiels. Es wird der Eindruck eines Wetterumschwungs erweckt, indem die hellen Farbflächen, die einen Sonnenaufgang darstellen könnten, die dunklen bedrohlichen Flächen, die hinter dem Künstler erscheinen, zurückdrängen. Ob dies eine symbolische Aussage haben sollte, bleibt ungewiß. Vielleicht sah Bleeker, der hier erwartungsvoll aufmerksam dargestellt ist, in naher Zukunft eine Verbesserung seiner künstlerischen Situation[1064].
Ganz anders zeigt sich der Künstler auf dem Selbstportrait mit Mütze (WV 134) in einer realen, alltäglichen Situation als künstlerisch Schaffender inmitten der beiden Gattungen Malerei und Bildhauerei. Der lächelnde Gesichtsausdruck unterstreicht seine Zufriedenheit.

Auf zwei Selbstportraits, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden (WV 279 und WV 280), wird die schwere Last der Nachkriegszeit spürbar: Zerstörung seines Wohnhauses, Existenznöte, Evakuierung nach Teisendorf, Entlassung als Professor, Entnazifizierung und damit einhergehende Sühnestrafe von 20.000 Mark und dreijähriges Lehrverbot. Bleeker zeigt sich hier in eindringlicher Weise als ein durch die Strapazen der letzten Kriegsmonate und der beginnenden Nachkriegszeit gealterter Mann.
Diese Gemälde sind in zeitlicher und formaler Nähe zueinander entstanden. Die Bilder sind nicht datiert. Der Künstler malte sie etwa in den Jahren 1945/46[1065].
Das wesentlich kleinere Gemälde, ein Brustbild, ist unten rechts mit „B. Bleeker“ signiert (WV 279). Wiederum trägt er seinen blauen Arbeitskittel mit einem weißen Hemd darunter, auf dem Kopf eine blaue Mütze, die unordentlich und asymmetrisch drapiert ist. Bleeker ist unrasiert, in seinem linken Mundwinkel eine Pfeife. Seine Augen sind zusammengekniffen, er macht den Eindruck eines ermüdeten alten Mannes, wobei eine gewisse Lässigkeit nicht zu übersehen ist.
Auf dem wesentlich größeren Halbfigurenbild (WV 280) ist der Künstler wiederum gleich gewandet, als Kopfbedeckung trägt er dieselbe Mütze, die hier allerdings wie ein Kopftuch nach hinten drapiert ist.

[1064] Ob in der weißen Fläche am rechten Bildrand die Zeichnung einer Madonna mit Kind zu sehen ist, bleibt ungewiß.
[1065] Eine Photographie im NL BB: I, A-10a, zeigt den Künstler mit seinen drei Kindern Nele, Jochen und Silke in Eichham. Die Photographie entstand ca. 1946. Bleeker trägt dieselbe Kopfbedeckung wie auf diesen beiden Selbstbildnissen; siehe hierzu Anhang B: Nr. 14

Die Palette des Künstlers hat sich nach 1945 bei seinen Selbstportraits geändert. Bleeker verwendet nun eine wesentlich dunklere Farbgebung, was sicherlich auf seine Nachkriegssituation zurückzuführen ist, die, wie bereits erwähnt, von starken Existenznöten geprägt war. Formal änderte er seinen Malstil nicht, er blieb einer spontanen, schnell skizzierten Pinselzeichnung verhaftet.

Bernhard Bleeker schuf im Laufe seines Lebens verhältnismäßig viele Selbstportraits. Allein hierbei konnte er sein gewandeltes künstlerisches Selbstverständnis zum Ausdruck bringen, ein Sich-bewußt-werden der eigenen inneren Entwicklung als eine Notwendigkeit und zugleich eine Befreiung. Nicht umsonst stellte er sich zumeist vor einem gegenstandslosen Hintergrund in Arbeitskleidung und mit künstlerischen Attributen dar. Inwiefern der Künstler an Vorbildern orientiert war, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Formale Anklänge an Selbstportraits Vincent van Goghs sind erkennbar. Bleekers Malweise, die stets durch einen spontanen und schnellen Pinselduktus gezeichnet war, steht in der Tradition des deutschen (Nach-)Impressionismus, wie ihn ein Teil seiner Künstlerkollegen aus der Münchner Neuen Secession, beispielsweise Adolf Schinnerer und Max Feldbauer, praktizierten. Seine Farb-Palette besteht bei den Selbstportraits zumeist aus kalten, erdigen Tönen, die in einem Kontrast aus Vorder- und Hintergrundfarben sehr bildwirksam und eindrucksvoll miteinander in Einklang stehen.

11.2.: Portraits

Von den Portraits, die der Künstler anfertigte, sind viele verschollen und nur einige in Abbildungen erhalten, andere befinden sich im Privatbesitz, ein Portrait hängt im Pommerschen Landesmuseum Greifswald[1066].

Die meisten seiner Portraits stellen Mitglieder seiner Familie dar, von Freunden und Bekannten schuf er wenige Bilder[1067] und nur eines von einer prominenten Person, Regierungspräsident Theodor von Winterstein[1068].

[1066] Es handelt sich hierbei um das Gruppenbildnis mit Anna, Hermann und Bernhard Bleeker, Inv. Nr. B 200/17452 (freundliche Auskunft von Frau Dr. Frenzen, Greifswald); siehe hierzu WV 47.
[1067] So von Max P. Günther (während des Ersten Weltkrieges) (WV 81), von Walter Schachinger (1947) (WV 286) und von Toni Roth (um 1952/53) (WV 314).
[1068] Laut Kleiber 1922, S. 273, befand sich das Bild im Jahre 1922 in der „Pfalz in Speyer“ (WV 116). Mehrmalige Anfragen bei der „Pfalz-Galerie“ in Kaiserslautern, die möglicherweise einen Hinweis zu diesem Portrait hätte geben können, blieben unbeantwortet.

Herrenportrait (WV 45)

Eines der frühesten Portraits von Bleekers Hand, signiert und datiert unten rechts „Bleeker 1912“, ist leider nur durch eine Schwarz-Weiß- Abbildung in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“[1069] aus dem Jahr 1915 überliefert. Es zeigt einen unbekannten älteren Mann als Halbfigur in Dreiviertelansicht auf einem gestreiften Sessel sitzend. Er ist mit einem dunklen Anzug und Krawatte bekleidet, darunter ein helles Hemd. Seine linke Hand ruht auf seinem linken Oberschenkel, er hält eine Zigarre zwischen Zeige- und Mittelfinger. Der Blick des Mannes verläuft in die Ferne nach links aus dem Bild. Er trägt einen Oberlippenbart, am Kinn und an den Backen sind Bartstoppeln zu erkennen. Ein heller Lichtschein umgibt Kopf und Schultern. Der übrige Bildhintergrund ist in dunklen Tönen gehalten.

Hermann Bleeker-Kullmer (WV 44)

Stilistisch sehr nahe an dieses „Herrenbildnis“ rückt ein Portrait, das Bernhard Bleekers Bruder Hermann Bleeker-Kullmer darstellt. Das Gemälde, das im Jahre 1912 entstand, befindet sich im Depot der Württembergischen Staatsgalerie Stuttgart und ist nur in einer S/W-Photographie dokumentiert[1070]. Das Halbfigurenportrait zeigt den jungen Hermann auf einem Stuhl sitzend, sein Kopf mit ungekämmtem struppigem Haar ist nach links gewandt, der Blick verläuft nachdenklich leicht nach unten und vermeidet den Blickkontakt mit dem Betrachter. Unter einem dunklen Kleidungsstück kommt ein heller Kragen zum Vorschein. Die Hände am linken unteren Bildrand ruhen auf einem Gegenstand, der aufgrund der Dunkelheit der Abbildung nicht näher zu bestimmen ist.

Wie bei dem „Herrenbildnis“ aus dem Jahre 1912 (WV 45) werden Kopf und Schultern von einer hellen Farbfläche umgeben, auch die dunklen Kleidungsstücke kontrastieren effektvoll mit dem helleren Hintergrund, so daß die mit schnellem Pinselduktus gemalten Bilder spannungsreich inszeniert sind. In ihrer fleckenhaften Tonigkeit und der großflächigen Präsentation der Figuren im Vordergrund erinnern die beiden Gemälde an Werke von Paul Cézanne.

Es scheint, daß Bleeker zu seinem Bruder eine besondere Zuneigung empfand. Dies zeigt die einfühlsame Psychologisierung, die Hermann Bleeker-Kullmer als einen zurückgezogenen, schüchternen, nachdenklich-besonnenen Mann erkennen läßt. Das Bronzeportrait, welches Bernhard Bleeker 1911 von seinem Bruder schuf, ist in ähnlich sensibler Manier gestaltet[1071].

[1069] Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 36, April-September 1915, S. 90

[1070] Württembergische Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 121, Öl auf Leinwand, 62,5 x 53,5 cm. Eine weitere S/W-Abbildung existiert in der Zeitschrift „Die Kunst“, Bd. 29, 1914, S. 520

[1071] Zum Bronzeportrait Hermann Bleeker-Kullmers siehe das Kapitel „Portraitköpfe“ in der vorliegenden Arbeit; siehe hierzu auch WV 35.

Ehepaar Mazzotti (WV 104)

1918 heiratete Anna Bleeker den Bildhauer Albert Mazzotti[1072]. Bernhard Bleeker fertigte das Gemälde vermutlich als Geschenk für das Hochzeitspaar. Das Bild ist oben links signiert und datiert: „B. Bleeker 1918".

Dargestellt sind Albert Mazzotti und seine Frau. Beide blicken mit ernster, feierlicher Miene auf den Betrachter. Anna ist mit einer weißen Bluse und einem rötlich-braunen Rock bekleidet, ihr Mann trägt einen blauen Anzug mit einem weißen Hemd darunter und eine braune Krawatte. Der Bildhintergrund ist in verschiedenen Blauabstufungen gehalten, von dem sich Albert Mazzotti nur wenig abhebt.

Bleeker verzichtet hier, wie bei den meisten seiner Gemälde, auf warme Farbtöne. Durch die Längung der Körper, die besonders bei Hals und Kopf seiner Schwester Anna zu erkennen ist, in Verbindung mit den kalten Farben des Vorder- und Hintergrundes erreicht der Künstler eine gewisse Expressivität, die jedoch durch die ansonsten traditionelle Bildauffassung wiederum gemildert wird.

Frau Mazzotti (WV 105)

Eine einfühlsame Psychologisierung gelang Bleeker mit der Darstellung Frau Mazzottis, der Mutter seines Freundes und Schwagers Albert Mazzotti, aus dem Jahre 1918[1073]. Die alte Dame sitzt schlafend auf einem Stuhl. Sie trägt einen Pelzmantel, der in verschiedenen Braunabstufungen wiedergegeben ist. Auch die Wand im Hintergrund ist in von hell in dunkel übergehenden Braun- und Beigetönen gehalten, so daß sich Vorder- und Hintergrund farblich nicht allzustark voneinander abgesetzen und wodurch eine Tiefenwirkung vermieden wird.

Dem Künstler gelang somit eine Konzentration auf die darzustellende Person und eine Verdichtung des Bildinhalts, die mit wenigen formalen und malerischen Mitteln erzielt wurde. Nichts lenkt in diesem Gemälde von der würdevollen Ruhe der Frau ab.

Der malerisch-pastose Farbauftrag, verbunden mit dem lockeren Pinselduktus, rücken Bleeker hier in die Nähe von Wilhelm Leibl und dessen Kreis.

[1072] Zu Albert Mazzotti (1882-1951) siehe WV 7. Ich danke hier Herrn Alfred Eimers, Rosendahl, der das Gemälde restaurierte, für die Überlassung der Photographien.

[1073] Signiert und datiert oben rechts: „B. B. 1918". Ich danke dem Restaurator des Bildes, Herrn Alfred Eimers, Rosendahl, für die Überlassung der Photographie.

11.3.: Landschaften

Im malerischen Œuvre des Künstlers existieren mehrere Landschaftsgemälde, -zeichnungen und -skizzen, die leider alle undatiert sind.

Bleeker bemüht sich bei seinen Landschaftsbildern, die meisten zeigen die Umgebung von Eichham/Teisendorf, Ort seiner Evakuierung und Ziel von früheren Urlauben, um eine impressionistische Wetterfühlung von atmosphärischer Spannung. Häufig werden diffuse Lichtstimmungen vor oder nach einem Gewitter eingefangen. Bei seinen Landschaftsbildern ist zu spüren, daß Bleeker die Atmosphäre im wahrsten Sinne des Wortes „erlebt" hat. Zu frisch, dynamisch und unmittelbar sind diese Effekte, um im Atelier gemalt worden zu sein. In diesem Sinne stellte sich Bleeker ganz in die Tradition der Impressionisten und ihrer Plein-air-Malerei.

Ammersee-Landschaft (WV 160)

Um das Jahr 1930[1074] entstand das Ölgemälde mit dem Titel „Ammersee-Landschaft". Die in abgestuften Grüntönen gehaltene Wiese im unteren Drittel der Bildfläche ist durch einige Brauntöne aufgelockert. Auf der linken Bildseite im Hintergrund ist vor einem kaum sichtbaren Bergrücken ein Dorf mit mehreren Häusern und Bäumen zu erkennen, auf der rechten Bildseite ein Wald, der auf einer kleinen Anhöhe liegt. Über den Häusern breitet sich der weite Himmel aus, der am linken oberen Bildrand in dunklere Blautöne übergeht. Ein Gewitter steht bevor. Diese stimmungsreiche Atmosphäre wird unterstrichen durch die diagonal angelegten Farbflächen des Himmels, die den Sturm ankündigen. Auch die Bäume werden durch einen starken Wind bewegt. Durch großzügige Pinselführung und intensive Farbigkeit wird eine eindrucksvolle Wetterstimmung erzeugt. Bleeker erreicht dies allein durch die Kombination von Pinselduktus und Farbwirkung. Es ist zu spüren, daß der Künstler die Atmosphäre ganz im impressionistischen Sinne nicht im Atelier, sondern unter freiem Himmel eingefangen hat.

Landschaft mit Pferden (WV 275)

Während seiner Evakuierung 1945 im Landkreis Teisendorf malte Bleeker die „Landschaft mit Pferden". Im Vordergrund ist ein Acker zu erkennen, auf dessen rechter Seite ein Pferd einen Pflug zieht. Hinter dem Acker auf der linken Bildseite ein Wald, rechts daneben etwas erhöht in der Bildmitte ein schloßähnliches Gebäude mit rotem Dach, dahinter der mächtige Untersberg. Sein Gipfel ragt in den wolkenverhangenen Himmel, der das obere Drittel des

[1074] Freundliche Mitteilung von Jochen Bleeker

Bildes einnimmt. Rechts am Bildrand, neben dem Berg fällt der Blick auf die Landschaft in der Ferne.

Auch hier spielt Bleeker ganz mit der Wirkung des Lichtes. Der Untersberg erscheint in bläulich-weißen Farben, die in den weiten Himmel übergehen. Links und rechts neben dem Berg erhellen kleine weiße Farbflächen den Horizont und verleihen dem Bild eine starke Tiefenwirkung. Der Künstler verzichtet, abgesehen von dem dunklen Braun des Ackers, auf warme Töne. Die Farben von Berg und Himmel korrespondieren mit dem Grün der Alm und der Landschaft im Vordergrund.

So erzielt Bleeker hier ausschließlich durch die Farbe eine stimmungsvolle Atmosphäre, die dieses Gemälde vielleicht zum „impressionistischsten" seines malerischen Œuvres machen.

Landschaftsaquarell (WV 439)

Daß Bernhard Bleeker bei seinen Landschaften eine vom Wetter dominierte Stimmung bevorzugte, beweist ein Aquarell, welches als lose Einlage in einem Skizzenbuch des Künstlers lag[1075]. Es zeigt eine weite, mit flüchtigen Strichen in Brauntönen gemalte Landschaft. Im Vordergrund sind auf kleinen Hügeln einige Äcker zu erkennen. Rechts pflügt ein Bauer mit zwei Ochsen ein Feld. In der Bildmitte erhebt sich ein Hügel mit Bäumen. Im Hintergrund sind Berge zu sehen, deren blaue Farbe sie weit entfernt erscheinen lassen. Über der Landschaft erstreckt sich der weite Himmel, auf der linken Bildseite in bedrohlich dunklen Schwarz-Brauntönen. Rechts öffnet sich der wolkige Himmel, goldgelbe Sonnenstrahlen brechen hervor und erleuchten die Erde auf dieser Bildseite.

Bleeker gelingt es hier, mit nur wenigen Farben eine großzügige Bildfläche zu schaffen, über die ein plastisches Fernbild erzeugt wird. Durch verschiedene Farbnuancen, besonders der Braun- und Schwarztöne, verbunden mit der schnellen und lockeren Pinselführung, verdichtet der Künstler die Bildstimmung.

Solche und ähnliche Landschaften sind als Skizzen[1076] (WV 443d) bei Bleeker mehrfach zu finden. Zumeist führt der Blick von einem etwas erhöhten Standpunkt auf eine weite Landschaft, in deren Mitte oftmals ein Hügel liegt, im Hintergrund Berge. Die Sonne, die entweder an der Seite oder im Zenit steht, durchbricht mit ihren Strahlen die Wolken. Am Bildrand werden Menschen und Tiere als Staffage gezeigt. Durch die zahlreichen Wiederholungen solcher Motive, die möglicherweise die Landschaft bei Eichham, dem Ort

[1075] Das Aquarell befindet sich in Privatbesitz, das Skizzenbuch im Westfälischen Landesmuseum Münster; siehe hierzu auch WV 443.

[1076] Vgl. das Skizzenbuch im Westfälischen Landesmuseum Münster (WV 443)

von Bleekers Evakuierung 1945, wiedergeben, wird des Künstlers Vorliebe für lichtbestimmte Natureindrücke offensichtlich.

11.4.: Tierdarstellungen

Der Künstler war, was seine Tiergemälde und -zeichnungen betrifft, sehr einseitig, da er mit Ausnahme von drei Zeichnungen, die eine Rinderherde darstellen (WV 443e und WV 450), ausschließlich Pferde malte. Wenngleich auf diesen Gemälden zumeist auch Menschen zu sehen sind, so stehen doch die Pferde im Zentrum und dominieren das Bildgeschehen, so daß es berechtigt scheint, diese Bilder unter der Rubrik „Tierdarstellungen" einzuordnen.
Die Gemälde befinden sich – außer einem – ausschließlich in Privatbesitz, sie sind fast alle undatiert.
Das früheste bekannte „Pferdebild" von Bleekers Hand entstand im Jahre 1910 (WV 29). Es existieren leider nur zwei Schwarz-Weiß-Abbildungen von diesem Gemälde, das spätestens im Jahre 1916 in der Neuen Pinakothek hing[1077].
Dargestellt sind auf diesem Bild, das in der Literatur den Namen „Pferdebild"[1078] oder „Nackte Jünglinge mit [bzw. „auf"] Rossen"[1079] erhielt, drei Jünglinge, zwei davon mit Pferden. Auf der rechten Bildseite versucht ein nackter Mann, der in Rückenansicht gezeigt wird, ein sich aufbäumendes weißes (?) Pferd zu bändigen. Auf der anderen Bildseite sitzt ein weiterer nackter Jüngling auf einem sich ebenfalls aufbäumenden Roß, das in dunklen Farben gehalten ist. Zu seinen Füßen liegt ein dritter nackter Mann, der sich mit seinem rechten Arm am Boden aufstützt. Mit dem anderen Arm scheint er sich vor den Vorderbeinen des Pferdes zu schützen. Der Himmel, der das obere Drittel des Bildes einnimmt, ist düster bewölkt.
Bleeker setzt Hell-Dunkel-Effekte ein, um die Stimmung des Bildes zu intensivieren. Die auffallend helle Fläche des Rückens des rechten Pferdes überschneidet das dunkle, beinahe schwarze Pferd in der Bildmitte. Auch kontrastieren die hellen Flächen im Bildhintergrund mit dem dunkel bedrohlichen Himmel. Hier wird deutlich, nicht zuletzt durch die unruhigen Rösser, daß Bleeker nicht nur für seine Landschaftsbilder eine bewegte diffuse Stimmungslage bevorzugte.
Das Thema des Gemäldes erinnert stark an die antiken Dioskuren Castor und Pollux, die als Rossebändiger bekannt waren. Der Künstler hatte Kenntnis von den berühmten antiken

[1077] Die beiden Abbildungen finden sich in den Zeitschriften „Die Plastik", 2. Jg., 1912 (Tafel 26) und „Die Kunst" 33, 1916 (S. 15). Das Gemälde ist unten rechts signiert mit „Bleeker 1910". Den Hinweis auf die Neue Pinakothek gibt Hausensteins Artikel über Bernhard Bleeker, in: Die Kunst 33, 1916, S. 18 und Vollmer 1953, S. 230. Im Jahre 1913 wurde eine „Komposition" des Künstlers der Neuen Pinakothek als Leihgabe überreicht. Hierbei wirde es sich vermutlich um dieses Gemälde gehandelt haben.
[1078] So Hausenstein 1916, S. 18 und Riezler 1912, S. 25
[1079] So Vollmer 1953, S. 230 und Wiench 1995, S. 480

Rossebändiger-Gruppen auf dem sogenannten Monte Cavallo in Rom (siehe hierzu Abb. WV 120a und b), desweiteren kannte er sicherlich Rubens` Gemälde „Raub der Töchter des Leukippos“ in der Alten Pinakothek, das ein Thema aus dem Leben der beiden Zwillinge zum Inhalt hat. Die herkömmliche Ikonographie der Dioskuren-Darstellung, die beiden Brüder als Rossebändiger, wurde bei Bleeker durch den am Boden liegenden nackten Jüngling erweitert.
Wilhelm Hausenstein konstatierte 1916 diesem Gemälde eine „Klassizität“ und bemerkte, daß das Bild in der Neuen Pinakothek „nicht mit Unrecht in dem Vorraum des Maréessaals aufgehängt worden ist“[1080]. In der Tat scheint der antikisch-monumentale Stil dieses Bildes auf Hans von Marées zu verweisen. Da nur eine Schwarz-Weiß-Abbildung existiert, ist es freilich schwer, farbliche Ähnlichkeiten festzustellen. Die ersichtliche Tonigkeit der einzelnen Bildflächen jedoch, verbunden mit dem klassischen Thema der Darstellung, zeigen Bleekers Orientierung an dem Künstler. Die Hell-Dunkel-Kontraste und der bewegte Pinselstrich erwecken auch Erinnerungen an Eugène Delacroix und Théodore Géricault[1081].

Das Motiv des „Rossebändigens“ kommt bei Bleekers Gemälden noch häufiger vor. So zeigt ein Bild aus dem Jahre 1919, von dem noch einige Skizzen und ein Aquarell existieren (WV 107), den Künstler selbst auf einem Pferd reitend, sein Gesicht ist zwar nur schemenhaft zu erkennen, durch den typischen blauen Arbeitskittel ist er jedoch eindeutig zu identifizieren. Auf diesen Bildern versucht er, ein unruhiges Pferd, bzw. ein aggressives, den Künstler beißendes Tier mit einer Peitsche zu bändigen. Die Dynamik des Geschehens wird durch die skizzenhafte Darstellungsweise und die wenigen, kalten Farben unterstrichen, die der Darstellung die beabsichtigte spannungsvolle Wirkung verleihen.
Das Motiv des „Rossebändigens“ wurde von Bleeker auch plastisch dargestellt, man denke an die Rossebändiger-Gruppe vor der Technischen Hochschule (1925-31) (WV 136), die jedoch im Gegensatz zu den bewegten Gemälden sehr ruhig und statuarisch umgesetzt wurde, oder an die „Rossebändiger“, die ursprünglich für die Stadt Augsburg geplant waren, über das Modell-Stadium jedoch nicht hinaus kamen (WV 272).
Die Bändigung der Naturgewalten – symbolisiert durch das Pferd – war für Bleeker ein Thema, mit dem er sich immer wieder auseinandersetzte.

[1080] Hausenstein 1916, S. 18
[1081] So beispielsweise Géricaults Gemälde „Pferd von Sklaven gebändigt“; siehe hierzu auch Abb. WV 29a. Dieses Werk besitzt in formaler und motivischer Hinsicht Ähnlichkeiten mit dem Bleekerschen Gemälde.

11.5.: Religiöse Werke

Das Glasgemälde für den Dom zu Augsburg

Bernhard Bleeker schuf auch einige religiöse Malereien. Besonders hervorzuheben ist das große Glasgemälde für den Ostchor des Augsburger Doms aus dem Jahr 1934, das in Zusammenarbeit mit seinem Freund, dem Glasmaler Josef Oberberger, entstand. Es ist jedoch leider zerstört (WV 187).

Das genaue Datum der Auftragserteilung ist nicht bekannt. Der Künstler wurde vom Augsburger Bischof Franz Xaver Eberle eingeladen, „einen Entwurf kostenlos und unverbindlich vorzulegen“[1082]. Im Jahre 1934 wurde beschlossen, die neugotischen Elemente des Domes, die im Zuge der Restaurierungen des 19. Jhs. angebracht wurden, zu entfernen. Unter Leitung des Malers und Konservators Toni Roth wurden alle Schichten, die die Wände des Innenraumes bedeckten, bis auf diejenigen des 14. Jhs. entfernt[1083], um dadurch eine neue Raumfarbigkeit herzustellen. Auch die Purifizierung der Innenausstattung unter Beibehaltung der neugotischen Altaraufstellung wurde in die Wege geleitet. Ebenso entledigte man sich der Glasgemälde des 19. Jhs[1084]. Dem neuen Raumgefühl entsprechend, schufen Bleeker und Oberberger ein Glasgemälde für den Ostchor des Domes. Möglicherweise wirkte Toni Roth, der mit Bleeker befreundet war, für diesen Auftrag als Vermittler.

Das Fenster wurde in der Mayerschen Hofkunstanstalt in München hergestellt und konnte im November 1934 für einige Tage dort besichtigt werden[1085]. Am 8. Dezember 1934 wurde der purifizierte Dom feierlich eröffnet, das Glasgemälde war bereits an seinem vorgesehenen Ort angebracht[1086].

Während des Zweiten Weltkriegs wurde das Fenster, das nicht in die „Ausglasungskampagne“ der Kriegsjahre einbezogen worden war, vernichtet[1087]. Bleeker bewarb sich nach dem Krieg um einen Neuauftrag für das zerstörte Werk und fertigte hierfür einige Entwürfe (WV 312). Jedoch wurde an seiner Stelle Josef Oberberger mit der

---

[1082] NL BB: I, B-23: Schreiben des Bischofs von Augsburg (i. A. J. Kunstmann) an Bleeker, undatiert

[1083] Chevalley 1995, S. 149f.

[1084] ebd., S. 150. Im Ostchor befand sich ein von Johann von Schraudolph entworfenes, in der königlichen Glasmalereianstalt Max Emanuel Ainmillers in München hergestelltes Glasgemälde mit der Darstellung der Marienkrönung. Es gehörte zu den Hauptwerken der Glasmalerei des mittleren 19. Jhs. (ebd., S. 195). Dieses Fenster erhielt 1934 negative Kritiken. So schreiben die Augsburger Lokalnachrichten, 6. 12. 1934, von einem „ganz und gar unmöglich gewordenen durchsichtigen“ Glasfenster. In einem anderen Zeitungsartikel, o. O., o. D., war zu lesen: „Durch das alte durchsichtige Fenster wurde die Architektur beträchtlich gestört“ (beide Artikel im NL BB: I, B-23). Bruno Kroll schreibt: „Eine Arbeit aus der verwildertsten Periode deutscher Glasmalerei, der Zeit um 1900“ (Bruno Kroll 1937: Bernhard Bleeker, S. 161). Noch 1966 heißt es: „Die Entfernung des dünnen, plakatartigen, künstlerisch wertlosen Chorfensters war dringend notwendig“ (Richard Binder u. a. 1966, S. 176).

[1085] Münchner Zeitung, 26. 11. 1934: Artikel: „Monumentales Glasfenster“; MNN, 25. 11. 1934: „Großes Glasfenster für den Augsburger Dom“

[1086] Zeitungsartikel, o. O., o. D.: „Der Augsburger Dom in seiner Vollendung“ im NL BB: I, B-23

[1087] Chevalley 1995, S. 150

Konzeption eines neuen Glasfensters betraut. Dieser schuf in den Jahren 1951-1954 eine „Heimsuchung Mariens im Gnadenbaum“. Das Fenster befindet sich noch heute dort[1088].

Wir sind leider nur auf Schwarz-Weiß-Abbildungen angewiesen.
Dargestellt war auf dem etwa 10 m hohen und 4,5 m breiten[1089] 5-achsigen Fenster ein monumentaler gekreuzigter Christus in der Mittelachse, dessen Arme die gesamte Breite des Fensters überspannten. Unter seinem rechten Arm war die Verkündigung an Maria zu sehen: In der äußersten Achse links der Erzengel Gabriel, daneben Maria. Unter Christi linkem Arm die Heimsuchung: Maria in der Achse neben Christus, ganz außen Elisabeth. Unterhalb dieser beiden Gruppen waren in einem Sockelstreifen die vier Evangelistensymbole angebracht: Von links nach rechts Matthäus (Engel), Markus (Löwe), Lukas (Stier) und Johannes (Adler). Im Maßwerk über den Armen des Gekreuzigten, das die jeweiligen Fensterachsen oben abschließt, je einmal pro Achse das Auge Gottes und die Zeichen Alpha und Omega[1090].
Über die Farbigkeit des Fensters erfährt man Folgendes: Die Gewänder der Hll. Gabriel und Elisabeth waren „brombeerfarben“, für die Gewänder der beiden Marien war ein „mattes Taubengrau von feierlichem Perlmuttschimmer gewählt, das über das ganze Fenster hin als eine repräsentative Farbe wiederkehrt ... Auf dem glühenden Rubinrot des Kreuzes erhebt sich die mit der Christkönigskrone geschmückte Gestalt des Heilands in einem steingrauen Farbton“[1091]. „Tiefe tonige Farben wie Manganviolett, gedämpftes Blau, Gelb kontrastieren mit aufzuckendem leuchtendem Rot und strahlendem Gelb in den Gloriolen“[1092].
Die Christusfigur ist der Mittelpunkt des Gemäldes und überragt die übrigen Figuren an Größe. Er ist mit vier Nägeln ans Kreuz geschlagen und sehr muskulös durchgebildet, besonders der Oberkörper, dessen Rippen stark herausgearbeitet sind. Christus, der die Siegeskrone auf dem Haupt trägt, lebt, seine Augen sind weit geöffnet. Er ist nicht leidend dargestellt, sondern triumphiert über den Tod. Die Figur ist streng stilisiert, durch die deutliche Herausarbeitung der Rippen entsteht eine Expressivität, die sicherlich durch das einfallende Licht und die verschiedenen leuchtenden Farben des Glases, in Verbindung mit dem zentralen Ort des Fensters im Ostchor, eine enorme Steigerung erfuhr. Auch ist Christus großflächiger gearbeitet als die übrigen Figuren, die wesentlich mehr kleinteiligere Glasstücke aufweisen. Durch die Lanzettbahnen, in die die Figuren wie eingepreßt wirken, erfahren sie

[1088] ebd., S. 151, 195f.
[1089] Münchner Zeitung, 26. 11. 1934: Artikel: „Monumentales Glasfenster“
[1090] Zeitungsartikel, o. O., o. D.: „Monumentales Glasfenster“ im NL BB: I, B-23. Das Auge Gottes und die Zeichen Alpha und Omega sind auf den erhaltenen Abbildungen nur schwer, bzw. nicht zu erkennen.
[1091] Kammerer 1934/35, S. 282
[1092] Zeitungsartikel, o. O., o. D.: „Monumentales Glasfenster“ im NL BB: I, B-23

eine Streckung und Längung, die zu besagter Expressivität beitragen und dem Werk einen statisch-linearen Aufbau verleihen.

Es ist nicht überliefert, welcher Teil des Glasfensters von welchem Künstler gestaltet wurde. Es scheint, daß die Konzeption des Bildes von Bleeker ausging, da im Dezember 1934 Weihbischof Franz Xaver Eberle dem Künstler schrieb: „Wer unseren konservierten Dom betritt, wird gefesselt durch das prächtige Altarglasgemälde, das die Domrestauration von 1934 immer in unzertrennliche Verbindung mit dem Namen Professor Bleecker [sic!] bringen wird. Ihre Arbeit ist ein Meisterwerk erster Ordnung und verdient und findet allgemeine Anerkennung. Lassen Sie sich, Herr Professor, herzlich dafür danken, dass Sie unserem Dom ein so herrliches Glasgemälde gegeben haben“[1093].

Nur zwei Fragmente des Glasfensters sind im Archiv des Diözesanmuseums Augsburg erhalten: das Symbol des Evangelisten Markus, der Löwe, und dasjenige des Evangelisten Johannes, der Adler. Auf Grund eines Stilvergleiches wurden diese beiden Fragmente sehr wahrscheinlich von Josef Oberberger gefertigt. Dieser schuf ein Jahr später, 1935, einige Glasgemälde für die Kirche in Gersthofen: Hier ist auf einem Rundfenster Christus als Weltenrichter dargestellt, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Löwe und Adler weisen in ihrer Stilisierung, besonders auffällig an den Rippen und dem geschwungenen Schweif des Löwen, starke Ähnlichkeit mit den Augsburger Evangelistensymbolen auf[1094]. Die übrigen Figuren, besonders der Gekreuzigte und der Erzengel Gabriel, scheinen von Bleekers Hand zu stammen: Bleeker schuf im gleichen Jahr, 1934, für die Nürnberger Friedenskirche einen monumentalen Hl. Michael (WV 185), dessen Gesichtszüge offenbar nun auf die zweidimensionale Glasmalerei übertragen wurden. Auch die starre Monumentalität des gekreuzigten Christus scheint ein Vorgriff auf den romanisierenden vollplastischen Kruzifixus in der Nürnberger Reformations-Gedächtniskirche zu sein, den Bleeker um das Jahr 1937 fertigte (WV 233).

Die Kritiken des Glasfensters waren durchweg positiv. So schrieben die „Augsburger Lokalnachrichten“, mit dem Fenster habe der Dom „ein Juwel erhalten“[1095], eine andere Zeitung lobte die „hervorragende Leistung“ dieses „monumentalen Werkes“[1096], eine Dritte

[1093] NL BB: I, B-23: Schreiben des Augsburger Weihbischofs Franz Xaver Eberle an Bleeker, 10. 12. 1934
[1094] Ich danke Frau Dr. Christl Karnehm, die sich in einer Publikation mit den Glasgemälden Oberbergers ausführlich beschäftigte (Christl Karnehm (Bearb.): Josef Oberberger. Der Glasmaler, München 2005; die Abbildung des Gersthofener Glasfensters auf S. 53, Abb. 1), für Ihre Hinweise auf das Gersthofener Fenster und für weitere nützliche Gespräche.
[1095] Augsburger Lokalnachrichten, 6. 12. 1934 (im NL BB: I, B-23)
[1096] Zeitungsartikel, o. O., o. D.: „Monumentales Glasfenster“ im NL BB: I, B-23

konstatierte, das Fenster sei ein „einzig dastehendes Meisterwerk der neuzeitlichen Glasmalerei“[1097].

Die beiden Künstler fertigten mindestens einen großformatigen Entwurf, der erheblich vom ausgeführten Werk abwich[1098] (Abb. WV 187b). Danach war die monumentale Christusfigur noch gelängter und wies durch die S-Kurve des Körpers mehr Bewegung auf. Die Szene unterhalb des rechten Armes Christi stellte ebenfalls die Verkündigung dar, jedoch tauschten die Figuren ihren Platz, die andere Seite des Bildes zeigte Johannes den Täufer und Maria mit Kind, das Maßwerk die Evangelistensymbole. Unterhalb der vier Assistenzfiguren sind weitere Szenen dargestellt, die auf den Photographien jedoch nur schlecht zu erkennen sind. So scheint die Szene unter der Verkündigungsmaria die Kreuzigung zu zeigen. Möglicherweise waren die übrigen drei Darstellungen ebenfalls der Passion entnommen. Eine Schwarz-Weiß-Abbildung[1099] zeigt Bleeker auf einer Leiter stehend, wie er am Verkündigungsengel Gabriel arbeitet. Oberberger steht auf der rechten Seite des Bildes, er malt an einem der vier nicht näher zu definierenden Bilder unterhalb der Maria mit Kind.

Warum man sich letztlich für eine andere Ausführung entschied, ist nicht bekannt.

Nachdem das Glasgemälde bei einem Bombenangriff auf Augsburg vernichtet wurde, bewarb sich Bleeker im Jahre 1952 um einen Neuauftrag und fertigte hierfür einige Entwürfe (WV 312): Eine stehende Maria mit Kind und einen Gesamtentwurf des 5-achsigen Chorfensters, auf dem in der Mitte die von Engeln bekrönte, auf einer von einer Schlange umwundenen Weltkugel stehende Maria mit Kind dargestellt ist. Rechts von ihr die Verkündigung, zu ihrer Linken die Heimsuchung. Zwei Krönungsengel schweben über der Verkündigungs- und Heimsuchungsgruppe und halten eine Krone über das Haupt Mariens in der Mittelachse. Darüber die Taube des Hl. Geistes. Im Feld unter Maria ist die Jahreszahl „1952“ zu erkennen, das Jahr des Entwurfes. In der Zone darunter ein Kreuz, an dem ein weißes Tuch hängt, die Felder links und rechts daneben zeigen die vier Evangelistensymbole. Die Entwürfe sind – wohl zur besseren Vorstellung – mit gezeichneten Stegen durchsetzt, die die einzelnen Glasstücke des Gesamtwerkes zur Geltung bringen[1100].

Warum der Entwurf Bleekers abgelehnt wurde, obwohl der Künstler 18 Jahre zuvor so großes Lob erhielt, ist nicht bekannt. Möglicherweise aufgrund seines Kirchenaustritts, vielleicht

---

[1097] Zeitungsartikel, o. O., o. D.: „Der Augsburger Dom in seiner Vollendung“ im NL BB: I, B-23

[1098] Schwarz-Weiß-Photographien dieses Entwurfes (und des ausgeführten Werkes) finden sich im NL BB: I, B-23. Zu einem weiteren Entwurf, der sich nur leicht vom ausgeführten Werk unterscheidet, siehe WV 187 und Abb. WV 187c

[1099] Die Abbildung findet sich im NL BB: I, B-23 und im Ausst. Kat. Nürnberg 1978: „ Dokumente...“, S. 70

[1100] Es scheint, daß Bleeker anstelle der stehenden Madonna auch eine sitzende Maria mit Kind in Betracht zog, was eine kleine farbige Zeichnung zeigt (Abb. WV 312).

auch wegen seiner nationalsozialistischen Vergangenheit. Ein Vergleich zwischen Bleekers neuem Entwurf aus dem Jahre 1952 und dem ausgeführten Glasfenster von Josef Oberberger zeigt eine wesentlich naturalistischere Darstellung Bleekers, dessen Figuren nur leicht stilisiert wirken und dem Gegenständlichen verhaftet bleiben. Oberbergers Werk hingegen ist, abgesehen von den stark stilisierten Figuren der Maria, Elisabeth und dem Jesuskind, sehr „zersplittert“ und abstrahiert. Erst nach längerem Blick auf das Fenster wird man der zahlreichen Szenen gewahr. Insofern bietet Oberberger ein wesentlich moderner wirkendes Glasfenster[1101]. Dies entsprach möglicherweise mehr dem Geschmack der verantwortlichen Kirchenoberen und erschien ihnen zeitgemäßer im Sinne der formauflösenden Malerei der Nachkriegszeit.

11.6.: Sonstige Gemälde

Eines der malerischsten Werke des Künstlers besitzt sehr intimen Charakter. Es handelt sich um ein Flügelaltärchen, das der Künstler seiner zweiten Frau Margarethe zu ihrem dreißigsten Geburtstages 1921 zum Geschenk machte[1102] (WV 113).

Das Polyptychon hat ein feststehendes Mittelbild und auf jeder Seite einen Klappflügel mit mehreren Szenen. Sie zeigen das Paar in inniger Verbundenheit beim Spazierengehen, beim Malen, an einem Tisch sitzend und in einem Segelboot fahrend. Auf der Innenseite der äußeren rechten Tafel ist Bleeker in seinem blauen Arbeitskittel dargestellt. Mit seiner rechten Hand hält er ein weißes Pferd am Zügel, in seiner linken Hand eine Palette. Die Innenseite der linken äußeren Tafel zeigt Margarete in weißem Gewand. Darüber trägt sie eine rote Weste und hält einen Blumenstrauß in ihren Händen. Sie steht in einem leeren Raum auf einem roten Fußboden, im Hintergrund ist eine Tür zu erkennen. Die Anordnung dieser beiden äußeren Tafeln entspricht der Tradition von Flügelaltären, die häufig von Heiligenfiguren flankiert werden[1103].

Wie bereits erwähnt, ist dieses Bild wohl eines der privatesten Gemälde Bleekers, in seiner Intimität mit dem Relief „Liebespaar“ aus dem Jahr 1935 zu vergleichen (WV 206).

Die Malweise ist hier eine gänzlich andere als auf den übrigen Bildern des Künstlers. Bleeker benutzte eine erweiterte Farbpalette mit starker Leuchtkraft und satten warmen Farben wie

[1101] Eine Abbildung des Glasfensters in: Karnehm 2005, S. 60, Abb. 9

[1102] Freundliche Mitteilung von Silke Jahn.

[1103] Im malerischen Werk Bleekers ist häufiger festzustellen, daß sich der Künstler bei Gemälden, die eine christliche Thematik tangieren, an Stelle der eigentlichen Protagonisten darstellte. So nimmt er bei diesem „Altärchen“ den Platz von Heiligen ein, das Gemälde „Heilige Nacht“ (WV 287) zeigt Bleeker an Stelle des Hl. Josef.

Gelb und dunkles Rot. Die Skizzenhaftigkeit weicht nun einem gegenstandsbezogeneren Malstil, obwohl er die Figuren nur umrißhaft, ohne Ausarbeitung der Gesichtszüge zeigt.

Zusammenfassung des Kapitels

Es zeigt sich, daß Bernhard Bleeker, der die meisten seiner Gemälde für private Zwecke schuf, besonders einer impressionistischen Malweise verbunden war. Dies trifft neben den Portraits vor allem auf seine Landschaftsgemälde und -zeichnungen zu, bei denen eine diffuse Lichtwirkung die meist stürmische Atmosphäre der Bilder beherrscht. Sowohl seinen inneren wie auch den äußeren Veränderungsprozeß hielt er in seinen Selbstportraits fest.

In seinem religiös-malerischen Werk, dem zerstörten Glasgemälde für den Augsburger Dom, bevorzugte der Künstler eine strengere linear-statische Komposition, die der Raumkonzeption der Kirche entsprach. Eine gemilderte Auffassung ist in den Entwürfen nach dem Zweiten Weltkrieg festzustellen.

Das intime Altärchen für seine Frau Margarete sticht aus seinem malerischen Œuvre heraus. Hier dominiert eine lasierende Malweise mit akurater Pinselführung in satten warmen und kalten Farben, die kontrastreich gegeneinander gesetzt sind.

Bleeker entzog sich bei seiner Malerei modernen Tendenzen, zu sehr war er traditionellen Richtungen verpflichtet. Der Künstler steht damit jedoch nicht allein, im Gegenteil. Bis in die Dreißiger Jahre waren nachimpressionistische Tendenzen in München einer neusachlichen Malweise gleichgestellt.

12.) *Schüler Bernhard Bleekers*

Bernhard Bleeker hatte während seiner Lehrzeit an der Akademie der bildenden Künste München zwischen 1922 und 1944 eine große Anzahl von Schülerinnen und Schülern, ungefähr 120. Auf Grund einer im Nachlaß des Künstlers befindlichen Auflistung einiger Namen, durch Internet-Recherche, durch Briefe an Bleeker und durch Notizen in der Literatur war es möglich, diese namentlich zu erfassen, wobei die Lebensdaten vieler Schüler[1104] und teilweise sogar deren Vornamen nicht zu ermitteln waren. Es besteht bei der folgenden Liste jedoch keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit.
Bei Namen mit einem Fragezeichen herrscht Unsicherheit, ob sie Bleekers Schüler waren.

- Albert, Hans Leo (1899-1973); studierte zwischen 1924 und 1928 mit Unterbrechungen bei BB
- Aschauer, Kurt (* 1900); um 1935 Schüler BBs
- Auer, Josef
- Auer, Lili (* 1904)
- Ballin, Lisl
- Balz, Ernst (* 1904, nach 1943 kriegsvermißt)
- Barsung, Georg (?)
- Baumann-Budel
- Berner-Lange, Eugenie (1888-1968)
- Beste-Wittneben, Ingeborg
- Blank, Urban (* 1922); studierte 1941-1943 bei BB
- von Bohr, Roland (1899-1982)
- von Boltenstern, Iris (geb. Birk) (1921-1992); studierte ab 1943 bei BB
- Bronisch, Paul (1904-1989); war von 1924 bis mindestens 1927 Schüler BBs
- Bücker, Heinrich Gerhard (* 1922); studierte 1942-44 bei BB
- Bühler, Alois
- Dinnendahl, Hans (1901-66); studierte 1922-25 bei BB
- Doepke, Gerti
- Dörfel, Otto
- Düx, Michael (?) (* 1914)

[1104] Bleeker sagte im Jahre 1943 während eines Atelier-Besuches des BDM bei ihm in der Akademie: „Jetzt im Krieg ist alles sehr schwer, die besten meiner Schüler hat eine höhere Pflicht für immer genommen“ (Wiske 1943, S. 489). Ob Bleeker diese pathetischen, propagandistischen Worte tatsächlich in dieser Art äußerte, ist jedoch mehr als fraglich.

- Düx-Junkers, Elfe
- Erdle-Wissler, Edith (* 1913); studierte 1934-1940 bei BB, ab 1936 dessen Meisterschülerin
- Faeth, Hermann
- Fiedler, Fritz
- Fiedler, Toni (1899-1977); studierte 1925-1930 bei BB
- Fischer, Alexander (1903-1981, Gatte Ludmilla Pongratz-Fischers); ab 1923 Schüler BBs
- Fischer-Pongratz, Ludmilla (1899-1981, Gattin Alexander Fischers); von 1922-28 Schülerin bei BB
- Frank, Hans
- Freudenberg
- Frey-Hock, (Katharina?)
- Frick-Gropp, Ingeborg
- Friederichsen, Roland (1910-1992); studierte 1932-1938 bei BB
- Fuss, Maria (* 1907); Meisterschülerin BBs
- Gies, Ludwig (1887-1966); studierte laut Mitteilung Jochen Bleekers für kurze Zeit bei BB
- Goltz, Charlotte (1913-2002); studierte 1939/40 für zwei Semester bei BB
- Grimm, Anton
- Grub, Justin (?)
- Hartmann, Bernd
- Hawick, Heinrich († 1945); studierte 1927 bei BB
- Heinlein, Hanns-Markus
- Heldt, Gertrud (Gattin Heinrich Schotts)
- Henrich, Peter (* 1890); studierte 1928-35 an der ABK München, wo er u. a. Komponierschüler BBs war
- Heubl-Biedermann, Fränzi (?)
- Hinterseher, Georg
- Hinz
- Hofmann, Oswald (* 1890); studierte ab 1919 an der ABK, u. a. bei BB
- Huhle

- Janssen-Schmitthenner, Chrysilla (* 1914; Tochter des Bildhauers Ulfert Janssen und Schwiegertochter des Architekten Paul Schmitthenner); zwischen 1934 und 1940 Schülerin bei Hermann Hahn und Meisterschülerin bei BB
- Kern
- Kirsch-Bauermeister, Maria
- Koppmeier
- Krämer, Walter (?)
- Krüger-Fehlinger, Lola
- Kruse
- Lohr, Augustin
- Meyder, Eugen
- Meyer
- Müller, Fritz
- Müller, Wolfgang
- Müller-*Körfert* (oder *Hörfert*)
- Neus, Elfriede
- Nida-Rümelin, Rolf (1910-1996); 1931-33 Schüler BBs
- Oertel, Johannes (* 1893)
- Oppenrieder, Karl (* 1923)
- Orsini, Gräfin
- Pasch, Clemens (1910-1985); studierte 1942-44 bei BB und wurde dessen Meisterschüler
- Pfefferer, Rudolf (1910-1986); studierte 1932-1938 bei BB als dessen Meisterschüler
- Poschacher, Marielouise (1886-1965)
- Ratib
- Rauch, Ernst Andreas (* 1901); studierte 1922-1928 bei BB
- Röhr, Brigitte
- Rösch, Ludwig
- Roger, Anton (?)
- Rosenkranz, Adolf (?)
- Roth, Karl (* 1900)
- Roubaud, Tamara (* 1902)
- Rousselle, Marianne (* 1919); 1940-42 Schülerin BBs
- Ruff (?)

- von Saalfeld, Hans[1105] (* 1903); studierte 1934-36 an der Münchner Akademie
- von Sahlis
- Schepelmann-Groz, Margarete (1907-2001); studierte 1933-35 bei BB
- Scherer, Erwin
- Scherzberg
- Scheuerle
- Scheuernstuhl, Hermann (* 1894)
- Schicher, Eugen (?)
- Schlötter, Caspar (?) (* 1914)
- Schmid-Ehmen, Kurt (1901-1968); studierte von 1925-29 bei BB und wurde dessen Meisterschüler
- Schmiedbauer-(*Bruggery* (?))
- Schörkhofer
- Schoonderbeek geb. Kaulbach, Hedda (1900-1992)
- Schorer, Hermann
- Schott, Heinrich (Gatte Gertrud Heldts); studierte 1937-1942 bei BB
- Schröder-Lechner, Resl (* 1910); studiert von 1936-38 an der ABK München, u.a. bei BB
- Seibold, Paul (* 1900); Meisterschüler BBs
- Söller, Heinrich (* 1903); studierte nach 1928 bei BB als dessen Meisterschüler
- Somleitner, Otto (?)
- Stadler, Priska (?) (* 1912, vormals Priska von Martin; Gattin Toni Stadlers)
- Steiner, Karl
- Steinohrt, Ingeborg (* 1917)
- Stengel, Irmtraud
- Stöckl, Anton (1901-1946); zwischen 1923 und 1929 Schüler BBs
- Székessy, Zoltan (* 1899); studierte 1927 ein Semester bei BB
- Tophinke, Wilhelm (* 1892)
- Truolsen
- Ullmann
- *Velten*, Karina (oder *Welten*)
- Vogel
- Vogl, Hans (* 1898); studierte 1922-30 bei BB, zuletzt als dessen Meiserschüler

[1105] Hans von Saalfeld war mit Prinz Ernst von Sachsen-Meiningen verwandt, von dem Bleeker ein Portrait schuf (freundliche Mitteilung von Jochen Bleeker); siehe hierzu WV 145.

- Weber, Maria (1899-1984); studierte von 1923-27 bei BB, zuletzt als dessen Meisterschülerin
- Weidlich, Ruth
- Wilckens-Burke, Marie-Luise (*1908) ; studierte 1929-35 bei BB, zuletzt als dessen Meisterschülerin
- de Willemer (?)
- Wimmer, Hans (1907-1992); studierte 1929-1936 bei BB
- Wittmann, Josef (* 1889); studierte 1922-1929 bei BB
- Woger, Anton (Toni)
- Wolf-Mueller, Joachim (* 1903); studierte 1925-1929 bei BB
- Worgl
- Zeh, Oskar (1902-1935)
- Zieger, Reinhart (?)

Im Folgenden sollen die Biographien und Arbeiten von bekannten Bleeker-Schülern etwas näher betrachtet werden unter Berücksichtigung der Orientierung an ihrem Lehrer.
Es sind: Paul Bronisch, Alexander Fischer, Margarete Schepelmann-Groz, Kurt Schmid-Ehmen und Hans Wimmer.

12.1.: Paul Bronisch

Paul Bronisch (1904-1989) studierte ab 1923 an der Kunstakademie Breslau bei Theo von Gosen, danach an der Münchner Kunstakademie bei Bernhard Bleeker, der ihn an seinem Toten Soldaten mitarbeiten ließ.
Studienreisen nach Italien, Frankreich, Holland und Ungarn. Anschließend zog Bronisch nach Berlin. Zwischen 1933 und 1943 erhielt er eine Reihe von Aufträgen, beispielsweise für zwei 4 m hohe Kolossalfiguren am Eingang der Hindenburggruft des Reichsehrenmals Tannenberg (1935/36) (siehe Abb. WV 199c). 1940 fertigte er für den Neubau der Gauleitung am Friedrichshain Berlin je eine männliche und eine weibliche Monumentalfigur. Darüberhinaus übernahm er Arbeiten für die Reichsbank und das Reichsluftfahrtministerium und fertigte Kriegerdenkmale in Züllichen und Dyhernfurth. Um 1943 erteilte ihm Albert Speer Aufträge zur plastischen Gestaltung des Wilhelmplatzes in Posen und zu 14 monumentalen Büsten deutscher Ärzte für das Reichsärztehaus an der geplanten Ost-West-Achse in Berlin, die jedoch nicht mehr realisiert wurden. Portraitköpfe von Hans Pfitzner und Andreas Krämer,

religiöse Plastik und besonders nach dem Zweiten Weltkrieg ausdrucksvolle Leidensmotive sind weitere Arbeiten Paul Bronischs[1106].

Paul Bronischs Werke sind wesentlich monumentaler als diejenigen seines Lehrers, seine großformatigen Figuren heroischer und pathetischer, die Bewegung in seinen Figuren kommt sehr viel stärker zur Geltung als in Bleekers Werken, dessen Statuen nahezu unbewegt modelliert sind. Doch trotz aller äußeren Monumentalität ist bei den meisten Gestalten Bronischs eine Sensibilität spürbar, die den Einfluß seines Münchner Lehrers erkennen läßt. Beispiele hierfür sind Bronischs „Primavera", das „Stehende Mädchen" und die „Ruhende", bei der auch Anklänge an Maillol zu spüren sind. Doch auch ganz in der nationalsozialistischen Tradition stehende monumentale neoklassizistische Skulptur ist in seinem Œuvre zu erkennen, insbesondere die beiden Wächterfiguren am Eingang der Hindenburggruft im Reichsehrenmal Tannenberg sind hier hervorzuheben, desweiteren der monumentale „Fackelträger" und die weibliche Monumentalfigur für das Dienstgebäude der NSDAP in Berlin.

Werner Rittich schreibt, Bronischs künstlerisches Streben gelte der „in sich ruhenden und formal geschlossenen Plastik und der aus intensivem Zeiterleben sich entwickelnden überzeitlichen Darstellung des menschlichen Körpers, sei es in freier Gestaltung oder am Bauwerk"[1107]. Walter Horn bemerkt einen „kraftvoll vereinfachende[n] Zug eines sicheren Willens zur monumentalen Formensprache, der die plastische Gestalt zum Ausdruck einer unpathetischen männlich ernsten Gesinnung werden läßt, also soldatische Charakterwerte ausdrückt"[1108].

Bronischs Schaffen bei seinen Portraitköpfen ist ambivalent: Der Kopf einer weiblichen Monumentalfigur ist in seiner strengen, linearen Auffassung einem kühlen Heroismus verpflichtet, das Portraitwerk „In memoriam", eine Darstellung eines seinen Verwundungen erlegenen Kriegers, ist ebenfalls von heroisch-idealisiertem Pathos gezeichnet. Das Bildnis Hans Pfitzners dagegen ist in seinen naturalistischen Zügen und seiner Betonung des Innerlichen von einer Menschlichkeit, die weit von neoklassizistischen Idealismen entfernt scheint. Auch Bernhard Bleeker hat vor seiner monumentalen Bildnisphase, die etwa ab 1927 beginnt, Portraitköpfe in solch einer Weise gestaltet und knüpft auch ab der Mitte der

---

[1106] Zur Biographie Bronischs siehe: Günter Meißner: Paul Bronisch, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 14, München, Leipzig 1996, S. 361f. und: Davidson 1988, S. 435.

[1107] Werner Rittich: Junge Deutsche Plastik, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 4. Jg., Folge 7, Juli 1940, S. 216-223, hier S. 220 (mit Abb.)

[1108] Walter Horn: Plastik als beseelte Form. Zum Schaffen des Bildhauers Paul Bronisch, in: Die Kunst im Deutschen Reich, Ausgabe A, 6. Jg., Folge 6, Juni 1942, S. 144-151, hier S. 144 (mit Abb.); weitere Abbildungen bei Davidson 1988, unpaginiert

Fünfziger Jahre erneut daran an. Ein Beispiel für Bleekers Vorbildwirkung bei neoklassizistischer Bildniskunst ist Bronischs Portrait des Ingenieurs Andreas Krämer. Hier wird die „große Form“ sichtbar unter Verzicht auf übergroßen Detailreichtum. Krämers Blick, die leicht heruntergezogenen Mundwinkel und die zusammengekniffenen Lippen zeigen einen tatkräftigen, selbstbewußten Menschen, wie ihn auch Bernhard Bleeker bei seinen neoklassizistsischen Portraitköpfen modellierte.

12.2.: Alexander Fischer

Alexander Fischer (1903-1981) studierte ab 1920 an der Münchner Akademie der bildenden Künste, zuerst bei Erwin Kurz, später bei Bernhard Bleeker. 1925 beteiligte er sich zum ersten Mal an einer Ausstellung der Münchener Neuen Secession im Münchner Glaspalast. Ein Jahr später erfolgten die ersten Ankäufe des bayerischen Staates und der Stadt München. 1930 erhielt er ein Reise-Stipendium der Stadt München, 1932 schuf er im Auftrag des Justiz-Ministeriums eine Kreittmayr-Büste (im Zweiten Weltkrieg vernichtet). Im Jahre 1933 wurde ein von ihm geschaffener Fohlen-Brunnen im Luitpoldpark aufgestellt, der 1945 zerstört wurde. 1935 heiratete er Ludmilla Pongratz, die ebenfalls eine Bleeker-Schülerin war.
1936 beteiligte er sich an einer Ausstellung im Münchner Kunstverein. Die Aussage, Fischer wäre zwischen 1937 und 1945 von den Nationalsozialisten mit Ausstellungsverbot belegt worden, muß berichtigt werden: Der Künstler beteiligte sich in den Jahren 1939 und 1940 an zwei Ausstellungen und 1943 an der Wiener Ausstellung „Junge Kunst im Deutschen Reich“[1109].
1941-1945 leistete er Kriegsdienst und trat nach dem Zweiten Weltkrieg im Jahre 1946 der „Neuen Gruppe“ bei. Eine Bewerbung als Akademieprofessor blieb erfolglos. 1957 nahm er an einer Ausstellung in der Städtischen Fränkischen Galerie in seiner Geburtsstadt Nürnberg teil. 1961 erfolgte der Guß seines Kreittmayr-Standbildes, dessen Aufstellung am Münchner Promenadenplatz einen Skandal verursachte. Das Werk wurde daraufhin der Gemeinde Offenstetten in Niederbayern geschenkt, wo Kreittmayr begraben ist.
1962 vollendete der Künstler die Bronzeplastik „Löwin“, die seit 1968 im Innenhof des Neubaus der Obersten Baubehörden in München zu sehen ist. 1963 berief man ihn zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in München. Im Jahre 1965 wurde sein „Gebücktes Pferd“ im Münchner Stadtteil Hasenbergl enthüllt, ein Jahr später ein zweiter Guß

[1109] 1939: Ausstellung: „Der Bauer und seine Welt“, Museum der bildenden Künste Leipzig; 1940: „Münchner Kunstausstellung 1940“ im Maximilianeum München (Nachweise bei Papenbrock / Saure 2000: K 2900 und K 3300); zur Wiener Ausstellung 1943 siehe: Ausstellungskatalog „Junge Kunst im Deutschen Reich“, Künstlerhaus Wien, Februar-März 1943, Nr. 126-130 (mit Abb. Nr. 66)

in Friedberg/Hessen aufgestellt. Das 1950 vollendete „Rote Roß“ steht seit dem Jahr 1965 in der Nähe der Propyläen in der Briennerstraße in München. 1966 erfolgte eine Ausstellung von 10 großen Arbeiten auf der Terrasse des Hauses der Kunst. Es folgten 25 Ankäufe der Museen in Berlin, Chemnitz, Dresden, Duisburg, Leipzig, München und Nürnberg. 1978 erfuhr der Künstler eine letzte Ehrung mit der Medaille „München leuchtet“. Da Fischer nach 1945 mit seinen Plastiken kaum Akzeptanz fand, führte dies zu provozierenden Aktionen: So stellte er 1973 über Nacht seine Plastik „Memento MCMXLV“ vor dem Haus der Kunst auf, der er später den Titel „Stürzende (Ende einer Epoche)“ gab, und druckte anschließend (gegen die Ausstellung moderner Skulptur vor dem Haus der Kunst) das Flugblatt „aber das Monstrum ist da, blau rot schwarz kalt leer brutal“.

Weitere Werke Alexander Fischers: Selbstbildnis (1925), wieherndes Pferd (1926), Adler (1937, 1940, 1966), Tiger (1946), Tochter Uta (1956), Liebespaar (1957), Hund (1958), Boxer, Dogge, Najaden-Gruppe (alle 1967), Christophorus (1968), Elefant Wastl (1970, Kinderspielplatz München-Grünwald), Pferd mit Reiter (1990 am Heimeranplatz in München aufgestellt), u.a.[1110]. Er fertigte seine Werke zumeist in Bronze, Zement oder in Galvano-Technik.

Fischer war einer der fortschrittlichsten Schüler Bernhard Bleekers. Der Lehrer kam des öfteren in Konflikt mit ihm, weil er Fischers Auffassung von Skulptur nicht immer gutheißen konnte[1111]. Reinhard Müller-Mehlis schreibt: „Schon Bleeker mißbilligte die Dynamik eines großen Pferdes, das der erst 23-jährige Alexander Fischer als Akademieschüler geschaffen hatte[1112]. Doch Bleeker konnte keinen Gegenvorschlag machen, konnte keine Hilfe leisten, die Fischers Konzeption gerecht geworden wäre. So blieb Fischer erspart, sich anpassen zu müssen an die Lehrmeinungen der Münchner Bildhauerschule“[1113]. Etwas gemäßigter formuliert Bruno Kroll: Fischer sei „einer, der sich an der Akademie ehrlich um die handwerklichen Grundlagen seiner Kunst mühte, aber dann eigene Wege ging. Bereits als Akademiker. Er konnte dies. Denn in Bernhard Bleeker fand der junge Lernende einen von pädagogischem Feingefühl sondersgleichen ausgestatteten Lehrer, der in ahnender Voraussicht die naturkräftig keimende Begabung des Schülers richtig einzuschätzen wußte

[1110] Die biographischen Angaben sind entnommen aus: Reinhard Müller-Mehlis: Alexander Fischer. Form und Impression der Skulptur, Höhr-Grenzhausen bei Koblenz 1969, unpaginiert (mit zahlreichen Abbildungen); Susanna Partsch. Alexander Fischer, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 40, München, Leipzig 2004, S. 305

[1111] Dennoch bestand offenbar eine enge Bindung zwischen beiden. Fischer schenkte seinem Lehrer eine kleine Version des am Königsplatz in München aufgestellten bronzenen „Roten Rosses“. Das kleine Pferd wurde nach Bleekers Tod aus seiner Garten-Loggia in der Haushoferstraße 3 gestohlen (freundliche Mitteilung von Jochen Bleeker).

[1112] Möglicherweise handelt es sich hier um das „wiehernde Pferd“, das 1926 entstand.

[1113] Müller-Mehlis 1969, unpaginiert

und in feiner Liberalität die seiner eigenen Auffassung entgegengesetzte Art tatkräftig förderte. Aber vielleicht waren die stillen, in der Diskussion und bei der Korrektur nicht berührten, aber im beiderseitigen Schaffen bedingten Auseinandersetzungen wertvoller noch für das Wachstum des Heranreifenden. Fischer zog aus dieser echt künstlerischen Kampfstellung, die natürlich die persönliche Freundschaft nicht trübte, die Überzeugung, daß alle große Kunst nur im eigenen Naturell und Erlebnis begründet liege“[1114].

Neben der oftmals zu verzeichnenden starken Drehbewegung seiner Figuren, bzw. dem gewaltigen Vorwärts- oder Aufwärtsstreben, sind seine Werke von einer starken Beunruhigung der Oberfläche gezeichnet, ein Auf und Ab, mit den „Buckeln und Höhlungen“ Auguste Rodins zu vergleichen. Mit dieser beinahe anaturalistischen Gestaltungsweise stellte sich Fischer außerhalb der Tradition. So ist es nicht verwunderlich, daß er von den Nationalsozialisten als entartet gebrandmarkt wurde[1115] und zwischen 1937 und 1945 mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte.

Fischer scheint nicht von seinem Lehrer beeinflußt, zu expressiv sind seine Werke. Gerhard Finckh sieht ihn vielmehr in einer „kontradiktorischen Filiation“ als in einer Schüler-Lehrer-Beziehung zu Bleeker[1116].

12.3.: Margarete Schepelmann-Groz

Margarete Schepelmann-Groz (1907-2001) besuchte von 1930-33 die Keramikklasse der Kunstgewerbeschule in Stuttgart mit Abschluß der Gesellenprüfung. Durch den Stuttgarter Bildhauer Walter Ostermayer und durch Reisen nach Palästina, zu den antiken Stätten des Vorderen Orient und Griechenlands wurde sie zur Bildhauerarbeit angeregt. In den Jahren 1933 bis 1935 nahm sie ihr Studium an der Münchner Akademie der bildenden Künste bei Bernhard Bleeker auf. Es folgten Studienreisen nach Verona, Ravenna, Florenz und Mailand. In den Jahren 1936 bis 1952 entstanden zahlreiche Arbeiten in Ton. 1943 übersiedelte sie in ihren Geburtsort Blitz auf der schwäbischen Alb. Zwischen 1952 und 1992 entstanden ausschließlich Bronze-Arbeiten, Reliefs, Plaketten und Plastiken, die besonders von neuerlichen Kontakten mit Münchner Künstlern geprägt waren. Von 1956 bis 1976 unternahm sie wiederum Reisen ins Ausland, nach Frankreich, mit Aufenthalten in Arles, Avignon, Aix-en-Provence, St. Remy und Burgund. Im Jahre 1977 begann sie zu schreiben

[1114] Bruno Kroll: Alexander Fischer, in: Die Kunst 69, 1933/34, S. 182-184, hier S. 182. Auch Breuer 1937, S. 239, schreibt: „Er war Schüler von Bernhard Bleeker, aber befand sich fast immer im Widerspruch zu seinem Lehrer, der auch bald die ganz anders gerichtete Begabung herausspürte“.

[1115] Dennoch brachte die Zeitschrift “Die Jugend” (Nr. 7) im Jahre 1940 noch eine Abbildung eines Pferdes von Fischer (abgebildet auf S. 77).

[1116] Finckh 1987, Bd. 1, S. 364

und verfasste unter dem Pseudonym Katharina Thörner Erzählungen, Liebesgeschichten und Gedichte[1117].

Margarete Schepelmann-Groz tritt seit dem Jahre 1951 mit ihren Werken an die Öffentlichkeit, und erst ab dieser Zeit sind wir auch über ihre Arbeiten gut informiert. Ihr durchgängig kleinformatiges Œuvre – das größte Werk beträgt in der Höhe 54 cm – besteht aus zahlreichen Reliefs und Plaketten mythologischen und christlichen Inhalts und aus einzelnen stehenden, sitzenden oder liegenden Figürchen oder Figurengruppen. Vornehmlich letztere wirken durch ihre Agitation untereinander wie Ausschnitte aus Theaterstücken. Durch das Einfangen eines bestimmten Momentes werden diese Figuren auf der Bronzeplatte, auf der sie stehen, bühnenartig inszeniert.

All ihre Arbeiten sind geprägt von einer starken Stilisierung. Die dargestellten Personen und Tiere weisen eine Zurücknahme der Binnenstruktur auf und legen besonderes Augenmerk auf die Formulierung des tektonischen Charakters unter Verzicht auf naturalistische Ausarbeitungen. Die vollplastischen Figuren sind aus kubischen Körpern zusammengesetzt, ihre Glieder sind eckig und starr, die Köpfe sind im Verhältnis zum Gesamtkörper sehr klein gehalten, die Gesichter nur angedeutet. Oftmals sind ihre Gestalten stark bewegt und greifen in den Raum aus. Die Künstlerin ändert ihren Stil innerhalb des 40jährigen Schaffens in Bronze kaum, ab den Achtziger Jahren ist eine „Rundung“ der Formen festzustellen, die das Volumen der Figuren noch stilisierter erscheinen läßt.

Ihre Arbeiten scheinen von etruskischer Kunst, griechischer Archaik und romanischen Madonnenfiguren beeinflußt zu sein.

Margarete Schepelmann-Groz steht mit ihrer Kunst durchaus in der zeitgenössischen Nachkriegstradition. Sie abstrahiert nicht, jedoch ist ihre Auffassung des menschlichen (oder tierischen) Körpers derjenigen vor 1945 in Deutschland grundverschieden. Sie kann in die Reihe von Künstlern eingereiht werden wie Toni Stadler, Hans Wimmer, Marino Marini und Henry Moore. Ein Einfluß Bernhard Bleekers, der sich nach 1945 zwar auch vom Neoklassizismus distanzierte und seine menschlichen Figuren stilisierter gestaltete, ist bei Margarete Schepelmann-Groz nicht zu erkennen. Ist der Lehrer bemüht, seine fast immer großformatigen Figuren möglichst in einer ruhigen, verhaltenen Gestik zu präsentieren und die einzelnen Körperformen klar definiert herauszustellen, so wirken die „ungestalt“ voluminösen Kleinplastiken seiner Schülerin nervös bewegt.

[1117] Reinhard Müller-Mehlis: Margarete Schepelmann-Groz, München 1995, S. 123, 125f. (mit zahlreichen Abbildungen). Ich danke an dieser Stelle Herrn RA Michael Schepelmann, dem Sohn der Künstlerin, für die Überlassung dieses Buches.

12.4.: Kurt Schmid-Ehmen

Kurt Schmid-Ehmen (1901-1968) belegte nach einem gescheiterten Versuch, Marineoffizier zu werden, Zeichenkurse an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig. 1922 trat er in die Bildhauerklasse Adolf Lehnerts an der Leipziger Akademie ein. Nebenbei eignete er sich Fertigkeiten als Steinmetz in Weimar an. 1925 ließ er sich in München nieder und wurde an der Münchner Akademie der bildenden Künste Meisterschüler Bernhard Bleekers. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, arbeitete er in Bergwerken und Fabriken. Anfangs auch von Ernst Barlach und Käthe Kollwitz beeinflußt, wandte er sich bald ausschließlich einem klassischen Stil zu. Über Bleeker lernte er die Pianistin Hetty Haelssig kennen, die er 1929 heiratete. Während dieser Zeit erlangte er mit Portraitköpfen von Georg Schäfer, Herbert Böhme, Walter Courvoisier, Josef Pembaur und Heinrich Zillich Bekanntheit. Seinen Mädchenkopf „Hertha“ erwarb die Staatsgalerie München, sein Bildnis des Dichters Josef Ponten wurde 1932 von der Stadt Aachen angekauft. Erste Ausstellungen im In- und Ausland folgten. Eintritt in die NSDAP. Seinen ersten großen Auftrag verdankte er dem Architekten Paul Ludwig Troost, mit dem er befreundet war: Das nach dem Entwurf Troosts errichtete „Denkmal der Bewegung“ für die beim Hitlerputsch vom 9. November 1923 ums Leben gekommenen Putschisten an der Münchner Feldherrnhalle. Das Denkmal, das Schmid-Ehmen zweifellos Ruhm einbrachte, zeigte eine Gedenktafel mit der Inschrift der Gefallenen, darüber einen Adler mit Hakenkreuz. Weitere Arbeiten im Auftrag der Regierung und der Partei folgten. So fertigte er zahlreiche Hoheitsadler für Parteibauten in München, Nürnberg und Berlin (Haus der Deutschen Kunst, Bibliotheksbau des Deutschen Museums, Luitpoldarena auf dem Reichsparteitagsgelände, neue Reichskanzlei). 1935 wurde der Künstler Mitglied des Reichskultursenates, 1936 Mitglied des Präsidialrats der Reichskammer der bildenden Künste, 1937 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste. Im selben Jahr arbeitete er für das Deutsche Haus auf der Pariser Weltausstellung einen neun Meter hohen Adler. 1939 fertigte er vier Monumentalfiguren (Glaube, Ehrung, Sieg und Kampf) für die vier Nischen der Ehrenhalle gegenüber den Eingängen des Reichsparteitaggeländes in Nürnberg. Diese Entwürfe wurden 1938 auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Haus der Deutschen Kunst in München gezeigt. Weitere Werke, die er in diesen Jahren schuf: Mutterbrunnen, Mädchen mit Speer, Bildnisse von Julius Streicher, Reichsschatzmeister Schwarz, Gauleiter Adolf Wagner, Gefallenenmal in der Horst-Wessel-Halle der Schulungsburg der Deutschen Arbeitsfront in Erwitte/Westfalen.

1944 trat er als einfacher Soldat seinen Kriegsdienst an und geriet schließlich in amerikanische Gefangenschaft. Nach seiner Haftentlassung 1945 wurde er mit dreijährigem

Arbeitsverbot belegt. 1947 ließ er sich mit seiner Frau in Starnberg nieder. Nach dem Krieg fertigte er auf Wunsch des Sammlers Georg Schäfer eine Reihe Figuren. In diesen Jahren entstanden: „Der deutschen Seele Not“ (1948), Bildnis des Historikers Adolf Helbok, Bildnis Herbert Böhme, „Menschenpaar“, „Kinderkopf“. Zwei Monate vor seinem Tod beendete er einen monumentalen „Phoenix“ mit 3,5 m Spannweite. 1968 wurde er Ehrenmitglied vom Deutschen Kulturwerk Europäischen Geistes. Er starb am 14. Juli 1968 in Starnberg und wurde in Köln beigesetzt, wo seine Grabstätte mit einem von ihm selbst gefertigten Grabmal geschmückt ist[1118].

Von allen bekannteren Schülern Bleekers ist Kurt Schmid-Ehmen dem Lehrer wohl am meisten verpflichtet. Wie bereits im Kapitel „Denkmäler“ (Abb. WV 224j) erwähnt, ist Schmid-Ehmens Figurenauffassung von einer verhalten klassischen Darstellungsweise geprägt. Die Oberflächenstruktur ist geglättet, die Figuren sind zwar athletisch, jedoch keineswegs aufdringlich monumental-pathetisch modelliert. Vielmehr eignet ihnen eine stille Zurückhaltung. Die Gesichtszüge erscheinen verinnerlicht, wie auch die Gestik keine betonte Kraft zum Ausdruck bringt.

Schmid-Ehmens Bildniskunst fügt sich problemlos in die Reihe der neoklassizistischen Portraitköpfe dieser Zeit ein. In klaren Linien und einfachen Formen erreicht der Künstler eine äußere Ähnlichkeit mit dem Dargestellten, wie sie auch Bleeker überzeugend vermitteln konnte.

12.5.: Hans Wimmer

Hans Wimmer (1907-1992) nahm 1927 an der Technischen Hochschule in München einen Studiengang zum Zeichenlehrer auf. Nach Abschluß dieses Studiums im Jahre 1932 arbeitete er jedoch nur kurz als Kunsterzieher. Noch während seiner Zeit an der Technischen Hochschule lernte er Franz von Stuck kennen, der ihm ermöglichte, in seiner Klasse an der Münchner Kunstakademie zu hospitieren. Doch schon bald wechselte Wimmer über in die Klasse Hermann Groebers. Im Jahre 1928 schrieb er sich in der Bildhauerklasse Bernhard Bleekers ein, nachdem er in der Münchner Staatsgalerie dessen Bildnis von Walter Riezler (WV 33) gesehen hatte. Wimmer schildert dies folgendermaßen:

„In der Staatsgalerie stand ich plötzlich vor einer Marmorbüste, von der ich den Blick nicht mehr wenden konnte: Zu dem gehe ich, zu keinem anderen. Als ich erfuhr, daß der Meister Bernhard Bleeker hieß und daß die Büste den Archäologen Walter Riezler darstellte, der das berühmte Beethoven-Buch geschrieben hat, und daß Bleeker an der Akademie lehrte – da

[1118] Biographische Daten entnommen aus: Davidson 1988, S. 492 (mit zahlreichen Abbildungen)

ging ich zu ihm und fragte, ob er mich nehmen würde. Und er nahm mich. Ich kehrte der kaum begonnenen Malerei den Rücken und stürzte mich in das Abenteuer der Bildhauerei. Nicht angemalt möchte ich etwas anderes sein als ein Bildhauer“[1119].

1928 richtete sich Wimmer in Eggenfelden sein erstes Atelier ein. Zwischen 1929 und 1932 folgten mehrere Italien-Reisen. 1935 heiratete er Gabriele Hohmann. Im Jahre 1936 verließ er die Münchner Kunstakademie. Es entstand eine Freundschaft mit Gerhard Marcks. 1937 und 1938 nahm er an der Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst teil. 1937 reiste er zur Weltausstellung nach Paris und besuchte Aristide Maillol, den er sehr verehrte. 1939 erhielt er den Rompreis der Villa Massimo, der ein einjähriges Rom-Stipendium mit sich brachte. 1941 verzichtete er auf einen Ruf an die Nürnberger Akademie, da Voraussetzung hierfür der Eintritt in die NSDAP gewesen wäre. Wimmer verachtete das NS-Regime, da zahlreiche Freunde und Bekannte wie der Romanist Karl Vossler und der Archäologe Ludwig Curtius aus ihren Ämtern entlassen wurden. Später wurde auch sein Freund Ulrich von Hassell als Widerstandskämpfer des 20. Juli 1944 verhaftet und hingerichtet. Wegen seiner Weigerung, in die Partei einzutreten, scheiterte auch eine Berufung an die Münchner Kunstakademie. 1941/42 hielt sich Wimmer erneut in Rom auf und konnte bei dieser Gelegenheit Benito Mussolini modellieren. 1943 wurde der Künstler einberufen und nach Rußland geschickt. Nach dem Krieg begann für ihn der eigentliche Aufstieg. Er war nun bekannt, nahm an vielen Ausstellungen teil und erhielt zahlreiche Aufträge. Wimmer wurde Mitglied des Künstlerverbandes „Neue Gruppe“, 1949 erhielt er eine Professur in Nürnberg, die er bis zu seiner Emeritierung innehatte. In diesen Jahren entstand eine Freundschaft zu Oskar Kokoschka. 1950 erhielt Wimmer den Kulturpreis der Stadt München, er wurde Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und der Darmstädter Sezession, 1955 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 1957 erhielt er den Kunstpreis von Nordrhein-Westfalen, 1958 nahm er an der Biennale in Venedig teil. 1966 wurde er in die Friedensklasse des Ordens pour le mérite gewählt und erhielt 1967 das Große Bundesverdienstkreuz mit Stern, 1968 das Bayerische Verdienstkreuz. Er veröffentlichte eigene Schriften wie „Über die Bildhauerei“ und „fragmentarische Aufzeichnungen“. 1968 und 1972 folgen Reisen nach Griechenland. 1987 konnte im Oberhausmuseum Passau die Hans-Wimmer-Sammlung eröffnet werden. Am 31. August 1992 verstarb Hans Wimmer in München[1120].

[1119] Hans Wimmer: Niederbayerische Kindheit und Jugend, München 1982, S. 75f.
[1120] Die biographischen Ausführungen sind entnommen aus: Kuhl 1999, S. 15-34

Wie an Wimmers Lebenslauf deutlich wird, war er wohl der Bedeutendste von allen Bleeker-Schülern, übertraf an Bekanntheit und Ruhm auch seinen Lehrer[1121]. Diese Anerkennung hängt möglicherweise auch mit Wimmers Abneigung gegen den Nationalsozialismus zusammen. Während des Dritten Reiches war der Bildhauer nicht sehr geschätzt, obwohl er bisweilen auch an Propaganda-Ausstellungen teilgenommen hatte. Sein Mussolini-Portrait wurde von offizieller Seite kritisiert, so daß er es von einer Ausstellung zurückzog. Als Wimmer zur Front eingezogen wurde, was relativ selten in Künstlerkreisen vorkam, entfernte man auf Weisung Adolf Zieglers ein Portrait seiner Frau, das der Künstler im Maximilianeum gezeigt hatte[1122].

Vergleicht man Hans Wimmers Arbeiten mit denen seines Lehrers Bleeker, so bemerkt man, daß der Schüler bereits früh eigene Wege ging und nur bedingt seinen Lehrer als Vorbild nahm. Beispiele für die Orientierung an Bleeker sind der Löwe für die Gebirgsjäger-Kaserne in Berchtesgaden-Strub (1938/39) (Abb. WV 190h), der sicherlich von Bleekers Landauer Kriegerdenkmal abhängig ist (WV 190), der „römische Jüngling“ aus dem Jahre 1940, hier ist der „Jüngling mit Speer“ des Lehrers als Vorbild zu nennen (WV 224). Das „kleine Windspiel“ (1953) (Abb. WV 210b) und das Windspiel vom Hundebrunnen (1957-60) in München sind wohl an Bleekers Konzeption seines „Hundebrunnens“ im Innenhof des Münchner Ärztehauses angelehnt (WV 210). Desweiteren muß Bleekers „Toter Soldat“ (WV 115) Anregung zu Wimmers verschiedenen Gefallenendenkmälern gegeben haben, man denke an den sterbenden Soldaten in Catania/Sizilien (1965), das Gefallenenmal in Cannock Chase aus dem Jahre 1965, das 1967 in Biberach/Riß wiederholt wurde und das Ehrenmal des Deutschen Heeres auf der Feste Ehrenbreitstein bei Koblenz (1971/73). Letzteres entstand zur gleichen Zeit, als Wimmer einen Bronzeabguß von Bleekers „Totem Soldaten“ schuf. Als letztes Beispiel ist die „Grosse Liegende“ heranzuziehen (1988/89), die Ähnlichkeiten mit Bleekers „Liegender Diana“ (1949/51) aufweist (WV 296).
Die übrigen zahlreichen Werke Wimmers stehen nicht in Abhängigkeit zu Bleeker, vielmehr sind hier Einflüsse Wilhelm Lehmbrucks, Aristide Maillols, Gerhard Marcks` und der griechischen Archaik bzw. Klassik zu bemerken. Daß Wimmer ab den Fünfziger Jahren zu einem stilisierteren „Nachkriegs-Klassizismus“ kommt, dem auch Bleeker anhing, ist nicht als Lehrer-Schüler-Abhängigkeit zu werten, da dieser „Stil“ bei den meisten Bildhauern, die nicht

[1121] Das Verhältnis zwischen Wimmer und Bleeker war sehr eng. Wimmer hielt auch die Totenrede für seinen Lehrer.
[1122] Kuhl 1999, S. 25

abstrakt arbeiteten, sondern die menschliche Figur im Mittelpunkt ihres Schaffens sahen, zu dieser Zeit üblich war.

Es ist interessant, festzustellen, daß ein Portraitkopf Bernhard Bleekers Hans Wimmer dazu bewog, Bildhauer zu werden[1123], er jedoch eine vollkommen andere Bildnisauffassung als sein Lehrer hatte und so gut wie nie einen Portraitkopf in der Art Bleekers fertigte (eine Ausnahme stellt das berühmte Mussolini-Portrait Wimmers (1941/42) dar, das bei der Augendarstellung und in seiner Massigkeit dem Bleekerschen Bildnis Franz von Stucks folgt (WV 133)). Wimmers Portraitkunst galt weniger der äußeren Ähnlichkeit als einem Versuch, das innere Wesen des Dargestellten, die innere Empfindung, wiederzugeben, um somit eine persönlichere Verbindung zum Portraitierten herzustellen. Bleeker hingegen war bemüht, beides, äußere und innere Ähnlichkeit, miteinander zu vereinen, was jedoch dazu führte, daß seine Bildnisse – bei aller Qualität seiner Kunst – eher formalistisch und „verschult" wirken.

Zusammenfassung des Kapitels

Es zeigt sich, daß von den fünf bekanntesten Bleeker-Schülern nur zwei, Paul Bronisch und Kurt Schmid-Ehmen, sich länger und intensiver an Bleekers Kunstauffassung orientiert hatten. Gerade diese beiden Künstler kamen im Dritten Reich zur Geltung. Der „klassische" Stil, den sie vertraten, war regimekonform. Somit ist es nicht verwunderlich, wenn Bronisch und Schmid-Ehmen sich einer zur damaligen Zeit unproblematischen Kunst hingaben, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Alexander Fischer hingegen „rebellierte" gegen solchen Staatskonformismus, die Konsequenzen bekam er letztlich zu spüren. Nicht ganz so schlimm erging es Hans Wimmer, dessen Kunstauffassung lyrisch verinnerlicht war und sich somit auch gegen einen aufdringlichen, lauten Neoklassizismus auflehnte. Die Arbeiten von Margarete Schepelmann-Groz zur Zeit des Dritten Reiches sind wenig bekannt. Nach 1945 fertigte sie kleinplastische Werke von tiefgründigem Sinn, die formal ebensowenig wie Fischers und Wimmers Œuvre an ihren Lehrer erinnern.

Es mag an Bernhard Bleekers Liberalität gelegen haben, daß er seinen Schülern gewisse Freiheiten erlaubte. Doch dieser Freiheitsdrang seiner Schüler lief in seiner Bildhauerklasse gewiss nicht immer reibungslos ab, wie man am Beispiel Alexander Fischers sieht. Denn Bleeker war von seiner Ausbildung bei Wilhelm von Rümann und mehr noch bei Adolf von Hildebrand in den Traditionen des neunzehnten Jahrhunderts zuhause. So spricht Hans Wimmer in der Trauerrede an Bleekers Grab: „Selber ist er nie ein Bahnbrecher gewesen; dazu hatte er zu viel Ehrfurcht vor dem Überkommenen. Seine zähe Selbstzucht verwehrte

[1123] Es handelt sich hierbei um die Marmorbüste Walther Riezlers, die etwa 1910-11 entstand und im Jahre 1929 in der Münchner Staatsgalerie ausgestellt war.

ihm das Recht zum Experiment. Für ihn kam zuerst die Leistung, dann die Bewährung der Leistung, erst dann tat er den Schritt ins Neuland. Er wollte nicht vor der Zeit, sondern vor der Ewigkeit bestehen. Darin lag seine Frömmigkeit“[1124].

[1124] Trauerrede Wimmers als Kopie beim Verfasser.

13.) Zusammenfassung und Schluß

München hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Ruf, *die* Kunststadt des Deutschen Reiches zu sein. Zwar war diese Position bereits ins Wanken geraten, und München verlor in den folgenden Jahren seine Primatstellung an das kaiserliche und internationale Berlin, die kulturelle Anziehung hielt jedoch noch einige Zeit an.

Seit der Regierungszeit König Ludwigs I. (1825-1848) wurde der künstlerische Ausbau der Stadt vorangetrieben. Freilich gab es bereits in den Jahrhunderten zuvor eine reiche Kunsttradition, man denke an die herzogliche Sammlung im Antiquarium, an die Residenz und an die zahlreichen Barock- und Rokokokirchen. Doch erst unter Ludwig I. vollzog sich der Wandel zum „Athen des Nordens“[1125]. Die zahlreichen Bauten Leo von Klenzes und Friedrich von Gärtners, die rege Sammlungstätigkeit, die guten Arbeitsmöglichkeiten und das idyllische Umland zogen viele Künstler aus dem In- und Ausland nach München. Spott und Kritik aus dem übrigen Deutschland wurde von der immer selbstbewußter werdenden Bevölkerung ignoriert.

Unter Ludwigs Sohn Maximilian II., der mehr ein Freund der Wissenschaften war, ging das königliche Mäzenatentum etwas zurück. Sein Nachfolger, der weltflüchtige Ludwig II., hielt sich nur selten in München auf und vermochte keine Akzente für die Stadt zu setzen. Die darauffolgende „Prinzregentenzeit“ (1886-1912) gab München einen letzten Glanz, bevor es in den Wirren des Ersten Weltkrieges und der Weimarer Republik endgültig seinen Platz als führende „Kunststadt“ verlor.

Während dieser letzten friedvollen Zeit vor dem Beginn der großen Katastrophen der ersten Jahrhunderthälfte, kam Bleeker im Jahre 1899 aus seiner Heimatstadt Münster in die bayerische Metropole.

Hier begann er seine Ausbildung an einer der renommiertesten Kunstschulen des ganzen Reiches bei Professor Wilhelm von Rümann, dessen Wirken in den traditionalistischen Bahnen des Naturalismus, Historismus und Neo-Klassizismus verlief.

Die Bildhauerei in München war mehr als 150 Jahre von der Akademie der bildenden Künste dominiert[1126]. Ihre wichtigsten Vertreter vom späten 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts waren Roman Anton Boos, Franz Jakob und Ludwig Michael Schwanthaler, in deren Werken klassizistische und romantisierende Tendenzen zum Vorschein traten.

[1125] Nerdinger 1979, S. 93

[1126] Zur Bildhauerei an der Münchner Kunstakademie siehe Finckh 1985, S. 243-270; zur Akademiegeschichte vgl. Zacharias 1985: Tradition und Widerspruch

Als Ludwig I. 1848 abdankte, verlor auch der Klassizismus an Bedeutung, der offensichtlich nur noch von Ludwig selbst geschätzt wurde. Sein Nachfolger Maximilian II. war – wie bereits erwähnt – eher den Wissenschaften zugetan als der Förderung der Künste (obgleich unter seiner Regierung die Maximilianstraße ausgebaut wurde, die jedoch für die Bildhauerei nur wenige Aufträge mit sich brachte). Die Bildhauerkunst lag nun brach.

Gleichzeitig florierte aber in München das Kunstgewerbe, das im Zusammenhang mit verschiedenen historistischen Stilausprägungen nun einen Naturalismus zum Vorschein brachte, der auch auf der Akademie der bildenden Künste spürbar war. Ein Hauptvertreter dieser Richtung war Michael Wagmüller. Sein wohl bedeutendstes Werk ist das Denkmal für Justus von Liebig, das jedoch von seinen Schülern fertiggestellt wurde, da Wagmüller bereits 1881, vor seiner Berufung an die Akademie, verstarb. Neben ihm arbeiteten auch die Bildhauer Johann Halbig, Konrad Knoll, Lorenz Gedon und Rudolf Maison in München, die allerdings nicht an die Akademie berufen wurden. Andere gewichtige Kräfte außerhalb Bayerns nach München zu holen, scheiterte, da die in Frage kommenden Künstler, so zum Beispiel der Berliner Reinhold Begas, in anderen Städten gute Positionen innehatten. Kaspar von Zumbusch wirkte zwar kurzzeitig in München (er schuf zwischen 1866 und 1872 das Denkmal Maximilians II.), erhielt aber bald einen Ruf nach Wien. So berief man den aus Pfronten in Bayern stammenden Syrius Eberle und den Hannoveraner Wilhelm von Rümann als Professoren an die Akademie.

Rümann, in dessen Œuvre eine Mischung aus neubarocken, klassizistischen und naturalistischen Gestaltungsweisen erkennbar ist, hatte zahlreiche Schüler, so auch Bernhard Bleeker, der in seinen frühen Werken stark geprägt wurde von seinem Lehrer.

Bleekers frühe Portraitköpfe sind in einer den akademischen Naturalismus betonenden Weise gestaltet, anders als sein Lehrer vermeidet er jedoch zumeist die veristische Wiedergabe im Detail und bemüht sich durch Glättung der Oberfläche um eine zurückhaltendere Gestaltung, wenngleich er bisweilen „dekorative“, das Bildnis auflockernde Einzelheiten, besonders im Bereich der Haarbehandlung, sichtbar macht.

Bei der frühen Großplastik des Künstlers wird der Bezug zu manieristisch-barocken Tendenzen deutlich. So ist das erste große Werk Bleekers, der zwischen 1903 und 1905 entstandene Michaelsbrunnen in Miesbach (WV 3), in einer dynamisch-bewegten und gedrehten Weise gestaltet. Diese Arbeit entstand nachweislich unter Überwachung Wilhelm von Rümanns. Auch Bleekers Hl. Christophorus an der Isar in München (WV 24) ist durch üppige, stark bewegte Körperformen gegliedert und steht noch ganz in der Tradition der zeittypischen neobarocken Stiltendenzen.

Die letzte Plastik, die noch deutlich den Einfluß des 1906 verstorbenen Lehrers zeigt, ist die historistische Sitzfigur des Prinzregenten Luitpolds in der Münchner Universität (WV 17), die 1908 begonnen und 1911 vollendet wurde, wenngleich Bleeker zuvor schon Einflüsse des „Erneuerers" der Bildhauerei, Adolf von Hildebrand, in seinem Werk erkennen ließ.

Mit Hildebrands[1127] Auftreten in München, der zwischen 1891 und 1895 den „Wittelsbacher Brunnen" schuf und sich in dieser Zeit auch in München niederließ, kam es zu einem radikalen Einschnitt im bildhauerischen Leben der Stadt. Mit seiner Rückbesinnung auf Prinzipien der klassischen Kunst und der italienischen Renaissance stieg Hildebrand zum vielbeachteten Bildhauer auf, der als Professor an der Münchner Kunstakademie zahlreiche Schüler hatte. Doch auch Künstler und Kunststudenten, die bei anderen Lehrern ausgebildet wurden, so etwa bei Wilhelm von Rümann, folgten seiner Gestaltungsweise. Eine enorme Wirkung hatte seine theoretische Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst"[1128], in der er neben Materialgerechtigkeit besonders die Reliefwirkung und Einansichtigkeit eines plastischen Kunstwerkes propagierte.
Hildebrands Vorstellung von einem neuen „Humanismus", der würdevollen Darstellung des unvollkommenen menschlichen Körpers mit all seinen Schwächen unter Verzicht auf Idealisierung und pathetisches Heldentum stand dem veräußerlichten Neubarock konträr gegenüber und führte zu einer langanhaltenden Orientierung an seiner neuklassischen Gestaltungsweise.
Diese Lehre blieb für die meisten von Bleekers Großwerken von nun an ein Leben lang gültig. Sie zeigt sich bereits an der Brunnengruppe „Reichtum" aus dem Jahre 1908 (WV 14), die eindeutig an den „Wittelsbacher Brunnen" des verehrten Vorbildes angelehnt ist. Auch die meisten anderen großen Arbeiten Bleekers zeigen das Bemühen, auf dramatisch-erzählerische Momente zu verzichten, die Konzentration auf eine Hauptansichtsseite zu legen und das Detail der geschlossenen Form unterzuordnen, um somit einer erhabenen Klassizität Rechnung zu tragen. Dies führte zu einer „Verinnerlichung" seiner großplastischen Werke.
Auch Bleekers Portraitarbeiten sind teilweise von seinem großen Vorbild geprägt. Die klar herausgearbeitete Modellierung zeigt den Dargestellten in einer individuellen Weise, wobei der Künstler die Geschlossenheit des Bildganzen betont und mit wenigen naturalistischen Details eine subtile Charakterisierung erreicht.

[1127] Zu Hildebrand siehe: Hass 1984 und besonders: Esche-Braunfels 1993
[1128] Zu diesem vielgelesenen Werk siehe: Bock 1969

In der Technik der Steinbearbeitung unterschied sich Bleeker allerdings von Hildebrand: War für diesen das direkte Heraushauen der vorgestellten Figur aus dem Stein das einzig legitime Vorgehen[1129], so fertigte Bleeker bei den meisten seiner steinbildhauerischen Werke zahlreiche Gips- und Tonmodelle, die er anschließend von eigens beauftragten Steinmetzen meißeln ließ[1130].

Von einer wichtigen Strömung um 1900, dem Jugendstil, wurde Bernhard Bleeker nicht tangiert, zu sehr war er von der formalen Zurückhaltung klassischer Kunst geprägt, die kein verspieltes Beiwerk zuließ.
Auch erteilte er einer expressionistischen Formensprache eine Absage, wenngleich zögerliche Experimente dieser Stilart in einigen wenigen Portraits zum Vorschein traten (WV 118 und WV 137).

Der Einfluß einer weiteren bedeutenden Künstlerpersönlichkeit, Auguste Rodins, ist nur in Bleekers Portraitwerk zu verzeichnen. Er hatte zweifelsohne dessen Arbeiten auf Ausstellungen in München und während seiner Parisreise im Jahre 1903 kennengelernt. Die „impressionistische“ Formensprache des Franzosen, die als „modelé“ den Arbeitsvorgang sichtbar läßt und durch „Buckel und Höhlungen“ die Oberflächenstruktur spannungsreich und effektvoll inszeniert, ist bei Bleekers Bildnissen etwa seit 1911 bis zu seinem späten Schaffen immer wieder ein wichtiges Thema, wenngleich die idealsierende Heroisierung, gemessen an der großen Zahl seiner Portraits, überwiegt.

Ab den Zwanziger Jahren ist der Gestaltungsweise Bleekers eine weitere Strömung zuzurechnen: Archaisches Formengut.
Diese Stilausprägung wurde auf mehreren Wegen rezipiert: Eine große Rolle spielten die archäologischen Ausgrabungen, deren Ergebnisse auf Photographien, Ausstellungen und in Kunstzeitschriften einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Die Münchner Glyptothek erwarb in jener Zeit einige wichtige archaische Werke, so den korinthischen „Apoll von Tenea“ (Abb. WV 225c) und eine Jünglingsstatue aus Attika, die den Münchner Künstlern, so auch Bleeker, als Anschauungsmaterial diente.

[1129] Esche-Braunfels 1993, S. 15
[1130] Bleeker litt in späteren Jahren an einer Steinlunge, was beweist, daß auch er selbst das Meißeln aus dem Stein vornahm, zahlreiche Rechnungen von Steinmetzen zeigen jedoch, daß er diese Aufgabe zumeist Fachkräften überließ.

Sicherlich spielte auch die Katastrophe des Ersten Weltkrieges für die verstärkte Beschäftigung mit dieser Stilrichtung eine Rolle. Neben den pathetisch-monumentalen Werken, die während der wilhelminischen Ära entstanden und die auch Ausdruck des imperialistischen Machtanspruches des Deutschen Reiches waren, oder den gefälligen veräußerlicht-oberflächlichen Spielereien besonders im Bereich der privaten- und Kleinplastik, schien es nun angebracht, die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse zu konsolidieren und in der Rückkehr zu plastischen Grundprinzipien und Urformen ein neues, verinnerlichtes Bild des Menschen zu entwerfen[1131].

Dieser Gedanke ist auch auf den archaisierenden Nachkriegs-Klassizismus in der Zeit nach 1945 übertragbar.

Formal bedeuteten diese archaisierenden Tendenzen ein Streben nach Tektonisierung der statuarischen Form, gleichsam als eine Weiterentwicklung der Propagierung einer abgeschlossenen Ansichtsseite, wie sie Hildebrand gefordert hatte, obwohl in dessen Œuvre keine archaisierenden Anklänge zu finden sind[1132].

Auf diese Weise bearbeiteten Hermann Hahn und Bernhard Bleeker ihre beiden Rossebändiger-Gruppen (WV 136). Einerseits wurde hier die reliefartige Einansichtigkeit, verbunden mit der geringen Bewegung, andererseits der Hang zur Monumentalität zur Darstellung gebracht.

In diesem Sinne fertigte Bleeker auch ab dem Jahre 1938 zwei Jünglingsgestalten, die ursprünglich für die Hermann-Göring-Kaserne in Berlin bestimmt waren (WV 225).

Anders jedoch als Hermann Hahn, der gemeinhin als der Hauptvertreter der sogenannten „Münchner Schule“ gilt, und sein großer Kreis von Schülern, wie beispielsweise Georg Brenninger, Josef Henselmann, Anton Hiller und Heinrich Kirchner, die sehr stark an archaischer Gestaltung interessiert waren, vertrat Bleeker weit weniger diese Strömung, sondern verband neuklassische und stilisierende Tendenzen miteinander und modifizierte sie. Hauptsächlich jedoch blieb er traditionellen Konzeptionen nach antikem Vorbild treu. Indem er mehr der Betonung einer summarischen Statuarik und einer stofflicheren Oberflächenstruktur huldigte, als der additiven Tektonik Hermann Hahns und seines

[1131] Gerhard Finckh 1987, Bd. I, S. 313f. weist bei der Aufnahme dieses archaischen Formengutes auch auf das stilpluralistische Erscheinungsbild der bildenden Künste zwischen 1900 und 1918 hin. Die Gesellschaft sei – so Finckh – auf eine politische Autorität hin ausgerichtet gewesen und hielt eine Vielfalt von Meinungen für Schwäche, so daß auf dem Gebiet der Kunst eine Einheitlichkeit gesucht wurde, die vorher niemals existiert habe (ebd.). Ob aber gerade der Archaismus für das Bildungsbürgertum *die* gesuchte Stilausprägung gewesen ist, muß dahingestellt bleiben. Vielmehr konnte sich zur Zeit der Weimarer Republik in Deutschland eine ausgesprochen vielfältige Kunst entwickeln, deren Bandbreite von extrem modernen bis hin zu stark konservativen Tendenzen reichte. Der Archaismus war dabei nur eine von vielen Möglichkeiten (wenngleich in München verstärkt auftretend).

[1132] Hildebrand sah die Neuarchaik lediglich als eine Nachahmung ältester Zeiten an, die er als künstlerisch unwahre Naivität bezeichnete, als keine natürlich gewachsene Kunst (Esche-Braunfels 1993, S. 18).

Umkreises mit seinen „metallisch“ geglätteten Plastiken, kann Bleeker durchaus als eigenständiger Vertreter der „Münchner Schule“ gelten[1133].

Ansätze wirklich moderner Plastik fanden im München der Zehner und Zwanziger Jahre kaum einen Niederschlag. Dies ist u. a. auf die konservativ geprägte Akademie der bildenden Künste und das traditionelle Klima der Stadt zurückzuführen., da die verantwortlichen Kreise es ablehnten, moderne Triebkräfte nach München zu berufen und selbst einer eher provinziellen Heimatverbundenheit, gepaart mit übersteigertem Selbstwertgefühl im Sinne einer „Mir san gsund“-Mentalität[1134], frönten. So prägte Thomas Mann in seiner Novelle „Gladius Dei“ das heute oftmals positiv verstandene Schlagwort „München leuchtete“ in ironischem Sinne, indem er gerade auf diesen Mißstand hinwies[1135].

Zwar entstand in jener Zeit in München eine der bedeutendsten modernen Künstlervereinigungen, der „Blaue Reiter“, doch war sein Bestehen nur von kurzer Dauer. Bezeichnend ist schließlich, daß ihre Mitglieder vor allem außerhalb Münchens, in Sindelsdorf und Murnau, wirkten und ihre Werke bei der Ankaufspolitik der Städtischen Kunstsammlungen in den Zwanziger Jahren keinerlei Rolle spielten[1136]. Kubistische und expressionistische Stilausprägungen existierten zwar auch in München – als Beispiele seien die Tiefenschnittreliefs Karl Knappes am Kriegerehrenmal im Hofgarten[1137] genannt oder der „Steinerne Baum“ desselben Künstlers in der Barer- und Max-von-Gruberstraße –, die Hauptströmungen blieben jedoch traditionsverbunden und konventionell.
Nur wenige plastisch arbeitende Künstler schufen im München der Zwanziger Jahre moderne bahnbrechende Werke. Hervorzuheben sind neben dem bereits erwähnten Karl Knappe die Bildhauer Karl Röhrig und der Bleeker-Schüler Alexander Fischer. München verließen hingegen Edwin Scharff und Ludwig Gies[1138].

[1133] Leider gibt es von Bleeker kaum Aussagen über die Kunst im Allgemeinen oder über seine eigene Auffassung. So schreibt Peregrin: „Bleeker ist ein Verwirklicher. Es hat wenig Zweck, grundsätzliche Bekenntnisse theoretischer Art aus ihm herauslocken zu wollen“ (Peregrin 1924, unpaginiert).
[1134] Thomas Mann: Kampf um München, abgedruckt in:Ausst. Kat. München 1979, S. 116f., hier S. 117
[1135] Diese Novelle abgedruckt im Ausst. Kat. München 1984: „München leuchtete...“, S. 11-20
[1136] Der im Jahre 1925 zum Direktor der Städtischen Kunstsammlungen bestellte Eberhard Hanfstaengl war bemüht, neben Werken des 19. und frühen 20. Jahrhunderts auch zeitgenössische Arbeiten anzukaufen. So erwarb er neusachliche Gemälde von Georg Schrimpf und Josef Scharl, die avantgardistischen Tendenzen, und damit auch die Vertreter des „Blauen Reiters“, fanden jedoch keinen Platz (Armin Zweite: Franz Hofmann und die Städtische Galerie 1937, in: Ausst. Kat. München 1987, S. 261f.).
[1137] Diese Reliefs Knappes, die an einem der bedeutendsten Kunstwerke jener Zeit in der bayerischen Metropole angebracht wurden, zeigen, daß die Münchner Kulturpolitik in manchen Fällen auch modernen Tendenzen gegenüber aufgeschlossen war.
[1138] Zur Münchner Bildhauerei der Zwanziger Jahre vgl. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth 1981, S. 289-309 und Finckh 1987

Sicherlich führte auch die starke Konkurrenz Berlins, das in der glücklichen Lage war, mit Hilfe des wohlhabenden Kunsthändlers Paul Cassirer einen modernen, internationalen Kunstmarkt aufzubauen zu einer Schwächung Münchens, wobei auch die Münchner Galerie Hans Goltz nicht untätig geblieben war und ebenfalls progressive künstlerische Neuerungen vorstellte.

Im Dritten Reich wurden schließlich die letzten Reste moderner Ansätze eliminiert, die Akademie der bildenden Künste entwickelte sich zu einer Hochburg nationalsozialistischer Kunst- und Geistesauffassung, ihre Bildhauer-Professoren huldigten einem staatskonformen Neoklassizismus[1139].
Die Nationalsozialisten waren sich zwar bis 1937 (und darüberhinaus) über eine eigenständige NS-Kunstdefinition nicht im Klaren. Ein durchaus stilpluralistisches Erscheinungsbild existierte in der Plastik[1140], das in der bürgerlich-demokratischen Gesellschaft vor 1933 bereits ausgebildet war. So sind in den Ausstellungskatalogen dieser Zeit, besonders in den Katalogen der „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ im Haus der Deutschen Kunst, auch stark ausgebildete naturalistische und volkstümelnd-genrehafte Erscheinungsbilder zu erkennen. Diese Werke galten nicht als „entartet“, sondern fanden als Bestandteil der traditionellen Kunst- und Geistesauffassung auch bei den Nationalsozialisten Anklang. Das Jahr der Machtergreifung markierte somit keinen Bruch in der künstlerischen Kontinuität. Der vorherrschende Klassizismus konnte im Hinblick auf das Groß- und Bildungsbürgertum, das sich auf diese idealistische Kunsttradition berief, problemlos in ein Kulturprogramm aufgenommen werden, das ein Wiederanknüpfen an eine ureigene „hohe“ Kultur vorspiegelte[1141] und das in seiner Allgemeingültigkeit für ein breites Publikum ohne Weiteres

[1139] Dagegen schreibt der langjährige Syndikus der Akademie der bildenden Künste, Josef Bernhart, im Jahre 1949: „Auch das sogenannte Dritte Reich mit seiner Diktatur in kulturellen Dingen konnte der Münchner Akademie wenig anhaben, und von einigen Ausnahmen abgesehen wurde sie personalpolitisch in Ruhe gelassen. Die von den Machthabern propagierte Kunstrichtung fand im Kunstunterricht und unter den Studierenden keinen Widerhall“ (Josef Bernhart 1949: Staatliche Hochschule der bildenden Künste, S. 124). Diese Relativierung der tatsächlichen Verhältnisse ist typisch für die Auffassung der Nachkriegszeit.
[1140] Ein Beispiel für das erwähnte stilpluralistische Erscheinungsbild ist Heinz Grothes Werk „Junge Bildhauer unserer Zeit“, Königsberg/Preußen 1940 (Feldpostausgabe, unpaginiert). In dieser Publikation werden zahlreiche Bildhauer/innen vorgestellt: Neben Großplastiken, die in einem stark an der griechischen Klassik geprägten, zurückhaltenden Stil gestaltet sind (z. B. Anton Grauel: „Jungmann“ oder Rudolf Agricolas „Knabe“ und „stehender Knabe“), zeigt Grothe auch sehr modern zu nennende Arbeiten, wie Erich Sperlings „Mädelbildnis“, das stark expressionistische Züge aufweist, oder Alfred Knotts „Mädchen mit Bogen“ mit einer sehr aufgerauhten Oberfläche, die mit Werken Alexander Fischers vergleichbar sind.
[1141] Finckh 1987, Bd. I, S. 476. Anders dagegen Wolbert 1982, S. 30f.: Die „Faschisten [dachten am] wenigsten an die Übernahme von humanistischen Idealen der deutschen Klassik und des Idealismus“. Aber gerade die Rückgriffe der Nationalsozialisten auf die Bedürfnisse des Bürgertums waren vonnöten, um eine Akzeptanz ihrer Herrschaft zu erreichen. So ist es nicht verwunderlich, wenn das Regime ein Konglomerat verschiedener Geisteshaltungen in ihr Programm aufnahm wie völkisch-germanische, idealistische, konservative, sozialistische,

verständlich war. Diese „klassizierenden“ Werke – es handelte sich vornehmlich um Männer- und Frauenakte – waren weitgehend frei von bestimmten (auch politischen) Aussagen, so daß die Nationalsozialisten in solche Arbeiten erst einmal eine staatstragende Ideologie hineininterpretieren mußten, um sie dienstbar zu machen für ihre völkisch-rassischen und die Wehrbereitschaft betonenden Programme, was an den zahlreichen Kommentaren in den damaligen Kunstzeitschriften sichtbar wird[1142].

Verstärkt konnte nun auch eine „Wesensverwandschaft“ der griechischen Antike mit deutscher Kunst formuliert werden[1143], die nicht auf Nachahmung, sondern auf Verinnerlichung des Griechentums abzielte.

Um sich gegen den Vorwurf einer reinen Wiederholung künstlerischen Formengutes zu wappnen war man bemüht, die „neue“ Kunst auf eine höhere Ebene zu transportieren. In diesem Sinne formulierte Werner Rittich: „Die Durchdringung der Natur mit seelischen Werten, die Umsetzung der Naturform in Kunstform ist immer das Kennzeichen eines idealistischen Zeitalters und eines idealistischen, klassischen Stils. … Klassisch nicht in dem Sinn der Nachahmung vergangener Stile, sondern in dem Sinn der Steigerung natürlicher Formen zu innerlich wirkenden Kräften“[1144]. Somit war auch der Anspruch gegeben, etwas Originäres, der Antike Gleichwertiges zu schaffen.

Der Nationalsozialismus hatte die Ambition, seine Herrschaft als eine absolute darzustellen. Die Kunst als Propagandainstrument mußte somit diesem Anspruch gerecht werden, was dazu führte, daß auch die plastischen Gestaltungen Verkörperungen dieser Attitüde zu sein hatten.

Durch die dominierende Nacktheit der Figuren wurde der Mensch aus der zeitlichen Fixierbarkeit entrissen und somit auch der Kunst das Signum der Überzeitlichkeit, der Überindividualität, gleichsam der Allgemeingültigkeit und damit der

---

rassische, anitsemitische und mythengläubige Tendenzen. Dieser „Ideologiepluralismus“ führte letztendlich in die mörderische Unfreiheit.

[1142] Auffallend häufig werden in nationalsozialistischen Publikationen über plastische Kunstwerke die Schlagworte „Wille“, „Willenhaftigkeit“ o. ä. gebraucht. Hierdurch sollte die wesentliche Eigenschaft der deutschen „Seele“ zum Ausdruck gebracht werden, gleichsam als eine mythische Überhöhung von Kraft, Stärke und rassischer Überlegenheit. Dieser „Wille“ diente dann auch als Argument für die Überlegenheit der während des Dritten Reiches gestalteten Kunstwerke gegenüber früheren Zeiten oder dem Kunstschaffen in anderen Ländern. „Wille“ wurde gleichgesetzt mit „germanischem Empfinden“, das wesentlich höher bewertet wurde als rein „intellektuelle“ Schöpfungen. So schreibt Weigert: „Mit den Konstruktionen des bloßen Intellektes war die bürgerliche Welt zu Ende gegangen“ (Weigert 1942, S. 507).

[1143] Hitler formulierte in „Mein Kampf“: „Auch das hellenische Kulturideal soll uns in seiner vorbildlichen Schönheit erhalten bleiben. ... Der Kampf, der heute tobt, geht um ganz große Ziele: eine Kultur kämpft um ihr Dasein, die Jahrtausende in sich verbindet und Griechen- und Germanentum gemeinsam umschließt“ (Adolf Hitler: Mein Kampf, 686.-690. Auflage, München 1942, S. 470).

[1144] Werner Rittich: Situation unserer Plastik. Zur Ausstellung „Deutsche Plastik der Gegenwart“ in Warschau, in: Die Kunst im Dritten Reich, 2. Jg., Folge 4, April 1938, S. 102-109, hier S. 109

Allgemeinverständlichkeit verliehen[1145]. Dies führte zu der ideologischen Haltung des Nationalsozialismus, für das ganze Volk zu sprechen und die Führung einer klassenlosen Gesellschaft zu übernehmen. So konnte der Nation glaubhaft vermittelt werden, das Massenelend, das aus den Wirren der Nachkriegszeit resultierte, sei zu überwinden[1146].

Bleeker fügte sich auf Grund seiner konventionellen Kunstauffassung gut in das System ein und war auch von den Zielen des Nationalsozialismus überzeugt, was sein früher Parteieintritt im November 1932, seine Mitgliedschaft in zahlreichen NS-Organisationen und die Beschickung seiner Werke zu vielen Ausstellungen beweisen.
Seine Portraitköpfe, Denkmäler und übrigen großen Plastiken jener Zeit sind daher häufig in einer „nationalklassizistischen" Art gestaltet, obwohl ein Vergleich mit Arbeiten seiner Künstlerkollegen wie etwa Joseph Wackerle, Karl Albiker oder Kurt Schmid-Ehmen (von Arno Breker und Joseph Thorak ganz zu schweigen) eine feinfühligere, in Kontur und Binnenmodellierung zurückhaltendere Gestaltung aufweisen.
Bleekers Kunst wurde trotz dieser „lyrischen" Töne vom Regime geschätzt. Dies zeigt seine Beteiligung an Prestigeobjekten wie dem „Reichsehrenmal Tannenberg", für das er 1935 in Anlehnung an seinen „Toten Soldaten" im Münchner Kriegerehrenmal zwei gefallene Krieger gestaltete (WV 199), sowie die Einladung zu einem Wettbewerb für die künstlerische Ausgestaltung des Berliner Reichssportfeldes für die Olympischen Spiele 1936 (WV 201). Ein deutlicher Beweis für seine Anerkennung und Beliebtheit ist die Tatsache, daß Bleeker im persönlichen Auftrag Adolf Hitlers noch im September 1944 den nicht geringen Geldbetrag von 20.000 RM für die Konzeption einer Rossebändiger-Gruppe für die Stadt Augsburg erhielt (WV 272).
Diese Wertschätzung Bleekers lag neben der qualitätvollen Gestaltung seiner Werke sicherlich auch an seinem hohen Renommee, das er vor und während des Dritten Reiches erlangt hatte. Da das nationalsozialistische Regime – wie bereits erwähnt – keine eigene systemimmanente Kunst hervorbrachte und für die „Aufzucht" solcher Künstler kaum Zeit blieb, mußte es auf alteingesessene Maler und Bildhauer zurückgreifen.

[1145] Hans Weigert schreibt beispielsweise 1942 über Arno Brekers „Siegerin", die 1936 vor dem Haus des Deutschen Sports aufgestellt wurde, sie sei „gerade und schlicht, robust und unkompliziert in Form und Gehalt" (Weigert 1942, S. 507).
[1146] vgl. hierzu auch Damus 1981, S. 51

Die ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg blieb es still um Bleeker. Er wurde als Professor an der Akademie entlassen, in einem Entnazifizierungsverfahren zu einer hohen Geldstrafe verurteilt und durfte drei Jahre nicht als Lehrer arbeiten.

Das Jahr 1945 brachte in vieler Hinsicht eine Zäsur, im Bereich der bildenden Künste jedoch ist eine Pluralität in Bezug auf die künstlerischen Ausdrucksformen festzustellen, so daß man nicht unbedingt von einem Bruch sprechen kann (abgesehen von der wiedergewonnenen künstlerischen Freiheit), da neben der (wiederentdeckten) abstrakten auch die figürliche Gestaltungsweise vorhanden blieb.

Der im Dritten Reich gängige monumentale Neoklassizismus, von den Nationalsozialisten propagandistisch instrumentalisiert und oftmals für eine rassische Blut- und Boden-Ideologie vereinnahmt, konnte in dieser Weise aber nicht mehr fortgeführt werden. Deutschland war in den Jahren 1933 bis 1945 isoliert, Ansätze moderner Kunst getilgt und eine Begegnung mit der internationalen Kunstentwicklung nicht möglich. So ist es nicht verwunderlich, wenn ab dem Jahre 1945 das Bemühen um Abstraktion nur zögerlich voranschritt. Gerade in München, das niemals eine wirklich modern zu nennende Kunstszene besaß, tat man sich damit besonders schwer. Zu dominant war auch die jahrelange Beschäftigung mit Hildebrandschem Formengut in der Zeit von der Jahrhundertwende bis in die Zeit des Dritten Reiches, um ad hoc eine Abkehr von Althergebrachtem zu vollziehen.

Da der Archaismus der Zwanziger Jahre von den Nationalsozialisten so gut wie nicht gefördert wurde[1147], konnte man nun problemlos an diese Strömung anknüpfen, gleichsam als ein direktes Wiederaufnehmen dieser Stilrichtung unter Auslassung der zwölf Jahre Nazi-Zeit. Neben der Distanzierung von und einem Bruch mit der heroisch-pathetischen Monumentalgestaltung sollten die Greuel des Zweiten Weltkrieges vergessen werden und ein „metaphysisch“ begründeter Humanismus mit einem abgemilderten, vergeistigteren Figurenideal an den Tag gelegt werden.

Dieser neuen „alten“ Stilausprägung schlossen sich nahezu alle Münchner Bildhauer an, auch Bernhard Bleeker, so daß das Kunstschaffen der Münchner Nachkriegsjahre als ein nahtloser Anschluß an die Tradition der Zwanziger Jahre gesehen werden kann.

[1147] Eine Ausnahme bilden die Plastiken auf dem Reichssportfeld in Berlin, die in einer sehr statuarisch-stilisierten Weise gestaltet wurden. Im übrigen behielten zahlreiche Bildhauer, so beispielsweise Hermann Blumenthal, Luwig Kasper, Ernesto de Fiori oder Hermann Haller auch während des Dritten Reiches diese sensible stilisierend-archaisierende Gestaltungsweise bei, die als Gegenpol zum und als bewußte Abkehr vom oftmals martialisch-pathetischen Klassizismus gelten kann. Diese Bildhauer wurden zwischen 1933 und 1945 kaum bedrängt (da ihre Figurengestaltungen immer den naturalistischen menschlichen Charakter behielten und sie somit nicht dem Verdikt der NS-Machthaber anheimfielen), dennoch kann man bei ihren Werken mit einiger Berechtigung von der sogenannten „inneren Emigration“ sprechen.

Es bestand zwar die Hoffnung, nun der modernen (oder moderneren) Kunst mehr Platz einzuräumen, diese wurde jedoch nicht erfüllt. Die Akademie, nun Hochschule der bildenden Künste genannt, berief jetzt immerhin politisch unverdächtige Künstler, dennoch gelang es ihr nicht, zeitgemäße Kunstrichtungen aufzugreifen. Sie blieb einer primär traditionellen Kunstauffassung verhaftet.
Daran änderte sich auch in den folgenden Jahrzehnten in der bayerischen Metropole nichts. Nur wenige wirklich modern zu bezeichnende Künstler unternahmen den Versuch, an internationale Strömungen anzuknüpfen. So beispielsweise die Maler der Gruppe „ZEN 49", oder die Bildhauer Anton Hiller, Fritz Koenig, Karl Knappe, die nur für kurze Zeit in München wirkende Brigitte Meier-Denninghoff[1148] und bedingt auch Alexander Fischer. Sie alle ließen eine Emanzipation vom geläufigen Menschenbild in ihren Werken erkennen .

Ein Beleg für den vorherrschenden Traditionalismus sind zwei Ausstellungen aus den Jahren 1950 und 1961: Die erste, mit dem Titel „Werke europäischer Plastik"[1149], fand im Haus der Kunst in München statt, die zweite, mit dem Titel „Zur Entwicklung der Münchner Bildhauerei. Plastik und Zeichnungen"[1150], veranstaltete der Kunstverein München. An diesen Ausstellungen nahm auch Bleeker teil[1151]. Beide Ausstellungen zeigten zahlreiche Werke, die jedoch in der Mehrzahl spätestens in den Dreißiger Jahren entstanden sind und die der „modern-neuklassisch-humanistischen Richtung" angehörten, ohne Vertreter zu zeigen, die Bahnbrechendes geleistet hatten[1152].

[1148] Finckh 1984, S. 93f.
[1149] Ausst. Kat. Haus der Kunst: „Werke europäischer Plastik", 1. 11.-24. 12. 1950
[1150] Ausst. Kat. Kunstverein München: Zur Entwicklung der Münchner Bildhauerei. Plastik und Zeichnungen", 23. 6.-30. 7. 1961
[1151] Bei beiden Ausstellungen war Bleeker mit Portraitköpfen vertreten, von denen keiner nach 1938 entstanden war: Ausst. 1950: Raimund Lorenzer (1933) (WV 177); Ausst. 1961: Habermann (1916) (WV 88), Thomas Theodor Heine (1927) (WV 148), Knappertsbusch (1935) (WV 194), Lischka (1922) (WV 118), Slevogt (1931) (WV 167), Wehrung (um/vor 1938) (WV 239).
[1152] Schmoll gen. Eisenwerth 1981, S. 308, mit einer Aufzählung der wichtigsten Werke der Ausstellung 1950. Welch hohen Stellenwert die Ausstellungsleitung der Schau „Werke europäischer Plastik" des Jahres 1950 beimaß, zeigt ein Schreiben des ersten Vorsitzenden, Dr. Wolf Röhricht: „Die Ausstellung „Werke europäischer Plastik" umfasst Werke der bedeutendsten, lebenden französischen, italienischen, englischen, schweizerischen und deutschen Bildhauer und es ist den Herren Professoren Toni Stadler und Georg Brenninger gelungen, eine Ausstellung von ungewöhnlicher Bedeutung zusammenzubringen" (IfZ München: Ed 145: Nachlaß Dieter Sattler, Bd. 30: Ausstellungsleitung des Hauses der Kunst (Wolf Röhricht) an Staatssekretär Dr. Dieter Sattler, 28. 10. 1950). Der Kunsthistoriker und Verfechter moderner Kunst, Franz Roh, kritisiert dagegen diese Ausstellung: „Trotz gewichtiger Stücke blieb die Auswahl subjektiv und zu eng, zu sehr auf das gestellt, was man in München >Fortleben der Antike< (jetzt der archaischen) nennt. Wo blieben die mächtigen ganz anderen Strömungen, die mit Mataré, Heiliger und Moore zwar angedeutet, aber nicht gerecht präsentiert waren? ... Die Regie lag bei vier Münchner Bildhauern (Stadler, Wackerle, Brenninger, Georgii). Man lasse Künstler keine Ausstellungen organisieren, da sie (begreiflicherweise) immer nur ihre >eigene Welt< spiegeln!" (zitiert nach Finckh 1984, S. 373, Anm. 45).

Bernhard Bleekers Darstellungsstil läßt sich nahtlos in dieses Traditionsgefüge einbinden. Das Schaffen der späten Vierziger, Fünfziger und Sechziger Jahre in der bayerischen Metropole war nur eine geringe Weiterentwicklung der Stilrichtungen der ersten Jahrhunderthälfte, die von Adolf von Hildebrand dominiert waren.

Der Kunsthistoriker Franz Roh sah dieses Festhalten an den Theorien Adolf von Hildebrands nach 1945 in der Schwerfälligkeit des Mediums Bildhauerei begründet: „Die Regungen und Ausdrucksmöglichkeiten des 20. Jahrhunderts konnten sich in der Malerei eindringlicher niederschlagen als in der Skupltur. Diese bleibt, ihrer Dreidimensionalität und ihren gebundenen Materialien entsprechend, die schwerer bewegliche der bildenden Künste“[1153].

Der Kunstkritiker Hans Eckstein konstatiert im Jahre 1946 in der Publikation „Maler und Bildhauer in München“: „Allzu häufig wird die Frage gestellt, was es denn seit ein, zwei Jahrzehnten eigentlich Neues in den bildenden Künsten gebe, man meint: neue Entwicklung, neue „Richtung“, neuen Stil. Die Antwort kann nur heißen: nichts. Es gibt keinen neuen Stil, keine „Richtung“, die nicht schon vor zehn und mehr Jahren dagewesen ist. ... Man genießt das Erreichte und variiert die Resultate von gestern“[1154].

Sicherlich trugen auch die verantwortlichen Kulturbehörden der Stadt München, die weitgehend einer konventionellen Kunstauffassung huldigten, zum „Dilemma“ der künstlerischen Nachkriegs-Situation bei. So äußerte sich der Staatssekretär für die Schönen Künste, Dieter Sattler, anläßlich der Münchner Kulturwochen 1947 folgendermaßen: „Es sind überall in der Welt deutliche Anzeichen dafür vorhanden, daß viele Künstler einen neuen Klassizismus suchen, eine Art von internationalem Biedermeier, und zwar mit allen Gefahren für einen guten Geschmack, die in jedem Klassizismus liegen. Vielleicht handelt es sich auch gar nicht darum, sondern eher, wie in der Spätantike, um einen Archaismus, einen neuen Archaismus. Von dem haben wir zum Beispiel bei unseren besten Bildhauern sehr deutliche Proben“[1155]. So ist es nicht verwunderlich, daß solche Worte bestärkend auf die Münchner Künstlerschaft wirkten.

Im Vorwort des Ausstellungskataloges der „Neuen Gruppe“ (der Nachfolgeorganisation der Münchner Neuen Secession) anläßlich einer Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München im Jahre 1948, äußert sich der Vorstand zur zeitgenössischen

[1153] Zitiert nach Finckh 1984, S. 93

[1154] Hans Eckstein: Maler und Bildhauer in München, München 1946, unpaginiert. In dieser Publikation wurden folgende Bildhauer vorgestellt: Georg Brenninger, Ferdinand Filler, Josef Henselmann, Anton Hiller, Heinrich Kirchner, Toni Stadler und Fritz Wrampe

[1155] zitiert nach Finckh 1984, S. 93

Münchner Kunst[1156]: „Das Kennzeichnende unserer Zeit ist die Befreiung der Individualität schlechthin. Nicht ein Stilwandel, das heißt kein Übergang von einer alten in eine unpersönliche neue Bindung, sondern selbstverantwortliche, bewußte, existentielle Ichhaftigkeit. Hiermit ist dem Menschen unserer Zeit die Freiheit gegeben, sich seine Ziele und Bindungen selbst zu setzen. Das für viele unserer Zeitgenossen so verwirrende Bild der Gegenwartskunst erfährt von hier aus seine Deutung. War bisher der Künstler in einer optischen und psychischen Umwelt gebunden, so nimmt er sich heute die Freiheit, sich sowohl dieser wie jener souverän zu bedienen. Diese Möglichkeit öffnet ihm den Weg, wieder vom Abbild zum Sinnbild zu kommen, also zu überpersönlichen Werten. Die aus dem rationalen Denken stammenden Kausalgesetze sind für ihn nicht mehr verbindlich, daher der irrationale Charakter, der unserer heutigen Kunst eigen ist. Das individuell Trennende ist das Gemeinsame“.

Diese Aussage kann exemplarisch für die Auffassung der Münchner Künstler seit 1945 stehen. Individuelle, irrational-überpersönliche Werte wurden nun als Ausdruck der wiedererlangten künstlerischen Freiheit nach dem Dritten Reich malerisch und plastisch umgesetzt.

Das künstlerische Schaffen seit 1945 war in München eng mit der kommunalen Kulturpolitik verbunden[1157]. Trotz der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges erreichte die Stadt schon kurz nach der Kapitulation wieder einen kulturellen Aufschwung. Dies ist einmal im Zusammenhang mit der seit dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes vollkommen neu zu bewertenden Rolle Berlins zu sehen, das besonders in den Zwanziger Jahren Hauptkonkurrentin Münchens als „Kunststadt“ war, andererseits durch die geschickte Werbung der bayerischen Metropole als Fremdenverkehrsstadt, eingebettet in ein attraktives Umland. Viele Künstler, Gelehrte, Verlage und Forschungsinstitute zogen hierher. Der „Sonderbeauftragte für Kultur“, Hans-Ludwig Held, spielte dabei eine gewichtige Rolle. Unterstützt wurde er durch zahlreiche renommierte kulturell Schaffende, wie Wilhelm Hausenstein, Franz Roh, Erich Kästner, Hans Eckstein und viele andere mehr. All diese Persönlichkeiten wirkten in den künstlerischen oder offiziellen Beratungsgremien mit und waren dadurch maßgeblich am Kulturaufbau der Stadt München beteiligt.

[1156] Vorwort im Katalog der II. Ausstellung des „Künstlerverbandes Neue Gruppe“ in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, Juli-August 1948, unpaginiert (der Katalog befindet sich im Literaturarchiv der Monacensia-Bibliothek München: Handakten Hans-Ludwig Held (HAH) 642). Die Malerei bot ein wesentlich breiteres Spektrum an stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten als die Bildhauerei. So waren impressionistische, expressionistische, fauvistische, surrealistische u. a. Richtungen vertreten; die Bildhauerei bot vor allem Werke des archaisierenden Nachkriegsklassizismus.

[1157] Vgl. hierzu auch: Krauss 1985, besonders die S. 29-56 und 201-229

Zwar waren die Bedingungen künstlerischen Lebens in der Nachkriegszeit denkbar ungünstig, wie das Fehlen von Arbeitsmaterialien, zerstörte Ausstellungsräume, Wertlosigkeit des Geldes und mangelnde Kommunikationsmöglichkeiten beweisen. Dennoch gelang es, diese Schwierigkeiten zu überwinden. Das beschaulich-gemütliche Klima im München der Zwanziger Jahre trug jedoch sicherlich dazu bei, daß sowohl viele Künstler und Vertreter der Kulturverwaltung, als auch das Publikum oft keinen rechten Bezug zu modernen Kunstströmungen hatte. Die Stadt München sah sich somit genötigt, auf die traditionellen Vorlieben der breiten Masse Rücksicht zu nehmen, was ihr wiederum Kritik seitens der eher progressiv eingestellten Presselandschaft einbrachte. So war man bemüht, einen Mittelweg zu finden zwischen bewahrend-gefälligen und modern-fortschrittlichen Kunstströmungen, um beiden Seiten gerecht zu werden. Im Ausstellungswesen, hier sind besonders die Städtische Galerie im Lenbachhaus und das Haus der Kunst zu nennen, waren die Verantwortlichen der Stadt sehr zurückhaltend. Eine Ausstellung der modernen „Sammlung Haubrich“ wurde gar nicht gezeigt mit der Begründung, es sei „nicht möglich, die Sammlung Haubrich während dieser Ausstellungsperiode [1947] in den Galerieräumen zu zeigen und die Vertreter der Münchner – sowie Oberbayerischen Kunstschaffenden, die Jubilare, Nachlassbesitzer bzw. besonders geschätzte Künstler unseres Gebietes erst zu einem späteren Zeitpunkt zu Wort kommen zu lassen“[1158]. Eine Ausstellung der Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ im Jahre 1949, die im Haus der Kunst stattfand, wurde von München nur wenig bezuschusst. Dies zeigt, welchen Stellenwert man den einheimischen modernen Kulturträgern beimaß. Die Pflege der avantgardistischen Kunst wurde mehr der Privatinitiative überlassen als der städtischen Kunstpflege. Die Künstler und die Kunstverbände, beispielsweise der „Verband Bildender Künstler“, dem auch Bleeker angehörte, wollten ihr Eigenleben und ihre Selbständigkeit bewahren, um nicht von den Richtlinien des Geldgebers abhängig zu sein. Die Mitglieder der drei großen Münchner Künstlergruppen „Neue Gruppe“, die „Münchner Secession“ und die „Münchner Künstlergenossenschaft“ waren selbst noch einer eher traditionsbewußten Kunstauffassung verhaftet. Die Förderung moderner arbeitender, junger Künstler unterblieb, da man sich von diesen noch weitgehend unbekannten Kunstschaffenden wenig Prestigegewinn versprach[1159].

Diese Faktoren bestimmten das Münchner Klima. Hinzu kam sicherlich noch eine gewisse restaurative Mentalität, bzw. ein Verlangen nach „Schlußstrichziehung“ unter die

[1158] Monacensia Literaturarchiv: Handakten Hans Ludwig Held (HAH) 427: Städtische Galerie, Ausstellungen

[1159] Im Gegensatz zu der relativ wenig geförderten bildenden Kunst in München wurde die Musik und das Theater in weitaus größerem Rahmen unterstützt (Krauss 1985, S. 226f. Zur Musikförderung siehe ebd., S. 57-98, zur Theaterförderung S. 99-146).

Vergangenheit, was nach 1945 allgemein in eine Atmosphäre des Vergessenwollens umschlug. Dies zeigt sich unter anderem an der Baupolitik der Nachkriegsjahre, die die zerstörten oder beschädigten Gebäude im alten Stil wieder auferstehen ließ. Man war wenig aufgeschlossen für die Neuerungen der Architektur der Moderne[1160], was auch der Verfechter moderner Kunst, Hans Eckstein feststellte. Seines Erachtens mangelte es in München sowohl zwischen 1918 und 1933 als auch nach 1945 „allgemein an Aufgeschlossenheit für die modernen Probleme ..., am deutlichsten in der ablehnenden Haltung ... der modernen Architektur gegenüber“[1161].

Ähnliches ist auch für die Bildhauerei festzustellen, zum Beispiel die Rehabilitation von Künstlern in den Fünfziger Jahren, die kurz nach Kriegsende entnazifiziert und mit Berufs- oder sonstigen Verboten belegt wurden. So wurden etwa die Architekten Paul Schultze-Naumburg, Paul Schmitthenner, Roderich Fick, Oswald Bieber und der Landschaftsarchitekt Alwin Seifert, der Maler Hermann Kaspar und der Bildhauer Joseph Wackerle, die alle mehr oder weniger stark mit dem nationalsozialistischen Regime kollaborierten und bereits in der Weimarer Republik traditionalistischen Gestaltungsweisen anhingen[1162], in neue alte Ehren eingesetzt. Joseph Wackerle beispielsweise war im Jahre 1949 Mitglied des Kunstausschusses[1163] und erhielt im Jahre 1953 den Kulturpreis der Stadt München[1164]. Auch Bernhard Bleeker wurde bereits 1951 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 1956 erhielt er den Kunst- und Kulturpreis und 1961 die Goldene Ehrenmünze der Stadt München.

Selbstverständlich gab es auch zahlreiche Künstler, die frei von jeglicher NS-Vergangenheit waren, wie etwa der Bildhauer Hans Wimmer, der ebenfalls in einer gemäßigt archaisierenden „nachkriegsklassizistischen“ Gestaltungsweise arbeitete. Wimmer, dessen Menschenbild von der Ganzheitlichkeit des Menschen ausging, formulierte im Jahre 1961 seine eigene Vorstellung von Kunst: „Auch die Kunst ist Mitvollzieherin einer Entwicklung, die in ihrer

---

[1160] Vgl. hierzu Gavriel D. Rosenfeld 2004. Rosenfeld schreibt, anläßlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München im Jahre 1958 sei oftmals der Spruch, daß „München München geblieben ist“ zu hören gewesen. Er sieht hierin einen Beleg dafür, „dass die konservativen Wiederaufbaumaßnahmen erfolgreich waren“ (ebd. S. 92). Dies hätte jedoch zur Folge, „dass viele Münchner zu der zwar beruhigenden, allerdings auch illusorischen Ansicht gelangten, dass die Nazi-Vergangenheit die Identität der Bürger nicht irreversibel beeinträchtigt hatten“ (ebd.).

[1161] Hans Eckstein: Kampf um München, in: Münchner Tagebuch, 1. 2. 1947, S. 2f. (wiederabgedruckt in: Ausst. Kat. München 1984: Aufbauzeit..., S. 170). Eckstein lieferte sich im „Münchner Tagebuch“ vom Dezember 1946 bis Februar 1947 eine schriftliche Auseinandersetzung mit Münchens Oberbürgermeister Karl Scharnagl über Fragen moderner Kunst. Eckstein vertrat eine sehr progressive Auffassung, wohingegen Scharnagl traditionalistische Argumente ins Feld führte, um den konventionellen kulturellen Kurs in München zu untermauern (wiederabgedruckt in: Ausst. Kat. München 1984: Aufbauzeit..., S. 167-170).

[1162] Gavriel D. Rosenfeld 2004, S. 108f.

[1163] Monacensia Literaturarchiv: Handakten Hans Ludwig Held (HAH) 261: Kulturausschüsse 1949

[1164] Deutsche Kunstpreise 1946-1961. Eine dokumentarische Übersicht, 2. Auflage, Mainz 1962, S. 73

gegenwärtigen Phase die Kraft der Menschen beinahe übersteigt. Auch die Bildhauerei hat darin ihren Auftrag, nämlich: das Ebenbild Gottes in der Figur zu retten“[1165].

Eine derart christlich-religiöse Aussage war von Bleeker nie zu hören. Und dennoch vermochte er seinen Werken eine Innerlichkeit zu verleihen, die in vielen Jahren des aufmerksamen Beobachtens, Wirkens und geistigen Wahrnehmens entstanden.
Im Laufe seines Lebens fertigte er mehr als 450 Werke, sein Schaffen war nicht nur auf die Bildhauerei beschränkt. So trat der Künstler auch als Maler, Zeichner und Medailleur hervor. Sein Gestaltungswille, sein künstlerischer Fleiß und sein schöpferisches Bewußtsein blieben ihm bis ins hohe Alter erhalten.

[1165] Hans Wimmer: Über die Bildhauerei, München, Zürich 1986, S. 59 (unveränderter Abdruck der Schrift „Über die Bildhauerei“ aus dem Jahre 1961)