

Der Bildhauer Theodor Georgii

1883 – 1963

Biografie und Werkverzeichnis

Regine Stefani



München 2013

Der Bildhauer Theodor Georgii
1883 – 1963
Biografie und Werkverzeichnis

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Regine Stefani

aus
München

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der LMU München
Institut für Kunstgeschichte

München 2013

Referent: Prof. Dr. Steffi Roettgen

Korreferent: Prof. Dr. Frank Büttner

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Februar 2011

Danksagung

Frau Prof. Dr. Steffi Roettgen danke ich besonders herzlich für die Anregung zu dieser Doktorarbeit, ihre große Hilfe, begleitende Unterstützung und Ermutigung.

Ebenso danke ich Prof. Dr. Frank Büttner.

Mein Dank gilt auch den Nachkommen Georgiis, die mir den Nachlass zur Verfügung stellten und den Personen, die durch freundliche Hinweise mich bei dieser Arbeit unterstützten:

Dr. Johannes Wetzel und Frau Pia Scherkamp, Enkel von Theodor und Irene Georgii

Herrn Martin Mayer

Den Mitarbeitern des Geheimen Hausarchivs sowie dem Hause Wittelsbach

Frau Dr. Eva Mayring (+ 2008), Archiv Deutsches Museum München

Herrn Dr. Stumpf, Staatliche Münzsammlung München

Frau Irene Kuttler, Geschäftsführerin ABB Wohlfahrtsstiftung, Baden / Schweiz

Herrn Konrad Adenauer, Köln und Herrn Praxenthaler, Archivleiter Konrad-Adenauer-Archiv Rhöndorf Bad Honnef

Herrn Dr. Norbert Götz, Sammlungsabteilung Stadtmuseum München

Frau Isolde Schmidt, Dombauhütte Regensburg

Herzlich bedanke ich mich für ihren hilfreichen Rat, die Korrektur der Arbeit, ihre Geduld und guten Zuspruch bei:

Frau Dr. Simone Steger und Frau Dr. Verena Dirnberger und meiner Familie

Inhaltsverzeichnis

1. Teil: Text

Einführung	1
I. BIOGRAFIE UND SCHAFFEN	10
I.1. Herkunft und Jugendjahre in Russland	10
I.2. Künstlerische Ausbildung an Akademien	11
I.2.1. Kunstakademie in Stuttgart 1902-1903	11
I.2.2. Kunstakademie in Brüssel 1903-04	12
I.3. Leben und Arbeit bei der Familie Adolf v. Hildebrand	14
I.3.1. Erste Begegnung mit Adolf v. Hildebrand und Arbeit als dessen Gehilfe in San Francesco di Paola bei Florenz	14
I.3.2. Die Aufnahme Georgiis in die Familie	16
I.3.2.1. Die Kunststadt München um 1900	16
I.3.2.2. Lebensstil der Familie Hildebrand	19
I.3.2.3. Georgiis Frau Irene geb. Hildebrand	23
I.4. Zusammenarbeit mit Adolf v. Hildebrand	28
I.4.1. Adolf v. Hildebrands künstlerische Wirkung auf junge Bildhauer	28
I.4.2. Georgii und Hildebrand im künstlerischen Dialog	33
I.4.2.1. Georgiis Rolle und Funktion in Hildebrands Atelier	33
I.4.2.2. Stilistische Unterschiede bei der Übertragung von Hildebrands Modellen in Stein durch Georgii	41
I.4.3. Hildebrands Einfluss auf Georgiis Themenwahl, Form und Stil	44
I.5. Erster Weltkrieg und Weimarer Republik	46
I.5.1. Erster Weltkrieg: 1914-1918	46
I.5.2. Die letzten Jahre mit Hildebrand 1919-1921	51

I.6. Georgii nach Hildebrand – neue Impulse und Orientierung	52
I.6.1. Georgiis Atelierbetrieb und Arbeitsmethode	52
I.6.2. Konversion zum Katholizismus 1922	57
I.6.3. Höhepunkt der künstlerischen Tätigkeit Georgiis in den zwanziger Jahren	60
I.6.3.1. Aufträge für Porträts und Grabmäler	60
I.6.3.2. Aufträge für sakrale Kunst und Denkmalpflege	61
I.6.3.3. Arbeiten für das Deutsche Museum	64
I.6.4. Nebentätigkeiten	65
1.6.4.1. Künstlerischer Leiter im Theatiner-Verlag 1924-1933	65
1.6.4.2. Architekturaufgaben	66
1.6.4.3. Kunsthandwerk	67
I.7. „Drittes Reich“ 1933 – 1945	68
I.7.1. Weltwirtschaftskrise	68
I.7.2. Verkauf des Hildebrandhauses 1934	69
I.7.3. Lehrtätigkeit an der Kunstgewebeschool in Wien 1935-1938	75
I.8. Neuanfang und letzte Lebensphase 1946 – 1963	79
I.8.1. Rückerstattungsbemühungen um das Hildebrandhaus	79
I.8.2. Die Münchner Akademie und Georgiis Lehrtätigkeit 1946-1952	82
I.8.2.1. Bedeutung der Akademie	82
I.8.2.2. Georgii als Lehrer für Steinbildhauerei	88
I.8.3. Letzte Schaffensjahre	90
II. DAS WERK UND SEINE ENTWICKLUNG	95
II.1. Das plastische Porträt	95
II.1.1. Arbeitsweise und Materialeinsatz	97
II.1.2. Porträtbeispiele	99

II.2. Profane Skulpturen	113
II.2.1. Freistehende menschliche Figuren	113
II.2.2. Die Tierplastik	121
II.3. Sakrale Kunst	126
II.3.1. Freistehende Skulpturen	126
II.3.2. Kruzifixe	128
II.3.3. Relieifarbeiten für Kirchen und Klöster	130
II.4. Denk- und Grabmäler	140
II.4.1. Personen- und Kriegerdenkmäler	140
II.4.2. Grabmäler	143
II.5. Nachfolge und Wirkung	148
II.5.1. Schüler	148
II.5.2. Georgiis theoretische Schriften	151
II.5.3. Ausstellungen und Vermarktung	153
SCHLUSSBETRACHTUNG	155
Anhang	162
Vorbemerkungen zum Werkverzeichnis	162
Werkverzeichnisse: GV I, GV II, Werkheft 1927-30, SV E, SV	163
Bibliografie	195
Personenregister der Dargestellten	207
Dokumente	211
Abbildungsnachweis	246

2. Teil: Katalogband

III. KATALOG	247
Vorbemerkungen	248
III.1. Bildnisse, Medaillen und Plaketten	250
III.1.1. Büsten, Reliefs, Medaillen, Plaketten	250
III.1.2. Porträtmedaillen und -plaketten, sonstige Medaillen und Plaketten	534
III.2. Profane Skulpturen	570
III.2.1. Tierskulpturen	570
III.2.2. Menschliche Figuren	590
III.2.3. Brunnenfiguren	602
III.3. Sakrale Kunst	625
III.3.1. Christus-, Madonna-, und Heiligenskulpturen	625
III.3.2. Kapellenbau u. Kirchengestaltung	675
III.4. Denk- und Grabmäler	726
III.4.1. Denkmäler	726
III.4.2. Grabmäler	737
III.5. Kurzkatalog	780
III.5.1. Erhaltene Bleistiftzeichnungen	780
III.5.2. Kopien nach Hildebrands Büsten	785
III.5.3. Anonyme Büsten und Werke	787
III.6. Nachtrag von Werken	798

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
ABB	Asea Brown Boveri Wohlfahrtsstiftung
ABK	Akademie der bildenden Künste München
AK	Ausstellungskatalog
Anm.	Anmerkung
Ausst.	Ausstellungen
B.	Breite
Bd.	Band
BHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv
GHA	Geheimes Hausarchiv
GV I	Georgii Verzeichnis I (1901-1904)
GV II	Georgii Verzeichnis II (1906-Anfang 1928)
H.	Höhe
hg.	herausgegeben
Hrsg.	Herausgeber
Inv.	Inventar
Kat.	Katalog
KU	Kunstgegenstände Unibauamt (UAM)
Lit.	Literatur
LMU	Ludwig-Maximilians-Universität
MF	Ministerium für Finanzen
MK	Ministerium für Unterricht und Kultus
MM	Münchner Merkur
MNN	Münchner Neueste Nachrichten
NL	Nachlass
Nr.	Nummer
o.A.	ohne Autor
o.J.	ohne Jahr
o.O.	ohne Ort
o.T.	ohne Titel
Rs.	Rückseite
s.	siehe
S.	Seite
SA	Senatsakte (UAM)
Sign.	Signatur
StAM	Staatsarchiv München
StadtAM	Stadtarchiv München
SV	Stefani Verzeichnis (Anfang 1928-1963)
SV E	Stefani Verzeichnis Ergänzungen (1901-1927)
SZ	Süddeutsche Zeitung
u.a.	und andere
UAM	Universitätsarchiv der Ludwig-Maximilians-Universität München
Urk.	Urkunde
Vs.	Vorderseite
WAF	Wittelsbacher Ausgleichfonds Nymphenburg
ZA	Zeitungsausschnitte
z.T.	zum Teil

EINFÜHRUNG

Der Bildhauer Theodor Georgii (30.4.1983-21.8.1963) ist heute im Münchner Stadtbild nur durch wenige Arbeiten vertreten, die in der breiten Öffentlichkeit kaum mehr mit seinem Namen verbunden werden. Zu diesen Werken gehören der „Kentaur“ auf dem Turmvorbau des Deutschen Museums (Kat.336), der „Hirsch“ im Bavariapark (Kat.326), der „Wasserbock“ im Tierpark Hellabrunn (Kat.333), das „Epitaph für Kardinal Faulhaber“ in der Münchner Frauenkirche (Kat.447) und der „Steinwerfer“ an Hildebrands Wittelsbacher Brunnen (Kat.370), den er 1952 erneuerte.

Obwohl Georgii bis zu seinem Tod 1963 künstlerisch tätig war und sein Lebenswerk mehr als 500 Arbeiten umfasst, ist der Künstler in Vergessenheit geraten. Die wenigen Fachleute, denen sein Name heute noch ein Begriff ist, verbinden ihn mit seinem Lehrer und Schwiegervater Adolf v. Hildebrand (6.10.1847–18.1.1921), dessen Gehilfe, Schüler, Mitarbeiter und Berater Georgii war.

Aus verschiedenen Gründen ist das Werk des Künstlers heute kaum bekannt. Die meisten Bildnisse befinden sich im Privatbesitz, sind verschollen oder in Depots von Sammlungen der Öffentlichkeit nicht zugänglich. Skulpturen, Grabmäler und sakrale Werke sind über Deutschland verteilt. Große Aufträge für den öffentlichen Raum, die das Lebenswerk Hildebrands teilweise bis heute prägen, konnte Georgii nicht verwirklichen.

Der Forschungsstand zu Theodor Georgii ist dürftig, dagegen Hildebrands Leben und Werk ausführlich erforscht. So stützt sich die Recherche zu der vorliegenden Arbeit auch auf die Literatur zu Hildebrand, in der Georgii in seiner Zusammenarbeit mit seinem Lehrer und als dessen Schwiegersohn erwähnt wird.¹ Diese Publikationen, zum

¹ Die wichtigste Literatur zu Hildebrand, die auch Theodor Georgii erwähnt:

Sigrid Esche-Braunfels: Adolf von Hildebrand. Berlin 1993 (Esche-Braunfels 1993). In dieser bisher umfangreichsten Monografie sind Hinweise zu finden über die Zusammenarbeit von Hildebrand und Georgii von 1905 bis über Hildebrands Tod 1921 hinaus; Angela Hass: Adolf von Hildebrand. Das plastische Porträt. München 1984 (Hass 1984); Alexander Heilmeyer: Adolf von Hildebrand, München 1922, S.37 (Heilmeyer 1922). In dieser Monographie wird Georgii erwähnt in der Übertragung von Hildebrands Gipsentwürfen in Stein;

Tamara F. Hufschmidt: Adolf von Hildebrand, Architektur und Plastik seiner Brunnen. In: Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Bd. 164, München 1995 (Hufschmidt 1995); Christiane Kuller und Maximilian Schreiber: Das Hildebrandhaus. Eine Münchner Künstlervilla und ihre Bewohner in der Zeit des Nationalsozialismus. München 2006 (Kuller/Schreiber 2006); Bernhard Sattler: Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. München 1962 (Sattler Briefe 1962); ders.: Adolf

Teil von Familienmitgliedern geschrieben, konzentrieren vor allem den Blick auf Hildebrands Werke und Schriften. Im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts befasste sich jedoch auch die publizistische Aufmerksamkeit mit Georgiis bildhauerischen Arbeiten, die in der Kunstliteratur und Presse als eigenständig wahrgenommen wurden.

Hubert Klees veröffentlichte 1930 die bisher einzige Monografie über den Künstler² mit einer Auswahl von Abbildungen im Katalog und Würdigung einzelner Werke im Textteil. In diesem Buch sind auch die Schriften des Künstlers über „Das freie Gestalten im Stein“ und „Das direkte „Medaillenschneiden in Stahl“ abgedruckt. Das kurze Vorwort des Kunsthistorikers Wilhelm Pinder rühmt besonders die „*glückliche Vereinigung von Treue und Stilwillen...*“ und die „*warmherzige, liebe- und ehrfurchtsvolle Einfühlung*“ seiner Büsten, in denen er „*das geradezu 'altdeutsche' Verhältnis zum Werkstoff, das Gefühl für die Verpflichtung des Selbst-Zugreifens bei Stein und Metall, des Arbeitens mit der eigenen Hand, der Identität von Wurf und Ausführung, das Bewusstsein von Eigenwert und Übertragbarkeit des Maßstabes*“³ lobend hervorhebt. Das Buch verfasste und gestaltete Klees in enger Abstimmung mit Georgii, der die Abbildungsauswahl traf, wie eine schriftliche Zusammenstellung im Nachlass des Künstlers belegt. Klees stellt in seinem Beitrag besonders Georgiis Anliegen hervor, dessen Kunst in der Bewahrung der Tradition der Antike, Renaissance und Hildebrands zu sehen, jedoch übersetzt in seine eigene Formsprache.⁴ Weitere frühe Publikationen in Fachzeitschriften, wie „Die Kunst“ und „Kunst für Alle“ geben Anhaltspunkte zu Georgiis Biografie und frühen Werken. Die erste lobende Erwähnung

von Hildebrand vor 50 Jahren. In: Der Zwiebelturm, Jg. 26, Heft 1, 1971, S.3; ders.: Erinnerungen an meinen Großvater Adolf von Hildebrand und an das Leben in seinem Haus. In: Enno Burmeister u. Christine Hoh-Slodczyk (Hrsg.): Das Hildebrandhaus in München. Seine Erbauer - Seine Bewohner. München 1981, S. 93 (Burmeister / Hoh-Slodczyk 1981); Florian Sattler (Hrsg.): Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. München 2008 (F. Sattler 2008); Alice v. Hildebrand: Die Seele eines Löwen: Dietrich von Hildebrand. Düsseldorf 2003 (Alice v. Hildebrand 2003)

² Hubert Klees: Theodor Georgii. München 1930. Mit einem Vorwort von Wilhelm Pinder und den Beiträgen von Th. Georgii über: „Das freie Gestalten im Stein“ (1921) und „Das direkte Medaillenschneiden in Stahl“ (1929), (Klees 1930). Hubert Klees war zunächst um 1925 Hauslehrer für die Kinder Georgiis und mit der Familie Georgii viele Jahre lang freundschaftlich verbunden. Nach Aussage von Georgiis Enkel Dr. Johannes Wetzel finanzierten Theodor und Irene Georgii Klees ein Theologiestudium. Später war er Domvikar an der Münchner Theatinerkirche.

³ Klees 1930, S. 7. Wilhelm Pinder (1878-1947) Ordinarius von 1927 bis 1936 am Kunsthistorischen Institut der Universität München wurde anschließend als Anhänger des NS-Regimes von diesem an die Humboldt Universität in Berlin berufen. Vgl. zu Pinder: Felix Billeter u.a. (Hrsg.): Münchner Moderne. Kunst und Architektur der Zwanziger Jahre. München Berlin 2002, S. 272-277 (Billeter 2002)

⁴ Vgl. Klees 1930, S. 13f.

des Künstlers erschien 1908 in Walter Riezlers Besprechung der Plastiken im Ausstellungspark München, in dem Georgii mit fünf Tierplastiken vertreten war.⁵ Einen ausführlichen Beitrag über den Bildhauer verfasste der Kunstkritiker Alexander Heilmeyer 1921 in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“. Darin hob er verschiedene Arbeiten und besonders Georgiis handwerkliches Können hervor. Heilmeyer lenkte den Blick auf dessen künstlerische Gestaltung des Naturvorbildes und „*der reichen poetischen Vorstellungswelt*“, die ihn befähigte, „*geistig Erlebtes*“ unmittelbar in seinen Steinbildhauerarbeiten von Porträts, Skulpturen und Reliefs auszudrücken.⁶ Im Anschluss an Heilmeyers Ausführung erschien erstmals Georgiis Schrift über „Das freie Gestalten im Stein“.⁷ Weitere Berichte in Zeitschriften und Zeitungsartikeln bezogen sich mehr auf einzelne Werke Georgiis.⁸

Autoren wie Alfred Kuhn⁹ und Carl Einstein¹⁰, die sich in den zwanziger Jahren mit der Plastik des 20. Jahrhunderts ausgiebig befassten, behandelten wie viele Kunsthistoriker in ihren Publikationen die Werke „*von einem avantgardistischen Standpunkt*“ aus und nur am Rande die Münchner Bildhauerei, wie Gerhard Finckh später schrieb.¹¹ Während des „Dritten Reiches“ fand Georgii in der Literatur und Presse kaum Beachtung. Eine intensivere Forschung zur Plastik des 20. Jahrhunderts setzte erst nach dem Zweiten Weltkrieg ein. So lässt sich in den sechziger Jahren ein zunehmendes Interesse an der Aufarbeitung der figürlichen Plastik von Bildhauern feststellen, die schon nach der Jahrhundertwende eine neue Stilrichtung suchten. Als deren „Gründungsvater“ erhält Hildebrand in diesen Untersuchungen wieder verstärkte Aufmerksamkeit. 1963 befasste sich Franz Roh in seinem Buch „Deutsche Plastik von 1900 bis Heute“ mit der Bildhauerei und den Werken einzelner Künstler vom

⁵ Walter Riezler: Die Plastik im Ausstellungspark und das Hauptrestaurant. In: Die Kunst, 1908, S. 450-472

⁶ Alexander Heilmeyer: Theodor Georgii. In: Die Kunst für Alle. Band XXXVI 1920-21, S. 328-339, Zitate: S. 329, 334 (Heilmeyer 1920-21)

⁷ Theodor Georgii: Das freie Gestalten im Stein. In: Die Kunst für Alle. Band XXXVI, 1920-21, S. 340-345.

⁸ Wie z.B.: Friedrich Deneken: Ein Grabengel. In: Die Heimat, Krefeld, Jg.1., 1921 (Deneken 1921); K.W.: Der Wächter am Grab. In: Neueste Nachrichten vom 16.3.1921; h.m.: Bronzesarkophag für Amerikaner. In: Bayerische Staatszeitung., Nr. 230 v. 5./6. Okt. 1930

⁹ Alfred Kuhn: Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart. 2. Aufl., München 1927/28

¹⁰ Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1926.

¹¹ Gerhard Finckh: Die Münchner Plastik der zwanziger Jahre unter Berücksichtigung der Entwicklung seit der Jahrhundertwende. Dissertation München 1987, 3 Bde., Zitat Bd 1, S. XX. (Finckh 1987). Finckh hat erstmalig eine Übersicht über die meisten Münchner Bildhauer gegeben. Theodor Georgii wird jedoch nur als Schüler Hildebrands und mit seinen Werken „Büffel“ (= Wisent d. Verf.) und „Goethebüste“ kurz erwähnt.

Realismus des 19. Jahrhunderts bis zur gegenstandslosen Plastik. Roh betrachtet auch einige Münchner Künstler, die der Generation Hildebrands folgten, erwähnte jedoch nicht Theodor Georgii.¹² 1979 war es Christoph Stölzl, der als Herausgeber erstmalig in dem Katalog zur Ausstellung „Die zwanziger Jahre in München“ verschiedene stilistische Strömungen der Münchner Plastik nebeneinander in den Beiträgen von Helga und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth und Gerhard Finckh vorstellte.¹³ 1981 schrieb J.A.Schmoll gen. Eisenwerth einen Beitrag zur Münchner Plastik der Zwanziger Jahre, in dem er auch die deutsche und der internationalen Bildhauerei mit einbezog.¹⁴ Darin wird Georgii nur marginal als Schüler Hildebrands erwähnt.

Dagegen erschienen 1950 bis 1952 ausführliche Berichte in der Münchner Tagespresse zu Georgiis Arbeit an der Wiederherstellung des „Wittelsbacher Brunnen“ und der Erneuerung des „Epitaphs von Kardinal Faulhaber“, so dass der Bildhauer wieder in das Bewusstsein der Öffentlichkeit trat.¹⁵ Georgii selbst veröffentlichte Artikel über seine Steinarbeit in der Fachzeitschrift der „Der Naturstein“.¹⁶ Sein technisches Können und seine Kenntnisse in der Steinarbeit, besonders auf dem Gebiet der sakralen Kunst, wurden in Fachkreisen der Steinmetze als ein wichtiger Beitrag zur Denkmalpflege auch in jüngerer Zeit noch hervorgehoben.¹⁷ Zu Georgiis 50., 75. und 80. Geburtstag liegen mehrere Presseberichte vor, in denen die Arbeiten des Künstlers, vorwiegend bezogen auf die früheren Jahre, in einem Überblick lobend hervorgehoben wurden.¹⁸

Inzwischen befasst sich die Kunstgeschichte verstärkt in monografischen Untersuchungen mit der Künstlergeneration Georgiis, die ihre Werke noch bewusst in

¹² Franz Roh: Deutsche Plastik von 1900 bis Heute. München 1963, S. 14 (Roh 1963)

¹³ Helga und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Plastik und figürliches Kunsthandwerk, S. 159-162 und Gerhard Finckh: II. Plastik, S. 515-520. In: Christoph Stölzl (Hrsg.): Die zwanziger Jahre in München. Ausstellungskatalog Stadtmuseum München, München 1979 (AK. Stadtmuseum München 1979)

¹⁴ Vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre und ihre Stellung innerhalb der deutschen und internationalen Bildhauerei. In: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hg. von Julius Müller-Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 289-309

¹⁵ Vgl. W.K.: „Zerstörende Kraft“ wird wieder aufgebaut. In: Münchner Merkur (MM) Nr. 252 v. 5.10.1950, S. 4; Johann Lachner: Wittelsbacher Brunnen 1952. Erneuerung der zerstörten linken Gruppe. In: Süddeutsche Zeitung (SZ) v. 30.4.1952; K.L.: An der Bahre des Kardinals. In: Münchner Katholische Kirchenzeitung v. 22.6.1952

¹⁶ Theodor Georgii: Freie Bildhauerei am Dom zu Passau. In: Der Naturstein, Ulm, Heft 4, 1952, S. 289-291; Georgii, Theodor: Freies Aushauen in Stein. Die Erneuerung der linken Figurengruppe „Die zerstörende Kraft des Wassers“ am Münchner Wittelsbacher Brunnen von Adolf von Hildebrand. In: Der Naturstein, Ulm, Heft 3, 1954; Georgii, Theodor: Freie Bildhauerei in Stein. In: Der Naturstein. Ulm, Ausgabe 3, 1956

¹⁷ Isolde Schmidt: Restaurierungsarbeiten am Regensburger Dom. Regensburg, 2001 (Schmidt 2001).

¹⁸ Alexander Heilmeyer: Theodor Georgii 50 Jahre alt. In: Münchner Neueste Nachrichten (MNN), Nr. 118 v. 30. April 1933; Johann Lachner: Theodor Georgii zum 75. Geburtstag. In: SZ v. 30.4.1958; ders.: Theodor Georgii 80 Jahre. In: SZ, Jg. 19, Nr. 103 v. 30.4./1.5.1963, S.21; Margot Berthold: Professor Theodor Georgii zum 80. Geburtstag. In: Münchner Leben, 8. Jg., Heft 8, August 1963, S. 10

der Tradition Hildebrands stehend verstanden, wie beispielsweise die Dissertation über den Bildhauer Bernhard Bleeker von Frank Henseleit (2007) und das Buch zu Bleekers Schüler Hans Wimmer von Uta Kuhl (1999).¹⁹

Die Quellenlage zu Theodor Georgii ist unterschiedlich ergiebig. Nur wenige Aktenbestände befinden sich in öffentlichen Archiven, die Informationen zu seiner Biografie und seinen Werken aufweisen. Die wichtigsten öffentlich zugänglichen Archive werden hier aufgeführt. Weitere Archive, die sich auf einzelne Werke beziehen (z.B. Adenauer-Archiv, Archiv des Wittelsbacher Ausgleichsfonds etc.) sind an der entsprechenden Stelle im Katalogbeitrag angegeben.

Eine umfangreiche Akte zu Theodor Georgii befindet sich im „Bayerischen Hauptstaatsarchiv“, das eine Personalakte mit Briefen und Verträgen verwahrt.²⁰ Das dem Hauptstaatsarchiv angegliederte „Staatsarchiv München“ bewahrt Verträge zum Verkauf des Hildebrandhauses und Briefe von Georgii, die eine Rückerstattung des Hildebrandhauses nach dem Zweiten Weltkrieg betreffen.²¹ Die Unterabteilung des „Bayerischen Hauptstaatsarchiv“, das „Geheimes Hausarchiv“ enthält in einer Nachlassakte zu Kronprinz Rupprecht die Briefe, die Georgii von 1914 bis zum Tod des Kronprinzen an diesen schrieb und bisher in keine Veröffentlichung zu Georgii einbezogen wurden.²² Über seine Lehrtätigkeit als Professor für Bildhauerei an der Münchner Akademie (1946-1952) sind einige Briefe, Verträge, Personal- und Meldebogen sowie Zeitungsausschnitte im „Archiv der Akademie der bildenden Künste“ zu finden.²³ Das „Monacensia Literaturarchiv“ in München besitzt Erinnerungen und Briefe von Dietrich v. Hildebrand und den Mitbewohnern des Hildebrandhauses während des Nationalsozialismus.²⁴ Das „Stadtarchiv München“ verwahrt vorwiegend Zeitungsausschnitte zu Georgii und Berichte über den 1908 eröffneten

¹⁹ Frank Henseleit: Der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881-1968). Leben und Werk. Diss. Augsburg, 2007; Uta Kuhl: Hans Wimmer. Das plastische Werk. München 1999 (Kuhl 1999).

²⁰ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: Personalakt Theodor Georgii MK 44664 (BayHStA MK 44664.) und Personalakt Theodor Georgii des Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultur: MK 44668 (BayHStA MK 44668).

²¹ Staatsarchiv München, dem BayHStA angegliedert (StAM...).

²² BayHStA, Abteilung III, Geheimes Hausarchiv: Nachlass Kronprinz Rupprecht von Bayern GHA 635 und 290 (NL Kronprinz Rupprecht GHA...).

²³ Akademie der Bildenden Künste München: Personalakt Professor Theodor Georgii. (ABK München: Personalakt Th. Georgii).

²⁴ Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek München, Archiv: Akt Rosl Schäfer; Akt Dietrich von Hildebrand (Monacensia Literaturarchiv Akt...).

Ausstellungspark.²⁵ Ausführliche Dokumente zu Auftragswerken von Bildnissen und Medaillen befinden sich im „Archiv des Deutschen Museums“.²⁶ Das „Archiv des Erzbistums München und Freising“ erfasst mehrere sakrale Werke des Künstlers, aufgestellt in verschiedenen Pfarrgemeinden. Besonders ausführlich ist im Archiv die Arbeit am Grabmal für Kardinal Faulhaber in einem Sonderarchiv „Kardinal-Faulhaber-Archiv“ dokumentiert.²⁷

Die weitaus ergiebigste Quelle zu Georgiis Leben und seinen Werken ist der bisher unveröffentlichte Nachlass des Künstlers. Dazu gehören persönliche Aufzeichnungen, Verzeichnisse seiner Werke sowie seine geschäftliche und private Korrespondenz. Ein umfangreiches Fotomaterial sowie erhaltene Werke wie Büsten, Skulpturen, Reliefs und Medaillen standen zusätzlich als Material in seinem letzten Wohnsitz zur Verfügung.

Um 1961/62 besprach Georgii ein Tonband, das um 1962 von einem Familienmitglied aufgeschrieben wurde und mir in einer maschinenschriftlichen Übertragung zur Verfügung stand. In diesem Rückblick erinnert sich Georgii an seine Jugendjahre in Russland, die Studienjahre an den Kunstakademien in Stuttgart und Brüssel sowie ausführlich an die Jahre als Gehilfe und Mitarbeiter von Adolf v. Hildebrand. Diese unveröffentlichte Schrift von 25 Seiten ist undatiert und die Episoden sind nicht immer in chronologischer Reihenfolge erzählt. Der Text endet abrupt auf Seite 25. Die Aufzeichnung, die keine Überschrift aufweist, wird hier unter dem Titel „Erinnerungen“²⁸ geführt. Da der Künstler das Tonband aus der Erinnerung erst nach vielen Jahren im hohen Alter besprach, ist zu berücksichtigen, dass ihm einige Namen entfallen waren. Textstellen, die die Zusammenarbeit mit Hildebrand schildern werden daher, soweit möglich durch Literaturstellen zu Adolf v. Hildebrand ergänzt.²⁹

Eine weitere handschriftliche Aufzeichnung über die Jahre 1919-1934 befindet sich im Nachlass, die rückblickend in der Form „Ein Haus erzählt“ von einem Familienmitglied 1977 in einer Kladde ohne Überschrift auf 54 Seiten geschrieben wurde.³⁰ In diesem Text

²⁵ Stadtarchiv München: Akt ZA Pers. Theodor Georgii; Akt Ausstellungen & Messen 245 (StadtAM...).

²⁶ Deutsches Museum Archiv: Akte VA und MD (Archiv Deutsches Museum ...).

²⁷ Archiv des Erzbistums München und Freising: Bestand Kunsttopographie Pf und Kardinal-Faulhaber-Archiv Bestand: EAM NL Faulhaber, Signatur 9026

²⁸ NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, um 1961/62, 25-seitiges maschinenschriftliches Manuskript nach einer Tonbandaufzeichnung, die nach Irene Georgiis Tod 1961 erfolgte, wie sich aus dem Text S. 22 ergibt. (NL Th. Georgii: „Erinnerungen“), Anhang: Dokument 1

²⁹ Siehe Anm. 1

³⁰ NL Th. Georgii: o.A., o.T.: 54-seitige handschriftliche Aufzeichnung, 1977. Der Titel „Ein Haus erzählt“ wurde von der Verfasserin gewählt. (NL Th. Georgii: „Ein Haus erzählt“, 1977)

wird über das private Leben des Künstlers und seiner Familie im Bauernhaus berichtet. Eine 3-seitige maschinenschriftliche Würdigung zum Gedächtnis an Irene Georgii gibt Auskunft über das Leben der Familie Hildebrand in ihrem Haus San Francesco di Paola in Florenz.³¹

Georgii erstellte zwei chronologische Verzeichnisse seiner Werke über den Zeitraum von 1901-1904 und ab 1906 bis Anfang 1928. Ergänzend und weiterführend machte er von Ende 1927 bis 1930 zu seinen Werken handschriftliche Notizen, die unter anderem Aufschluss über den Fortgang seiner Arbeit geben. Diese Aufzeichnungen werden hier unter dem Titel „Werkheft“ geführt.³²

Als Forschungsziel der Dissertation wird angestrebt die vorliegende Literatur und öffentlichen Quellen zu Theodor Georgii auszuwerten, mit dem vorhandenen Nachlass zu erweitern, zu ordnen und zu bewerten, da bisher weder der künstlerische Nachlass noch die Quellenlage der öffentlichen Archive über seine gesamte Schaffenszeit bearbeitet wurde. Es wird auch der Versuch unternommen ein chronologisches Werkverzeichnis zu erstellen, das an gegebener Stelle als Vorbemerkung erläutert wird. In einem Werkkatalog werden erstmalig - so weit wie möglich - die Arbeiten des Künstlers mit Abbildungen vorgestellt und mit kommentierenden Beiträgen versehen. Der Zeitraum umfasst ein langes Künstlerleben von 1901, als Georgii selbständig die ersten Bildnisse seiner Familie in Russland fertigte³³ bis zu seinem plötzlichen Tod im August 1963. Dazwischen liegen die Ausbildungsjahre an den Akademien in Stuttgart und Brüssel, die Zusammenarbeit mit Adolf v. Hildebrand und Georgiis Tätigkeit zwischen 1921 und 1945 in München und Wien sowie sein Schaffen in der Nachkriegszeit. Neben den Werken der Bildniskunst, profanen Freifiguren, Reliefs und Tierplastiken sollen erstmalig auch die zahlreichen sakralen Werke in Form von Freifiguren und Reliefs vorgestellt werden, die seit 1922 den größten Teil seiner Tätigkeit ausmachten.

Absicht der Schrift ist es auch ein umfassendes Bild der persönlichen und künstlerischen Entwicklung des Bildhauers zu geben unter dem Einfluss seines Lehrers Adolf v. Hildebrand und den verschiedenen kunsthistorischen und geschichtlichen

³¹ NL Th. Georgii: Irene Georgii, geb. v. Hildebrand, 22.1.1880 – 24.1.1961 zum Gedächtnis. Unveröffentlichtes 3-seitiges maschinenschriftliches Manuskript. (NL Th. Georgii: „Irene Georgii zum Gedächtnis 1961“), Anhang: Dokument 2

³² NL Th. Georgii: „Werkheft“

³³ Diese Werke sind verschollen, liegen jedoch in Abbildungen vor.

Epochen seines langen Lebens. Im Kontext der Zeitgeschichte wird versucht Georgiis Stellung innerhalb der Münchner Bildhauerei kunsthistorisch einzuordnen und damit der Frage nachzugehen, warum sich der Künstler vor allem in der Nachkriegsliteratur nicht von dem Stigma als „ergebener Schüler seines Meisters“ befreien konnte.³⁴

Ausgangslage für die vorliegende Dissertation war der zur Verfügung gestellte Nachlass des Künstlers, den sein Enkel im oberbayerischen Höhenrain verwaltet. Nach Georgiis Tod wurden auch dorthin alle Arbeiten gebracht, die sich noch in seinem Atelier im Hildebrandhaus befanden. Die unsortierten Bestände der schriftlichen Quellen, viele unbeschriftete Fotografien, Negative und Werke waren zu sichten und zu ordnen, um eine chronologische Folge zu erstellen. Durch die Auswertung von Literatur und öffentlich zugänglichen Quellen und dem Abgleichen mit dem Nachlass konnten einige Korrekturen vorgenommen und zahlreiche unbekannte Arbeiten zugefügt werden. Hinzu kamen wenige erhaltene Zeichnungen, die als Vorarbeit zur Ausführung dienten oder als spontane Skizzen nie ausgeführt wurden.³⁵

Der reichhaltige Fotobestand ist bis Ende 1927 in einer Auswahl von Werken auf lose Kartonblätter geklebt, die teilweise von Theodor Georgii und anderen Familienmitgliedern mit Jahresangaben oder laufenden Nummern, entsprechend der Verzeichnisse, beschriftet wurden. Sie waren wahrscheinlich zur Auswahl für Klees Monografie gedacht. Ab 1928 sind die Fotos und Negative unsortiert in Tüten und Kisten verpackt, nur teilweise mit einer Beschriftung versehen, aus denen sich einige Informationen zu Namen, Zeit und Ort der Aufstellung erschließen lassen. Diese Aufnahmen wurde gelegentlich vom Künstler auch nachträglich im hohen Alter beschriftet, wie das Schriftbild sowie einige ungenaue Angaben zeigen, die auch selbst von Georgii mit einem Fragezeichen versehen wurden. Die Ordnungsarbeit der zahlreichen Aufnahmen wurde entsprechend der Nummern im Werkkatalog vorgenommen. Die Briefschaften und Aufzeichnungen sind in den teilweise von der Familie beschrifteten Tüten und Kuverts belassen. Die Werke von Theodor und Irene Georgii, die sich neben dem Haupthaus in einem Holzschuppen unsortiert und teilweise schwer zugänglich befanden, wurden von der Verfasserin vermessen und fotografiert, wenn keine anderweitige Aufnahme vorlag.

³⁴ Werner Haftmann: Der Bildhauer Martin Mayer. München 1988, S.6 (Haftmann 1988)

³⁵ Ob weitere Zeichnungen vorhanden waren, ist nach Aussage seines Enkels Dr. Johannes Wetzel nicht mehr zu klären.

Methodisch gliedert sich die Arbeit in drei Kapitel. Da bisher keine ausführliche Arbeit zur Biografie des Künstlers und zu seinem Schaffen vorliegt, wird diese in Kapitel I vorangestellt. Darin wird einem langen Bildhauerleben nachgegangen, in seinem künstlerischen und privaten Wirken. Ebenso wird der Bedeutung der Familie Hildebrand auf Georgiis Persönlichkeitsentwicklung und die künstlerische Zusammenarbeit mit Hildebrand behandelt. Dabei wird zunächst die Kunstsituation in München und der Einfluss Hildebrands auf junge Bildhauer zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts betrachtet. Neue Impulse für sein künstlerisches Schaffen erhält der Künstler nach Hildebrands Tod in den zwanziger Jahren durch zahlreiche Porträtaufträge und ein neues Arbeitsfeld auf dem Gebiet der sakralen Kunst. Ein Einblick in Georgiis Atelierbetrieb zeigt die vielfältigen Arbeitstechniken des Künstlers in Verbindung mit den verschiedenen Materialien wie Ton, Gips, Stein, Holz und Metall.

Georgiis Werk und seine Entwicklung wird im II. Kapitel in exemplarischen Beiträgen zu Georgiis Bildnissen, profanen Skulpturen, sakralen Werken und Denk- und Grabmälern dargestellt. Durch seine Lehrtätigkeit nach dem Zweiten Weltkrieg an der Münchner Akademie und den Schriften über die Steinarbeit und Medaillenkunst wirkte Georgii auch auf seine Schüler und junge Bildhauer.

In einer Schlussbetrachtung wird Georgiis künstlerische Arbeit gewürdigt und der Frage nachgegangen, weshalb sich der Künstler in seinen Werken, zu einer Zeit des Aufbruchs in die moderne Kunst, von diesen Einflüssen fern gehalten hatte, obwohl sich viele seiner Bildhauerkollegen neuen Stilrichtungen zuwandten.

Der Katalog im Kapitel III. enthält die Werke von Theodor Georgii.

I. BIOGRAFIE UND SCHAFFEN

I.1. Herkunft und Jugendjahre in Russland

Der Bildhauer Theodor Georgii wurde am 30. April 1883 in dem Dorf Shdany, in der Nähe der Kreisstadt Borowitschi im Bezirk Nowgorod / Russland³⁶ als Deutscher Bürger von Eßlingen / Württemberg geboren.

Er stammte aus einer württembergischen Familie, die ihre Ahnenreihe bis ins beginnende 16. Jahrhundert zurückverfolgen kann.³⁷ Sein Vater Otto Georgii (1853 Eßlingen -1913 Borowitschi) wurde 1881 nach Abschluss der Technischen Hochschule in München als junger Ingenieur in das Dorf Shdany³⁸ berufen, wo er bis zu seinem Tod als Direktor eine Tonröhrenfabrik leitete, die von einem Deutsch-Russen gegründet worden war. Nachdem der Vater dort Fuß gefasst hatte fuhr er nach Deutschland und heiratete am 3.6.1882 in Köln Sophie Schönleber (1857 Bietigheim-1935 Eßlingen), die Schwester des Landschaftsmalers Gustav Schönleber.³⁹ Dieser hatte weitreichende Kontakte zu Künstlerkollegen, die später Georgii in seiner Ausbildung von Nutzen waren.

Theodor Georgii wuchs in Shdany als ältestes Kind mit drei Geschwistern auf, zwei weitere starben schon im Kindesalter.⁴⁰ Der Landstrich verfügte über Tonvorkommen, die geeignet waren, feuerfeste Tonröhren herzustellen. Das Haus befand sich auf einer Anhöhe mit großem Garten und Weiher, auf der anderen Seite stand die Fabrik mit etwa tausend Arbeitern.⁴¹

Nach Beendigung der russischen Volksschule schickten die Eltern den neunjährigen Jungen für eineinhalb Jahre zu den Großeltern Georgii nach Eßlingen. Zurück in

³⁶ Vgl. dazu ABK Personalakt Professor Theodor Georgii, Personalbogen v. 5. März 1946. Darin gibt Georgii als Geburtsort Shdany an und nicht Borowitschi, wie dies auch in der Literatur zu finden ist. Borowitschi (Oblast Nowgorod) liegt etwa zweihundertsiebzig Kilometer südöstlich von St. Petersburg.

³⁷ Der Großvater Theodor Georgii (1826 Eßlingen-1892 Ravensburg), ein angesehener Jurist in Eßlingen, war als Nachfolger des „Turnvaters Jahn“ Präsident der Deutschen Turnerschaft.

³⁸ Das Dorf war umgeben von einem weiten, dünn besiedelten Land, in dem auch einige Deutsche lebten.

³⁹ Vgl. Thieme/Becker: Gustav Schönleber (1851-1917) war Professor für Malerei in Karlsruhe, wo er das unmittelbare Naturstudium in Anlehnung an die französische Freiluftmalerei durchsetzte. Nach den Studienjahren 1870-1873 an der privaten Kunstschule von Adolf Lier in München stellte er seine Bilder regelmäßig aus und wurde bald einem breiten Publikum bekannt. Studienreisen nach Italien und Holland waren für ihn eine wichtige Inspirationsquelle.

⁴⁰ Die Geschwister von Theodor Georgii wurden alle in Russland zwischen 1883 und 1899 geboren: Otto Georgii (1884-1884 Shdani bei Borowitschi); Max Georgii (1886 Shdani bei Borowitschi -1838 Berlin); Johanna Georgii (1888-1893 Borowitschi); Elisabeth (Lilly) Moos, geb. Georgii (1893 Borowitschi -1978 Eßlingen); Maria (Mira) Deffner geb. Georgii (1899 Borowitschi - nach 1993)

⁴¹ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 1f.

Russland besucht er die Realschule und anschließend ein Internat in St. Petersburg, wo er 1902 mit dem Oberrealschulabschluss am Deutschen Gymnasium seine Schullaufbahn beendete.⁴²

In den Sommerferien absolvierte er zwischen seinem dreizehnten und siebzehnten Lebensjahr verschiedene Praktiken in der Tonröhrenfabrik, die er erfolgreich mit den Gesellenprüfungen als Schreiner, Schlosser, Schmied und Maurer abschloss. Georgii schilderte in mehreren Episoden die strenge Überwachung der Ausbildung durch seinen Vater.⁴³ Diese solide handwerkliche Vielseitigkeit befähigte den Künstler sein Leben lang, die Werke in unterschiedlichen Arbeitstechniken perfekt auszuführen.

Sportliche Fertigkeiten, wie Schwimmen, Reiten, Segeln, Skilaufen und Jagen, erlernte Georgii unter der Anleitung des Vaters. Das körperliche Training behielt er bis ins hohe Alter bei, so dass ihm keine Anstrengung zu viel wurde, wie er selbst immer wieder betonte. So wurde Theodor Georgiis Persönlichkeit in der Kindheit und Jugend von seinem strengen Vater geprägt, den Ausgleich dazu erhielt der Sohn durch die Güte der Mutter.

Die Weite der russischen Landschaft und das einfache, ungezwungene Leben prägten Georgiis Jugendzeit, in der er eng mit der Natur verbunden war. Er malte gerne und nahm sich seinen Onkel, den Landschaftsmaler Gustav Schönleber, zum Vorbild. Auch modellierte er mit dem in der Gegend vorkommenden Ton erste plastische Werke. Der Wunsch Künstler zu werden war wohl vorhanden, doch sein Vater riet ihm: *„Weißt Du, Maler werden, das ist ein brotloser Beruf, aber wenn Du das Baufach nimmst, vor allem Tiefbau, dann kannst Du verdienen und auf jeden Fall deine Liebhaberei betreiben.“*⁴⁴

I.2. Künstlerische Ausbildung an Akademien

I.2.1. Kunstakademie in Stuttgart 1902-1903

Mit 19 Jahren kam Georgii nach Stuttgart und wohnte bei seinem Onkel Max Georgii, um im Frühjahr 1902 an der Aufnahmeprüfung des Polytechnikums teilzunehmen. In dieser Zeit hörte Georgii zufällig, dass in ein paar Tagen auch die Aufnahmeprüfungen an der Kunstakademie stattfinden würden. Kurz entschlossen nahm er teil und gab eine

⁴² Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 3, 9

⁴³ ausführlicher dazu: NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 4-6

⁴⁴ NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 11

Kohlezeichnung mit einem Jüngling ab, gezeichnet nach einer Figur, die am Eingang der Kunstschule stand. Zwei Wochen später, als er gerade im Polytechnikum anfangen wollte, erhielt er die Nachricht, dass er an der Kunstschule mit dem besten Prüfungsergebnis aufgenommen sei. Als er den Vater nun um Rat in seinem Konflikt bat, schrieb dieser überraschend zurück: „*Wenn du drinnen bist bleib halt drin.*“⁴⁵ In dieser Äußerung zeigt sich die pragmatische Lebensart des Vaters, die auch Theodor Georgii prägte.

Vom Frühjahr 1902 bis März 1903 studierte Georgii an der Kunstakademie bei dem Maler und Bildhauer Robert Poetzelberger⁴⁶, der 1899 zusammen mit Graf Leopold von Kalkreuth⁴⁷ von Karlsruhe nach Stuttgart berufen worden war. Es ist anzunehmen, dass Georgiis Onkel Gustav Schönleber seinem Neffen empfohlen hatte bei Poetzelberger zu studieren, da dieser in Karlsruhe sein Kollege war. Georgii zeichnete viel und besuchte die anatomischen Vorlesungen und den Sektionskurs der Mediziner, „*um den Aufbau des Menschen gründlich zu studieren.*“⁴⁸ In dieser Zeit modellierte der Student unter der Anleitung von Poetzelberger seine erste Büste nach einem Modell (Kat.275), während der Ferien in Russland fertigte er mehrere Porträts von seiner Familie.

Nach zwei Semestern, in denen er eine solide Ausbildung im Zeichnen, Anatomie und Grundlagen für den Aufbau einer Plastik erhalten hatte, verließ Georgii die Kunstakademie. Die Schulung durch Poetzelberger scheint den jungen Künstler nicht nachhaltig beeindruckt zu haben, denn er erwähnt ihn später nie wieder. Dies lag wahrscheinlich auch daran, dass sein Lehrer die akademische Ausbildung mehr auf die Schulung in der Malerei ausrichtete, die Bildhauerei jedoch Georgiis künstlerisches Metier wurde.

1.2.2. Kunstakademie in Brüssel 1903-1904

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden zahlreiche Bildhauer an die Brüsseler Akademie berufen, da die Stadt auf allen Gebieten viele Aufträge zu vergeben hatte.

⁴⁵ NL TH. Georgii: „Erinnerungen“, S. 11

⁴⁶ Vgl. Thieme/Becker: Robert Poetzelberger (1856 Wien-1930 Reichenau/ Bodensee) Maler und Bildhauer, lehrte 1880-1892 an der Kunstakademie in München, anschließend war er Professor in Karlsruhe und Stuttgart, wo er 1926 emeritierte; u.a. war er Lehrer von Willi Baumeister. Poetzelbergers Malerei war sehr akademisch geprägt, die Genre- und Landschaftsmalerei war beeinflusst vom französischen Impressionismus. Vgl. K.G. Saur: Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. 51, München, Leipzig 1951, S. 509

⁴⁷ Vgl. Thieme/Becker: Leopold Graf von Kalkreuth (1855-1928), dem Impressionismus sich nähernder Landschaftsmaler. Professor an der Akademie in Karlsruhe und ab 1899 in Stuttgart.

⁴⁸ NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 12

Dazu gehörten Statuen und Denkmäler für Gebäude und Parkanlagen, monumentale Dekorationen, Porträts und Medaillen. Die Mehrzahl der Künstler vertrat keinen innovativen Stil sondern beließ die Figuren in einer ästhetischen Anmut, die das Großbürgertum erfreuen sollte.

Auf Anraten seines Onkels Gustav Schönleber ging Georgii im Sommer 1903 an die Kunstakademie in Brüssel und studierte bei den Bildhauern Julien Dillens⁴⁹, Jules Lagae⁵⁰ und Charles van der Stappen.⁵¹ Bei Dillens erlernte Georgii in der Darstellung von Figuren die Beherrschung der Proportionen und der Maße, von Lagae, der auch eine Büste seines Onkels Schönleber schuf, die Porträtkunst, die im Stil einem maßvollen Naturalismus entsprach.

Der Bildhauer Thomas Vinçotte⁵² hatte den Auftrag erhalten eine Quadriga als Bekrönung für den Triumphbogen auf dem Marché Triumphale in Brüssel zu schaffen. Als Mitarbeiter übertrug er seinem Freund Lagae die vier Pferde und den jungen Mann auf dem Triumphwagen zu schaffen. Lagae bat seinen Studenten Georgii nach seiner Skizze den Jüngling (Kat.348) anzufertigen. Nach zwei Monaten war die Figur zur höchsten Zufriedenheit des Auftraggebers fertig gestellt und konnte ohne weitere Nachbearbeitungen abgeliefert werden.⁵³

Alte Aufnahmen im Nachlass Georgiis zeigen aus der Brüsseler Zeit eine „Anatomische Studie nach einem Modell“ (Kat.349) und einen „Männlichen Akt“ (Kat.350), der jedoch nicht dem Jüngling der Quadriga entspricht.

⁴⁹ Vgl. Thieme/Becker: Julien Dillens (8.6.1849 Antwerpen-24.12.1904 Brüssel) war Bildhauer, Medailleur, Zeichner und Maler. Er studierte 1868-73 an der Kunstakademie in Brüssel bei Louis Eugène Simonis; Italienreise 1878-81 und später in Brüssel Lehrer und Mitglied der Belgischen Akademie der Wissenschaften. Neben zahlreichen Statuen schuf er auch Medaillen.

⁵⁰ Vgl. Thieme/Becker: Jules Lagae (15.3. 1862-1931) Belgischer Bildhauer u. Medailleur, ab 1882 -85 Schüler bei Charles van der Stappen an der Kunstakademie in Brüssel, 1889-92 gefördert durch J. Dillens, 1889/92 Aufenthalt in Italien, ab 1897 liegt der Schwerpunkt seines Schaffens auf Porträt und Denkmal, 1906 Ehrenmitglied der Berliner Akademie, 1930 Direktor der Akademie in Brüssel, gehörte nach Meunier und Minne, neben Dillens, Lambeaux und Victor Rousseau zu den wichtigsten belgischen Bildhauern aus der Zeit zwischen 1885 und 1905.

⁵¹ Vgl. Thieme/Becker: Charles van der Stappen (1843-1910 Brüssel), belgischer Bildhauer, ausgebildet in Paris unter dem Einfluss von Carpeaux; beeinflusst von Meunier, schuf er eine große Anzahl von repräsentativen Werken und sehr lebendigen Porträtbüsten in Belgien.

⁵² Vgl. Thieme/Becker: Baron Thomas Vinçotte (1850-1925) Belgischer Bildhauer u. Medailleur studierte bei Eugène Simonis, war später Direktor der Akademie, erhielt zahlreiche Aufträge für monumentale Denkmäler (z.B. Reiterstatue für König Leopold II.); Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S.12. Dort ist anstatt Lagae der Name Vagrad (auch Vagard) aufgeschrieben. In der folgende Lücke (---) handelt es sich um Vinçotte. Als Bildhauer für die Quadriga auf dem Triumphbogen werden in der Literatur Thomas Vinçotte und Jules Lagae angegeben (Vollmer, 1992, S. 216). Wahrscheinlich konnte sich Georgii bei der Aufzeichnung 1961 nicht mehr genau an die Namen erinnern.

⁵³ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 12

Als Georgii zum Wintersemester 1904 an die Akademie zurückkehrte, sagte man ihm: „*Mein Herr, sie sind entlassen.*“ Die Professoren der Akademie hatten Georgiis Jüngling begutachtet und fanden die Figur so vorzüglich, dass sie beschlossen: „...so einem Schüler können wir nichts mehr beibringen.“⁵⁴ In Brüssel hatte Georgii an der Akademie als Schüler renommierter Lehrer eine gründliche Schulung nach akademischem Plan durchlaufen. Sie vermittelten ihm Kenntnisse zu plastischen Form, dem Bau des menschlichen und tierischen Körpers sowie aus der Natur deren Bewegungsmöglichkeiten zu erfassen.⁵⁵ Anatomische Studien nach einem Muskelmann zeigen, dass sich der junge Künstler an der Akademie intensiv mit dem Körperbau befasste.

Nach dieser Ausbildung hatte er das Selbstbewusstsein sich als Gehilfe in dem Atelier eines Bildhauers zu bewerben. Vor Weihnachten verließ der junge Bildhauer Brüssel und fuhr über Paris nach Deutschland, um verschiedene Verwandte zu besuchen.⁵⁶

Möglicherweise hatte ihm auch sein Onkel Gustav Schönleber geraten, sich bei dem Bildhauer Adolf v. Hildebrand⁵⁷ vorzustellen, der zu dieser Zeit einer der berühmtesten Bildhauer Deutschlands war. Anzunehmen ist auch, dass Georgii von dem Maler Ludwig Thoma ein Empfehlungsschreiben vorweisen konnte, da dieser mit Hildebrand und Gustav Schönleber befreundet war, denn Schönleber gehörte während seiner Münchner Zeit zum „Thoma-Kreis“.⁵⁸

I.3. Leben und Arbeit bei der Familie Adolf v. Hildebrand

I.3.1. Erste Begegnung mit Hildebrand und Arbeit als dessen Gehilfe in San Francesco di Paola bei Florenz

Im Januar 1905 reiste der junge Künstler nach München, „um Hildebrand kennen zu lernen“, wie er in seinen Erinnerungen schrieb.⁵⁹ Adolf v. Hildebrand hielt sich jedoch damals gerade in Italien auf und sollte im Februar in Florenz eintreffen, wie Georgii von Hildebrands Frau Irene in München erfuhr. Diese fand Gefallen an dem

⁵⁴ NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S.12

⁵⁵ Vgl. Klees 1930, S.13

⁵⁶ Wie lange sich Georgii in Paris aufhielt und ob er dort künstlerische Anregungen erhielt, ist nicht überliefert.

⁵⁷ Hildebrands Wittelsbacher Brunnen hatte in Deutschland große Anerkennung gefunden. 1904 wurde der Künstler von Prinzregent Luitpold in den persönlichen Adelsstand erhoben und 1917 von König Ludwig III. der erbliche Adelsstand verliehen. Vgl. Finckh 1986, Bd. II, S. 10, Anm. 24

⁵⁸ Vgl. Hans M. Hofstätter (Hrsg.): AK: Hans Thoma. Gemäldeausstellung zum 100. Geburtstag. Augustinermuseum Freiburg i. Br. 1989, S. 52

⁵⁹ Dazu und im Folgenden: NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 12f., Zitat S. 12

selbstbewussten, schlanken, 1,92 m großen jungen Mann mit Lockenkopf und forderte ihn spontan auf, am übernächsten Tag im Hildebrandhaus an einem Kostümfest teilzunehmen. Sicherlich wäre jeder junge, aufstrebende Künstler von der Einladung begeistert gewesen, doch Georgii sagte dankend ab, da er sich vorgenommen habe, am nächsten Tag nach Florenz zu fahren, um dort zu arbeiten und auf Hildebrand zu warten.

So führte ihn seine erste Italienreise nach Florenz. Ohne ein Wort italienisch zu sprechen, mietete er sich ein kleines Atelier und modellierte eifrig Büsten und Figuren, wie z. B. eine Büste für einen Architekten und einen „*Steine werfenden Jungen*“.⁶⁰ Als Adolf v. Hildebrand im Februar 1905 in Florenz eintraf, begab sich Georgii sogleich zu dessen Haus San Francesco di Paola⁶¹, wo inzwischen auch Frau Hildebrand mit den Töchtern Irene und Berta aus München eingetroffen war.

Georgii wurde Hildebrand vorgestellt und verliebte sich in dessen Tochter Irene. Er schrieb dazu: „...und plötzlich sah ich meine künftige Frau so deutlich, dass ich verliebt bis über beide Ohren war. In einem Moment. Das war im Jahr 1905. Ich war nicht bekannt. Wir verlobten uns im Jahr 1905 im Mai und im März 1907 heirateten wir.“ Georgii schrieb weiter: „Nun lernte ich Hildebrand kennen und erreichte, daß er mit seiner Tochter Irene zu mir fuhr in einem Taxi. Da schaute er es an, der Tochter gefielen meine Sachen in keiner Weise. Aber der Professor schien zu ahnen, dass ich doch brauchbar wäre.“⁶²

Hildebrand bot dem jungen Künstler an, sofort in seiner Werkstatt als Gehilfe für einen Lohn von 350 Goldmark anzufangen. Obwohl Georgii von dem Angebot überwältigt war und er nur noch ein paar Lire in der Tasche hatte, erbat er Bedenkzeit, denn er hatte plötzlich Angst, bei diesem großen Meister seine Selbständigkeit zu verlieren.⁶³

Georgii wurde wie viele Menschen, die Hildebrand kennen lernten, „von seiner unmittelbaren menschlichen Wärme und Heiterkeit“⁶⁴ angezogen und begann nach vierzehn Tagen in Hildebrands Atelier als Gehilfe zu arbeiten. Sogleich erhielt er von

⁶⁰ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 14. Diese Arbeiten sind nicht in Abbildungen überliefert.

⁶¹ Hildebrand hatte das Anwesen San Francesco di Paola bei Florenz 1874 mit dem im Voraus gezahlten väterlichen Erbeil erworben. Für die wachsende Familie baute Hildebrand später das alte Klostergebäude nach eigenen Plänen um. Die Klosterzellen wurden zusammengelegt, das Refektorium zu seinem Atelier umgestaltet.

⁶² NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 14

⁶³ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 15

⁶⁴ Angela Hass: Hildebrands Freunde als seine Auftraggeber. In: Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.): 1981, S. 74

Hildebrand Aufgaben zugeteilt, die für den jungen Künstler eine große Herausforderung bedeuteten.

Als Georgii im März 1905 in Hildebrands Atelier eintrat, zeigte sich ihm:

„...ein langer, etwas schmaler, sehr hoher Raum mit Gipsmodellen von Figuren, Skizzen, Büsten und Reliefs und architektonischen Entwürfen. Gegenüber lag ein kurzer ebenso hoher Raum, in dem der neapolitanische Hilfsbildhauer mit Punktiergerät Arbeiten Hildebrands in Marmor übertrug.“⁶⁵

Die Schriftstellerin Isolde Kurz, die mit der Familie Hildebrand befreundet war, erinnerte sich an die Wohnräume in San Francesco:

„Die monumentalen, fast leeren Räume, die des Künstlers eigene Hand im Laufe der Jahre so reichlich geschmückt hat, enthielten damals (ca. 1877) nur wenige gleichfalls mächtige und monumentale Möbel, wie aus dem Raum gewachsen; da und dort stand eine Donatellobüste auf einem Sockel, dazwischen der naive Putto des Verrocchio; den größten Eindruck aber hinterließ ein von Hildebrand kopiertes Maréesbild, von ergreifender Macht: ein nacktes jugendliches Menschenpaar, in mitten einer südlichen Landschaft...“⁶⁶

San Francesco wurde durch die Initiative von Hildebrands Frau Irene zum Ort der Begegnungen für viele berühmte Gäste, wie Franz Liszt, Richard und Cosima Wagner, Clara Schumann, Arnold Böcklin, Joseph Joachim, Johannes Brahms, Hermann Helmholtz, Werner von Siemens, Eleonora Duse, sogar Kaiserin Elisabeth kehrte hier ein.⁶⁷

I.3.2. Die Aufnahme Georgiis in die Familie

I.3.2.1. Die Kunststadt München um 1900

Die Stadt München hatte sich seit Ludwig I. zu einem Zentrum der Bildenden Kunst entwickelt und zog in der Prinzregentenzeit (1886-1912) viele auswärtige Künstler an, so dass die Stadt um die Jahrhundertwende zu einem Schmelztiegel konservativer und moderner Kunst wurde und den Ruf hatte „die“ Kunststadt des Deutschen Reiches zu

⁶⁵ Vgl. NL Th. Georgii: Irene Georgii zum Gedächtnis 1961, S. 2-3. Der „Hilfsbildhauer“ war der Steinbildhauer Gabriello Palumbo aus Neapel, der später auch in München in Hildebrands Werkstatt arbeitete.

⁶⁶ Isolde Kurz: Florentinische Erinnerungen. Tübingen 1938, S. 196 (I. Kurz 1938)

⁶⁷ Vgl. Ernst Rebel: Adolf von Hildebrand in München. In: Wolfgang Kehr u. Ernst Rebel (Hrsg.): Zwischen Welten. Adolf von Hildebrand (1847 bis 1921). Person, Haus und Wirkung. München 1998, S. 13f. (Kehr/Rebel 1998).

sein. Deutlich sind um die Jahrhundertwende international verschiedene Wege in der Bildhauerkunst zu erkennen: die realistische Richtung, die der Figuration verhaftet blieb und die Betonung des formalen Experimentierens in der kubistischen, expressionistischen und abstrakten Plastik.

Innovative Anstöße wurden vor allem von ausländischen „Maler-Bildhauern“ wie Picasso, Boccioni, Tatlin, Duchamps und anderen in den ersten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts initiiert, denen eine handwerklich-künstlerische Bildhauer-Ausbildung in Akademien oder Bildhauerateliers fehlte. Sie experimentierten mit vielfältigen Materialien, wie Stoff, Papier und Gebrauchsgegenständen, die sie als Skulpturen zusammensetzten.⁶⁸ Trotz der Veränderungen durch die internationale Avantgarde hielten überwiegend handwerklich ausgebildete Bildhauer an der figurativen Darstellung fest, wie die Mehrzahl der Künstler in München. Bereits 1901 hatte der Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen in zwei Artikeln mit dem Titel „Münchens Niedergang als Kunststadt“ den künstlerischen Führungsanspruch der Stadt in Frage gestellt und der Münchner Kunst einen retrospektiven Geist attestiert. Seit dieser Zeit kam es bis Ende der zwanziger Jahre in der Gesellschaft immer wieder zu heftigen Diskussionen über die „Kunststadt München“. 1933 wurde schließlich München infolge der nationalsozialistischen Kunstideologie, von Hitler diktatorisch zur „Hauptstadt der deutschen Kunst“ proklamiert.⁶⁹

Die Kunstszene in München wurde um 1900 von den Malern Franz v. Lenbach (1836-1904), Friedrich August v. Kaulbach (1850-1920) und Franz v. Stuck (1863-1928) bestimmt. Die Architektur vertraten weitgehend die Brüder Gabriel (1848-1913) und Emanuel v. Seidl (1856-1919), die Bildhauerei Wilhelm v. Rümmer (1850-1906) und Adolf v. Hildebrand (1847-1921).

Die Mehrzahl dieser Künstler, die noch vom Historismus und Naturalismus des 19. Jahrhunderts geprägt waren, befließigten sich eines Genie- und Personenkultes, der zum Teil auf die Topoi des Hofkünstlertums zurückgriff.⁷⁰ Wesentliche Züge des neuen Künstlertypus war bereits in München in dem Maler Wilhelm v. Kaulbach (1805-1874) ausgeprägt, dem 1836 König Ludwig I. von Bayern ein Atelier zur Verfügung stellte

⁶⁸ Vgl. Gabriele Kopp-Schmidt: Einführung in die Skulptur und Plastik der Moderne. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Heft 11/03, S. 5 (Kopp-Schmidt 2003)

⁶⁹ Vgl. Steffen Krämer: Mythos Kunststadt. In: Billeter, Felix u.a. (Hrsg.): Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre in München. München 2002, S. 20-22 mit Anm. 90 (Billeter 2002)

⁷⁰ Vgl. Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985, S. 160-164, 259ff., 273f., 294ff.

und der in Berlin von König Wilhelm IV. empfangen wurde. Der Besuch von fürstlichen Persönlichkeiten in seinem Atelier trug mit dazu bei, dass sich der „Adel des Genies“ dem „Adel der Geburt“ gleichgestellt fühlte und auch tatsächlich geadelt wurde.⁷¹

Sichtbarer Ausdruck des Künstlergenies zeigten um die Jahrhundertwende die Künstlervillen mit dazugehörigem Atelier, die für Lenbach und Kaulbach von dem Architekten Gabriel v. Seidl gebaut wurden.⁷² Franz v. Stuck und Adolf v. Hildebrand zeichneten dagegen selbst die Entwürfe für ihre Häuser mit Atelieranbau.

Der Atelierbetrieb hatte sich im letzten Jahrhundertdrittel besonders bei den Malern, weniger stark bei den Bildhauern verändert. Die Gründerjahre schufen neue wirtschaftliche Möglichkeiten, wodurch ein bürgerlicher „Geldadel“ entstand, der sich mit einer Kultur- und Geisteselite umgab und der nach einer ihm gemäßen Kunst verlangte. Entsprechend wurden besonders die Ateliers der Maler zum „Repräsentationsatelier“ oder „Stimmungsraum“ umgestaltet, in dem Requisiten und Sammlungsstücke effektiv arrangiert wurden, so dass eine Synthese aus Werkstatt und Empfangsalon entstand.⁷³ Der Münchner Fotograf Carl Teufel (1845-1912) hat rund 240 Münchner Ateliers im Gründerzeitlichen Wohnstil und ihre Künstler, vorwiegend Maler, in seinen Interieurfotografien in den Jahren 1889/90 festgehalten, die einen Eindruck der „möblierten“ Malerateliers geben. Er hinterließ mit diesem historischen Fotobestand eine Dokumentation der Münchner Kunst- und Lokalgeschichte aus der Blütezeit der Kunststadt München um die Jahrhundertwende.⁷⁴ Die Maler der Gründerjahre ließen sich in ihrem Atelier in der klassischen Künstlerpose mit Palette und Pinsel darstellen, stehend oder vor der Staffelei sitzend, in Gedanken oder in Maltätigkeit versunken. Brigitte Langer schrieb dazu: *„Der Künstler erscheint selbstverständlich, wie es dem bourgeoisen Selbstverständnis des Gründerzeitkünstlers entspricht, im Anzug, oft auch mit Hut.“*⁷⁵ Auch Hildebrand ließ sich beim Porträtieren im Anzug fotografieren. Die Selbstinszenierung mancher Künstler begünstigte die

⁷¹ Vgl. Brigitte Langer: Das Münchner Künstleratelier des Historismus. Dachau 1992, S. 51 (Langer 1993)

⁷² Vgl. Esche-Braunfels 1993, S.608

⁷³ Vgl. Friedrich Pecht: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, 1. Reihe. Nördlingen 1877, S. 67.

⁷⁴ Carl Teufel: In: Bildarchiv Foto Marburg, Forschungsinstitut für Kunstgeschichte der Phillips-Universität Marburg.

⁷⁵ Langer 1992, S. 12

Herausbildung des „Künstlerfürsten“.⁷⁶ Neben der Fotografie wurde auch die Presse eingesetzt, um die Wirkung auf die Öffentlichkeit zu steuern, so dass Lenbach und Stuck bereits zu Lebzeiten als Künstlerfürsten bezeichnet wurden. Im Nachruf auf Franz v. Lenbach fasste Eduard Engels die zu Lebzeiten inszenierte Selbstdarstellung zusammen: *„Ein Künstler hat das zeitliche gesegnet, aber es ist als ob ein Fürst gestorben wäre.“*⁷⁷

1.3.2.2. Lebensstil der Familie Hildebrand

Im Herbst 1905 kam Theodor Georgii, der im Familienkreis „Fedja“ genannt wurde, als Verlobter von Irene Hildebrand mit der Familie aus Florenz nach München zurück. Der junge Künstler mietete sich ein Atelier in Schwabing⁷⁸ und arbeitete zugleich in Hildebrands Atelier in München-Bogenhausen. Hildebrand hatte sich dort nach eigenen Plänen von seinem Freund und Architekten Gabriel von Seidl ein Wohnhaus mit großem Ateliertrakt an der Maria-Theresia-Str. 23 bauen lassen, das im Oktober 1898 von der Familie bezogen worden war.⁷⁹ Die Villa entsprach Hildebrands Vorstellungen in hellen und heiteren Räumen, Arbeiten und Wohnen unter einem Dach zu vereinen. Die geschickte Anordnung erlaubte ein unbeeinträchtigtes Nebeneinander von Arbeit-, Salon- und Großfamilienleben.⁸⁰ So war das Hildebrandhaus im Vergleich zu den anderen prunkvollen Künstlervillen von Lenbach und Stuck, allein den Bedürfnissen des Künstlers und der Familie angepasst.

Die Erinnerungen des Enkels Wolfgang Braunfels und des Archäologen Ludwig Curtius geben eine Vorstellung der Räume. Der Salon war ein schöner großer Raum, in dem Marées „Abendliche Waldszene“ (verbrannt 1945) und über viele Jahre eine Kopie von Raffaels „Grablegung“ hingen. Die echten Renaissancemöbel, von Irene schon in Florenz angeschafft, schmückten sparsam die Räume. Zum Ausstattungsstil des Hauses gehörten auch von Hildebrand selbst gefertigte Gemälde in Freskotechnik und später auf Kartons gemalte Waldszenen, sowie von seinen Töchtern bemalte Wände mit lebensgroßen Figurenszenen.⁸¹

⁷⁶ Vgl. Langer 1992, S. 51

⁷⁷ Eduard Engels: Franz von Lenbach. In: Der Sammler, Nr. 55, 1904, S. 1

⁷⁸ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 15

⁷⁹ Siehe ausführlich zum Hausbau mit Plänen: Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.): 1981, S. 37-61

⁸⁰ Vgl. Esche-Braunfels, 1993, S. 608

⁸¹ Vgl. Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.), 1981, S. 69

Der Lebensstil und die Lebensart der Familie Hildebrand waren für die Entwicklung von Georgiis Persönlichkeit von besonderer Bedeutung. Seine Bewunderung galt dem Mensch und Lehrer Adolf v. Hildebrand. Die Anziehungskraft, die von Hildebrand ausging, würdigte Georgii mit einem Gedenkaufsatz nach Hildebrands Tod. Darin schrieb er: *„Sein Wesen war sieghaft strahlend, bei außerordentlichem Temperament antike Harmonie atmend und voller Sinn für Humor. Große strahlende blaue Augen, in der Erregung noch dunkler leuchtend, hoben ihn aus der Umgebung, und sein hoher klarer Geist, immer anregend und voller Probleme, originell und spontan denkend, blitzartig beleuchtend und immer großzügig, wandelte Alltägliches in Besonderes.“*⁸²

Diese Beschreibung bestätigte auch Isolde Kurz, die in ihren Erinnerungen an Adolf v. Hildebrand schrieb:

*„Wo er hereintrat, weiteten sich die Räume, man atmete Sauerstoff. Bevor er zu reden anhub, waren die Hörer schon geneigt ihm und ihm allein recht zu geben.“*⁸³

Der Familiensinn war bei Hildebrand sehr ausgeprägt. Mit seiner Frau Irene Koppel, geborene Schäuuffelen⁸⁴ hatte er sechs Kinder, die alle zwischen 1876 und 1889 in Florenz geboren wurden.⁸⁵ Sie lebten in großzügiger Freiheit und konnten dabei ihre Talente entwickeln.

Die Mutter Irene war nicht nur die „Hausherrin“, sondern sie beeindruckte alle, die mit ihr zusammen kamen, durch ihre umfassende Bildung. Ludwig Curtius, der oft Gast im Hildebrandhaus war, beschrieb Irene als *„...die Mutter, die als große Dame die Verbindung mit der Welt unterhielt, von der Gatte und Kinder, in ihr Künstlertum eingesponnen, nichts wissen wollten, und die von Hause aus reich und verwöhnt, dem Ganzen bei im Grunde schlichten Lebensgewohnheiten den Stil gab, als wäre es ein*

⁸² Theodor Georgii: Adolf von Hildebrand. In: Süddeutsche Monatshefte, Februar 1921, S. 438-440

⁸³ Isolde Kurz: Der Meister von San Francesco, Tübingen 1931, S. 14 (I. Kurz 1931)

⁸⁴ Irene Hildebrand, geb. Schäuuffelen (1846-1921) heiratete 1876 Adolf Hildebrand. Zuvor war sie mit dem Schriftsteller Franz Koppel-Ellfeld verheiratet, die Ehe wurde 1875 geschieden. Der Sohn Alfred aus dieser Verbindung lebte 1876-1884 mit in Florenz. 1889 adoptierte ihn Hildebrand, der eine nahe Beziehung zu seinem Stiefsohn hatte. Alfred starb 1896 mit 26 Jahren. Ausführlich dazu: B. Sattler: Briefe 1962, S. 774-776 u. S.771

⁸⁵ Eva „Nini“ (1876-1962), heiratete 1902 den Architekten Carlo Sattler; Elisabeth „Liesel“/„Lisi“ (1878-1856), heiratete 1902 Christopher Brewster; Irene „Zusi“ (1880-1961), heiratete 1907 den Bildhauer Theodor Georgii; Silvia „Wiwi“ (1884-1926), heiratete 1904 den belgischen Maler Georges M. Baltus; Berta „Bertele“ (1886-1963), heiratete 1909 den Komponisten Walter Braunfels und Sohn Dietrich „Gogo“ (1889-1977), seit 1912 mit Margarete Denck, (gen.„Gretchen“, gest. 1957) und in 2. Ehe 1959 mit Alice Joudain verheiratet.

*Fürstenhaus, und in dem es keinerlei Künstlerbohème gab.*⁸⁶ Alle Kinder wurden zu Hause von Irene in Sprachen und Geschichte unterrichtet, dazu kamen um 1902 Privatlehrer, wie der Kunsthistoriker und Musikforscher Walter Riezler⁸⁷ und der spätere Archäologe Ludwig Curtius. Die Hauslehrer waren vor allem für die Bildung des jüngsten Kindes und einzigen Sohnes Dietrich Hildebrand zuständig, der zusammen mit Wilhelm Furtwängler Privatunterricht erhielt.⁸⁸ Georgii lernte Furtwängler schon 1905 durch die Familie Hildebrand kennen. Ausdruck dieser Freundschaft sind mehrere Bildnisse, die Georgii von „Willi“, wie er in der Familie genannt wurde, schuf. Der Besuch von Konzerten und Opern sowie die Einladung von berühmten Musikern zu Quartettabenden ins Hildebrandhaus, waren für alle die größte Freude.⁸⁹ Zum Mittagessen kamen häufig Gäste, mit denen anregende Tischgespräche geführt wurden. Hildebrands Enkel Wolfgang Braunfels schrieb dazu: *„Man sprach meist über Kunst, oft über Musik, selten über Menschen und Politik, nie über Religion.“*⁹⁰ Hildebrand und seine Frau Irene machten ihr Haus zu einem wichtigen Ort des kulturellen Lebens. Die vielfältigen Interessen der Familienmitglieder⁹¹ beeindruckten und verunsicherten Georgii zunächst, da er sich vorwiegend mit Sport und russischer Literatur beschäftigt hatte. Doch schon bald gelang es ihm, sich in den Familienverbund einzufügen. Besonders seine Frau Irene, die in Florenz aufgewachsen war, vermittelte dem jungen Künstler ihre Begeisterung für die Kunst der Antike und Renaissance und ihre humanistisch geprägte Weltanschauung. Durch eigene Studien holte Georgii Wissen nach und lernte das kulturell interessierte Großbürgertum zu schätzen. Georgiis freundlicher, gutmütiger Charakter und sein Humor ließen ihn leicht Kontakte zu

⁸⁶ Ludwig Curtius: *Deutsche und antike Welt. Lebenserinnerungen.* Stuttgart 1951, S. 221 (Curtius 1951). Ludwig Curtius (1874-1954), Sohn eines Augsburger Arztes, Schüler von Adolf Furtwängler war später Direktor des Archäologischen Instituts in Rom.

⁸⁷ Walter Riezler (1878-1965) war mit Curtius Schüler von Adolf Furtwängler, später Museumsdirektor in Stettin und anschließend Musikwissenschaftler und Kunstkritiker in München.

⁸⁸ Vgl. dazu ausführlich: Curtius 1951, S. 220-223. Wilhelm Furtwängler war 1902 mit Hildebrands Tochter Berta kurzfristig verlobt. Vgl. dazu auch Straub, Eberhard: *Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie.* München 2007, S. 91 ff. (Straub 2007).

⁸⁹ Vgl. Kehr/Rebel (Hrsg.) 1998, S. 31 u. 34f. Nur Richard Wagner lehnte Hildebrand vehement ab, schätzte jedoch dessen Frau Cosima. Hildebrand konnte es auch nicht verhindern, dass sein erwachsener Sohn Dietrich zum begeisterten Wagneranhänger wurde.

⁹⁰ Burmeister/ Hoh-Slodczyk (Hrsg.) 1981, Zitat S. 71

⁹¹ Hildebrands Kinder waren alle musisch begabt: Elisabeth, die spätere Malerin und Irene, die spätere Bildhauerin, fertigten schon in San Francisco große Wandmalereien. Silvia verfasste selbst erfundene Dramen, Eva und Berta bildeten sich in Musik aus. Dietrich war bis 1933 Professor für Philosophie und Theologie an der Universität München und New York. Unabhängig von den verschiedenen Neigungen der einzelnen Familienmitglieder, teilten alle die Begeisterung für die Musik.

anderen Menschen finden.⁹² 1932 beschrieb der Kunstkritiker Peter Breuer den 49-jährigen Künstler als „*einen feingebildeter Mann, einen Menschen von ausgesprochener Kultur des Geistes, der übers Bildhauen hinaus noch Muße zu dichterischer und musikalischer Hauskunst findet.*“⁹³

Die Gäste seiner Schwiegereltern waren ihm bald vertraut und diese schätzten Georgiis künstlerische Fähigkeiten, so dass nach Hildebrands Tod 1921 zahlreiche Aufträge auch an Georgii vergeben wurden.

Zu den engen Freunden Hildebrands in München zählten nur wenige Berufskollegen wie der Maler Hans Thoma, die Architekten Gabriel v. Seidl und Rudolf v. Seitz, sein direkter Nachbar. Gern gesehene Gäste waren unter anderem die Schriftstellerinnen Annette Kolb und Isolde Kurz, der Reformpädagoge Georg Kerschensteiner, der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, Cosima Wagner, Ludwig Curtius, Walter Riezler und Wilhelm Furtwängler. Die guten Beziehungen zum Hause Wittelsbach, wie zum Prinzregent Luitpold und Kronprinz Rupprecht hielten viele Jahre. Kronprinz Rupprecht und Hildebrand tauschten seit etwa 1906 ihre Gedanken zu künstlerischen und kunstpolitischen Angelegenheiten aus, der sich in einem intensiven Briefwechsel niederschlug.⁹⁴ Über seine Kontakte zu Personen des öffentlichen Lebens wurde Hildebrand selbst auch zu einer einflussreichen Persönlichkeit in verschiedenen Gremien, die Münchens Kulturleben mit gestalteten und als Künstler erhielt er so viele Aufträge, dass er zu Beginn des Ersten Weltkrieges zu den wenigen Millionären Bayerns zählte.⁹⁵ Nach dem 1871 gegen Frankreich gewonnenen Krieg erhielt Deutschland beachtliche Reparationszahlungen, die teilweise für neue Forschungen in den Naturwissenschaften und Techniken eingesetzt wurden und der Industrie zu einem wirtschaftlichen Aufschwung verhalfen. Auch die Städte erlebten eine Blüte in der Bautätigkeit, von der auch zahlreiche Künstler profitierten konnten. Daneben waren es der Adel und das reiche Großbürgertum, die nach Kunst verlangten, so dass Hildebrand in dieser Epoche bis zum Ersten Weltkrieg ohne finanzielle Sorgen reüssieren konnte.

⁹² Vgl. Haftmann 1988, S. 7 hebt seine „sanft geartete Menschlichkeit“ hervor und auch von seiner Schwiegertochter Ursula Georgii-Arco wird er als „gütig, humorvoller Schwiegervater“ beschrieben, wie deren Tochter der Verfasserin mündlich übermittelte.

⁹³ Peter Breuer: Von Münchner Künstlern und ihrem Schaffen. Bei Theodor Gerogii. 64. Folge . In: Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger Nr. 71, 27./ 28. März 1932

⁹⁴ Vgl. B. Sattler, Briefe 1962, S. 484-709 passim

⁹⁵ Vgl. Finckh 1986, Bd. I, S.4

Johann Lachner beschreibt Hildebrands Welt als die „...des gebildeten deutschen Großbürgertums, das trotz seiner internationalen Verflechtungen wohl mitunter „nationalen“ das heißt nationalliberalen Parolen folgte, jedoch den stärksten Gegenpol zum wilhelminischen Militarismus, zum geheimrätlichen Militarismus, zur geheimrätlicher Selbstherrlichkeit und dem neureichen Protz aus dem Berlin der Gründerzeit bildete. Man hatte in diesen Kreisen, die auf eine seltsame Weise durch Freundschaften Abneigungen, Verwandtschaften und über die Staatsgrenzen reichende Beziehungen untereinander verbandelt waren, nur noch wenig politischen Sinn – dadurch ist ja das Großbürgertum nicht nur in Deutschland mit dem Ersten Weltkrieg zugrunde gegangen-, aber ein ideales Verhältnis zu den Künsten und Wissenschaften, ein sehr großzügiges zu den materiellen Interessen. Wer Geld hatte wandte es verständnisvoll an, ohne in der Lebensführung aufzufallen, wer keines hatte, konnte sicher sein durch Talent und Fleiß auf die Beine zu kommen. Und an ernsthaften Talenten mangelte es dort nicht, auch nicht an solchen, die den geistigen Aufstieg aus dem kleinbürgerlichen, ja bäuerlichen Milieu schafften und ohne Bedenken in die freie Luft des Großbürgertums aufgenommen wurden.“⁹⁶

Diese kosmopolitische Welt zerbrach mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Der großbürgerliche Lebensstil konnte nach Kriegsende aus ökonomischen und politischen Gründen nicht mehr von der Familie Hildebrand und Georgii aufrecht erhalten werden. Georgii, der ein ausgeprägtes Verantwortungsgefühl für den starken Familienverbund entwickelt hatte, half tatkräftig die Krise zu bewältigen. Sein pragmatisches Naturell half ihm dabei, seine Ziele zu verfolgen. Dies waren Eigenschaften, die Hildebrand völlig fremd waren, sich jedoch in Kriegs- und Nachkriegszeiten als äußerst hilfreich erwiesen.⁹⁷

I.3.2.3. Georgiis Frau Irene geb. Hildebrand

Eine bedeutende Rolle, den jungen Georgii in den Familienverbund zu integrieren, übernahm seine spätere Frau Irene, die im elterlichen Haus San Francesco bei Florenz aufgewachsen war. Früh zeigte sich ihre künstlerische Begabung als Malerin und

⁹⁶ Johann Lachner: Adolf von Hildebrand und seine Welt. Zu einem Dokumentenband über den Münchner Bildhauer. In: SZ Nr. 209 v. 31.8. 1962, S. 10

⁹⁷ Siehe dazu: Ernährung der Familie durch Eigenanbau von Lebensmitteln: NL Kronprinz Rupprecht, GHA 290: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht in Kreuth; München 16. Oktober u. 19. November 1919, 19. April 1920; Verkauf des Hildebrandhauses und Übersiedlung nach Wien 1934; 1952 Bemühungen nach dem Ausscheiden aus der Akademie um eine staatliche Künstlerbeihilfe.

Bildhauerin. Mit ihrer Schwester Elisabeth bemalte sie schon als 12-jährige das väterliche Schlafzimmer mit klassizistischen Figurengruppen vor der hügeligen Landschaft der Toskana. Der Vater sah den künstlerischen Arbeiten seiner Töchter mit Freude zu, korrigierte liebevoll ihre Werke und ermahnte sie zu beständigen und ernsthaften Übungen.⁹⁸

Neben Hildebrands Atelier in San Francesco erhielt Irene ihr eigenes, in das ihr Vater gerne als Lehrer kam und ebenso holte er seine Tochter als sichere Kritikerin in seine Werkstatt. Ihre künstlerischen Vorstellungen bezog Irene auch von den Meistern der Renaissance und Antike, deren Bilder und Skulpturen sie auf den Plätzen und in den Museen von Florenz und Rom kennenlernte. Zeitweise hatte sie mit ihrer Schwester Elisabeth in Rom ein Atelier. Den Sommer verbrachte Irene über viele Jahre mit der Familie und Freunden in Forte dei Marmi, wo später auch Georgii an seinen Werken arbeitete.⁹⁹ Nach dem Umzug der Familie Hildebrand nach München behielt Irene ihre Sehnsucht nach Florenz und reiste, so oft es möglich war, bis ins hohe Alter nach Italien.

Theodor und Irene Georgii wohnten nach ihrer Hochzeit am 27.3.1907 zunächst für kurze Zeit im Hildebrandhaus und zogen anschließend in die nah gelegene Mauerkircherstrasse 2, kehrten jedoch nach Hildebrands leichtem Schlaganfall (1910) zurück in Irenes Elternhaus. Das Obergeschoss wurde 1911 von Hildebrands Schwiegersohn Carl Sattler für die Familie Georgii umgebaut. Zur nördlichen Siebertstrasse gelegen, befanden sich zuvor ein Maler- und ein Bildhaueratelier für Hildebrands Töchter Elisabeth und Irene. Das Maleratelier wurde in ein Speisezimmer und Wirtschaftsraum unterteilt und das Bildhaueratelier von Theodor Georgii übernommen.¹⁰⁰ Dies deutet darauf hin, dass Georgii als selbständiger Künstler im eigenen Atelier arbeiten und Hildebrand als Mitarbeiter und Berater zur Verfügung stehen wollte.

Die fünf Kinder¹⁰¹ des Ehepaars, Georg, Silvia, Maria, Elisabeth und Benedikt waren alle in München geboren, wo sie auch später zunächst öffentliche Schulen besuchten.

⁹⁸Vgl. dazu: B. Sattler Briefe 1962: A.v.H. an seine Frau Irene 6. u. 9. November 1895, S.418f

⁹⁹ Georgiis Skulptur „Diana“ 1912 steht heute noch in Forte dei Marmi im italienischen Privatbesitz.

¹⁰⁰ Vgl. Burmeister / Hoh-Slodezyk (Hrsg.): 1981, S. 60, Anm. 26 u. 28

¹⁰¹ Georg gen. „Jörgl“ (1908 München) verh. 1941 mit Roswitha Graeff; Silvia gen. „Silvi“ (1914-1973 München) verh. 1940 mit Dr. Franz Treppesch; Maria (1917-1989 München) verh. 1944 mit Dr. Othmar Wetzl (1917-1986); Elisabeth gen. „Lisi“ (1920-1936); Benedikt (1922 München-1995) verh. 1952 mit Ursula Gräfin zu Arco-Zinneberg (1919).

Nach Kriegsende wurde die Versorgung der Bevölkerung mit Lebensmitteln in den Städten immer schlechter, so dass Theodor und Irene Georgii Ende 1918 von dem Geld (16.000 Mark), das Irene für die Figur der „Patrona Bavariae“ (1905) erhalten hatte, ein einfaches Bauernhaus kauften und spärlich möblierten.¹⁰² Das zweihundert Jahre alte Gebäude mit Garten lag in Höhenrain in der Nähe von Bad Aibling. Hildebrand bemerkte dazu: „*Georgii ist selig über seinen kleinen Landbesitz, von dem er gestern ein Stück Thonerde mitgebracht hatte, welches als Terracotta zu verwenden ihn eben sehr begeistert.*“¹⁰³

Die Familie verbrachte dort 1919 erstmalig die Osterferien mit drei Kindern, Kindermädchen, Köchin und Dienstmädchen.¹⁰⁴ Dieser Aufenthalt zog sich jedoch wegen der politischen Unruhen während der Räterepublik in München bis November des Jahres hin. Georgii war in dieser Zeit in München, versorgte das Haus und vertrat seinen Schwiegervater im Atelier, der sich aus politischen Gründen in die Schweiz zurückgezogen hatte. Um auf dem Land die Ernährung seiner Familie durch Eigenanbau landwirtschaftlicher Produkte und Viehhaltung (Kühe, Schweine, Ziegen, Hühner, Enten) zu sichern, fuhr Georgii mehrmals morgens vor der Arbeit mit dem Fahrrad zum Bauernhaus, arbeitete dort ein paar Stunden im Garten und fuhr anschließend zurück ins Atelier nach München.¹⁰⁵

Im Laufe der Zeit wurden verschiedene Umbauten am Bauernhaus vorgenommen, um Raum für die wachsende Familie zu schaffen. In den zwanziger Jahren nutzte man das Haus vorwiegend in den Ferien. Erst, nachdem das Hildebrandhaus 1934 aus finanziellen Gründen von den Erben¹⁰⁶ verkauft werden musste, wurde das Bauernhaus zum Hauptwohnsitz. Georgii baute im selben Jahr ein Atelier an das Haus an, später kam noch ein Gartenschuppen für die Gipsmodelle hinzu. Wie ihre Mutter unterrichtete

Später, als die Familie im Bauernhaus lebte wurde die jüngste noch schulpflichtige Tochter Elisabeth von einem Hauslehrer unterrichtet, Silvia erhielt Gesangsunterricht und Maria wurde in Gartenarbeit ausgebildet. Benedikt besuchte das Gymnasium als Internatsschüler in Kloster Schäftlarn und war später Landwirt und Chemiker bei BASF in Ludwigsburg. Georg war später Bildberichterstatter, Kameramann, Fotograf und Bildhauer in Bonn und auf Elba.

¹⁰² Vgl. NL Th. Georgii: „Ein Haus erzählt“. 1977, S.1

¹⁰³ B. Sattler: Briefe 1962: Adolf v. Hildebrand an Kronprinz Rupprecht, [München, Februar 1919], S. 697

¹⁰⁴ NL Th. Georgii: „Ein Haus erzählt“. 1977, S. 6 f.

¹⁰⁵ Vgl. NL Kronprinz Rupprecht, GHA 290: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht in Kreuth; München 16. Oktober u. 19. November 1919, 19. April 1920.

¹⁰⁶ Vgl. Burmeister / Hoh-Slodczyk (Hrsg.). 1981, S. 92. Dietrich v. Hildebrand, der nach dem Tod der Eltern in die Villa gezogen war (Hochparterre u. eine Hälfte der ersten Etage) und seine Schwester Irene Georgii (Teil der ersten Etage und Dachgeschoss) erbten zu gleichen Teilen das Hildebrandhaus. Die weiteren Schwestern sind wohl anderweitig abgefunden worden.

Irene ihre Kinder in klassischer Musik und Literatur, der Vater Theodor war für sportliche, handwerkliche und gartenbauliche Unternehmungen zuständig. Seine Frau spielte gerne Klavier und sang dazu Beethoven-, Schubert- und Mozartlieder oder las ihren Kindern klassische Literatur und aus dem Leben der Märtyrer und Legenden vor.¹⁰⁷ Sie integrierte sich schnell in die ländliche Umgebung, kannte bald alle Bauern des Dorfes und nahm an deren Freuden und Leiden regen Anteil. Ein besonderes Anliegen war ihr, die örtliche Kirche mit ihren Aktivitäten zu beleben.

Irene, die von Statur sehr klein war wird wie folgt beschrieben: *„Sie zeichnete und modellierte, schrieb viele Briefe und vor allem betete sie viel. ... Sie hatte ein mildes Wesen und ein stets strahlendes Gesicht, war immer freundlich zu ihren Dienstboten, besuchte Kranke und war bei jeder Geburt im Dorf dabei, betete und sprach Mut zu und ging zu Schwerstkranken und Sterbenden. So war sie sehr bald von allen geliebt und wurde fast als Heilige verehrt.“*¹⁰⁸ Auch Alice v. Hildebrand, Irenes Schwägerin, beschrieb ihre faszinierende Persönlichkeit: *„warm, unkonventionell, verliebt ins Leben und in alles Schöne. Sie strahlte eine `joie de vivre`, eine Lebensfreude aus, die sie, wo immer sie war, zum Mittelpunkt werden ließ. Ihr Mann verehrte sie. Ihre Kinder hingen an ihr.“*¹⁰⁹ Georgii betonte in einem Gedicht zur Silbernen Hochzeit 1932, seine Frau habe ihm eine *„künstlerisch-geistige Welt“* vermittelt, um seine *„Unkultur zu läutern“*.¹¹⁰

Über 40 Jahre bewohnten Theodor und Irene Georgii ihr Bauernhaus. Nur im Winter zog es die Familie manchmal nach München ins Hildebrandhaus, wo der Bildhauer in seinem Atelier arbeitete und gelegentlich bei seiner Tochter Silvia Treppesch wohnte.

Irene war mit ihrem Mann Theodor nicht nur durch menschliche und künstlerische Erlebnisse sondern auch durch den Glauben verbunden. Ihre gemeinsamen Interessen und gegenseitiger Respekt, waren die Grundlage für eine 54-jährige glückliche Ehe. Irene war durch ihr Elternhaus an einen großzügigen Lebensstil gewohnt, und doch verstand sie es sich in schweren politischen und wirtschaftlichen Zeiten den Erfordernissen anzupassen und ihren Mann, der die Familie versorgte, zu unterstützen.

¹⁰⁷ Vgl. NL Th.: „Ein Haus erzählt“ 1977, S. 50 f.

¹⁰⁸ NL Th. Georgii: o.A.: „Ein Haus erzählt“. 1977, S. 26-29

¹⁰⁹ Alice v. Hildebrand 2003, S. 16

¹¹⁰ NL Th. Georgii: Gedicht: „Von Fedja an Zusi zur silbernen Hochzeit 27. März 1932, Ostersonntag.“

Als Künstlerin war Irene Malerin und vor allem eine begabte Bildhauerin, die zahlreiche Skulpturen und Reliefs (ca. 70) schuf.¹¹¹ Von Jugend an war sie geprägt vom Einfluss der großen Maler und Bildhauer der italienischen Frührenaissance und den Arbeiten ihres Vaters, der in ihren Frühwerken der „Patrona Bavariae“ (1905) und wie der „Flora“ (1906) sichtbar wird. Ihre frühen mythologischen Figuren waren den Skulpturen ihres Vaters so ähnlich, dass ein Bekannter der Familie ihre „Flora“ kaufen wollte, da er glaubte, sie sei von Hildebrand.¹¹² 1904 hatte die junge Bildhauerin nach einem Wettbewerb für den Wittelsbacher Brunnen in Eichstätt den Auftrag erhalten eine Madonnenfigur in Stein zu fertigen. Bei der Ausführung der „Patrona Bavariae“ half ihr Verlobter Theodor Georgii ihr Modell in Stein zu übertragen.¹¹³ Im Typus und Stil erinnert die Madonna noch stark an die Renaissance, sodass in der zeitgenössischen Beurteilung der Figur „*raffaelische Anmut und Würde*“ zugesprochen wurde.¹¹⁴ Freistehende Figuren und Büsten von ihren Kindern und Freunden sowie Grabmäler folgten in den späteren Jahren, ohne dass sie damit in die Öffentlichkeit trat. Die erste lebensgroße Bronzebüste von Theodor Georgii modellierte Irene 1909.¹¹⁵ Nach ihrer Konversion zum Katholischen Glauben 1916 schuf die Künstlerin bis Mitte der 50er Jahre vorwiegend sakrale Werke, die sie meist den Kirchen stiftete. Das religiöse Erlebnis war dabei wesentlich für ihre Gestaltungskraft. Beispiele dafür sind die Statuen der „Mariä Himmelfahrt“¹¹⁶, als Brunnenfigur für einen Park ausgeführt, die „Hl. Elisabeth“ und die „Lourdes-Madonna“ in der Kirche und Lourdeskapelle von Großhöhenrain. Diese Figuren sind Ausdruck ihrer starken religiösen Empfindungen. Zu Irenes 70. Geburtstag schrieb Hubert Klees: „*Das Erlebnis der großen florentinischen und toskanischen Welt bleibt auch in späteren Jahren bestimmend für ihr geistiges Leben und ihr künstlerisches Schaffen.*“¹¹⁷ Zu Irenes Arbeiten gehören auch kunstvolle Krippenfiguren, die sie in Ton modellierte. Ihre letzte Figur die „Trinkende“¹¹⁸ erinnert als profaner Akt an die „Flora“ von 1906 und belegt, dass Irene

¹¹¹ Das künstlerische Werk von Irene Georgii ist nicht Gegenstand der Dissertation, sollte jedoch noch aufgearbeitet werden.

¹¹² Vgl. Hans Kiessling: Begegnung mit Bildhauern. Münchner Kunstszenen 1955-1982. St. Ottilien 1982, Abb. S. 166. (Kiessling 1982)

¹¹³ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 24; Kiessling 1982, Abb. S. 165. Den Brunnen für Eichstätt entwarf Irenes Schwager Carl Sattler.

¹¹⁴ K.G. Saur: Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. 51, München, Leipzig 1951, S. 510

¹¹⁵ Vgl. Kiessling 1982, Abb. 167

¹¹⁶ Vgl. Abb. Kiessling 1982, Abb. 168. „Mariä Himmelfahrt“ 1929, lebensgroße Bronze.

¹¹⁷ Hubert Klees: Ein Leben für die Bildhauerkunst. In: Aiblinger Heimatblatt Nr. 9, 21. Januar 1950

¹¹⁸ Vgl. Kiessling, Abb. S. 169

ihren Stil, in der Verehrung ihres Vaters, weitgehend ein Leben lang beibehielt. So verwundert es nicht, dass Irene in Zeitungsberichten zu ihren Geburtstagen und im Nachruf in der Überschrift als „Hildebrand – Tochter“ gewürdigt wird. Über die künstlerische Zusammenarbeit mit ihrem Mann gibt es nur wenige Hinweise. Wenn sich Theodor Georgii auf Reisen befand nahm Irene regen Anteil an seinen Arbeiten, wie aus ihren Briefen hervorgeht. Sie selbst äußerte sich 1950, als sie nach der Zusammenarbeit mit ihrem Mann befragt wurde: *„Uns interessieren die gleichen Probleme und wir sind uns gegenseitig die besten Kritiker.“*¹¹⁹ Besondere Freude äußerte sie als ihr Mann 1954 nach einem Gipsmodell von Hildebrand einen Entwurf für einen neuen „Vater-Rhein-Brunnen“ für Köln (Kat.371) angefertigt hatte, der stilistisch in der Tradition Hildebrands steht. Nach Irenes Tod im Hildebrandhaus am 24. Januar 1961 wurde sie in der Todesanzeige von der Familie als *„der liebenspendende Mittelpunkt für uns alle“* bezeichnet und in einem Nachruf war in der Presse zu lesen: *„Sie war eine faszinierende alte Dame von fürstlicher Autorität und Würde, die mit ihrem Tod so unwiderruflich dahingegangen ist, wie jene glanzvolle Epoche, der sie angehörte.“*¹²⁰

I.4. Zusammenarbeit mit Adolf v. Hildebrand

I.4.1. Adolf v. Hildebrands künstlerische Wirkung auf junge Bildhauer

Hildebrands öffentliche Anerkennung in München begann, als im Jahr 1895 mit einem offiziellen Festakt der „Wittelsbacher Brunnen“ (1889/90-1895)¹²¹ am heutigen Lenbachplatz eingeweiht wurde. Damit hatte Adolf v. Hildebrand eine Monumentalskulptur geschaffen, die bei Kunstkritikern, Zeitgenossen und der Nachwelt höchste Anerkennung fand. Der Archäologe Ludwig Curtius begründete 1951 die Berühmtheit zu Lebzeiten des Bildhauers, Architekten und Kunsttheoretikers Hildebrand folgendermaßen:

„Die Jahrzehnte des naturalistischen Klassizismus und romantischer Theatralik, aus denen Hildebrand selbst herausgewachsen war, begannen damals zu verebben, seine

¹¹⁹ o. A.: Ein Leben für die Kunst. Zum 70. Geburtstag von Frau Irene Georgii. In: Mangfallbote vom 21. Januar 1950

¹²⁰ Margot Berthold: Ein Leben in lauter Schönheit. Irene Georgii, eine Hildebrand-Tochter, in hohem Alter gestorben. In: Münchner Merkur v. 28/29.1.1961

¹²¹ Vgl. dazu Esche-Braunfels 1993, S. 210-225. Schon vor seinem Umzug nach München hielt sich Hildebrand in der Stadt auf und entwarf 1893 das erste Modell für den „Hubertusbrunnen“ und das „Reiterdenkmal für Prinzregent Luitpold“ an der Prinzregentenstrasse. Aus dieser Zeit stammte schon Hildebrands Freundschaft zum Hause Wittelsbach.

*Schöpfung, der Wittelsbacher Brunnen in München, hatte sich durchgesetzt, Hildebrand galt unbestritten als der erste Bildhauer Deutschlands, mit dem in Europa nur Rodin konkurrierte, hatte die Fülle großer Aufträge, erzog eine Reihe bedeutender Schüler und stand damals, in der ersten Hälfte der Fünfziger, auf der Höhe des Lebens.*¹²²

Die formale künstlerische Ausbildung, die Hildebrand erhalten hatte, dauerte auf der Kunstgewerbeschule in Nürnberg nur eineinhalb Jahre. Mit neunzehn Jahren ging er im Oktober 1866 nach München und arbeitete dort weitgehend selbständig im Atelier von Caspar v. Zumbusch (1830-1915), der ihn zwei Monate später in Begleitung von dem Maler Franz Lenbach, dem Bildhauer Anton Heinrich Hess und dem Erzgießer Ferdinand v. Miller mit nach Italien nahm. Hier machte Hildebrand als Autodidakt seine Studien und schulte sein Sehen und Gestalten in Rom und Florenz an der Antike und Renaissance.¹²³ In Rom lernte Hildebrand 1867 bereits die Personen kennen, die sein Werk wesentlich beeinflussen sollten: den Maler Hans v. Marées (1837-1887)¹²⁴ und den Kunstphilosophen und Mäzen Conrad Fiedler (1841-1895).¹²⁵ Obwohl die Freundschaft mit Marées 1875 zerbrach, anerkannte Hildebrand, dass dieser den größten künstlerischen Einfluss auf ihn ausgeübt hatte.¹²⁶ Nach Deutschland zurückgekehrt, versuchte Hildebrand vergeblich in Berlin von dem Bildhauer Reinhold Begas (1831-1911)¹²⁷ aufgenommen zu werden. Er schrieb dazu in seinen „Jugenderinnerungen“: *„Nach einem Sommeraufenthalt in Jena ging ich dann nach Berlin, erhielt aber von Begas eine abschlägige Antwort, er habe jetzt keinen Platz.“*¹²⁸ Daraufhin beauftragte Fiedler im Dezember 1871 den jungen Künstler, von dessen Fähigkeiten er sehr überzeugt war, für ihn in Florenz drei Werke auszuarbeiten.¹²⁹ Von

¹²² Curtius 1951, S. 222

¹²³ Vgl. dazu Esche-Braunfels 1993, S. 21f. und Hass, 1984, S. 12f.

¹²⁴ Zum Verhältnis von Hildebrand – Marées: Vgl.: Esche-Braunfels: Marées und Hildebrand. In: AK München 1987, S. 127-144

¹²⁵ Vgl. dazu: Günther Jachmann (Hrsg.): Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler. Dresden o.J. (1927). Mit Fiedler blieb Hildebrand in enger Freundschaft bis zu dessen Tod verbunden. In einem regen freundschaftlichen Gedankenaustausch erörterten sie Fragen des bildnerischen Gestaltens.

¹²⁶ Vgl. Henning Bock (Hrsg.): Adolf von Hildebrand – Gesammelte Schriften zur Kunst. Köln und Opladen 1969 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 39, S. 477 (Bock 1969)

¹²⁷ Vgl. Thieme/Becker: Reinhold Begas (1831-1911): Begas war damals ein berühmter Bildhauer in Berlin, der in seinen Werken eine neobarocke und naturalistische Lebensnähe in einem prunkvollen Formenüberschwang darstellte (vgl. Neptunbrunnen in Berlin 1891).

¹²⁸ Adolf v. Hildebrand: Jugenderinnerungen. Sonderabdruck aus dem Januarheft 1931 der Süddeutschen Monatshefte (München): „Deutsche Kulturpolitik im Ausland“, S. 22

¹²⁹ Vgl. Hass 1984, S. 21. Bronzeausführung der Figur „Trinkender Knabe“ und Marmorfigur „Schlafender Hirte“, dazu ein Marmorbildnis von „Conrad Fiedler“. Die Werke waren im Frühjahr 1873 fertig.

Hildebrands zahlreichen Werken¹³⁰ waren es die in Florenz entstandenen Skulpturen, die ihn in Deutschland durch Ausstellungen in Berlin und München¹³¹ bekannt gemacht hatten.

Die große Anerkennung und Bewunderung, die Hildebrand nach der Einweihung des Wittelsbacher Brunnen erfahren hatte, bewog ihn 1898 mit der Familie von Florenz nach München zu ziehen, da er für eine Karriere in Deutschland seine Präsenz vor Ort als erforderlich ansah. Mit seinem Wirken in vielen öffentlichen Gremien beteiligte sich Hildebrand nun auch an der Stadtgestaltung, was ihm von Florenz aus nicht möglich gewesen wäre.¹³² Vor dem Hintergrund des älteren Münchner Klassizismus Schwanthalers¹³³ und seiner Nachfolger begann sich mit Adolf v. Hildebrand um die Jahrhundertwende eine „Münchner Schule der Bildhauerei“ herauszubilden, die heute als „Neoklassik“ oder auch „Neuklassik“ bezeichnet wird. Esche-Braunfels schrieb einschränkend dazu: *„Die Bezeichnung »Neuklassik« für Hildebrands Werk hat freilich immer nur seine frühen Einzelfiguren und einige der bekannt gewordenen Reliefs im Blick und vergleicht sie mit dem gleichzeitigen Naturalismus und dem figürlichen Werk anders gerichteter Strömungen der nachfolgenden Generation. Es sind nicht so sehr die unmittelbaren Schüler, sondern die Auswirkung gemeint, die Hildebrands bildhauerisches Werk und sein Buch, in München auch seine unmittelbare Gegenwart und Rede, hatten. Diese Wirkung war in der Tat sehr groß. Sein Buch lasen die meisten Bildhauer der jüngeren Generation. Für sie bedeutete »Hildebrand-Schule« nur im wörtlichen Sinn nur seine Methode der freien Steinarbeit... . Das direkte Arbeiten in Stein hatte sowohl eine Erneuerung der Steinskulptur als auch eine strengere, blockhaftere Figurenauffassung zur Folge, eine neue Hinwendung zu einfacher, geschlossener Gesamtform, ja – entgegen Hildebrands Absichten – eine Annäherung an die griechische Archaik.“*¹³⁴

¹³⁰ Siehe dazu: Kehr/ Rebel (Hrsg.) 1998, S. 56, Anm. 14.

¹³¹ Vgl. Esche- Braunfels 1993, S. 37. Ausstellung 1884 durch den Kunsthändler Gurlitt in der Berliner Akademie und 1891 in der von Conrad Fiedler organisierten Ausstellung im Münchner Kunstverein.

¹³² Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 607-609; Hildebrand war u.a. Mitglied der von Prinzregent Luitpold gegründeten einflussreichen Monumentalbaukommission.

¹³³ Für die Skulpturen hatte schon Ludwig I. als führenden Bildhauer Ludwig Schwanthaler (1802 -1880) für seine Vorhaben der Ausgestaltung der Glyptothek, den Bauplastiken der Residenz, der Ludwigskirche und der Alten Pinakothek berufen. Schwanthalers Meisterwerk, die „Bavaria“ war der erste kolossale Bronzeguss der Neuzeit, der überall bewundert wurde. Ausgebildet auch unter Bertel Thorvaldsen in Rom, arbeitete der Künstler nach dem Vorbild der klassischen Antike.

¹³⁴ Esche-Braunfels 1993, S. 583

Hildebrand war ein vehementer Vertreter der eigenhändigen Steinarbeit, die von vielen berühmten Bildhauern nicht mehr selbst ausgeführt wurde (vgl. Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen, Auguste Rodin). Schon länger beabsichtigte er ein Sommeratelier als Schule für die direkte Steinarbeit in München einzurichten. Bereits 1895 konzipierte er seine Vorstellungen über eine „Schule für Steinarbeit“¹³⁵, die auf seinen theoretischen Überlegungen basierte. In der Schrift forderte er, dass ein Bildhauer mechanische Arbeiten vermeiden müsse und bis zum letzten Arbeitsgang, dem Glätten des Marmors selbst produktiv zu sein habe. Seine Steinbildwerke waren nach dem Prinzip des schichtweisen Herausschälens der Gestalt in reliefartiger Vorgehensweise gearbeitet.¹³⁶ Den Vorteil der verschiedenen Arbeitsprozesse erläuterte Hildebrand ausführlich in einem Brief: *„Diese Arbeiten haben den Werth, daß gar kein mechanischer Prozess sich zwischen die plastische Thätigkeit schiebt, daß ein directes Vorgehen oder Weiterführen von Anfang bis Ende fortschreitet, die Fantasie nie unterbrochen wird, sondern das Eine stets durch das Nächste angeregt – somit ein wirklich künstlerischer Vorgang der Arbeit zu Grunde liegt.“*¹³⁷

Hildebrands Einfluss auf junge Bildhauer fußt auf seiner kunsttheoretischen Schrift von 1893: *„Das Problem der Form in der bildenden Kunst“*¹³⁸, in der er seine Erfahrungen an den Skulpturen der Antike und Renaissance sowie Erkenntnisse nach Diskussionen mit Hans v. Marées, Conrad Fiedler und Heinrich Wölfflin niederschrieb.¹³⁹ In dem Traktat stellt Hildebrand einen Zusammenhang zwischen dem optisch Wahrnehmbaren und dem inneren geistigen Vorgang dar, damit Natur zur wahren Kunst wird. Er schrieb: *„Es muß gelingen, zwischen den beiden Polen unseres Seins, dem sinnlich Wahrnehmbaren und dem inneren geistigen Vorgang, den klaren Zusammenhang darzulegen,“* und das es wichtig sei, *„den Nachdruck nicht auf die Idee zu legen, sondern auf die reale Vorstellung“*. Damit bezog sich Hildebrand auf das Verhältnis der

¹³⁵ Vgl. Bock 1969.S. 255 ff. und Esche-Braunfels 1993, S. 618-620

¹³⁶ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 618 f.

¹³⁷ B. Sattler Briefe: AH an Paul Schumann, Herbst 1891, S. 368 f.

¹³⁸ Vgl. Bock 1969. Hildebrand begann bereits mit den ersten Aufzeichnungen 1881, die bis zur Publikation 1893 mehrmals überarbeitet wurde.

¹³⁹ Vgl. Kehr/Rebel (Hrsg.) 1998, S. 18. Der Gedankenaustausch mit Wölfflin, den Hildebrand in Florenz kennen gelernt hatte, war in dieser Zeit sehr fruchtbar, da Wölfflin sich intensiv mit formalanalytischen Fragestellungen in der Kunst befasste. Eine formalanalytische Kunstgeschichte, die Hildebrand forderte, gab es zuvor noch nicht. Sie wurde erst nach 1895 von Wölfflin und Riegel durchgesetzt.

Form zur Erscheinung mit daraus erfolgten Konsequenzen zur künstlerischen Darstellung.¹⁴⁰

Hildebrand konkretisierte seine kunsttheoretischen Überlegungen zu künstlerischen Anforderungen an rundplastische Figuren und insbesondere an das Reliefbild, denn dem Betrachter sollte es möglich sein aus der Ferne die Identität von Form und Inhalt ganzheitlich zu erfassen, so dass sich alle Einzelteile des Erscheinungsbildes dem Gesamteindruck unterzuordnen hatten. Daraus ergab sich nach Hildebrands Auffassung eine enge Beziehung von Form und umgebender Architektur, die er besonders für ein plastisches Kunstwerk forderte.¹⁴¹ Ebenso postulierte er die Rückbesinnung auf die Prinzipien der klassischen Kunst der Antike und Renaissance, jedoch frei von einer sklavischen Nachahmung. Für eine würdevolle Darstellung des menschlichen Körpers verzichtete Hildebrand auf eine übertriebene Idealisierung sowie auf Pathos, Theatralik und Detailnaturalismus. In der Durchführung legte er Wert auf den geschlossenen Umriss und eine Hauptansicht um eine Fernwirkung des plastischen Werks zu erreichen. Diese Prinzipien verwirklichte Hildebrand auch in seinen Münchner Skulpturen, die zwar eine strenge „neoklassische“ Grundform zeigen, jedoch auch barocke und renaissancehafte Stilelemente einbeziehen, wie an seinem „Wittelsbacher Brunnen“ von 1895 sichtbar wird.¹⁴² Diese Flexibilität im Stil nutzten auch andere Künstler in ihrer Formvorstellung im Sinne einer „Hildebrand-Schule“, die Anleitung und Vorbild für ihr Schaffen wurde.¹⁴³

Schon in seiner Marmor-Skulptur „Junger Mann“¹⁴⁴ (Abb. Kat. 454.1.) von 1884 verkörperten sich Hildebrands Ideale der Plastik und der freien Arbeit in Stein: eine klar, leicht überschaubare Silhouette, die Vorderansicht ist als Hauptansicht gestaltet, unruhige Flächen sowie alles Genrehafte und ein literarischer Inhalt werden vermieden. Emotionslos wird die menschliche Figur in ihrer Existenz geformt. Der Kunstkritiker Joseph Popp schrieb zu Hildebrands Steinarbeit:

„Er gab dem Stein seine Natur zurück und ließ aus dessen Schwere die Körperhaftigkeit des Plastischen wiedererstehen. Sein «Stehender Mann»...hat wie ein moderner

¹⁴⁰ Bock 1969, S. 201 f. mit Zitaten

¹⁴¹ Vgl. weitere Unterscheidungsmerkmale bei Hass 1984, S. 35-37

¹⁴² Vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts und ihre Stellung innerhalb der deutschen Kunst und internationalen Bildhauerei. In: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hg. von J. Müller Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 290

¹⁴³ Vgl. Finckh 1986, Bd. 1, S. 3 und allgemein ausführliche Betrachtungen der Münchner Bildhauer

¹⁴⁴ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 64-66, Abb. 63,64

Polyklet gewirkt, kanonisch in seiner sachlich nüchternen Gesinnung und Bauart In seinem Maß liegt seine Stärke und seine Grenze: hier herrscht ein durchgeistigter Rationalismus, dem die hinreißende Unmittelbarkeit Rodins fehlt.“¹⁴⁵

Wesentliche Impulse erhielten Hildebrands Anhänger von dessen Auffassung, dass es bei der Formung eines Gegenstandes nicht um das Individuelle, sondern um das Erfassen des Wesentlichen und Allgemeingültigen ging. Nur durch die künstlerische Gestaltung der naturgegebenen Form könne der Künstler seiner Aufgabe gerecht werden und die ideale Vorstellung von der Natur im Kunstwerk realisieren.¹⁴⁶

Künstler, die sich Hildebrands Kunstauffassung in München anschlossen waren u.a. Hermann Hahn (1868-1942), Bernhard Bleeker (1881-1968), Fritz Behn (1878-1970), Theodor von Gosen (1873-1943), Hubert Netzer (1865-1939) und vor allem seine Privatschüler Erwin Kurz¹⁴⁷ und Theodor Georgii. Neben Erwin Kurz und Theodor Georgii, die besonders dem Neoklassizismus verhaftet blieben, wurde Hildebrands Erbe in München am wirksamsten an der Akademie von Hermann Hahn¹⁴⁸ und Bernhard Bleeker¹⁴⁹ auf die folgende Generation tradiert. Beeindruckt von Hildebrands Theorie und Praxis prägten Hildebrands Anhänger schon zur Prinzregentenzeit das München Stadtbild durch zahlreiche Skulpturen auf Plätzen, den Isarbrücken und im Bavariapark auf der Theresienhöhe.

I.4.2 Georgii und Hildebrand im künstlerischen Dialog

I.4.2.1. Georgiis Rolle und Funktion in Hildebrands Atelier

Die in der Literatur verwendeten Bezeichnungen Georgiis als Hildebrands Gehilfe, Schüler, Privatschüler, eigentlicher Schüler, Lieblingsschüler, Mitarbeiter, Berater und Meisterschüler lassen sich nur teilweise auf ihre Entstehung zurückführen. Georgii schrieb dazu: „*Und die Arbeit mit ihm im Atelier war so ungeheuer fördernd, daß*

¹⁴⁵ Joseph Popp: Moderne Bildnerei. In: Der Kunstwart, Nr. 40, 1926/27, S. 83f.

¹⁴⁶ Vgl. Hoh-Slodczyk 1982, S. 14

¹⁴⁷ Erwin Kurz, Bruder von Isolde Kurz, ist der einzige Schüler, der seine Ausbildung als Bildhauer von Beginn an durch Hildebrand noch in Florenz bis 1893 erhalten hat. Danach zog er nach München.

¹⁴⁸ Hermann Hahn wurde 1912 eine Bildhauerprofessur an der Münchner Akademie eingerichtet, die er bis 1937 inne hatte. Sein Einfluss Hildebrands Vorstellungen an seine Schüler weiterzugeben und daraus neue Wege für die Bildhauerkunst zu entwickeln war sehr groß.

¹⁴⁹ Bernhard Bleeker machte 1903 Hildebrands Bekanntschaft und wollte gerne in dessen Atelier arbeiten. Hildebrand lehnte das Gesuch ab, da es für Bleeker besser sei allein seinen Weg zu gehen. Da Rümman an Tuberkulose erkrankt war und sich vorwiegend auf Korsika aufhielt, korrigierte Bleeker ab 1903 als Rümmanns Assistent dessen Schüler. Von 1919-1945 lehrte Bleeker an der Akademie in München und gleichzeitig in Berlin. Ausführlich zu Bleeker siehe: Frank Henseleit: Der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881-1968). Leben und Werk. Diss. Universität Augsburg 2006

meine Zeit in Brüssel dagegen blaß wurde Hier war eine unerschöpfliche Quelle des Lernens. Bei einem so sachlichen Meister wie Hildebrand war, war natürlich der Schüler und Gehilfe gut aufgehoben.“¹⁵⁰ Wie aus dieser Bemerkung hervorgeht betrachtete sich Georgii auch als Schüler, der nach seiner erfolgreich abgeschlossenen Ausbildung als Gehilfe in Hildebrands Werkstatt mit der Absicht eintrat, um sich dort als Werkstattgehilfe weiter zu bilden. Sicherlich mit der Zustimmung des Künstlers schrieb Klees in seiner Monografie zu Theodor Georgii: *„Hildebrand hat ihn später, als das Verhältnis zwischen Meister und Schüler sich immer inniger und idealer gestaltete, oft als seinen eigentlichen Schüler bezeichnet.“*¹⁵¹ Schon vor der Vermählung 1907 mit Hildebrands Tochter Irene schätzte Hildebrand Georgii sehr, so dass er ihn auch als Mitarbeiter und Berater seiner Werke heranzog. Die Schulung durch Hildebrand erfolgte vorwiegend in der Zusammenarbeit, denn Georgii war kein Student an der Akademie in Hildebrands Steinbildhauerklasse, sodass die Bezeichnung „Privatschüler“ mehr dem Sachverhalt entspricht. Als „Meisterschüler Hildebrands“ wird Georgii erst in den fünfziger Jahren von der Presse bezeichnete, da er besonders geeignet sei den Wittelsbacher Brunnen im Sinne Hildebrands zu restaurieren. In den folgenden Jahren wird Georgii mehrfach auch als „Lieblingsschüler“ beschrieben¹⁵², obwohl es dazu keinen Nachweis einer Äußerung weder von Hildebrand noch Georgii gibt. Hildebrand und Georgii sprachen sich gewöhnlich mit dem vertraulichen „Du“ und Nachnamen an, wie aus ihrer Korrespondenz hervorgeht. Im Familienkreis war das vertraute „Fedja“ und „Papa“ üblich.¹⁵³

Nachdem Hildebrand Georgii im März 1905 zunächst in Florenz und im Herbst in München in sein Atelier aufgenommen hatte, bezog er ihn direkt in seinen Werkstattbetrieb mit ein und übertrug ihm Aufgaben an seinen Werken, wahrscheinlich um Georgiis Fähigkeiten zu überprüfen. Dabei vermittelte er dem lernbegierigen jungen Bildhauer in Gesprächen und anschaulich bei der gemeinsamen Arbeit seine bildhauerischen Theorien. Voraussetzung für eine gute Zusammenarbeit mit Hildebrand war es, dass Georgii sein Metier als Künstler beherrschte, wie: handwerkliches Können, Wissen um Gesetzmäßigkeiten der Form und des Materials

¹⁵⁰ NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, Zitat S. 17 f.

¹⁵¹ Klees 1930, S. 13

¹⁵² Peter Breuer: Von Münchner Künstlern und ihrem Schaffen, 1932. Werner Haftmann 1988, S 7

¹⁵³ Vgl. NL Theodor Georgii: Briefe

und die Erfassung der wesentlichen Formen der Natur. Dies hatte Georgii in seinen Lehrjahren in Russland sowie an den Akademien in Stuttgart und Brüssel gelernt, so dass er Hildebrands Anforderungen, dass der wahre Künstler in der Bearbeitung jeglichen Materials alle Schritte beherrschen müsse, gerecht werden konnte.

Schon in den ersten Sommerferien (1905) mit der Familie Hildebrand in Forte dei Marmi am Meer, nahe den Marmorbrüchen von Carrara, konnte Georgii seine Begabung im Kopieren von Reliefs zeigen.¹⁵⁴ Hildebrand modellierte dort mit Hilfe von Fotografien ein Relief von Ernst Abbe (gest. Januar 1905), dem Leiter und Mitbegründer der Zeiss-Werke in Jena. Wie sich Georgii später erinnerte war Hildebrand, der nicht gerne nach Aufnahmen arbeitete, mit seinem Werk unzufrieden.¹⁵⁵ Er erlaubte Georgii eine Kopie des Reliefs anzufertigen, die Hildebrand zufrieden stellte, „*dass er es so ablieferte*“, wie Georgii sich erinnerte. Für eine weitere Bronzestatuette von Ernst Abbe zwischen 1908 und 1910, die Hildebrand modellierte, wurden Bernhard Sattler zufolge die Hände des Dargestellten und das Mikroskop von Theodor Georgii ausgeführt.¹⁵⁶ Diese Arbeiten und auch alle folgenden, die Georgii in Zusammenarbeit oder für Hildebrand ausführte, sind von Georgii in den Verzeichnissen seiner Werke nicht aufgelistet.

Im Herbst 1905 führte Hildebrand Georgii erstmalig in sein Münchner Atelier. Zu dieser Zeit war Hildebrand ein angesehener und viel beschäftigter Künstler, der einen Werkstattbetrieb mit verschiedenen freischaffenden Bildhauern und Hilfskräften unterhielt.¹⁵⁷ Der kleine Raum neben dem Eingang war Hildebrands Büstenzimmer (heute Garderobe), in dem Gipsentwürfe versammelt waren. Daneben lag sein Privatatelier (heute Kartezimmer) zum Modellieren. Das sich anschließende große Atelier (heute Lesesaal) von 12x12 m und einer Höhe von 7,5 m war für den Tonaufbau großformatiger Figuren und für die Steinarbeit vorgesehen. Durch die nach Süden

¹⁵⁴ Das Ferienhaus in Forte dei Marmi ließ Hildebrand für seine Familie von dem Architekten und Schwiegersohn Carl Sattler erbauen. Es war für die Familie das Refugium in den heißen Sommermonaten. Das Haus wurde nach dem Ersten Weltkrieg aufgegeben.

¹⁵⁵ Vgl. Hass 1984, S. 169, Abb. 172; Dazu auch Esche- Braunfels 1993, S. 432 Zitat: „Für plastische Porträts nach dem Tode, die er nach Photos erstellen musste hat er mehr Honorar erbeten, da ihm diese Aufgabe mehr zu schaffen machte als die künstlerische Konfrontation mit einem Lebenden.“

¹⁵⁶ Vgl. Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 15; A. Hass 1984, S. 169, Abb. 156 Plakette und Abb. 172 Büste

¹⁵⁷ Vgl: T. Hufschmidt 1995, S. 112. Mitarbeiter waren die Bildhauer: Knut Ackerberg, Adolf Rothenburger, Georg Römer, Hermann Bleeker.

gehenden Tore (Höhe 5 m) konnten Werke und Material mit Hilfe eines Schienenstrangs und eines schweren Flaschenzuges befördert werden.¹⁵⁸ Alle Atelierräume wurden von Norden belichtet. Für Hildebrand war die Zeichnung, die zur Entwicklung seiner Werke diente so wichtig, dass er sich ein Zeichenzimmer in der oberen Etage eingerichtet hatte, in dem er ungestört seine Skizzen und Entwürfe zu Papier bringen konnte. Er hinterließ zahlreiche Skizzenbücher. Ähnlich wie in der Renaissance war für ihn die Zeichnung, die Skizze Ausdruck des künstlerischen Schaffensprozesses und begleitete seine Werke von der Idee bis zur Verwirklichung. Zur Übertragung seiner Zeichnungen in kleine Modelle und zur Anfertigung eines Originalmodells für den Bronzeguss halfen ihm Bildhauer und Hilfskräfte. Auszubildende Lehrlinge stellte er nicht ein. Die Steinarbeit führte Hildebrand bis 1910 selbst aus.

Hildebrands Werkstattbetrieb erinnert teilweise an die der Frührenaissance, die durch Aufzeichnungen überliefert sind. Martin Wackernagel befasste sich ausführlich u.a. mit den Arbeitsbedingungen in der Werkstatt des Bildhauers Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Das um die Mitte des 15. Jahrhunderts erwachte Selbstgefühl einzelner Meister wurde durch das Bewusstwerden ihrer Begabung und nachgefragter Leistung gestärkt.¹⁵⁹ Das Künstlertum setzte schon damals geistige Bildung, Naturstudium und kunstschriftstellerische Tätigkeit (Ghiberti: „Commentari“) voraus, um die innere Vorstellungskraft des Bildhauers anzuregen. Die Zusammenarbeit zeichnete sich durch enge Verbundenheit und Fürsorge von Meistern zu Schülern aus. Bei größeren Aufträgen (Ghiberti 2 Baptisteriumstüren) wurden zeitweilig weitere Gehilfen eingestellt um gemeinsam unter der Leitung des Meisters diese zu bewältigen. Bronzeausführungen wurden nach dem Originalmodell meistens von speziellen Gießereien übernommen, die Meißelarbeit nach der Vorlage des Meisters vorgearbeitet und anschließend von ihm selbst fertig gestellt. Die Ausbildung des Lehrlings war vertraglich festgelegt (Handlangerdienste, zeichnerische Übungsarbeiten). Die fortschreitende Weiterbildung der Gehilfen erfolgte bei der gemeinsamen Tätigkeit. Diese Produktionsgemeinschaft erinnert noch an mittelalterliche Traditionen (Bauhütte, Zunftgemeinschaft), wenn sich auch das Zunftwesen gelockert hatte. Werke, die der Gehilfe für den Meister ausführte und dabei diesen sogar übertraf, gingen unter dem

¹⁵⁸ vgl. Julius Nida-Rümelin: Nachwort. In: Kehr/Rebel 1998, S.139-143

¹⁵⁹ Martin Wackernagel: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Leipzig 1938, S. 356 (Wackernagel 1938)

Namen des Meisters an die Auftraggeber. Nach dem Tod des Meisters übernahmen selbständige Werkstattangehörige die Fertigstellung der Aufträge,¹⁶⁰

Georgii fügte sich als Gehilfe schnell in den Arbeitsablauf des Werkstattbetriebes, den er mit den eigenen Arbeiten in seinem Schwabinger Atelier, das er im Herbst 1905 gemietet hatte, abstimmen musste.¹⁶¹ Zu seinen Arbeiten in Hildebrands Atelier gehörten zunächst die Überarbeitung von Tiermodellen und die Erstellung von Modellen nach Hildebrands Entwürfen und Zeichnungen. Später kam die Ausführung in Stein von Hildebrands Werken hinzu.

Im Folgenden soll an einigen Beispielen die enge Zusammenarbeit beschrieben werden, die sich vorwiegend auf Georgiis Aufzeichnungen stützen.¹⁶² In einigen Passagen erinnern sie an die enge Zusammenarbeit von Meister und Gehilfe in dem Werkstattbetrieb der florentinischen Renaissance.

Kurz nach Georgiis Eintritt ins Münchner Atelier bezog Hildebrand ihn direkt in den kollektiven Arbeitsprozess mit ein. Der junge Künstler erhielt die Aufgabe, das Pferd für das „Prinzregentendenkmal“ nach Hildebrands Anweisung zu überarbeiten.¹⁶³ Hildebrand war mit dem Gipsmodell, das ein Handwerker in seiner Abwesenheit aufgebaut hatte, nicht zufrieden und bat Georgii, den Pferdekörper zu verbessern. Während Georgii in Hildebrands Abwesenheit daran arbeitete, stellte er fest, dass das Pferd zu „*zahn*“ sei und konstruierte nun eigenmächtig ein „*feuriges Pferd*“, indem er Hals und Kopf in bewegter Haltung neu auf den Körper montierte. Als Hildebrand sein bearbeitetes Modell sah, war er entsetzt, dass sein Schüler ihm so ins Handwerk gepfuscht hatte. Georgii stellte den alten Zustand wieder her und sein Meister verlor kein Wort mehr über diese Affäre. Georgii war von Hildebrands Verhalten sehr beeindruckt. Dieser misslungene Verbesserungsversuch war für ihn sehr lehrreich, da er in praktischer Anwendung und schöpferischen Zusammenarbeit mit Hildebrand gelernt hatte, den maßvollen, klassischen Stil seines Lehrers an dessen Arbeiten zu schulen. Ohne Hildebrands Einfluss hätte er selbst eine stärkere Belebung des Pferdes bevorzugt, die er von den Pferden der Quadriga in Brüssel (Kat.348) kannte. Hildebrand erkannte jedoch auch die Begabung seines Schülers in der Tierdarstellung, denn inzwischen hatte

¹⁶⁰ Vgl. Wackernagel 1938, S. 315

¹⁶¹ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 15

¹⁶² Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 15-21.

¹⁶³ Dazu ausführlich: Sigrid Esche-Braunfels 1993, S. 308-313 mit Abb. und NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 20.

Georgii in seinem Atelier mehrere Tierplastiken eigenständig in Stein gemeißelt und modelliert, die 1908 im Ausstellungspark auf der Theresienhöhe in München gezeigt wurden.

Georgii, der inzwischen mit Hildebrands Tochter Irene verheiratet war, wurde von Hildebrand auch als sachverständiger Berater herangezogen. Im Frühjahr 1908 nahm er ihn mit zur Erzgießerei Miller, um den fertigen Bronzeguss des Pferdes nach dem ersten Modell für das Prinzregentendenkmal zu begutachten. An diesem Pferdmodell des ersten Gusses hatten Georgii und während dessen Abwesenheit Hermann Bleeker - der jüngere Bruder des berühmteren Bildhauers Bernhard Bleeker - gearbeitet.¹⁶⁴ Da das Denkmal erhöht auf einem Sockel stehen sollte, wollte Hildebrand den Blickwinkel auf das Pferd am späteren Standort überprüfen und ließ einen Laufgraben ausheben. Hildebrand, Ferdinand v. Miller¹⁶⁵ und Georgii begaben sich in den Laufgraben, Hildebrand schaute sich das Pferd an und sagte zu Georgii: „*Du hast doch Recht gehabt. Das Denkmal muß eingeschmolzen werden.*“ Obwohl der Guss 24 000 Mark gekostet hatte, wurde von Hildebrand unter Mithilfe Georgiis ein zweites Modell angefertigt, das kurz vor der Aufstellung 1913 in Bronze gegossen war.¹⁶⁶ Zur gleichen Zeit arbeitete Hildebrand an einem „Bismarck-Reiterstandbild“ für Bremen.¹⁶⁷ Für dieses Projekt beauftragte er Georgii das Pferd zu modellieren. Da dieser inzwischen verstanden hatte, wie wichtig für Hildebrand die Aufstellung seiner Arbeit im architektonischen Umfeld war, berücksichtigte Georgii den erhöhten Standort des Pferdes durch eine stark gewölbte Flanke und schräg abgeschliffene Hufe. Das Modell des Reiterstandbildes wurde zur Fertigstellung nach Berlin zu Klagenbeck geschickt, der damals größten Gießerei in Deutschland.¹⁶⁸ Hildebrand verließ sich von nun an auf Georgiis Urteil als Tierbildhauer und überließ ihm von dieser Zeit an, vertrauensvoll die Ausführung der Tiere.¹⁶⁹

1907 beschloss Hildebrand, den Hirsch für den Hubertusbrunnen vor dem Nationalmuseum in München auszuführen. Ein lebensgroßer Hubertus-Hirsch war für

¹⁶⁴ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S.309.

¹⁶⁵ Ferdinand v. Miller, Bildhauer und Bronzegießer, Präsident der Akademie

¹⁶⁶ Vgl. Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 20; Aus Bernhard Sattlers Erinnerungen an A.v.H. In: B. Sattler: Briefe, Zitat S. 689; Esche-Braunfels 1993, S. 309; A. Heilmeyer 1922, Abb. Tafel 91

¹⁶⁷ Dazu ausführlich: Esche-Braunfels 1993, S. 313-320 mit Abb.; A. Heilmeyer 1922, Abb. Tafel 85

¹⁶⁸ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 19 f.

¹⁶⁹ B. Sattler: Adolf Hildebrands Hubertusbrunnen in München. In: Der Zwiebelturm 10, 1959, S. 224-229. Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 273.

den Innenraum schon seit den ersten Entwurfsskizzen (1895) vorgesehen. Der Brunnentempel selbst war bereits ohne die Skulpturen eingeweiht worden. Die Schlusssteine mit den Hirschköpfen über den Torbögen, die Dreiviertelsäulen und die Gesimse waren bereits von Georgii nach den Modellen Hildebrands in Stein am Tempel ausgeführt.¹⁷⁰ Hildebrand hatte von dem „Hubertus-Hirsch“ ein kleines Modell angefertigt, das die Stellung und Haltung des Tieres zeigte. Er bat Georgii mit den Worten „*Du bist Tierbildhauer*“, den Hirsch zu modellieren,¹⁷¹ da dieser selbst bereits 1906 einen „Großen Hirsch“ (Kat.326) modelliert hatte, der 1908 als Bronzeskulptur im Bavariapark aufgestellt wurde.¹⁷²

Georgii wollte jedoch, abweichend von Hildebrands kleinem Modell, den Hubertushirsch „*ein bisschen anders machen*“, denn der Hirsch habe keine „*Hirschstellung*“ und müsse „*kühner*“ dastehen. Er fertigte zunächst daher ein etwa 35 cm hohes Modell, mit dem Hildebrand sehr zufrieden war. Von Hilfskräften ließ er den Hirsch in Originalgröße (Höhe 1,66 m) aufbauen. Die anschließend gegossene Tierskulptur wurde 1909 im Hubertustempel aufgestellt. Später glaubte Georgii den Hirsch noch verbessern zu können, da er meinte, dass ihm die „*Kraft der Form*“ fehle und Hildebrand war auch bereit, einen neuen Guss zu bezahlen, der jedoch nicht zustande kam.¹⁷³ Hildebrand äußerte sich über seine Abneigung, den Hirsch noch mit einem Strahlenkranz und Kreuz zu versehen.¹⁷⁴ Er selbst hätte sicherlich darauf verzichtet, wenn nicht Cosima Wagner das Kreuz, das der Legende nach zur Ikonographie in der Darstellung des Heiligen Hubertus gehört, für so bedeutungsvoll gehalten hätte.¹⁷⁵ Auch später übertrug Hildebrand seinem Schwiegersohn Georgii

¹⁷⁰ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 261-285. Ausführung des Tempels 1904-1907, die Figuren Hirsch und Hubertus-Jäger kamen in den zwei folgenden Jahren hinzu, die letzte Nischenfigur erst 1921.

¹⁷¹ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 21 (mit Zitat) und Esche-Braunfels, 1993, zu dem Hirsch, S. 273, Abb. 387 u. Anm. 536. Alle Arbeiten, die Georgii nach Hildebrands Skizzen oder Modellen ausführte, hat er in seinem Werkverzeichnis nicht angegeben.

¹⁷² Vgl. Hufschmidt 1995, S. 136 (AH Skizze Studien Skizzenbuch 44). Die beiden Hirsche von Georgii für den Bavariapark und den Tempel des Hubertusbrunnen sind nicht identisch, wie Tamara Hufschmidt schreibt. Bei aller Ähnlichkeit ist die Haltung des Köpfe -geradeaus u. zur Seite- verschieden (s. dazu Kat. 326)

¹⁷³ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 21.

¹⁷⁴ AH an seine Frau Irene, Brief v. 16.6.1907. In: Sattler, B.: Briefe, S. 526 „*Alles ist gelungen, nur mit dem Strahlenkranz bin ich noch nicht zufrieden, wie ein General mit dem Federbusch zur Parade sieht der Hirsch aus. Es kommt in den rein künstlerischen Eindruck plötzlich ein fremdes Element durch das Kreuz.*“

¹⁷⁵ Vgl. Cosima Wagner an AH vom 12.Juli 1906. In: B. Sattler Briefe S. 513; Cosima Wagner stand mit Hildebrand in regem Briefkontakt und war so über dessen Werke informiert und kommentierte auch diese. Vgl. dazu auch Kehr/Rebel 1998, S. 40 und Hufschmidt 1995, S. 125

gerne die Ausführung seiner Tierskulpturen, wie z. B. die Modellierung der Doggen für einen Brunnen, der 1913 für Robert v. Mendelssohn in Berlin aufgestellt wurde.¹⁷⁶

Georgii bewies erstmalig 1906 sein Können in der Steinarbeit, als er seiner Braut Irene bei der Steinausführung der „Patrona Bavariae“ für den Wittelsbacher Brunnen in Eichstätt half.¹⁷⁷ Hier zeigte sich seine Begabung, ein Tonmodell in Stein zu übertragen. Die gelungene Arbeit spornte ihn zu weiteren Steinarbeiten an. Der „Netzträger“ (Kat.351), eine 1908 frei aus dem Marmor heraus gemeißelte lebensgroße Figur, ist Georgiis erste selbständige Arbeit, mit der er auch Hildebrand beeindruckte. Dieser schrieb an Kronprinz Rupprecht von Bayern: „*Georgii schlägt wie besessen eine große Figur aus dem Marmor, woran ich mich herrlich freue. Wenn die jugendlichen Kräfte noch beisammen sind, geht das höllisch rasch und ist eine aufregende Wonne.*“¹⁷⁸

1906 modellierte Georgii ein Doppelporträt als „Hochzeitsmedaille von Herrn und Frau von Kühlmann“ (Kat.295), die erste Medaille, die er in sein Verzeichnis aufgenommen hat. Angela Hass schrieb die Medaille Hildebrand zu, obwohl sie stilistische Bedenken äußerte.¹⁷⁹ Es ist wahrscheinlich, dass sie von Georgii eigenständig modelliert wurde, nachdem Hildebrand diesen Auftrag an den jungen Bildhauer weitergegeben hatte.

Seine Fähigkeiten als Porträtist in Marmor zu arbeiten bewies Georgii erstmalig um 1910. In seinen Erinnerungen beschrieb er eine Episode, die für sein zukünftiges Schaffen von Marmorbüsten bedeutend werden sollte. Hildebrand hatte Originalgipsmodell seiner Büste des „Ferdinand Freiherr von Stumm“¹⁸⁰ an seinen ehemaligen Privatschüler, den Akademieprofessor Erwin Kurz, geschickt. Dieser sollte für ihn die Büste in Marmor übertragen. Als diese mit dem Gipsmodell zurückkam, stellte Georgii fest, dass die punktierte Marmorbüste kleiner als das Gipsmodell wirkte, während gewöhnlich die Marmorarbeit größer erscheint. Erwin Kurz hatte sich verhalten, wie Hildebrand konstatierte. Er beabsichtigte seinen ehemaligen Schüler

¹⁷⁶ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 296. A. Heilmeyer 1922, Tafel 87

¹⁷⁷ Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 22; Brunnenentwurf von Carl Sattler, Figur von Irene Hildebrand, siehe Abbildung bei Hans Kiessling 1982, S. 165. Die „Patrona Bavariae“ steht auf dem Leonrodplatz in Eichstätt. Vgl. dazu: Alexander A. Rauch (Hg.): Denkmäler in Bayern. Stadt Eichstätt, München / Zürich 1989, S. 78f.

¹⁷⁸ AH an Prinz Rupprecht von Bayern, [Florenz] 14. Juni 1908. In: B. Sattler Briefe, S. 539.

¹⁷⁹ Vgl. Hass 1984, S.161; Esche-Braunfels nahm diese Arbeit nicht mehr in ihr späteres Gesamtwerk von Hildebrands Arbeiten auf.

¹⁸⁰ Vgl. A. Hass 1984, S. 180, Abb. 186 (Bronzebüste vor 1910); die Steinarbeit der Marmorbüste (o. Abb.) wird hier Th. Georgii zugeschrieben und befindet sich lt. Hass im Privatbesitz, Schloß Crottorf, Rheinland. Die Bronzebüste befindet sich nach Hass im Privatbesitz bei Ingolstadt. Steffi Roettgen weist darauf hin, dass sich auch eine Bronzebüste im Kunsthistorischen Institut in Florenz befindet.

Professor Erwin Kurz um eine neue Marmorbüste zu bitten. Als Hildebrand die verhaene Büste auf den Marmorhaufen werfen wollte, bat ihn Georgii die Büste in acht Tagen überarbeiten zu dürfen. Obwohl nach dieser Zeit eine Menge Marmor abgeschlagen war, wirkte die Büste größer als das Gipsmodell. Hildebrand war mit der Arbeit sehr zufrieden, so dass er Georgii dafür 3.000 Mark bezahlte.¹⁸¹ Diese Porträtarbeit motivierte Georgii, selbst Büsten frei aus dem Stein zu hauen und seine Karriere als Porträtist begann.

Nach den Erfolgen als Bildhauer großer Skulpturen und Bildnisse, war Georgii als selbständiger Künstler etabliert. Um 1910/11 bezog er in der ersten Etage im Hildebrandhaus ein eigenes Atelier. Als Mitarbeiter und Ratgeber stand er seinem Schwiegervater weiterhin zur Verfügung, besonders bei der Ausführung von Tieren und der Übertragung von dessen Arbeiten in Stein.

I.4.2.2. Stilistische Unterschiede bei der Übertragung von Hildebrands Modellen in Stein durch Georgii

Im Folgenden soll an zwei Beispielen gezeigt werden, wie Georgii Hildebrands Modelle als Steinausführung in seiner individuellen Ausdrucksweise gestaltete.

1911 modellierte Hildebrand einen „Engel“ für die Familiengrabstätte Schütte und übertrug Georgii die anschließende Ausführung in Marmor, die 1912 auf dem Bremer Friedhof aufgestellt wurde.¹⁸²



Abb. I. Grabengel Schütte Modell von A. v. Hildebrand Ausführung in Marmor von Th. Georgii

Im Vergleich mit Hildebrands Entwurf zeigen sich an diesem Beispiel die Unterschiede ihrer Kunst. Die Haltung von Hildebrands sitzenden Genius der Musik, drückt in der

¹⁸¹ Vgl. NL Th. Georgii: „Erinnerungen“, S. 18f.

¹⁸² Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 416 f., Abb. 671-673.

Neigung des Kopfes hin zu der schrägen Stellung der Laute ein Lauschen auf die gespielten Töne aus. Die detailreichen Falten des Gewandes umschließen den Körper und die angelegten Flügel unterstützen in der formalen Geschlossenheit den Ausdruck der Hingabe des Engels an sein Spiel in ruhiger Trauer. Georgii löste diese Konzentration durch die weite Ausbreitung der Flügel, der fast horizontal gelagerten Laute und dem stärker aufgestellten rechten Bein und verlagert so die straffe Form Hildebrands in die Breite. Die Versonnenheit des Engels wird von Georgii weniger durch die straffe Form, sondern mehr durch den entrückten Gesichtsausdruck hervorgehoben. Hildebrands klassischer Entwurf des Engels zeigt in Georgiis Steinausführung eine Vereinfachung, die sicherlich auch durch das unterschiedliche Material bedingt ist. Die weiche Modellierung des Gewands, das sich dem Körper anpasst, wird von Georgii in gerade, fast parallel laufende Falten umgesetzt, wie Esche Braunfels feststellt: „Georgii hat diese Straffung gelöst und seinem Engel ein hingebungsvolles Sentiment gegeben, das viele seiner Figuren im Unterschied zu Hildebrand charakterisiert und weit zeittypischer ist als Hildebrands Werk.“¹⁸³

Als „zeittypischer“ ist die Frontalisierung, eine Vereinfachung des Konturs, die Reduzierung der Einzelformen und Intensität des seelischen Ausdrucks zu verstehen, die Künstler wie Aristide Maillol und Wilhelm Lehmbruck stilistisch als Ausdrucksmittel um 1910 einsetzten.

Einen weiteren „Grabengel“¹⁸⁴ für das Grabmal des Herzogs Georg II. von Meiningen



Abb. II. Bronze 1930 nach Hildebrands Modell Stein 1920 von Georgii

¹⁸³ Esche-Braunfels 1993, S. 417

¹⁸⁴ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 425-428; Abb. 693 u. 694. Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, München 13. März 1920, Nachlass Kronprinz Rupprecht, GHA 290

führte Georgii um 1920 nach Hildebrands Modell in Stein aus. Hildebrand hatte diesen 1918 in Ton als sein letztes Alterswerk, neben den Figuren für den „Vater-Rhein-Brunnen“ in Köln, modelliert. Die Fertigstellung der Ausführung beider Werke konnte er selbst nicht mehr erleben.¹⁸⁵

Bei der Steinarbeit stellten sich einige fehlerhafte Stellen im Marmor heraus, so dass Georgii gezwungen war, Änderungen gegenüber dem Tonmodell vorzunehmen, wie Esche- Braunfels erläutert:

*„Die Ausführung durch Georgii zeigt geringe Abweichungen von Hildebrands Modell, die - nach Bernhard Sattler - zum Teil durch Fehler im Stein bedingt wurden, zum Teil freilich auch - wie der Engel des Schütte-Grabes und die Wiederherstellung des Reiters vom Wittelsbacher Brunnen - durch die künstlerische Eigenwilligkeit Georgiis.“*¹⁸⁶

Auch Bernhard Sattler äußert sich zu Georgiis Stil:

*„Außerdem hatte Georgii seine eigene «ausgeprägte Handschrift», insbesondere die Fähigkeit, frei, direkt aus dem Stein zu hauen. So wurde die Steinausführung des Engels zwar eine ausgezeichnete Arbeit, war aber kein echter Hildebrand mehr.“*¹⁸⁷

Esche-Braunfels und Sattler sehen in Georgiis Arbeiten keinen „echten Hildebrand“ mehr sondern eine Abweichung in Georgiis eigenen Stil. Bei der künstlerischen Umsetzung von Hildebrands Modell in Stein war Georgii einmal gezwungen bei der freien Steinarbeit materialbedingte Änderungen vorzunehmen und zum anderen als Bildhauer bestrebt seinene künstlerischen Voestellungen mit einfließen zu lassen, so wie auch Hildebrand die freie Steinarbeit verstanden und gelehrt hatte. So ließ Georgii den Engel stärker im Block mit reduziert ausgearbeiteten Flügeln verhaften. Auch sind Haare und Kleidung weniger stark akzentuiert als Hildebrand dies in seinem Modell vorgab. Georgiis Figur wirkt insgesamt kraftvoller und orientiert sich weniger im Stil an den klassischen Vorbildern Hildebrands, wie den sitzenden Tugenden von Antonio und Piero Pollaiuolo am Grabmal Sixtus IV.¹⁸⁸

Hildebrand selbst hatte die Fertigstellung und Aufstellung der Steinarbeit des Grabengels Schütte erlebt, die des zweiten Grabmals für den Herzog nicht mehr bis

¹⁸⁵ Vgl. Burmeister / Hoh-Slodeczyk (Hrsg.) 1981, S. 89

¹⁸⁶ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 425-28, (Zitat S.426), Abb. 693 Bronzerausführung von Hildebrands Modell 30er Jahre und Abb. 694 Steinausführung von Georgii.

¹⁸⁷ B. Sattler: Adolf von Hildebrand vor 50 Jahren. In. Der Zwiebelturm, Jg. 26, Heft 1, 1971, S. 3

¹⁸⁸ Rom, Vatikan, Grotte. Das Bronzegrabmal mit der Liegefigur des Papstes wurde zwischen 1484 und 1493 geschaffen und gilt als bedeutende plastische Leistung des 15. Jahrhunderts.

zum Ende verfolgen können.¹⁸⁹ Es ist anzunehmen, dass Hildebrand mit Georgiis Ausführung des ersten Engels Schütte einverstanden war.

I.4.3. Hildebrands Einfluss auf Georgiis Themenwahl, Form und Stil.

Georgii war in seiner Themenwahl für figürliche Darstellungen anfänglich kein Gestalter neuer Inhalte, sondern orientierte sich an den mythologischen, profanen und christlichen Motiven, die Hildebrands Werke zeigten. Er kannte Hildebrands Gipsfiguren, die er täglich in der Werkstatt vor Augen hatte. Darunter waren Gipsabgüsse von Michelangelos „Bacchus“ und dem Pariser „Sterbenden Sklaven“¹⁹⁰.

Es verwundert daher nicht, dass Georgii in seinen freistehenden Skulpturen, wie „Netzträger“ 1908 (Kat.351), „Schreitender Jüngling“ 1914 (Kat.354) und „Diana“ 1912 (Kat.352), sowie für die Grabmäler „Grablegung“ 1911 (Kat.478) „Pieta“ 1919 (Kat.480) und „Grabengel Leendertz“ 1919/1920 (Kat.479) die gleichen Themen wie Hildebrand bearbeitete.¹⁹¹ Hildebrands junge Jägerin für den Hubertustempel lag um 1912 nur als skizzenhafte Zeichnung vor, die endgültige Fassung erst Jahre später.¹⁹²

Die profanen Statuen schuf Georgii ohne Auftrag, konnte sie jedoch schon bald verkaufen. Die Grabmäler waren Auftragsarbeiten, für die der Künstler Skizzen anfertigte. Die ausgeführten Werke waren jedoch keine Kopien von Hildebrands Arbeiten sondern er nahm sich diese zum Vorbild, um sie nach seinen Vorstellungen in bewegter Form und gefühlvoller im Ausdruck umzusetzen. Dies kann als Konkurrenz zu Hildebrands Figuren gesehen werden, wie es Georgiis Schüler, der Bildhauer Martin Mayer und Esche-Braunfels vermuten. Sigrid Esche-Braunfels schrieb dazu:

*„In seinen Figuren, auch den Reliefs, hat er öfter deren Hildebrands abgewandelt und sie - wie in Kritik an Hildebrands Zurückhaltung gegenüber betontem Gefühlsausdruck - nach eigenem Empfinden zum Gefällig - Anmutigen, Zeitlichen variiert; ...“*¹⁹³

Georgii orientierte sich in seinen freistehenden Skulpturen stilistisch mehr an Hildebrands frühen Einzelfiguren wie „Trinkender Knabe“ und „Wasserausgießer“¹⁹⁴ um 1873, die in einer leicht gefühlsbetonten Darstellung die Erfassung eines typisch

¹⁸⁹ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 425 Hildebrand Gipsentwurf wurde zu seiner Trauerfeier aufgestellt und später im Zweiten Weltkrieg zerstört.

¹⁹⁰ Siehe Esche-Braunfels 1993, S. 589, Abb. 1026

¹⁹¹ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 81ff., 64 ff., 280 ff., 188 ff., 424, 425 ff.

¹⁹² Vgl. Esche-Braunfels 1993, Abb. 398 u. 406

¹⁹³ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 586. Ebenso äußerte sich Martin Mayer in einem Gespräch mit der Verfasserin.

¹⁹⁴ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 43 u. S. 28

physischen Zustandes zeigen und in einem klassischen Stil ein Sentiment zulassen. Die Formstrenge von Hildebrands späteren Skulpturen, wie „Stehender junger Mann“ 1884 und „Netzträger“¹⁹⁵ von 1886, übernahm Georgii nicht. Hierbei ist auch seine Ausbildung durch seine Lehrer in Brüssel zu berücksichtigen, die ihre repräsentativen Werke in einem bewegten, anmutigen Stil modelliert hatten.

Auch wäre es denkbar, dass Georgii sich an Hildebrands Motiven orientierte, um damit in einen „sicheren“ Markt einsteigen zu können, was offensichtlich gelungen ist, da er seine frühen Figuren dem Großbürgertum (Boveri, Leendertz, Wolff u.a.) verkaufen konnte.

Auch für die Porträtarbeiten erhielt Georgii wesentliche Anregungen von seinem Lehrer Hildebrand. Georgiis Bildnisse werden ausführlich in dem Kapitel II.1. behandelt. Hildebrands Büsten und Reliefs konnte Georgii in dessen Ateliers in Florenz und München in ihrer Vielfalt von Form und Stil studieren. Sie dienten dem jungen Künstler als Anschauungsmaterial und Schulung für die Auswahl von Typus und Stil. Hildebrand besaß auch Gipsabgüsse von Renaissance-Büsten, wie den „Brutus“ des Michelangelo, die „Büste eines jungen Mädchens“ von Antonio Federighi (um 1420-1490) und der Halbfigurenbüste der „Dame mit dem Blumenstrauß“ von Andrea del Verrocchio (1436-1488).¹⁹⁶ Die Halbfigurenporträts regten Hildebrand zu mehreren Büsten in dieser Form an, wie die von Julia Brewster und Frau Fiedler.¹⁹⁷ Von Georgii ist nur das Halbfigurenporträt von „Ivonne Boveri“ (Kat.23) bekannt, das er jedoch nicht fertig stellte.

Hildebrands Porträts zeigen in einem unsentimentalen Ausdruck, verbunden mit der geeigneten Form bei aller Modellnähe, eine Distanz schaffende zeitlose Ähnlichkeit der Dargestellten. Gemeinsam ist den frühen Büsten die naturalistische Behandlung eines ruhigen, harmonisch konzentrierten Gemütszustands, wie die Büste von Conrad Fiedler exemplarisch zeigt. Dabei ging es ihm in der künstlerischen Gestaltung um eine Einheit von Porträtbüste und Sockel, die dem Ort der Aufstellung entsprach.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 64 und S. 81

¹⁹⁶ Vgl. Hass 1984, S. 33 f., „Büste eines jungen Mädchens“ von Federighi Abb. S. 85, „Dame mit dem Blumenstrauß“ von Verrocchio Abb. S.70

¹⁹⁷ Vgl. Hass 1984, Abb.37 u. Abb.43

¹⁹⁸ Vgl. Hass 1984, S. 23 und Abb. 14

I.5. Erster Weltkrieg und Weimarer Republik bis 1933

I.5.1. Erster Weltkrieg 1914-1918

Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde Theodor Georgii Ende 1914 als Soldat einberufen. Über seine Tätigkeit während des Krieges finden sich in seinem Nachlass nur wenige Hinweise. Die Briefe an Kronprinz Rupprecht von Bayern (1869-1955), der als Generalfeldmarschall an der Westfront stationiert war, sind eine aufschlussreiche Informationsquelle zu Georgiis Tätigkeit als Soldat und Künstler in dieser Zeit.¹⁹⁹

Im Januar 1915 wurden Theodor Georgii und sein Schwager, der Architekt Carl Sattler, als Fahrer einer Sanitätskolonne zugeteilt, um Verwundete von der Front zu transportierten.²⁰⁰ Im März war die Kolonne in der Nähe von Badenweiler und im September an der russischen Ostfront in Brest Litowsk²⁰¹ stationiert. Adolf v. Hildebrand schrieb 1915 an Kronprinz Rupprecht: *„Georgii ist wieder in Rußland obschon er nervös noch herunter war, er muß aber Sattler ablösen, der auch des Urlaubs bedarf.“*²⁰²

Georgii, inzwischen zum Kolonnenführer ernannt, hielt sich im November in München auf, konstruierte einen „Handwagen“ zum Transport von Verwundeten in unwegsamen Gebieten, modellierte aber auch Büsten. Über die Gefühle, mit denen Georgii in den Ersten Weltkrieg zog, gibt es keine Information. Doch schon im ersten Kriegsjahr waren seine Erlebnisse so bedrückend, dass er auf ein baldiges Ende dieses *„furchtbaren Krieges“* hoffte.²⁰³ Auch Adolf v. Hildebrand schrieb in dieser Zeit voller Sorge an seinen Freund Hans Thoma: *„Zwei Schwiegersöhne führen eine Sanitätskolonne. ... Wenn es nur endlich hell werden wollte – und der Wahnsinn der Welt aufhörte.“*²⁰⁴

Die nächste Station von Georgii und Sattler war ab Januar 1916 Freiburg i.Br. Von da an hatten beide auch die Aufgabe, als Beauftragte für Kriegsgräber im Elsass,

¹⁹⁹ Vgl. im Folgenden: NL Kronprinz Rupprecht GHA 635: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht von Bayern, Briefe von Januar 1915 bis Juli 1918. Die freundschaftlichen Beziehungen zu Kronprinz Rupprecht entwickelten sich über Adolf v. Hildebrand, der schon ab 1880 Kontakte zum Hause Wittelsbach hatte. Vgl. dazu B. Sattler: Briefe 1962, passim

²⁰⁰ Vgl. NL Kronprinz Rupprecht, GHA 635: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht von Bayern, Dienze 12. Januar 1915. Sanitätskolonne des Bayerischen Kraftwagen-Transportzugs Nr. 2 des Roten Kreuzes, Abteilung Spruner.

²⁰¹ Vgl. NL Kronprinz Rupprecht, GHA 635: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht von Bayern, München, 6. April 1915 und Brest Litowsk 18. Sept. 1915.

²⁰² Adolf v. Hildebrand an Kronprinz Rupprecht, Schlederloh, 5. September 1915. B. Sattler: Briefe, 1961, S. 638

²⁰³ NL Kronprinz Rupprecht, GHA 635: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht von Bayern, München, 6. und 26. November 1915.

²⁰⁴ B. Sattler: Briefe 1962, S. 646f.: Adolf v. Hildebrand an Hans Thoma, 23.1.1916.

Vorschläge für deren Anlage zu machen. Ihr Schwiegervater Adolf v. Hildebrand hatte sich schon seit 1915 damit befasst, einen angemessenen Formtypus für Soldatengrabmäler zu finden.²⁰⁵ Während einer Stationierung in Colmar engagierten sich Georgii und Sattler, um eine Evakuierung des berühmten „Isenheimer Altars“ von Grünewald aus dem Krisengebiet nach München zu erwirken. Zusammen mit verschiedenen Malern und Bildhauern, die dort als Soldaten stationiert waren, schrieb Georgii im Juni 1916 ein Gutachten über den Altar, der zu einer Ausstellung nach Berlin ausgeliehen werden sollte. Die Gutachter verhinderten den Transport mit der Begründung, die Tafeln seien für einen Transport zu dünn (12 mm) und könnten dabei beschädigt werden. Im Januar 1917 verhandelte jedoch Georgii erneut mit dem Bürgermeister von Colmar, um „den herrlichen Altar von Grünewald für die Kriegsdauer nach München zu bringen“²⁰⁶. Hildebrand schrieb dazu an Kronprinz Rupprecht:

*„Sehr wichtig, dass Georgii es scheint jetzt durchgesetzt hat, dass man in Colmar endlich beschlossen hat den Grünewald fort zu schicken in Sicherheit und zwar hierher zum restaurieren. ... Dass mein Schwiegersohn Georgii die Versendung hierher erreicht hat, ist wirklich ein großes Verdienst. Er muß es sehr klug angefangen haben.“*²⁰⁷ So konnte der „Isenheimer Altar“ 1917 auf Betreiben von Theodor Georgii und Carlo Sattler nach München gebracht, dort restauriert und anschließend zum Schutz vor Luftangriffen im Depot der Alten Pinakothek aufbewahrt werden. Nach Kriegsende war der Altar in der Alten Pinakothek öffentlich ausgestellt und erregte große Aufmerksamkeit besonders bei jungen Künstlern. 1919 wurden die Tafeln an das nun zu Frankreich gehörende Colmar zurückgegeben.²⁰⁸

Während des Aufenthalts im Elsass modellierte Georgii diverse Büsten und Reliefs von seinen Kriegskameraden und während eines Heimaturlaubs im Januar 1917 „ein ausgezeichnetes Porträtrelief“ von Hildebrand (Kat.131), wie dieser Kronprinz Rupprecht mitteilte.²⁰⁹

²⁰⁵ Vgl. B. Sattler: Briefe 1962, S. 628-631, S. 639-643

²⁰⁶ Vgl. NL Kronprinz Rupprecht, GHA 635: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht von Bayern, München, 1. Juni 1916 u. 9. Januar 1917

²⁰⁷ B. Sattler: Briefe 1962, S. 658, Anm. 506: Adolf v. Hildebrand an Kronprinz Rupprecht von Bayern, 28.1.1918.

²⁰⁸ Die Rückgabe erfolgte nach der Unterzeichnung des Versailler Vertrags am 28.6.1919

²⁰⁹ B. Sattler: Briefe 1962, S. 657, Adolf v. Hildebrand an Kronprinz Rupprecht, München, 7. Januar 1917. Das Relief wurde später mehrmals in verschiedenen Materialien abgegossen und häufig in Publikationen abgebildet.

Große Sorgen machte sich Georgii für die Zeit nach dem Kriegsende. Er schrieb im Juni 1917 an Kronprinz Rupprecht: *„Diejenigen, welche übrig bleiben werden nach dem Krieg ihre ganze Kraft einsetzen müssen um das kulturell bisher errungene zu erhalten und der heranwachsenden Jugend zu vermitteln.“*²¹⁰ Diese Aufgabe nahm Georgii ab 1924 als künstlerischer Berater der Dombauhütten in Regensburg und Passau wahr.

Nach einem Aufenthalt in Rumänien verbrachte Georgii im Juni 1917 längere Zeit mit Unterbrechungen in München, um auf die Umwandlung seiner künstlerischen Beraterstelle in eine etatmäßige Oberberater-Anstellung zu warten. Im Oktober wurden dem Kriegsministerium vom Bayerischen Staatsministerium Carl Sattler und Theodor Georgii als besonders geeignete Personen vorgeschlagen. Zu Georgii war vermerkt:

*„Der Bildhauer Georgii ist von S.M. dem König für die Anfertigung der Liebig - Büste in der Walhalla in Aussicht genommen und soll auch mit künstlerischen Arbeiten für das bevorstehende Jubiläum Sr. Majestät befasst werden.“*²¹¹ Zu dieser Zeit arbeitete der Künstler schon seit Juni während des Heimaturlaubs an den Jubiläumsmedaillen und dem Doppelporträt für einen Brunnen (Kat.170) zur Goldenen Hochzeit des Königspaares.²¹²

Zum Geburtstagsfest von König Ludwig III. am 7. Januar 1918 wurde Theodor Georgii der Titel „Königlicher Professor“ verliehen, der seine künstlerische Arbeit würdigte und seine Kompetenz als Gräberoffizier unterstreichen sollte.²¹³

1918 wurde Georgii als künstlerischer Oberberater in Biala / Ukraine eingesetzt. Georgii schrieb an Ministerialrat Henschel in München: *„Bisher ist dort noch nichts geschehen, so dass ich Ehrenfriedhöfe anlegen kann ohne Kompromisse machen zu müssen.“*²¹⁴ Als Mitglied des Kunstbeirats und als Gräberoffizier gehörte es zu Georgiis Aufgabengebiet: Gräberlisten zu führen, Gräberverwaltungsbezirke einzuführen, die Ausgestaltung der Gräber in der Ukraine mit geringsten Mitteln anlegen zu lassen,

²¹⁰ NL Kronprinz Rupprecht, GHA 635: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, München, 7. Juni 1917.

²¹¹ Vgl. BayHStA Mk 44664: Dr. Knilling an das Kriegsministerium, München, 31. Oktober 1917 und Genehmigung v. 30.12.1917. Der Vertrag für eine Liebig-Büste wurde im November 1917 unterschrieben, die Büste jedoch erst 1925 in der Walhalla aufgestellt.

²¹² Vgl. NL Kronprinz Rupprecht, GHA 635: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, 14. Juni und 8. Juli 1917.

²¹³ Vgl. BayHStA MK 44664 und NL Kronprinz Rupprecht, GHA 635: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, Biala, 3. Juli 1918. Zum Professor wurde Georgii bereits im Dezember 1917 ernannt.

²¹⁴ BayHStA MK 44664: Theodor Georgii an Ministerialrat Henschel in München, E.H.O. 19. Jan. 1918; Richard Henschel war von 1915-1933 Kunstreferent im Kultusministerium.

immer unter Einhaltung der ästhetischen Anforderung „*dauernd und würdig*“ zu sein.²¹⁵

Über den Fortgang seiner Arbeit in den Gebieten von Brest- Litowsk, Kowno, Baranowitschi und Pinsk schrieb Georgii im Juli 1918 an Kronprinz Rupprecht:

*„Die Arbeit, die ich im Januar begonnen habe, fängt nun an Früchte zu tragen und ich hoffe nächsten Sommer hier fertig zu werden. Im ganzen Gebiet geht ein Kriegerfriedhof nach dem anderen seiner Vollendung entgegen.“*²¹⁶

In den Kriegsjahren war Georgii an der Front und während des Heimaturlaubs künstlerisch tätig. In dieser Zeit entstanden vor allem Bildnisse in Form von Büsten, Reliefs und Medaillen, da diese mit geringem Zeit- und Materialaufwand fertig gestellt werden konnten. Davon sind Aufnahmen des Künstlers erhalten, jedoch keine von den angelegten Soldatengräbern. Georgii konnte somit teilweise während des Krieges als Berater und Gräberoffizier künstlerisch tätig sein und Aufgaben, die seinen Beruf entsprachen übernehmen.

Nach der Katastrophe des Ersten Weltkrieges suchten Münchner Künstler nach einer neuen künstlerischen Ausdrucksform, um den Stilpluralismus zwischen 1900 und 1918 abzulösen und auch neue Aufträge zu erhalten. Angeregt durch archäologische Ausgrabungen, die einer breiten Öffentlichkeit in Berichten vorgestellt wurden sowie zweier archaischen Statuen der Münchner Glyptothek²¹⁷, fand Hahn um 1919 zu einer vereinfachten Tektonik und führte seine Schüler später zum „archaisierenden Klassizismus“, der so genannten „Hahn-Schule“.²¹⁸ Toni Stadler (1888-1982), Ludwig Kasper (1893-1945), Anton Hiller (1893-1985), Josef Henselmann (1898-1987) und Heinrich Kirchner (1902-1984) bewahrten als Enkelschüler Hildebrands die klassischen Grundzüge in der Formgestaltung, wenn diese auch sehr vereinfacht dargestellt wurden.

²¹⁵ NL Th. Georgii: Briefe

²¹⁶ NL Kronprinz Rupprecht, GHA 635: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, Biala 3. Juli 1918. Von den Gräbern sind keine Abbildungen im Nachlass erhalten.

Im Friedensvertrag von Brest-Litowsk vom 3.3.1918 zwischen den Mittelmächten und Russland musste Russland auf das Baltikum, Polen, Finnland und die Ukraine verzichten, so dass in diesem Gebiet weitgehend Frieden herrschte und die Gräberoffiziere arbeiten konnten. Die Entente erklärte jedoch am 11.11.1918 den Vertrag für ungültig.

²¹⁷ Die Glyptothek erwarb 1909 eine „Attische Jünglingsstatue“, die neben dem „Apoll von Tenea“ (erworben 1853) zu sehen war.

²¹⁸ Hahns exemplarisches Werk dazu ist die „Rosslenergruppe“, die er für die Technische Universität München zwischen 1928 und 1931 geschaffen hat und heute noch an der Arcisstrasse auf der Seite der Alten Pinakothek steht. Gegenüber steht der „Rosslener“ von Bleeker.

Der Einfluss einer archaischen Formensprache war noch in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts spürbar.²¹⁹

Bleeker, der in seinen Werken Hildebrands klassischer Vorstellung näher kam als Hahn, bildete als Lehrer an der Münchner Akademie zahlreiche Schüler aus, darunter auch Hans Wimmer (1907-1992), der einer der letzten Vertreter der Münchner Bildhauerschule in der von Hildebrand ausgehenden Tradition war.²²⁰

Zu dem starken Einfluss, den Hildebrand hinterlassen hatte, bemerkte Werner Haftmann, dass Hildebrands Prinzipien des räumlich-plastischen Gestaltens und des streng architektonischen Aufbaus auch die Möglichkeit einschlossen, die von der Natur vorgegebenen Formen abstrahierend festzuhalten.²²¹ Somit war Hildebrand schon damals, wie Rebel bemerkt: „... mit der Reduktion auf klare optische Gesetzlichkeit auch in der eigenen bildnerischen Praxis ein heimlicher Moderner.“²²²

Zu Problemen der zeitgenössischen Kunst hat sich Hildebrand selten geäußert. Der Jugendstil sowie die französische Plastik eines Aristide Maillol (1861-1945), der in einer Formgeschlossenheit schwellende plastische Figuren mit einer seelischen, unkomplizierten Grundstimmung in seinen Rundplastiken zeigte, fanden bei ihm keine Beachtung, obwohl die jungen Künstler um 1910 stark von Maillols Figurenauffassung beeinflusst wurden.

Vor allem Rodin, der die Skulptur aus einem zeitlosen Sinnbild zum Abbild der Gegenwart geführt hatte und seelische Emotion zeigte, wie bei seinen „Bürgern von Calais“, entsprach nicht Hildebrands Anforderung an die Zeitlosigkeit einer Skulptur. Erst 1917 hat sich Hildebrand intensiver mit Rodins Skulpturen befasst. Er schrieb an Kronprinz Rupprecht: *...den Entwurf der Balzac Statue von Rodin habe ich mir angesehen, er ist allerdings sehr fein charakteristisch und lebendig. Groß als Monument auf der Straße aber doch zu genrehaft in der Art der heutigen Italiener gedacht.*²²³ Ein paar Monate später schrieb er an den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin: *„Ich bewundere nämlich Rodin sehr als speziellen Bildhauer, wenn ich ihn auch keinen Künstler im eigentlichen Sinne nennen kann. Wo er ein Ganzes schaffen will ist er ahnungslos. Organisch lebensvoll aber den Körper erfassen, hat er wie*

²¹⁹ Vgl. Haftmann 1988, S. 7f.

²²⁰ Vgl. Kuhl: 1999, S. 35

²²¹ Vgl. Haftmann 1988, S. 6f.

²²² Kehr/Rebel (Hrsg.) 1998, S. 42

²²³ AH an Kronprinz Rupprecht, Brief v. 26. April 1917. In: B. Sattler: Briefe 1962, S. 660

wenige verstanden, ein gewaltiger Spezialist.“²²⁴ Hildebrand schwankte in seiner Beurteilung von Rodins Werken zwischen Kritik und Anerkennung. Er bezog seine Kritik möglicherweise auf die Wirkung des Denkmals der „Bürger von Calais“, die keine Hauptansicht dem Betrachter bot und im individuellen seelischen Ausdruck der Personen eine Allgemeingültigkeit vermissen ließ.

I.5.2. Die letzten Jahre mit Hildebrand 1919-1921

Am 7. November 1918 wurde München von der Revolution erfasst und König Ludwig III. abgesetzt. Kurt Eisner, der Führer der Revolution, wurde als erster Ministerpräsident der Ersten Bayerischen Republik vereidigt. Diese Vorgänge waren für Hildebrand und seine Familie unfassbar und erschütterten alle zutiefst. Besonders schmerzlich war es für Hildebrand die Vertreibung des Bayerischen Königshauses im Herbst 1918 miterleben zu müssen.²²⁵ Georgii teilte das Entsetzen seiner Schwiegereltern. Am 12. Januar 1919 schrieb er an Kronprinz Rupprecht:

*„Zu schreiben drängt es mich immer mehr, besonders nach den tieftraurigen innenpolitischen Ereignissen, denen wir so machtlos gegenüberstehen. Unsere Anhänglichkeit und Treue zum geliebten Königshaus können wir nur zeigen indem wir heute Bayer. Volkspartei wählen.“*²²⁶

Wie viele geistesbürgerliche Zeitgenossen, die in einem humanistischen Ideal ihre Weltordnung zu finden glaubten und alle historischen Ereignisse der politischen und sozialen Auseinandersetzungen ignoriert hatten, wurde auch Hildebrand durch die folgenden Veränderungen zu tiefst verstört.

Die Ermordung Eisners im Februar 1919 war das Fanal für die sich radikalisierte Räterepublik in München. Da man Hildebrand verdächtigte in konspirativer Verbindung zu Kronprinz Rupprecht gestanden zu haben, bestanden im Mai 1919 die Kinder und Schwiegersöhne darauf, Hildebrand und seine Frau in die Schweiz zu bringen.²²⁷ Der sechsendreißjährige Georgii übernahm in dieser Zeit die Beaufsichtigung des Hauses und die Weiterführung des Atelierbetriebes. Auch nach

²²⁴ AH an Heinrich Wölfflin, Brief vom 16. September 1917. In: B. Sattler Briefe 1962, S. 671, Anm. 530

²²⁵ Vgl. Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.) 1981, S. 92

²²⁶ NL Kronprinz Rupprecht, GHA 290: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht; München 12. Januar 1919.

²²⁷ Vgl. B. Sattler: Briefe 1962, S. 698 f.: Irene v. Hildebrand an Helene Raff, Lugano, 24. Mai 1919 und vgl. Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.). 1981, S. 92. Die Schriftstellerin H. Raff war mit Hildebrands befreundet.

Hildebrands Rückkehr, kümmerte sich Georgii um dessen Werke. So führte er die Verhandlungen mit der Erzgießerei v. Miller und der Gießerei Leyrer über den Guss der Nischen-Figuren für den Hubertustempel²²⁸, die schließlich am 12. Mai 1921 alle aufgestellt werden konnten.

Als das Ehepaar Hildebrand Anfang November 1919 nach München zurückkehrte, waren Hildebrands Optimismus und Heiterkeit verschwunden und die Arbeit fiel ihm schwer. Im Januar machte sich die Familie große Sorgen um Hildebrands Gesundheit. Nach einer Lungenentzündung traten Lähmungserscheinungen an der rechten Hand und Hemmungen beim Sprechen auf. Wenn sich auch sein körperlicher Zustand langsam wieder besserte, war *„sein Wesen noch ganz verändert und seine strahlende Frische ist vollständig verschwunden. Nie war er so deprimiert und freudlos...“*, schrieb Georgii an Kronprinz Rupprecht.²²⁹ Adolf v. Hildebrand starb am 18. Januar 1921, seine Frau Irene folgte ihm im September des Jahres.²³⁰

I.6. Georgii nach Hildebrand – neue Impulse und Orientierung

I.6.1. Georgiis Atelierbetrieb und Arbeitsmethode

Nach Hildebrands Tod übernahm Georgii die Ateliers und die Werkzeuge seines Schwiegervaters und führte zunächst den Werkstattbetrieb fort. Zusammen mit Hildebrands Mitarbeitern war er verantwortlich für die Aufstellung der Figuren vom „Vater–Rhein-Brunnen“²³¹ in Köln. Dazu bemerkte Georgii später:

*„In Köln wurde ein Hildebrandbrunnen aufgestellt noch nach seinem Tode. Er hatte ihn sehr schön gedacht und er hatte auch Modelle dazu gemacht, aber in der späteren Ausführung wurden sie sehr verwässert. Ich war damals, als er ausgeführt wurde, im Krieg und konnte nicht eingreifen. Ich hatte natürlich die Voraussetzungen dazu durch das lange Arbeiten mit Hildebr. zusammen und so wurde er auch damals am Ring aufgestellt, ich war dabei und im Krieg ging er zugrunde.“*²³²

²²⁸ NL Kronprinz Rupprecht, GHA 290: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, München 13. März, 19. April 1920 und Höhenrain 4. u. 20. August 1920. Die Waldfrau war zum Bronzeguss bei Miller, der alte Jäger in der Gießerei C. Leyrer in München. Der Bogenschütze und die Diana wurden noch im Atelier überarbeitet.

²²⁹ Vgl. NL Kronprinz Rupprecht, GHA 290: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht; München 7. Januar u. 5. Februar 1920 (Zitat).

²³⁰ Adolf und Irene v. Hildebrands Grab, gestaltet von Carl Sattler, befindet sich auf dem Dorffriedhof in München-Oberföhring.

²³¹ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 286- 291

²³² NL Th. Georgii: Erinnerungen, S. 23

Aus dieser Äußerung ist zu entnehmen, dass sich Georgii als künstlerischer Nachfolger Hildebrands sah. Bestätigt wurde er darin auch durch Hildebrands ehemalige Auftraggeber (Universität München, Kronprinz Rupprecht, Adenauer u.a.), die den Künstler mit neuen Aufträgen bedachten oder ihm die Ausführung einer Kopie oder eines Nachguss von Hildebrands Arbeiten anvertrauten. 1924 ließ Carl Duisberg (Kurzkatalog) einen Guss seiner Bronzestatue von Georgii nacharbeiten, die Hildebrand 1909 geschaffen hatte.²³³ Die Stadt München stiftete 1929 dem Deutschen Museum eine Marmorkopie der Marmorbüste von Max v. Pettenkofer (Kurzkatalog), die Hildebrand 1899 gearbeitet hatte. Georgii schlug diese 1929 nach dem Vorbild selbst aus dem Stein.²³⁴ 1936 meißelte der Künstler eine Marmorbüste von Werner v. Siemens (Kurzkatalog) frei aus dem Stein nach einem originalen Gipsmodell der Marmorbüste Hildebrands von 1892.²³⁵

Nach dem Verkauf des Hildebrandhauses 1934 konnte Georgii zur Miete nur noch Hildebrands Atelier nutzen und den kleinen Raum neben dem Eingang untervermieten. Die dort zuvor jahrelang öffentlich ausgestellten Werke von Hildebrand²³⁶ wurden teilweise in sein Atelier umgeräumt, wie alte Aufnahmen zeigen.

Georgiis handwerkliche Fertigkeit befähigte den Künstler in den verschiedensten Materialien zu arbeiten und dabei die entsprechende Arbeitsmethode perfekt zu beherrschen. So konnte er den Werkprozess verschiedener Arbeiten von der Idee über Ton-, Wachs- und Gipsentwürfe bis zu Vollendung in Stein, Holz und Metall selber ausführen. Dabei unterschied er deutlich zwischen der plastischen Arbeit in leicht bildsamen Werkstoffen wie Ton, Wachs und Gips, da durch Auftragen und Wegnehmen Änderungen vorgenommen werden konnten. Die so aufgebauten Werke sind kleinteiliger und differenzierter, mit Gesten und teilweise ausladenden Bewegungen gearbeitet. Gelegentlich modellierte er Tonskizzen für Skulpturen in verschiedenen Stellungen, bis die endgültige Komposition festgelegt war. Die Mehrzahl der kleineren

²³³ Vgl. Hass 1984, S. 172, Abb. 175.

²³⁴ vgl. Hass 1984, S. 124. Deutsches Museum Inv. Nr. 65117 mit Vermerk: „Theodor Georgii nach Hildebrand“. Diese Kopien sind nicht in Georgiis Verzeichnissen aufgeführt, jedoch hier im Kurzkatalog abgebildet.

²³⁵ Vgl. Hass 1984, S. 120, Abb. 91 und S. 48 Vergleich zur Marmorbüste.

²³⁶ Vgl. dazu: Peter Breuer: Eindruck beim Besuch in Hildebrands Atelier. In: Bayerische Staatszeitung Nr. 71 vom 27./28. 3. 1932. Breuer, der Georgii in seinem Atelier aufsuchte, berichtete, dass dort noch manches von Hildebrand ausgestellt war, vor allem Skizzen und Handzeichnungen. Diese wurden in einem Schaukasten alle paar Wochen gewechselt, da der Raum der Allgemeinheit zugänglich war.

Werke goss der Künstler anschließend selbst in Gips. Die Abformung großer Werke in Gips und Metall erfolgte durch entsprechende Werkstätten.²³⁷ Dabei kontrollierte er die Ausführung, damit die Qualität des künstlerischen Entwurfs nicht verwässert wurde. Bei kleineren Objekten wie Tierskulpturen und Büsten, übernahm er selbst die Ziselierung nach dem Bronzeguss.

Zeichnerische Vorarbeiten zu seinen Werken fertigte er nur gelegentlich und in unterschiedlicher Anzahl. Davon sind nur einige lose Blätter im Nachlass²³⁸ erhalten, obwohl Georgii selbst berichtet, dass er zu seiner Arbeit an dem Relief des „Christophorus“ (Kat.422) in Passau über dreißig Varianten zeichnete, bis seine Figur so in seinem Gedächtnis verankert war, dass er bei der Ausführung nicht mehr auf Zeichnungen zurückgreifen musste.²³⁹ Auch in seinem Verzeichnis sind Aktzeichnungen für den Schumacher - Sarkophag angegeben, die nicht mehr vorhanden sind.²⁴⁰ Vielleicht hat Georgii viele Zeichnungen und Skizzen vernichtet, damit niemand nachvollziehen konnte, wie viel Mühe er sich gab, bis sein Werk seinen Ansprüchen genügte, wie dies auch von Vasari über Michelangelo berichtet wird.²⁴¹

Kurz nach Hildebrands Tod beschrieb Georgii seine Vorstellungen über „Das freie Gestalten in Stein“ (Kap.II.5.2.). Diese künstlerische Arbeitsmethode war dem Bildhauer so bedeutend, so dass die Schrift auch als Vermächtnis Hildebrands zur Neubelebung dieser Kunst aufzufassen ist. Hildebrand hatte im Vorwort zu seinem Traktat geschrieben: *„Es gipfelt daher meine Arbeit in dem Kapitel über die Steinarbeit. Dieser praktische Vorgang ist im Grunde nur die Realisierung all der künstlerischen Vorstellungen, über die in den vorausgegangenen Kapiteln gehandelt wurde ...“*²⁴²

Georgii geht in seiner Schrift nicht auf Hildebrands theoretische Voraussetzungen zur Form ein, sondern mehr von der Praxis aus betrachtet er die verschiedenen Möglichkeiten der Steinarbeit, die in seiner Zeit vorwiegend durch ein mechanisches Übertragen eines Originalmodells durch Punktieren erfolgte.

²³⁷ Gießereien wie: Leyerer, München; Priessmann & Bauer, München

²³⁸ Sein Enkel Dr. Johannes Wetzel, der den Nachlass verwahrt, vermutet, dass Georgii kaum zeichnete oder die Zeichnungen (Kurzkatalog) vernichtet wurden.

²³⁹ fm: Professor Georgii verzichtet auf ein Modell. In Passauer Neue Presse, Nr. 59 v. 16.4.1953, S. 5

²⁴⁰ NL Th. Georgii: Verzeichnis GV II Nr. 228

²⁴¹ Vgl. Giorgio Vasari: Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti. Stuttgart 1996, S. 252 (Reclam Nr. 9467)

²⁴² Bock 1969: Vorwort zu „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ 3. Auflage 1903, S. 11

Die mühevoll und zeitintensive Steinarbeit, angeregt durch seinen Lehrer und Michelangelo, führte Georgii in der Regel selbst aus, denn schon zu dieser Zeit beschäftigte Georgii nur noch gelegentlich Gehilfen und Hilfskräfte, die ihm bei der Arbeit halfen.²⁴³ Zur Auswahl der geeigneten Blöcke begab er sich vorher in die entsprechenden Steinlager und Steinbrüche²⁴⁴ um vor Ort die Qualität zu prüfen und den Block in den von Georgii vorgegeben Maßen vorbereiten zu lassen.

In seiner Schrift betont Georgii, dass die wichtigste Vorarbeit in einer intensiven geistigen Beschäftigung mit dem Werk bestehe, so dass die Ausführung dazu fest in seiner Vorstellung verankert war.²⁴⁵ Georgii bezieht sich in seiner Aussage auf Michelangelo, der als junger Künstler danach strebte von den Meistern der Frührenaissance (Giotto, Masaccio, Donatello) sowie den griechischen und römischen Skulpturen in den Sammlungen der Medici und den Ausgrabungen in Rom (1905 Entdeckung des „Laokoon“ und „Apoll von Belvedere“), Stellungen und Bewegung in seinem Gedächtnis zu speichern und so die Gestalten seiner Phantasie aus dem Marmor zu realisieren.²⁴⁶ Quellen zur Aufwertung des Künstlers vom Handwerker zum geistig tätigen Schöpfer finden sich schon in dem Malereitratat von Cennino Cennini („Libero del arte“), in dem er den Maler mit dem Dichter gleichstellte. Ebenso sahen Leon Battista Alberti („De pictura“ 1434) und Leonardo da Vinci die Maler als Gelehrte der Kunst. Leonardo schloss den Bildhauer aus, den er nur als Handwerker anerkannte, da sich dessen Werke nur auf die einfache Darstellung des äußeren Erscheinungsbildes konzentrierten. Damit begann ein Wettstreit über den Rang der Künste (Paragone), den Leonardo und Michelangelo in Konkurrenz um das beste Schlachtengemälde austrugen.²⁴⁷ Für Vasari waren Malerei und Bildhauerei gleichwertig, denn beide Künste stützen sich auf das „disegno“, in dem er die schöpferische Kraft des Künstlers verwirklicht sah. Er verstand darunter nicht nur die Zeichnung sondern auch die „invenzione“, die Idee, welche vor der Verwirklichung im Inneren des Künstlers gestaltet wurde. Damit wird von Vasari *„die geistige Potenz des Entwurfs über die*

²⁴³ Mündliche Information von seinem späteren Schüler und Gehilfen, dem Bildhauer Martin Mayer 2008

²⁴⁴ Steinbrüche wie: Kiefersfelden, Ruhpolding in Obb.; Treutlingen/Fränkischer Jura; Steinlager und Werkstätten in München.

²⁴⁵ Vgl. Th. Georgii: In: Klees 1930, S. 33

²⁴⁶ Vgl. Ernst H. Gombrich: Die Geschichte der Kunst. Stuttgart, Zürich, 1992, 5. durchgesehene Auflage, S. 240 f. (Gombrich 1992)

²⁴⁷ Leonardo „Schlacht von Anghiari“, Michelangelo „Schlacht von Cascina“ für den Ratsaal im Palazzo Vecchio um 1503

Ausführung“ erhoben.²⁴⁸ Die Zeichnung und Skizze wurde auch als Dokument des künstlerischen Schaffungsprozesses gewertet. In Michelangelo erkannte Vasari schon zu Lebzeiten das Universalgenie und er wurde als der „Göttliche“ verehrt, obwohl Michelangelo sich selbst nur als Bildhauer bezeichnete, der seine Skulpturen nach seinen Visionen aus dem Marmor schlagen wollte. Arnold Hauser schrieb zu Michelangelo:

*„Er ist der erste moderne, einsame, dämonisch getriebene Künstler, der von seiner Idee besessen ist, der sich seinem Talent gegenüber tief verpflichtet fühlt und im eigenen Künstlertum eine höhere, über ihm selbst stehende Gewalt erblickt. Erst jetzt vollendet sich die Emanzipation des Künstlers, die erst wieder um 1900 erreicht wird.“*²⁴⁹

In Bewunderung von Michelangelo schrieb Georgii als Einleitung seiner Schrift zur Steinarbeit: *„Was ist dem Bildhauer sein Block? Keine tote Masse, nein - erfüllt von den Gestalten seiner Vorstellung so lebendig, so glühend und eindrucksvoll, wie sie eben nur in der Vorstellung leben, noch frei von der Unvollkommenheit menschlichen Könnens.“*²⁵⁰

Georgii bevorzugte das Werk, ungebunden an einen Entwurf, mit wenigen Punktierungen, frei aus dem Stein herauszuhauen. In dieser Weise konnte er auf das Material reagieren wie dies auch bei der Arbeit des „Steinwerfers“ am Wittelsbacher Brunnen notwendig wurde. Damit unterschied sich die fertige Marmorarbeit oft vom Modell.

Georgii begann wie auch Hildebrand den Block von der Hauptansicht her zu bearbeiten. Wichtige Verhältnisse der Massen wurden zunächst flach angedeutet, so dass diese schon im Streiflicht sichtbar wurden. In der weiteren Arbeit wurden die vorderen Teile gerundet, tiefer liegende traten hervor. Die Einzelformen ergaben sich mehr und mehr im Einklang mit der Gesamtform. Steinbüsten zeigen häufig zunächst die Ausarbeitung des Gesichts, bevor er sich mit den Haaren und dem Büstenabschnitt beschäftigte. Eine Übertragung des Modells in Stein mit Hilfe der Punktiermaschine ließ er nur gelegentlich von einer Steinbildhauerwerkstatt soweit vornehmen, dass die groben Massen beseitigt waren und noch ausreichend Material für die Vollendung durch seine Hand zur Verfügung stand. Er wollte immer die künstlerische Freiheit behalten, spontan bei der Arbeit Korrekturen vornehmen zu können. Naturvorgaben werden vom

²⁴⁸ Vgl. Vasari 1996, Nachwort S.318 mit Zitat

²⁴⁹ Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1953, S. 341

²⁵⁰ Th. Georgii: In: Klees 1930, S. 31

Künstler beachtet, „ihre Formen aber nie unmittelbar verwendet“, wie Georgii schrieb.²⁵¹ Das direkte Arbeiten in Stein führte auch, bedingt durch das harte Material, zu einer stilistisch strengeren Figurenauffassung, bei der Details zu Gunsten der Form entfielen. Georgii war ungemein fleißig, arbeitete von früh morgens bis abends im Atelier oder im Freien. Seine athletische Natur ermöglichte es ihm, die schwerste und härteste Arbeit mit einer unglaublichen Sicherheit bis ins hohe Alter zu vollbringen. Der Künstler trug bei der Arbeit gewöhnlich einen weißen Kittel, oft eine Papiermütze auf dem Kopf, wie ihn die Aufnahmen bei der Arbeit zeigen. Dabei setzte er sich deutlich von den Künstlern um die Wende zum 20. Jahrhundert ab, die sich damals repräsentativ im Anzug bei der Arbeit fotografieren ließen.

In den dreißiger Jahren schnitzte der Künstler mehrfach sakrale Werke in Holz, die für den Innenraum von Kirchen bestimmt waren. Dazu gehörten monochrome wie gefasste Arbeiten.²⁵² Holz war für Skulpturen in der Gotik ein beliebter Werkstoff, der auch von den Maler-Künstlern der „Brücke“ um 1910 für ihre expressionistischen Skulpturen, angeregt von denen der Naturvölker, wieder bevorzugt benutzt wurde (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff u.a.).

Neben der üblichen Bildhauerarbeit beherrschte Georgii auch die Metall- und Schmiedearbeit, die jeweils eine spezielle Technik erforderte. Die Metallarbeit wandte Georgii für seine Reliefwerke am Altar der „St. Martinskirche“ (Kat.431) in München-Moosach an. Für die Tabernakeltüren wurden vom Künstler vier Reliefs aus vergoldetem Kupferblech von der Rückseite getrieben (die übliche Technik des Treibens ging von der Vorderseite aus), um kantige Konturen zu vermeiden und den Reliefs einen besonderen Glanz durch weiche Linien zu verleihen. Auch Schmiedearbeiten, wie das große Eisenkreuz auf dem „Grab von Julius Langbehn“ (Kat.496), führte Georgii selbst für seinen in Bronze gegossenen Corpus Christi aus.

I.6.2. Konversion zum Katholizismus 1922

Das Hildebrandhaus war einer der kulturellen Treffpunkte der Stadt gewesen. Zunächst waren Adolf und Irene v. Hildebrand die Gastgeber von vorwiegend gelehrten Kunstenthusiasten mit denen sie und die Kinder ästhetische und theoretische Dispute pflegten. In den späteren Jahren waren es die erwachsenen Kinder, die andere Gäste

²⁵¹ Th. Georgii: In: Klees 1930, S. 35. Dies bezieht sich auf Hildebrand in der Unterscheidung von realer Daseinsform und Wirkungsform, die es gilt zu schaffen.

²⁵² Es gibt keine Belege darüber, dass der Künstler die Fassung der Objekte selbst übernahm.

einladen. In einem Unbehagen an einem rein ästhetischen Dasein entwickelte sich in ihnen ein Interesse für katholische Kunst, Literatur und andere Weltanschauungen und „deuteten damit ein Unbehagen an der bürgerlichen Welt der Eltern und deren ästhetischer Rechtfertigung an.“ Eine allgemeine Bewegung zu religiösen Fragestellungen setzte schon vor Kriegsbeginn ein. Junge Leute suchten im Sinne des Philosophen Max Scheler nach einer soziologischen Neuorientierung, einer Versöhnung von Sozialismus und Christentum.²⁵³ Dietrich v. Hildebrand²⁵⁴, im Freundeskreis „Gogo“ genannt, freundete sich 1908 mit Max Scheler²⁵⁵ an und begeisterte sich für dessen Theorien. Dietrich hatte sich schon mit sechs Jahren für die Religion interessiert, obwohl sonst keiner in der Familie religiös war. Er wurde mit sieben Jahren in Florenz in der französisch reformierten Kirche getauft, „aus reiner Konvention“ wie er schrieb.²⁵⁶ Am 11. April 1914 traten Dietrich und seine Frau Gretchen in die katholische Kirche ein.²⁵⁷ Als die Eltern Hildebrand von dem vollzogenen Übertritt unterrichtet wurden, war ihre Reaktion „überraschend heftig und bitter“, wie später Alice v. Hildebrand schrieb.²⁵⁸ Auch alle Schwestern von Dietrich, konvertierten zum Katholischen Glauben, den sie vehement bis an ihr Lebensende praktizierten.²⁵⁹ Dietrich hatte schon um 1910 theologisch und philosophisch gebildete Gäste ins Hildebrandhaus eingeladen und war wegen seiner philosophisch-theologischen Publikationen ein geschätzter Referent in Kreisen katholischer Akademiker.²⁶⁰

²⁵³ Vgl. Straub 2007, S. 177, Zitat S. 91

²⁵⁴ Dietrich v. Hildebrand (1889-1977) studierte in Göttingen Philosophie bei Adolf Reinach und Edmund Husserl, bei dem er 1912 promovierte. 1918, nach seiner Habilitation bei Prof. Baeumker in München, lehrte er dort bis 1933 an der Universität. Als Religionsphilosoph war er sehr früh und energisch gegen die Nationalsozialisten aufgetreten, so dass diese ihn schon zum Zeitpunkt des Hitler-Putsches 1923 auf der Liste der zu verhaftenden Personen führten. Nach der Machtergreifung Hitlers rieten ihm seine Freunde von einem Auslandsbesuch nicht mehr nach Deutschland zurückzukehren. So wurde sein Erstexil 1933 Wien und schließlich 1940 die Vereinigten Staaten von Amerika, wo er von 1941-1960 an der privaten Jesuitenhochschule Fordham-University in New York christlich-katholisch geprägte Wertethik lehrte. Er starb 1977 in New Rochelle, USA und ist in München beerdigt. Vgl. dazu: Alice v. Hildebrand 2003, passim

²⁵⁵ Max Scheler (1874 -1928), Sohn einer jüdischen Mutter, konvertierte 1899 zum katholischen Glauben. Von 1906 bis 1910 war er in München Schüler des Phänomenologen Theodor Lipps, heiratete 1912 Märit Furtwängler, die er über Dietrich v. Hildebrand kennen gelernt hatte. Vgl. dazu: Straub 2007, S.150f.

²⁵⁶ Erinnerungen von Dietrich Hildebrand, Manuskript, Archiv der Monacensia, o. J., unpagniert, Akt L 5226 (Dietrich v. Hildebrand. Erinnerungen)

²⁵⁷ Vgl. Alice v. Hildebrand, 2003, S. 102;

²⁵⁸ Alice v. Hildebrand, 2003, S. 105

²⁵⁹ Alle Kinder waren protestantisch getauft, jedoch ohne den Glauben zunächst zu praktizieren. Dietrichs Schwester Elisabeth trat schon heimlich 1913 in die katholische Kirche ein und unter dem Einfluss Dietrichs Irene u. Berthe 1916, Eva 1917, Sylvia 1921, nachdem ihre Ehemänner zunächst heftigen Widerstand geleistet hatten. Vgl. dazu Alice v. Hildebrand 2003, S. 107 f., 95, 16

²⁶⁰ Vgl. Kehr / Rebel (Hrsg.) 1998, S. 40f.

Adolf v. Hildebrand, nominell protestantisch, war von der Hinwendung seiner Kinder zum Glauben nicht begeistert und zog sich während der Gesprächsrunden in sein Atelier zurück.²⁶¹ Dietrich berichtete in seinen Erinnerungen, dass für den Vater „*Schönheit und ästhetische Welten das Letzte und Höchste als Gegensatz zur Religion*“ bedeuteten und die Mutter als nicht „*überzeugte Christin, jedoch tiefe Ehrfurcht vor allen Religionen*“ hatte.²⁶² Curtius beschrieb den im Haus herrschenden religiösen Geist: „*Es fehlte nur ein Element des Geistes, das freilich nachher, als es den Kindern durch den Philosophen Scheler nahegebracht wurde, sie umso stärker überfiel, die Religion.*“²⁶³

Nach dem Tod der Eltern 1921 erlebte das Hildebrandhaus unter den neuen Eigentümern (Dietrich v. Hildebrand und Irene Georgii) „*zwischen 1921 und 1933 eine zweite Blüte*“, die jedoch 1933 abrupt abbrach, wie Bernhard Sattler in seinen Erinnerungen schrieb.²⁶⁴ Ab 1924 veranstalteten Dietrich und seine Frau „Gretchen“ regelmäßig philosophisch-theologische Gesprächsrunden im Salon, zu denen jeder Interessierte willkommen war und an denen zeitweise über hundert Personen teilnahmen, wie Dietrichs zweite Frau Alice später vermerkte.²⁶⁵ Zu den Teilnehmern zählten auch die Georgiis sowie zahlreiche Gäste, dazu gehörten: Prinz Ludwig Ferdinand und Prinzessin Maria de la Paz, Prinz Albrecht, der damalige Nuntius Eugenio Pacelli²⁶⁶ (Kat.214), Baron von Cramer Klett (Kat.33), die Theologen Pater Alois Mager (Kat.231), Prälat Franz Xaver Münch (Kat.239), Pater Lippert (Kat.230) und die Schriftstellerin Annette Kolb (Kat.174).²⁶⁷

Theodor Georgii, der kein praktizierender Christ war, konvertierte erst 1922 und nach langem Zögern zum Katholizismus.²⁶⁸ Einmal widersprach es seinem Charakter, sich so ausschließlich der Begeisterung seiner Frau und deren Geschwister anzuschließen und zum anderen nahm er wahrscheinlich auch Rücksicht auf die Gefühle seiner Schwiegereltern, denn er konvertierte erst nach deren Tod. Möglicherweise brachte ihm auch die theologische Gesprächsrunde im Hildebrandhaus den Glauben näher, obwohl er

²⁶¹ B. Sattler: Briefe, 1962: AH an Fürstin Thurn und Taxis vom 30. Februar 1917, S. 674

²⁶² Dietrich v. Hildebrand: Erinnerungen

²⁶³ Ludwig Curtius: Deutsche und antike Welt. Lebenserinnerungen. Stuttgart 1951, S. 226;

²⁶⁴ Burmeister / Hoh-Slodczyk (Hrsg). 1981, S. 93

²⁶⁵ Vgl. Alice v. Hildebrand 2003, S. 174

²⁶⁶ Eugenio Pacelli war von 1917-1925 Nuntius in München.

²⁶⁷ Kuller/ Schreiber: 2006, S. 21

²⁶⁸ Vgl. Klees 1930, S. 13;

zunächst die Konversion seiner Frau Irene abgelehnt hatte.²⁶⁹ Mit zahlreichen Theologen aus dieser Zeit verband Georgii eine lebenslange Freundschaft, die auch in Bildnissen der Personen erhalten sind.²⁷⁰ Insbesondere war Georgii von Nuntius Pacelli beeindruckt, den er zu jener Zeit porträtierte. Lebenslang verehrte ihn der Künstler und modellierte auch später verschiedene Bildnisse, als Pacelli zum Papst Pius XII. gewählt worden war. Dazu benutzte er als Vorlagen Fotografien und die Begegnung mit dem Papst bei Besuchen in Rom.

Irene und Theodor Georgii traten als praktizierende Christen dem „Dritten Orden St. Anna und Gabriel“ in München bei.²⁷¹ Georgii wendete sich nun intensiv der christlichen Kunst zu, die ein eigenständiger Bereich seines Schaffens wurde.

I.6.3. Höhepunkt der künstlerischen Tätigkeit Georgiis in den zwanziger Jahren.

I.6.3.1. Aufträge für Porträts und Grabmäler

Die Jahre zwischen 1919 und 1922 bedeuteten für Georgii erste Geldsorgen. Um den aufwändigen Lebensstil der Familie weiter finanzieren zu können ordnete er vorsorglich Sparmaßnahmen an, die jedoch nur halbherzig umgesetzt wurden. 1921 war in der bekannten Zeitschrift „Die Kunst für alle“ ein lobender Artikel über Georgiis Werke von Alexander Heilmeyer erschienen, in dem der Künstler auch als Nachfolger Hildebrand gewürdigt wurde. Als Buchautor zu Hildebrands Werken war Heilmeyer bereits einem breiten Publikum bekannt. Diese Veröffentlichung half auch neue Auftraggeber zu finden, so dass Georgii schon bald durch Deutschland reiste um zahlreiche Aufträge für Porträts und Grabmäler auszuführen.

Öffentliche und private Porträtaufträge hatte Georgii schon zu Hildebrands Lebzeiten erhalten, denn als Bildhauer und Schwiegersohn schätzten ihn auch dessen Auftraggeber. Nach Hildebrands Tod konnte Georgii an diese Reputation anknüpfen und Bildnisse modellieren, wie die der Familie „Boveri“, „Kronprinz Rupprecht“, „Paul Wolters“, „Heinrich Wölfflin“, „Joseph Görres“ und „Konrad Röntgen“ für die Münchner Universität sowie „Konrad Adenauer“ und „Walter Braunfels“ für die Musikhochschule in Köln. Diese Beispiele zeigen, dass Georgii in der Zeit von 1921 bis

²⁶⁹ Vgl. Alice v. Hildebrand 2003, S. 107f.

²⁷⁰ Vgl. dazu: Alice v. Hildebrand 2003, passim. In ihrem Buch über Dietrich v. Hildebrand lassen sich ca. 15 Personen nachweisen von denen Georgii Porträts, vorwiegend um 1917-30, anfertigte.

²⁷¹ Die Drittordensgemeinschaft (Terziaren) ist eine Laienorganisation, die einem Orden angeschlossen ist. Sie verlangt von ihren Mitgliedern die Bereitschaft zum Einsatz im kirchlichen Leben und der Mission.

1930 die meisten Bildnisse von bekannten Persönlichkeiten schuf und ein begehrter Porträtist war, der sich nur selten um Aufträge bemühen musste. Nach seiner Zuwendung zum katholischen Glauben modellierte er auch erstmals Porträts von kirchlichen Würdenträgern wie „Nuntius Pacelli“, „Papst Pius XI.“ und „Kardinal Faulhaber“. 1925 reiste der Künstler nach Berlin, um dort Büsten der Direktoren der Deutschen Bank und deren Kinder nach Originalmodellen zu arbeiten. Die Kontakte ergaben sich wahrscheinlich über „Alfred Blinzig“, der seit 1909 mit Georgiis Cousine Margarete verheiratet war.²⁷² Johann Lachner schrieb über diese Jahre: „...*man ließ sich von Georgii porträtieren, wenn ,man' jemand war.*“²⁷³

Weitere Großaufträge waren Grabmäler in München, Berlin, Guben, Innsbruck und Köln für die Familien Karl, v. Zumbusch, Fischer, Arnhold, v. Simson, Wolf, Ludwig v. Pastor und Adenauer. Die Arbeit an einem großen Sarkophag für den Deutsch-Amerikaner Friedrich Schuhmacher beschäftigte den Künstler von 1926 bis 1930. Somit waren die zwanziger Jahre eine sehr produktive Schaffenszeit für Georgii, die in Berichten über seine Werke Beachtung fand.²⁷⁴

I.6.3.2. Aufträge für sakrale Kunst und Denkmalpflege

Georgii wendete sich nach seiner Konversion zum katholischen Glauben mit Vorliebe der christlichen Kunst zu, „*die mit seiner ethisch-religiösen Weltanschauung vollkommen übereinstimmt*“, wie Heilmeyer schrieb.²⁷⁵ Über Nuntius Pacelli, der von 1917 bis 1925 in München weilte, wurde wahrscheinlich der Kontakt des Künstlers zu Kardinal Michael v. Faulhaber hergestellt, der 1917 von Speyer nach München berufen worden war. Damit war Georgii die Tür für Aufträge christlicher Kunst geöffnet, die zum festen Bestandteil seiner künstlerischen Arbeiten wurde. Aufträge für Porträts von kirchlichen Würdenträgern, Figuren von Heiligen sowie Einzelwerke für Kirchen und Klöster erhielt er von dieser Zeit an bis ins hohe Alter, da die Kirche auch in schlechten Zeiten über finanzielle Mittel für künstlerische Werke verfügte.

²⁷² Margarete Blinzig war die Tochter von Georgiis Onkel Max Georgii (1855-1934), Aufsichtsratsvorsitzender der Allianz AG in Berlin.

²⁷³ Johann Lachner: Theodor Georgii zum 75. Geburtstag. In: Süddeutsche Zeitung v. 30.4.1958

²⁷⁴ Vgl. Alexander Heilmeyer: Münchner Künstlerköpfe. Der Bildhauer Theodor Georgii. In MNN Nr. 163 v. 17.6.1930; h.m.: Bronzesarkophag für Amerikaner. In: Bayerische Staatszeitung Nr. 230 v. 5./6. Oktober 1930

²⁷⁵ Alexander Heilmeyer: Theodor Georgii 50 Jahre alt. In: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 118 vom 30. April 1933

1924 wurde Georgii als künstlerischer Berater der Dombauhütten in Regensburg und Passau ernannt. Diese Berufung erfolgte, da Georgiis Qualitäten als Steinbildhauer bekannt und geschätzt waren.

In Regensburg beabsichtigte man zu Beginn der zwanziger Jahre eine Staatliche Dombauhütte zu gründen um die vielfältigen Arbeiten am Dom bewältigen zu können.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren am Dom St. Peter größere Instandsetzungsarbeiten notwendig, mit deren technischer Leitung der Dombauverein 1859 Franz Joseph Denzinger²⁷⁶ als Dombaumeister beauftragt hatte. Für die Arbeiten wurde aus ästhetischen Gründen weiterhin Grünsandstein verwendet, der jedoch wegen der Luftverschmutzung (Schwefeldioxyd) im Laufe der Zeit enorme Verwitterungsschäden zeigte, sodass schon zu Beginn des folgenden Jahrhunderts Bauteile und Skulpturen durch Kopien aus Kalkstein ausgetauscht werden mussten. Als Vorlage für Steinkopien dienten anmodellerte Gipsmodelle vom Original, die dann mit Hilfe von Punktiergeräten übertragen wurden. Auch diese Kopien waren nach kurzer Zeit so verwittert, so dass man überlegte, dem ruinösen Zustand des Doms, durch die Gründung einer Staatlichen Dombauhütte Einhalt zu gebieten.²⁷⁷

Georgii, der zu Rate gezogen wurde, vertrat die Meinung, künstlerisch wertvolle Plastiken abzunehmen und zu sichern, die unbedeutenden „in Schönheit sterben lassen“, um den Restaurierungsbedarf überhaupt zu bewältigen. Kopien sollten nur von den Originalen hergestellt werden, die von Bedeutung für das Gesamtensemble waren. Diese Kopien müssten dann frei, ohne Einsatz der Punktiermaschine entstehen, um den geistigen Gehalt des Originals zu erfassen. Dazu bedürfe es einer eigenen qualitativen Ausbildungsstätte für junge Steinmetze in Form einer Dombauhütte, die auch letztlich neue Dombaumeister hervorbringen würden. Zugleich wäre eine Qualitätssicherung zur Restaurierung von Domen und sakraler Kunst über Generationen gesichert.²⁷⁸ Georgii fand mit diesen künstlerischen und konservatorischen Ansichten Gehör und damit auch großen Einfluss auf die praktizierte Denkmalpflege.

²⁷⁶ Franz Joseph Denzinger (1821- 1894), Dombaumeister in Regensburg bis 1871, war einer der gelehrten Architekten des 19. Jh. . Er organisierte nach Kölner Vorbild eine Bauhütte, in der er eine große Zahl freier Steinmetze beschäftigte.

²⁷⁷ Für wertvolle mündliche Hinweise dazu danke ich Frau Isolde Schmidt in Regensburg, die z. Zt. an einer Dissertation über die Dombauhütte arbeitet. Siehe auch dazu: Isolde Schmidt / Ulrike Wendland: Restaurierungen am Regensburger Dom 1859-1939, Abschlussarbeit für das Aufbaustudium Denkmalpflege der Universität Bamberg und der Fachhochschule Coburg 1987/88, Bamberg 1988, S. 107-119 (Schmidt/Wendland 1988)

²⁷⁸ BayHSTA MK 49290 Domkirche Regensburg 1925-1928

Die Gründung einer Staatlichen Dombauhütte wurde im Sommer 1923 beschlossen. Mit der Berufung durch die Oberste Baubehörde von Prof. Dr. Joseph Schmitz (1886-1936)²⁷⁹ zum Dombaumeister, Karl Zahn als Referent des Landbauamtes und Prof. Theodor Georgii als künstlerischer Berater, entschloss man sich wirkungsvoll nach neuesten Restaurierungsmethoden und Techniken vorzugehen. Eine Erneuerung im neugotischen Stil wurde kaum noch vorgenommen, sondern man konzentrierte sich darauf, die gotischen Skulpturen in einem Kalkstein bester Qualität frei, ohne den Einsatz von Kopiermaschinen, zu ersetzen.²⁸⁰

Georgii, dessen Meisterschaft in der Steintechnik bekannt war, half geeignete Steinmetze auszusuchen, die er zunächst bei der Nachbildung von ornamentalem Schmuck betreute.²⁸¹ In Anlehnung an originale Reste machte der Künstler dazu skizzenhafte Entwürfe aus Ton, deren Ausführung als Modell und in Stein von den jungen Bildhauern vorgenommen wurde.²⁸²

Georgii hielt sich im Monat einige Tage in der Dombauhütte auf, korrigierte Arbeiten und vermittelte auch anschaulich seine Vorstellungen von der direkten Steinarbeit. Es war jedoch eine lange, mühsame Arbeit über Jahre, bis ein Steinmetz in der Lage war, selbständig zu arbeiten.

Georgii selbst schuf 1928 eine genaue Kalksteinkopie der mittelalterlichen „Marienfigur von der Verkündigungsgruppe“ (Kat.453) am Westflügel, 1930 eine künstlerische Neuschöpfung des „Heiligen Onuphrius“ (Kat.454) von 1894, der am nördlichen Strebepfeiler der Westfassade zu sehen ist. Eine von Georgii geschaffene sitzende „Madonna mit Kind“ (Kat.405), die ursprünglich für einen Auftraggeber in Brasilien gedacht war, konnte wahrscheinlich im Dom nicht aufgestellt werden und wird heute im Lapidarium des Regensburger Doms aufbewahrt. Der Erhalt der Originale durch aufwendige Konservierungs- und Ersetzungsmaßnahmen, zehrte in den 30er Jahren die Hälfte des Etats der Dombauhütte auf, so dass viele Steinmetze entlassen werden mussten. Schmitz schied 1928 aus gesundheitlichen Gründen aus, 1934 starb der langjährige Hüttenmeister Josef Brandl, Karl Zahn wurde 1936 nach Augsburg versetzt. Georgii blieb der Hütte erhalten, obwohl er ab 1934 vorwiegend in Wien war.

²⁷⁹ Vgl.: Schmidt/Wendland 1988, S. 112f. Professor Dr. Joseph Schmitz (1886-1936), Architekt, ausgebildet an den Dombauhütten in Köln und Freiburg, machte zunächst eine Ausbildung als Handwerker. Vor Regensburg war er an St. Sebald in Nürnberg tätig.

²⁸⁰ Mündliche Information von Frau Schmidt in der Dombauhütte, Regensburg

²⁸¹ Die Namen der Dombildhauer Forster und Karl Zander sind überliefert.

²⁸² Vgl. Schmidt/Wendland 1988, S. 117, Abb. 15 u. 16.

Nach Regensburg wurde 1928 auch in Passau eine Dombauhütte zur Sanierung des Doms St. Stephan gegründet. Als Berater und Mitarbeiter hatte Georgii 1924 einen Entwurf für ein Kriegerdenkmal an der nördlichen Aussenwand des Doms geschaffen, der den Erzengel Michael mit Flammenschwert und dem getöteten Drachen zeigt.

Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs kamen die Arbeiten in den Dombauhütten zum Stillstand und konnten erst in den 50er Jahren wieder beginnen.

Georgii nahm 1953, nachdem der Wittelsbacher Brunnen restauriert war, seine Tätigkeit in Regensburg und Passau wieder auf. Beschädigte Figuren, Ornamente und Friese, die am Dom erneuert werden mussten, konnten nach Georgiis Verständnis nur in freier Steinarbeit gearbeitet werden, um sich lebendig in die noch vorhandenen Originale einzufügen. Er selbst meißelte am Passauer Dom die Figur des „Hl. Stephanus“ (Kat.455) sowie einige „Tierskulpturen“ (Kat.456, 457) in Stein. Es entstanden neu erlebte Figuren und Ornamentmotive, die weder Kopien der alten, noch der neogotischen oder neobarocken Formen waren.

Georgii war in seiner künstlerischen Betreuung und Beratung²⁸³ eine zentrale Figur im Dombauhüttenkreis, denn sein Einsatz für die Restaurierung der mittelalterlichen Dome in Regensburg und Passau war von nachhaltiger Wirkung.

I.6.3.3. Arbeiten für das Deutsche Museum

Eine besondere Ehre war es für den Künstler, 1921 zum Mitglied auf Lebenszeit des Ausschusses des Deutschen Museums gewählt zu werden, wahrscheinlich an Stelle Hildebrands, der im Januar verstorben war. Vom Museum erhielt Georgii Aufträge über viele Jahre und sein Wissen als künstlerischer Berater war vielfach gefragt. Am 7. März 1930 wurde dem Bildhauer von der Regierung des Freistaates Bayern der Museumsring in Silber mit goldener Platte für seine Verdienste um das Deutsche Museum verliehen.²⁸⁴

Schon 1917 hatte Georgii den Auftrag erhalten ein Relief von „Otto Lilienthal“ und 1919 die Figur eines „Zentaur“ (Kat.336) für den Turmvorbau zu modellieren. Im Mai

²⁸³ Georgii selbst bezeichnete sich in seinem „Kurzen Lebenslauf“ 1953 (Anhang 3) als „Künstlerischer Leiter“ der Dombauhütten in Regensburg und Passau. Frau Schmidt von der Dombauhütte in Regensburg schreibt jedoch, dass er als „Künstlerischer Berater“ des Dombaumeisters Josef Schmitz hinzugezogen wurde. Vgl. Isolde Schmidt: Restaurierungen am Regensburger Dom 1859-1939. In: Der Dom zu Regensburg. Ausgrabungen – Restaurierungen - Forschung. Bamberg 1988, S. 113, Sonderdruck. (I. Schmidt 1988)

²⁸⁴ Urkunde des Freistaates Bayern vom 7. Mai 1930.

1921 wurde Georgii von der Museumsleitung gebeten, Vorschläge zur Gestaltung des Ehrensaals anzufertigen. Für sein Modell, das von den Auftraggebern mit Beifall aufgenommen wurde, erhielt er ein Honorar von 10.000 Mark. Die Ausarbeitung des Modells in der Museumswerkstatt begleitete der Künstler mit Rat und Hilfe, da nach seinem künstlerischen Verständnis „*die Einheit einer Erfindung nicht durch selbständiges Walten anderer Kräfte*“ gestört werden sollte.²⁸⁵ Auch hier wird der qualitative Anspruch des Künstlers an die Einheit von künstlerischem Entwurf und ausführenden Werkstätten deutlich. Für Kunstwerke anderer Künstler war auch Georgiis Rat von Nutzen. Er schlug zum Beispiel im September 1922 vor, die Reliefs, die der Künstler Adolf Rothenburger²⁸⁶ für das Deutsche Museum modelliert hatte, nicht in Betonguss auszuführen, sondern in Gips in die Wand einzulassen, da sonst „*die Schärfe der Formen verschwinde*“²⁸⁷.

Georgiis Gestaltungsvorschläge für Bau- und Kunstwerke wurden von der Leitung des Deutschen Museums sehr geschätzt, sodass ihm 1928 angetragen wurde verschiedene Medaillen mit dem Porträt „Oskar v. Millers“ (Kat.298-300) zur Grundsteinlegung der Bibliothek des Deutschen Museums anzufertigen.

Als der Künstler 1942 kaum Aufträge erhielt, bot er dem Deutschen Museum an runde Reliefs von berühmten „Personen der Elektrotechnik“ (Kat.39-49) zu arbeiten. Die Museumsleitung bestellte daraufhin elf Reliefs, die zügig von Georgii fertig gestellt wurden.

I.6.4. Nebentätigkeiten

I.6.4.1. Künstlerischer Leiter im Theatiner-Verlag (1924-1933)

Der katholische Theatiner-Verlag in München hatte sich besonders auf die Herausgabe christlicher Literatur spezialisiert. Daneben verkaufte der Verlag religiöse, künstlerisch gestaltete Arbeiten, wie Plastiken, Andachts- und Trauerbilder sowie Devotionalien für das private Heim.

Als künstlerischer Leiter des Verlags gestaltete Georgii ab 1924 komplette Buchausstattungen, wie Schriftsatz, Bucheinbände und Titelblätter²⁸⁸ (Kat.394.1.). Damit hatte er einen wesentlichen künstlerischen Einfluss auf die Buchkunst des

²⁸⁵ Archiv Deutsches Museum Akte VA 0378/5

²⁸⁶ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 584 u.586: Adolf Rothenburger kam 1904 als Privatschüler zu Adolf v. Hildebrand und arbeitete als Helfer bis zu Hildebrands Tod. Daneben hatte er auch sein eigenes Atelier.

²⁸⁷ Archiv Deutsches Museum Akte VA 0378/5

²⁸⁸ NL Th. Georgii: Kurzer Lebenslauf 1953. Klees 1930, S. 28

Verlages, der sich zum Ziel gesetzt hatte, klassisch-katholische Werke aller Zeiten in Ausgaben, die auf streng wissenschaftlichen Werken basierten, herauszugeben. Die äußere Form der Bücher sollte ihrem Inhalt entsprechend gestaltet sein, wie das Buch „Die sieben Bußpsalmen“, das nach dem Design von Georgii herausgegeben wurde.

Die Kontakte zum Theatiner-Verlag erhielt der Bildhauer über seinen Schwager Dietrich v. Hildebrand, dessen verschiedene Bücher und Schriften wie eine „Festschrift für das 700-jährige Jubiläum des III. Ordens von der Buße“ (1921) vom Verlag bis 1933 herausgegeben wurden. Weitere Autoren des Verlags waren Mitte der zwanziger Jahre seine Freunde, wie „Siegfried Johannes Hamburger“ (Kat.124), „Pater Alois Mager“ (Kat.231) und „Pater Peter Lippert“ (Kat.230), von denen Georgii Büsten modellierte.²⁸⁹

Neben der Buchgestaltung schuf der Künstler 1924 verschiene kleine sakrale Arbeiten wie Medaillen, Weihwasserkessel und Reliefs in Terrakotta und Majolika (Kat.394-397, 414-416), die vom Verlag zum Verkauf in einem kleinen Prospekt angeboten wurden. Dazu gehörten Wandreliefs mit Darstellungen der „Madonna mit dem Kind“ (Kat.414-416) und Christus im Typus der „Herz-Jesu-Figur“ (Kat.394-397), die als Hausaltar und Weihwasserkessel für die Andacht im Heim vorgesehen waren. Die jeweiligen Halbfiguren auf den Reliefs sind von kräftigen Rosen- und Weinranken umgeben, darunter jeweils ein Spruch, der an christliche Tugenden wie Demut, Keuschheit und Sanftmut gemahnen. Mit diesen im Werk Georgiis singulären Arbeiten, hoffte er ein breites religiöses Publikum anzusprechen.

Auch die Papstbüste von „Pius XI“ und Kruzifixe von Georgii sowie sakrale Arbeiten seiner bildhauerisch tätigen Frau Irene, waren über den Verlag zu beziehen.²⁹⁰

I.6.4.2. Architekturaufgaben

Theodor Georgii betätigte sich auch gelegentlich als Architekt. Er entwarf Kapellen, die nach seinen Plänen und unter seiner Bauaufsicht gebaut wurden. Die erste war 1928 die kleine „Lourdeskapelle“ (Kat.425) in Höhenrain, wo er sein Bauernhaus seit 1919 bewohnte und die Familie der Pfarrei eng verbunden war. Die Kapelle aus Naturstein fügt sich in den Kirchhof, der die Pfarrkirche umgibt. Beide Bildhauer, Theodor und Irene Georgii stifteten Skulpturen, Irene eine „Lourdesmadonna“ für die Kapelle und

²⁸⁹ Vgl. dazu Alice v. Hildebrand 2003, passim

²⁹⁰ Vgl. NL Th. Georgii: Verkaufsprospekt des Theatiner-Verlags mit Arbeiten von Theodor und Irene Georgii, o. J.

Theodor eine „Madonna mit Kind“ (Kat.402) für den Innenraum der Kirche. Die Lourdesmadonna, im klassischen Stil ihres Vaters Adolf v. Hildebrand, steht vor einer Wand aus Tuffstein, die die Lourdesgötte andeutet.

1929 entwarf Theodor Georgii die „Drittordenskapelle“ (Kat.426) auf dem Münchner Waldfriedhof, eine Grabkapelle für die verstorbenen Terziaren der Drittordensgemeinden St. Anna und St. Gabriel, die im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Außen am Bau schuf er ein Relief „St. Franziskus und Elisabeth“ (Kat.427) und für den Innenraum den Altartisch mit Kreuzifix (Kat.385) sowie die aufgemalte Inschrift an der Wand. In dieser Gesamtgestaltung entstand eine harmonische Einheit, die alles Überflüssige, Verschnörkelte vermied und nur das Wesentliche in seiner Schlichtheit betonte.

In den 1950er Jahren fuhr der Künstler mehrmals zu Erholung nach Neggio im Tessin. Für die dortige Ordensgemeinschaft wurde eine große „Kapelle mit Priesterseminar“ (Kat.428) nach seinen Plänen errichtet.

Auf dem neu angelegten Terziarenfriedhof, ein Bereich des Freisinger Friedhofs, entstand 1954 nach Georgiis Plänen ein kleines offenes Grabhaus, das mit seinem runden Steinrelief des „Heiligen Franziskus“ (Kat.505) geschmückt wurde.

Auch entwarf er in den 50er Jahren eine neue „Friedhofsanlage“ als offenen Laubengang für die Benediktinermönche von der Abtei Scheyern.

Die vorgestellten Arbeiten zeigen die vielfältige Tätigkeit, die Georgii auf verschiedenen Gebieten gelegentlich ausführte, jedoch für sein Schaffen bedeutungslos geblieben sind.

I.6.4.3. Kunsthandwerk

Im Dezember 1927 machte Georgii Zeichnungen und einen Entwurf für eine neue fünf Mark Münze und Skizzen für einen Stempel der Münzsammlung der Glyptothek in München, die jedoch vom Künstler nicht weiter ausgeführt wurden. Auch eine Skizze für ein Siegel des Münchner Stadtrats vom Juni 1929 wurde nicht verwirklicht.²⁹¹ Für das Münchner Studentenhilfswerk, dessen Leiter 1949 sein Schwiegersohn Franz Treppesch war, fertigte der Künstler 1949/50 unentgeltlich mehrere Metallarbeiten (Kat.317-321), die zum Verkauf bestimmt waren, um die Not der Studenten zu lindern. Teller, Aschenbecher, Reliefs und Plaketten mit Tierdarstellungen gehörten dazu.

²⁹¹ Vgl. NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Der Entwurf für ein Glasfenster in Dornbach bei Wien²⁹² und Zeichnungen für ein Treppengeländer im Kloster Niederaltaich²⁹³ waren für den Künstler reizvolle Nebentätigkeiten.

Die Vielseitigkeit des Künstlers sich neben der Bildhauerei auch anderen künstlerischen Aufgaben zuzuwenden entsprach seinem Vorbild Hildebrand, der neben der Bildhauerei als Zeichner, Maler und Architekt erfolgreich tätig war.

I.7. „Drittes Reich“ 1933-45

I.7.1. Weltwirtschaftskrise

1930 erschien von Hubert Klees die erste Monografie zu Georgiis Werk mit einem Vorwort von Wilhelm Pinder, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Münchner Universität.²⁹⁴ Dass dieser dazu gewonnen werden konnte zeigt, dass Georgii damals als einer der bedeutenden Bildhauer in München gesehen wurde. Doch schon zu dieser Zeit trugen die Weltwirtschaftskrise sowie der zunehmende Einfluss der Nationalsozialisten dazu bei, dass die privaten wie öffentliche Aufträge zurückgingen. Anfang der dreißiger Jahre begann Georgii nun auch Werke ohne Auftrag zu schaffen, wie eine „Pieta“ (Kat.491) und „Tobias mit dem Engel“ (Kat.493), die für Grabmäler gedacht waren. Diese Skulpturen konnte er 1931 in einer Ausstellung im Münchner Glaspalast nur kurzfristig zeigen, da sie ein paar Tage nach der Eröffnung durch den großen Brand im Glaspalast am 6. Juni zerstört wurden. Unmittelbar danach modellierte der Künstler nochmals beide Skulpturen. Von der „Pieta“ ist ein Originalgips im Nachlass erhalten, „Tobias mit dem Engel“ wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.²⁹⁵

So erfuhr die künstlerische Tätigkeit Georgiis, der mit fast fünfzig Jahren im Zenit seines Schaffens stand, durch mangelnde Aufträge eine Zäsur, die den Künstler bald auch in finanzielle Schwierigkeiten brachte. Im März 1932 erschien im Bayerischen Staatsanzeiger ein Artikel über den Bildhauer Theodor Georgii. Darin rief man dazu auf, dem ausgezeichneten Bildhauer und Schüler Adolf v. Hildebrands mehr öffentliche Aufträge zukommen zu lassen, denn *„Das Vermögen schwand, die Mäzene wurden*

²⁹² Ein alte Aufnahme im NL Georgii ist beschriftet: *„Pfarrkirche Dornbach links vorn mein Danielfenster“*. Dieses Fenster ist jedoch nicht erkennbar.

²⁹³ Nach Aussagen des Archivars von Kloster Niederaltaich wird das Geländer in einem Brief erwähnt, jedoch nicht ausgeführt.

²⁹⁴ Klees 1930, Vorwort von Pinder

²⁹⁵ Wahrscheinlich im Gartenschuppen vom Hildebrandhaus, auf den im Zweiten Weltkrieg eine Brandbombe fiel.

*seltener.*²⁹⁶ Auch die Stadt konnte kaum öffentliche Aufträge vergeben, da die Ausgaben für kulturelle Zwecke stark zurückgegangen waren.²⁹⁷ Als letzten Auftrag der Stadt München vor der Machtergreifung Hitlers fertigte er 1932 ein Relief über dem Eingang der Aussegnungskapelle auf dem neuen Friedhof am Perlacher Forst (Kat.430). Vorwiegend durch die Arbeit von sakralen Werken für Kirchen, Klöster und Arbeiten für die Dombauhütten konnte der Künstler 1933/34 für den Unterhalt seiner Familie sorgen. Auch in der Presse fanden seine Werke keine Beachtung mehr. Georgiis künstlerische Karriere brach in Deutschland weitgehend ab, so dass er sich nach dem Verkauf des Hildebrandhauses entschloss ohne Familie nach Wien zu ziehen, um sich dort tatkräftig um Aufträge und einen Lehrauftrag zu bemühen.

I.7.2. Verkauf des Hildebrandhauses 1934.²⁹⁸

Nach der Machtergreifung Hitlers 1933 trat für die Familien im Hildebrandhaus eine grundlegende Veränderung ein. Schon vor 1933 hatten die Erben, Dietrich v. Hildebrand und Irene Georgii, finanzielle Schwierigkeiten, das große Haus zu erhalten und mussten Hypotheken zur Sanierung aufnehmen. Die Auftragslage für den Bildhauer Georgii war eingebrochen, so dass die Erben hofften durch eine Vermietung von Teilen der Ateliers, die Lage zu verbessern.²⁹⁹ Hinzu kam, dass Dietrich v. Hildebrand wegen seiner öffentlichen Kritik an der nationalsozialistischen Weltanschauung, die er auch als Privatdozent in seinen Seminaren an der Münchner Universität vor seinen Studenten artikulierte, sowie auch aus rassistischen Gründen von den Nationalsozialisten angefeindet wurde. Bernhard Sattler erinnerte sich, dass Dietrich „den Nationalsozialismus von Anfang an auf geistig weltanschaulicher Ebene bekämpft“ hatte.³⁰⁰

Anfang 1933 bestand für Dietrich v. Hildebrand die akute Gefahr, von den Nationalsozialisten verhaftet zu werden.³⁰¹ Am 12. März 1933 verließ die Familie

²⁹⁶ Peter Breuer: Von Münchner Künstlern und ihrem Schaffen, 64. Folge: Theodor Georgii. In: Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger vom 27.3.1932.

²⁹⁷ Vgl. Finckh 1987, S. 391

²⁹⁸ Vgl. dazu: Kuller/Schreiber 2006. Über den Verkauf des Hildebrandhauses und die Bemühungen der Familien Hildebrand und Georgii die Villa zurückerstattet zu bekommen gibt das Buch Auskunft, wenn auch das Hauptinteresse dem Schicksal der evangelisch getauften jüdischen Bewohner der Villa gilt.

²⁹⁹ Vgl. Kuller/Schreiber 2006, S. 25

³⁰⁰ Burmeister / Hoh-Slodczyk (Hrsg). 1981, S. 93; Vgl. Alice v. Hildebrand 2003, S.186f., 189-192

³⁰¹ Vgl. dazu: Alice v. Hildebrand 2003, S. 198-200

fluchtartig München, um auf Umwegen über Florenz³⁰² im Oktober nach Wien zu gelangen, wo Hildebrand hoffte, eine Stelle als außerordentlicher Professor zu bekommen, die er jedoch erst Ende 1934 antreten konnte.³⁰³ Für ihn hatte sich die finanzielle Not schon ab Herbst 1933 verschärft, da ihm von der Universität München die Pension als Professor wegen seiner Emigration gestrichen wurde. Außerdem bestand die Gefahr, dass nach einem neu geschaffenen Gesetz, sein Vermögen in Deutschland von den Nationalsozialisten eingezogen wurde.³⁰⁴

In dieser schwierigen Lage machte sein Schwager Theodor Georgii den Vorschlag, das Hildebrandhaus zu verkaufen. Dazu bemerkte Dietrich v. Hildebrand:

„Ich erhielt von Fedja Georgii einen Brief mit der dringenden Bitte, mein Einverständnis zum Verkauf des Hauses in der Maria-Theresia-Straße abzugeben... . Dies versetzte mich in große Trauer... . Aber ich konnte Fedja seinen Wunsch nicht abschlagen. Er sagte er könne das Haus allein nicht halten und er fürchte, dass unter Umständen mein Anteil am Haus vom Staat konfisziert [sic!] werde und das Haus dann unverkäuflich würde... . Ich schickte nach einigem Zögern die gewünschte Erklärung an ihn ab.“³⁰⁵

Georgii wurde von seinem Schwager Dietrich bevollmächtigt, die Kaufverhandlungen zu führen und den Verkauf abzuwickeln. Der Bildhauer, der schon mit Familie weitgehend ins Bauernhaus umgezogen war, beschrieb im Oktober 1933 Kronprinz Rupprecht die auswegslose Lage:

„Durch meines Schwagers Hildebrand Absetzung von der Universität (ohne Pension) ist die wirtschaftliche Schwierigkeit das Hildebrandhaus zu erhalten zu einer aussichtslosen Krise geworden. So musste ich, wenn auch schweren Herzens das Haus

³⁰² In Florenz wohnte Dietrichs Schwester Elisabeth Brewster mit Familie in San Francesco.

³⁰³ Vgl. Alice v. Hildebrand 2003, S.219-31, 235. Dietrich v. Hildebrand gab dort mit der Billigung von Bundeskanzler Engelbert Dollfuß (1892-ermordet 25.7.1934) die konservative Zeitschrift „Der christliche Ständestaat“ heraus. Dollfuß Nachfolger wurde Kurt v. Schuschnigg, der Dietrich die Professorenstelle an der Universität verschaffte.

³⁰⁴ Dietrich v. Hildebrand bezeichnete sich selbst provokant in einem Fragebogen der Münchner Universität auf Grund der nationalsozialistischen „Gesetze zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ aus Protest gegen die Nationalsozialisten als „Nichtarier“ („Vierteljude“), da seine Großmutter väterlicherseits Jüdin war, jedoch schon als Kind evangelisch getaufte wurde. Das Gesetz vom 7.11.1933 schuf die Grundlage, Juden aus dem Staatsdienst zu entfernen. Am 2. März 1936 wurden Dietrich, seiner Frau Gretchen und dem Sohn Franz die deutsche Staatsangehörigkeit aberkannt und ihr Vermögen eingezogen. Vgl. dazu Kuller/Schreiber, S. 26-28.

Nach dem „Anschluss“ Österreichs im März 1938 floh die Familie erneut über verschiedene Länder wie Tschechoslowakei, Ungarn, Schweiz, Portugal, Frankreich und Rio de Janeiro in die USA, wo sie am 23. Dezember 1940 in New York ankam. Vgl. dazu Alice v. Hildebrand 2003, S.269.

³⁰⁵ Dietrich v. Hildebrand: Erinnerungen

zum Verkauf geben. Nächste Woche bin ich wieder in München und will mich umsehen was im Fall eines Verkaufs mit Hildebrands Werken geschehen kann, und hoffe doch eine Möglichkeit zu finden. Dieser Brief soll nur EKH von der neuen Situation unterrichten, nicht etwa mit einer Bitte belasten. Jeder muß heute durch schwere Zeiten hindurchkommen bzw. in ihr weiter existieren der Kinder wegen. So werde ich meinen Hauptwohnsitz in dieses sehr primitive Haus verlegen, und in München ein kleines Atelier mit 2-3 Zimmern mieten, sobald ich aus dem Hildebrandhaus heraus muss. Das Atelier als meine Arbeitsstätte für Aufträge, auf die ich ja hoffen muss, und die Wohnung als Absteigemöglichkeit für Einzelne meiner Familie und meinen kleinen Haushalt, den eine Tochter führen wird! So werden meine Spesen gering und ich darf hoffen selbst bei bescheidenem Honorar meine Familie erhalten zu können.“³⁰⁶

Obwohl der Brief Georgiis deprimierte Stimmungslage wiedergibt, zeigt er auch die pragmatische Veranlagung des Künstlers, in schwierigen Situationen tatkräftig Krisen zu bewältigen und für neue Wege offen zu sein. Die Suche nach einem Käufer für die Villa zog sich hin. Am 10. Februar 1934 unterzeichneten Irene und Theodor Georgii einen notariellen Kaufvertrag³⁰⁷ mit dem Münchner Malermeister Karl Fink, der Reparaturen an dem Haus durchgeführt hatte und deren Kosten möglicherweise verrechnet wurden.³⁰⁸ Die Rechtswirksamkeit des Kaufvertrages musste erst noch von der staatlichen Devisenstelle genehmigt werden. Aus unbekanntem Gründen kauften die Familien Hildebrand und Georgii das Haus Ende April 1934 zurück.³⁰⁹

Die neue Käuferin Elisabeth Braun (1887-1941)³¹⁰ unterzeichnete am 25. September 1934 den Vertrag mit einem Kaufpreis von 62.280 Mark.³¹¹ Sie zahlte davon die Hypothek zurück und beglich die Schulden der Eigentümer bei Fink. Von dem Resterlös wurden 11.760 Mark zinslos gestundet. Dafür erhielt die Familie Georgii das Recht, sieben Jahre im Hildebrandhaus zur Miete zu wohnen. So konnte sie die

³⁰⁶ NL Kronprinz Rupprecht, GHA 290: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht Kleinhöhenrain 13. Oktober 1933.

³⁰⁷ Vgl. dazu und im Folgenden nach Kuller/Schreiber, S. 29-31: StAM: Notarieller Kaufvertrag v. 10.2.1934: Notariat (Not.) München I, Urkunde (Urk.) 1934, Urk. Nr. 392; Notarieller Kaufvertrag v. 25.4.1934: Urkunde Notariat (Not.) München I, Urkunde (Urk.) 1934, Urk. Nr. 1224.

³⁰⁸ Der Vertrag enthielt Auflagen: die Reliefs von Adolf v. Hildebrand und der Marmorbrunnen an der Treppe blieben Eigentum der Familie Hildebrand, die Stuckplastiken im Haus durften abgeformt werden.

³⁰⁹ Vgl. Kuller/Schreiber, S. 30. Fink hatte sich sehr einvernehmlich mit den Erben verständigt: Er stundete beim Rückkauf über die Hälfte des Baranteils des Kaufpreises und verlangt nichts für die inzwischen getätigte Aufwendungen.

³¹⁰ Vgl. Kuller/Schreiber, passim. Elisabeth Braun ist die zentrale Persönlichkeit des Buches.

³¹¹ Nach Kuller/Schreiber, S.30: StAM: Notarieller Kaufvertrag v. 25.9.1934: Notariat (Not.) München I, Urkunde (Urk.) 1934, Urk. Nr. 3231.

Wohnung im südlichen Dachgeschoss behalten, die aus drei Zimmern, dem Turmzimmer und einer Küche bestand. Im Erdgeschoss verblieben dem Bildhauer zwei Ateliers links vom Eingang.³¹² Mit dieser Mietkonstruktion war nun das Arbeits- und Raumproblem für die Familie Georgii weitgehend gelöst und eine mögliche Beschlagnahme des Resterlöses durch die Devisenstelle verhindert.

Den restlichen Kaufpreisanteil über 3.000 Mark für Dietrich v. Hildebrand überwies Elisabeth Braun in drei Raten zwischen Dezember 1934 und September 1935 an Theodor Georgii, der das Geld seines Schwagers verwaltete, da die Devisenstelle inzwischen bestimmt hatte, dass keine Zahlung aus dem Hausverkauf an Dietrich v. Hildebrand erfolgen durfte.³¹³

Georgii schrieb zwei Tage nach Unterzeichnung des Kaufvertrages an Konrad Adenauer, für den er ein Familiengrabmal gefertigt hatte, dass er auf noch ausstehende Restzahlungen für das Grabmal nicht verzichten könne, da beim Verkauf des Hauses kein Gewinn gemacht, sondern nur die hohen Lasten an den Käufer übergegangen wären und er keinesfalls jetzt ein reicher Mann sei, der auf sein Honorar verzichten könnte.³¹⁴

Die neue Eigentümerin des Hildebrandhauses Elisabeth Braun stammte aus einer wohlhabenden jüdischen Münchner Kaufmannsfamilie. Schon 1920 war sie zum evangelischen Glauben konvertiert und aus der jüdischen Gemeinde ausgetreten. Nach dem Hauskauf der Künstlervilla zog Elisabeth Braun erst im Herbst 1938 in die erste Etage ein. Warum sich Elisabeth Braun für den Kauf des Hildebrandhauses interessierte ist nicht bekannt. Die Vermutung liegt nahe, dass ihre Bekannten Kontakt mit dem Diskussionskreis im Hildebrandhaus hatten und darüber von den Verkaufsabsichten erfahren hatten.³¹⁵

In den Jahren 1937 bis 1941 nahm Elisabeth Braun insgesamt fünfzehn „nicht-arische“ Personen, d.h. christlich Getaufte mit jüdischer Abstammung, in das Hildebrandhaus

³¹² Hildebrands ehemaliges Büstenzimmer und das anschließende Atelier (s. S. 35)

³¹³ Vgl. dazu nach Kuller/Schreiber, S. 30. Verfügung des Präsidenten des Landesfinanzamts München - Devisenstelle - vom 9.10.1934, StAM, Not. München I, Urk. 1934, Urk. Nr. 3231

³¹⁴ Vgl. Theodor Georgii, Brief an Konrad Adenauer vom 27.9.1934. Konrad Adenauer-Archiv / Privatarchiv, Rhöndorf.

³¹⁵ Vgl. Kuller/Schreiber 2006, S. 43f. zu den Spekulationen über die Kontaktmöglichkeiten. Hier wird angenommen, dass die Verbindung zum Gesprächskreis über Wilhelm Freiherr von Pechmann erfolgte, der als engagierter Kämpfer gegen die Unmenschlichkeit der Nationalsozialisten zum Gesprächskreis gehörte.

auf.³¹⁶ Elisabeth Braun und die anderen Mitbewohner wurden von den nationalsozialistischen Behörden durch ihre Abstammung als „Volljuden“ eingestuft und zunehmend den Schikanen des „Dritten Reiches“ ausgesetzt.³¹⁷ Am 21. Juni 1940 verfasste Elisabeth Braun ein Testament, in dem sie die Evangelisch-Lutherische Kirche in Bayern als Alleinerbin für ihr beträchtliches Vermögen einsetzte.³¹⁸ Ab Sommer 1941 wurden alle „nicht-arischen“ Bewohner von den Nationalsozialisten gezwungen in ein Lager umzuziehen. Am 20. November 1941 wurden sie von dort mit ca. 1000 Münchnern nach Litauen deportiert. Zugleich ging ihr Vermögen in den Besitz des NS-Staates über. Am 25. November 1941 wurde Elisabeth Braun in Kaunas erschossen.³¹⁹

Die Familie Georgii und die anderen Mieter, die seit dem Verkauf an Elisabeth Braun 1934 im Hildebrandhaus eingezogen waren, lebten weiterhin in der Villa.³²⁰ Wenn auch für die Familie Georgii nach dem Verkauf Unterkunft und Arbeitsraum im Hildebrandhaus gesichert waren, so war der Lebensmittelpunkt der Familie ab 1933 das Bauernhaus im Alpenvorland. Im Herbst 1934 folgte Theodor Georgii seinem Schwager Dietrich nach Wien.³²¹ Er hoffte dort durch Porträtaufträge von Persönlichkeiten bekannt zu werden und so weitere Aufträge zu erhalten. Nur für kurze Aufenthalte kam er zwischendurch nach Deutschland, arbeitete in seinem Atelier im Bauernhaus und gelegentlich im Hildebrandhaus, in dem auch noch Werke seines

³¹⁶ Vgl. Kuller/Schreiber 2006, S. 62-64

³¹⁷ Vgl. Kuller/Schreiber 2006, S. 163. Der Nachweis von 3-4 jüdischen Großeltern bedeutete nach den rassistischen Kategorien eine Einstufung als „Volljude“ im „Dritten Reich“

³¹⁸ Vgl. Kuller/Schreiber 2006. Kopie des Testaments, S. 93-96

³¹⁹ Vgl. Kuller/Schreiber 2006 S. 110-114

³²⁰ Vgl. Kuller/Schreiber 2006, S. 116-125 u. 130. Theodor Georgii ab Kaufvertrag 1934 eine 3-Zimmerwohnung im DG und Hildebrands Atelier (heute Katalograum) im EG bis zu seinem Tod 1963; der Pianist Wolfgang Ruoff ab Sept. 1934 Wohn- und Atelierräume im ersten Stock neben Brauns bis zu seinem Tod 1964; der Geiger Wilhelm Stroß Januar 1936 bis Mitte 1937 Wohnung im EG; der Bildhauer Ernst Andreas Rauch ab 1938 bis zu seinem Ruf nach Nürnberg im Nov. 1941 Ateliers im Erdgeschoss, ab Nov. 1941 Untermietvertrag mit Bildhauer und Freskenmaler Wilhelm Nida-Rümelin bis zu dessen Tod 1945, anschließend Übernahme von seinen Sohn Bildhauer Rolf Nida-Rümelin und Familie bis 1969; Bildhauer Ernst Geiger ab 1939 bis Nachkriegszeit kleines Atelier im EG (heute Garderobe) in Untervermietung von Georgii; die Pianistin Rosl Schmid mit Familie ab August 1941 bis in die Nachkriegsjahre in der 6-Zimmer-Wohnung im 1. Stock.

³²¹ Vgl. E. Straub 2007, S. 241f. Dietrich v. Hildebrand war in Wien inzwischen Herausgeber der 1933 gegründeten katholischen Wochenzeitschrift „Der christliche Ständestaat“ und Berater des österreichischen Bundeskanzlers Engelbert Dollfuß. Dollfuß verkündete als Ziel die Errichtung eines „sozialen, christlichen, deutschen Staates Österreich“ auf ständischer Grundlage mit einer starken autoritären Führung. Bundesführer dieser „Vaterländischen Front“, die sich als Widerstand gegen den Anschluss verstand, waren Dollfuß, Fürst Starhemberg und Kurt v. Schuschnigg. Sie suchten die Nähe zum italienischen Faschismus, um einen Verbündeten gegen Hitler zu finden. Dietrich v. Hildebrands wichtigster Mitstreiter war Klaus Dohrn, der Enkel von Anton Dohrn und Cousin von Wilhelm Furtwängler. Ausführlich dazu auch: Alice v. Hildebrand 2003, S. 219-246.

Schwiegervaters untergebracht waren. In dieser Zeit bestand wahrscheinlich kein näherer Kontakt zwischen den Georgiis und der neuen Besitzerin Elisabeth Braun, die erst im November 1938 ins Hildebrandhaus gezogen war. Auch eine Nichte von Irene Georgii konnte sich in einem Zeitzeugengespräch 2005 nicht an eine Begegnung erinnern.³²²

Ende 1941, nachdem alle „nicht-arischen“ Bewohner das Hildebrandhaus verlassen hatten, mietete Georgii drei weitere Räume im Dachgeschoss zu einem Preis von 55 Reichsmark. In der Liste über die Vergabe von ehemals jüdischen Wohnungen ist zu Georgii vermerkt: *„grosse Familie wohnt sehr beengt, seit 1.10. vermietet.“*³²³ Georgiis Tochter Silvia hatte 1940 Franz Treppesch geheiratet, so dass die Wohnung wahrscheinlich auch für die jungen Eheleute von Georgii gemietet wurde.

Georgii, der zu keiner Zeit Mitglied der nationalsozialistischen Partei war, betonte nach dem Krieg seine Verfolgungssituation.³²⁴ Seine Frau Irene war als „Vierteljüdin“, strenge Katholikin und Schwester von Dietrich v. Hildebrand dem Regime unbequem. Auch ihre Schwäger Carl Sattler und Walter Braunfels waren ihrer Ämter enthoben worden.³²⁵ Wahrscheinlich erhielt die Bildhauerin aus diesen Gründen im Dritten Reich ein Berufsverbot. Mit einem Schreiben vom 26. Juni 1936 wurde sie mit sofortiger Wirkung aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen und ihr die weitere Ausübung des Berufes als Bildhauerin untersagt. Die pauschalisierte Begründung des Präsidenten der Reichskammer der Bildenden Künste lautete:

*„Nach dem Ergebnis meiner Überprüfung der in Ihren persönlichen Eigenschaften begründeten Tatsachen besitzen Sie nicht die erforderliche Eignung und Zuverlässigkeit, an der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung gegenüber Volk und Reich mitzuwirken.“*³²⁶

³²² Vgl. Kuller/Schreiber 2006, S. 30, Anm.18.

³²³ nach Kuller/Schreiber 2006, S. 115, Anm. 159 „Übersicht der [...] vergebenen Judenwohnungen 1941 StadtAM, Wohnungsamt 58

³²⁴ Vgl. NL Th. Georgii, Briefe: Eidesstattliche Erklärung über den Herrn Professor Dr. Carl Weickert 1947 ; Anhang: Dokument 6

³²⁵ Vgl. zu Carl Sattler: AK Murnau 2000, S. 129. Carl Sattler war in zweiter Ehe mit einer Halbjüdin verheiratet und wurde von den Nationalsozialisten 1933 seines Amtes als Direktor der Kunstgewerbeschule in München enthoben. Seine Klassen konnte er jedoch bis zur zwangsweisen Pensionierung im Jahr 1939 unterrichten.

Vgl. zu W. Braunfels: Straub 2007, S. 241. Der Komponist Walter Braunfels war als überzeugter Katholik (seit 1918) und Gegner des Naziregimes 1933 von dem Posten als Direktor der Musikhochschule in Köln entlassen worden und seine Werke durften nicht mehr aufgeführt werden.

³²⁶ NL Th. Georgii, Briefe: Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste an Irene Georgii, Berlin 26. Juni 1936, AZ: IV B 1072/219a.; Anhang: Dokument 4

Obwohl für Theodor Georgii kein Berufsverbot von den Nationalsozialisten erteilt wurde, galt auch er als unzuverlässig, da er kein Mitglied der NS-Partei war und zur Familie Hildebrand gehörte. Man vermied es ab 1933 dem Künstler öffentliche Aufträge zu geben, so dass er 1935 nach Wien zog. Als am 18. Juli 1937 die „Große Deutsche Kunstausstellung“ im neu errichteten „Haus der Deutschen Kunst“ von Hitler eröffnet wurde, war Georgii mit keinem Werk vertreten, obwohl viele bekannte Künstlerkollegen, die auch figurativ arbeiteten, dort ihre Arbeiten zeigten.³²⁷

I.7.3. Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Wien 1935-1938

Im Herbst 1935 nahm Theodor Georgii seine Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Wien auf, wo er bis zum „Anschluss Österreichs ans Deutsche Reich“ im März 1938 die Bildhauerklasse unterrichtete. Am 31. Oktober 1935 war der Künstler bereits nach Wien in ein möbliertes Zimmer gezogen.

Aus Georgiis Bericht über seine Wiener Zeit³²⁸ ist zu entnehmen, dass ein Kollege an der Wiener Kunstgewerbeschule dem zuständigen Minister Fritz Stockinger im Ministerium für Handel und Verkehr eine Berufung Georgiis an die Kunstgewerbeschule vorschlug, trotz des Widerstandes der mehrheitlich deutsch-nationalen Professoren der Schule. Um des Künstlers Fähigkeiten zu überprüfen, bestellte der Minister seine Porträtbüste bei Georgii, die dieser in drei Sitzungen verfertigte.³²⁹ Daraufhin erhielt Georgii auch „als bekannter Gegner des Nationalsozialismus“, wie er selbst rückblickend vermerkte, von der Regierung Schuschnigg ein Angebot für eine Professur an der Kunstgewerbeschule in Wien.³³⁰ Nach diesem Vorgang ist zu vermuten, dass sich Georgii nicht offiziell um diese Stelle

³²⁷ Vgl. Peter-Klaus Schuster Hrsg.: Die >Kunststadt< München 1937. Nationalsozialismus und >Entartete Kunst<, München 1987, S. 222-241. Darin Abdruck: Offizieller Ausstellungskatalog: Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München. Gezeigt wurden Arbeiten u.a. von Fritz Behn, Bernhard Bleeker, Elmar Dietz, Hermann Hahn, Fritz Koelle, Georg Kolbe, Franz Mikorey, Rolf Nida-Rümelin, Wilhelm Nida-Rümelin, Ernst Andreas Rauch, Richard Scheibe, Joseph Wackerle, Hans Wimmer.

³²⁸ Theodor Georgii: „Bericht über meine Wiener Zeit bis zum 21. März 1938 einschliesslich“, vom 23. 3. 1938, 3 Seiten. Personalakt Theodor Georgii, BayHStA MK 44664, mit dem Vermerk: „Von Bildhauer Prof. Georgii übergeben, G. Prof. Akt 24.3.38“ (Th. Georgii: Bericht Wiener Zeit 1938). Anhang: Dokument

³²⁹ Verbleib und Abbildung der Büste sind nicht bekannt.

³³⁰ Vgl. Th. Georgii: Bericht Wiener Zeit 1938.

beworben hatte sondern wahrscheinlich über Dietrich v. Hildebrands Beziehungen zu dem damaligen Bundeskanzler Kurt v. Schuschnigg³³¹ die Stelle erhielt.

Aus einem Bestätigungsschreiben³³² über seine Dauer an der Kunstgewerbeschule in Wien geht hervor, dass Georgii als vertragsmäßiger Lehrer an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien vom 1. Dezember 1935 bis 30. April 1938 angestellt war. Georgii erhielt somit nur einen Vertrag als „Vertragsangestellter“, da er kein österreichischer Staatsbürger war, mit einem Nettogehalt von 400 Schilling.³³³ Anfang Januar 1936, mitten im Semester, begann er unter der Leitung von Regierungsrat Polowny mit einigen Schülern zu arbeiten. Nach dessen Pensionierung übernahm Georgii im Herbst 1936 die Leitung der Bildhauerklasse. Seine Schüler machten große Fortschritte, so dass nach drei Semestern Lehrtätigkeit im Februar 1938 eine „gute Ausstellung“ seiner Klasse mit verschiedenen Arbeiten des künstlerischen Gestaltens präsentiert werden konnte.³³⁴ Georgii standen an der Kunstschule ein Schulraum sowie ein Privatatelier zur Verfügung. Zu seinen eigenen Arbeiten gehörten in dieser Zeit diverse Büsten von Wiener Persönlichkeiten.³³⁵ Aus Georgiis Bericht von 1938 ist zu erfahren, dass er eine Medaille von Fürst Franz von und zu Lichtenstein (Kat.297), eine Büste von Minister Stockinger³³⁶ (beide Sommer 1935) und eine Büste von Otto v. Habsburg (Kat.121) im Frühjahr 1937 anfertigte. Auf das Angebot, im Sommer 1935 eine „Dollfussbüste“ anzufertigen, verzichtete Georgii, nachdem er aus München hörte, dass diese Büste politisch „nicht ratsam“ sei. Nach der Ermordung des Kanzlers Engelbert Dollfuss am 25. Juli 1934 schuf Georgii jedoch eine bronzene Gedenktafel (Kat.III.6. Nachtrag Werke), die sich wie die Büste von Otto v. Habsburg nur als Negativ im Nachlass des Künstlers befindet. Auch in den dreißiger Jahren als sein Schwager und er sich in Wien

³³¹ Schuschnigg wurde nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Wien am 12. März 1938 sofort unter Hausarrest gestellt und später auf Anweisung Hitlers als prominente SS-Geisel in den verschiedenen Konzentrationslagern (Sachsenhausen, Flossenbürg, Dachau) interniert und gegen Ende des Krieges mit anderen prominenten KZ – Häftlingen nach Südtirol bis zum Kriegsende verschleppt. Ausführlich dazu: Hans-Günter Richardi u.a.: SS-Geiseln in der Alpenfestung. Bozen, 2. Auflage 2006, passim

³³² Bestätigung der Kunstgewerbeschule in Wien. Personalakt Theodor Georgii, BayHStA MK 44664

³³³ Gerne hätte Georgii die österreichische Staatsbürgerschaft erhalten, um als ordentlicher Professor ein höheres Gehalt zu bekommen und pensionsberechtigt zu sein. Da er jedoch nach seinem Antrag erfuhr, dass er dafür die Deutsche aufgeben musste, verfolgte er dieses Ziel nicht weiter.

³³⁴ Vgl. Th. Georgii: Bericht Wiener Zeit 1938, S. 3

³³⁵ Viele dieser Büsten sind im Nachlass des Künstlers auf alten Fotos im Passbildformat erhalten. Mehrere Personen sind jedoch namentlich nicht zuzuordnen, da die Fotos vom Künstler nicht beschriftet wurden (Kurzkatalog).

³³⁶ Verbleib der Büste ist nicht bekannt

aufhielten, lernte der Künstler Persönlichkeiten aus Hildebrands Umkreis kennen, die gelegentlich seine Auftraggeber wurden.³³⁷ Verschiedene Büsten modellierte er auch 1936 von Kollegen an der Kunstgewerbeschule wie dem Architekten Clemens Holzmeister und dem Architekten und Designer Josef Hoffmann.

Trotz der fachlichen Erfolge hatte Georgii von Anfang an Schwierigkeiten, von einigen Wiener Kollegen an der Kunstgewerbeschule anerkannt zu werden. Schon seine Berufung an die Kunstgewerbeschule wurde vom Kollegium boykottiert, da diese ohne das Wissen des Direktors Max Fellerer und den Kollegen der Schule erfolgt war, die ihrerseits bereits einen anderen Kandidaten gewählt hatten. Wie Georgii in seinem Bericht schrieb, wurde er daraufhin von den Kollegen „*angefeindet*“ Auch beklagte sich Georgii darüber, dass die Bildhauer in Wien versuchten seine Etablierung als Künstler zu hintertreiben. Dies belegte er damit, dass drei Bronzestatuen, die in der Wiener Sezession im Herbst 1936 ausgestellt werden sollten, kurzfristig am Morgen der Eröffnung von der Jury abgelehnt worden waren.³³⁸ Ein österreichischer Kunstkritiker schrieb daraufhin einen „*geharnischten Artikel*“ in der Zeitung „*Stunde*“³³⁹, den Georgii im seinem Bericht vom März 1938 folgendermaßen zusammenfasste: „*Die Ablehnung sei nicht aus sachlichen sondern politischen Gründen erfolgt, da Prof. Georgii als Feind des Nationalsozialismus und Schwager Prof. v. Hildebrands, des Herausgebers des „Ständestaates“ bekannt sei.*“ Diese Ansicht des Kritikers widersprach Georgii sofort mit einem Artikel in der gleichen Zeitung und schrieb: „*Ich bin Künstler und nicht Politiker. Nie habe ich einer Partei angehört, keinem Verein außer Künstlerischen. Versuche der Wiener Kollegen mich als N.S. Propagandist anzuschwärzen gingen ebenso fehl wie der Artikel in der „Stunde*“. Er schrieb weiter, dass er zwar in Wien mit Hildebrands verwandtschaftlich verkehre, wie auch in Berlin mit seinem Bruder, der alter Parteigenosse sei, doch hätte er mit deren politischen Tätigkeiten nicht das Geringste zu tun gehabt.³⁴⁰

Nach einem kurzen Aufenthalt in Deutschland kehrte Georgii am 21. März 1938 nach Wien zurück, wo er ein Schreiben vorfand, das seine sofortige Beurlaubung von der

³³⁷ Vgl. dazu Alice v. Hildebrand 2003, S. 37ff.

³³⁸ Um welche Büsten es sich handelte ist unbekannt

³³⁹ Th. Georgii nennt weder den Namen des Kritikers noch das Erscheinungsdatum des Artikels.

³⁴⁰ Th. Georgii: Bericht Wiener Zeit 1938; Alice v. Hildebrand beschreibt ausführlich die politische Tätigkeit von Dietrich v. Hildebrand, jedoch wird Th. Georgii nur in Verbindung mit seiner künstlerischen Tätigkeit erwähnt.

Kunstgewerbeschule enthielt. Er durfte die Schule sowie sein Atelier nicht mehr betreten. In der Nacht vom 21./22. März verließ der Künstler fluchtartig Wien und fuhr mit dem Zug nach München zurück.³⁴¹

Georgii war, wie andere Kollegen in Wien, durch die NS-Partei fristlos von der Kunstschule abgesetzt worden, nachdem Hitler die Reichswehrmacht in Österreich einmarschieren ließ und somit den „Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich“ vollzog. Georgii schrieb dazu nach dem Krieg in einer eidesstattlichen Erklärung: „*Am Tag des Überfalls auf Österreich konnte ich mich nur durch schnelle Abreise der Wiener Gestapo entziehen, die mich bereits in der ersten Nacht in meinem Zimmer suchte.*“³⁴²

In dem Bericht über seine Wiener Zeit, den Georgii am 24. März 1938 selbst einer Behörde in München übergab, fällt auf, dass der Tenor des Schreibens mit der Absicht verfasst wurde, in Deutschland wieder Fuß zu fassen. Der Künstler, der sich selbst nie als politischer Mensch empfand, versuchte offenbar im „Dritten Reich“ in keinen öffentlichen Widerstand gegen Hitlers Regimes zu treten, sondern möglichst unauffällig das System zu überdauern, um nicht in Konflikt mit der Partei zu geraten. Ein Berufsverbot der Nationalsozialisten, das seine Frau Irene und drei Schwäger erhalten hatten, wollte er unbedingt vermeiden, um seine Familie finanziell unterstützen zu können.

Nach seiner Rückkehr aus Wien 1938 konnte sich Georgii durch Arbeiten für Klöster und Privatpersonen finanziell über Wasser halten. Er zog sich weitgehend in sein Landhaus zurück und arbeitete dort in seinem kleinen Atelier und gelegentlich im Hildebrandhaus, vor allem in den Wintermonaten. Zwischen 1938 und 1945 entstanden einige Büsten, sakrale Werke, Grabmäler und elf runde Porträtreliefs (Kat.39-49), die Georgii nach Abbildungen für das Deutsche Museum gestaltete.

Im Februar 1936 hatte die Familie Georgii einen schweren Schicksalsschlag zu verkraften. Nach kurzer Krankheit war die 18-jährige Tochter Elisabeth an einer Gehirnhautentzündung gestorben. Die Familie litt sehr unter dem Verlust und manche Arbeit Georgiis ist um diese Zeit mit dem Vermerk „*missglückt, schlechte Zeit!*“ versehen.

³⁴¹ Hier endet der Bericht von Georgii, den er unmittelbar nach der Rückkehr am 23. März 1938 in München verfasst hatte.

³⁴² NL Th. Georgii: Eidesstattliche Erklärung über den Herrn Professor Dr. Carl Weickert vom 26. November 1947 (Anhang: Dokument 6)

I.8. Neuanfang und letzte Lebensphase 1946-63

I.8.1. Rückerstattungsbemühungen um das Hildebrandhaus

Nach Kriegsende versuchte Georgii für seine Frau und seinen Schwager Dietrich v. Hildebrand das Hildebrandhaus zurückerstattet zu bekommen. Bei seinen Bemühungen unterstützte ihn sein Schwiegersohn Franz Teppesch.³⁴³ Jegliche Eigentumsübergabe des Hauses wurde jedoch zunächst gesperrt, da das Anwesen vom Deutschen Reich unrechtmäßig Elisabeth Braun entzogen worden war. Das Erbe trat schließlich im November 1948 die Evangelisch-Lutherische Landeskirche an.³⁴⁴ Vor der Rückgabe wurde das Hildebrandhaus am 28. Dezember 1945 von Mitarbeitern der „United Nations Relief and Rehabilitation Administration“ (UNRRA) kurzfristig beschlagnahmt.³⁴⁵ Die Bewohner des Hauses protestierten bei hochrangigen Persönlichkeiten gegen die Beschlagnahmung und führten dabei auch den kulturellen Wert des Hildebrandhauses an. Die Pianistin Rosl Schmid, die ab Ende 1941 im Hildebrandhaus wohnte, versuchte in einem Schreiben an die Behörden das Haus als Künstlervilla zu erhalten. Sie vermerkte am 19. Januar 1946 darin, dass zu dieser Zeit im Hildebrandhaus sieben Bildhauer, zwei Maler und zwei Musiker lebten und arbeiteten: *„Keiner von diesen Künstlern ist Nazi oder Pg. Zwei davon haben Lehraufträge für die Münchner Hochschule Tonkunst und bildende Kunst, II. (Prof. Georgii) ist Schwiegersohn und Lieblingsschüler von Adolf von Hildebrand, des Erbauers.“*³⁴⁶

Als Begründung betonte Georgii in einem Schreiben an das Oberfinanzpräsidium in München und Teppesch an Wilhelm Hoegner, dass das Hildebrandhaus weit unter Wert zwangsweise verkauft worden sei und Professor Dietrich v. Hildebrand, inzwischen amerikanischer Staatsbürger, Anspruch auf Rückgabe des Anwesens erhebe.³⁴⁷ Kuller und Schreiber verweisen darauf, dass sehr abfällige Bemerkungen von Georgii und Teppesch nach Kriegsende über Elisabeth Braun überliefert worden seien:

³⁴³ Nach Kuller/Schreiber, Anm. 191: Theodor Georgii an Oberfinanzpräsidium München am 10.4.1946, sowie eine Stellungnahme von Oberbürgermeister Karl Scharnagl vom 13.4.1946 und Antwort von Oberrechtsrat Stockmayer, Stadt München, an Theodor Georgii vom 29.4.1946, StAM, WB I a 4884. Franz Teppesch (im Namen Georgiis) an Wilhelm Hoegner am 5.2.1946, Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek München: Akt Rosl Schmid.

³⁴⁴ Vgl. Kuller/Schreiber 2006, S. 127-129, 138f.

³⁴⁵ Vgl. Kuller/Schreiber 2006, S. 127f.

³⁴⁶ Monacensia, Akt Rosl Schmid: Brief von Rosl Schmid an Oberrechtsrat Dr. Keim am 19.1.1946.

³⁴⁷ Im Folgenden nach Kuller/Schreiber 2006, S. 138 f.: StAM, WB I a 4884: Theodor Georgii an Oberfinanzpräsidium München am 10.4.1946, sowie eine Stellungnahme von Oberbürgermeister Karl Scharnagl vom 13.4.1946 und Antwort von Oberrechtsrat Stockmayer, Stadt München, an Theodor

„Das Haus sei über einen Rechtsanwalt »in die Hand einer Jüdin Namens Braun« gekommen und an diese für den »lächerlichen Preis von 50.000 RM verschleudert« worden.“³⁴⁸ Eine antisemitische Gesinnung kann jedoch beiden nicht unterstellt werden. Treppesch gehörte im „Dritten Reich“ zum weiteren Kreis der Widerstandsgruppe „Weiße Rose“, die sich 1943 um den Studenten Hans Leipelt gebildet hatte, um den Protest der „Weißen Rose“ gegen das verbrecherische Hitlerregime fortzusetzen.³⁴⁹ Noch während des Krieges war Treppesch einige Zeit Häftling im Konzentrationslager Dachau.³⁵⁰

Georgiis vehementer Einsatz nach dem Krieg das Haus für die Familien Hildebrand und Georgii zurück zu erhalten, zeigt wie schwer der Verlust der Villa fiel, die über dreißig Jahre Mittelpunkt ihres Familien- und Berufslebens war. Dies und sein gelegentlich aufbrausendes Temperament mögen der Grund für eine abfällige Äußerung gewesen sein. Georgii konnte 1948 die Wohnung und ein Atelier (heute Kartezimmer) im Hildebrandhaus weiterhin von der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche mieten.

Im Krieg war das Hildebrandhaus von Luftangriffen verschont geblieben. Brandbomben zerstörten jedoch im Hof zwei Schuppen, in denen Georgii Werkzeuge, Material und Figuren, die teilweise zerstört wurden, gelagert hatte.³⁵¹ Den Verkauf des Anwesens von der Kirche an Investoren (1965), die das Hildebrandhaus abreißen lassen wollten, erlebte Georgii nicht mehr.³⁵² Der als letzte verbliebene Künstler Rolf Nida-Rümelin und seine Familie verließen 1969 das Künstlerhaus. Der Sohn Julian Nida-Rümelin schrieb später dazu: „Es fiel uns schwer zu begreifen, dass die Zeit dieses Künstlerhauses unabwendbar auszulaufen schien.“ Er selbst und andere Persönlichkeiten warben um den Erhalt des Hauses als Künstlervilla, die Künstlern aller Gattungen als Studien- und Arbeitsstätte zur Verfügung stehen sollte.³⁵³ Nach

Georgii vom 29.4.1946. Monacensia, Akt Rosl Schmid: Franz Treppesch (im Namen Georgiis) an Wilhelm Hoegner am 5.2.1946

³⁴⁸ Kuller/Schreiber 2006, S. 44f, Zitat S. 45.

³⁴⁹ Vgl. Michael Ruhland: Im Rachen des Dämons. In: München. Die Geschichte der Stadt. München 2008, S. 337-339. Nach der Hinrichtung der Geschwister Hans und Sophie Scholl und Christoph Probst am 21.2.1943 führten Studenten wie Hans Leipelt, Marie-Luise Jahn, Alexander Schmoll u.a. die Flugblattaktion weiter. Leipelt wurde denunziert und am 29.1.1945 hingerichtet.

³⁵⁰ Vgl. NL Th. Georgii: Eidesstattliche Erklärung über den Herrn Professor Dr. Carl Weickert vom 26. November 1947 (Anhang: Dokument 6) und Archiv Monacensia, Akt Rosl Schmid.

³⁵¹ Vgl. Personalakt Theodor Georgii BayHStA MK 44664: Brief von Theodor Georgii an Ministerium für Unterricht und Kultus, München 5. Nov. 1952.

³⁵² Zur Rettung und Restaurierung des Hildebrandhauses siehe Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.)1981, S. 95-99 u. 100-108

³⁵³ Vgl. dazu: Julian Nida-Rümelin: Nachwort, in: Kehr / Rebel, S.139-143, (Zitat S. 139)

jahrelangem Kampf wurde die Villa 1974 vom Freistaat Bayern der Stadt München übergeben und nach aufwendiger Renovierung bezog 1977 die Monacensia-Literaturarchiv der Stadt München und München-Bibliothek – das Hildebrandhaus.³⁵⁴

Georgii konnte nach Kriegsende sofort wieder offiziell arbeiten, da er von der amerikanischen Besatzung als „unbedenklich“ eingestuft wurde.³⁵⁵

Obwohl die Auftragslage in der Nachkriegszeit zunächst allgemein für Künstler sehr schlecht war, erhielt Georgii auf Grund seiner guten Beziehungen zum Klerus einige Aufträge. 1946 entwarf er für Kardinal Faulhaber ein neues Epitaph mit seinem Porträt-Relief, als Ersatz für die im Krieg zerstörte Gedenktafel von 1939/40 (Kat.447). Auch erhielt er den Auftrag des Kultusministeriums eine „provisorische“ Gedenktafel für die Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ zu schaffen, die am 2. November 1946 im Münchner Universitätshauptgebäude enthüllt wurde³⁵⁶ (Kat.III.6. Nachtrag Werke). Unmittelbar nach dem Krieg begann der Künstler ohne Auftrag, Entwürfe für die Wiederherstellung des zerstörten Wittelsbacher Brunnen anzufertigen (Kat.370).

Auf Verlangen der Militärregierung und im Auftrag des Bayerischen Ministerpräsidenten wurde Georgii 1946/47 für die Umgestaltung der Nazi-Denkmäler eingesetzt. Der Bildhauer fuhr durch Bayern, begutachtete die Denkmäler und machte „Dutzende von Entwürfen“ zur Umgestaltung, die jedoch kaum beachtet wurden. Er vermerkte dazu: „Da der Druck der Militärregierung allmählich nachließ, haben viele Gemeinden nichts getan oder die NS Denkmäler einfach abgerissen“. Als Vergütung für seine Arbeit und Auslagen über „mehrere tausende von Kilometern“ erhielt der Künstler, trotz Rechnungsstellung, nur eine „reichliche Benzinmarkenzuteilung“.³⁵⁷

³⁵⁴ Vgl. Burmeister/ Hoh-Slodczyk (Hrsg.) 1981, S. 98

³⁵⁵ Vgl. Akademie der Bildenden Künste: Personalakt Professor Theodor Georgii: Schreiben der Spruchkammer Bad Aibling an Militärregierung Bad Aibling v. 6.2.1946.

³⁵⁶ Vgl. G. Kirchberger: Die Weiße Rose. 1980, S. 34 f.; Benzberg, Christiane: Denkmäler für die Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ in München und Hamburg. Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn 1993 (Benzberg 1993)

³⁵⁷ Vgl. Personalakt Theodor Georgii BayHStA MK 44664: Brief Theodor Georgii an Ministerium für Unterricht und Kultus, München 5. Nov. 1952 (Zitate). Als Beispiel für eine Umarbeitung gibt Georgii Riederau a. Ammersee an.

I.8.2. Die Münchner Akademie und Georgijs Lehrtätigkeit 1946-1952

I.8.2.1. Bedeutung der Akademie

Die Entwicklung der „Kunststadt München“ bis ins zwanzigste Jahrhundert ist mit dem Einfluss der „Akademie der Bildenden Künste“ auf ihre Studenten eng verbunden.

Die ehemals „Königliche Akademie der Bildenden Künste“ wurde von König Max I. am 13. Mai 1808 unter Mitwirkung des Philosophen Joseph v. Schelling konstituiert. Von Beginn an enthielt das Lehrprogramm Klassen für Malerei, Bildhauerei, Architektur und Kupferstecherkunst. Als erster Direktor wurde der vormalige Leiter der Düsseldorfer Kunstakademie Johann Peter v. Langer berufen, dem 1824 Peter v. Cornelius folgte.³⁵⁸ Grundstein für die Bedeutung Münchens als Kunststadt war jedoch die offizielle Kunstpolitik unter König Ludwig I. (reg. 1825-1848), der einen starken Einfluss auf die Akademie ausübte. Frank Büttner schrieb zu deren Aufgabenstellung, dass „...in Übereinstimmung mit der in der deutschen Klassik ausgearbeiteten Ästhetik“ (Winkelmann, Goethe, Schelling) mit der Kunst in die Gesellschaft einzuwirken und „auch durch ihre Werke ...das allgemeine Nationalbewusstsein zu erhöhen“ sei.³⁵⁹ Ludwig I. steuerte einen Klassizismus, der als Gesamtkunstwerk für die Stadt München verbindlich sein sollte.³⁶⁰ So gewann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Akademie an Bedeutung unter den Professoren für Malerei wie Georg v. Dillis, Wilhelm v. Kobell und Julius Schnorr v. Carolsfeld, dem Bildhauer Ludwig Michael v. Schwanthaler und dem Architekten Friedrich v. Gärtner. Nach dem Tod Schwanthalers und der Abdankung König Ludwigs 1848 brach der „klassizistische“ Stil ab. Die Münchner Akademie ließ nun eine gewisse Pluralität der Stile zu. Ab dieser Zeit entwickelte sich durch ein Naturstudium am lebenden Modell ein Naturalismus mit einer Synthese von Neogotik, Neorenaissance und Neobarock. Die Akademie unter dem Direktorat der Maler Wilhelm v. Kaulbach und Karl v. Piloty bevorzugte als dominante Gattung eine poetische Historienmalerei. Die reine Landschaftsmalerei entsprach dagegen nicht den Vorstellungen der Akademie, so dass Landschaftsmaler diese

³⁵⁸ Vgl. leicht gekürzte Ausgabe aus: Walter Grasskamp: 190 Jahre im Zeitraffer. In: 190 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. Herausgegeben vom Rektor der Akademie der Bildenden Künste München, Juli 1999 (Grasskamp 1999) (www.klassehuber.de/akademie.pdf)

³⁵⁹ Vgl. Frank Büttner: Die Akademie und das Renommée Münchens als Kunststadt. In: Zeitenblicke, 2006, Zitat, S. 4 u. 5. (Büttner 2006) www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner

³⁶⁰ Vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Verbindliches und Unverbindliches in der bildenden Kunst. In: Friedrich Piel u. Jörg Träger (Hrsg.): Festschrift für Walter Braunfels zum 65. Geburtstag. Tübingen 1977, S. 342f. (S. 341-348)

verließen und ihre Werke im Kunstverein als zeitgenössische Kunst zeigten, die auch durch ausländische Presseberichte internationale Anerkennung fand.³⁶¹ Die „Erste deutsche Kunstausstellung“ 1856 im neu erbauten Glaspalast, gemeinsam gestaltet von der Akademie und Kunstgenossenschaft, war mit über zweitausend Werken das Kunstereignis in Deutschland.³⁶² Auch internationale Studenten zog es in der zweiten Jahrhunderthälfte an die Münchner Akademie, sodass diese neben der in Paris überregionale Bedeutung erlangte. Zum Kollegium gehörten Moritz v. Schwindt, Sandor v. Wagner, Wilhelm v. Diez und der Bildhauer Max v. Widmann, unter den Studenten sind die Namen von Hans Makart, Wilhelm Busch, Franz v. Lenbach, Wilhelm Trübner und Max Slevogt zu finden.³⁶³ Da die Kunst in der Prinzregentenzeit vom Königshaus hoch geschätzt und vom bildungsbürgerlichen Publikum getragen wurde, fanden zahlreiche Künstler nach ihrer Ausbildung eine Beschäftigung. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts lösten sich verschiedene Künstler von den Vorgaben der Akademie und forderten eine absolute Freiheit zur individuellen Entfaltung in ihrer Kunst. Eine Abspaltung von der offiziellen Künstlervereinigung manifestierte sich 1892 in der Gründung einer freien Künstlergemeinschaft, der „Münchner Sezession“. Dieser schlossen sich 78 vorwiegend Maler-Künstler an, darunter namhafte wie Peter Behrens, Lovis Corinth, Adolf Hölzel, Max Liebermann, Franz v. Stuck, Hans Thoma und Wilhelm v. Uhde.³⁶⁴ Die öffentliche Kunst hatte an Bedeutung verloren, die private Kunst, von Künstlern ohne Auftrag geschaffen und von privaten Käufern geschätzt, weitete sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus.³⁶⁵

Die Akademie war jedoch unter dem Direktorat von Ludwig v. Löffler (ab 1891) und von Ferdinand v. Miller (1899-1919) nicht gewillt sich von dem klassischen Kunstbegriff zu lösen, so dass sie an den Richtlinien im Zeichnen nach Akt und Natur, Anatomie und Ikonographie als verbindliches Repertoire festhielt. Erst als die Diskussion über den „Niedergang Münchens als Kunststadt“ Handlungsbedarf zeigte, setzte Prinzregent Luitpold zur Beratung eine Kommission ein. Zu dieser gehörten Adolf v. Hildebrand, Friedrich August v. Kaulbach, Franz v. Lenbach, Ferdinand v. Miller, Rudolf v. Seitz und Friedrich v. Thiersch, alle Künstler der älteren Generation,

³⁶¹ Vgl. Büttner 2006, S. 6

³⁶² Vgl. Büttner 2006, S. 7

³⁶³ Vgl. Grasskamp 1999

³⁶⁴ Vgl. Heidi C. Ebertshäuser (Hrsg.): Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse-Manifeste-Kritiken zur Münchner Malerei. München 1983, S.9 (Ebertshäuser 1983)

³⁶⁵ Büttner 2006, S. 10

die jedoch keine wirksamen Vorschläge machten. Trotz der Diskussion blieb der gute Ruf der „Kunststadt München“ unter den Lehrern Franz v. Defregger, Karl v. Marr, Franz v. Stuck sowie Heinrich v. Zügel erhalten.³⁶⁶ Sie unterrichteten zahlreiche Schüler wie Lovis Corinth, Otto Mueller, Giorgio de Chirico, Wassilij Kandinsky, Christian Schad, Paul Klee und Franz Marc, wenn diese auch nach kurzer Zeit die Akademie verließen, blieben sie jedoch als selbständige junge Künstler gerne in der Stadt, da in ihr jeder nach seiner Fassung leben konnte.³⁶⁷

Wenn sich auch um 1911 mit den Initiatoren Wassily Kandinsky und Franz Marc die später so bedeutende Gruppe „Der Blaue Reiter“ formierte, kamen weitere Impulse nicht mehr aus München sondern aus Paris und Berlin. Nach dem Ersten Weltkrieg war die Akademie in München sowie auch die Sezession bedeutungslos geworden. Schon 1913/14 schrieb Walter Riezler zu der Vorherrschaft der Kunstwelt zwischen München und Berlin am Beispiel der jeweiligen Sezessionen: „...denn jetzt eben hat die Berliner Secession mit ihrer letzten Ausstellung ein Beweis der stärksten inneren Lebenskraft gegeben. ...Die Münchner Secession lebt weiter, gesund und ohne Konflikte. Vom Geist der Secession ist wenig mehr in den Räumen zu spüren.“³⁶⁸

Die Kunstkritik fand in den Medien wie „Kunst für alle“, „Münchner Neuesten Nachrichten“ sowie der Zeitschrift „Jugend“ ihren Niederschlag. Durch diese Publikationen, mit Abbildungen angereichert, stellten die Kunstkritiker Werke von den Ausstellungen der breiten Öffentlichkeit vor. Damit hatten sie mit ihrer Bewertung der Künstler einen wesentlichen Einfluss auf die Leser. Friedrich Pecht, 1885 Mitbegründer der Zeitschrift „Kunst für Alle“, zeigte sich eher als konservativer Kritiker. Georg Hirth, Herausgeber der „Münchner Neuesten Nachrichten“ und der „Jugend“, setzte sich um 1900 aktiv für die Sezessionisten und einen künstlerischen Fortschritt ein.

Der gute Ruf Münchens basierte vor und nach der Jahrhundertwende auch durch das überregionale Ansehen der Künstler Franz v. Lenbach, Franz v. Stuck und Adolf v. Hildebrand. Lenbach reüssierte in München in der Rolle des Künstlerfürsten, die er auch selbst mit kreierte.³⁶⁹ Er galt in seiner Zeit als der Porträtist, der Charaktere individuell und historisch zugleich darstellen konnte. In der Porträtkunst geschult durch

³⁶⁶ Vgl. Grasskamp 1999

³⁶⁷ Vgl. Büttner 2006, S. 11 f.

³⁶⁸ Zitiert nach Ebertshäuser 1983, S.176 u. 177

³⁶⁹ Vgl. Norbert Huse: Kleine Kunstgeschichte Münchens. München 1992², S. 186 (Huse 1992)

Kopierarbeiten alter Meister (z.B. Tizian und Rubens), verstand er es in den zahlreichen Bildnissen von berühmten Zeitgenossen die Personen in der Inszenierung aufzuwerten, was besonders dem aufstrebenden Großbürgertum nach 1870 gefiel und es bewog große Summen für ein Porträt von dem „Malerfürst“ auszugeben.³⁷⁰ Lenbachs Gründung der Künstlergesellschaft „Allotria“ (1873) sowie seine Erhebung in den Adelsstand (1882) ließen ihn in der obersten Gesellschaftsschicht ankommen. Neben seiner Arbeit widmete er sich intensiv dem Bau und der Ausstattung seiner prunkvollen Münchner Stadtvilla, in der er seine Gäste empfing. Die daraus entstandenen erheblichen Kosten versuchte der Künstler durch eine Massenproduktion von Porträts zu bewältigen. Die Arbeit nach Fotografien mit Paus- und Durchschreibverfahren ermöglichte ihm eine Schnellmalerei, die auch Kritik an Lenbachs Kunstauffassung hervorrief.³⁷¹ Ungeachtet dessen wurde der Künstler 1896 zum Präsidenten der Münchner Künstlergenossenschaft gewählt. In den letzten Jahren seines Schaffens hatte sich jedoch das Kunstideal, das Lenbach verkörperte, überlebt.³⁷²

Rund eine Generation später studierte 1881 Franz v. Stuck an der „Königlichen Akademie der bildenden Künste“ in München. Er wendete sich vorwiegend der Malerei zu und war, wie auch Lenbach, ein gefragter Porträtist, der die Dargestellten in herrschaftlicher Pose erhaben und überzeitlich zeigte. Neben den Porträts und einigen Landschaften sind es vor allem mythologische und symbolträchtige Bildthemen, die sein Werk prägen. Stuck, der zu den Gründungsmitgliedern der Münchner „Sezession“ gehörte wurde mit 32 Jahren 1895 als Professor an die Akademie berufen. Zu seiner Malklasse gehörten kurzfristig so berühmte Künstler wie Paul Klee und Wassilij Kandinsky. Zeichnerische und graphische Beiträge für Ausstellungen im Glaspalast und für die Wochenzeitschrift „Jugend“ machten ihn berühmt und prägten auch mit seinem Künstlermythos, der seit Vasari dem zeichnenden Renaissancekünstler als universalem Genie zugesprochen wurde.³⁷³

1897-98 ließ sich Stuck nach seinen Plänen ein Haus mit Innendekoration und Möbeln bauen. Die Villa in München-Bogenhausen ist mit Elementen aus Antike, Byzanz, Orient, Renaissance und Jugendstil als eigenwilliges Gesamtkunstwerk der Moderne von seinem persönlichen Stil geprägt. Sein Maleratelier wurde prunkvoll zum Verkaufs-

³⁷⁰ Winfried Ranke: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Köln 1986, S. 153 (Ranke 1986)

³⁷¹ Ranke 1986, S. 328

³⁷² AK: Künstlerfürsten. Max Liebermann Franz von Lenbach, Franz von Stuck. Hg. von: Stiftung Brandenburger Tor. Berlin 2009, S. 43

³⁷³ AK: Künstlerfürsten 2009, S. 45

und Ausstellungsraum ausgestattet und diente auch als Festsaal für den alljährlichen Empfang von Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Kunst und Adel diente.³⁷⁴ Neben zahlreichen Auszeichnungen wurde Stuck 1906 vom Prinzregenten in den persönlichen Adelsstand erhoben und war als Mitglied vieler europäischer Akademien überregional als hochverehrter Künstler bekannt. Sein komplexer Stil wurde nicht in die nächste Generation getragen, seine Ansätze zur Weiterentwicklung des Jugendstils wurden jedoch aufgenommen.

Anders als die schon zu Lebzeiten als „Künstlerfürsten“ bezeichneten Lenbach und Stuck, die in ähnlicher Weise diesen Mythos bedienten, hatte Hildebrand kein Bedürfnis an einer übersteigerten Selbstinszenierung seiner Person. Während seiner längjährigen Zeit in Florenz fanden sich in seinem Haus eine kosmopolitische Gesellschaft von Künstlern, Kunstfreunden, Schriftstellern, und Musikern ein, mit denen er diskutierte und ein geselliges Leben führte.³⁷⁵ Diesen Lebensstil pflegte er in seiner Münchner Villa ohne Prunk weiter. Er vermied es große Gesellschaften bei sich zu versammeln oder zu besuchen.

Als Adolf v. Hildebrand 1898 nach München gezogen war, lehrte an der Akademie seit 1887 Wilhelm v. Rümmer als Direktor und Leiter der Bildhauerklasse. Er unterrichtete seine Schüler weitgehend nach den Regeln der Akademie im Stil zwischen Klassizismus, Neubarock und dem allgemeinen Naturalismus der Zeit, später jedoch auch nach Kriterien, „*die Hildebrands Theorie entlehnt waren*“, wie J.A. Schmolz gen. Eisenwerth präziserte.³⁷⁶ Rümmer's Schüler waren u.a. die bekannten Münchner Künstler Bernhard Bleeker (1889-1968), Hermann Hahn (1868-1942), Fritz Behn (1878-1970) und Josef Wackerle (1880-1959), die sich zunächst der Kunstauffassung ihres Lehrers anschlossen, jedoch nach Rümmer's Tod (1906) in Hildebrand's Traktat und Werken neue Impulse für ihr künstlerisches Schaffen fanden. Neben Hildebrand's Formbetrachtungen war es auch seine Ablehnung des üblichen Akademiebetriebes, die junge Bildhauer anzog.

Zur Grundausbildung junger Bildhauer in der direkten Steinarbeit hatte Hildebrand konkrete Vorstellungen, die er schriftlich festhielt.³⁷⁷ Die technische Ausbildung müsse

³⁷⁴ Vgl. zur Villa: Prospekt „Villa Stuck“ o. J.; AK: Künstlerfürsten 2009, S. 45-53

³⁷⁵ Vgl. Florian Sattler 2008, S. 172

³⁷⁶ Vgl. Finckh 1987, S. 56f. (Zitat dort entnommen)

³⁷⁷ Manuskript aus dem Nachlass Hildebrand's, abgedruckt in Esche-Braunfels 1993, S. 618-620

allem vorausgehen, um verschiedene handwerkliche Kenntnisse zu erlangen, wie das Vorgehen im direkten Aushauen als allmähliches Vordringen in die Tiefe und später das Runden der figürlichen Darstellung. Das Naturstudium von menschlichen und tierischen Körpern erfordere zu modellieren und zeichnen nach unbewegten und bewegten Modellen, die schließlich auch ohne Modell aus der Vorstellung zur Darstellung gebracht werden sollten. Die architektonische Ausbildung müsse durch eine allgemeine Konstruktionslehre zur geeigneten Form und zum Stil führen, auch in Bezug zu ornamentalen und plastischen Ausschmückungen von Bauten. Im künstlerischen Schaffensprozess unterscheidet Hildebrand zwei Arten: *„das ursprüngliche Schaffen geht von der inneren Vorstellungswelt aus, wie es sich aus dem Erlebten und der Phantasie bildet.... Die andere geht von einem wirklichen Naturgebilde aus und sucht dessen Erscheinung wiederzugeben.“* Für beide Vorgehensweisen seien entscheidend die Qualität der inneren Vorstellung sowie die, welches die *„direkte Wahrnehmung eines Naturbildes“* schafft.³⁷⁸

Das Angebot der Akademie Rümanns Lehrstuhl zu übernehmen lehnte Hildebrand ab, da er nicht bereit war den Grundlagenunterricht zu übernehmen. Ihn interessierte es für die „Talentvollen“ Kurse in der freien Steinarbeit zu übernehmen, da ein solcher bisher von keiner Akademie angeboten würde. Hildebrand strebte keine sichere Beamtenstellung an sondern beabsichtigte seine unabhängige Lebensstellung beizubehalten, ohne sich den akademischen Verpflichtungen zu unterwerfen.³⁷⁹

Die Meisterklasse für Steinbildhauerei an der Münchner Akademie wurde 1906 für Hildebrand eigens eingerichtet und nach seinem Ausscheiden auch nicht wieder besetzt. Er verlangte, dass die Studenten bereits das Handwerk der Steinarbeit beherrschten.³⁸⁰

Auf Wunsch Hildebrands wurde mit der Akademie eine Sonderregelung vereinbart. Sein Schwiegersohn Georges M. Baltus schrieb dazu: *„Er wollte kein Gehalt, aber dagegen sein dortiges Meisteratelier nach seinem Gutdünken führen. Seine Prinzipien erregten Anstoß: Er wollte seine Schüler selbst wählen, mittellose Studenten wollte er nicht annehmen, weil gehörige Lehrzeit zureichende Mittel voraussetzte. Frauen wollte er auch nicht in seinem Atelier, weil sie kein eisernes Gerüst machen können. Er wollte*

³⁷⁸ Vgl. dazu Esche-Braunfels 1993, Zitate S. 618, 619 (Maschinenskript im Nachlass)

³⁷⁹ Vgl. dazu Esche-Braunfels 1993, S. 619

³⁸⁰ Vgl. Esche Braunfels 1993, S. 583 u. Anm.1138. In den fünf Jahren seines Lehrens hatten sich neun Schüler eingeschrieben, deren Namen für die Bildhauerei heute unbedeutend sind.

*auch das Meisteratelier nur besuchen, wenn er es für nötig hielt. Das Experiment war nur von kurzer Dauer.“*³⁸¹

Die Lehrtätigkeit befriedigte Hildebrand nicht und er überließ die meisten Stunden seinem ältesten Privatschüler Erwin Kurz (1857-1931).³⁸² 1910, nach einem leichten Schlaganfall, beauftragte Hildebrand auch seinen Mitarbeiter Theodor Georgii ihn in der Klasse zu vertreten.³⁸³ 1911 schied Hildebrand offiziell aus der Akademie und damit endete auch Georgiis inoffizielle Vertretung. In dieser kurzen Zeit hatte er seine Fähigkeiten als Lehrer unter der Anleitung Hildebrands besonders in der Steinbildhauerei erproben können, was Georgii später in seiner Lehrtätigkeit von nachhaltigem Nutzen sein sollte.

1.8.2.2. Georgii als Lehrer für Bildhauerei

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden am 4. November 1946 die „Akademie der Kunst“ und die „Akademie für angewandte Kunst“ zu der „Hochschule der Bildenden Künste“ in München zusammengefügt. Das Personal konnte übernommen werden und der neue Präsident war für zwei Jahre der Architekt Carl Sattler.³⁸⁴ Ihm folgte von 1948 bis 1968 der Holz- und Steinbildhauer Josef Henselmann, ein Schüler von Hermann Hahn. Als Lehrer für Bildhauerei unterrichteten Theodor Georgii (1946-1952), Toni Stadler (1946-1958) und Anton Hiller (1946-1961).

Georgii, der wie seine Kollegen nach dem Zweiten Weltkrieg vom „Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus“ nicht betroffen war, erhielt schon vor der Wiedereröffnung der stark beschädigten „Akademie der Kunst“ am 1. April 1946 einen dreijährigen unkündbaren Dienstvertrag als Lehrer für Bildhauerei mit einer jährlichen Vergütung von 11.600 RM. Gemäß Vertrag hatte der Künstler keinen

³⁸¹ Georges M. Baltus: Erinnerungen an Adolf von Hildebrand. Abgedruckt in: B. Sattler Briefe, S. 527; Der Belgische Maler Georg M. Baltus war seit 1904 mit Silvia Hildebrand verheiratet.

³⁸² vgl. Historische Personalliste der Akademie der Bildenden Künste zu Hildebrand und Kurz: <http://www.adbk.de/Medien/PDF/Historisches/Professoren-AdBK-1808-2013.pdf>

Hildebrands ältester Privatschüler Erwin Kurz (1857-1931) war seit 1906 als Nachfolger Rümans Lehrer für Bildhauerei an der Akademie und erhielt 1909 dessen Lehrstuhl, den er bis 1924 inne hatte.

³⁸³ Das Matrikelbuch verzeichnet als Vertretung Hildebrands 1910 und 1911 nur Professor Erwin Kurz und nicht Theodor Georgii. Auch die Schüler der Steinbildhauerklasse sind nicht verzeichnet. Vgl. Archiv der Akademie der Bildenden Künste: Matrikelbuch der Akademie der Bildenden Künste 1904-1920, AKA 2 Matr. 8. In einer nach Georgiis Tod von der Familie aufgeschriebenen „Kurzen Biographie“ ist verzeichnet, dass Georgii 1910 ein Jahr Hildebrand an der Akademie vertrat. Ob Hildebrand Georgii schon vorher als Assistent eingesetzt hatte, ist nicht nachweisbar.

³⁸⁴ Vgl. Archiv Akademie der Bildenden Künste: Personalakt Theodor Georgii: Brief vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus an Akademie der Künste vom 5.11.1946.

Anspruch auf eine pensionsberechtigte Professorenstelle im Beamtenverhältnis, da seine Anstellung in Wien zeitlich zu kurz war. Georgiis Tätigkeit umfasste gemäß Vertrag die Ausbildung und Prüfung von mindestens sechs Studenten, bei einer maximalen wöchentlichen Unterrichtszeit von sechs Stunden.³⁸⁵ Schon im Herbst 1945 hatte der Künstler Vorbereitungen für eine Bildhauerklasse getroffen, die im Hildebrandhaus statt finden sollten, da die Werkräume an der Akademie noch zerstört waren. Georgii schrieb an den Ministerialrat Dr. Jacob im Ministerium:

*„Für Beginn des Akademieunterrichts zu Ostern sind Vorbereitungen zu treffen, d.h. feststellen, was in den unteren Akademieräumen an Bildhauerbedarf (Werkzeuge, Drehstühle, Ton) noch vorhanden ist, was für die Abteilung Hildebrandhaus freigegeben werden kann. In meinem Atelier feststellen, was ich selbst bereithalten kann. Ich werde in das große Atelier zu Nida Rümelin eindringen müssen und untersuchen wieweit die Tongrube in Ordnung ist.“*³⁸⁶

Ab April 1946 unterrichtete Georgii als Vertragsprofessor für Bildhauerei die ersten Studenten nach dem Krieg in seinem Atelier im Hildebrandhaus.³⁸⁷ Über den Erfolg seiner einzelnen Schüler (4 männlich und drei weibliche) schrieb er 1947 einen „Bericht über die Meisterklasse“, der für die Akademie gedacht war. Die Verzögerung seiner schriftlichen Beurteilung begründete Georgii damit, dass er dazu erst nach drei Semestern in der Lage sei, denn: *...die jungen Leute mussten erst wieder zu sich selber finden, sie mussten den Kampf des Kriegs und des Kriegshilfdienstes überwinden und ausheilen, bevor ihr Lehrer mit einiger Sicherheit über ihre Veranlagung und Haltung urteilen konnte.*“ Bereits drei Schüler waren wie er schrieb: *„...wegen wirtschaftlicher Not, Krankheit und mangelnder Begabung für die Steinbildhauerei...“* ausgeschieden. Zu den Verbleibenden in dieser Zeit gehörten: Ludwig Krauss, Ferdinand Auerhammer, Roman Eishold und Frl. Paulick. Als Resultat seiner Beurteilung schrieb er: *„Leider ist keine außergewöhnliche Begabung darunter...“*, obwohl Georgii Fortschritte in ihren

³⁸⁵ Vgl. BayHStA Personalakt Theodor Georgii, MK 44668 Dienstvertrag zwischen dem Bayerischem Staatsminister für Unterricht und Kultus vom 5. März 1946 u. Schreiben des Kultusministeriums vom 13.2. 1946

³⁸⁶ Vgl. BayHStA MK 44668, Personalakt Professor Theodor Georgii: Brief von Th. Georgii an Ministerialrat Dr. Jacob im Ministerium für Unterricht und Kultus v. 25. Nov. 1945.

³⁸⁷ Mündliche Information von Martin Mayer 2008, Schüler von Theodor Georgii; Personalakt BayHStA MK 44668 Professor Theodor Georgii: Bestätigung der Anmietung von Ateliers in der Hildebrandvilla vom 1.4.1946

Arbeiten sah.³⁸⁸ In diesem Bericht zeigt sich Georgiis Verständnis und Fürsorge für seine durch den Krieg belastete Schüler. Sein großes Anliegen war es junge Bildhauer besonders in der direkten Steinarbeit auszubilden, um auch im Hinblick auf die Denkmalrestaurierung und -pflege einen Beitrag zum Wiederaufbau zu leisten. Seine Schüler wurden von Georgii in die praktische Arbeit bei der Restauration des Wittelsbacher Brunnen mit einbezogen, so dass sie vor Ort in der Steinbildhauerei unterrichtet wurden.³⁸⁹

Georgiis Dienstvertrag wurde in der Folgezeit zweimal verlängert bis er am 30. September 1952 endgültig wegen Alters auslief. Eigentlich sollte der schon 1949 verlängerte Vertrag mit dem Sommersemester 1951 wegen der Erreichung der Altersgrenze beendet werden. Dies verhinderten jedoch im April 1951 seine Schüler, wie Martin Mayer, G. Wolf u.a., die sich mit einer Petition an den Kultusminister wandten:

„Mit ihm verlieren wir und die Hochschule im Allgemeinen, den letzten Repräsentanten Hildebrandscher Bildhauertradition... Als Praktiker des Gedankens der bayerischen Denkmalspflege (künstlerischer Leiter der Dombauhütten Passau und Regensburg), als Pfleger des Steinmetzhandwerkes im Sinne des materialechten Arbeitens, würde uns sein Ausscheiden ein unersetzbarer Verlust sein.“³⁹⁰

Die Eingabe der Studenten war erfolgreich und der Vertrag wurde nochmals um ein Jahr verlängert.³⁹¹ (zu den Schülern s. Kap.II.5.1.).

Im April 1953 wurde Georgii zum Ehrenmitglied der „Hochschule der Bildenden Künste“ gewählt. Eine vorgeschlagene Auszeichnung mit dem Bundesverdienstkreuz zur selben Zeit wurde abgelehnt.³⁹²

I.8.3. Letzte Schaffensphase

In der Zeit von 1951-52 arbeitete Georgii neben seiner Tätigkeit als Hochschullehrer daran, Hildebrands im Krieg beschädigten Wittelsbacher Brunnen (ausführlich Kat.370) zu restaurieren und den „Steinwerfer“ zu erneuern. 1951 hatte Georgii diesen großen

³⁸⁸ Vgl. NL Th. Georgii: „Bericht über die Meisterklasse Th. Georgii vom 10. November 1947“, Schreibmaschine, zwei Seiten (mit Zitaten)

³⁸⁹ Mündliche Information von Martin Mayer, ab 1949 Schüler von Georgii an der Akademie (Januar 2009)

³⁹⁰ Vgl. Brief der Schüler Prof. Georgiis an Staatsminister für Unterricht und Kultus Dr. Schwalber v. 25.4.1951, Personalakt Theodor Georgii. BayHASTa MK 44668

³⁹¹ Vgl. Dienstvertrag vom 19. Juli 1951. Personalakt Theodor Georgii. BayHASTa MK 44668

³⁹² Vgl. Personalakt Theodor Georgii. BayHASTa MK 44668

Auftrag von der Stadt München erhalten. Er wurde mit der gewaltigen Aufgabe betraut, da viele Fachleute nur ihn für geeignet hielten, das Werk in Hildebrands Sinne zu erneuern. Schon Anfang 1946 hatte der Bildhauer aus eigener Initiative Modelle für die Wiederherstellung des Brunnens, besonders für die Erneuerung der Figur des „Steinwerfers“, angefertigt. Dieser außergewöhnlichen Leistung und den zahlreichen Presseberichten über seine Arbeit war es zu verdanken, dass Theodor Georgii als hervorragender Bildhauer wieder wahrgenommen wurde. Doch nach der Vollendung brauchte er eine längere Erholungsphase, da die körperliche Arbeit eigentlich über seine Kräfte gegangen war. Sein Schwager, der Architekt Carl Sattler schrieb dazu: *„Er hatte sich im Frühjahr 1952 dabei so überanstrengt, dass er schwer erkrankte und wochenlang in einer Klinik Heilung suchen musste, was erhebliche Kosten verursachte“*.³⁹³

Des Künstlers Bemühungen nach seinem Ausscheiden aus der Hochschule im September 1952 eine Staatspension zu erhalten, wurden nicht erfüllt. Daraufhin versuchte er, auf anderen Wegen eine finanzielle Unterstützung zu bekommen. In einem Brief an das Kultusministerium erinnerte Georgii, verärgert und resigniert, an seine künstlerischen Leistungen und seine finanzielle Not. Er schrieb: *„Meine Ersparnisse sind durch zwei Kriege und die nachfolgenden Geldentwertungen vernichtet. ... So muss ich hoffen und bitten, dass auch der Staat heute grosszügig sich meiner Sache in besonderer Weise annimmt.“*³⁹⁴ Georgii hatte es zuvor in dem Schreiben abgelehnt, ein Gesuch um Zahlung aus der Kasse der Künstlerpensionen zu stellen, da er wusste, *„...wie arm diese Kasse ist, wie ungenügend für die grosse Not zahlreicher alter Künstler.“* Weiter schrieb er: *„Gibt es keine andere Quelle im Hinblick auf besondere Verdienste um die Kultur des Landes, vielleicht auch wegen politischer Schädigung?“* Nach längerem Ringen wurde Georgii zum 1.1.1953 eine fortlaufende Beihilfe für Künstler von monatlich 350 DM genehmigt.³⁹⁵

Die Zeit nach seinem Abschied von der Akademie und nach der Fertigstellung des Wittelsbacher Brunnens war so von einer längeren Erholungsphase und dem Ringen um eine kleine Pension geprägt, die nur infolge zäher Verhandlungen ihm zuerkannt wurde.

³⁹³ Brief Prof. Carl Sattler an Bürgermeister Dr. v. Miller, München 14.11.1952: Personalakt Theodor Georgii. BayHASTA MK 44668

³⁹⁴ Brief Theodor Georgii an Minister für Unterricht und Kultus v. 8.9.1952: Personalakt Theodor Georgii. BayHASTA MK 44668

³⁹⁵ Vgl Schreiben von Präsident des Bayr. Landtags Dr. Hundhammer an Staatsminister für Unterricht und Kultus Dr. Schwalber v. 5. Nov. 1952: Personalakt Theodor Georgii. BayHASTA MK 44668

Inzwischen hatten seine Bildhauerkollegen wie Toni Stadler, Josef Henselmann und Anton Hiller nach dem Wiederaufbau der Stadt die Gelegenheit genutzt, sich an Ausschreibungen für Skulpturen und Brunnen zu beteiligen. Die Stadt München und große Firmen begannen Mitte der fünfziger Jahre wieder Aufträge für den öffentlichen Bereich zu vergeben. Unterstützt von der Regelung „Kunst am Bau“, gemäß der zwei Prozent der Bausumme von öffentlichen Gebäuden für künstlerische Gestaltungen ausgegeben werden müssen, konnten zahlreiche Künstler profitieren. Sie alle arbeiteten traditionell geprägt gegenständlich, in mehr oder weniger stilisierten Formen.

Georgii erhielt vorwiegend nach einer Erholungsphase Aufträge für den kirchlichen Bereich. Ab 1954 setzte er seine Tätigkeit als Berater, Lehrer und freier Bildhauer an den Staatlichen Dombauhütten in Regensburg und Passau fort. Für die Bischöfliche Residenz in Passau schuf er aus Stein einen Putto und ein Wappen (Kat. 459/460). Die Stadt Passau beauftragte Georgii 1956 ein großes Relief an der Außenwand eines neuen Verwaltungsgebäudes zu gestalten. Es entstand ein großer Christophorus (Kat.422) den der Künstler, nach intensiven Vorbereitungen vor Ort direkt in Stein meißelte.³⁹⁶

Porträts erarbeitete der Künstler in den letzten Jahren meist ohne Auftrag, vorwiegend nach Fotografien, wie die Altersbüsten von Adenauer, Braunfels, Furtwängler und den Päpsten Pius XII. und Johannes XXIII. zeigen. Öffentliche Aufträge, an deren Wettbewerben er sich beteiligte, erhielt er nicht mehr. Bei dem Wettbewerb um einen „Kronprinz-Rupprecht-Brunnen“ in München gewann Georgii 1959 in Zusammenarbeit mit dem Architekten Erwin Schleich, den dritten Platz. Den Auftrag erhielt der Sieger Bernhard Bleeker, auch ein Anhänger Hildebrands.³⁹⁷ Im Allgemeinen waren jetzt jedoch jüngere Bildhauer gefragt, für deren moderne Bildhauerei Georgii das Verständnis fehlte. An Kronprinz Rupprecht schrieb er 1952:

*„Ich leide sehr darunter, dass auch begabte Künstler oft tiefe Verbeugung vor der Moderne machen und darin untertauchen, statt das Positive davon zulernen und auf ihrem Weg zu bleiben.“*³⁹⁸ Dabei bezog sich Georgii auf das Festhalten an der figurativen Darstellung in einer Konzentration auf das Wesentliche, wenn auch in einer vereinfachten Form der Oberflächengestaltung.

³⁹⁶ Vgl.Ne: Theodor Georgii, ein Siebziger: In: SZ, Nr. 99 v. 30.4.1953, S.4; GM: In: MM, Nr.16 v. 19.1.1955, S. 15

³⁹⁷ Vgl. Friedrich Mager: Brunnen singt ein bayrisch Lied. Heute Grundsteinlegung des „Kronprinz-Rupprecht-Denkmal“ am Marstallplatz (Eingang der Bayerischen Akademie der Wissenschaften). In: SZ, Nr. 278 v. 20.11.1959. Der Brunnen wurde am 18.5.1961 feierlich eingeweiht.

³⁹⁸ NL Kronprinz Rupprecht, GHA 290: Th. Georgii an Kronprinz Rupprecht vom 25. Nov. 1952.

Nach dem Tod seiner Frau Irene am 24. Januar 1961, lebte Georgii im Bauernhaus und bei seiner Tochter Silvia Treppesch in München. Unermüdlich arbeitete er in seinem Atelier im Hildebrandhaus, modellierte Büsten nach Fotografien und aus dem Gedächtnis, da sein Augenlicht nachgelassen hatte. Dies behinderte ihn jedoch nicht in seinem Schaffen, da die innere Vorstellung und die spürenden Hände die altersbedingten Hemmnisse ausgleichen konnten, wie der Münchner Kulturkritiker Johann Lachner schrieb, der den Künstler ein paar Tage vor dem 80. Geburtstag im Atelier an der Maria-Theresien-Strasse besucht hatte. Er traf dort einen liebenswürdigen Herrn, der *„geistig interessiert und beweglich geblieben, ja von einem erstaunlichen, glücklichen späten Schaffensdrang“* erfüllt war und ihn an die Zeit der zwanziger Jahre erinnerte, *„als er mit Aufträgen überhäuft seine Tierplastiken, Menschenporträts und Grabmäler schuf.“*³⁹⁹

Zu seinem 80. Geburtstag am 30. April 1963 wurde ihm am 5.7.1963 von der Landeshauptstadt München die Medaille „München leuchtet“ verliehen.⁴⁰⁰ Kurz zuvor war er an Ostern *„in Würdigung seines umfangreichen sakralen Kunstschaffens mit dem päpstlichen Kompturkreuz ‚Gregorius Magnus‘“* ausgezeichnet worden.⁴⁰¹ Georgiis Geburtstag nahmen auch weitere Kunstkritiker zum Anlass, seine Lebensleistung zu würdigen. Margot Berthold, die den Künstler mehrmals besuchte, schrieb: *„Wer den Künstler im Atelier an der Siebertstr. im weitläufigen Hildebrandhaus oder in seinem Haus in Höhenrain erlebt hat, wird die große ehrwürdige Erscheinung mit den feinnervigen Händen nie vergessen. Er war es, der vor zehn Jahren die zerstörte Figur des Reiters (Wittelsbacher Brunnen) erneuerte: Tag für Tag stand der Siebzigjährige auf dem hohen Gerüst und schuf mit fast übermenschlichem Kraftaufwand aus dem freien Stein heraus das mächtige Marmorbildwerk neu. ... Neben einer Fülle von Tierplastiken, sakralen Figuren, Ehrenmählern, Bozzetti und Medaillen haben ihn vor allem seine Porträts berühmt gemacht, u.a. von: Liebig, Röntgen, Görres, Furtwängler, Kardinal Faulhaber und Pius X. Sie sind Zeugen einer Zeit und einer Kunst, in der das klassische Erbe in künstlerisch und handwerklicher Meisterschaft weiterlebt.“*⁴⁰²

³⁹⁹ Johann Lachner: Theodor Georgii 80 Jahre. In: SZ, Jg. 19, Nr. 103 vom 30.4./1.5.1963, S. 21

⁴⁰⁰ Vgl. Münchner Merkur Nr. 109 v. 7.5.1963

⁴⁰¹ o.A. Professor Theodor Georgii ein Achtziger. In: Mangfallbote Nr. 100 v. 30.4.1963, S.5

⁴⁰² Margot Berthold: Professor Theodor Georgii zum 80. Geburtstag. In: Münchner Leben, 8.Jg., Heft 8, August 1963, S.10. Das Hildebrandhaus liegt an der Ecke Maria-Theresia- und Siebertstrasse.

Am 21. August 1963 verstarb der Künstler eines plötzlichen Herztodes bei einem Besuch in Eßlingen, dem Herkunftsort seiner Familie. Drei Tage später wurde er auf dem Friedhof in Großhöhenrain neben seiner Frau Irene und seiner Tochter Elisabeth beigesetzt. Die Familie und viele Freunde aus dem öffentlichen Leben, sowie Kunst und Wissenschaft begleiteten den Verstorbenen auf seinem letzten Weg und würdigten ihn in Nachworten.⁴⁰³ Nach seinem Tod erschienen in süddeutschen Zeitungen Nachrufe, die den Künstler und sein Lebenswerk in Beiträgen würdigten. *„Und so gedenken wir heute bei seinem Tod zugleich auch seines Lehrmeisters und Schwiegervaters Adolf Hildebrand dessen fruchtbarer Idealismus zum Leitstern wurde. Georgii hat diesen Idealismus mit einer schier unglaublichen handwerklichen Begabung und Disziplin zur praktischen Geltung gebracht. Wenn ihm zum 80. Geburtstag von der Stadt die Medaille „München leuchtet“ verliehen wurde, war sein Wesen richtig bestimmt: Er war der letzte schöpferische Zeuge der Zeit, als München wirklich leuchtete.“*⁴⁰⁴

Georgiis große Leistung auf dem Gebiet der Denkmalpflege, besonders im kirchlichen Bereich wurde in den Nachrufen nicht erwähnt. In den Fachkreisen der Dombauhütten ist jedoch heute noch sein Name ein Begriff.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Hubert Klees: In memoriam Theodor Georgii. In: Münchner Katholische Kirchenzeitung Nr. 36, 1963

⁴⁰⁴ Johann Lachner, Theodor Georgii gestorben. In: SZ, Jg. 19, Nr. 201 v. 22.8.1963, S. 12

⁴⁰⁵ Mündliche Mitteilung von Frau Isolde Schmidt, Dombauhütte Regensburg.

II. DAS WERK UND SEINE ENTWICKLUNG

II.1. Das plastische Porträt

Das plastische Porträt bildet den umfangreichsten Teil im Werk Georgiis.⁴⁰⁶ Die in etwa sechzig Jahren geschaffenen Bildnisse geben einen Überblick der Personen dieser Zeit, aus dem Kreis der Verwandtschaft, Kunst, Wissenschaft, Industrie, Adel und Klerus. Dazu kommen Porträts von bereits verstorbenen Persönlichkeiten, die der Künstler besonders in den zwanziger Jahren nach Abbildungen fertigte. Die Mehrzahl der Aufträge erhielt er von Privatpersonen, die seine Porträtkunst sehr schätzten. Mit Aufträgen für den öffentlichen Bereich wie beispielsweise der Universität in München, dem Deutschen Museum, der Walhalla, dem Hause Wittelsbach und Kirchen, konnte der Künstler sich einem größeren Publikum präsentieren. Auch modellierte er, besonders in seiner letzten Schaffensphase, immer wieder von ihm verehrte Personen ohne dafür einen Auftrag erhalten zu haben. Von einigen Personen werden sowohl Büste, Relief, Medaille und Plakette ausgeführt und diese mehrfach in unterschiedlichen Altersstufen porträtiert.

Obwohl sich die Arbeit an den Bildnissen auf Georgiis gesamtes Leben verteilte, gab es doch immer wieder Zeiten, in denen er sich verstärkt dieser Kunstgattung zuwandte. Die Intensität mit welcher der Künstler Porträts modellierte und behutsame Veränderungen in seinem Stil bemerkbar sind, hängt auch mit Georgiis Lebensumständen zusammen.

Die ersten Jahre der Zusammenarbeit mit Hildebrand waren für Georgii eine fruchtbare Zeit des Lernens und Schaffens unter der Protektion seines Lehrers. 1911 begann seine eigene Karriere als Porträtist, zunächst mit Bildnissen von Familienmitgliedern und Bekannten, sowie später von Hildebrands Auftraggebern (Haus Wittelsbach, Universität München u.a.) bei denen Georgii als Künstler Anerkennung gefunden hatte.

Georgii übernahm bewährte Formtypen, die er von den Büsten Hildebrands kannte wie Brustbild, angedeuteter Armansatz, kurzer Halsabschnitt und das reine Kopfporträt ohne Hals. Die unterschiedlichen Formen für den Sockelaufbau passte Geogii dem jeweiligen Typus der Büste und der Zeit an. Das Brustbild mit Schulteransatz und horizontalem Abschluss, das schon in der Renaissance von dem Typus der

⁴⁰⁶ Bildnisse: rund 200 Büsten, 65 Reliefs, 50 Medaillen und 30 Plaketten

Reliquienbüste übernommen worden war⁴⁰⁷, benutzte Georgii, mit und ohne Sockelstreifen, vorwiegend für weibliche Büsten aus dem Familienkreis oder für öffentlich aufgestellte Büsten, wie den Klerikerporträts von Päpsten und anderen christlichen Würdenträgern. Auch im Stil ähneln Georgiis frühe Porträts denen von Hildebrand, indem seine Bildnisse durch ihre Schönheit in einem sehr beruhigten Ausdruck und einer lebensnahen Wiedergabe wirken.

Eine besonders produktive Zeit des Porträtisten waren die zwanziger Jahre, in denen er neben zahlreichen Kopfbüsten auch überlebensgroße aufwändige Brustbilder („Liebig“, „Papst Pius XI.“, „Görres“, „Röntgen“, „Goethe“, „Adenauer“, „Kardinal Faulhaber“) für öffentliche Auftraggeber schuf. Die meisten Porträts waren in einem maßvollen Naturalismus im neoklassisch idealisierten Stil Hildebrands wiedergegeben. Klees schrieb zu Georgiis Büsten, die bis 1929 vollendet waren:

*„In all seinen Büsten ... bringt Georgii die Fülle und Lebendigkeit der Natur in einer herrlichen Einheit und Ruhe. Jede Büste ist in Haltung und Ausschnitt ein neuer Einfall. Ohne den Gesamteindruck zu verlieren, kann Georgii so wunderbar an die Natur hinfühlen. Doch wirkt sie bei aller Nähe nie aufdringlich und beunruhigend sondern wird in einer starken künstlerischen Übersetzung gegeben.“*⁴⁰⁸

Die Auswahl von Typus und Stil der Büsten traf Georgii nach dem jeweiligen Modell und den Wünschen der Auftraggeber. Für die öffentlichen Arbeiten war der Standort meist vorgegeben und das Bildnis hatte sich dem architektonischen Umfeld anzupassen. Die Mehrzahl der Büsten ist in einem lebensgroßen Format modelliert und als Kopfbüste auf einen einfachen quadratischen Sockel montiert. In dieser Beschränkung auf den Kopf mit kurzem Halsansatz wird die Konzentration des Betrachters auf das Gesicht gelenkt, in dem sich die Individualität und das innere Wesen der Person verdichten. Durch die vielfältige Plastizität der Gesichts- und Haarmodellierung werden neben der Ähnlichkeit die Wesensmerkmale der Person erfasst. Besonders hilfreich ist dabei Georgiis Gabe, durch ein intuitives Einfühlungsvermögen bei den Sitzungen des Modells, die Person als Ganzes zu erfassen. Bis auf wenige Ausnahmen in frühen Jahren, porträtierte er alle Personen ohne eine Markierung der Iris und Pupille. Die akzentuierten glatten Augäpfel stehen dabei, ohne störend zu wirken, im Kontrast zu der lebensnahen Gesichts-Modellierung.

⁴⁰⁷ Vgl. zur „Entwicklung des plastischen Porträts“ Hass 1984, S. 24-31, zur Reliquienbüste, S. 29

⁴⁰⁸ Klees 1930, S. 23

Infolge der Weltwirtschaftskrise erhielt Georgii weniger Porträtaufträge. Das Vermögen war bald aufgezehrt und Hildebrands Berühmtheit verblasst. Ab dieser Zeit modellierte der Künstler vorwiegend Büsten mit kurzem Halsabschnitt in einem vereinfachten neoklassischen Modus. Finanzielle Aspekte und der Zeitgeschmack waren in dieser Krisenzeit für Georgii ausschlaggebend stilistische und formale Veränderungen vorzunehmen. Diese entsprachen auch infolge einer allgemeinen Versachlichung mehr dem Bürgertum, das keine pompösen Büsten sondern eine schlichte, unaufdringliche Darstellung ihrer Person bevorzugte. Dabei beeinflusste auch die Bauhausbewegung in der Architektur und die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit den Geschmack des gehobenen Bürgertums. In einer Reduzierung von Material- und Arbeitsaufwand hoffte Georgii auch die Büsten günstiger anbieten zu können

II.1.1. Arbeitsweise und Materialeinsatz

Das plastische Porträt scheint der Künstler, wie auch seine anderen Werke, nur gelegentlich zeichnerisch auf losen Blättern vorbereitet zu haben (Kurzkatalog Zeichnungen). Im November 1928 kaufte Georgii eine Leica Kamera, die er bis Ende 1932 intensiv benutzte, danach fotografierte er mit einem anderen Fotoapparat. Er hinterließ ca. 80 Filmrollen, die bis auf wenige private Aufnahmen seiner Arbeit dienten. Oft macht er zahlreiche Fotos, um die zu porträtierenden Person von allen Seiten festzuhalten. Auch bei anderen Arbeiten wie Skulpturen und Reliefs, verfolgte er die Arbeitsschritte mit der Kamera. Die Abzüge von den Negativen wählte er selbst aus. Durch die Beschriftung einiger Negativrollen konnten bei der Aufarbeitung auch unbekannte Büsten bestimmten Personen zugeordnet werden. Ob er die Fotos den Auftraggebern zur Begutachtung vorlegte ist nicht bekannt. Die Methode sich der Fotografie als Malvorlage für Porträts zu bedienen, war seit Ende des 19. Jahrhunderts bekannt und erfuhr in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Wiederbelebung in Porträtgemälden, wie beispielsweise von Andy Warhol, Chuck Close und Gerhard Richter. Als herausragendes Beispiel für diese Arbeitsmethode gilt um 1900 der Münchner Maler Franz v. Lenbach, der zahlreiche Porträts, auch ohne Sitzungen des Modells, mit Hilfe von Fotografien fertigte. Er projizierte Diapositive auf die Leinwand, zeichnete von Hand nach und pauste Fotovergrößerungen auf den Malgrund, den er

anschließend ausarbeitete.⁴⁰⁹ Georgii benutzte dagegen seine Aufnahmen als geistige Vorarbeit für die späteren Modellsitzungen. Nur nach Fotografien, Gemälden und auch Büsten modellierte er Porträts von bereits verstorbenen Personen wie Liebig, Görres, Röntgen und Goethe. Bei Personen wie Wilhelm Furtwängler, Pater Delp und Pater Mayer, die er selbst noch gekannt hatte, half ihm sein besonderes Gedächtnis für plastische Formen ein lebendiges Bild der Person zu übermitteln.

Die Bildnisse modelliert der Künstler meist in weißem und rotem Ton. Vereinzelt entstanden Büsten in Wachs, da dieses Material sich im erwärmten Zustand leicht formen lässt und erkaltet für den Transport auf Reisen geeigneter war. Zwei Bildnisse sind nachweisbar, die er in Holz schnitzte, wie eine Büste von „Muffat“, die sich noch in seinem Nachlass befindet und ein unbekanntes Relief des „Freiherrn v. Puttkammer“⁴¹⁰. Die Marmorbüsten wurden meist durch Tonmodelle vorbereitet wie die Bildnisse seiner Frau Irene zeigen. In der Materialbehandlung der Oberfläche von Marmor- und Tonbüsten zeigen sich in der Bearbeitung Unterschiede. Die Marmorporträts weisen eine großzügige, weiche Bearbeitung der Höhen und Tiefen der Gesichtsfalten und Haarsträhnen auf, so dass die Dargestellten idealisiert werden. Die in Ton gearbeiteten Bildnisse dagegen zeigen besonders in den zwanziger Jahren eine kleinteiligere, differenziertere Ausarbeitung, die mehr einem realistischen Modus entspricht.

Während der ersten Porträtsitzung begann der Künstler die Person in Ton zu skizzieren und anschließend allein im Atelier nachzuarbeiten. Bei weiteren 1-4 Sitzungen verfuhr der Bildhauer in ähnlicher Weise, bis er mit dem Ergebnis zufrieden war. Georgii besaß die außerordentliche Fähigkeit, beim Porträtieren die verschiedenen Facetten seines Modells schnell zu erfassen. Bei den Sitzungen unterhielt sich der Künstler gerne mit der Person um deren Mimik zu studieren, wenn sie sich unbeobachtet fühlte, um so das „*innere Wesen der Persönlichkeit*“ zu erfassen.⁴¹¹ Es kam jedoch auch vor, dass er nur ein Gespräch mit der Person suchte, um anschließend allein die erfasste physische Ähnlichkeit sowie die innere Haltung zu überprüfen (Adenauerbüste 1954). Die spätere Ausarbeitung der Büste bestand dann wie Klees schrieb: „... *in einer äußerlichen formalen Durchbildung, während die innere Struktur des Kopfes und der in ihr*

⁴⁰⁹ Vgl. Ranke 1986, S. 328

⁴¹⁰ Dieses Relief ist in Georgiis Verzeichnis GV2 Nr. 57 angegeben.

⁴¹¹ Klees, S. 22

*gründende Eindruck, verglichen mit dem ersten Entwurf, nicht verändert zu werden brauchte.“*⁴¹²

Die Geschwindigkeit mit der manches Bildnis entstand, belegen die handschriftlichen Datierungen auf der Rückseite von Aufnahmen, die der Künstler während des Arbeitsprozesses vermerkte. Dies bestätigt auch Klees, dass beispielsweise die „Große Görresbüste“ für die Ludwig-Maximilians-Universität in München in ihrer Gesamtheit an einem Tag entstanden sei.⁴¹³ Georgii scheute sich jedoch auch nicht, begonnene Ton- und Gipsmodelle zu zerstören und immer wieder neu anzufangen, wenn er diese für missglückt hielt. Nach der Fertigstellung des Modells wurden einige Bildnisse gebrannt und getönt. Erfolgte ein Gipsabguss, so wurde dieser nochmals überarbeitet und nach erfolgtem Auftrag zum Bronzeguss an eine Werkstatt weitergegeben. Die aufwendige Ziselierung und Patinierung der Bronzebüsten übernahm der Künstler jedoch meist selbst.

II.1.2. Porträtbeispiele⁴¹⁴

Zur Darstellung der Vielfältigkeit der Porträts als Büste, Relief, Medaille und Plakette werden im Folgenden einige Werke ausführlicher vorgestellt, die im Katalog noch zusätzliche Informationen wie Material, Größe, Aufstellungsort und eine Kurzbiografie enthalten.

Die erste Porträtbüste, die Georgii nach Eintritt in Hildebrands Atelier in seinem Werkverzeichnis auflistet, zeigt den Maler „Friedrich August v. Kaulbach“ 1911. Die Modellierung der Gesichtspartien lässt Schwellungen, tiefe Falten und Tränensäcke unter den Augen erkennen und darüber hochgezogene buschige Augenbrauen. Der Blick ist nach unten gerichtet. Das üppige Haupthaar ist wellig geglättet, der Backen- und der spitze Kinnbart sind schematisch ausgeführt. Der Oberlippenbart zeigt auf der rechten Seite ein asymmetrisches Haarbüschel. Die Zusammenfügung der betonten Einzelteile gibt der Büste in der Gesamtform einen leicht karikaturhaften Ausdruck, der an expressive Werke um 1900 und Zeichnungen in der Zeitschrift „Simplizissimus“ erinnert und somit als einzigartig innerhalb Georgiis Porträtarbeiten steht. Die Büste von „Ludwig v. Zumbusch“ 1911 entspricht dagegen in der lebensnahen Modellierung

⁴¹² Klees 1930, S. 25

⁴¹³ Vgl. Klees, S.25

⁴¹⁴ Die Büsten sind im Katalog alphabetisch geordnet, sodass im Text nur bei Ausnahmen Katalognummern angegeben werden. Zu den Abweichungen siehe Vorbemerkungen zum Katalog.

dem Modus der älteren Generation und ist in ihrer Gesamtform, einschließlich des runden gestuften Sockels, einer akademisch-naturalistischen Tradition des 19. Jahrhunderts verhaftet. Im selben Jahr modellierte Georgii die Büste des Bildhauerkollegen „Fritz Behn“, den er gut kannte. Die aufragende Büste wird betont durch den langen Hals und den hohen Marmorsockel. Die anliegenden mit schwungvollen Linien stilisierten Haare vermitteln einen leichten Anklang an den Jugendstil.

Diese drei Büsten, die ungefähr zur gleichen Zeit entstanden, zeigen in ihrem Stil Anklänge an verschiedene Stilrichtungen, wie Expressionismus, Realismus und Jugendstil, die um diese Zeit in München nebeneinander Anklang fanden. Daraus ist zu vermuten, dass sich der junge Künstler in diesen Jahren noch auf der Suche nach seinem Stil befand. Hildebrands Einfluss eines neoklassischen Modus wurde erst in den folgenden Jahren sichtbar, in denen Georgii vorwiegend Porträts aus dem Kreis der Verwandten sowie von Freunden und Kriegskameraden modellierte.

Mehrere überlebensgroße Brustbildnisse, die so genannten „Monumentalbüsten“⁴¹⁵ (ca. 65-85 cm), entstanden von bereits verstorbenen Personen, die Georgii nach alten Vorlagen schuf. Der geschichtlichen Stellung entsprechend sind diese Bildnisse meist als Bruststück mit einer dekorativen historischen Kleidung dargestellt, obwohl der sog. Kostümstreit Mitte des 19. Jahrhunderts längst überwunden war. Die Porträts waren für eine öffentliche Aufstellung gedacht und entsprachen noch dem allgemeinen Geschmack der Auftraggeber, die eine würdevolle Repräsentation der Dargestellten erwarteten.

Gegen Ende des Ersten Weltkriegs erhielt der Künstler von König Ludwig III. den Auftrag eine überlebensgroße Büste des Chemikers „Justus v. Liebig“ für die Walhalla bei Regensburg in Marmor auszuführen. Der Künstler begann im Juli 1918 mit der Marmorausführung. Form und Material der Büste waren im Vertrag vorgegeben, um sie den anderen Büsten der Ruhmeshalle anzupassen. Diese Vorgaben zur Vereinheitlichung, die jedoch im Laufe der Jahre moderat dem Zeitgeist angepasst wurden, hatte bereits König Ludwig I. festgelegt.⁴¹⁶ Im klassischen Stil wird die Lebendigkeit und geistige Energie Liebigs zum Ausdruck gebracht. Das Gesicht und

⁴¹⁵ Vgl. Klees 1930, S. 23

⁴¹⁶ Vgl. Dazu ausführlich: Simone Steger: Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayer zur Ausführung (1807 – 1842). Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Großhöhenrain 2011, S. 52-61, <http://edoc.ub-uni-muenchen.de/13690/>

das Haarvolumen sind stilistisch vereinfacht, die Wendung des Kopfes, der feste Blick und die Betonung der Haartolle zeigen eine leichte Idealisierung, die durch den hermenartigen Büstenabschluss noch betont wird. Ein Relief von Liebig, das Georgii 1929 modellierte, zeigt ihn dagegen sehr individuell mit betont wehenden Haaren, so wie er häufig auf Abbildungen zu sehen ist.

Zu den überlebensgroßen Büsten gehören auch die von „Josef v. Görres“ 1927 und „Wilhelm Röntgen“ 1928 für den Lichthof der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität. In ihrer zeitgenössischen Kleidung wirken diese Bildnisse äußerst dekorativ. Die Gesichtszüge sind bei großer Ähnlichkeit zur Person im Ausdruck idealisiert, dagegen Haare und Kleidung leicht schematisiert. Die Büste von Görres zeigt in der sublimen Modulation der Gesichtspartie mit stark gefurchten Stirnfalten zwischen den Brauen und zusammen gepresstem Mund, eine idealisierte geistige Energie und Wachheit. Geist und Würde vermitteln die Gesichtszüge von Röntgen, die durch den leicht geneigten Kopf und den langen Bart noch betont werden. Georgiis Büsten von Görres und Röntgen zeigen im Typus die Nähe zu Hildebrands Bildnissen. Wahrscheinlich war dies auch eine von den Auftraggebern vorgegebene Bedingung, an die sich Georgii halten musste. Als Vorbild für die Röntgenbüste diente ihm die Röntgenbüste (64 cm) von Adolf v. Hildebrand, die dieser 1915 im Auftrag von Theodor Boveri, Professor für Zoologie in Neapel, nach dem lebenden Modell zum siebenzigsten Geburtstag von Röntgen schuf.⁴¹⁷ Hildebrands lebensgroße Büste vermittelt mit detailhaft modellierten Gesichtszügen, wie Adern auf der Stirn und gesenktem Blick eine introvertierte, in Würde gealterte Persönlichkeit. Die leicht idealisierten Gesichtszüge des Porträts, modelliert von Georgii, lassen dagegen Röntgen jünger erscheinen. Er betont in dem übergroßen Brustbild (85 cm) mehr den Wissenschaftler, der selbstbewusst den Betrachter anschaut. Nach der großen Röntgen- und Görresbüste modellierte Georgii leicht variierte kleine Büsten von ca. 30 cm Höhe, die in Bronze gegossen wurden und für den allgemeinen Verkauf, auch ins Ausland, bestimmt waren.⁴¹⁸ Dafür änderte der Künstler die Beschriftung, indem er den Umlaut durch zwei

⁴¹⁷ Vgl. Hass 1984, S. 204 f., Abb. 222. Hildebrands Büste war ursprünglich für eine Aufstellung in der Universität gedacht, von Boveri und Röntgen wurde jedoch eine Aufstellung in der Glyptothek bevorzugt, in der die Büste „als Hildebrandsche Arbeit von vielen geschätzt werden konnte“ (Zitat nach Hass S. 204).

⁴¹⁸ Vgl. NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30: Eintrag 6.4.1929 „Kleine Röntgenbüste nach Japan verschickt“.

ineinander gesetzte Buchstaben ersetzte. Eine Prägemedaille von Görres stach der Künstler für die Görres-Tagung 1929 in Breslau.

Im Gegensatz zu diesen repräsentativen Büsten hatte Georgii 1920 eine der wenigen männlichen Marmorbüsten aus dem Stein geschlagen, wie die des Altphilologen „Günther Jachmann“. Auffallend ist hierbei, dass der Künstler auf alle Details verzichtete. Der Porträtierte ist in strenger Form frontal dargestellt. Die hohe Gelehrtenstirn und die durch Einritzungen angedeuteten Haare, das ebenmäßig ausgearbeitete idealisierte Gesicht und der hermenförmige Büstenabschluss verleihen dem Porträt eine besondere Ruhe. Der durch halb verschlossene Lider nach unten gerichtete Blick deutet auf die intellektuelle Beschäftigung Jachmanns hin. In der Verbindung von weißem Marmor und der angedeuteten Nacktheit wirkt das Porträt besonders klassisch. Die Büste ähnelt in ihrer kompakten Form und Ausdruckskraft der Büste von Conrad Fiedler⁴¹⁹, die Hildebrand 1875 frei aus dem Marmor schlug.

Von einigen Personen und sich selbst modellierte Georgii zu verschiedenen Zeiten stilistisch unterschiedliche Bildnisse, die nicht nur den Alterungsprozess des Porträtierten, sondern auch feinfühlig den Ausdruck der inneren Veränderung zeigen. Von Theodor Georgii selbst sind vier Büsten erhalten. Die erste modellierte 1909 seine Frau Irene im klassischen Stil ihres Vaters Adolf v. Hildebrand.⁴²⁰ Zwei „Selbstporträts“ schuf Georgii 1926/27 und 1928, die wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Herausgabe der Monografie von Hubert Klees zu sehen sind. Das frühere Porträt zeigt den Künstler idealisiert, selbstbewusst mit großen Augen am Betrachter vorbeischauend. Das Haar ist üppig gewellt, das Gesicht geglättet. Das weniger idealisierte Selbstbildnis von 1928, das auch von Klees im Buch abgebildet wurde, zeigt eine stärkere Naturnähe der Gesichtspartie, da sich Georgii neben dem Spiegel auch an einer Fotografie orientierte. Im Ausdruck der Augen entspricht dieses Porträt mehr dem Künstler-Typus in seiner kritischen Selbstreflektion. Die eher seltenen Selbstbildnisse von Bildhauern, meist ohne Utensilien, zeigen im Unterschied zu Maler-Selbstbildnissen keine Selbstinszenierung. Sie gehören zur Gruppe der auffällig sachlichen Bildnisse, die nüchtern analysierend eine starke Überhöhung im Selbstporträt vermeiden. Aus dem Jahr 1932 liegt eine Selbstzeichnung des Künstlers

⁴¹⁹ Vgl. Hass 1984, Abb. 14

⁴²⁰ Vgl. Kiessling 1982, Abb. S.167

vor (Kat.71), die ihn mit Brille zeigt, durch die er den Betrachter selbstbewusst fixiert.⁴²¹ Das letzte Alters-Selbstbildnis ist dagegen ein sehr persönliches Porträt, das die Gesichts- und Haarpartien vereinfacht zeigt. Die von schweren Lidern halb verdeckten Augen scheinen den Blick nach innen zu lenken. In diesem Altersbildnis zeigt sich eine Reduktion des Detailhaften zu Gunsten der psychologischen Aussagekraft.

Dies wird auch im Ausdruck der drei Büsten seines Schwagers „Walter Braunfels“ sichtbar. Das erste Bildnis des Komponisten von 1921 zeigt ohne Details eine Distanziertheit, die in der geglätteten Gesichtspartie und dem stilisierten Haarkranz in einem klassischen Modus ausgedrückt wird. Das Bildnis von 1929, das für die Musikhochschule in Köln gedacht war, spiegelt im Gesicht eine idealisierte entrückte Geistigkeit, gepaart mit einem starken Temperament. Die posthum modellierte Büste stellt den Musiker in seiner inneren Zurückgezogenheit dar. In dieser Büste wird eindrucksvoll die innere Befindlichkeit des alternden Komponisten in einem reduzierten Stil dargestellt.

Die übergroße Büste des Kölner Oberbürgermeisters „Konrad Adenauer“ von 1929 ist besonders auffallend. Das als Bruststück glatt modellierte Bildnis mit antikisierendem Gewand, das teilweise die unbedeckte Brust frei lässt, unterstreicht das plastische Volumen der Büste. Der Rückgriff auf die Antike vermittelt dem Betrachter die Aussage von Weisheit und Beständigkeit des Oberbürgermeisters. Dagegen zeigt das Altersbildnis von 1954 den noch amtierenden Bundeskanzler als Privatperson. Die beiden Büsten von 1929 zeigen Braunfels und Adenauer in klassizistisch-idealisierenden Tendenzen, die zur öffentlichen Präsentation des Musikdirektors und des Oberbürgermeisters in der Musikhochschule in Köln vorgesehen waren. Dagegen zeigen die Altersbüsten in einem reduzierten Modus sehr ausdrucksstark die innere Verfassung der Personen.

In diesen vorgestellten Mehrfachporträtierungen zeigt Georgii seine Fähigkeit und stilistische Sicherheit, die Personen in verschiedenen Altersstufen zu erfassen und in Form und Ausdruck entsprechend einer Aufstellung im privaten wie im öffentlichen Bereich zu gestalten. Dies war auch der Grund dafür, dass seine Porträtkunst damals sehr geschätzt wurde.

⁴²¹ Peter Breuer: Von Münchner Künstlern und ihrem Schaffen. In: Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger Nr.71, München 27./28 März 1932. Dies ist die einzige Selbstzeichnung von Georgii, die in dem Artikel abgebildet ist.

Porträts von Personen des öffentlichen Lebens tragen wieder erkennbare Züge und weisen sich zugleich als Typen aus, wie zum Beispiel Kleriker, Künstler und Wissenschaftler. Sie sind oft in einem klassischen Modus idealisiert dargestellt, in dem Details zu Gunsten der Form unterbunden werden. In einer vereinfachten Modellierung von geglätteten Falten und Haaren werden Merkmale schematisiert. Dies fällt besonders beim Typus der Klerikerbüsten auf. Hier wird das Individuelle im Gesichtsausdruck zurückgenommen und die Kleidung dem jeweiligen Rang angepasst (Päpste, Kardinäle, Priester) und so die Personen in einer Distanz währenden Bewunderung mit Respekt behandelt. Hervorgehoben wird die Darstellung häufig durch eine aufwändige Kleidung, die der Würde und dem überregionalen Bekanntheitsgrad entspricht und für eine öffentliche Aufstellung geeignet war, wie die Büsten von „Papst Pius XI.“ 1923, „Papst Pius XII.“ 1939 und „Kardinal v. Faulhaber“ 1929. Mit der Bronzebüste von „Papst Pius XII.“ schuf der Künstler das letzte dekorativ aufwändige Brustbild im Krönungsornat. In den fünfziger und sechziger Jahren sind die Büsten von „Papst Pius XII.“ und „Papst Johannes XXIII.“ in der Kleidung vereinfacht, obwohl auch diese von Georgii für eine öffentliche Aufstellung gedacht waren. In den letzten Lebensjahren schuf der Bildhauer Porträts nach Abbildungen von Klerikern, die er persönlich kannte und die ihm viel bedeuteten, wie das von „Pater Rupert Mayer“ um 1960 und 1963 seine letzte Büste von „Pater Alfred Delp“, die in ihrer ungeglätteten Modellierung der Oberfläche im Werk des Künstlers ungewöhnlich ist. Hier wird das besondere Augenmerk auf die Persönlichkeit gelenkt. Möglicherweise konnte der Künstler das Porträt nicht mehr vollenden, da Georgii im August des Jahres verstarb. Doch das Wesentliche des Dargestellten, das der Künstler mitteilen wollte, wie Menschlichkeit, Güte und Verinnerlichung sind im Ausdruck erfasst.

Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin wurde 1923 von Theodor Georgi und dem Bildhauer Edwin Scharff (1887-1955) porträtiert. Georgiis Bronzebüste zeigt den 59-jährigen in einem naturalistischen Modus mit Falten auf der Stirn und Tränensäcken unter den Augen, die Haare leicht stilisiert. Der lange Hals geht in einen kurzen gerundeten Ansatz über, der stilistisch noch seinen frühen Porträts (Zumbusch 1911) entsprach. Die Granitbüste von Edwin Scharff, aufgestellt im Lichthof der Münchner Universität, zeigt Wölfflin (Kat.280.1.) reduziert auf sein Wesen. Details sind radikal vereinfacht (Augen als herausgeschnittene Hohlräume), die Strenge des zugespitzten Gesichts dominiert und vermittelt die geistige Kraft des Gelehrten. In der geglätteten

Oberfläche zeigt Scharff in einer abstrahierten Darstellung das Spezifische von Wölfflins Antlitz. Alle Einzelheiten sind einem Ganzen untergeordnet. Hier zeigt sich, welche stilistischen Varianten in dieser Zeit von anderen Bildhauern als Ausdrucksmittel eingesetzt wurden.

Ab den dreißiger Jahren fällt auf, dass die meisten Büsten Georgiis in einem reduzierten Modus mit einer Betonung des Konturs und wenigen Details modelliert sind. Dazu gehört das Marmorporträt des Arztes „Alfred Krecke“ und die Porträts, die Georgii in seiner Zeit in Wien (1934-1938) modellierte, wie die von „Josef Hoffmann“ und „Clemens Holzmeister“. Die Bildnisse nach dem Zweiten Weltkrieg zeigen Kopfbüsten mit einem integrierten oder auf einem separaten Sockel gestellte Porträts.

Georgiis Büsten von „Wilhelm Furtwängler“ (Kat.56-60) erfassen den Dirigenten in verschiedenen Lebensphasen, die stilistische Unterschiede aufweisen. Das erste Bildnis um 1905 stellt den Neunzehnjährigen mit angesetztem Schulterstück dar, in einem Modus, der noch dem Realismus um die Jahrhundertwende zuzuordnen ist. Die beiden folgenden Büsten von 1917 und 1930 sind sehr ähnlich aufgefasst in der Idealisierung der Gesichtszüge und Vereinfachung der Haare. Die posthume Bronzestatuette (1956) ist ein stark verjüngtes und idealisiertes Porträt, mit dem der berühmte Dirigent der Nachwelt als Vergegenwärtigung erhalten werden sollte. Ganz anders ist Furtwängler (Kat.59.2.) von dem Bildhauer Hans Wimmer dargestellt, der den Dirigenten ein Jahr vor seinem Tod (1954) bei einer Orchesterprobe in Rom beobachtete und skizzierte, bevor die eigentlichen Porträtsitzungen begannen. Mit wenigen betonten Gesichtspartien wie geschlossenen Augen, zusammengezogenen Brauen, betonter Nase und leicht verzogenem Mund, zeigt der Künstler Furtwängler in die Musik versunken. Ein Stehkragen mit Fliege deutet auf die übliche Kleidung des Dirigenten hin. Uta Kuhl schreibt zu Wimmers Büste: *„Das Gesicht wird zum Ausdruck der schöpferischen Versenkung, des intensiven Hörens auf eine innere Klangvorstellung.“*⁴²² Im Gegensatz zu Georgiis repräsentativer Büste zeigt Wimmer mit wenigen Ausdrucksmitteln die Intensität der Gefühlswelt des Dirigenten in einem bestimmten Augenblick.

⁴²² Vgl. Uta Kuhl: In: Museumsführer Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf. Hrsg. Herwig Guratzsch. München, London, New York, o. J., S. 88 mit Zitat und Abb.

Georgii fertigte viele Frauenporträts, die meisten Modelle kamen aus dem Familienkreis. Weibliche Büsten wurden mehrfach als Schulterstück mit breitem Sockelabschluss gearbeitet.

Die zahlreichen Porträts, die Georgii zwischen 1911 und 1963 von seiner Frau Irene modellierte, sind beispielhaft für einen zeitübergreifenden Vergleich.⁴²³ Von ihr schuf er Bildnisse in Form von Büsten und Porträtreiefs. Die Silberplakette von 1911 (Kat.82) ist die erste Darstellung seiner Frau und zeigt ihr Profil mit einer Schrägstellung des Schulteransatzes. Die erhabene Modellierung des Gesichts mit sanften Übergängen und die hervorgehobenen gewellten Haare, verleihen dem Bildnis plastische Tiefe. Diese Darstellung erinnert an das Marmorrelief und die ovale Plakette, die Adolf v. Hildebrand in dieser Zeit (1908-12) von Maria Gabriella Prinzessin von Bayern schuf.⁴²⁴ Ein Jahr später entstand ein erhabenes Marmorrelief seiner jungen Frau „Irene Georgii“ (Kat.73). Der leicht aus der Mittelachse gewandte Kopf wird von den langen gewellten Haaren umrahmt, die über ihre nackte Schulter fallen. Die ebenmäßigen Gesichtszüge mit der geraden Nase und dem geschlossenen Mund mit weichen Lippen harmonisieren miteinander und geben dem Gesicht einen idealisierten Ausdruck. Die Haare werden von einem Mittelscheitel durchzogen und rahmen in Bögen das Gesicht ein. Sie zeigen auf den Schultern einen Übergang in eine flache, stilisierte Modellierung. Das Bildnis, das bis zum Armansatz auf einem leicht gebogenen Vorsprung steht, erhält durch die glatte quadratische Umrahmung eine feste Form. Auch hier ist anzunehmen, dass der Künstler Hildebrands angelehnte Marmorbüste von Clothilde Brewster (1890/91) kannte, die nach Heilmeyer im Hildebrandhaus in eine Wand eingelassen war.⁴²⁵ Georgii zeigt das Bildnis seiner Frau mit einer Differenzierung der langen Haare, die Hildebrand stärker als dicke Stränge stilisiert hatte. Diese Porträts orientieren sich noch stark an den Vorbildern Hildebrands.

Drei Marmorbüsten meißelte der Künstler von seiner Frau „Irene Georgii“ aus dem Stein. Die erste von 1914 (Kat.74) zeigt einen Büstentypus mit breiten Schultern, Armansatz und horizontalem Büstenabschnitt, duftig drapiert von einem Tuch. Ein eckig gestalteter Sockel ist mit dem Bildnis fest verbunden. Der leicht zur Seite geneigte Kopf wird von schulterlangen, großzügig stilisierten Locken umrahmt. Das

⁴²³ Die zahlreichen Aufnahmen im Nachlass von Skizzen und Gipsen der Porträts sind undatiert und lassen sich z. T. nicht den fertigen Porträts zuordnen.

⁴²⁴ Vgl. Hass 1984, Abb. 173a,b

⁴²⁵ Alexander Heilmeyer: Adolf Hildebrand. Bielefeld und Leipzig 1902, S. 67, Abb. 44

Gesicht zeigt mit einem leicht lächelnden Mund eine größere Anmut, als die der früheren Porträts. Das hierzu gearbeitete Modell (Kat. Abb. 74.1.) ist detaillierter in der Ausarbeitung der Haare gestaltet. Zehn Jahre später arbeitete der Künstler eine zweite Marmorbüste von seiner 44-jährigen Frau (Kat.75) als hermenartiges Brustbild mit abgeschnittenem Armansatz. Dieses Porträt zeigt besonders in der Seitenansicht eine verstärkte Stilisierung der Haare, die mit einem Spitzeisen, wie auch der Brustabschnitt aufgeraut sind. Das geglättete Gesicht hebt sich daraus markant hervor. In der Frontalansicht wirkt dieses Porträt jugendlich idealisiert, in der Seitenansicht sind an Wangen, Kinn und Hals altersbedingte Linien sichtbar. Die dritte Marmorbüste (Kat.77) wurde von Georgii durch zahlreiche Tonskizzen ab November 1926 (Kat.76) vorbereitet und schließlich 1929 mit der Steinarbeit begonnen. Die drei Marmorbüsten gleichen sich in der Ausarbeitung einer dekorativ geordneten helmartigen Masse am Hinterkopf, die durch eine lockige Belegung als Umrahmung die Gesichtsform hervorhebt. Die Gesichter sind von klaren Linien bestimmt, die den Büsten einen idealisierten Ausdruck verleihen. Viele Tonmodelle modellierte der Künstler, bevor er eines davon in Marmor umsetzte und lässt dabei erkennen, wie die Oberflächenbehandlung, abhängig vom Material ausgeführt wird. Besonders in der Marmorausführung wird die weibliche Schönheit in einem klassizistischen Modus hervorgehoben. 1936 hatte Georgii, nach dem Tod seiner Tochter Elisabeth, in Italien eine Gipsbüste (Kat.80) von seiner Frau fertig gestellt, die den Schmerz über den Verlust zum Ausdruck bringt. Das in einem realistischen Modus modellierte Gesicht wird von einem Schleier umfassen, der großzügig gewellt den Kopf verhüllt. Die letzte Büste seiner Frau Irene (Kat.81) entstand um 1963. Georgiis Sehen hatte sich inzwischen verschlechtert, so dass er sich weitgehend auf seine Erinnerung und sein Formgefühl verlassen musste.⁴²⁶ Die vereinfachten Gesichtszüge werden hier von einem Schleier höhlenartig umgeben, der wie ein Schutz wirkt. Dadurch wirkt dieses letzte Porträt von Irene besonders ausdrucksstark.

In der Entwicklung zeigen die Porträts seiner Frau Irene in einem klassischen Stil zunächst eine Anlehnung an Hildebrands Vorbilder. Die folgenden idealisierten Marmorbüsten lassen in der Kopfbewegung und im Gesichtsausdruck leichte Emotionen erkennen, die mehr Georgiis lyrischem Stil entsprachen. Die letzte Büste

⁴²⁶ Vgl. Johann Lachner; Theodor Georgii 80 Jahre. In: SZ, Jg. 19, Nr. 103 v. 30.4./1.5.1963, S.21

konzentriert er sich verstärkt auf eine innere Befindlichkeit, die Georgii in einer reduzierten äußeren Form zum Ausdruck bringt.

Einen ganz eigenen Reiz zeigt die Gipsbüste, die Georgii 1923 von seiner fünfundvierzig-jährigen Schwägerin, der Malerin „Elisabeth Hildebrand-Brewster“, modellierte. Der Bildhauer verzichtete auf naturalistische Details, indem er die Gesichtszüge ebenmäßig gestaltete und die Oberfläche glättete. In der Verbindung von Schönheit und den halb geschlossenen Augen wird eine geniale Geistigkeit evoziert, die sich auch in einem um 1930 modellierten erhabenen Relief mit langen gewellten Haaren ausdrückt. Die beiden Marmorbüsten seiner Schwägerin „Silvia Hildebrand-Balthus“ arbeitete Georgii direkt aus dem Stein. Die erste Büste von 1921 zeigt das Gesicht und den gerundeten Halsabschnitt als glatte Oberfläche. Dagegen sind an den stilisierten Haaren und dem hermenartigen Sockel die Spuren der Marmorbearbeitung mit dem Zahneisen sichtbar geblieben. In der ebenmäßigen Herausarbeitung der Gesichtszüge mit dem gesenkten Blick idealisiert Georgii das Porträt in ähnlicher Weise, wie die Bildnisse der Schwestern Irene und Elisabeth. Das zweite Marmorbildnis von 1925/26 blieb unvollendet, da Silvia 1926 verstarb. Hier verbleiben das fertig herausgearbeitete Gesicht und Teile der Haare im grob bearbeiteten Marmorblock. Der leicht geneigte Kopf mit stärker hervorgehobenen Augenfalten und Kinn akzentuieren das Gesicht. In der Art des „non-finito“ Rodins steht diese Arbeit als einzigartiges Werk in Georgiis Schaffen. Ob nun dieses in sich ruhende Porträt bewusst von Georgii im Marmorblock belassen wurde, ist nicht bekannt. Bekannt ist jedoch, dass die ähnlich im Stein verbliebene Büste der „Annette Kolb“ 1936 unvollendet bleiben musste, da ein Riss im Stein eine Weiterarbeit verhinderte.⁴²⁷

Zahlreiche Kinderbüsten modellierte der Künstler Mitte der zwanziger Jahre oft in einem verkleinerten Maßstab (Höhe 10 cm). Die meisten der kleinen Köpfe, die nach den lebenden Modellen in Berlin entstanden, zeigen in der Ausführung eine gewisse Schematisierung. So fehlt beispielsweise den kleinen Büsten von „Wilhelm v. Gwinner jun.“ und „Peter Witt“, die Ende 1925 entstanden, in den geglätteten Gesichtszügen und der vereinfachten Haarbehandlung die Individualität und lässt diese im Ausdruck nicht authentisch wirken.

⁴²⁷ Mündliche Information von Bildhauer Martin Mayer

Dagegen sind die Büsten der jungen Mädchen im lebensgroßen Format individuell gestaltet und vermitteln spezifische Wesensmerkmale mit einer besonders reizvollen Ausstrahlung, wie beispielsweise das Porträt von „Karin Wassermann“ 1926. Besonders die vielen Kinder seiner Familie sprühen vor Leben in ihrer unverwechselbaren Individualität.

Dem Künstler gelang es jedoch auch in kleinformatigen Bildnissen (Höhe 10-17 cm) dem Betrachter die Wesensmerkmale von erwachsener Personen mitzuteilen, wie die Büsten von „Kronprinzessin Antonia v. Bayern“ (Kat.185) im Vergleich mit einer Fotografie zeigt. Sie sind alle direkt im kleinen Maßstab in leichter Stilisierung modelliert und geben doch die Dargestellten in ihrer Persönlichkeit wieder.

Georgii schuf zahlreiche Porträt-Reliefs, in denen das Gesicht im Profil, $\frac{3}{4}$ Profil und en-face gezeigt wird. Dabei entstanden durch das Auftragen von Ton oder Gips auf die Grundfläche variantenreiche Flach- Mittel- und Hochreliefs. Die besondere Form des Hochreliefs, die „angelehnte Büste“⁴²⁸, bei der sich der Kopf weit von einem ovalen, runden und eckigen Hintergrund abhebt, benutze Georgii gerne für weibliche Bildnisse, die durch die umrahmenden Haare besonders reizvoll zur Geltung kommen.

Ein besonders schönes Terrakotta Hochrelief zeigt Georgiis eineinhalbjährige Tochter „Silvia Georgii“ 1915, das der Künstler auf einer Scheibe mit angesetztem Sockel gestaltete. Die weichen Übergänge im Gesicht des kleinen Lockenkopfs mit dem wachen Blick erinnern an die angelehnte Kinderbüste, die Hildebrand 1894 von seinem kleinen Sohn Dietrich in Gips fertigte.⁴²⁹ Hier markierte Georgii die Augen durch eine Vertiefung der Pupille, was sehr selten vorkam. Auch das Mädchenbildnis von „Hedwig Häusler“ 1929 zeigt, wie hervorragend Georgii es verstand ein Profilbildnis in ein Tondo zu komponieren.

In dem Altersporträt von „Wilhelm v. Gwinner“ 1925 ist der Kopf leicht aus der en-face Perspektive gewendet. Das Gesicht wird vorwiegend durch den Lichteinfall auf der linken Hälfte betont. Die halb geschlossenen Augen mit den buschigen Augenbrauen geben dem Antlitz einen vom Alter geschwächten müden Ausdruck. Der durch Einritzungen angedeutete Vollbart überdeckt den Mund. Die halblangen Haare liegen in einer großen Welle auf dem leicht vorgebeugten Kopf und gehen an der rechten

⁴²⁸ Georgii bezeichnet die angelehnten Büsten nicht als Relief sondern als Büsten (B) in seinem Verzeichnis 1906-1928

⁴²⁹ Hass 1984, Abb. 97

Gesichtshälfte durch angedeutete Ritzungen in den Hintergrund über. Der Kopf fasziniert durch eine reduzierte Ausarbeitung der Gesichtszüge, die im Ausdruck Alter und Würde vereinigen.

Die Umsetzung der Porträtreliefs aus der Fläche ins Plastische in allen Variationen kannte Georgii von den Porträts Hildebrands, der in der Modellierung Höhen- und Tiefenschichten mit der jeweiligen notwendigen Verkürzung einsetzte, um der Komposition eine klare Übersichtlichkeit zu geben.⁴³⁰ Diesen Anspruch konnte auch Georgii in der Mehrzahl der angelehnten Büsten verwirklichen.

Die überwiegende Zahl der Terrakotta- oder Bronzereliefs zeigen das Porträt auf schlichten hochrechteckigen Platten, darunter die in Großbuchstaben eingeritzten Namen. Mit dem Relief, das Georgii im Januar 1917 von „Adolf v. Hildebrand“ modellierte, erreichte der Künstler in der Anerkennung Hildebrands eine Öffentlichkeit, so dass Georgii im selben Jahr Reliefaufträge für den Brunnen des „Königspaar von Bayern“ und von „Otto Lilienthal“ für das Deutsche Museum erhielt. Die Personen sind ähnlich als leicht erhabenes Relief im Profil nach rechts gearbeitet. Die Umrisslinie der Gesichtszüge ist betont, die Binnenzeichnung von Bart und Haaren ist vereinfacht. In ähnlicher Weise hat Hildebrand vom Königspaar rechteckige Porträtreliefs gestaltet, jedoch in einer prominenteren Plastizität der Gesichtszüge, wie die einzelnen Reliefbildnisse zeigen.⁴³¹

Mit den Porträtreliefs hat sich Georgii ab den dreißiger Jahre nur noch selten beschäftigt. Das posthume erhabene Marmorrelief des Arztes „Alfred Krecke“ 1932 zeichnet sich durch glatte Flächen aus. Das Halbporträt im Profil zeigt in ausgeprägten Konturen ein markantes Gesicht mit großer Nase und großem Ohr sowie einem kahlen Schädel. Zwei eingeritzte Lachfalten an der Schläfe sowie ein lächelnder Mundwinkel sprechen für einen gütigen humorvollen Menschen. Der Arztkittel mit großem Kragen und angedeuteten Armen unterstützen die geschlossene Form des Porträts auf einer glatten rechteckigen Marmorplatte. In der Betonung der wichtigsten Gesichtszüge und dem Verzicht auf weitere Details zeigt das Relief eine für Georgii ungewöhnliche stilistische Vereinfachung.

In der Medaillen- und Plakettenkunst führte der Künstler Hildebrands Werk fort, der diese Kunst wieder belebt hatte. Hildebrands Medaillen und Plaketten fanden wegen

⁴³⁰ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 123 f.

⁴³¹ Vgl. Hass 1984, Abb. 216 u. 234.

ihrer Qualität in der Klarheit der Komposition und schwierigster Verkürzungen im Raum, große Beachtung, wie die beispielhafte Bismarck-Medaille von 1895 zeigt.⁴³² Auch war es der Verdienst von Georg Hilt, Eigentümer einer Prägeanstalt in Schrobenhausen, der bekannte Künstler, wie auch Georgii, für eine Neubelebung der Medaillenkunst gewinnen konnte.⁴³³ Mit den Porträtmedaillen und -plaketten beschäftigte sich Georgii immer wieder in verschiedenen Phasen seines Lebens, besonders konzentriert hatte sich der Künstler darauf in den Jahren 1911, 1925/26 und gelegentlich nahm er diese Kunstform in den fünfziger Jahren wieder auf.

Die im Format meist größeren einseitigen Plaketten in rechteckiger, runder und ovaler Form gearbeitet, sind wie Medaillen als Erinnerungstücke gedacht. Auf dem Avers der Medaille befindet sich das Porträt der jeweiligen Person, meist mit einer Umschrift am Rand, die den Namen oder Anlass für die Medaille enthält. Das Bildnis erscheint selten en face, meist im Profil mit einem schräg abgeschnittenen kurzen Halsstück. Auf dem Revers wird die Persönlichkeit durch eine Devise oder eine symbolische Darstellung gewürdigt.

Ein besonderes Beispiel für eine hervorragende Medaille ist die von „Robert Davidsohn“ (Kat.290), die auf der Vorderseite das erhabene Porträt des Gelehrten und auf der Rückseite den Dom in Florenz sehr plastisch zeigt. Georgii führte einige Medaillen in der schwierigen Technik des direkten Schneidens in Stahl aus. 1925 wagte er sich erstmalig bei der Anfertigung der Medaille von „Kronprinz Rupprecht“ (Kat.180) an die Technik der so genannten Prägemedaille, die in der Ausführung besondere künstlerische Anforderungen stellt. Das negative Schneiden in Stahl von Porträt, Motiv, Schrift und Randarbeiten waren dabei vom Künstler im originalen Maßstab vorzunehmen. Nachdem Georgii sich intensiv mit der Arbeitsmethode befasst hatte, beschrieb er 1929 diese in einem Aufsatz (Kap.II.5.2.), um auch junge Künstler zu dieser Arbeitstechnik anzuregen. Seine acht Prägemedaillen, die er zwischen 1925 und 1929 von „Kronprinz Rupprecht“ (Kat.180), „Oskar v. Miller“ (Kat.298), „Friedrich v. Müller“ (Kat.301), „Josef Görres“ (Kat.106), „Papst Pius XI.“ (Kat.212), „James Loeb“ (Kat.192), „Abt Willibald Wolfensteiner“ (Kat.288) und „Abt Petrus Klotz“ (Kat.287) in Metall stach, zeigen eine besondere Klarheit in den Porträts der

⁴³² vgl. Max Bernhart: Die Münchner Medaillenkunst der Gegenwart. München-Berlin 1917, S.19; G. Habisch: Neuere Entwicklung der Medaillenkunst besonders in München. In Kunst und Handwerk, 1897, S.11 und ders. 1905/06, 56. Jg., Heft 7, S.191

⁴³³ Vgl. Wolfgang Steguweit: Die Medaillen und Gedenkmünzen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Die Kunstmedaille in Deutschland. Bd. 14, Berlin 2000, S. 331

Personen. Die meisten Arbeiten der Porträtmedaillen und -plaketten schlossen sich an Büsten und Reliefs an, wie die von „Adolf v. Hildebrand“ und „Kronprinz Rupprecht“.

Zusammenfassend ist zu beobachten, dass sich in Georgiis Schaffen von Porträts nur gelegentlich eine kontinuierlich stilistische Entwicklung nachvollziehen lässt (z.B. Bildnisse seiner Frau Irene). Vielmehr variierte Georgii die Bildnisse nach den Wünschen der Auftraggeber, dem Kreis der Personen (Wissenschaftler, Kleriker, Industrielle, Künstler, Verwandte sowie Frauen und Kinder) und dem Standort (öffentlicher und privater Bereich). Bei Mehrfachporträtierungen beachtete er nicht nur die zeitbedingten physiologischen und psychologischen Veränderungen, sondern auch den Zeitgeist und die persönlichen Lebensumstände. Die überwiegende Zahl der Porträts ist in einem maßvollen neoklassischen Stil in der Tradition Hildebrands und in Anlehnung an dessen Formgestaltung modelliert, der bis Ende der zwanziger Jahre sehr gefragt war. Neben der individuellen Ähnlichkeit verstand es Georgii auch seelische Emotionen moderat zum Ausdruck zu bringen. Stilistische Abweichungen in eine mehr realistische oder idealisierende Richtung werden teilweise durch die Wahl des Materials wie Ton oder Marmor bewusst vorgenommen. In der Formgestaltung der Büsten variierte Georgii zwischen einem stark ausgearbeiteten Büstenausschnitt zur idealisierten Würdigung der Persönlichkeit und der schlichten Kopfbüste mit kurzem Halsansatz, die stärker die seelische Befindlichkeit des Individuums zum Ausdruck bringt. Besonders in der letzten Phase seines Schaffens zeigen Georgiis Büsten mehr die Intensität der inneren Befindlichkeit in einem reduzierten Modus der Modellierung. Bewusst vermeidet der Künstler stark abstrahierte Bildnisse, wie Scharff (Wölfflin), sie vor 1925 modellierte. In der künstlerischen Übersetzung wird in allen Bildnissen Georgiis ein expressiver Ausdruck sowie Hässlichkeit vermieden.

So ist der Künstler auf dem Gebiet der Porträtkunst kein Erneuerer in Stil und Form sondern „*erbekannte sich zu einer zuriefst erlebten Tradition*“, wie Ester Betz schrieb.⁴³⁴

⁴³⁴ Ester Betz: Welt der Ordnung. Theodor Georgii zum 75. Geburtstag. In: Rheinische Post, Nr. 101 v. 1.5.1958

II.2. Profane Skulpturen

II.2.1. Freistehende menschliche Figuren

In diesem Kapitel werden Statuen von menschlicher Gestalt zusammengefasst, die der Künstler für Parkanlagen und Brunnen schuf.

Schon während des Studiums an der Kunstakademie in Brüssel befasste sich Georgii intensiv mit freistehenden Figuren. Die Abbildungen in seinem Nachlass zeigen eigenhändige anatomische Studien, die er nach einem „ecorché“ (Kat.349) an der Akademie modellierte. Aus dieser Zeit ist noch heute der Bronzejüngling auf der Quadriga des „Palais du Cinquantenaire“ in Brüssel zu sehen, der in stark bewegter Haltung auf dem Triumphwagen steht (Kat.348). Hier zeigt sich die akademische Schulung, die Georgii besonders in der freistehenden Skulptur von seinen Lehrern erhalten hatte (Kap.I.2.2.). Unter der Führung Adolf v. Hildebrands ab 1905 wurde die Begabung des jungen Künstlers gefördert und sein Wissen über die Kunst der Antike und Renaissance vertieft. Die Grundsätze Hildebrands für Maß und Ordnung haben von nun an die Plastik Georgiis bestimmt, ohne seine individuelle Eigenart negieren zu müssen, wie die folgenden Beispiele zeigen.

In den freistehenden Skulpturen wie „Netzträger“ (Kat.351), „Jüngling“ (Kat.354) und „Diana“ (Kat.352), orientierte sich Georgii zunächst in der Themenwahl an Hildebrands Figuren.⁴³⁵ Die Ausführungen der großen Statuen in Stein und Bronze waren jedoch keine Kopien seines Meisters, sondern Nachschöpfungen der Bildideen, die Georgii in seiner Weise interpretierte. Anders als Hildebrand, der seine Figuren statuarisch in einer geschlossenen Form auffasste, hat Georgii seinen Figuren eine stärkere, in den Raum greifende Bewegung gegeben und ließ im Ausdruck eine Gefühlsdarstellung zu, die Hildebrand für seine Figuren ablehnte. Georgiis frühe Plastiken zeigen einen angehaltenen Bewegungsmoment dessen Vorher und Nachher der Betrachter selbst nachvollziehen muss. Dieses ist auch in Georgiis Tierdarstellungen zu beobachten (Kap. II.2.3.). So fand Georgii im Stil seinen eigenen Ausdruck der Wohlgestalt und der inneren Schönheit, die ein bestimmtes stimmungsvolles Sentiment vermitteln und in seinen figuralen Werken die neoklassische Strenge reduzieren. Haftmann schrieb zu Georgiis Figuren:

⁴³⁵ Vgl. Esche- Braunfels 1993, Abb. S. 81, 73, 280

„Er milderte die klassische Figurenvorstellung Hildebrands ein wenig durch einen behutsamen Lyrismus, als hätte ein leiser Einfluss großgriechischer Terrakotten, die er aus seinen vielen Aufenthalten in Italien kannte und von denen sein Freund, Anton von Stadler, der damals Direktor der Münchner Akademie war, eine schöne Sammlung besaß, die Strenge der klassischen Antike um einiges zurückgenommen.“⁴³⁶

Georgiis Begabung zur Steinarbeit zeigte schon die erste Marmorstatue, dem 1908 frei aus dem Marmor gemeißelten „Netzträger“. Die Sicherheit mit der er sich von seiner Tonskizze (Kat.351, Abb.2) bei der Ausführung in Bewegung und Modellierung des nackten Körpers löste, zeigt die Stärke der Vorstellungskraft des Künstlers.

Mit großem Können führte der Bildhauer weitere figürliche Steinarbeiten aus, wie die „Flora“ (Kat.357), die er um 1926/27 in Stein begonnen hatte, aber lange unvollendet blieb. In verschiedenen Tonmodellen versuchte er die geeignete Körperhaltung der Figur zu finden. Im Mai 1929 arbeitete er erneut an der Marmorausführung, die er jedoch nicht ganz vollendete, wie die rechte Hand zeigt. Der Künstler behielt die „Flora“ in seinem Privatbesitz, da die Auftraggeberin Frau Boveri 1930 verstarb. Der Spontaneität, mit der Georgii 1908 den „Netzträger“ in Stein schlug, war über die Jahre, mit höherem eigenem Anspruch, größerem Wissen und Können, einem Ringen um die geeignete Komposition gewichen.

In den späteren Jahren fertigte Georgii nur noch selten freistehende profane Figuren, wie einen bronzenen „Speerwerfer“ 1937 (Kat.358) und um 1953 einen kleinen „Weiblichen Akt“ in Bronze (Kat.359). Der „Speerwerfer“, eine private Auftragsarbeit als Gartenskulptur, zeigt thematisch eine Nähe zu den steinernen Athleten des Olympiastadions in Berlin. Georgii konzentriert seine Figur auf eine Sequenz im Ablauf der Bewegung des Sportlers. Die angespannten Muskeln sind weich modelliert im Gegensatz zu Georg Kolbes Bronzeskulptur „Großer Wächter“⁴³⁷ 1937, der in einer stärker ausgeprägten Körperlichkeit kniend und mit einem Bogen in der Hand mehr der nationalsozialistischen Ikonografie verbunden ist. Der „Weibliche Akt“ steht gelassen und ungezwungen, es werden keine Vorgänge beschrieben, die Figur ist im Zustand der Ruhe und Zeitlosigkeit im Sinne einer neoklassischen Statue Hildebrands dargestellt.

⁴³⁶ Haftmann 1988, S. 6

⁴³⁷ Tümpel 1992, Abb. 161, S.224

Die Mehrzahl der Brunnenfiguren waren Reliefs, die hinter den Wasserbecken angebracht waren, wie die Wasserspeier für die Brunnen im Park der Villa Boveri (Kat.360), dem „Theresa-Brunnen“ (Kat.367) in Basel und „Benedikt-Brunnen“ (Kat.369) für das Kloster Marienberg in Tirol. Für einige Brunnen hatte Georgii in den 1950er Jahren freistehende Figuren in Ton entworfen (Kat.376, 377), die jedoch nicht ausgeführt wurden. Realisiert wurde nachweisbar nur die Brunnenfigur „Knabe mit Fisch“ (Kat.379), die er 1962 vollendete. Seine künstlerisch und handwerklich größte Leistung war die Erneuerung des „Steinwerfers“ an Hildebrands „Wittelbacher-Brunnen“ (Kat.370), den er über Jahre vorbereitete und mit größtem Können 1951/52 ausführte.

Zur Einordnung von Georgiis freistehenden Figuren wird im Folgenden dem Spektrum der Bildhauerei zu seiner Zeit nachgegangen.

Von der Frühzeit an war es den Menschen ein Bedürfnis dreidimensionale Skulpturen darzustellen, um den Ahnen, Gottheiten und Tieren eine Gestalt zu verleihen, die sie verehren konnten. Dies wurde über Jahrtausende in der figurativen Plastik fortgeführt und später an Akademien in Theorie und Praxis unterrichtet. Die figurative Darstellung des Historismus im 19. Jahrhunderts, die in der Umsetzung verschiedener vergangener Stile ihren Ausdruck fand, erhielt noch vor der Jahrhundertwende neue Anregungen von innovativen Künstlern, die die Figuration in eine „moderne“ Bildhauerei führten (Kap. I.3.2.1.).

Anfang des 20. Jahrhunderts vollzog sich ein entscheidender Wandel. Das autonome Kunstwerk zeigte in der Themenwahl immer weniger mythische und anekdotische Darstellungen. Die Emanzipation der Skulptur von der Architektur war im 19. Jahrhundert der Ansatz für eine Vielfältigkeit, die es dem Künstler ermöglichte seine individuell geprägte Formensprache auszudrücken, ohne sich an den akademischen Vorgaben in der Darstellung und in der Verwendung bestimmter Materialien orientieren zu müssen. Die neu gewonnene künstlerische Freiheit führte auch zur Weiterentwicklung der figurativen Kunst, die im zwanzigsten Jahrhundert ständige Veränderungen durchlaufen sollte. Dazu gehörten besonders kurz vor 1900 der französische Bildhauer Auguste Rodin (1840-1917) und in Deutschland Adolph v. Hildebrand (1847-1921) sowie nach der Jahrhundertwende der Franzose Aristide Maillol (1861-1944).

Wichtige Impulse bekam die deutsche Bildhauerei von dem Werk Rodins, der einige Neuerungen einführte. Am Beispiel seines berühmten Denkmals, der „Bürger von Calais“ (1884-85), lassen sich für die Zukunft wegweisende Veränderungen aufzeigen. Er beabsichtigte die Skulptur ohne Sockel aufzustellen, um sie dem Betrachter ebenerdig vorzuführen. Wenn dies auch zunächst von den Auftraggebern vehement abgelehnt wurde, so leitete er eine Demokratisierung des Denkmals ein, die alte Traditionen durchbrach. Jede einzelne Figur der Gruppe zeigt in den ausdrucksstarken Gesichtern und durch gestenreiche Bewegungen starke menschliche Emotionen, die in der rauen Struktur der Oberflächenbehandlung einen impressionistischen Ausdruck finden. Diese starke Betonung der Gefühle, die den Betrachter individuell berührt, war bislang in der Skulptur des 19. Jahrhunderts unbekannt. Mit der Skulptur „Schreitender“ (1877/78) führte er den Torso bewusst als Kunstform ein. Michelangelos unvollendete Sklavenfiguren hatten ihn angeregt das „non-finito“ zum künstlerischen Stil zu erheben. Dieses Vorgehen wurde jedoch auch an den Werken Rodins als „Unfertigkeit“ kritisiert. Das Denkmal für den Schriftsteller „Balzac“, das Rodin in mehreren Fassungen zwischen 1897 fertig stellte, eröffnete der Skulptur neue Ausdrucksmöglichkeiten. Balzac, in einen abstrahiert gearbeiteten mächtigen Umhang gehüllt, lässt den Körper säulenhaft erscheinen. Nur der expressive Kopf verweist auf die schöpferische Genialität des Schriftstellers. Rodins subjektive Deutung von Form und Inhalt setzte sich damit von dem vorgegebenen Kanon der akademisch postulierten Denkmalsetzung ab.⁴³⁸ Obwohl der Künstler 1893 auf der „Internationalen Kunstausstellung“ sowie bei der „Sezession“ in München ausstellte, fand er erst um 1900 bei der Weltausstellung in Paris eine internationale Anerkennung.

Größeren Einfluss auf junge Bildhauer hatte später Maillol, der in Reaktion auf Rodins Stil in strenger aufgebauten Skulpturen seinen künstlerischen Ausdruck fand. Die in sich ruhenden Figuren, wie seine „Méditerranée“ (1905), die im Pariser Herbstsalon 1906 ausgestellt wurde, machten ihn schlagartig berühmt. Im Gegensatz zu Rodin bindet Maillol seine Figuren wieder in ein festgefügtes Gerüst und gab ihnen, im Zusammenspiel mit der weichen Modellierung, eine neue Sinnlichkeit. Seine volumenreichen Rundplastiken mit glatten Oberflächen, sind mit einer deutlich geschlossenen Umrisslinie aufgebaut, die im Sinne von Hildebrand als Silhouette klar

⁴³⁸ Vgl. Anne-Marie Bonnet: Auguste Rodin: Wegbereiter der Moderne. In: KAb, 2000, S.47-56; Bürger von Calais S. 49f. mit Abb. S. 50, Balzac-Denkmal S.51f. mit Abb. S.51

erkennbar wird.⁴³⁹ Die Verbindung von formaler Reduktion und sinnlicher Fülle fanden um 1910 großes Interesse, auch bei deutschen Bildhauern.

Eine andere Entwicklung der Bildhauerkunst ging von Adolf v. Hildebrand aus, wie vorher schon beschrieben wurde (Kap.I.4.1.). Neben der breiten Hildebrand-Hahn-Linie gab es Einzelgänger wie Karl Knappe (1884-1970), der an der Akademie Schüler von Balthasar Schmitt war, sich jedoch schon bald von den akademischen Richtlinien abwendete. Er schuf 1924 mit seinen futuristischen Reliefs für das Münchner Kriegerdenkmal und 1928 mit seinem „Steinernen Baum-Brunnen“ Werke, die wie Finckh schreibt: „... zweifellos die interessantesten und einzigen `avangardistischen` Werke, aus dem München der Zwanziger Jahre“ sind.⁴⁴⁰ Auch Knappes Porträts der zwanziger Jahre, wie das Bildnis von „Max Liebermann“ (1925) zeigen mit karikierenden Mitteln einen expressionistischen Ausdruck.⁴⁴¹ In der Analyse von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth war die „Kunststadt“ München jedoch „...kein Ort für Experimente auf dem Felde der Plastik, kein Ort für kühne Formwagnisse.“⁴⁴²

Hildebrands Einfluss auf die deutsche Plastik wird auch in Werken sichtbar, die von Künstlern geschaffen wurden, die keinen direkten Kontakt zu Hildebrand hatten. Sie übernahmen dessen Forderung der Reduktion von Form und Inhalt, distanzieren sich jedoch die Vorderansicht der Plastik zu betonen, da sie in der Verleugnung der Dreidimensionalität einen Qualitätsverlust empfanden. Vorreiter dieser Diskussion war vor allem Rudolf Belling (1886-1972) in Berlin, der sich Hildebrands Theorie nicht anschloss, sondern Skulpturen schuf wie der „Dreiklang“ (1919), der von allen Standpunkten aus den Betrachter um eine ekstatisch tanzende, stark abstrahierte Figurengruppe führt.⁴⁴³ Belling und Edwin Scharff gehörten um 1910 zu den Künstlern, die im Kubismus und Expressionismus für kurze Zeit neue Anregungen fanden.

Maillols Einfluss erstreckte sich vorwiegend auf norddeutsche Bildhauer, wie Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Georg Kolbe, Gerhard Marcks und andere, alle Künstler die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeitweise in Paris aufhielten, da diese Stadt bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs als das kulturelle Zentrum Europas galt.

⁴³⁹ Vgl. Schneckenburger, S. 412, mit Abb.

⁴⁴⁰ Finckh, S. 526

⁴⁴¹ Vgl. Tümpel 1992, S.131 mit Abb.

⁴⁴² Zitiert nach Finckh, S.531

⁴⁴³ Vgl. Tümpel 1992, S. 133 mit Abb. Kat. 27

Zu einer expressionistischen Moderne führten Bildhauer wie Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) und Ernst Barlach (1870-1938). Lehmbruck erhielt seine wesentlichen Impulse zwischen 1910 und 1914 während eines Aufenthaltes in Paris, Barlach auf einer Russlandreise 1907. Beide hielten in ihrer Modernität am Bild des Menschen fest und beeinflussten damit andere deutsche Bildhauer.

Zunächst sind Lehmbrucks Skulpturen „Badende“ (1902) und „Mutter und Kind“ (1907) noch deutlich mit dem 19. Jahrhundert verbunden. Sein „Kleiner weiblicher Torso“ (1910/11) orientierte sich an Rodin, indem er die Basis in rohem Zustand belässt und an Maillol in den klaren Konturen und glatten Flächen. Der kleine oval gelängte Kopf weist schon auf die „Kniende“ (1911)⁴⁴⁴ hin, eines der prominentesten Werke von Lehmbruck, das als früher Höhepunkt der „Klassischen Moderne“ gilt. Die Aktfigur war auf der Ausstellung „The Armory Show“ in New York 1913 international bekannt geworden. Ungewöhnlich sind die extrem verlängerten Gliedmaßen, die weniger nach anatomischen Gesichtspunkten aufgebaut sind. Die Figur wirkt verhalten, wird jedoch mit einer expressiven Vergeistigung von Trauer und Ergebenheit bestimmt. Angeregt wurde der Künstler zu den übersteigerten Figuren auch von Vorbildern der Gotik und möglicherweise durch das Spätwerk des Malers El Greco (1541-1614), dessen „Laokoon“ erstmals 1911 öffentlich in der Alten Pinakothek in München zu sehen war und 1912 in der Düsseldorfer El Greco-Ausstellung zahlreiche Künstler inspirierte.⁴⁴⁵ Trotz einer modernen Formensprache verarbeitete Lehmbruck in seinen Figuren traditionelle Inhalte, wie in seinem „Gestürzten“ (1915/16)⁴⁴⁶, der als Siegfried-Figur für den neuen Ehrenfriedhof der Stadt Duisburg gedacht war. Lehmbrucks kniender nackter Jüngling mit dem Schwertstumpf in der rechten Hand, ist ohne weitere Attribute dargestellt, die gewöhnlich der Siegfried Ikonographie entsprechen. Dadurch erhält die Figur eine Allgemeingültigkeit, die verschiedene Interpretationen - vom gefallenem Helden bis zum Symbol für die Sinnlosigkeit des Krieges - zulässt.⁴⁴⁷ In der Geschlossenheit der Komposition, die einen Hohlraum umgibt, wird die Einsamkeit des Gestürzten betont, die sich dem Betrachter erschließt, wenn er die Plastik umrundet.

⁴⁴⁴ Vgl. Tümpel 1992, Abb. S. 227

⁴⁴⁵ Siehe dazu auch Kap. II.3.3.

⁴⁴⁶ Siehe Tümpel 1992, S. 228 mit Abb.

⁴⁴⁷ Vgl. Susanne Partsch: Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert I, Band 11, Stuttgart 2002, S. 148

Ernst Barlach bevorzugt in seinen Figuren eine blockhafte Körperlichkeit, beseelt von Gebärden, die durch das körperhafte Gewand noch unterstrichen werden. „Der Rächer“ (1914) und „Der Tod“ (1925)⁴⁴⁸ zeigen jeweils in geringen Bewegungen expressive Gefühle (Schmerz, Verzweiflung, Mitleid), die von einer vereinfachten, umhüllenden Kleidung noch betont werden. Das Gewand wird in einer starken Stilisierung durch scharf eingeschnittene Kerben zum Träger seiner Idee. Die Wiedergabe des Gesichtes zeigt ohne Pathos einen verallgemeinernden Ausdruck von Schmerz und Trauer. Käthe Kollwitz (1867-1944), die Barlach sehr nahe stand, modellierte nach Barlachs Tod 1938/39 das Relief „Die Klage. Trauer um Barlach“ mit ihrem Selbstporträt als Trauernde. Die übergroßen Hände verdecken im Klagegestus teilweise ihr trauerndes Gesicht.⁴⁴⁹ In geschlossener, blockhafter Form wird der expressiven Trauer Ausdruck gegeben.

Neben Lehmbruck, Barlach und Kollwitz gehören Georg Kolbe, Richard Scheibe, Gerhard Marcks und Max Klinger zu den damals bekanntesten Bildhauern in Deutschland, von denen viele zu Georgiis Generation gehörten.

Georg Kolbe (1877-1947) zeigt vor dem Ersten Weltkrieg vorwiegend freistehende Aktfiguren ohne Attribute, wie seine „Tänzerin“ (1911/12), die durch Beobachtungen des bewegten Körpers im Raum entstand. Über geschlossene und kubisch stilisierte Naturformen, wie der „Assunta“ (1921) entwickelte sich eine ausgeprägt muskulöse Körperlichkeit in einfacher Bewegung, wie sein „Herabschreitender“ (1936) zeigt. Die später noch beigefügten Attribute, wie Schwert und Bogen, bringen sein Werk in Einklang mit den Kunstvorstellungen des NS-Regimes.⁴⁵⁰

Gerhard Marcks (1889-1981) „Stehender Mann“ (1910) verweist in der Haltung und schimmernden Gestaltung der Oberfläche auf Kolbes „Schreitender Jüngling“ (1904)⁴⁵¹ In den folgenden Jahren entfernt sich Marcks von Kolbes Formensprache. Er unterwirft seine Figuren keiner thematischen Einschränkung. Akte wie die „Thüringer Venus“ und Gewandfiguren an der Katharinenkirche in Lübeck zeigen die Spanne seiner Werke.⁴⁵²

⁴⁴⁸ Siehe Tümpel 1992, Abb. „Der Rächer“ Kat. Nr. 18; „Der Tod“ s. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. B 155

⁴⁴⁹ Vgl. Andreas Franzke: Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts. Köln 1982, S.172, Abb. 126

⁴⁵⁰ Vgl. Tümpel 1992, Kat. 32 u. Abb. S. 222, 223

⁴⁵¹ Vgl. Tümpel 1992, Marcks S. 97, Abb. Kat. 5; Kolbe S. 96, Abb. Kat. 4

⁴⁵² Siehe Abb. Tümpel 1992, S. 230, 231

In seinem „Gefesselten Prometheus II“ 1948 nimmt er Lehmbrucks Motiv des „Sitzenden Jüngling“ von 1916/17 auf.⁴⁵³

Max Klinger (1857-1920), Maler, Radierer und Bildhauer konzentrierte sich erst um 1900 auf plastische Arbeiten. Sein Hauptwerk ist das großformatige „Beethoven-Denkmal“, das 1902 in der Ausstellung der Wiener Sezession zum ersten Mal der Öffentlichkeit gezeigt wurde. Beethoven ist als olympische Gottheit auf einem reich dekorierten Thron dargestellt, mit dem Adler zu seinen Füßen. Dieser ist eine Anspielung auf die Prometheus-Mythologie und steht in Klingers Skulptur als Symbol für das titanische Künstlertum. In Anlehnung an antike Vorbilder zeigt er den Komponisten mit nacktem Oberkörper und weitem Mantel, den Unterkörper verhüllend. Das Gesicht ist nach dem Lebendabguss des Komponisten von 1812 modelliert. Berühmt wurde sein Werk auch durch die polychrome Gestaltung. In der Verarbeitung von verschiedenen Materialien, wie weißer und farbiger Marmor, Opale, Alabaster, Bronze, Elfenbein, Goldfolie, Glasfluss, Achat, Jaspis, Perlmutter und Stuck erreichte der Künstler eine illusionistische Qualität mit symbolhafter Aussage, die das Publikum seiner Zeit begeisterte. Wenn auch Klinger Stilelemente eines malerischen Naturalismus und des Jugendstils vereinte bleibt sein Werk ohne Nachfolger, bot jedoch Anregung verschiedene Materialien zu kombinieren.⁴⁵⁴

Als Georgii nach seiner Bildhauerausbildung in Brüssel zu Hildebrand kam, war er von dessen Theoretik und Werken sehr beeindruckt. Hildebrands festgefügte Leitvorstellungen ließen Georgii jedoch auch genug Raum seine eigene stilistische Prägung in einer leicht belebten Darstellung und mit einem maßvollen Sentiment seine Figuren auszuführen. In seinem Frühwerk ist Hildebrands Einfluss erkennbar im Motiv und Aufbau der Werke, in der weichen Modellierung der Körper erinnern sie an Maillol und in der stärkeren Bewegung an seine Ausbildung in Brüssel. Georgii, der als Künstler und Schwiegersohn Hildebrand besonders nahe stand, war jedoch nicht geneigt Experimente in expressive oder abstrahierende Stilrichtungen vorzunehmen. Nach Hildebrands Tod waren es auch seine Frau Irene und die ehemaligen Auftraggeber Hildebrands, die Georgii als dessen Nachfolger betrachteten und somit eine Fortführung

⁴⁵³ Vgl. Katalog: Das Jahrhundert Moderner Skulptur. Stiftung Wilhelm Lehmbruckmuseum, Duisburg, Sammlungskatalog, Band 1, Köln 2006, Abb. S.31 (Marcks u. Lehmbruck)

⁴⁵⁴ Vgl. Museumsführer: Museum der bildenden Künste Leipzig. Berlin 2004, S. 160f. mit Abb.

von Hildebrands neoklassischem Stil erwarteten. Auch finanzielle Aspekte waren ausschlaggebend den erfolgreichen und lukrativen Weg nicht zu verlassen.

II.2.2. Die Tierplastik

Schon in seiner Jugendzeit in Russland war für Georgii der tägliche Umgang mit Tieren selbstverständlich. Mit sechs Jahren setzte ihn sein Vater aufs Pferd und ließ ihn allein im Gelände galoppieren. So lernte der Junge frühzeitig das natürliche Verhalten der Tiere in der freien Natur kennen und genau zu beobachten.⁴⁵⁵ Die erste Tierplastik war ein porträtähnlicher „Pferdekopf“ (Kat.325), den er 1903 in seiner russischen Heimat modellierte. In Hildebrands Atelier lernte er ab 1905 von seinem Lehrer, an Hand des Pferdes vom Prinzregentendenkmal, Tiere in einem beruhigten klassischen Stil darzustellen.

Zwischen 1906 und 1908 modellierte Georgii in seinem Atelier in Schwabing drei große Tierfiguren, die in Bronze gegossen wurden: „Großer Hirsch“ (Kat.326), „Großes Reh und Rehbock“ (Kat.328,327) und meißelte eine „Schafgruppe“ und „Ziegengruppe“ (Kat.329) aus Muschelkalkstein. Diese Skulpturen fanden 1908 erstmalig eine öffentliche Präsentation im Bavariapark auf der Theresienhöhe, wo Georgii seine Werke neben denen schon bekannter Künstlern zeigen konnte.⁴⁵⁶

Zur Teilnahme an der Ausschreibung wurde der junge Künstler wahrscheinlich von Hildebrand ermuntert, der Mitglied des „Stiftungsausschusses für Kunstzwecke“ der Messe war. Zunächst wurden Georgiis Tiergruppen aus Stein mit Stiftungsmitteln angekauft.⁴⁵⁷ Daraufhin empfahl sein Schwager, der Architekt Carl Sattler, im Februar 1908 dem „Bauausschuss“ auch dem jungen Künstler Georgii die Möglichkeit zu geben, seine Bronzeskulpturen Hirsch, Reh und Rehbock für die Dauer der Ausstellung aufzustellen.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Vgl. NL Th. Georgii: Erinnerungen, S. 4

⁴⁵⁶ 1904 wurde in München der Verein „Ausstellungspark“ gegründet. Die erste Veranstaltung zur 750. Stadtgründung erfolgte in den neuen Messehallen auf der Theresienhöhe vom 16. Mai bis 18. Oktober 1908. Der anschließende Bavariapark, als Grünanlage 1825 von Ludwig I. in Auftrag gegeben, wurde mit plastischen Arbeiten verschiedener Münchner Bildhauer (u.a. Ackerberg, Behn, Bleeker, Beyrer, Ebbinghaus, Georgii, Hahn, Janssen, Kurz, Roemer, Wackerle) bestückt, deren Werke vom Stiftungsausschuss für Kunstzwecke und dem Bauausschuss zur Aufstellung vorgeschlagen wurden

⁴⁵⁷ Vgl. StadtAM: Ausstellungen & Messen 245

⁴⁵⁸ Am 8. April 1908 erhielt Georgii die Genehmigung drei Bronzewarderke (Hirsch, Rehbock und Reh) im Bavariapark auf vorgefertigten Zementsockeln aufzustellen. Den Standort des Hirsches sollte der Künstler zusammen mit Prof. Flossmann aussuchen. Für diese Bronzeskulpturen wurde auch vereinbart, dass sie vom Aussteller aufgestellt und nach der Ausstellung entfernt wurden.

Die dargestellten Tiere der verschiedenen Künstler fanden das Lob der Zeitgenossen. Bereits 1908 hielt Walter Riezler die gezeigten Werke für wegweisend, da diese weder akademisch noch rein dekorativ seien und in der Formlösung überzeugend wären. Dies verdanke die Münchner Plastik Adolf Hildebrand, der vor allem seinen Schülern Erwin Kurz, Karl Ebbinghaus, Theodor Georgii, Hermann Hahn und Bernhard Bleeker eine reliefartige Geschlossenheit der Plastik und das Streben nach einem allgemeinen poetischen Inhalt, vermittelt hätte.⁴⁵⁹

Vom Publikum wurden die Arbeiten Georgiis wegen ihrer plastischen Form und der reduzierten Modellierung von „Hirsch“, „Reh und Rehbock“ sehr geschätzt. Im jeweiligen Lichteinfall kam die Bronzearbeitung der Werke besonders zur Geltung. Für den Hirsch und Rehbock fanden sich in Bremen Käufer, sodass schon 1908 ein zweiter Bronzeguss angefertigt wurde.⁴⁶⁰ Die zwei Tiergruppen in Stein, zeigten in der Komposition der Tiere zueinander und der großzügig behandelten Ausarbeitung eine reliefartige Wirkung, die auch aus der Ferne wahrgenommen werden konnte. Eine ähnliche Wirkung haben auch später Georgiis Darstellungen der „Löwen- und Schafgruppe“ (Kat.456, 457) am Passauer Dom, die er 1932 ausführte.

In der Darstellung des Körpers betonte der Künstler die typischen Merkmale des Hirsches mit einem üppigen Geweih und Brustfell, dieses jedoch in einer schematisierten Weise. Betont wird in der ruhigen Haltung das im Schritt verharrende Lauschen des majestätischen Tieres. Hier bot sich für Georgii ein Ansatz für eine weitere Entwicklung seiner Skulpturen zu einer fortschreitenden Reduktion, die er später in seinen Tierskulpturen vollzog. Zum 850. Stadtgeburtstag im Mai 2008 wurde der einst königliche Bavariapark nach dem historischen Vorbild von 1872 vom Münchner Gartenbauamt umgestaltet.⁴⁶¹ Der „Große Hirsch“ von Georgii steht noch dort an seiner ursprünglichen Stelle.

1909 schuf Georgii den großen „Wasserbock“ (Kat.333) in Bronze, der ebenfalls regungslos, jedoch in gespannter Ruhe verharrt. Auffallend ist hier die ausgeprägte Fellbehandlung im Bereich des Halses in aufgerauter Gestaltung, die bei Lichteinfall

⁴⁵⁹ Walter Riezler: Die Plastik im Ausstellungspark und das Hauptrestaurant. In: „Die Kunst“, Bd. 18, München 1908, S. 450-472 (hier vgl. S. 450)

⁴⁶⁰ Vgl. Beate Mielsch: Denkmäler, Freiplastiken, Brunnen in Bremen, 1800-1945, Abb. 68. Der Hirsch wurde 1908, der Wasserbock 1912 im Bremer Bürgerpark und der Rehbock 1908 in der Bremer Kunsthalle aufgestellt.

⁴⁶¹ Vgl. Wally Schmidt: Baureferat putzt ein lästiges Anhängsel heraus. In: SZ Nr. 17 v. 22.1.2007, S. N1

eine impressionistische Wirkung erzeugt. Anders ist der „Wisent“ (Kat.335) von 1913 dargestellt, dessen Fell und Kehlmähne durch abgerundete Buckelpartien markiert wird, die die Schwerfälligkeit des Tieres in der Betrachtung evozieren. Der gesenkte Kopf sowie der bewegte Schwanz deuten auf die momentane Angriffsbereitschaft des Tieres hin. 1919 nahm Georgii einen Auftrag des Deutschen Museums an, einen großen Steinerwerfenden „Zentaur“ (Kat.336) für den Turmvorbau in Gips zu arbeiten. Hierbei konnte er seine Vorstellung von einem „feurigen Pferd“ verwirklichen, einer der wenigen Darstellungen eines stark bewegten Tieres in seinem Werk, das jedoch dem Wesen des Zentaurs hier entsprach. Besonders in der silhouettenhaften Wirkung ist der Kentaur gut sichtbar.

Neben den großformatigen Tieren entstanden bis Mitte der zwanziger Jahre vorwiegend kleine Tierskulpturen, die zur Aufstellung im privaten Bereich gedacht waren. Sie basierten auf vorausgegangene Naturbeobachtungen, wie die „Sizilianische Ziege“ (Kat.331), „Kleines Reh“ (Kat.332) und der „Kleine bayerische Stier“ (Kat.337), in denen der Künstler die Ursprünglichkeit und Freiheit der Tiere einzufangen vermochte. Manchmal scheint es als seien die Kreaturen in einem bestimmten Moment festgehalten und es bleibt dem Betrachter überlassen die Bewegung fortzuführen. Die Studien zum Körperbau und dem spezifischen Verhalten einzelner Tiere machte Georgii auch im 1911 neu gegründeten Tierpark Hellabrunn, wie alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers belegen.

Die von Georgii bevorzugten Kleinformaten in der Darstellung der Tiere in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg waren auch bedingt durch die finanzielle Not der Kommunen und Künstler. Das Geld fehlte für aufwendige Skulpturen in Parkanlagen, dagegen fanden kleine Tierfiguren von guten Künstlern, die auch das Heim schmückten, eine Nachfrage von privaten Käufern, da sie diese auch als Anlage gegenüber den schwankenden Wertpapierkursen ansahen. So konnte Georgii seine Tierplastiken wie „Kleiner Bayerischer Stier“, „Kleines Pferd“⁴⁶², „Kleines Reh“ und „Kleine Antilope“ (Kat.340) in den zwanziger Jahren mehrmals verkaufen. Von diesen Tierskulpturen wurden mehrere Abgüsse in Bronze angefertigt, die Georgii teilweise selbst ziselierte und patinierte, um sie privat und über den Kunsthandel Interessenten anzubieten (Kap.II.5.3.).

⁴⁶² Von diesem „Keinen Pferd“ in Bronze liegt keine Abbildung vor, ist jedoch in Georgiis Verzeichnis GV II Nr. 115 aufgeführt.

In den späteren Jahren modelliert Georgii nur noch gelegentlich Tierplastiken auf Bestellung wie 1929 den „Hund“ (Kat.342) für James Loeb. Kleine Relieifarbeiten mit Tieren entstanden 1949-1951 für Plaketten und Teller (Kat.315-319) zur Unterstützung des Studentenhilfswerks in München, die in Metall gegossen zum Verkauf angeboten wurden. Wie souverän der Künstler mit fast siebzig Jahren eine große Tierskulptur in Marmor aushauen konnte, zeigt das 1952 vollendete große Pferd mit dem steinwerfenden Reiter an Hildebrands kriegsbeschädigten „Wittelsbacher Brunnen“ (Kat.370), den Georgii wieder hergestellt hatte. Als letzte Tierskulptur modellierte Georgii 1959 den „Fischreiher“ (Kat.347), eine Auftragsarbeit für eine Parkanlage in Hildesheim. Der Reiher steht in gespannter Ruhe, einen Fisch fixierend, auf dem Stein. In der Ausarbeitung zeigt der Vogel großzügige, gebogene Linien, in denen Details miteinander verschmelzen. In der Reduktion der Ausführung bleibt er auch hier noch dem klassischen Stil verbunden.

An dieser Stelle ist ein kurzer Exkurs zur Bildhauerei der Tierplastik notwendig, um herauszustellen, wo Georgiis Tierskulpturen in der Tradition der Tierdarstellung stehen. Die Darstellung von Tieren hat in der Malerei und Bildhauerei eine lange Tradition, in der den Tieren zu verschiedenen Zeiten eine unterschiedliche Bedeutung zugemessen wurde.⁴⁶³ Hier wird nur in einem kurzen Überblick auf die plastische Darstellung der Tiere ab 1830 eingegangen, als diese zu einem eigenständigen Thema in der bildenden Kunst wurden.⁴⁶⁴ Der französische Bildhauer Antoine Louis Barye (1796-1875) spezialisierte sich auf Tierplastiken in großer Naturnähe mit romantischem Pathos. In den bewegten Tierkampfscenen, wie der „Löwe im Kampf mit einer Schlange“ (1832), belebte er die Tierskulptur und befreite sie vom akademischen Klassizismus.⁴⁶⁵ Mit zunehmendem naturwissenschaftlichen Interesse kam es ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland zur Gründung von Tiergärten, Zirkussen und Tierschauen, bei denen vor allem wilde Tiere in ihren Bewegungen von Künstlern studiert werden konnten.⁴⁶⁶ Naturalistische Abbildungen, wie sie bereits die Fotografie lieferte, verloren an Bedeutung und die Darstellung von Tieren in einer ungewöhnlichen Situation und

⁴⁶³ Siehe dazu ausführlich: Claudia List: Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst. Stuttgart, 1993.

⁴⁶⁴ Siehe dazu eine übersichtliche Zusammenfassung: Verena Dirnberger: Eine wilde Attraktion im dekorierten Heim. Die Tiere der europäischen Porzellanmanufakturen zwischen 1895 und 1925. Dissertation, Wolfraatshausen 2008 (Im Folgenden zitiert: Dirnberger 2008).

⁴⁶⁵ Vgl. Ursel Berger: Der Tierbildhauer August Gaul. Berlin 1999, Abb. S. 116 (Im Folgenden zitiert: Berger 1999).

⁴⁶⁶ Vgl. dazu Dirnberger 2008, S. 59 ff. Gründung der Zoologischen Gärten: Berlin 1844, Frankfurt 1858, Köln 1860, Dresden 1961, München 1911.

Verhaltensweise, rückten ins Blickfeld. In München wurde 1895 an der Akademie eine eigene Klasse für Tiermalerei unter der Leitung von Heinrich v. Zügel (1850-1941) eingerichtet, von dem auch die Bildhauer, besonders in der Kenntnis der Anatomie verschiedener Tiere, profitierten. Der Berliner Tierbildhauer August Gaul (1869-1921), der zunächst zu den Schülern von Reinhold Begas gehörte, entwickelte in Anlehnung an Hildebrands Theorie eine Formgestaltung, in der das Tier auf seine wesentlichen Merkmale in realistischer Weise reduziert wurde, wie dies in seiner „Löwin“ 1901 sichtbar wird.⁴⁶⁷ Gaul stellte neben den einheimischen Tieren meist exotische Geschöpfe dar, jedoch nie als wild und gefährlich. Er gehörte um die Jahrhundertwende zu den fortschrittlichsten Tierbildhauern Deutschlands und gab den modernen deutschen Tierbildhauern neue Impulse. Die Bildhauer seiner Generation suchten die Beobachtung ihrer Tiere hauptsächlich in den Zoologischen Gärten oder im Zirkus.

Die Mehrzahl der Tiere modellierte Georgii in Ton, die später in Bronze oder Gips gegossen wurden. Nur wenige Tiere wurden in Stein gearbeitet. Georgii folgte weitgehend in der Formlösung einer reliefmäßigen Geschlossenheit dem neuklassischen Stil Hildebrands. Beiden Künstlern war das Naturvorbild Ausgangsbasis, um die Skulpturen in ihrer künstlerischen Sichtweise darzustellen. Dabei berücksichtigte Georgii, anders als sein Lehrer, der eine ideale Überhöhung suchte, eine typische Verhaltensweise des entsprechenden Tieres zu erfassen und diese in einer ruhigen Stellung auszudrücken. Expressive Kampfszenen, wie sie z.B. sein Bildhauerkollege Fritz Behn in den Figuren „Kämpfende Kaffernbüffel“⁴⁶⁸ gestaltete, sind in Georgiis Darstellungen der Tiere nicht zu finden.

In der Absicht, das Wesen eines Tieres in realistischer Form wiederzugeben, näherte sich Georgii Gauls Tierdarstellungen in der Ausführung bestimmter Details wie einer schematisierten Zeichnung des Fells: glatt beim Reh (Kat.328), zottelig beim Schaf (Kat.334), Federn beim Adler (Kat.330) und der sich unter der Haut in der Bewegung abzeichnenden Muskelpakete beim Wisent (Kat.335), um ein typische Eigenart des Tieres zu verdeutlichen.

Der Künstler vermochte das Körpergefühl der Tiere in ihren ureigenen Bewegungen festzuhalten, die durch markante Betonungen von Details charakterisiert werden. Bevorzugt hat Georgii meist heimische Tiere, die in sich ruhen und in gefestigter Form

⁴⁶⁷ Vgl. Berger 1999, S. 27-30; S. 33 Abb. der „Löwin“. Gaul modellierte in Begas Atelier zwei große Löwen für das „Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal (1892-97).

⁴⁶⁸ Auktionskatalog Neumeister, Sonderauktion Fritz Behn, 14.11.2007, Abb. 39

seine Lebensnähe zu den Tieren zeigen. In einem klaren Formaufbau mit gespannter Glätte der Oberfläche wurden Georgiis Statuen zu seiner Zeit bewundert und heute noch geschätzt. Walter Riezler schrieb 1908 zu Georgiis Tierskulpturen auf der Theresienhöhe in München: „*In Theodor Georgii besitzen wir heute einen Tierbildhauer, neben dem nur noch Gaul in Berlin in Betracht kommt.*“⁴⁶⁹

II.3. Sakrale Kunst

Georgii wandte sich nach seiner Konversion zum Katholischen Glauben ab 1922 der christlichen Kunst zu, die bis zu seinem Lebensende wesentlich zu seiner künstlerischen Tätigkeit gehörte. Schon die Zuwendung der Kinder Hildebrands zum Katholischen Glauben um 1916 brachte Georgii bei den Gesprächskreisen im Hildebrandhaus in Kontakt zu einflussreichen kirchlichen Würdenträgern (Kap.I.6.2.), die für Theodor und Irene Georgii zu Auftraggebern wurden. Als überzeugte Christen sah das Ehepaar es auch als Mission an, seine Kunst in den Dienst der Kirche zu stellen. Für Georgii waren die großen Kunstwerke Michelangelos Vorbild⁴⁷⁰, auch seine sakralen Werke nicht ins Banale abgleiten zu lassen.

In diesem Kapitel werden freistehende Skulpturen, Kruzifixe und Reliefs betrachtet, die der Künstler für Kirchen und Klöster schuf. Als Nebentätigkeit beschäftigte sich Georgii auch mit kleinformatischen Arbeiten für den Theatiner-Verlag in München und architektonischen Bauten, die nach seinen Plänen errichtet wurden (Kap.I.6.4.1.).

II.3.1. Freistehende Skulpturen

Für sakrale Auftragsarbeiten, die dem Künstler das Bildmotiv vorgaben, fertigte er häufig verschiedene Entwürfe. Um 1934 hatte Georgii den Auftrag einen stehenden Christus im Typus der „Herz-Jesu“ Darstellung (Kat.391) für die Kirche Heilig Blut in München - Bogenhausen aus Holz zu schnitzen. Die Kleidung Christi ist vergoldet, die Wundmale an den Händen und Füßen sind durch den Farbauftrag besonders betont, wie nach der Restauration vor einigen Jahren wieder deutlich zu sehen ist. In Georgiis Nachlass befindet sich keine alte Aufnahme dieser Skulptur, jedoch zahlreiche Tonentwürfe, um sich dem überlieferten Motiv, der Seitenwunde und dem brennenden

⁴⁶⁹ Walter Riezler: Die Plastik im Ausstellungspark und das Hauptrestaurant. In: Die Kunst, 1908, S.452

⁴⁷⁰ Vgl. Klees 1930, S. 13

Herzen, in seinem Stil zu nähern. Die ebenfalls aus Holz geschnitzte spätere „Herz-Jesu-Figur“ (Kat.392) für den Dom in Osnabrück um 1939 zeigt, wie der Künstler versuchte das gefühlvolle Bildmotiv neu zu gestalten. Der frontal stehende Christus im klassischen Standmotiv ist in ein langes Gewand gehüllt, das die Brust ein Stück weit freigibt. Die angedeutete Wunde an seiner linken Seite ist kaum erkennbar, nur die Hände und der linke Fuß zeigen die Wundmale. Die jugendlichen Gesichtszüge strahlen eine freundliche Ruhe und Gelassenheit aus. Hier ist es dem Künstler gelungen, dem aus der Mystik entstandenen Bildmotiv des geschundenen Christus mit stark blutenden Wundmalen nicht nachzukommen und doch den Sinn der Herz-Jesu-Figur für alle verständlich in seiner Erhabenheit darzustellen. Unterstrichen wird die Göttlichkeit Christi auch durch die goldene Fassung des Gewandes. Die versachlichte Darstellung der Figur zeigt Georgiis stilistische Variationsmöglichkeit, ein Motiv neu zu gestalten. Auch in der Steinarbeit fand Georgii in der Reduzierung der Details zu Gunsten einer geschlossenen Gesamtform zu einer strengen Figurenauffassung, wie die Skulptur des „Heiligen Stephanus“ (Kat.455) auf der Spitze einer Kuppel am Passauer Dom um 1953 zeigt. Mit dieser Neuschöpfung der Figur, die eine alte ersetzte, wahrte der Künstler nicht nur Hildebrands Vorstellungen von der direkten Steinarbeit, sondern auch die Prinzipien der Klarheit und Erfassbarkeit der Skulptur durch den Betrachter.

Die erste stehende Madonna (Kat.402) modellierte Georgii 1922 als Geschenk für die Pfarrkirche in Höhenrain. Maria hält das Kind auf dem linken Arm. Ihr Kopf ist mit einem Schleier bedeckt und zur Seite geneigt, das ernste Gesicht mit dem Blick nach unten gesenkt. Der Körper mit dem verhüllenden Gewand, das Stand- und Spielbein leicht andeutet, schwingt in einem Bogen nach links ohne eine ausgeprägte Faltenbildung von Kleid und Mantel zu zeigen. Ingesamt wirkt die Figur in der reduzierten Form sehr kompakt. Das Gesicht der Madonna zeigt eine verhaltene Trauer als würde sie das Schicksal des Kindes vorausahnen. Dieser Ausdruck wird unterstützt in der Geste ihrer rechten Handhaltung.

In fast allen Mariendarstellungen mit dem Jesuskind, ob stehend oder sitzend, zeigt Georgii die jugendliche Madonna in einer Harmonie von äußerer und innerer Schönheit mit einem Sentiment der Wehmut. Dies gilt auch für die Marmorfigur der „Mater Creatoris“ (Kat.403, 404, 410), die den Künstler über viele Jahre in abgebrochenen und neu begonnenen Skulpturen zwischen 1921 und 1930 beschäftigte. Der Ausdruck im

Gesicht von Maria und Kind sowie die Behandlung der Kleidung änderten sich kaum, doch die geeignete Komposition der beiden Figuren zueinander, besonders in der Armhaltung von Maria und dem Christuskind, beschäftigte den Künstler jahrelang. Als Vorbild für die sitzende Madonna mit dem Kind ist Michelangelos Madonna Medici (1524-1534) in Florenz anzunehmen, die Georgii während seiner zahlreichen Aufenthalte in der Stadt verinnerlicht hatte.

Schon vor der Herz-Jesu-Figur für Osnabrück hatte Georgii die Skulptur der „Maria Maienkönigin“ (Kat.407) von 1938 in Holz geschnitzt. Bemerkenswert ist hier die ausgeprägte Bewegung des Mantels, der auf der rechten Seite vor das, in senkrechte Falten gelegte Kleid schwingt und dadurch der Figur ein dynamisches Element gibt. Auch die in den Raum ragenden Arme durchbrechen die straffen Außenkonturen, die sonst Georgiis Madonnendarstellungen zeigen. Das ebenmäßige junge Gesicht, umrahmt von gewellten Haaren, zeigt ein leichtes Lächeln, wenn auch der Blick, wie bei den meisten Darstellungen der Madonna, nach unten gesenkt ist. Auch ohne eine Krone, die üblicherweise zur Ikonografie gehört, wird die Figur dem Betrachter verständlich. Die im Jahr 1947 aus dem Stein gehauene „Leutkirch Madonna“ (Kat.409) ist mit einer reicheren Ausarbeitung von Faltenwurf und Haaren im neogotischen Stil geschaffen, wahrscheinlich den Wünschen der Auftraggeber angepasst.

Die Figur des „Bruder Konrad von Parzham“ (Kat.418, 419) schnitzte Georgii in zwei Variationen. In der Wallfahrtskirche von Tuntenhausen steht der alte Kapuzinermönch vor dem Betrachter in seiner Kutte, das Kreuz in der rechten Hand an sich gedrückt, den bärtigen Kopf gesenkt. Die zurückhaltenden Gesten unterstreichen die tiefe Frömmigkeit und Bescheidenheit, die den volkstümlichen Heiligen auszeichneten. Die andere Holzskulptur des „Heiligen Konrad“, der seine Arme ausbreitet und demonstrativ das Kreuz in der linken Hand hält, ist der Größe und der barocken Umgebung des Passauer Doms in seiner stärkeren Gestik angepasst. Eine straffe Formung der sakralen Skulpturen hielt Georgii auch in einer verstärkten Bewegung bei und vermied so ein Abgleiten ins Liebliche.

II.3.2. Kruzifixe

Zur Geburt des Sohnes Benedikt am 22.12.1922 schenkte Georgii seiner Frau Irene ein bronzenes Kruzifix (Kat.380), das erste, das er geschaffen hatte. Für das Kreuz, das als Sinnbild des Leidens Christi gilt, gestaltete Georgii einen jugendlichen Christus. Der

ausmodellerte Körper lässt die Rippen des mageren Corpus erkennen. Christus, mit einem Lendentuch bekleidet, hängt ruhig am Kreuz in einem Drei-Nagel-Typus, ohne die Wundmale an den Händen, Füßen und der Seitenwunde Christi hervorzuheben. Die gekreuzten Füße, die nicht auf einem Suppedaneum stehen, lassen das linke Knie leicht nach vorne vorspringen. Der Kopf, zu rechten Seite gesenkt und der Gesichtsausdruck weisen darauf hin, dass Christus bereits gestorben und somit sein Leid vollendet ist. Lange Haare fallen leicht gewellt rechts und links auf seine Brust. Die geflochtene Dornenkrone mit den abgerundeten Spitzen gleicht mehr einer Königskrone. Dieses Kruzifix versah der Künstler mit einem Kranz von achtzehn Strahlenbündeln aus Metall, die auf ein Herz montiert, das göttliche Licht symbolisieren.

Die ersten bis 1930 vollendeten Bronzekruzifixe, die Georgii in leichter Abwandlung der Beinhaltung und des Lendentuches modellierte, entsprechen dem Typus des am Kreuze hängenden wohlgestalteten Christus, des Welterlösers und nicht dem leidenden Erlöser der Mystik, die den Gekreuzigten mit den Schmerzen des Martertodes dem Betrachter vorhält.⁴⁷¹ Georgiis frühe Kruzifixe orientieren sich an der spätgotischen Skulptur, die Tod und Leiden überwunden hat und dem Betrachter Hoffnung spenden sollte. Dies entsprach auch dem düsteren Menschenbild nach 1920, das überwiegend von Not und Armut geprägt war.

1933 schnitzte Georgii für die Kirche St. Martin in München-Moosach ein „Großes Kruzifix“ (Kat.387) in Holz, das Christus in einer Viernagelung auf einer Konsole stehend zeigt. Die frontale Darstellung des gestreckten Körpers mit der nahezu waagerechten Ausbreitung der Arme wird durch eine leichte Neigung des Kopfes nach links unten durchbrochen. Christus ist mit einem horizontal abgeschnittenen Lendentuch bekleidet, das durch schräg fallende Falten betont wird und an einen Lendenrock der mittelalterlichen Darstellungen erinnert. Der Körper weist nur ein leichtes Muskelspiel auf. Auch hier deuten der geneigte Kopf und die geschlossenen Augen auf den Tod Christi hin. Sein Körper ist nicht mit Wunden behaftet, sodass kaum Spuren des Leidens sichtbar sind. Christus erinnert in seiner ruhigen Haltung an frühmittelalterliche Darstellungen des siegreichen Christus. Die Anklänge an

⁴⁷¹ Die intensive Gottessuche der Mystiker und der Einfluss der Bettelorden bereiteten in der Gotik den Weg für die Darstellung des leidenden Erlösers vor, der vom frühen 14. Jahrhundert an als Andachtsbild den Gläubigen vorgeführt wurde. Die im frühen Mittelalter bevorzugte Darstellung Christi mit Königskrone hatte sich in die Dornenkrone verwandelt, der knielange Rock in ein zerfetztes Lendentuch. Das Antlitz Christi zeigt Schmerz. Das demonstrative Leiden des Erlösers wird durch die Bemalung verstärkt.

romanische Vorbilder wählte Georgii wahrscheinlich bewusst, da der Kirchenbau von St. Martin stilistisch an frühromanische Vorbilder anknüpfte. Das Kruzifix, das heute wieder an der ursprünglichen Wand im Mittelschiff angebracht ist, wurde wahrscheinlich erst später gefasst, so dass rote Blutspuren im Gesicht, an den Händen und Füßen sowie der rechten Seite erkennbar werden. Dies ist das letzte Kruzifix, das nachweisbar Georgii schuf.

II.3.3. Relieifarbeiten für Kirchen und Klöster

Für zahlreiche Kirchen und Klöster erhielt der Künstler Reliefaufträge, die sich in den Bau einfügen mussten.

Mit dem Bau der „St. Martinskirche“ in München-Moosach wurde 1921 begonnen und konnte 1924 von Kardinal Faulhaber geweiht werden. Nach einem Wettbewerbsentwurf wurde die Kirche von Hermann Leitenstorfer als dreischiffige Pfeilerbasilika mit Turm gebaut. Damit knüpfte der Architekt stilistisch an frühromanische Vorbilder an. In dem Streben nach Klarheit kam er dem damaligen Zeitgeschmack der Neuen Sachlichkeit entgegen. Der Zweite Weltkrieg hinterließ nur geringe Bombenschäden an der Kirche. 1967/68 fanden in Folge der Liturgiereform nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil Veränderungen im Innenraum in einer zeittypischen Purifizierung statt. Der Tabernakelaltar und die Kanzel wurden beseitigt und durch einen modernen Altartisch und Ambo ersetzt.

Der Kirche fehlten nach der Weihe 1924 noch viele Ausstattungsstücke, die aus finanzieller Not erst nach und nach angeschafft werden konnten.⁴⁷²

Zunächst fertigte Georgii 1930 den „Altaraufsatz“ (Kat.431), getrieben aus vergoldetem Kupferblech. Dazu gehörten ein Tabernakel, ein Sakramentsaufsatz mit Kruzifix, zwei Engel sowie eine mit Weinranken verzierte Rückwand. Alle Figuren, wie die großformatigen Engel als auch die kleinen Figuren auf den Tabernakeltafeln zeigen eine hervorragende Klarheit in ihrer Ausarbeitung. In der Vergoldung konnte der Altar durch das einfallende Licht besonders erstrahlen und symbolisch als das „göttliche Licht“ gedeutet werden. Anlass für den neobarocken Altaraufsatz war wahrscheinlich die Vorgabe von Kardinal Faulhaber, der für die kirchliche Kunst zu dieser Zeit eine

⁴⁷² Vgl. Monika Römisch: Kath. Pfarrkirche St. Martin München - Moosach, Kirchenführer, München 1999, S. 7

Ausführung im Stil des Barock als wünschenswert ansah.⁴⁷³ Nach der Auflösung des Altars findet heute nur noch der Tabernakel vom Altaraufsatz im linken Seitenschiff eine weitere Verwendung. Georgiis „Großes Kruzifix“ (Kat.387) und seine „Schmerzhafte Madonna“ (Kat.406) sind an ihre ursprünglichen Orte im Langhaus zurückgekehrt.

Die alte Bogenhausener Stadtpfarrkirche St. Georg, eine Rokokokirche von Johann Michael Fischer, wurde für die Gemeinde zu klein. Die neue Kirche „Heilig Blut“, erbaut von dem Architekt Hans Döllgast, konnte am 1. November 1934 durch Kardinal Michael v. Faulhaber geweiht werden. Die dreischiffige Hallenkirche wurde 1943 durch Fliegerbomben bis auf die Mauern zerstört und 1950 von Hans Döllgast wieder aufgebaut. Die ursprüngliche Inneneinrichtung konnte teilweise gerettet werden.

Theodor Georgii, der zu dieser Pfarrei gehörte und auch als Berater der Kirchenbehörde tätig war, schuf für die neue Kirche verschiedene Werke für den Innenraum. Die „Maria Immakulata im Schrein“ (Kat.432) war zur Einweihung über dem Steinaltar angebracht, für den Georgii auch die Reliefs der „Engel“ (Kat.433) an den Altarstützen schuf. In diesen flachen Reliefs werden die Linien betont und Details vernachlässigt. Das Relief vom „Wunderbaren Fischfang des Petrus“ (Kat.434), das Georgii 1938 für die Kirche aus Tegernseer Marmor meißelte, zeigt eine differenzierte Behandlung des Marmors.⁴⁷⁴

Die Figuren der Jünger sind in einem leicht erhabenen Relief in der Mitte zusammengefasst. Die aufrecht stehenden Figuren, Christus auf der rechten Seite der Tafel und Petrus an der linken Seite, werden durch ihre gefältelte Kleidung hervorgehoben. Schiff und Fischernetz sind vorwiegend durch Gravuren gekennzeichnet. Die ganze Szene spielt sich vor einem bossierten Hintergrund ab.

Das Epitaph von „Kardinal Michael v. Faulhaber“ (Kat.447) in der Münchner Frauenkirche gehört zu den „*charakteristischen Werken*“ Georgiis, wie Sigrid Esche-Braunfels und Vincent Mayr schrieben. Hervorgehoben wird zur Steinarbeit „...*die meisterhafte Behandlung des Hintergrundes*“ in verschiedenen Schraffierungen, die

⁴⁷³ Michael von Faulhaber: Kirche und Kunst. Predigt gehalten am 31. Dezember 1929. In: Die christliche Kunst, Bd. 26, 1930, S. 129

⁴⁷⁴ Vgl. Hugo Schnell (Hrsg.): Kirchenführer Heilig Blut München, Nr. 55 o. J. [wahrscheinlich vor dem Zweiten Weltkrieg]. Diese Arbeiten sind z. Zt. nicht mehr in der Kirche aufgestellt.

rauh bossierte Flächen hinter dem Kopf und polierte des umgebenden Rahmens.⁴⁷⁵ Die Steinarbeit am Epitaph zeigt, was Georgii selbst gefordert hatte: „*Jedes Werk muss seine eigene Oberflächenbehandlung haben. Die Stimmung des erfundenen Kunstwerkes soll mit der Seele des Materials verschmelzen, in dem beide Momente im Verlauf des Arbeitsprozesses sich gegenseitig beeinflussen.*“⁴⁷⁶ Besonders detailliert gearbeitet ist auch das Epitaph mit dem Bildnis von „Bischof von Mergel“ (Kat.448) im Eichstätter Dom. Die feine leicht erhabene Ausführung des Brustumhangs mit seinen vielfältigen Ornamenten zeigt auch hier Georgiis qualitätsvolle Steinarbeit.

Der Künstler stellte auch mehrere Kreuzwege mit 14 Stationen dar, die alle in Kirchen angebracht wurden. Sie zeigen den Leidensweg Christi von seiner Begegnung mit Pilatus bis zu seiner Grablegung.⁴⁷⁷ Seinen ersten „Kreuzweg in Regensburg“ (Kat.450) modellierte Georgii um 1935 für die Kapelle im Klerikalseminar. Die 14 Terrakotta-Stationen zeigen die Passion Christi in erhabenen Reliefs auf quadratischen Tafeln. Christus wird als größte Figur in beruhigter würdevoller Haltung neben den gestenreichen Assistenzfiguren gezeigt, die in ihrer Bewegtheit Emotionen ausdrücken. In Gruppen zusammengefasst oder einzeln nebeneinander sind die Personen in einer abwechslungsreichen Komposition dargestellt.

Eine besondere Herausforderung war es für Georgii, den „Kreuzweg in Pura“ bei Neggio (Kat.429) um 1955 in runden Reliefs für die Dorfkirche zu gestalten. Hier erscheint Christus in bedeutender Überlänge meist zentral oder diagonal im Tondo, begleitet von den Nebenfiguren, die sich verkleinert und auch gebeugt den Rundungen des Bildformats anpassen.

Eine Besonderheit weist die Komposition des „Kreuzwegs in Marquartstein“ (Kat.435) von 1938 auf, der in sieben Steintafeln jeweils zwei Stationen darstellt. Hier wird die Trennung der Szenen durch eine unterschiedliche Bewegungsrichtung nach rechts und links verdeutlicht, die sich vor einem grob behauenen Hintergrund klar abheben. In den einzelnen Darstellungen werden die Falten der Kleidung durch kantige Einkerbungen betont.

⁴⁷⁵ Sigrid Esche-Braunfels und Vincent Mayr: Der Wittelsbacher Brunnen in München von Adolf von Hildebrand. Die Wiederherstellung des Steinwerfers nach dem Zweiten Weltkrieg. In: *Schönere Heimat. Erbe und Auftrag*. Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V., 92. Jg. Heft 3, 2003, S. 157

⁴⁷⁶ zitiert nach Esche-Braunfels und Mayr, S.157

⁴⁷⁷ Dargestellt wird der Leidensweg Christi vom Hause des Pilatus bis zum Berge Golgatha (NT), in der Nachbildung der Wallfahrtserlebnisse früher Jerusalempilger. Seit dem späten Mittelalter erweiterte sich die Anzahl der Stationen bis auf 14 im 18. Jh.

Jeder Kreuzweg, den der Künstler ausführte, zeigt sein großes Können in den verschiedenen Anordnungen und Gestaltung der Figuren sowie in der unterschiedlichen Behandlung des Materials in Ton und Stein.

Mehrere Stuckarbeiten fertigte der Künstler in den dreißiger Jahren für Abteien, wie die Figur des „Heiligen Joseph“ (Kat.437) in Niederaltaich, die „Schutzmantelmadonna“ (Kat.440), die „Engel“ (Kat.441) und den „Heiligen Benedikt“ in Schäftlarn in einer erhabenen plastischen Ausarbeitung. Diese Stuckarbeiten auf großen glatten Gangwänden wurden im Innenbereich der Abteien vor Ort von Georgii modelliert.

Einige Reliefs mit christlichem Thema schuf Georgii in den fünfziger Jahren für profane Bauten, die er bewusst flach modellierte. Er schrieb dazu: *„Die heutige Bauweise mit ihren schlichten Flächen verlangt naturgemäß auch entsprechende Plastik, die nicht so weit in den Raum hineinragen können, wie dies z.B. im Barock mit seinen gewaltig ausladenden Profilen möglich war.“*⁴⁷⁸ Zu diesen Reliefs in Stein, die sich den Wänden anpassen, gehören der „Heilige Christophorus“ in Passau (Kat.422) sowie das „Arzt-Relief“ in der Universitätsklinik Würzburg (Kat.423).

Das über zwei Meter große Relief des „Heiligen Christophorus“ in Passau meißelte der Künstler 1953 aus weißem Kalkstein. Jegliche Kleinteiligkeit hat der Künstler zugunsten der schmucklosen großen Wandfläche aufgegeben, um das Relief der Architektur eines Behörden-Neubaus anzupassen. Während der Arbeit überprüfte der Bildhauer immer wieder aus einer größeren Entfernung die Wirkung des Werkes. Die muskulöse Gestalt des Heiligen scheint in einem großen Schritt über den Passauer Dom aus dem Bild herauszukommen. Auf seinen breiten Schultern trägt er das kleine Christuskind mit der Weltkugel in der Hand, das den Heiligen durch sein Gewicht fast niederbeugt, könnte er sich nicht auf seinen schon gebogenen Stock stützen. Obwohl das Relief relativ flach und kompakt ist, erreicht es in der unterschiedlichen Bearbeitung des Steins - von geglättet bis grob behauen - eine Tiefenwirkung, die noch verstärkt durch den Blick auf den Passauer Dom hinter dem schwungvoll gewellten Mantel erzeugt wird. Diese Arbeit zeigt, dass Georgii es im hohen Alter verstand, Komposition und Form dem architektonischen Zeitstil der Nachkriegszeit anzupassen und in technischer Meisterschaft das Relief in Stein auszuführen.

⁴⁷⁸ Theodor Georgii: Freie Bildhauerei in Stein. In: Der Naturstein, Heft 3, 1956, S. 52

Die christliche Kunst befand sich im 19. Jahrhundert nach der Säkularisation in einer Krise. Die katholische Kirche wies als Kunststile den Realismus und neue Ausdrucksformen zurück und bevorzugte um 1850 den neugotischen Stil, der bis in das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts fortgeführt wurde. Nach der Jahrhundertwende war München bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs ein überregional bedeutendes Zentrum für sakrale Kunst. Der in der Münchner Gesellschaft tief verwurzelte Katholizismus ließ anders als im Rheinland, nur geringe Abweichungen von traditionellen Kunststilen zu. Einfluss auf das kirchliche Kunstschaffen nahm die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ (DG), die 1893 in München gegründet wurde. Einer ihrer einflussreichsten konservativen Vertreter war über drei Jahrzehnte der Münchner Jesuit und Kunstkritiker Josef Kreitmaier. Seine Kritik an einer Kunst der Avantgarde fand über die Zeitschrift der DG „Die christliche Kunst“ überregionale Bedeutung.

Besonders in der Gattung Malerei wurde das Spannungsfeld zwischen traditionellen und fortschrittlichen Tendenzen deutlich. Ausführlich mit der christlichen Malerei Münchens im Zeitalter des Expressionismus zwischen 1911 und 1925 befasste sich Bernd Feiler in seiner Dissertation.⁴⁷⁹ Hier können nur summarisch verschiedene Einflüsse zusammengefasst werden.

Die ältere Generation der Professoren an der Münchner Akademie, die sich auch mit religiöser Kunst befassten, waren ab 1898 bis ca. 1925 die Maler Martin v. Feuerstein und Carl Johann Becker-Gundahl sowie die Bildhauer Balthasar Schmitt und Erwin Kurz. Sie alle waren für eine künstlerische Weiterentwicklung im akademischen Bereich nicht mehr relevant.

1911 hatten sich in München fortschrittliche Künstler unter dem Namen „Blaue Reiter“ zusammengeschlossen. Die erste von der Gruppe organisierte Ausstellung mit Werken von Wassilij Kandinsky, Franz Marc, August Macke und Gabriele Münter sowie von ausländischen Künstlern wie Heinrich Campendonk, Robert Delauney u.a. fand in der Galerie Tannhauser im Dezember 1911 statt, die im Rückblick als epochales Ereignis für die moderne expressive Kunst in München hervorgehoben wird.

⁴⁷⁹ Bernd Feiler: Der Blaue Reiter und der Erzbischof. Religiöse Tendenzen, christlicher Glaube und kirchliches Bekenntnis in der Malerei Münchens von 1911 bis 1925. Diss. München 2002.
<http://edoc.ub.uni-muenchen.de/3968/>

Die Arbeiten von Kandinsky und Marc, „*die noch am deutlichsten traditionelle Motive aus dem christlichen Bilderkosmos reflektieren*“, und „*wie die katholische Kirche Malerei als visuellen Weg zum Metaphysischen erachten*“, fanden jedoch in kirchlichen Kreisen nur Unverständnis und Ablehnung.⁴⁸⁰ Die von radikaler Formvereinfachung, expressiver Farbigkeit und spontanem kräftigen Pinselstrich betonten Bilder wurden als Ausdrucksmittel für christliche Kunst vehement abgelehnt. Der von Kandinsky und Marc 1912 herausgegebene Almanach „Der Blaue Reiter“ zeigt auf dem Umschlag einen von Kandinsky geschaffenen Ritter. Dieser erinnert an den heiligen Georg, der den Drachen - als Symbol des Bösen – tötet. Damit wurde das christliche Motiv durchaus bedacht als Titelbild gewählt, als Symbol der Überwindung des Materiellen ins rein Geistige. Dieses Streben öffnete den Weg zu einer gegenstandslosen Farbmalerie als Ausdruck expressiver Erlebnisse.⁴⁸¹ Unter dem Eindruck der schrecklichen Kriegserlebnisse kam die christliche Verwurzelung von Franz Marc wieder stärker zum Tragen. Er erhob die Kunst in Anlehnung an die Romantiker (Caspar David Friedrich) wieder zur Religion. Seine letzten Zeichnungen in seinem „Skizzenbuch aus dem Felde“, als Anregungen für Illustrationen aus dem Neuen Testament gedacht, wurden von kirchlichen Kunstsachverständigen in einer Skepsis gegenüber dem Neuen abgelehnt.⁴⁸² Gegen Ende des Ersten Weltkriegs wurde jedoch auch von Reformkatholiken die spirituelle Malerei des Expressionismus diskutiert.⁴⁸³ Nach der Auflösung⁴⁸⁴ des „Blauen Reiters“ zu Beginn des Ersten Weltkriegs überwog in der Malerei der 1920er Jahre in Bayern der Stil des Nach-Impressionismus. Im Rheinland formierte sich zu dieser Zeit eine Gruppe von kunstinteressierten christlichen Reformern, die sich in der Gruppe „Weiße Reiter“ mit der Absicht zusammenschlossen, eine „moderne“ Kunst zu fördern. Sie sahen im Expressionismus der bildenden Kunst sowie in Romano Guardinis Reformansätze einer liturgischen Erneuerung (1918) den Auftakt zu einer neuen katholischen Kultur.

⁴⁸⁰ Feiler, S.4, 6 (Zitate)

⁴⁸¹ Vgl. Staatsgalerie moderner Kunst München: Erläuterungen zu ausgewählten Werken. Hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Bearb. von Carla Schultz-Hoffmann, München 1995, S.213 f. Abb. Franz Marc „Kämpfende Formen“ S. 216

⁴⁸² Vgl. Feiler, S. 24 ff.

⁴⁸³ Vgl. Feiler S.23

⁴⁸⁴ Bedingt durch den frühen Tod im Felde von August Macke und Franz Marc sowie den erzwungenen Wegzug der fortschrittlichen Künstler wie Kandinsky, Jawlensky und Werefkin aus Deutschland.

Einfluss auf eine expressionistische Malweise⁴⁸⁵ hatten die Gemälde von El Greco (1541-1614). Besonders sein „Laocoon“⁴⁸⁶, der 1911 erstmalig in der Alten Pinakothek in München und anschließend 1912 in Düsseldorf zu sehen war, faszinierte die Avantgarde. In den überlangen, grau schattierten oder mit kräftigen Farben gemalten Gestalten erkannten sie das Visionäre seiner Malerei. El Grecos Kunst, Religiöses ins Geistige zu erheben, beeinflusste u.a. die Maler des „Blauen Reiter“, Max Beckmann, Oskar Kokoschka sowie Ludwig Meidner im Rheinland und die in München tätigen christlichen Maler wie Karl Caspar und Josef Eberz.⁴⁸⁷ Ebenso bot auch Matthias Grünewalds „Isenheimer Altar“⁴⁸⁸ in seiner expressiven Vision, Anregung zur Intensivierung der künstlerischen Aussage.⁴⁸⁹

Das Spektrum der christlichen Malerei Münchens wurde um 1911 von einer Vielzahl von Künstlern und Werken vertreten, die von avantgardistischen Bildern bis zum „religiösen Schlafzimmerbild“ reichten, wie Feiler bemerkte.⁴⁹⁰ Sie wurden teilweise mit kirchlichem Auftrag oder auch ohne Auftrag ausgeführt. Die für die Kirche arbeitenden Künstler wie Gebhard Fugel, Josef Eberz oder Josef Bergmann sind heute kaum noch bekannt. Ihre Werke in Münchner Kirchen wurden teilweise im Zweiten Weltkrieg beschädigt oder inzwischen beseitigt.⁴⁹¹ Damals galt Fugels neoimpressionistischer Stil als moderne christliche Malerei in München (z.B. „Auferstehung“ 1911 verschollen)⁴⁹². Eberz (1880-1942) wurde unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg als wichtigster religiöser Maler der jüngeren Generation für kirchliche Auftragsarbeiten herangezogen. Seine Werke zeigen Einflüsse des Expressionismus und Kubismus. Er entwickelte eine flächige Monumentalmalerei, die sich auch an gotische

⁴⁸⁵ zur Bildhauerei s. Kap. II.2.1.

⁴⁸⁶ El Greco malte zwischen 1610 und 1614 mehrere Fassungen des Laokoon. Nur ein Gemälde blieb erhalten, das sich heute in der National Gallery of Art in Washington befindet. Die Sonderausstellung in München zeigte auch weitere Werke von El Greco, wie die „Entkleidung Christi“, die sich seit 1909 im Besitz der Alten Pinakothek befindet.

⁴⁸⁷ El Grecos teilweise ekstatisch –visionäre Figuren wurden 2012 erstmalig in der Düsseldorfer Ausstellung „El Greco und die Moderne“ zusammen mit Künstlern der Moderne vor dem Ersten Weltkrieg vorgestellt, wie von Heinrich Nauen: „Beweinung Christi“ 1913, Oskar Kokoschka „Verkündigung“ 1911, Ludwig Meidner „Die Abgebrannten“ 1912, Heinrich Maria Davringhausen „Kathedrale“ 1916, Max Beckmann „Kreuzabnahme“ 1917. Ausstellung: „El Greco und die Moderne“. Museum Kunstpalast Düsseldorf. Düsseldorf, 2012.

⁴⁸⁸ Grünewalds Altar war nach Kriegsende in der Alten Pinakothek in München ausgestellt. (Kap. I.5.1.)

⁴⁸⁹ Vgl. Feiler S. 41

⁴⁹⁰ Vgl. Feiler S. 112

⁴⁹¹ Vgl. Feiler, S. 7

⁴⁹² Vgl. Feiler, Abb. S. 204

und byzantinische Vorbilder hielt. Dabei bevorzugte er starke Farben und Konturen für die gestreckten Figuren.⁴⁹³

Karl Caspar (1879-1956)⁴⁹⁴, der schon um 1900 eine Erneuerung der kirchlichen Kunst in anstrebte, wagte einen gemäßigten Expressionismus. Bis zu Beginn der 20er Jahre entstanden Werke in schimmernden flackernden Farben gemalt, wie das Tafelbild „Passionsaltar“ (1916), das jetzt in der Krypta der Münchner Frauenkirche zu sehen ist. Es stellt den Weg Jesu vom Abendmahl bis zu seiner Auferstehung auf den beiden Seitenflügeln dar. Die Mitteltafel zeigt eine große Pieta in dunklen Tönen gehalten, als Ausdruck des Schmerzes Mariens über den toten Sohn. Die Formen sind verzerrt überlängelt. In diesem Werk zitiert der Künstler in den einzelnen Tafeln ikonographisch Vorbilder aus der traditionellen christlichen Kunst.⁴⁹⁵ Später setzte er die ungebrochene Farbe als Ausdruck religiöser Empfindung ein und strebte nach einer Vereinfachung der Form und nach Monumentalität. Caspars herausragende Arbeit war 1927 die Ausmalung des Georg-Chors im Bamberger Dom.

An der traditionsbewussten Münchner Kunstakademie fand erst mit der Berufung von Karl Caspar (1922) eine Auseinandersetzung mit dem Expressionismus statt, obwohl zugleich von Kardinal Faulhabers Experte für christliche Kunst Dr. Hartig, Caspars Malerei als „Schmiererei“ bezeichnet wurden, wie Winfried Nerdinger schrieb.⁴⁹⁶ . Noch 1929 verurteilte Kardinal Faulhaber in seiner Silvesterpredigt die „*menschlichen Missgestalten und Zerrbilder*“ der expressionistischen Kunst und forderte sich an christliche Traditionen zu halten.⁴⁹⁷ Heute gilt Caspar als der Erneuerer der süddeutschen katholischen Kirchenkunst, so wie Nolde und Barlach in Norddeutschland für die evangelische.⁴⁹⁸

⁴⁹³ Eberz Werke wurden 1937 als „entartet“ beschlagnahmt.

⁴⁹⁴ Siehe ausführlich zu Karl Caspar: München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung der christlichen Kunst in München um 1900. In: Ausst.-Kat.: Haus der Kunst München. Hrsg. Peter-Klaus Schuster, München 1984

⁴⁹⁵ Vgl. AK München 1984: München leuchtete. S. 269 f.

⁴⁹⁶ Vgl. AK Die Zwanziger Jahre in München. Hg. Stölzl, München 1979 S. 143 u. 339

Karl Caspar wurde als Nachfolger von Heinrich von Zügel an die Akademie berufen, trotz des Widerstandes der überwiegend konservativen Professoren, da Caspar als zu „modern“ galt. Er war Mitbegründer der Künstlervereinigungen „Sema“ und der „Neuen Münchner Secession“ und damit über Bayern hinaus bekannt. 1937 wurde er aus politischen Gründen seines Amtes enthoben jedoch zugleich mit Th. Georgii 1946 wieder an die Akademie berufen. Seine Gemälde wurden 1937 als „entartet“ aus Sammlungen entfernt und teilweise vernichtet.

⁴⁹⁷ Michael von Faulhaber: Kirche und Kunst. Predigt gehalten am 31. Dezember 1929. In: Die christliche Kunst. Bd. 26, 1930, S. 129.

⁴⁹⁸ AK Bayern Kunst und Kultur. Münchner Stadtmuseum. München 1972, S. 181

Der Expressionismus hatte jedoch inzwischen schon allgemein an Bedeutung verloren, als der Stil der „Neuen Sachlichkeit“ mit seinen „*neorealistischen Tendenzen in der bildenden Kunst*“ in Erscheinung trat.⁴⁹⁹ Diese drückte sich in der christlichen Kunst in einer „*gegenständlichen durch Typisierung versinnbildlichenden Monumentalkunst*“ aus, deren Vorbild die Beurer Kunstschule war.⁵⁰⁰ Man übernahm frühchristliche, byzantinische und die praeraffaelitische Kunst der Nazarener, deren Strenge zur Volkstümlichkeit gemildert und im Formaufbau vereinfacht wurde.⁵⁰¹ Diese religiöse Monumentalkunst, meist als Wandgemälde, Mosaiken oder Glasbilder ausgeführt, zeigt großformatige, flächige Bilder in verhaltener Farbigkeit.⁵⁰²

Motive der christlichen Ikonografie wurden im „Dritten Reich“ ideologisch neu interpretiert und in den kirchlichen Bereich beider Konfessionen in Form von monumentaler Plastik und Malerei übertragen. So wies das Christusbild heroische Züge auf, wie zum Beispiel die Skulptur des Kruzifixus in der 1935 fertig gebauten Martin-Luther-Gedächtniskirche zu Berlin-Zehlendorf zeigt. Die Christusfigur mit betonter Muskulatur in extremer Starre wird im Sinne eines Sportlers und Kämpfers mit weit geöffneten Augen als Lebender gezeigt und somit zum „Helden“ stilisiert. Ebenso wird Christus als „*germanischer Hüne*“ in dem monumentalen Auferstehungsfresko (1938) von Heinrich Brüne auf der Chorwand der Dreieinigkeitskirche in München-Bogenhausen, dargestellt.⁵⁰³

Die „moderne“ christliche Kunst konnte in verstärktem Maße erst nach dem Zweiten Weltkrieg Eingang in die Kirchengestaltung finden und verdrängte mehr und mehr die Nachwirkungen der Kunst des 19. Jahrhunderts.

In den 1920er bis Mitte der 1930er Jahre sind in Münchner Raum über 30 Kirchen- und Kapellenneubauten errichtet worden, die Mehrzahl in einem „bayrisch-neobarocken Stil, den die Kirchenpolitik bevorzugte um den neogotischen Stil abzulösen.“⁵⁰⁴ In Predigten wandte sich Kardinal Michael v. Faulhaber persönlich gegen den „*modernen*

⁴⁹⁹ Feiler 2002, S. 2 mit Zitat

⁵⁰⁰ Vgl. Feiler 2002, S. 48 mit Zitat u. S.49 (z.B. Apsisgemälde in der Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Olching von dem Münchner Maler Josef Bergmann).

⁵⁰¹ Vgl. <http://www.erzabtei-beuron.de/kloster/kultur/kunst/>

⁵⁰² Vgl. Feiler 2002, S.255

⁵⁰³ Vgl. Stefanie Endlich, Monica Geyler-von Bernus, Beate Rossié: Christenkreuz und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus. Katalogbuch zur Ausstellung. Berlin 2008, S. 34 f. mit Zitat u. Abbildung; S. 65 Zitat u. Abb. Entwurf

⁵⁰⁴ Vgl. Feiler 2002, S. 218

rheinischen Kirchenbau“, der dort mit neuen Grundrissen und Raumgestaltungen entstanden war.⁵⁰⁵ Diese neue architektonische Ausrichtung wurde in München erst nach Kriegsende im Kirchenbau sichtbar. Besonders nach dem „II. Vatikanischen Konzil“ (1962) setzte sich in Folge der Liturgiereform in der Kirchenarchitektur auch der Zentralbau durch, der nun mehr als „Haus der Gemeinde“ verstanden wird. In diesem Sinne wurden auch die Inventare durch Neuerwerbungen ersetzt, da der Priester sich hinter dem Altar stehend der Gemeinde zuwandte. Besonders die Bildhauer, die in Kriegszeiten kaum Aufträge erhalten hatten, wurden zur Erneuerung der Kirchengestaltung herangezogen, wie Karl Knappe, Josef Henselmann, Heinrich Kirchner und Georg Breuninger.⁵⁰⁶

In den zwanziger Jahren, als sich Georgii der christlichen Kunst zuwandte, war weder der neugotische noch ein expressionistischer Stil in München gefragt, der im protestantischen Norden Deutschlands mit den Werken z.B. von Barlach akzeptabel war. Georgii, der schon vorher im neoklassischen und von der Renaissance geprägten Stil gearbeitet hatte, behielt diese Anlehnung auch vorwiegend in der christlichen Kunst bei. Er vermied es seine christlichen Werke in eine banale, frömmelnde Art abgleiten zu lassen, die sich vorwiegend an vorgeprägten Bildern der volkstümlichen Frömmigkeit orientierte. Der Künstler betont in seinen freistehenden Figuren von Christus, Madonna und den Heiligen das Schöne in einer zurückhaltenden Ruhe und Schlichtheit. Seine Kruzifixe zeigen den Gekreuzigten in einer erhabenen Haltung am Kreuz. Eine expressive Darstellung des geschundenen gekreuzigten Christus, wie Ludwig Gies (1887-1966) seine Skulptur gestaltete, war mit Georgiis Kunstauffassung nicht vereinbar.⁵⁰⁷

In Anlehnung an verschiedene Stilrichtungen, wie romanisches Holzkreuz und neobarocke Altarausstattung für St. Martin in Moosach, spätgotischer Madonna in Leutkirchen und der von Michelangelo beeinflussten Sitzfigur Mater creatoris entsprachen seine Werke den Vorstellungen der konservativen katholischen Kirchenführung in Bayern. So konnte Georgii zwischen den beiden Weltkriegen, in einer Zeit als große öffentliche Aufträge selten waren, über viele Jahre zahlreiche Aufträge für sakrale Werke erhalten. Beeinflusst vom Stil der Neuen Sachlichkeit schuf

⁵⁰⁵ Vgl.: AK Die Zwanziger Jahre in München. Hg.von Stölzl, München 1979, Zitate von Winfried Nerdinger S. 347

⁵⁰⁶ Vgl. München und seine Bauten 1984, S. 88 f.

⁵⁰⁷ Vgl. Kruzifix 1921, Tümpel S.18, Abb.15. Die monumentale Plastik für den Lübecker Dom rief heftige Proteste hervor, wurde beschädigt und schließlich entfernt.

er zwischen 1937 und 1938 die Marien- und Christusfigur für den Dom in Osnabrück, sowie später flache, stilistisch vereinfachte Reliefs, die sich der Architektur von großen glatten Wänden anpassten.

II.4. Denk- und Grabmäler

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden infolge der Aufklärung und der Industrialisierung zahlreiche Denkmäler, auch für verdiente Personen aus der bürgerlichen Gesellschaft aufgestellt. Der wachsende Reichtum der großen Unternehmen, des Bürgertums und der Großstädte ermöglichte es Denkmäler auf öffentlichen Plätzen, Straßen und in Parkanlagen zu platzieren. Ebenso kam es zu aufwendig gestalteten Grabmälern auf den neu angelegten kommunalen Friedhöfen, die auch für die Bildhauer eine wichtige Erwerbsquelle wurde.⁵⁰⁸

Die große Zeit der Denkmalsetzung zur Ehrung von Persönlichkeiten, wie Hildebrand sie erlebte, war mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs vorbei. In der Weimarer Republik wurden vorwiegend Kriegerdenkmäler errichtet, die der Gefallenen gedachten. Die meisten Grabmäler erinnerten in relativ einfacher Gestaltung an die Verstorbenen.

II.4.1. Personen- und Kriegerdenkmäler

An den großen Reiterdenkmälern, die Hildebrand nach 1900 schuf, konnte Georgii bei der Ausführung der Pferde mitarbeiten, wie für das von „Prinzregent-Luitpold“ in München und von „Bismarck“ in Bremen.⁵⁰⁹ Ein weiteres projektiertes Reiterdenkmal für „Kaiser Wilhelm II.“, das Hildebrand 1912 zur Ausführung von der Stadt Lübeck angeboten wurde, scheiterte. Hildebrand war bereit den Entwurf selbst zu übernehmen, jedoch die Modellierung wollte er seinem Schwiegersohn Georgii übertragen. Dieser war jedoch nur bereit die Arbeit zu übernehmen, wenn sie auch seinen Namen trüge. Hildebrand hatte dafür Verständnis, die Kommission in Lübeck lehnte dies ab. Daraufhin schlug Hildebrand eine Reliefarbeit vor, die er selbst ausführen wollte. Die Stadt Lübeck zog jedoch den Auftrag zurück.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Vgl. Esche-Braunfels 1983, S. 306.

⁵⁰⁹ Vgl. Esche-Braunfels 1983, S. 308, 313

⁵¹⁰ Vgl. B. Sattler Briefe 1962: Hildebrand an K. Schaefer, München 25.10.1912, S. 609f. und Esche-Braunfels 1983, S. 345f.

Während und zwischen den beiden Weltkriegen beteiligte sich Georgii an keiner Ausschreibung zur Denkmalsetzung von Personen. Den ersten Auftrag einer provisorischen Gedenktafel für die Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ (Kat.III.6. Nachtrag) erhielt der Künstler im Herbst 1945 vom damaligen Kultusminister Dr. Fendt, die am 2. November 1946 im Hauptgebäude der Universität (LMU) enthüllt wurde. Die Gedenkrede hielt der kommissarische Rektor Professor Dr. Karl Vossler. Christiane Benzberg hat sich in ihrer Magisterarbeit „Denkmäler für die Widerstandsgruppe ‚Weiße Rose‘ in München und Hamburg“⁵¹¹ ausführlich mit Georgiis Gedenktafel befasst, die heute kaum lesbar im zweiten Obergeschoss des Lichthofes der Universität ⁵¹² zu finden ist. Die Schrifttafel aus hellem Jura-Marmor war ursprünglich neben der Eingangstür zur Gossen Aula im Altbau des Universitätshauptgebäudes angebracht. Bemerkenswert ist es, dass schon im Jahr 1945 das Kultusministerium anregte eine Gedenktafel in Auftrag zu geben, obwohl der Wiederaufbau der Universität unter finanziellen Schwierigkeiten im Vordergrund stand. Mit diesem Provisorium einer vorläufigen Inschriftentafel wurde das Interesse bekundet den Opfern der Widerstandsgruppe unmittelbar zu gedenken mit der Aussicht, später ein würdigeres Denkmal zu errichten.⁵¹³ Dieses Bronze-Relief schuf nach einem Wettbewerb der Bildhauer Lothar Dietz (1896-1976), das anlässlich der Wiedereröffnung des Lichthofs am 12. Juli 1958 dort enthüllt wurde. Die hohe Bronzeplatte zeigt im Stil eines griechischen Grabreliefs, sieben Mitglieder der Weißen Rose - im Vordergrund die Geschwister Scholl - darunter die Namen der Hingerichteten in Marmor gehauen.⁵¹⁴

1948 reichte Georgii zu einem geschlossenen Wettbewerb für ein „Max-Planck-Denkmal“ (Kat.465) ein Tonmodell der Statue und eine Kopfbüste (Kat.237) von Planck ein. Die Figur ist in einen langen Mantel gehüllt und steht auf einem hohen Sockel in der Tradition vieler Denkmäler des 19. Jahrhunderts. Das Porträt zeigt einen leicht idealisierten Modus. Dieser konventionelle Entwurf war jedoch nicht mehr gefragt. Die Jury beauftragte den jungen Bildhauer Bernhard Heiliger (1915-1995) das Denkmal (Kat.465.1.) für den Vorhof der Berliner Humboldt-Universität auszuführen.

⁵¹¹ Christiane Benzberg: „Denkmäler für die Widerstandsgruppe ‚Weiße Rose‘ in München und Hamburg“. Magisterarbeit, Bonn 1993, S.31-34 (Benzberg 1993)

⁵¹² neben dem Eingang zu Hörsaal 214

⁵¹³ Vgl. Benzberg 1993, S. 32

⁵¹⁴ Vgl. Roettgen (Hrsg.) 2000, S. 322

Heiliger orientierte sich an den Vorbildern der klassischen Moderne (Maillol, Barlach) und zeigt die überlebensgroße Figur in einer stark abstrahierten Darstellung. Der Körper wird von einem knielangen Mantel umhüllt aus dem Plancks prägnanter Porträtkopf herausragt. In der Vereinfachung von Schwell- und Hohlformen mit Einkerbungen auf der Stirn und geschlossenen Augen wird im Betrachter das Bild eines durchgeistigten Gelehrten evoziert.⁵¹⁵ Der greise Physiker steht auf einem zweistufigen, flachen Sockel und stützt sich auf ein Pult, als stünde er mit seinen Studenten im Dialog. Körper und Pult sind stark reduziert, auf Details verzichtet der Künstler zugunsten des expressiven Kopfes. Das Denkmal wurde damals nicht am vorgesehenen Ort aufgestellt, da viele das Denkmal für ungeeignet hielten den großen Gelehrten zu ehren.⁵¹⁶

Nach 1945 war man in der Denkmalsetzung für herausragende Personen sehr zurückhaltend. In München wurden in der Nachkriegszeit nur wenige zerstörte Denkmäler ersetzt. Dazu gehört das „Goethedenkmal“ (Kat.466) am Münchner Lenbachplatz, für das Georgii 1958 eine Skizze fertigte. Auch hierfür entwarf er eine stehende Figur in zeittypischer Kleidung mit Goethes Porträt, die zur Aufstellung auf einer 2.80 m hohen Säule gedacht war. Auffallend ist, dass Goethe seine linke Hand auf ein Buch legt, gestützt von einer Säule, ähnlich dem Denkmal von Max Planck von Heiliger. Georgiis Denkmal kam jedoch nicht zur Ausführung. Erst 1962 wurde von Elmar Dietz eine Nachschöpfung des im Krieg zerstörten Standbildes von Goethe in der Grünanlage zwischen Ottostraße und Lenbachplatz errichtet, das Goethe blockhaft eingehüllt in einen langen Mantel mit Cape zeigt.⁵¹⁷

Für große Kriegerdenkmäler machte Georgii noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs zwischen 1910 und 1914 Entwürfe und Skizzen (Kat.468-470), die sich auf den 1870er Krieg bezogen. Diese Entwürfe wurden alle nicht verwirklicht. Die ersten Grabanlagen für Gefallene Soldaten waren 1917-18 einfache Gräberfelder in gleichförmiger Gestaltung in Ostfrankreich, Russland und der Ukraine (Kap.I.5.1.).

1931 fertigte er zwei Tonentwürfe für ein Kriegerdenkmal in Speyer (Kat.475) und eines für Kirchheim in Oberbayern (Kat.476), die jedoch nicht ausgeführt wurden.

⁵¹⁵ Katalog: Skulptur in Köln. Bildwerke des 20. Jahrhunderts in Köln. Hg. Museum Ludwig Köln, Köln 1988, S. 98

⁵¹⁶ Vgl. <http://www.max-planck.mpg.de/aktuelles/index.html> Erst 2006 wurde es am geplanten Ort in Berlin aufgestellt.

⁵¹⁷ Vgl. Roettgen (Hrsg.) 2000, S. 303 mit Abb.

Zwei schlichte Gedenktafeln für die gefallenen Soldaten schuf Georgii 1928 für seinen zweiten Wohnsitz in Großhöhenrain (Kat.474) und 1954 eine Steinwand mit Wappen für Leutstetten bei Starnberg (Kat.477), die beide außerhalb von Kirchen eine Aufstellung fanden.

Gedenktafeln für berühmte Persönlichkeiten finden sich meist als Epitaphe in Kirchen, wie die von Kardinal Faulhaber in der Münchner Frauenkirche (Kat.447) und dem Bischöfen von Passau (Kat.458), Regensburg (Kat.451) und Eichstätt (Kat.448) bei denen er in der Steinausführung meisterhafte Porträts mit Schrift und einen Hintergrund in verschiedenen Straffierungsgraden zeigt.

II.4.2. Grabmäler

Georgii schuf einige bedeutende Grabmäler, deren Entstehung teilweise in der erhaltenen Korrespondenz zwischen Künstler und Auftraggeber dokumentiert ist. Dazu gehören der „Engel“ (Kat.479) für das Grabmal Leendertz 1915-20 in Krefeld, eine „Pieta“ (Kat.480) 1919-22 für die Familiengrabstätte Wolf in Guben und das Grabmal der Familie Eduard Arnhold (Kat.485) mit einer antiken „Abschiedsszene“ 1925/26 in Berlin. Über sein erstes großes Grabrelief mit der Darstellung der „Grablegung Christi“ (Kat.478) sind dagegen keine schriftlichen Aufzeichnungen erhalten.⁵¹⁸ Der Engel, die Pieta und Grablegung zeigen Motive, die zuvor Hildebrand bei seinen zahlreichen Grabmälern verwendet hatte, die jedoch meist in der Verbindung mit architektonischen Grabmalanlagen standen. Hildebrand variierte und kombinierte verschiedene Grabmalformen wie die lebensgroße Porträtherme, die Stele, das Wandgrab, der kuppelüberwölbte Raum und die „platzgestaltende exedrenförmige Anlage mit Bänken“, in die er Grabformen integrierte.⁵¹⁹ Diese groß angelegten, auch architektonisch gestalteten Anlagen finden sich kaum in Georgiis Oeuvre, da diese Form des Gedenkens nach Hildebrands Tod aus verschiedenen Gründen nur noch selten gefragt war. Das intellektuelle Großbürgertum, das in der Gründerzeit ihren verstorbenen Familienangehörigen noch auf dem Friedhof ein Denkmal setzte, suchte nach dem Ersten Weltkrieg bescheidenere Formen des Gedenkens aus ethischen und auch finanziellen Gründen.

⁵¹⁸ Die Schlösser wurden 1945 von der Roten Armee in Brand gesteckt und 1961 abgetragen. Die Grabkapelle und das anliegende Mausoleum sind erhalten. Die Grabkapelle wurde 1957 renoviert und neu ausgestattet.

⁵¹⁹ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S. 306

Acht Grabmäler Georgiis zeigen rundplastische Figuren, die anderen Hoch- oder Flachreliefs mit der Darstellung von antiken und christlichen Szenen. Die aufwändig gestalteten Grabmäler mit Liegefiguren der „Heiligen Cäcilia“ 1942 und die „Tumba“ des Freiherrn von Cramer-Klett um 1955 waren nach dem Krieg Ausnahmen. Die überwiegende Zahl der Grabmäler zeigt kleinere Reliefs mit der Darstellung christlicher Themen.

1911 erhielt Georgii den ersten eigenen Auftrag für ein Grabmal, eine Darstellung der „Grablegung Christi“ (Kat.478), die für das Mausoleum von Fürst Henckel-Donnersmarck in Neudeck/Schlesien bestimmt war. Georgii schuf ein großes Hochrelief und orientierte sich in der Komposition an der Grablegung Hildebrands für das Denkmal der Kaiserin Victoria.⁵²⁰ (Kat.478.2.) Die Körperhaltung von Christus und den Grabträgern ist in einer Seitenverkehrung, ähnlich dargestellt. Die Auswahl der Figuren und deren Komposition werden jedoch von Georgii variiert. Die im Hochrelief gearbeiteten Gestalten von Christus und den Jünglingen treten fast als Rundfiguren auf einem Absatz hervor, dahinter steht frontal Nikodemus, angelehnt an die Rückwand. Nur sein Kopf ragt über den Rand hinaus. In dieser Staffelung erhält das Relief eine besondere Tiefenwirkung. Der Leichnam Christi, dessen Oberkörper und Antlitz sich nach vorne wendet, ist durch ein Podest erhöht, ähnlich der Grablegung Hildebrands. In der Ausführung setzt sich Georgiis Hochrelief in der kompakteren Darstellung von dem malerischen Relief Hildebrands ab, das besonders durch eine größere Bewegung und der Hinwendung der trauernden Muttergottes zu ihrem Sohn bestimmt wird.

Das Motiv der Grablegung findet sich auch später in reduzierter Form in der Komposition als Dreiergruppe auf der 14. Relieftafel der Kreuzwegstation (Kat.450) in der Kapelle des Priesterseminars St. Jakob in Regensburg und als Gedenktafel für seine Tochter Elisabeth an der Kirche in Großhöhenrain (Kat.495), die in den Gesichtern der Trauernden Georgiis Schmerz über die verlorene Tochter ausdrückt.

Bevor Georgii 1920 den „Grabengel“ (Kat.479) als Grabstätte für die Familie Leendertz in Krefeld in Stein meißelte, hatte er schon Erfahrung gesammelt in der Ausführung von zwei Grabengeln für Hildebrand, wie 1912 den Grabengel für das Familiengrab Schütte in Bremen und 1917/18 den Grabengel mit der Lyra für die Grabstätte des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen (Kap.I.4.2.2.).

⁵²⁰ Vgl. Esche-Braunfels 1993, S.189 f., Abb. 240; Abb.; auch Kat. 478.2. Eine zweite Fassung befindet sich als Gefallendendenkmal an der Kirche von München - Oberföhring

Den Grabengel Leendertz entwarf Georgii bereits 1915, die Ausführung in Stein erfolgte 1920 in kurzer Zeit. Der Künstler stellte den Engel in tiefen Schlaf und ergebener Trauer versunken dar. Das Grabmal wurde 1921 von Heilmeyer als „Wächter am Grabe“⁵²¹ bezeichnet. Die wandartig übermäßige Ausbreitung der Flügel, in grob bossiertem Zustand belassen, hebt den geglätteten Körper des Engels besonders hervor. Mit den Flügeln verschmolzen wirkt die Figur reliefartig. Die Federn sind nur angedeutet. Obwohl sich der Oberkörper erhaben abhebt, verbindet sich die untere Partie mit dem Stein. Georgii ging es nicht darum alle Formen naturalistisch durchzubilden, sondern an bestimmten Stellen den Stein als Masse wirken zu lassen. Die Erscheinung des Grabmals zeigt eine formale Konzentration und Geschlossenheit in einer variantenreichen Steinarbeit, die an Rodins Werke nach 1900 und in dem klaren Umriss der Flügel an Maillol erinnert.

Die fast gleichzeitig 1919/21 entstandene „Pietà“ (Kat.480) für das Grabmal Wolf in Guben orientiert sich in der Komposition und Auffassung an Michelangelos Florentiner Pietà um 1547-1555, die auch einen fast senkrecht hängenden Christus zeigt.⁵²² In Georgiis Aufsatz über „Das freie Gestalten in Stein“⁵²³ von 1921 werden mehrere Fotos der Pietà abgebildet, um den Arbeitsprozess der Steinarbeit in verschiedenen Stadien zu demonstrieren. Bei den Gestalten im Stein *„treten wie schlummernd angedeutet die Formen aus dem weggesprengten Stein hervor.“* Nach und nach entsteht die Form, *„die skizzenhaften Reiz bis zur Vollendung behält“*, wie Georgii über seine Steinarbeit schrieb. In den geschlossenen Konturen ragt kein Körperteil in den Raum und lässt somit die Skulptur sehr kompakt erscheinen.

Im November 1930 begann Georgii eine weitere „I. Pietà“ (Kat.491) zu modellieren, deren Fortschritt er mit datierten Fotos festhielt. Daraus geht hervor, wie schnell Georgii arbeiten konnte, denn die Gesichter von Jesus und Maria waren schon nach einem Arbeitstag ausgearbeitet. Diese Pietà, die sich in der Komposition an Hildebrands Pietà 1917/18 für das Martius-Mausoleum in Kiel anlehnt⁵²⁴, zeigt eine jugendliche Mutter Gottes, die den schönen Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoß hält. Der Schmerz in den sanften Gesichtszügen ist verhalten. Der Künstler zeigt die Gruppe in

⁵²¹ A. Heilmeyer: Wächter am Grabe. In: Kunst für Alle, Bd. 36 1920/21, Abb. S. 338; Friedrich Deneken: Ein Grabengel. In: Die Heimat, Krefeld, Jg.1, 1921, S. 88f.

⁵²² Uwe Geese: Skulptur der italienischen Renaissance. In: Rolf Toman (Hg.) Die Kunst der italienischen Renaissance, Köln 1994, (S. 176-237) S. 226 mit Abb.

⁵²³ Th. Georgii: Das freie Gestalten in Stein. In: Die Kunst für Alle, Bd. 36, 1920-21, S. 340-346 (Zitat).

⁵²⁴ Esche Braunfels S. 118-122, Abb. 138a

einer ästhetischen Erhabenheit nach dem Vorbild von Michelangelos Pietà in der St. Peter-Basilika im Vatikan. Dagegen zeigt Hildebrands Maria eine von Schmerz ergriffene Mutter, die sich über den Körper des toten Sohnes beugt. Georgiis Skulptur wurde 1931 im Glaspalast ausgestellt und durch den Brand am 6. Juni dort zerstört. Am selben Abend begann er mit einer neuen lebensgroßen „II. Pietà“, (Kat.492) deren Tonmodell, nur leicht verändert in der Handhaltung Mariens, noch im Jahr 1931 für den Stein fertig wurde. In diese Skulptur ragen die Köpfe von Maria und Christus sowie dessen Knie in den Raum und ergeben eine ins Dreieck gefügte Komposition.

Zwei weitere große Skulpturen für Grabmäler, die Georgii viel später ausführte, zeigen auch rundplastische Figuren. Die in den Jahren nach 1938 und 1942 als Originalgipsmodelle geschaffenen Liegefiguren von „Cramer-Klett“ (Kat.498) und der „Heiligen Cäcilia“ (Kat.499) wurden in Werkstätten in Marmor übertragen und in Bronze gegossen. Die in Anlehnung an den Renaissance- und Barockstil ausgeführten großen Figuren zeigen die künstlerischen Variationsmöglichkeiten Georgiis um den Wünschen der Auftraggeber zu entsprechen.

Die Mehrzahl der Grabmäler zeigt jedoch in Stelen eingemeißelte Reliefs. Hervorzuheben sind Grabmäler der zwanziger Jahre, die der Antike angelehnte Szenen zeigen, wie die der Grabstätte „Arnhold“ (Kat.485) und „v. Simson“ (Kat.486) in Berlin. Das Grabmal „Fischer“ (Kat.487) in München stellt eine christliche Szene mit einem zögernden Jüngling dar, der einem bewegten davon schreitenden Engel folgt. Gemeinsam ist den Darstellungen, dass die Figuren in einer leichten Vertiefung auf einem Absatz stehen und als erhabenes Relief, das auch von Ferne leicht erfassbar ist, gearbeitet sind. Die nackten Körper, die Kleidung sowie der Hintergrund zeigen in der unterschiedlichen Behandlung auch hier Georgiis Können in der Steinarbeit.

An einem ungewöhnlichen monumentalen Bronzewerk arbeitete Georgii zwischen 1926 und 1930. Der „Sarkophag“ (Kat.488) für den amerikanischen Auftraggeber Frederick Shoemaker (Schumacher) war an präzise Angaben des Auftraggebers gebunden. Er sollte dem berühmten ‚Alexandersarkophag‘ gleichen, jedoch geschmückt mit Szenen des wirtschaftlichen Aufstiegs der Familie. Diese Vorgaben waren für Georgii künstlerisch nur schwer zu bewältigen. Die Lösung fand er in der Beschränkung des Ornamentalen und der Harmonisierung der verschiedenen Reliefs mit einer Vielzahl von Personen im kleinen Maßstab. In thematisch unterschiedlichen Sarkophagreliefs hat der Bildhauer durch die Klarheit der figuralen Darstellung und der eindeutigen

Komposition von Mittelszene und Randfiguren es ermöglicht, auch von der Ferne eine hervorragende Wirkung zu erzielen.

Georgiis künstlerisches Empfinden zur Gestaltung von Ornamenten und Schriften zeigen die Bronze- sowie die Marmortafel für das Grab- und Denkmal des „Ludwig Freiherr v. Pastor“ (Kat.489, 490). Die großen Weinranken umgeben sehr plastisch die Darstellung der Figur des „Guten Hirten“, Wappen und Schrift sind dagegen zurückhaltend modelliert. Auf der Gedenktafel umranken harmonisch große Blätter mit kleinen Früchten und Schnecken die fein gemeißelte Schrift.

In den vierziger Jahren fertigte Georgii zwei Gedenktafeln in Marmor für die Pfarrer Daub (Kat.501) und Ehrle (Kat.502) auch mit dem Motiv des „Guten Hirten“. Besonders die von Pfarrer Ehrle gleicht in der Komposition der Grabtafel von Ludwig v. Pastor. Die Ausführung in Stein ist jedoch in der figurativen Darstellung und in der Ornamentik großzügiger und flächiger gearbeitet. Ritzungen und scharfkantige Grate werden sichtbar, wie auch in seinem zuletzt ausgeführten Steinrelief des „Heiligen Franziskus“ (Kat.505) am Grabhaus auf dem Terziarenfriedhof in Freising.

Ab 1942 ist in Georgiis Reliefarbeit eine stilistische Veränderung erkennbar, die nun flächige Reliefs in einer vereinfachten Ausarbeitung mit sichtbaren Meißelspuren zeigen.

Die Motive für Grabfiguren entnahm Georgii vorwiegend der antiken und christlichen Tradition. In der Formensprache antiker Grabmäler schuf er Stelen und in Anlehnung an die Renaissance die Pietà. Das Vesperbild in der Darstellung der trauernden Mutter Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoß war in der deutschen Kunst seit dem 14./15. Jahrhundert ein beliebtes Thema. Zwei Typen im Ausdruck lassen sich unterscheiden: das schmerzhaftes und das freudvolle Vesperbild. Die schmerzhaftes Darstellung zeigt eine ältere Maria mit von Leid geprägten Gesichtszügen und einem Christus in verkrampfter Haltung auf ihrem Schoß, die andere Variante eine junge in sich gekehrte Maria, die einen jungen friedlich aussehenden toten Christus in den Armen hält. Dabei wird das Mitleid der Gläubigen oder die Heilsbotschaft thematisiert.⁵²⁵ Bis zum Anfang der 20. Jahrhunderts erhält sich für die Innenausstattung der Kirchen ein neogotischer Stil. In der modernen Plastik wie von Lehmbruck („Die liebenden Köpfe“ 1918), Barlach („Pietà“ 1932) Kollwitz, („Mutter mit dem toten Sohn“ 1937/38), Hoetger („Revolutionsdenkmal“ 1919-1922) wird das

⁵²⁵ Vgl. Tümpel 1992, S. 57 f.

Pietà-Motiv als Äußerung von Leid, Tod und Trauer nach dem Krieg säkularisiert.⁵²⁶ Die Skulpturen bringen in Haltung, Gebärden und Gesichtern verhalten oder expressiv ihr Leid zum Ausdruck. Diese Skulpturen waren teilweise auch als Denkmal für Gefallene (Barlach, Hoetger) gedacht.

Georgiis Pietàs in sitzender und stehender Variante lassen in ihrer verhaltenen Trauer als Vorbild Michelangelos Skulpturen aus dem Petersdom in Rom und der sog. „Pietà Rondanini“ in Florenz erkennen.

II.5. Nachfolge und Wirkung

II.5.1. Schüler

Georgii hat nur wenige Schüler unterrichtet, die später eine überregionale Bekanntheit erlangten. Wahrscheinlich lag es an den kurzen akademischen Lehrtätigkeiten in Wien und München, die er unmittelbar vor und nach dem Zweiten Weltkrieg ausübte (Kap.I.7.2. u. I.8.2)

Obwohl Georgii Adolf v. Hildebrand an der Akademie in München 1910/11 zeitweise als Assistent in der Steinbildhauerei vertrat, sind aus dieser Phase keine Schüler namentlich bekannt. In den Matrikelbüchern der Akademie ist nur die Anzahl der Schüler: „*maximal 5*“ vermerkt.⁵²⁷

Der Bildhauer Toni Stadler (1888-1982)⁵²⁸ arbeitete von 1911 bis 1914 mit in der Werkstatt Georgiis und besuchte 1919-1925 als Schüler von Hermann Hahn die Akademie in München.

Ebenso fehlen genaue Angaben der Schüler in der Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit an den Dombauhütten in Regensburg und Passau, die er in der Steinbildhauerei unterrichtete. Für Regensburg sind nur die Namen der Dombildhauer Forster und Karl Zander überliefert. Die Schüler an der Wiener Kunstgewerbeschule sind namentlich nicht bekannt.

An der Münchner Akademie der bildenden Künste unterrichtete Professor Georgii die Steinbildhauerklasse von 1946 bis 1952. Von seinen sieben Schülern, die er 1947 in

⁵²⁶ Vgl. Tümpel 1992, S. 61 ff. mit Abb. 60, 76, Kat.Nr. 55, Abb. 48

⁵²⁷ Vgl. Archiv der Akademie der Bildenden Künste: Matrikelbuch der Akademie der Bildenden Künste 1904-1920, AKA 2 Matr. 8.

⁵²⁸ Als 20jähriger war Toni Stadler 1908-1911 Schüler von August Gaul in Berlin. 1926 war er für ein Jahr Schüler von Maillol in Paris. Zurück in München sind seine Figuren um 1927 von einem klaren Aufbau und einer Vereinfachung der Form gekennzeichnet (vgl. „Schwimmerin 1931, in: Tümpel 1992, Kat. Nr. 51). Von 1946 bis 1958 hatte er einen Lehrauftrag an der Akademie in München.

seinem „Bericht über die Meisterklasse Th. Georgii“⁵²⁹ nach drei Semestern beurteilte, waren bereits drei ausgeschieden. Zu den Verbleibenden in dieser Zeit gehörten: Ludwig Kraus, Ferdinand Auerhammer, Roman Eishold und Fr. Paulick. Als Unterzeichner einer Petition von 1951 sind die Schüler Martin Mayer und G. Wolf⁵³⁰ namentlich bekannt (Kap.I.8.2.2.).

Georgii's Schüler, die als Bildhauer tätig waren oder noch tätig sind, werden im Folgenden vorgestellt. Sie verfolgten in unterschiedlicher Weise neue Stilformen.

Der Bildhauer Martin Mayer (16.1.1931 Berlin) war zunächst mit fünfzehn Jahren Hilfskraft in Georgii's Atelier. Nach einem Schreiben der Hochschule für bildende Kunst, vom 19. April 1948 wurde die Beschäftigung von Martin Mayer als „*Lehrling für Steinbildhauerei bei Hochschulprof. Theodor Georgii seit November 1946*“ anerkannt und er konnte ab 1949 offiziell als Student in der Bildhauerklasse von Georgii an der Akademie studieren.⁵³¹ Sehr bald entwickelte sich ein enges Vertrauensverhältnis, so dass Mayer als Gehilfe in Georgii's Atelier im Hildebrandhaus mitarbeiten konnte. Mit seinen Schülern restaurierte Georgii 1952 den Münchner Wittelsbacher Brunnen, wobei ihm Martin Mayer zur Seite stand. Seit 1957 ist Martin Mayer als freischaffender Künstler in München tätig. Nach Georgii's Tod 1963 konnte er durch ein Vermächtnis Georgii's Atelier im Hildebrandhaus übernehmen.⁵³² Als 1968 die Villa umgebaut wurde bezog Mayer ein Atelier in der Borstei. Auch das Inventar und die Werkzeuge vermachte Georgii seinem Schüler, sodass Martin Mayer noch heute teilweise die Werkzeuge Hildebrands benutzt, die Georgii zuvor von seinem Schwiegervater geerbt hatte.

Mayer orientiert sich im tektonischen Aufbau an Georgii's straffer Form, die jedoch in der abgerundeten Plastizität der voluminösen Figuren, seinen eigenen prägnanten Stil zeigt. Sein bevorzugter Werkstoff ist der Ton, der als Material geeignet ist von innen schwellende Formen zu erreichen. Anregung zu seiner Figurenauffassung erhielt Mayer auch von den Werken des französischen Künstlers Aristide Maillol. In einer stilistischen Vereinfachung konzentriert sich der Bildhauer auf das Volumen und vermittelt in seinen Figuren ein ausgeprägtes Lebensgefühl. Seine zahlreichen Zeichnungen und

⁵²⁹ Vgl. NL Th. Georgii: Bericht über die Meisterklasse Th. Georgii vom 10. November 1947, Schreibmaschine, zwei Seiten

⁵³⁰ Ob G. Wolf später bildhauerisch tätig war ist nicht bekannt. Die Unterschrift von zwei weiteren Schülern lässt sich nicht entziffern.

⁵³¹ ABK: Personalakt Professor Theodor Georgii

⁵³² Mündliche Information von Bildhauer Martin Mayer

graphischen Arbeiten sind ein eigenständiges Werk, teilweise auch zunächst als Vorarbeiten für seine plastischen Arbeiten gedacht. Die vielen kraftvollen großen Bronzeplastiken werden in München und vielen anderen Städten im öffentlichen Raum lebendig. Das Volumen der Form bezeichnet Haftmann als eine „von innen anwachsende Schwellkraft“, die für Mayers Figuren typisch ist.⁵³³ Die Skulpturen zeigen oft ein nur vorübergehendes Gleichgewicht, ähnlich den frühen Figuren (Diana, Jüngling, Netzträger) seines Lehrers Theodor Georgii. Dessen Credo, „Der Natur so nahe kommen, indem man sich vom Naturalismus mehr und mehr entfernt“ kann als Leitmotiv für Martin Mayers umfassendes Werk gesehen werden.⁵³⁴

Karl Ferdinand Auerhammer (1924-2005) studierte von 1946-1950 an der Akademie der Bildenden Künste in München bei den Professoren Theodor Georgii und Lommel Bildhauerei. Auerhammer durchlief verschiedene Phasen des Experimentierens. Seine frühen figürlichen Plastiken, meist in Bronze oder Keramik, sind durch einen strengen tektonischen Aufbau und klare Linien gekennzeichnet. Die Flächen sind teilweise spannungsreich nebeneinander gesetzt und vermitteln einen expressiven Ausdruck. Seine Arbeiten für öffentliche und private Auftraggeber goss er in seiner Gröbenzeller Werkstatt in Bronze, darunter Gartenplastiken für den Massenbedarf. In seinem Spätwerk befasste er sich mit kinetischen Objekten.

Lilo Netz-Paulik (1922-2007) studierte 1946-1948 in der Steinbildhauerklasse von Georgii. Anschließend wechselte sie nach Paris an die „Akademie de la Grande Chaumière“ zu Prof. Ossip Zadkin, der einen starken Einfluss auf ihre Skulpturen (in Stahl, Messing, Beton, Bronze, Eisen, Holz und Blech) ausübte. Ab 1955 lebte sie als freischaffende Künstlerin in Saarbrücken.

Arthur Klingler jun. (*1918), Sohn des Bratschisten Karl Klingler, von dem Georgii in den zwanziger Jahren eine Büste anfertigte, war zeitweilig Schüler von Georgii an der Akademie und arbeitete in München um 1956 als freier Mitarbeiter für die Manufaktur Rosenthal.

Weitere bedeutende Schüler, die auch später bildhauerisch tätig waren sind nicht nachweisbar.

⁵³³ Zitat: Haftmann 1988, S. 11

⁵³⁴ Zitat von Georgii nach: Martin Mayer: Frauen. Einführung Heinz Spielmann. München 2002, S.371; Mayers Werke u.a. in München: große Gewandfigur „Hl. Franziskus“ (vor der Kirche St. Anna im Lehel), Aktfigur „Olympia Triumphans“ (Olympiapark), Tierskulptur „Keiler“ vor dem Jagdmuseum (Neuhauserstr.).

II.5.2. Georgiis theoretische Schriften

Theodor Georgii hat sich zu seiner Steinarbeit, die ihm sehr wichtig war, mehrmals schriftlich geäußert.⁵³⁵ Die Figur frei aus Marmor oder Muschelkalk zu hauen war auch ein Hauptanliegen seines Lehrers Adolf v. Hildebrand gewesen. Die Schrift über „Das freie Gestalten in Stein“ veröffentlichte erstmalig Georgii 1921, wenige Monate nach Hildebrands Tod, um diese Arbeitsmethode neu zu beleben. In den folgenden Jahren unterrichtete Georgii junge Steinbildhauer, besonders in der praktischen Anwendung der Methode, an den Dombauhütten in Regensburg und Passau und später an der Münchner Akademie.

In seiner Schrift stellt Georgii vier mögliche Verfahren bei der Herstellung einer Steinplastik sowie die idealen Voraussetzungen für die freie Steinarbeit vor, die hier kurz zusammengefasst werden. Der Künstler fertigt gewöhnlich ein Tonmodell, das in Gips gegossen wird, um es anschließend von einer Steinbildhauerwerkstatt mit Hilfe einer Punktiermaschine übertragen zu lassen. Dabei führt die Werkstatt eine Kopie nach dem Originalmodell aus, ohne auf die Eigenarten des Steines spontan reagieren zu können. Selbst, wenn der Handwerker sich darauf beschränkt die Form anzulegen und die Punkte noch etwas vertieft im Stein liegen lässt, damit der Bildhauer selbst sein Werk vollendet, wird dieser jedoch gezwungen sein, Kompromisse einzugehen. Wird jedoch am Stein nur die große Masse vom Steinmetz grob angelegt, so kann der Künstler noch von seinem Modell im geringen Maße abweichen. Die reinste Form des künstlerischen Schaffens finde jedoch der Bildhauer nur bei der freien Steinarbeit. Voraussetzung für die Steinarbeit ist ein perfektes handwerkliches Können und die Beherrschung der Form. Wesentlich ist es, dass der Künstler eine klare Vorstellung von seinem Werk hat und diese fest in seiner Imagination verankert ist, ohne an ein Modell gebunden zu sein. Hier galt dem Künstler besonders Michelangelo als Vorbild, in dem er den Schöpfergenius der wahren Steinbildhauerei sah. Georgii schrieb dazu: *„Wie muß Michelangelo empfunden haben, der, erfüllt von seiner reichen künstlerischen Welt, übermenschliches Können mit übermenschlicher Leidenschaft verbunden hat“*.⁵³⁶ Bei der Herausarbeitung aus der Raumeinheit des Steinblockes geht Georgii wie auch Hildebrand von der Hauptansichtsseite aus, die er zeichnerisch skizziert und die

⁵³⁵ s. Einführung

⁵³⁶ Klees 1930, S.31

höchsten Punkte dabei festlegt. Die ersten Formen (z.B. Kopf, Hand, Knie) werden mit dem Meißel flach angelegt. In der weiteren Entwicklung werden diese gerundet, die tiefer liegenden Formen treten Schicht für Schicht in Erscheinung, und fügen sich in die Gesamtform.

In seinem Beitrag zur Steinarbeit geht der Künstler nicht auf die theoretischen Voraussetzungen ein, wie Hildebrand diese zwischen dem optisch Wahrnehmbaren und dem inneren geistigen Vorgang entwickelte. Georgii befasst sich auch nicht, wie Hildebrand in seinem Beitrag zur „Bildhauerei in Stein“⁵³⁷, mit der Materialgerechtigkeit (modellieren in Ton als Kunst des Hinzufügens und dem direkten Aushauen in Stein, der Kunst das Bild aus dem Stein herauszulösen), die auf die Methode des Arbeitsgangs Einfluss nimmt. Denn besonders bei der Steinarbeit sind nach Hildebrands Auffassung ein reliefartiges Vorgehen sowie eine Raumvorstellung, bedingt durch die Begrenzung des Blockes, zu beachten. Bei der Tonarbeit wird die Figur nach außen über ein Gerüst entwickelt, ohne der Begrenzung eines Raumkörpers zu unterliegen.⁵³⁸ Georgii geht in seiner Schrift mehr von der Praxis aus.

Georgii war es ein Anliegen seine Erfahrungen über „Das direkte Medaillenschneiden in Stahl“⁵³⁹ in Originalgröße an Interessierte zu vermitteln. Dieser Beitrag von 1929 erschien als Abdruck erstmalig in dem Buch von Klees (1930).

In der Schrift beschreibt Georgii diese schwierige Technik, die im Maßstab 1:1 ausgeführt wird. Er selbst führte diese Methode mehrfach in den zwanziger Jahren und später vereinzelt bei der Herstellung von Medaillen aus. In seinem Beitrag beschreibt er auch hier, von der Praxis ausgehend, zunächst die übliche Technik für die Herstellung von Medaillen im Gussverfahren, wie sie nach der Erfindung der Reduktionsmaschine zu Beginn des 19. Jahrhunderts üblich war. Hierbei wird ein drei- bis vierfach vergrößertes negativ geschnittenes Gipsmodell angefertigt und dieses mit verflüssigtem Metall ausgegossen. Das positive Eisengussmodell wird anschließend durch die Reduktionsmaschine nach dem Storchenschnabelprinzip verkleinert. Georgii bemerkt dazu:

⁵³⁷ Vgl. Bock 1969, S. 255-265.

⁵³⁸ Vgl. Bock 1969, S. 259

⁵³⁹ Theodor Georgii: Das direkte Medaillenschneiden in Stahl (1929), abgedruckt in: Hubert Klees: Theodor Georgii, München 1930, S 36-39

„Die Fräslinien, die ungefähr so verlaufen wie die Linien auf einer Grammophonplatte, werden weggeschabt, die Form etwas «retouchiert» und – der positive Medaillenstempel ist fertig. Er wird gehärtet, ein Prägenegativ aus Stahl damit gesenkt, und mit diesem werden die Medaillen geprägt.“⁵⁴⁰

Durch die Verkleinerung verschieben sich jedoch die Proportionen, so dass das Ergebnis oft zu kleinlich wirkt, wenn der Künstler nicht schon bei der Ausführung des Modells diese Nachteile berücksichtigt hat.

Bei der Herstellung einer so genannten „Prägemedaille“ wird der Stahlstempel durch die direkte Arbeit mit dem Stichel im Negativverfahren in Originalgröße gefertigt. Die Medaille wird anschließend geschlagen, indem eine kalte Metallscheibe zwischen zwei Negativstempeln aus gehärtetem Stahl unter gewaltigem Druck geprägt wird.

Beim direkten Medaillenschneiden in Stahl, wie diese Technik von den Künstlern vergangener Epochen in Stein oder Holz angewandt wurde, konnten Fehler bei der Übertragung vermieden werden, die durch die maschinelle Verkleinerung eines vielfach vergrößerten Modells entstanden. Damit belebte Georgii als einer der wenigen Künstler diese Arbeitsmethode.

II.5.3. Ausstellungen und Vermarktung

Georgii versuchte seine Werke - neben den festen Aufträgen- auf verschiedenen Wegen zu vermarkten. Die Teilnahme an zahlreichen Kunstausstellungen⁵⁴¹ und deren Rezension in Zeitungen und Zeitschriften waren ein Forum Werk zu präsentieren und damit die Aufmerksamkeit der Käufer zu erreichen.

Den ersten Erfolg erzielte der Künstler 1908, als er seine Tierskulpturen zur Eröffnung des Ausstellungsparks auf der Theresienhöhe präsentieren konnte. Im Münchner Glaspalast stellte er verschiedene Male seine Arbeiten im Rahmen der Münchner Kunstausstellung aus. Erstmals beteiligte er sich 1909 an der „X. Internationalen Kunstausstellung im königlichen Glaspalast zu München“ mit zwei Arbeiten. 1911, 1918 und wieder 1921-26 nahm er als Mitglied der „Münchner Sezession“ an den jährlich stattfindenden „Münchner Kunstausstellungen“ teil. 1927 präsentierte er sieben Werke bei der „Münchner Künstlergenossenschaft“ und zwei bei der Gruppe der „Künstler Vereinigung“, mit der er auch 1929 und 1930 ausstellte. In der letzten

⁵⁴⁰ Theodor Georgii: Das direkte Medaillenschneiden in Stahl, 1929. In: Klees 1930, Zitat S. 36f.

⁵⁴¹ Im Folgenden sind Ausstellungen angesprochen, die in Quellen und Publikationen erwähnt wurden.

Ausstellung im Glaspalast 1931 gehörte er zu den Juroren der „Münchener Künstlergenossenschaft“ und beteiligte sich mit der: „Pietà“, „Mater Creatoris“ und „Tobiasgruppe“, die beim Brand des Glaspalastes im Juni 1931 zerstört wurden. Die beiden Bronzestatuen von Geheimrat „Sommerfeld“ und „Wilhelm Furtwängler“ konnten gerettet werden. 1927 schickte Georgii zwei Arbeiten zur Ausstellung an den Duisburger Museumsverein und 1934 zur Deutschen Frühjahrsausstellung nach Darmstadt die Büsten von „Goethe“ und „Furtwängler“, die er dort zu einem Nettopreis von 2000,- und 1200,- Mark anbot. In Nürnberg stellte er 1930 die Büste von Adolf v. Hildebrand aus. Nach der Zerstörung des Münchener Glaspalastes wurden die jährlichen Ausstellungen abwechselnd in anderen Gebäuden der Stadt gezeigt, so auch im Deutschen Museum, bis am 18. Juli 1937 im Englischen Garten das „Haus der Deutschen Kunst“ von Hitler mit der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ eingeweiht wurde. In diesem Ausstellungskatalog ist Georgii mit keinem Werk verzeichnet.

Nach 1945 war er Mitglied der Neuen Münchener Künstlergenossenschaft und stellte in den fünfziger Jahren mehrmals Werke in der jährlich stattfindenden „Großen Kunstausstellung“ im Haus der Kunst aus. Zum letzten Mal zeigte er dort im März 1962 die Büste von Papst Johannes XXIII. (Kat.204).

Eine Einzelausstellung seiner Arbeiten hat es nicht gegeben.

Die in Ausstellungen präsentierten Arbeiten waren nur teilweise verkäuflich, da sich verschiedene Werke schon im Privatbesitz befanden und als Leihgaben während der Ausstellung zur Verfügung gestellt wurden.

Daneben bot er kleinere Werke, wie Tierskulpturen auch über Kunstgalerien an. Für die Jahre 1913/14 befindet sich im Nachlass eine handschriftliche Aufstellung der überregionalen Kunsthandlungen (Bremen, Berlin, Dresden, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, München, Stuttgart, Wien, Rom) an die Georgii vorwiegend das „Kleine Reh“ (1908) zum Verkauf gegeben hatte.⁵⁴² Preisangaben sind dazu nicht verzeichnet.

Im Nachlass von Georgii befindet sich kein sogenanntes Kontenbuch, das Auskunft über Einnahmen und Ausgaben wie Material, Guss- und Arbeitslohn kontinuierlich erfasst. Über den erzielten Erlös für seine Bildnisse sind nur selten aus den Quellen Angaben zu entnehmen. Welches Honorar er dabei für seine Arbeit erzielte geht daraus nicht hervor. Für sich selbst erstellte er 1923 eine Preisliste für Porträts (Büsten, Reliefs, Plaketten) in verschiedenen Ausführungen (Marmor, Bronze Terrakotta). Für die

⁵⁴² NL Th. Georgii: Aufstellung der Kunstgalerien

Porträtbüsten in Marmor veranschlagte er 10.000 Mark, in Bronze 6.000 Mark, und Terrakotta bis 4.000 Mark. Diese Preise bezogen sich noch auf eine relativ stabile Währung, die sich jedoch im Laufe des Jahres hyperinflationär entwickelte (November 1923: 1 Rentenmark = 1 Billion Mark). 1924 hatte sich der Geldwert mit Einführung der Reichsmark stabilisiert. So erhielt der Künstler beispielsweise für die große „Görresbüste“ (1927) in Bronze 2.600 Mark. Weitere Preise sind vereinzelt aus Quellen nachweisbar, die im Katalog angegeben werden.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die künstlerische Ausbildung an den Akademien, die noch vom Stilerbe des Historismus und Neobarock beeinflusst war, bedeutete für Georgii und vieler seiner Bildhauerkollegen am Übergang zum zwanzigsten Jahrhundert eine Orientierung, die Georgii mit dem Eintritt in Hildebrands Atelier 1905 ablegte.

Zu dieser Zeit war Hildebrand eine berühmte und künstlerisch anerkannte Persönlichkeit. Seine Verbindung zum Königshaus, den Künstlerkollegen, der Stadt und zum Großbürgertum verschafften ihm in wirtschaftlich und politisch stabilen Rahmenbedingungen zahlreiche Aufträge und bedeutende Positionen in Gremien und Kommissionen. So gehörte Hildebrand neben Lenbach, Kaulbach und Stuck zu den herausragenden Künstlern in der damaligen Residenzstadt München. Die künstlerische Welt seines Lehrmeisters und das geistige Klima in der Familie Hildebrand waren für Georgiis persönliche und künstlerische Entwicklung von großer Bedeutung. Nach der Vermählung mit Hildebrands Tochter Irene gehörte Georgii auch als Vertrauter und Berater zur Familie. Hildebrands Kunstauffassung und der Begegnung in Florenz mit der Antike, der Renaissance und Michelangelos Werken übten einen starken Einfluss auf Georgii aus. In der frühen, engen Zusammenarbeit mit Hildebrand am Reiterstandbild des Prinzregenten lernte er in der Praxis dessen klassische Formvorstellung zu berücksichtigen und seine eigene expressivere zu zügeln und die Bildauffassung seines Lehrers zu übernehmen.

Der frühe starke Einfluss der Großfamilie Hildebrand ermöglichte es Georgii dennoch, seinen eigenen künstlerischen Stil durch einen „behutsamen Lyrismus“⁵⁴³ seiner Skulpturen zu entwickeln. So gelang es Georgii als eigenständige künstlerische Persönlichkeit wahrgenommen zu werden.

Leitlinien waren durch Hildebrands Traktat über „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ vorgegeben, die für den Weg zur modernen Kunst eine Rolle spielen sollten. Ausgangspunkt für die Bildhauerkunst müsse zunächst die Wiedergabe des Bleibenden und des Wesentlichen der Natur sein und dem Kunstwerk müsse durch einen geordneten tektonischen Aufbau eine Konzentration des Inhalts in der Reduktion der Form verliehen werden.⁵⁴⁴ Dies bedeutete in der Ausführung einen geschlossenen Umriss und eine Unterordnung des Details zugunsten eines Gesamteindrucks. Diese Anregungen griffen Bernhard Bleeker (1881-1968) und besonders Hermann Hahn (1868-1942) auf, der über eine Periode zu einer Vereinfachung der Skulptur mit einem Anklang an die spätarchaische Kunst vordrang. Als Lehrer an der Münchner Akademie vermittelte er seinen Stil, der später als die „archaisierende Klassik der Hahn-Schule“ bezeichnet wurde. Hahns Schüler wie Josef Henselmann (1898-1987), Anton Hiller (1893-1985), Ludwig Kasper (1894-1945), Toni Stadler⁵⁴⁵ (1888-1982) führten diesen Ansatz in den zwanziger Jahren zu einer konzentrierten Vereinfachung der gegenständlichen Kunst in einer klaren Statuarik und zurückhaltender Bewegung. Über den Zweiten Weltkrieg hinaus setzten die Künstler mit neuen Impulsen ihren Weg fort, der in Hillers Spätwerk eine Reduktion zu geometrischen Formen zeigt.⁵⁴⁶ Sie alle standen als Bildhauer mehr oder weniger noch künstlerisch und handwerklich in der Tradition des 19. Jahrhunderts, letztlich geprägt von Hildebrand. Bis in die Nachkriegszeit wurde die gegenständliche Kunst in München bevorzugt. Erst mit den Olympischen Spielen 1972 konnte sich eine abstrakte und ungegenständliche Kunst, auch durch die öffentliche Förderung der Stadt, durchsetzen.

Theodor Georgii, der Hildebrands Stil in seinen Werken am nächsten kam und auch dessen Vorstellungen über die Bearbeitung von Steinskulpturen bis ins hohe Alter

⁵⁴³ Vgl. Haftmann 1988, S.6

⁵⁴⁴ Vgl. Tümpel 1992, S.10

⁵⁴⁵ vgl. „Schwimmerin“ 1931, in: Tümpel 1992, Kat. Nr. 51

⁵⁴⁶ Vgl. Ludwig Kasper „Ruhende“ 1935. In Tümpel, S. 180 mit Abb.; Anton Hiller „Schlanke Figur“ 1970. In Kiessling 1982, Abb. 211.

ausführte, hielt sich von allen Münchner Bildhauern seiner Generation am stärksten von den Entwicklungen der modernen Kunst fern und führte in einer gemilderten neoklassischen Formgebung die Tradition Hildebrands fort.

Besonders für die Bildhauerei in Stein, die Georgii in technisch höchster Qualität ausführen konnte, waren Hildebrand und Michelangelo das entscheidende Vorbild. In Georgiis Steinarbeit zeigt sich eine Vereinfachung der Form und Reduktion von Details, die auch einen Einfluss von Maillol Figuren denkbar macht. Mit unglaublichem Fleiß verfolgte Georgii bis an sein Lebensende seinen Weg und hinterließ in einem idealisierenden, klassischen Stil Werke der Wohlgestalt und inneren Schönheit, unbeirrt von den verschiedenen Stilrichteinflüssen, denen sich seine Künstlerkollegen zuwandten.

Auf neue Tendenzen in der Porträtkunst seit den letzten Jahren des Ersten Weltkriegs, die sich in kubistischen und futuristischen Formelementen mit expressiver Übersteigerung äußerte (Knappe, Belling), reagierte Georgii nicht. Auch auf die spätere neue Ausdrucksform einer „impressionistischen“ Bewegung seit Mitte der zwanziger Jahre, in der wieder natürliche Bewegungen und Proportionen von seinen Künstlerkollegen (Scharff, Stadler) skizzenhaft mit ungeglätteter Oberfläche modelliert wurden, ließ sich der Künstler nicht beeinflussen.

Georgii zeigt die Dargestellten in einer klar herausgearbeiteten Modellierung. Die Personen sind nie abstrahiert, höchstens durch betonte Details charakterisiert oder durch eine Vereinfachung (Glättung, Reduktion) leicht idealisiert. In der plastischen Kraft und in der zurückhaltenden Mimik liegt die Stärke von Georgiis Porträtkunst. Neben der Naturnähe verstand der Künstler die dargestellten Personen auch psychologisch treffend zu erfassen und in ihrer Authentizität dem Betrachter individuell lebendige Persönlichkeiten der jeweiligen Epoche zu vermitteln. In Georgiis Porträts lässt sich nur gelegentlich eine Entwicklung nachvollziehen, die bei Mehrfachporträtierungen, z.B. seiner Frau Irene, von altersbedingten und dem Zeitgeist bedingten Veränderungen abhängt.

In der Darstellung der menschlichen Gestalt, verlieh Georgii seinen Figuren einen leicht stimmungsvollen und gefühlsbetonten Grundton, der mehr dem Augenblick und nicht so sehr der Dauerhaftigkeit, die Hildebrand in seinen Figuren festhielt, hervorhob.

Damit fand Georgii, in einer behutsamen Abwendung von Hildebrand seinen eigenen Stil, der sich besonders in den frühen Marmorstatuen in der Modellierung der Körper zeigt. Die klassische Formung seiner Skulpturen in den verschiedenen Materialien hielt Georgii bei, ein Experimentieren in modernen Stilrichtungen (Lehmbruck, Barlach, Kolbe, Marcks u.a.) lehnte er ab.

Georgiis Begabung Tiere darzustellen, machten ihn schon in den frühen Jahren als Tierplastiker bekannt. Auch Hildebrand hielt ihn für einen guten Tierbildhauer, so dass er ihn beauftragte seine Tierskulpturen zu modellieren. Georgiis Tierfiguren sind in leichter Stilisierung ohne nachahmenden Naturalismus dargestellt. Sie zeigen sein Verständnis für die Welt der Tiere in einer beruhigten Bewegung, die das spezifische Körpergefühl in einer künstlerisch straffen Form und glatter Oberfläche wiedergibt.

Den Übergang von der Tradition zur Moderne, der Lösung vom Naturalismus zu Gunsten einer verstärkten Abstraktion vollzog Georgii in seinen Tierplastiken nicht. Neben den anderen Künstlerkollegen seiner Generation (Fritz Behn, Toni Stadler, Ewald Mataré, Renée Sintenis, Gerhard Marcks u.a.), die sich mit der Darstellung der Tiere befassten, blieb Georgii der klassischen Formgebung am weitesten verhaftet.

Nach 1930, als die Tierdarstellung (z.B. Adler) von nationalsozialistischen Kunstvorstellungen beeinflusst und in monumentaler Form als Hoheitszeichen benutzt wurde, formte Georgii keine Tiere mehr. Heute finden seine Tierskulpturen kaum Beachtung, obwohl der Ausdruck und die formale Qualität zu schätzen sind.

Die christliche Kunst war nach 1922 bis zu seinem Lebensende ein wesentlicher Bestandteil seiner Arbeit. Die ästhetische, klassische Formung seiner Werke wurde von der katholischen Kirche allgemein und speziell in Bayern akzeptiert, da ein Experimentieren in moderne Stilrichtungen vehement abgelehnt wurde (Kardinal Faulhaber). Obwohl Georgii nun auch an die Wünsche der Auftraggeber gebunden war, gelang es ihm überwiegend traditionell vorgegebene Motive nicht ins Liebliche oder Pathetische ableiten zu lassen. In einem beruhigten Stil frei von naturalistischen, detaillierten Einzelheiten vermitteln seine ästhetischen sakralen Figuren im Ausdruck auch innere Schönheit, die in ihrem straffen tektonischen Aufbau das Erhabene in einer zurückhaltenden Ruhe und Schlichtheit betonen.

Georgiis Grundvorstellung von der freistehenden Skulptur hat sich im Laufe der Jahre nicht wesentlich verändert, wenn auch in seinen Steinarbeiten für den Dom von Passau

eine Reduzierung auf das Wesentliche sichtbar wird. In der Denkmalpflege fand Georgii ein Aufgabengebiet, in dem er seine Vorstellungen von Inhalt, Form und Steinausführung einbringen und verwirklichen konnte. Als geschätzter Berater und Schöpfer eigener Werke wirkte er an den Dombauhütten in Regensburg und Passau. In langjähriger Schulungsarbeit brachte er die Hüttenbildhauer auf ein Niveau, das von den Sachverständigen als vorbildlich geschätzt wurde. Seine Werke für die Dombauhütten sind auch als sein genuiner Beitrag für die Bildhauerei anzusehen, in dem er völlig unbeeinflusst von Hildebrand tätig war und sich in der Steinarbeit einem sachlichen Realismus näherte.

Georgiis Relieifarbeiten in verschiedenen Materialien zeigen in den späteren Jahren teilweise eine stilistische Vereinfachung, um klare Formen aus der Ferne sichtbar zu machen. Ornamente und Schrift sind auf Epitaphen und Medaillen ebenso gewichtet wie die plastische Darstellung von Figuren und Bildnissen. Variantenreiche Kompositionen zeigt der Künstler in der figurenreichen Darstellung von Kreuzweg-Tafeln.

Einige größere Grabmäler in der Verbindung mit architektonischen Grabanlagen, wie diese zu Hildebrands Zeiten von einem Kunst beflissenen Bürgertum nachgefragt wurde, konnte Georgii bis Mitte der zwanziger Jahre ausführen. Die freistehenden Skulpturen zeigen, dass sich Georgii an Vorbildern seines Lehrers Hildebrand und denen der Renaissance in ihrer verhaltenen Gestik orientieren. Die späteren Grabtafeln sind bis auf wenige Ausnahmen schlichte Grabsteine, geschmückt mit einem christlichen Relief. Hier ist in Georgiis Arbeiten eine Veränderung im Stil festzustellen. Er vereinfachte die plastische Ausarbeitung und meißelte flache Reliefs mit Einritzungen im Binnenbereich zur Darstellung der Kleidung und ließ kantige Meißelspuren sichtbar stehen.

Im Vergleich zu der künstlerischen Entwicklung der Plastik mancher Münchner Bildhauerkollegen, deren Werke im öffentlichen Raum heute noch zu sehen sind, lässt sich feststellen, dass Georgii keine stilistischen Experimente vornahm. Trotz der starken äußeren Abhängigkeit von Hildebrand, wurde er zu seiner Zeit als eigenständige Künstlerpersönlichkeit anerkannt. Nach der Zusammenarbeit mit Hildebrand bewahrte er bis zu seinem Lebensende seinen klassischen figurativen Stil, den er in seiner

Schaffenszeit gelegentlich zwischen klassizistisch-idealen und naturalistisch vereinfachenden Tendenzen variierte. Seine Motive entnahm er in den frühen Jahren der Mythologie und später der christlichen Bilderwelt, die er ästhetisch gestaltete. Erschütternde zeitgeschichtliche Ereignisse wie die beiden Weltkriege und menschliches Leid werden in Georgiis Werk nicht thematisiert.

Verschiedene Gründe lassen sich anführen, warum Georgii keine Stilexperimente vornahm. In der Zusammenarbeit mit Hildebrand war er auch eingebunden in dessen Werkstattstil. Später sah er sich als Bewahrer des klassischen Erbes Hildebrands und fühlte sich auch gegenüber der Großfamilie verpflichtet, dieses im Sinne seines Schwiegervaters fortzuführen. Die Wertschätzung, die Hildebrand Georgii als Künstler und Berater entgegenbracht hatte, übertrug sich auf die Auftraggeber, da diese in Georgiis Werken eine stilistische Fortführung Hildebrands sahen und Georgii mit zahlreichen Aufträgen bedachten. So konnte er nach dem veheerenden Ersten Weltkrieg, der viele Künstler in große Not brachte, in den zwanziger Jahren als vielbeschäftigter Bildhauer arbeiten. Nach Georgiis Konversion war es auch die Kirche, die seinen Stil akzeptiert und dem Künstler Aufträge an den Dombauhütten und zur Ausstattung von Kirchen und Klöstern übertrug. Selbst in den dreißiger und vierziger Jahren waren es die sakralen Werke, die den Künstler in politischen und finanziell schwierigen Zeiten ein bescheidenes Einkommen ermöglichten. An seine Karriere in den zwanziger Jahren konnte er jedoch nicht mehr anknüpfen. In seinem letzten Lebensjahrzehnt wurde seine Orientierung an Hildebrands Stil als veraltet und überholt angesehen und seine Kunst von manchen Kunstkritikern nur noch im Zusammenhang mit Hildebrand als ein „*ergebener Schüler seines Meisters*“⁵⁴⁷ erwähnt. Mit dem wieder auflebenden Interesse an der modernen Kunst der Zwanziger Jahre hat Georgii als Künstler keine Bedeutung mehr.

Nach seinem Tod 1963 war es vorwiegend die Münchner Presse, die sein Werk würdigte. Die Beiträge konzentrierten sich vor allem auf die Arbeiten, die bis 1928 entstanden waren und in der Monografie von Klees in großen Abbildungen gezeigt werden. So fand der Künstler über sein Leben hinaus künstlerische Anerkennung für seine frühe Schaffenszeit. Seine christliche Kunst, in der Bearbeitung von sakralen freistehenden Figuren und Reliefs, die ab 1922 Georgiis bildhauerischer Schwerpunkt

⁵⁴⁷ Zitat Haftmann 1988, S.6

war, wurden nur vereinzelt in Fachzeitschriften gewürdigt. Wie sich in der Aufarbeitung von Georgiis Werken zeigt überwiegen jedoch die sakralen Werke, die erstmalig in dieser Arbeit zusammenhängend erfasst sind.

Georgii hat mit seiner plastischen Begabung und handwerklichen Perfektion seine Grundvorstellung von Skulptur bis an sein Lebensende nur unwesentlich verändert und damit keine neuen Wege in der Bildhauerei beschritten. Seine bedeutenden Porträtbüsten und Porträtmedaillen, profanen und sakralen Skulpturen und Reliefs sowie die frühen würdigen Grabdenkmäler verdienen jedoch auch heute noch - nach genauer Betrachtung - Anerkennung und Bewunderung „als klassisches Zeugnis übergreifender Kunstepochen“, wie der Kunsthistoriker Johann Lachner Georgiis Lebenswerk kurz vor dessen Tod zusammenfasste.⁵⁴⁸

Die vorliegende Arbeit ist ein erster Schritt zur Würdigung des in Vergessenheit geratenen Bildhauers, der heute in Fachkreisen keine Resonanz findet. Die vielfältigen Werke, die in seiner langjährigen Tätigkeit entstanden, mögen die Bedeutung des Bildhauers erkennbar machen.

⁵⁴⁸ Vgl. Johann Lachner: Theodor Georgii 80 Jahre. In SZ v. 30.4./1.5.1963

Anhang

Vorbemerkungen zum Werkverzeichnis

Das Werkverzeichnis setzt sich aus Quellen im Nachlass von Theodor Georgii und zwei neu erstellten Verzeichnissen zusammen:

GV I = Georgii - Verzeichnis 1901-1904

GV II = Georgii - Verzeichnis 1906 –Anfang 1928

SV E = Stefani - Verzeichnis Ergänzung 1901-1927

SV = Stefani Verzeichnis 1928 – 1963

Georgii hinterließ zwei chronologische Aufzeichnungen seiner Werke (GV I und GV II), die wahrscheinlich als Verzeichnisse für die Herausgabe seiner Monografie von Hubert Klees 1930 gedacht waren. Daneben führte er eine Art handschriftliches „Werkheft Ende 1927-1930“ mit einem Anhang verschiedener Arbeiten, die nach Gattungen zusammengestellt sind. Einige Werke konnten durch Ergänzungen (SV E) nach der Auswertung der Unterlagen noch hinzugefügt werden. In einem weiteren neu erstellten Verzeichnis (SV) wurden Werke von 1928 bis zu seinem Tod 1963 aufgelistet, die möglichst chronologisch geordnet sind. Sie konnten an Hand des unsortierten Nachlasses von Werken, alten Aufnahmen, Negativen (teilweise beschriftet), Notizen auf losen Blättern, privater und geschäftlicher Korrespondenz sowie nach Recherchen in Archiven, Literatur, Publikationen, sowie mündlicher und schriftlicher Hinweise von Familienmitgliedern, Archivaren und Besitzern von Werken, erstellt werden. Dazu gehören auch Arbeiten, die aus dem Werkheft zu entnehmen waren. Da die Werke im Katalog nicht chronologisch geordnet sind, wurden die Katalog-Nummern den vier Verzeichnissen von der Verfasserin beigelegt. Es gelang jedoch nicht alle Werke mit Katalog-Nummern zu versehen, da einige nicht verifiziert werden konnten.

Eckige Klammern enthalten Anmerkungen der Verfasserin.

WERKVERZEICHNIS

GV I = Georgii -Verzeichnis 1901-1904

[Handschriftlich, ohne laufende Nummerierung. Diese wurde hier sowie die entsprechende Katalog-Nummer von der Verfasserin ergänzt.]

Transkription

Arbeiten aus den Jahren 1901-1904

Kat. Nr.	Lfde. Nr.		
275	1. 1902	weibl. Büste erste Büste nach Modell	Akademie
64	2. 1901	Relief (Vater)	Russland
64	3. 1901	Relief (Mutter)	Russland
65	4. 1903	männl. Büste (Vater)	Russland
68	5. 1903	weibl. "(Mutter)	Russland
103	6. 1903	Kinderbüste (Mira)	Russland
325	7. 1903	Pferdekopf	Russland
7	8. 1903	weibl. Büste (Else Baisch Ton	Russland
349	9. 1903/04	(Anatom.) Studien nach Modell	Brüssel
66	10. 1904	männl. Büste (Vater)	Russland
69	11. 1904	weibl. Büste (Mutter)	Russland
8	12. 1904	" "(Else Baisch)	Russland
350	13. 1904	männl. Akt	Brüssel

GV II = Georgii - Verzeichnis 1906 –Anfang 1928

[B = Büste b = kleine Büste R = Relief M = Medaille PrM = Prägemedaille

Pl = Plakette. Schreibmaschine geschrieben; *kursiv* = handschriftliche Ergänzungen, die von Georgiis Familie hinzugefügt wurden]

Transkription

1.

Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.			
326	1.	Grosser Hirsch		1906
295	2.	Hochzeitsmedaille H. u. Fr. v. Kühlmann		1906 M
327	3.	Rehbock		1906
310	4.	Curt Wachsmuth		1906 M
330	5.	Adler		1906
331	6.	Sizilianische Ziege		1907
314	7.	Reh und Rehbock	28.06.	1907 Pl
329	8.	Schafgruppe		1907/08
329	9.	Ziegengruppe		1907/08
328	10.	Grosses Reh		1907/08
332	11.	Kleines Reh		1908
158	12.	Hufschmied (Nussbaumholz) 70 cm l g, 40 cm hoch (Schloss Steinach)		1908 R
351	13.	Netzträger (Untersberger Marmor)		1908
360	14.	Brunnenköpfe (im Garten Boveri)		1909
333	15.	Wasserbock (Bronze)		1909
398	16.	Madonnarelief		1910
	17.	Männl. Akt (Gipsmodell) 30 cm		1910
478	18.	Grablegung (Untersberger M.)		1911
	19.	Hund „Peter“ (skitze) Gips		1911

334	20. Mähnschaf	1911
254	21. Jakobine Sattler (Gips)	1911 R
164	22. Kaulbach	1911 B
4	23. Arzt Amann	1911 B
11	24. Fritz Behn (Bildhauer)	1911 B
266	25. Toni Stadler	1911 B
285	26. v. Zumbusch	1911 B
302	27. Alfred Schäuuffelen	1911 Pl
303	28. Eugenie Schäuuffelen	1911 Pl
267	29. Toni Stadler	1911 Pl
142	30. Irene Hildebrand	1911 Pl
142	31. Irene Hildebrand (Bronze)	1911 R
82	32. Irene Georgii (Silber)	1911 Pl
53	33. Adolf Furtwängler	1911 Pl
467	34. Kriegerdenkmal Marburg (Entwurf)	1912
292	35. Karl Theodor von Heigel zum 70. Geburtstag	1912 Pl
467	36. Reliefskizze für Kriegerdenkmal in Marburg	1912
73	37. Zusibüste	1912 B
245	38. Frau Rilke	1912 R
352	39. Diana (Bronze)	1912

3.

Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.		
257	40. Frau Schimmelpfeng	1912	R
335	41. Wisent	1913	
67	42. Vater Georgii	1913	R
362	43. Diana (Skizze für Brunnen in Bayreuth)	1913	
362	44. Dianabrunnen (Entwurf für Bayreuth)	1913	
353	45. Badendes Mädchen (Gipsskizze)	1913	
363	46. Triton (zerstört)	1913	
469	47. Kriegerdenkmal- München (Entwurf)	1914	
354	48. Schreitender Jüngling	1914	
74	49. Zusi-büste (Marmor)	1914	B
165	50. F.A. v. Kaulbach	1914	Pl
54	51. A. Furtwängler	1915	R
85	52. Silvi (Terrakotta)	1915	B
479	53. Lenderz-Grabengel (Entwurf)	1915	
308	54. W.J. Julius Strüder (Leutnant)	1916	Pl
199	55. Muffat (Holz)	1916	B
307	56. W. Strehle (Hauptmann)	1916	Pl
240	57. Freiherr von Puttkammer (Nussbaum)	1916	R
265	58. Spiegel (Colmar)	1916/17	B

4.
Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.	
261	59. Hauptmann Schwarz	1917 B (März)
170	60. König Ludwig III. (Gips)	1917 B
227	61. Pater Heribert (Gips)	1917 B
228	62. Derselbe	1917 M
57	63. Willi Furtwängler	1917 B
131	64. A. v. Hildebrand (Terrakotta)	1917 R (Januar)
143	65. I. v. Hildebrand (Gips)	1917 R
127	66. Hartmann (Colmar)	1917 R
63	67. General Gehrock	1917 R
	68. Zusi - Büste	1917 B
190	69. Otto Liliental (überlebensgross Gips)	1917 R
171	70. Bayrisches Königspaar (Stein)	1917 R (Dez.)
172	71. Dass. (Jubiläumsthaler)	1917 M
132	72. A. v. Hildebrand	1917 Pl
	73. Zusi - Büste (Modell)	1917 B
	74. Lutherstempel (unvollendet)	1918 M
471	75. Kriegergräber im Gebiet von Brest-Litowsk, Kowno, Baranowitschi u. Pinsk.	1918 (Jan.-Herbst)
364	76. Brunnen in Leutstätten (mit Königsrelief)	1918
480	77. Skizze zur Pieta	1919
255	78. Hans O. Schaller (Bronze, lebensgross)	1919 R
336	79. Zentaur fürs Deutsche Museum (Kunststein)	1919

5.
Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.	
479	80. Grabengel Lendertz	1919/20
130	81. Richard Hertwig	1920 R
250	82. Bernhard Sattler (Terrakotta)	1920 R
258	83. Bernh. Schönleber (Terrakotta, lebensgross)	1920 R
150	84. Bärbel Hildebrand <i>1921?</i>	1920 B
159	85. Prof. Jachmann (Marmor)	1920 B
37	86. Don Mario (Bronze)	1921 B
281	87. Adolf Wolf (Guben) Bronze	1921 B
26	88. Walter Braunfels (Bronze)	1921 B
148	89. 1. Vivi - Büste in Marmor	1921 B
91	90. Maria Georgii (Terrakotta)	1921 B (Dez.)
472	91. Kunststeinrelief für Kriegerdenkmal in Tingen an der Schweizer Grenze	1921 R
338	92. Grosser Stier	1921
134	93. A. v. Hildebrand	1921 M
305	94. Friedrich Siegert	1921 M
380	95. Herz-Jesu-Kruzifix (Bronze)	1921/22
291	96. Fr. Deneken, Dir. des Museums in Crefeld	1922 M
337	97. Kleiner bayr. Stier	1922
400	98. Kirnbergermadonna	1922 (April)
401	99. Madonna mit Kind (Terrakotta) im Besitz von Fr. v. Bülow	1922

6.
Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.			
402	100.	Stella matutina		1922 30.9. 1922
480	101.	Pieta (Stein) (im Besitz von A. Wolf in Guben)		1922 B (Jan.)
83	102.	Georg Georgii (Terrakotta)		1922 B (Jan.)
		103. Koswig, Tuchfabrikant in Finsterwalde		1922 B
239	104.	Dr. FR. Münch		1922 B (Jan.)
241	105.	Anneliese Reinach (Terrakotta)		1922 B (April)
62	106.	Walter Geffcken (Bronze)		1922 B (Mai)
251	107.	Carlo Sattler (Terrakotta)	<i>Jan</i>	1922 B
		108. Nuntius Pacelli (Bronze)		1922 B
214		(im Besitz von Freih. v. Cramer-Klett.)		
252	109.	Ernst Sattler (Vater) Terrakotta		1922 B (Okt.)
280	110.	H. Wölflin Bronze	<i>1923?</i>	1922 B
22	111.	Vigge Boveri		1922 B
122	112.	Hedwig Häusler		1922 B (30.9.)
6	113.	<i>Dr. Bäuml</i> Terrakotta		1922 B (Dez.)
481	114.	Kruzifixus auf Grab Frohnsbeck		1923
339	115.	Kleines Pferd (Bronze)		1922/23
		116. Museumsdirektor Brandt		1923 R
154	117.	Hindenburg (Naturstudie)	<i>im Dittramsz</i>	1923 B (Sept.)
340	118.	Kleine Antilope (Bronze)		1923
473	119.	Kriegerdenkmal in Kohlgrub b/Murnau		1923

Rechnung Ende Ju

7.
Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.		
23	120.	Ivonne Boveri (Gips, nicht ausgeführt)	1923 B
36	121.	Mima Dohrn	1923 B
24	122.	Urseli Boveri <i>in Baden Terrakotta</i>	1923 B
263	123.	Prof. Seböck (Rom)	1923 B (Sommer)
146	124.	Elisabeth Brewster (Gips)	1923 B Herbst
160	125.	Kardinal Ehrle	1923 B
	126.	Sofia Bertolini-Guerrieri-Gonzaga	<i>25.Sept</i> <i>Relief</i> 1923 B Herbst
200	127.	Natascha (Terrakotta)	1923 B 4. Sept.
239	128.	Prälat Dr. FR. X. Münch (Bronze)	1924 Pl
94	129.	Grosse Benedikt-Büste	1924 B 1. Juli
20	130.	Walter Boveri	1924 M
166	131.	Karl Klinger	<i>Sept.-Okt.</i> 1924 B Sommer
242	132.	Adolf Reinach (Kind) Bronze	1924 Pl Weihn.
86	133.	Kindergruppe (zerstört)	1924 B Dez.
29	134.	Walter Braunfels	1924 M Dez.
190	135.	O. Liliental (mit Tafel)/ im Deutschen Museum	1924/25R
284	136.	Zeppelin (im Deutschen Museum)	1924/25R
75	137.	Irene Georgii (2. Marmorbüste)	1924 B
209	138.	1. Papstmedaille	1924
210	139.	2. " <i>Gemäß 23.5. 2. Negativ übera.</i>	1924

8.
Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.			
309	140. 1.	Theresia vom Kinde Jesu - Medaille	1924	M
309	141. 2.	Theresia vom Kinde Jesu - Medaille		M
235	142.	Johannes Vianney - Medaille		M
394	143.	Grosses Herz Jesu	<i>Mai 1924</i>	R
395	144.	Kleines" "		R
396	145.	" " " (Weihwasserkessel)		R
414	146.	Herz Mariä		R
415	147.	Mater amabilis		R
416	148.	Regina angelorum (Weihwasserkessel)		R
397	149.	Taufe Christi (")		R
394	150.	Buchausstellung des Theatiner-Verlags		
382	151.	Kleines Bronzekruzifix	<i>Rechnung 28.Okt. 1924</i>	
19	152.	W. Boveri (60 / 42cm)	1925	R
12	153.	Wilh. Bergmann	1925	R
			20. Okt.	
271	154.	Gräfin Tattenbach	1925	B
			Frühj	
188	155.	Justus von Liebig	I.1925	B
		(Marmorbüste in Wallhalla)	(1917/25)	
18	156.	Walter Boveri	<i>24.VI.</i>	1925 B
				(1923/25)
178	157.	Kronprinz Rupprecht	<i>23.V.</i>	1925 B
87	158.	Silvia Georgii (Gips)	1925	b
			(Nov.)	
253	159.	Gabriele Sattler (Bronze)	1925	b
			(Nov.)	

9.
Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.			
			(Nov.)	
95	160. Benedikt Georgii		1925	b
			(Nov.)	
202	161. Frau Papp (Bronze)		1925	b
169	162. Wolf Klinger		XI.1925	b
51	163. Fehr (Mädel)		XI.1925	b
116	164. Alter Gwinner	<i>11.XII.</i>	1925	B
			(Weihn.)	
15	165. Blinzig (Mädel) <i>Margarete</i>		XII.1925	b
279	166. Peter Witt		XII.1925	b
117	167. Wilh. v. Gwinner		XII.1925	b
	168. Mausi Kempner		XII.1925	b
185	169. <i>Kron</i> -Prinzessin Rupprecht		XII.1925	b
355	170. Amazone (Terrakotta)		XII.1925	R
356	171. Weibl. Figürchen in Silber geschnitzt		1925	
180	172. 1. Rupprecht-Medaille (Gestochen)	<i>bis Mai</i>	1925	M
180	173. 2. Rupprecht-Medaille mit Rückseite		1925	M
181	174. Rupprecht-Plakette ($\frac{3}{4}$ Ansicht)		1925	Pl
			Herbst	
182	175. " " ($\frac{1}{2}$ Ansicht)		"	Pl
21	176. W. Boveri		1925	M
290	177. Robert Davidsohn		I.1925	M
289	178. Nikodem Caro	<i>13.Dez.</i>	1925	M
168	179. Karl Klinger		1925	M

10.
Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.		
115	180.	Arthur von Gwinner	III.1925 M
298	181.	Oskar von Miller	<i>bis Mai</i> 1925 M
463	182.	Denkmal für St. Peter (Benedikt XV.) Entwurf	12.II.1925
485	183.	Grabmal Arnold (Entwurf)	1925
483	184.	Grabmal Karl Waldfriedhof München	IX:-XI. 1925
507	185.	Grabmal Ter Meur (Entwürfe)	V.-VII. 1925
384	186.	Holzkrucifix für Dohrn (angefangen)	V.-VI. 1925
	187.	Tobiasskizze (Terrakotta)	5.VII.1925
403	188.	Mater creatoris (Marmor)	1923/25
	189.	Franz von Hildebrand	I.1926 b
123	190.	Heimberger (Enkel von Mendelson)	II.1926b
183	191.	Rupprecht-Medaille (Miniature)	1926 M
282	192.	Prof. Wolters (Wachs)	1926 B
195	193.	Michalowsky	1926 B
268	194.	Karin von Stauss	II.1926 b
269	195.	Dieter von Stauss	II.1926 b
270	196.	Ulf von Stauss	II.1926 b
124	197.	S. J. Hamburger	1926 b
76	198.	Zusi - Büste (Gipsmodell)	1926 B
149	199.	2. Vivi -Büste (Marmor)	1926 B

11.
Gesamtkatalog

Kat. Nr.	Lfde. Nr.			
151	200.	Otto Hildebrand		1926 B
196	201.	Dr. Karl Muck		22.VIII.1926 B
197	202.	Drslbe		1926 M
17	203.	Bohnke (Enkel) Terrakotta		VIII.1926 B
	204.	Zissi Kemper		XII.1926 B
274	205.	Karin Wassermann		XII.1926 B
485	206.	Grabmal Arnhold (Untersberger)		1926
55	207.	Adolf Furtwängler (Bronzeplakette)		1926 Pl
288	208.	Abt Willibald von Ettal	<i>Juli</i>	1926 PrM
287	209.	Abt von St. Peter-Salzburg		1926 PrM
106	210.	Görres - Medaille (Bronze und Silber)		1926 PrM
488	211.	Entwurf zum Sarkophag (Gips)		1926
104	212.	Görres-Büste überlebensgross (Bronze)		I.1927 B
		aufgestellt im Lichthof der Universität München		
208	213.	Papstbüste Pius XI. in Bronze überlebensgross		1927 B
		aufgestellt in der Nuntiatur München		
135	214.	A. v. Hildebrand Bronze		I.1927 B
		(Auf der Ausstellung in Nürnberg)		
357	215.	Flora inMarmor begonnen, aber unvollendet geblieben		1927
357	216.	Flora, neues Modell für neuen Marmor		29.VI.1927
136	217.	A. v. Hildebrand		29.VI.1927 B
484	218.	v. Zumbusch - Grabmal Untersberger		III-VIII. 1927
		mit der früheren Zumbuschbüste		
70	219.	Selbstportrait (Bronze)		VII.1926- IV. 1927 B
192	220.	Loeb-Medaille		6.VIII. 1927 PrM

12.
Papas Gesamtkatalog.

Kat. Nr.	Lfde. Nr.			
197	221.	Dr. Muck am 23.9. ausgedrückt		1927
		und in 3 Sitzungen vollendet		
260	222.	Mutter des Amerikaners Schuhmacher	IX.1927	B
		nach Photographie		
		<i>fertig gestellt. In Bronze gegossen</i>	<i>Ende Juni 1928</i>	
107	223.	Goethe-Büste	IX.1927	B
		(aus der in Ton erhaltenen Muck-Büste angefangen		
137	224.	A. V. Hildebrand (neu in Ton)	X.1927	B
144	225.	Fr. v. Hildebrand	X.1927	B
105	226.	Kleine Görresbüste angefangen	X.1927	b
311	227.	Medaille für die Atlantische Expedition „Meteor“	X.1927	M
			<i>XI-XII</i>	
488	228.	Aktzeichnungen für den Sarkophag		1927
		Ende Okt - Anf. Nov.		
126	229.	Harries-Plakette neu	X.1927	Pl
152	230.	Otto Hildebrand angefangen	Anf. Nov. 1927	B
145	231.	Nini Sattler angefangen	Anfang Nov. 1927	B
236	232.	Dr. Picard Terrakotta Relief	Anf. Nov.1927	R
102	233.	<i>Max Georgii</i>	<i>(Bronze)</i>	<i>1928 R</i>

Transkription

„WERKHEFT“ Dez. 1927- August 1930

[handschriftliche Aufzeichnungen – meist Bleistift – unpaginiert;
zwei unterschiedliche Handschriften; *kursiv von der Verfasserin neu eingefügt*]

„Papas Arbeiten Th. Georgii 1927 -1930“

1927

2. Dez. Skizze zu einem Orpheusbrunnen für Loeb in Murnau
(2 Photogr.)
nicht ausgeführt

1. Kleine Goethebüste in Bronze gegossen

Nov.- Dez. Medaille für die Atlant. Expedition Berlin
Anfang Januar geliefert

9. Dez. 1927 (2.) Kleine Goethebüste Neue Fassung angefangen.
Nur Gips.

12. Dez. 1927 (3.) Kleine Goethebüste

14. Dez. 3. Kleine Goethebüste z. Bronzegießer

16. Dez. Aufsatz über das neue 5 M Stück für M.N.N. 1. Entwurf

18. XII. Skizze für Stempel der Glyptothek + Münzsammlung Mü

vom 28. XII.- Ferienaufenthalt in Oberbozen
6. I. 28

1928

6. I. 28 Rückkehr aus Oberbozen

3. Kleine Goethebüste 1. Guß verkauft
nach Berlin v. Gwinner /
3. Kleine Goethebüste nach ziselierem
Bronzmodell von Gwinner – Stiftung ins Goethehaus nach
Frankf.

10. I. 28 Beginn des großen Sarkophag-Relief Größe 1 : 5
3 Fassungen 3 Aufnahmen

23. I. 28 Mittleres Sarkophagrelief Ton, 1 : 1 Größe begonnen

<u>27. I. 28</u>	Seitenrelief Verkäufer Größe 1 : 1
<u>Ende Febr.</u>	Kleine Schellingbüste in Gips
<u>Mitte Febr.</u>	Große Goethebüste in Gips
<u>Ende Febr.</u>	Grabmal vom Kind Adolf Reinach, Tonmodell Efeuranken, Marmor auf dem Schwabinger Friedhof
<u>Anfang März</u>	Ornamente am Sarkophag begonnen.

In der Ausstellung im Glaspalast.
Großes Sarkophag-Relief
Große Goethebüste

4. Juni	Tonmodell
Ende Juni 1928	Grabmal Simson Berlin in Marmor angefangen
Ersten Tage im Juli	Büste v. Otto Hildebrand (Cementmasse) gegossen
<u>Anfang Juli</u>	Wolters Büste in Bronze gegossen

Di 10. Juli 1928	Röntgenbüste in Ton angefangen überlebensgroß
Mi 11. Juli 28 - Sa 16. Juli	Erzabt Norbert Weber v. St. Ottilien angefangen, eine Sitzung Tonrelief ziemlich fertig vollendet, Gipsabguss
Fr 13. Juli 28	Röntgenbüste in Gips gegossen
Mittw. 25. Juli	Einweihung der Woltersbüste
<u>Freitag 27. Juli 1928</u>	<u>Einweihung der Röntgenbüste im Lichthof der Universität</u>

Juli 28.	Arbeiten an der v. Müller – Med.
Anfang Juli	Madonna in Gips meine Büste neu begonnen. gegossen Mitte Juli Madonnen Köpfchen

Sept. – Okt.	1928 Kleine Liebigbüste in Gips;
---------------------	-------------------------------------

12. Okt.– 19. Okt.	Hl. Antonius ca. 1,20 m groß Gips für St. Franziskus Kirche in Hannover (19. gegossen)
20. Okt.	Frau Isy Deckel (Rommel Tochter), Büste, - 26. X. abgeschlossen
20. Sept. 28	Modell für Höhenrainer Kappelchen 1 : 20
20. Okt.	Entwurf für Kriegerdenkmal in Finsing (Zeichnungen, Skizzen)
20. Okt.	neue Benediktbüste (lebensgroß) begonnen
Oktober	Arbeiten an einem kleinen Beethoven
22. Okt.	Franziskusskizze
Mitte Oktober	hl. Franzis. + Elisabeth Skizze
22. Okt. (Mo)	Kleine Röntgenbüste 23.X. gegossen in Gips
<hr/>	
	1928
19. Okt.	(Irene Georgii) Lourdes – Madonna angefangen
So. 27. X.	Silvi – Büste begonnen.
	Kl. Reise Weimar – Berlin – Hannover – Köln
	Simson- Grabmal <u>Berlin</u> aufgestellt Hannover: Schwarz u. hl. Antonius Köln: Adenauer
- 13. Dez.	Kleine Adenauerbüste
10. Dez.	Brigitte Reinach angelehnte Büste lebensgroß in Gips in wenigen Tagen fertig gestellt
<hr/>	
XII	Shoemaker [<i>Bleistift mit Tinte überschrieben/ d. Verf.</i>] Loebbüste fertig gestellt
XII 28. XII.	Große Adenauerbüste in Ton angelegt Silvi – Büste in Gips gegossen

1929

- 3. I. 29
bis 13. I.29** Reise nach Köln:
Große Adenauerbüste
Adenauer Grabmalskizze
- 21. I. 29** Fahrt nach Innsbruck, folgende Werke:
Pastor Grabmalskizze
 Einzelgrab
Gedenktafel für Innere d. Kirche

Wildener Pfarrkirche Innsbruck
-
- ca. 28.I. 29.** Fr. v. Müller Medaille fertig geschnitten
- 14.-15. I. 29** Wasserspeiende Engelsköpfe für Madonnenbrunnen bei
Loeb Murnau in rotem Wachs ausgedrückt.
- ca. 27-4. II.29** Tabernakelentwurf für Obermenzinger Kirche,
Architekt Leitenstorfer
- 14. II. -** Papstmedaille angefangen

Vorentwurf für Ernst Fischer Grabmal (Alois Fischer Sohn)
-
- Anfang Febr. 29** Pastorgrabmal 2. u. 3. Skizze
2. Ski. Bronzerelief (Guter Hirte) mit Steintafel
3. Skizze Familiengrab ganz Bronze
- Febr.** Kleiner Adenauer fertig
- 11./12. II. 29** Lourdes Madonna in Gips gegossen
[von Irene Georgii /d. Verf.]
- 12. II.** Kleine hl. Theresia kleines Modell angefangen
- 11. II. 29** Reise nach Berlin – Rückkehr Freitag Abend 15. II.
-
- Baron Heimberger Kleines Blinzig [*Blinzig
durchgestrichen / d. Verf.*] mädchen („Ganz nah, ganz nah“)
- Kleine Büste Plakette von Chemiker Berlin
[Haber /d. Verf.]
- Silvia Büste weiter gearbeitet
- 20. II. 29** Papstmedaille ganz fertig und endgültig zum Münzamt
Kleine Kardinalbüste

26. II. 29	Naturskizze klein/ Sitzung 2 st. von Kardinal v. Faulhaber
28. II. 29.	Große Kardinalbüste angelegt
28. II. 29.	Gedenktafel für Freihr. v. Pastor im Innenraum der Kirche Tonmodell angelegt für Marmor
2. u. 3. III.	Titelblatt und Kopf der Allgemeinen Rundschau gezeichnet Märzheft zuerst erschienen.
4. III. 29	Großes Liebig Relief für das Harnackhaus in Berlin angelegt und fertig (am 6.III. in Gips gegossen)
4. III.	Vosslerbüste fast fertig
Mi 6. III. 29	Nachmittags 3 – 6 Sitzungen große Kardinalsbüste fertig <i>[Pfeil zu Faulhaber/ d. Verf.]</i>
Fr. 8. III.	in Gips geformt
Sa. 9. III. 29	Emil Fischer Relief in Ton angelegt
8.? III	? Große Haberbüste in Ton angelegt
9. III.	Adenauerbüste in Terrakotta ausgedrückt zum Eintrocknen. verkleinern
Mo 11. III. 29	Prof. Haber aus Berlin Chemiker, lebensgroße Büste 1. Sitzung
Di 12. III. 29	Ders. 2. Sitzung <i>[Pfeil zu Haber/ d. Verf.]</i>
Mi 13. III. 29	Gipsmodell fertig und lebensgroßer Adenauer in Gips
Do 14. III. 29	Blinzig Berlin lebensgroße Büste in Ton angelegt
Fr. 15. III. 29	1. Sitzung für Blinzigbüste 2. Sitzung
Sa 16. III.29	3. Sitzung 4. Abends in Gips geformt.
So.	Exerzitien in Fürstenried
Ende März	Emil Fischer Relief fertig Gipsmodell

6. IV. 29	Kleine Röntgenbüste nach Japan verschickt
In der Karwoche - 31. März ?	lebensgroßer Kruzifixus in rotem Wachs fertig gemacht
6. IV. 29	Kleines Kruzifix für Silberblech angefangen für Tabernakel in
4. 5. IV.	an der Pastor Gedenktafel in Marmor gearbeitet
5. IV.	Haber + Blinzig Büsten in Bronze ziseliert
1. – 5. IV. 29	Papstmedaille vergrößert (Kopf hat die alte Größe behalten) für Akademiker Verband
3. IV.	(Deutzer Gasmotoren) Otto + Lange Doppelrelief für Köln Terrakotta getönt
12. 4.	Skizze 1 : 3 für Figur Pastorgrab. Wachschristus im Atelier geformt.
21. – 25. 4.	Exerzitien Rottmannshöhe
26.4.	Pastorgrab nat. Grösse begonnen grosse Änderung 1. Mai (kürzere Reben) 2. Änderung 4. Mai früh (statt ein Wappen mit Lorbeer grosser Hirte)
3. Mai	Gedenktafel Pastor in Treuchtlinger vollendet, am 4. Mai photographiert
	Schriftseite grosse Papstmedaille begonnen
3. Mai	Nach Ettal mit Leiterstorfer wegen Kreuzweg gefahren
4. Mai	Tonmodell Pastorgrab vollendet (mit zwei Wappen) Geh. Rat Sommerfeld Büste begonnen Juli beendet Flora Boveri Marmor weitergearbeitet
	1929
Mai / Juni ?	Terziarenkapelle im Waldfriedhof

	1929
3. Juni	Zusibüste angefangen fortgesetzt bis Anfang 7. Aug. 29
Anfang Juni	Braunfelsbüste Plakette Kerstensteiner Franziskusgruppe für die Terziarenkap in Cement. Kreuzweg entworfen, 4 Stationen 35 x 28 modelliert
24. Juni	Skizze für Siegel des Stadtrats München
Juli (Mitte)	Kleine hl. Theresia in Gips gegossen
In ersten Tagen August	Pastorgrabmal Bronzeguss mißglückt
Juli	Reise nach Berlin
Ende Juli	Doppelplakette Salomonsohn zur silbernen Hochzeit
8. Aug. 1929	2 wasserspeiende Engelsköpfchen für Madonnenbrunnen (Loeb) zum Bronzegießer
Juli	Grabmal Al. Fischer Sohn Gipsmodell Genius mit nacktem Jüngling
5. Juni 29.	Kleines Modell für Bischofsgrab in Regensburg Kleines Kinderköpfchen Berlin
Juli	Gitter für Pastorgrabmal gezeichnet
Anfang Aug.	Letzte Arbeiten am Sarkophag vor dem Bronzeguß
ca. 23. Juli - Ende Juli/Aug.	Schumacherbüste gearbeitet, Modell gegossen 300 Görres Medaillen für die Görrestagung in Breslau 1929 bestellt
Anf. Aug.	Weitere Kreuzwegstationen

[„WERKHEFT“ rückwärts von letzter Seite / möglicherweise als Notiz für das Buch von Klees gedacht. / d. Verf.]

Für Ausstellung

Dr. Weikert

Sarkophag, Medaillen
und andere Denkmäler
Höhenrainer Kapellenbau

Dr. M. Schröter

M. Neueste N.

Die Monumentalen Büsten
Goerres, Roentgen, Liebig,
Goethe

Prof. Jachmann

Büsten

Hamburger

Kunst insgesamt
Buchentwürfe
Zeitschriften

Ich ? Katalog

Zeitschriften

Die Plastik, Kunst für alle, Christl. Kunst, Kruzifixe

Städtereklamе

Höhenrainer Kapelle

Aufsatz

Über das Medaillenschneiden mit verschiedensten
Medaillen

Moenius ?

BÜSTEN

**Monumental
Büsten**

Goethe, Röntgen, Liebig, Goerres, Adenauer

Männl. Büsten

Selbstportrait, Wolters, Kronprinz Ruppr., Blinzig,
Gwinner (Alter)

Isy Rommel, Lisel, Zusi, Vivibüste, Ninibüste., Tattenbach,
Silvibüste, Reinachmädel

Kleine Büsten	Adenauer, Goethe, Haber, Liebig, Goerres, Ganznah, Schelling
Medaillen	Kronprinz Rupprecht, Miller, v. Müller, Papst, Abt (Ettal, Abt (St. Peter, Loeb-Medaille, Muckmedaille. Goerres-Med., Kraepelin-Med. Meteor --
Plaketten	Wolters
Reliefs	Abt (St. Ottilien, Piccard
Grabmäler	<u>Arnold, Simson</u> , Reinach, Zumbusch, Hackel Sarkophag Grablegung
Figuren	Schreitender Jüngling, Diana, Hl. Antonius, Kruzifix und 2 Kleine Kruzifixe
Denkmäler	Höhenrain
Architektur	Höhenrainer Kapelle
Photographien	Netzträger, Pieta, Leendertz Engel Liebigbüste, Höhenrainer Kriegerdenkmal.....
Tiere	Wisent, Antilope, Stier, Ziege
Bücher u.s.w.	Theatiner Verlag, Newmann, Korum ? Joh. vom Kreuz, Enzyklika, Allg. Rundschau, Roma Sacra

SV E = Stefani Verzeichnis Ergänzung

[Werke, die nicht in Georgiis Verzeichnis GV I 1901-04 und GV II 1906-Anfang 1928 enthalten sind, sich jedoch durch schriftliche Quellen, Werke und Fotos belegen lassen]

Ergänzungen 1901 – 1927

Kat. Nr.	Lfde. Nr.		
348	1.	Jüngling auf der Quadriga (Brüssel)	1904
56	2.	Wilhelm Furtwängler	1906 B
153	3.	Richard Hildebrand	1909 R
306	4.	Toni Stadler (Bildhauer)	1911 Pl
296	5.	Theodor Lipps zum 60. Geb.	1911 Pl
468	6.	Kriegerdenkmal für Bayern (Entwurf)	1910-12
470	7.	Drei Entwürfe f. Kriegerdenkmal	ca 1914
133	8.	Adolf v. Hildebrand zum 70. Geb.	1917 M
173	9.	Königspaar von Bayern (Eisen)	1917 M
399	10.	Madonna m. Kind (Marmor) unvollendet	1921
381	11.	Große Christus Figur (Holz) unvollendet	1923
341	12.	Kleines Reh (Bronze)	1923
388	13.	Ecce homo (Gipsfigur)	1923
114	14.	Arthur v. Gwinner Bronze (eingeschmolzen 1926)	1924 B
383	15.	Kruzifix f. Theatiner-Verlag (Steinmasse u. Bronze)	1924
211	16.	Papst Pius XI. Eröff. Hl. Pforte	1925 M
365	17.	Orpheusbrunnen f. Loeb (Tonskizze)	1927
312	18.	Verdienstmedaille Kunst	o.J.
313	19.	Verdienstmedaille Musik	o.J.

SV = Stefani Verzeichnis 1928 – 1963

[Werke, die sich Georgiis Verzeichnis GV II 1906-Anfang 1928 anschließen und bisher noch nicht in einem Werkverzeichnis erfasst wurden. Dieses wurde von der Verfasserin neu erstellt nach schriftlichen Quellen, Fotomaterial aus dem Nachlass und Archiven sowie Werke im Nachlass des Künstlers und seiner Familie. Auch aus der Literatur und Presse ergaben sich Hinweise zu verschiedenen Werken]

Kat. Nr.	Lfde. Nr.	
108	1.	Kleine Goethebüste (2) (Gips) 1927-28b
109	2.	Kleine Goethebüste (3) (Bronze) 1928 b
283	3.	Paul Wolters 1928 Pl
256	4.	F.W.J. v. Schelling (Gips) 1928 b
294	5.	Kräpelinmedaille 1928 PrM
34	6.	Isy Deckel – Rommel, (Bronze) 1928 B
486	7.	Grabrelief v. Simson (Kalkstein) / Berlin 1928
246	8.	Große Röntgenbüste Univ. München 1928 B
247	9.	Kleine Röntgenbüste 1928 b
474	10.	Kriegerdenkmal Großhöhenrain 1928
243	11.	Brigitte Reinach (Gips) 1928 B
482	12.	Grabrelief Reinach, Kind (Marmor) 1928
417	13.	Hl. Antonius (Gipsfigur) /Hannover 1928
10	14.	Kleine Beethovenbüste (Gips) 1928 b
84	15.	Georg Georgii (Ton) 1928 B
88	16.	Silvia Georgii (Terrakotta u. Gips) 1928 B
71	17.	Selbstbildnis Theodor Georgii (Bronze) 1928 B
96	18.	Benedikt Georgii (Terrakotta) 1928 B
136	19.	Adolf v. Hildebrand (Bronze ausgeführt?) 1928 B
138	20.	Adolf v. Hildebrand (Gipsrelief getönt) 1928 R
2	21.	Konrad Adenauer (kleine Terrakottabüste) 1928 b
299	22.	Oskar v. Miller (Zur Grundsteinlegung Dt. Mus.) 1928 M
300	23.	Oskar v. Miller (Medaille für das Deutsche Museum) 1928 PrM
425	24.	Lourdeskapelle Großhöhenrain 1928
453	25.	Marienfigur Regensburg (Kopie einer MA Figur) 1928
50	26.	Erzabt Norbert Weber (Zement) 1928 R

273	27. Carl Vossler (Bronze)	<u>1929</u>	B
1	28. Große Konrad Adenauerbüste (Bronze)	1929	B
27	29. Walter Braunfels (Bronze)	1929	B
301	30. Friedrich v. Müller	1929	PrM
212	31. Papst Pius XI. z.Gold. Priesterjubil. (Bronze u. Silber)	1929	M
213	32. Papst PiusXI. (Verkleinerung)	1929	PrM
201	33. Doppelrelief Otte u. Lange (Terrakotta)	1929	R
189	34. Justus v. Liebig (Bronze)	1929	R
118	35. Fritz Haber (Bronze)	1929	B
119	36. Fritz Haber (kleine Tonbüste)	1929	b
120	37. Fritz Haber	1929	Pl
161	38. Kardinal Michael Faulhaber (Zement)	1929	B
123	39. Momi Heimberger (Bronze)	1929	b
249	40. Arthur Salomonsohn u. Frau (Doppelplakette)	1929	Pl
487	41. Grabstein Peter Paul Fischer (Marmor)	1929	
489	42. Grabtafel Ludwig Pastor (Bronzerelief)	1929	
490	43. Gedenktafel Ludwig Pastor (Marmor)	1929	
	44. Kreuzwegstationen Ettal (ausgeführt?)	1929	
389	45. Christus Auferstanden (kleine Bronzefigur)	1929	
426	46. Drittordenskapelle (Bau)	1929	
427	47. Altartisch für Drittordenskapelle	1929	
427	48. Hl. Franziskus u. Elisabeth (Zementrelief)	1929	
385	49. Kruzifix (Bronze) für Drittordenskapelle	1929	
451	50. Epitaph (Marmor) Bischof Valentin v. Riedel	1929	
264	51. Arnold Sommerfeld (Bronze)	1929	B
293	52. Georg Kerschensteiner (Bronze)	1929	M
452	53. Epitaph (Marmor) Bischof Antonius Henle	1929	
14	54. Alfred Blinzig	1929	B
77	55. Irene Georgii (III. Marmorbüste)	1929	B
286	56. Otto Zwidineck v. Südenhorst (Gips)	1929	B
259	57. Friedrich Schumacher (Bronze)	1929	B
193	58. James Loeb (Ehrenmünze der Stadt München)	1929	M
191	59. James Loeb	1929	B

366	60. Madonnenbrunnen für Loeb (ausgeführt ?)		1929
342	61. Hund Loeb (Bronze)		1929
431	62. Hochaltar Kirche München-Moosach (Kupfer)		<u>1930</u>
386	63. Kleines Kruzifix (Wachsmo­dell f. Silberblech)		1930
436	64. St. Irmengard (Steinrelief für Frauenchiemsee) um		1930
357	65. Flora (Marmorfigur)		1930
488	66. Sarkophag für Schumacher USA (beg. 1926)		1930
89	67. Silvia Georgii (Gips)	um	1930 B
78	68. Irene Georgii (Terrakotta)	um	1930 R
33	69. Theodor v. Cramer-Klett (Ton)		1930 B
38	70. Siegfried Drey (Bronze)		1930 B
58	71. Wilhelm Furtwängler (Gips)		1930 B
179	72. Kronprinz Rupprecht v. Bayern (Bronze)		1930 B
129	73. Hugo Helbig (Bronze)		1930 B
231	74. Pater Alois Mager (Ton)		1930 B
244	75. Manfred v. Richthofen (Ton)		1930 B
167	76. Karl Klingler (Bronze)		1930 b
225	77. Constanze v. Pastor (angelehnte Tonbüste)		1930 B
361	78. Erinnerungstafel Boveri		1930
367	79. Hl. Theresia (Gips)		1930 B
367	80. Theresia-Brunnen in Basel		1930
454	81. Hl. Onuphrius (Tonmodell/Dom Regensburg)		1930
491	82. I. Grabmal Pieta (1931 b. Glaspalastbrand zerstört)		1930
493	83. I. Grabmal Tobias u. der Engel (zerstört)		1930
147	84. Elisabeth Hildebrand-Brewster (Gips)	um	1930 B
79	85. Irene Georgii (Gips) ang. Büste		1930 B
184	86. Kronprinz Rupprecht (z. Befreiung der Pfalz)		1930 M
125	87. Hertha Harries (Ton, nicht ausgeführt)		1930 B
475	88. Kriegerdenkmal f. Speyer (2 Tonentwürfe)		1930/31
248	89. Arthur Salomonsohn (Bronze)		<u>1931</u> B
492	90. II. Grabmal Pieta	Juni	1931
495	91. Grabstein Adenauer (Marmor)		1931
404	92. II. Mater creatoris (Originalgips)		1931

16	93. Gottfried Böhm (Bronze)	1931	B
52	94. Theodor Fischer (Bronze)	1931	B
155	95. Carl Hocheder (Bronze)	1931	B
494	96. II. Tobiasgruppe (Ton)	1931	
128	97. August Heisenberg (Bronze)	1931	B
139	98. Adolf v. Hildebrand (Marmor)	1931	B
421	99. Hl. Philippus Neri (Figur/Tonmodell)	1931	
368	100. Brunnenentwurf Waldfriedhof München	1931	
476	101. Kriegerdenkmal f. Kirchheim Obb. (Entw.)	1931	
455	102. Hl. Stephanus (Stein) Domturm Passau	<u>1932</u>	
456	103. Löwengruppe (Stein) Domturm Passau	1932	
457	104. Schafgruppe (Stein) Domturm Passau	1932	
430	105. Marienkrönung (Steinrelief) Aussegnungshalle	1932	
448	106. Epitaph Bischof v. Mergel	1932	R
92	107. Elisabeth Georgii (Ton)	1932	B
110	108. Goethemedaille (Bronze u. Silber)	1932	M
111	109. Goetheplakette	1932	PI
112	110. Goethemed. Einseitig als Anstecknadel	1932	M
297	111. Albertus Magnus (Bronzemedaille)	1932	M
175	112. Albert Krecke (Marmor)	1932	B
176	113. Albert Krecke (Marmor)	1932	R
496	114. Grabkreuz Julius Langbehn (Eisen)	1932	
140	115. Adolf v. Hildebrand (Gips)	<u>1933</u>	B
387	116. Großes Kruzifix (Holz), Kirche Moosach	1933	
369	117. Benediktbrunnen (Stuckrelief) Marienberg	1933	
437	118. Hl. Joseph (Stuckfigur) Kloster Niederalteich	<u>1934</u>	
433	119. Zwei Engel Altarstützen (Marmor) Hl. Blut	1934	
391	120. Herz-Jesu Statue (Holz) Hl. Blut	um 1934	
432	121. Immakulata (Holzrelief) Hl. Blut	1934	
406	122. Mater dolorosa (Holzfigur) St. Martin	1934	
440	123. Schutzmantelmadonna (Stuckrelief) Schäftlarn	1934	
441	124. Zwei große Engel (Stuckrelief) Schäftlarn	1934	
442	125. Hl. Benedikt (Stuckrelief) Schäftlarn	1934	

177	126.	Albert Krecke (Bronze)	1934	PI
405	127.	Sitzende Madonna mit Kind (Gips) Regensb.	1934	
449	128.	Skulpturen zum alten Kreuz (Regensb Seminar)	1934	
262	129.	Reinhard Schwarz-Schilling (kleine Bronzestütze)	<u>1935</u>	b
450	130.	Kreuzweg Priesterseminar Regensburg	1935	
297	131.	Fürst Franz von und zu Lichtenstein	1935	M
390	132.	Christkönig Holzfigur	1935	
30	133.	Joh. Christian v. Brentano (Tonmodell f. Stein)	<u>1936</u>	B
458	134.	Epitaph Bischof Sigismund v. Ow (Marmor)	1936	
207	135.	Papst Pius X. (angelehnte Gipsbüste)	1936	B
97	136.	Benedikt Georgii (Bronze u. Gips)	1936	B
93	137.	Elisabeth Georgii (Ton)	1936	B
9	138.	v. Bauer (Bronze), Wien	1936	B
25	139.	Bo Yin RA (Bronze), Wien	1936	B
113	140.	Frau v. Guttmann (Marmor), Wien	1936	B
156	141.	Josef Hoffmann (Ton), Wien	1936	B
157	142.	Clemens Holzmeister (Bronze), Wien	1936	B
174	143.	Annette Kolb (Stein)	1936	B
121	144.	Otto v. Habsburg, Wien	1936/37	B
80	145.	Irene Georgii (Gips)	1936	B
496	146.	Grabtafel Fam. Georgii (Stuck)	1936	
343	147.	Liegendes Dromedar (Tonfigur)	1936	
358	148.	Speerwerfer (Bronzefigur)	<u>1937</u>	
418	149.	Bruder Konrad (Holz) Dom Passau	1937	
419	150.	Bruder Konrad (Holz) Tuntenhausen	1937	
229	151.	Pater Heribert Holzapfel (Ton)	1937	B
434	152.	Wunderbarer Fischfang (Marmor) Hl. Blut	<u>1938</u>	
435	153.	Kreuzweg Marquartstein Chiemgau	1938	
498	154.	Tumba Baron Cramer-Klett Hohenaschau um	<u>1939</u>	
407	155.	Maria Maien Königin (Holz) Dom Osnabrück	1939	
408	156.	Madonna m. Kind (Holz) um	1939	
215	157.	Papst Pius XII. (I. Papstbüste/ Bronze)	1939	B
98	158.	Benedikt Georgii (Gips u. Bronze)	1939	B

272	159.	Hermann W. Vogel Gipsmodell f. Porzellan	1939	B
446	160.	Erstes Epitaph Kardinal Faulhaber (zerstört)	1939/40	
392	161.	Herz-Jesu-Figur (Holz) Dom Osnabrück	um	<u>1940</u>
194	162.	H. Mayer v. Wittgenstein (Gips)	1940	B
5	163.	Carl Auer v. Welsbach (Dt. Museum)	1940	R
501	164.	Grabtafel Pastor Wilh. Daub		<u>1942</u>
444	165.	Epitaph Abt Willibald Wolfsteiner Ettal	1942	
39	166.	André Marie Ampère (Marmor) Dt. Museum	1942	R
40	167.	Sir Humphry Davy (Marmor) Dt. Museum	1942	R
41	168.	Galileo Ferraris (Marmor) Dt. Museum	1942	R
42	169.	Friedrich A. Hasselwander (Marmor) Dt. Mus.	1942	R
43	170.	Friedr. v. Hefner-Alteneck (Marmor) Dt. Mus.	1942	R
44	171.	Oskar v. Miller (Marmor) Dt. Museum	1942	R
45	172.	Hans Christian Oersted (Marmor) Dt. Museum	1942	R
46	173.	Georg Simon Ohm (Marmor) Dt. Museum	1942	R
47	174.	Antonio Pacinotti (Marmor) Dt. Museum	1942	R
48	175.	Johann Wilhelm Ritter (Marmor) Dt. Museum	1942	R
49	176.	Nicola Tesla (Marmor) Dt. Museum	1942	R
499	177.	Grabmal Hl. Cäcilia (Gipsfigur für Bronzeguss)	1942	
502	178.	Grabtafel Guter Hirte für Pastor Ehrle	um	1942
420	179.	Hl. Joseph (Marmor) Esslingen		<u>1943</u>
500	180.	Grabstein Isolde Kurz Tübingen		<u>1944</u>
503	181.	Grabstein Auferstehung A. Jung		<u>1945</u>
35	182.	Harald Dohrn (Ton)	1945	B
410	183.	Madonna (Terrak.) Bauernhaus/Höhenrain	1942	
411	184.	Thronende Madonna m. Kind (Gips)	um	1945
412	185.	Madonna m. Kind (Kunststein)	um	1945
413	186.	Madonna m. Kind (Stein) unvollendet	um	1945
232	187.	Pater Alois Mager (Terrakotta)		<u>1946</u> R
409	188.	Maria Königin (Marmor) Leutkirchen		<u>1947</u>
237	189.	Max Planck (Denkmalentw./ Büste)		<u>1948</u>
443	190.	Die hll. Drei Andechserinnen (Stein)	1949	
315	191.	Samariter (Bronze) Studentenhilfswerk	1949	PI

316	192.	St. Martin (Bronze) Studentenhilfswerk	1949	PI
317	193.	Pferderelief Reiter (Bronze) Studentenhilfswerk	1949	
324	194.	Hl. Georg (Bronze, Wandschmuck) um	<u>1950</u>	
318	195.	Reh u. Rehbock (Bronzeteller) Studentenhilfsw.	1950	
319	196.	Kühe (Bronzeteller) Studentenhilfswerk	1950	
320	197.	Schaf m. Lamm (Bronzeteller)	1950	
321	198.	Hubertushirsch (Bronzeteller) Studentenhilfsw.	1950	
447	199.	II. Epitaph Kardinal Faulhaber (aufg. 1952)	1950	
462	200.	Kriegerdenkmal Haag (Gips?)	1950	
141	201.	Adolf v. Hildebrand (Gipsbüste)	1950	B
424	202.	Erzengel Michael (Klinkerbrandrelief)	1950	
222	203.	Papst Pius XII. (Bronzemedaille)	1950	M
438	204.	St. Benedikt u. Godehard (Marmorrelief) um	1950	
223	205.	Papst Pius XII. (Bronze)	1950	PI
31	206.	Wilhelm Brünings (Tondo)	1950	R
359	207.	Weiblicher Akt (Bronzefigur) um	1950	
277	208.	Johannes Wetzel (Gips)	1950	B
90	209.	Silvia Georgii, verh. Treppesch (Bronz)	<u>1951</u>	PI
322	210.	Schäfer mit Herde (Bronzeplakette)	1951	
445	211.	Epitaph Abt Angelus Kupfer (Marmor) Ettal	1951/52	
99	212.	Ursula Georgii-Arco (Gipsrelief)	1951	R
509	213.	Grabstein Madonna m- Kind um	1951	
220	214.	Papst Pius XII. (Gips)	<u>1952</u>	R
162	215.	Kardinal Michael Faulhaber (Bronze)	1952	PI
370	216.	Steinwerfer Witt. Brunnen (Marmor)	1952	
72	217.	Selbstbildnis Theodor Georgii (Ton u. Gips)	<u>1953</u>	B
100	218.	Ursula Georgii-Arco ? (Stein)	1953	R
422	219.	Christiphorus (Stein) Passau	1953	
13	220.	Bischof M. Rackl (Gips) Eichstätt	1953	B
439	221.	Wappen f. Abtei Nideralteich (Stein)	1953	
372	222.	Div. Skizzen für Brunnenputto Ascona	1953	
3	223.	Konrad Adenauer (Bronze)	<u>1954</u>	B
221	224.	Papst Pius XII. (Gipsrelief)	1954	R

221	225.	Papst Pius XII. (Steinrelief)	1954	R
323	226.	Hubertushirsch (Ehrenzeichen)	1954	M
423	227.	Krankenhausrelief (Kalkstein) Würzburg	1954	
276	228.	Georg Wetzel (Kinderbüste in Ton)	1954	B
459	229.	Puttenfigur (Kalkstein), Bisch. Resid. Passau	1954	
460	230.	Wappen (Stein), Bischöfl. Residenz Passau	1954	
371	231.	Vater-Rhein-Brunnen in Köln (Entwurf in Ton)	1954	
477	232.	Kriegerdenkmal (Tuffstein) Leutstetten	1954	
461	233.	Taufbecken (Marmor) Kirche Haag um	1954	
504	234.	Grabtafel Kronprinz. Antonia v. Bay. Rom	<u>1955</u>	
508	235.	Grabmal Wilhelm Furtwängler (Skizze)	1955	
61	236.	Wilhelm Furtwängler (Bronze)	1955	Pl
505	237.	Hl. Franziskus (Steinrelief) Terziarenfriedhof	1955	
304	238.	Doppelporträt Scherrer (Bronze)	1955	M
428	239.	Kapellenbau mit Priesterwohnungen, Neggio	1955	
429	240.	Kreuzweg in Dorfkirche Pura b. Neggio	1955	
373	241.	Brunnensäule Bartholomäus (Holz) Höhenrain	1955	
374	242.	Brunnensäule Christopherus (Gips)Höhenraun	1955	
28	243.	Walter Braunfels (Bronze)	<u>1956</u>	B
393	244.	Guter Hirte (Bronze) Fuggerkap. Augsb.	1956	
32	245.	Gedenktafel Lena Christ (Steinrelief)	1956	
235	246.	Pfarrer J.B. Vianny von Ars (Ton)	1956	R
216	247.	Papst Pius XII. (Kleine Bronzestatuette)	1954	b
217	248.	Papst Pius XII. (Gips) „missglückt“	1956	B
224	249.	Papst Pius XII. (Bronze)	1956	Pl
59	250.	Wilhelm Furtwängler (Bronze)	1956	B
101	251.	Monika Georgii (Kinderbüste Ton)	1956	B
346	252.	Kleine Bärengruppe (Ton)	1956	
344	253.	Kleiner springender Stier (Gips)	1956	
345	254.	Liegender Widder (Bronze u. Gips) um	1956	
60	255.	Wilhelm Furtwängler (Gips u. Terrakotta)	<u>1957</u>	B
198	256.	Christian Münster (Ton)	1957	B
233	257.	Pater Rupert Mayer (Gips)	1957	B

206	258.	Papst Johannes XXIII. (Gips)		<u>1958</u>	PI
378	259.	Kronprinz-Rupprecht-Brunnen (Tonskizzen)		1958	
466	260.	Goethedenkmal (Tonentwurf)		1958	
186	261.	Max Lebsche (Gips)		1958	B
187	262.	Max Lebsche (Tafeln, Bronze)		1958	R
375	263.	Brunnenentwürfe Lebsche (Gips)		1958	
376	264.	Jüngling mit Fisch (Tonentwurf)	um	1958	
377	265.	Jüngling mit Adler (Tonentwurf)	um	1958	
347	266.	Reiher (Bronzefigur)		<u>1959</u>	
230	267.	Pater Lippert (kleine Gipsbüste)		<u>1960</u>	b
234	268.	Pater Ruppert Mayer (Gips)	um	1960	B
278	269.	Othmar Wetzel (Gipsrelief)		1960	R
238	270.	Prälat Max Blumschein (Ton)		1960	B
203	271.	Papst Johannes XXIII. (Ton)		<u>1961</u>	B
218	272.	Papst Pius XII. (Bronze)		1961	B
81	273.	Irene Georgii (Gips pat.)		1961	B
163	274.	Kardinal Wendel (Gips)		1961	B
506	275.	Epitaph Kardinal Wendel (Stein/Ganzfigur)		1961	
204	276.	Papst Johannes XXIII. (Gips pat.)		<u>1962</u>	B
205	277.	Papst Johannes XXIII. (Gips pat.) kleine Büste		1962	b
379	278.	Brunnenputto mit Fisch (Tonfigur)		1962	
219	279.	Papst Pius XII. (Gips pat.)		<u>1963</u>	B
226	280.	Pater Delp (Gips pat.)		1963	B

Bibliografie

Quellen

Nachlass von Theodor Georgii (NL Th. Georgii)

Theodor Georgii: Eidesstattliche Erklärung über den Herrn Professor Dr. Carl Weickert vom 26. November 1947

Theodor Georgii: Arbeit am Wittelsbacher Brunnen 1951
Handschriftliche Aufzeichnungen, Ende 1951

Kurzer Lebenslauf 1954
Maschinenschriftliche Zusammenstellung von Th. Georgii

Ohne Autor: Irene Georgii zum Gedächtnis 1961
„Irene Georgii, geb. v. Hildebrand 22.1.1880 – 24.1.1961 zum Gedächtnis.“ Unveröffentlichtes 3-seitiges maschinenschriftliches Manuskript

Theodor Georgii: „Erinnerungen“
Theodor Georgii: ohne Titel, 25-seitiges maschinenschriftliches Manuskript nach einer Tonbandaufzeichnung, 1961/62 (Der Titel „Erinnerungen“ wurde von der Verfasserin gewählt)

Ohne Autor: „Ein Haus erzählt“ 1977
Ohne Titel: 54-seitige handschriftliche Aufzeichnung, 1977 (Der Titel „Ein Haus erzählt“ wurde von der Verfasserin gewählt.)

Theodor Georgii „Werkheft 1927-30“
„Papas Arbeiten Th. Georgii 1927-30“: Fortlaufende handschriftliche Einträge des Künstlers zu seinen Arbeiten und Reisen in ein Heft, ohne Seitenangabe, in Form eines Werkheftes. (Der Titel „Werkheft 1927-30“ wurde von der Verfasserin gewählt.)

Theodor Georgii: Bericht über die Meisterklasse Th. Georgii vom 10. November 1947, Schreibmaschine, zwei Seiten

Verzeichnisse, Briefe, Rechnungen, Notizen, 1901-1962

Archive

Archiv der Akademie der Bildenden Künste München (ABK)
- Matrikelbuch 1904-1920, AKA 2 Matr. 8
- Personalakt: Professor Theodor Georgii. Verträge 1946-1952; Briefe 1946-1953; Zeitungsartikel 1946-1963

Archiv Asea Brown Boveri, Wohlfahrtsverband Baden/Schweiz (ABB)
Inv. Nr. 13, 4, 5, 6, 8, 14

Archiv Erzbistum München und Freising
- Kunsttopographie Pf.34.10.1; Pf. 10.4.1., Pf 4.1.1., PF 44.16.1;
- Kardinal-Faulhaber-Archiv: Bestand EAMNL Faulhaber Signatur 9026

Archiv Deutsches Museum München
Akten: VA 0378/5, VA 2156, VA 6257, VA 2176, MD 1371, MD 1401

Archiv Monacensia, Literaturarchiv München

- Dietrich v. Hildebrand: Erinnerungen. Manuskript Archiv Monacensia, o. J. Akt L5226.
- Akt Rosl Schmid

Archiv Stadtmuseum München

Inv. Nr. M 74/15, Nr. 483, Nr. 484, Nr. 74/1025, Nr. VA 0378/5

Archiv Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Inv. Nr. 12967

Archiv Wittelsbacher Ausgleichfonds Schloß Nymphenburg, München (WAF)

Inv. Nr.: PV III 29, PV II 107/1-21, P II 87, P VII 36, P VII 35, PII 36, P VII 0094

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BayHStA)

MK 49290 Domkirche Regensburg 1925-1928

MK 44664 Personalakt Theodor Georgii: Verträge, Dienstverträge, Briefe

MK 44668 Briefe, Verträge (z.T. auch Kopien von Akt MK 44664): 1946-1963

MF 71505 Verzeichnis der Marmorbüsten in der Walhalla v. 30 April 1928

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BayHStA)

1. Geheimes Hausarchiv (GHA)

- Nachlass Kronprinz Rupprecht: Briefe von Theodor Georgii 1916-1953

GHA Akt. 290, GHA Akt 635

2. Staatsarchiv München (StAM)

- Notariat (Not.) München I, Urkunde (Urk.) 1934, Urk. Nr. 392

- Notariat (Not.) München I, Urkunde (Urk.) 1934, Urk.Nr. 1224

- Notariat (Not.) München I, Urkunde (Urk.) 1934, Urk. Nr. 3231

Briefe 1946

- WB I a 4884.

Konrad Adenauer-Archiv / Privataarchiv Rhöndorf

Briefe 1929-1937

Staatliche Münzsammlung München, Archiv

Inv.: M 529, M 530, M 531, M 532, M 534, M 537, M 538, M 539, M 540, M 541,
M 542, M 543, M 545, M 546, M 547, M 2966, M 3480

Stadtarchiv München (StadtAM)

Ausstellungen & Messen: 148, 245, 418; Wohnungsamt: 58; ZA Pers. Georgii Theodor; ZA Pers. Loeb James; Zim 103 Stadtratsbeschluss v. 12.9.1929; Bestattungsamt 319, 732

Universitätsarchiv der Ludwig-Maximilians-Universität München (UAM)

Akten: SA 785 /2421, KU 444, KU 785/234, KU 3288

Allgemeine Literatur und Publikationen

Bayerischer Architekten- und Ingenieur-Verband e.V. (Hrsg.): München und seine Bauten nach 1912. München 1984

Benzberg, Christiane: „Denkmäler für die Widerstandsgruppe `Weiße Rose` in München und Hamburg“. Magisterarbeit, Bonn 1993

Berger, Ursel: Der Tierbildhauer August Gaul. Berlin 1999

Bernhart, Max: Die Münchner Medaillenkunst der Gegenwart. München-Berlin 1917

Benzberg, Christiane: Denkmäler für die Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ in München und Hamburg. Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn 1993

Billeter 2002

Billeter; Felix, Antje Günther und Steffen Cremer (Hrsg.): Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre. München 2002

Büttner 2006

Büttner, Frank Die Akademie und das Renommée Münchens als Kunststadt. In Zeitenblicke 2006

Bock 1969

Bock, Henning (Hrsg.): Adolf von Hildebrand – Gesammelte Schriften zur Kunst. Köln und Opladen 1969, Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 39

Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.)1981

Burmeister, Enno und Christine Hoh-Slodczyk, (Hrsg.): Das Hildebrandhaus in München.

Seine Erbauer – Seine Bewohner. München 1981

- Braunfels, Wolfgang: Wohnstil, Lebensstil, Arbeitsstil. In: Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.)1981, S. 62-73

- Hass, Angela: Hildebrands Freunde als seine Auftraggeber. In: Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.)1981, S. 74-88

- Sattler, Bernhard: Erinnerungen an meinen Großvater Adolf von Hildebrand und das Leben in seinem Haus. In: Burmeister/Hoh-Slodczyk (Hrsg.)1981, S. 89-94

Curtius 1951

Curtius, Ludwig: Deutsche und antike Welt. Lebenserinnerungen. Stuttgart 1951

Dirnberger 2008

Dirnberger, Verena: Eine wilde Attraktion im dekorierten Heim. Die Tiere der europäischen Porzellanmanufakturen zwischen 1895 und 1925. Dissertation München, Wolfratshausen 2008.

Ebertshäuser, Heidi C. (Hrsg.): Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse-Manifeste-Kritiken zur Münchner Malerei. München 1983

Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1926

Esche-Braunfels 1993

Esche-Braunfels, Sigrid: Adolf von Hildebrand. Berlin 1993

Feiler, Bernd 2002

Feiler, Bernd: Der Blaue Reiter und der Erzbischof . Religiöse Tendenzen, christlicher Glaube und kirchliches Bekenntnis in der Malerei Münchens von 1911 bis 1925. Dissertation München, München 2002

Finckh 1987

Finckh, Gerhard: Die Münchner Plastik der zwanziger Jahre unter Berücksichtigung der Entwicklung seit der Jahrhundertwende. Dissertation München, München 1986

Franzke, Andreas: Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts. Köln 1982

Geese, Uwe: Skulptur der italienischen Renaissance. In: Rolf Toman (Hrsg.) Die Kunst der italienischen Renaissance. Köln 1994, S. 176-237

Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. Stuttgart und Zürich 1992, 5. durchgesehene Auflage

- Georgii, Theodor: Das freie gestalten in Stein. (1921), abgedruckt in: Hubert Klees: Theodor Georgii, München 1930, S 31-35
 Georgii, Theodor: Das direkte Medailenschneiden in Stahl (1929), abgedruckt in: Hubert Klees: Theodor Georgii, München 1930, S 36-39
- Gerhardt, Karl: Alois Börsch. München Staatliche Münzsammlung. München 1998
- Giuliani, Luca: Bildnis und Botschaft. Frankfurt a. Main 1986
- Grasskamp, Walter: 190 Jahre im Zeitraffer. In 190 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. Hg. vom Rektor der Akademie der Bildenden Künste München. München Juli 1999
- Haftmann 1988
 Haftmann, Werner: Der Bildhauer Martin Mayer. München 1988
- Hamacher, A.M.: Bernhard Heiliger. St. Gallen 1978
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1953
- Hass 1984
 Hass, Angela: Adolf von Hildebrand. Das plastische Porträt. München 1984
- Heidemann, Martin: Medaillenkunst in Deutschland von 1895-1914. Berlin 1998
- Heilmeyer, Alexander: Adolf von Hildebrand. Bielefeld und Leipzig 1902
 Heilmeyer, Alexander: Adolf von Hildebrand. München 1922
- Henseleit, Frank: Der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881-1968). Leben und Werk. Dissertation Augsburg, Augsburg 2007
- Hildebrand, Alice v. 2003
 Hildebrand, Alice v.: Die Seele eines Löwen. Dietrich von Hildebrand. Düsseldorf 2003
- Hessenthal/Schreiber: Die tragbaren Ehrenzeichen des Deutschen Reiches. Berlin 1940
- Hufschmidt, Tamara F.: Adolf von Hildebrand. Architektur und Plastik. In: Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Band 164, München 1995
- Huse, Norbert: Kleine Kunstgeschichte Münchens. München 1992²
- Jachmann, Günther (Hrsg.): Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler. Dresden o.J. (1927)
 Jachmann, Günther: Adolf von Hildebrand. In: Alexander Heilmeyer: Adolf von Hildebrand. München 1922, S.7-19
- Kehr/Rebel (Hrsg.) 1998
 Kehr, Wolfgang und Ernst Rebel, (Hrsg.): Zwischen Welten. Adolf von Hildebrand (1847 bis 1921) Person, Haus und Wirkung. München 1998
 - Rebel, Ernst: Grenzgänger und andere. In: Kehr/Rebel (Hrsg.) 1998
 - Nida-Rümelin, Julius: Nachwort. In: Kehr/Rebel (Hrsg.) 1998
- Kiessling 1982
 Kiessling, Hans: Begegnung mit Bildhauern. Münchner Kunstszene 1955-1982. St. Ottilien 1982
- Kemp, Martin: Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance. Köln 1997
- Kirchberger, G.: Die Weiße Rose. München 1980

- Kirchenführer St. Martin in München-Moosach 1999
 Römisch, Monika: Kath. Pfarrkirche St. Martin München-Moosach. Kirchenführer. München 1999
- Kirchenführer Heilig Blut München o.J.
 Schnell, Hugo (Hrsg.): Kirchenführer Heilig Blut München; Nr. 55 o.J.
- Kirchliche Mitteilungen der Pfarrgemeinde St. Paul Esslingen, Nr.11, 1957
- Klees 1930
 Klees, Hubert: Theodor Georgii. München 1930
- Klemenz, Brigitta (Hrsg.): Edigna zu Puch. Fürstenfeldbruck 1999
- Kuhl, Uta: Hans Wimmer. Das plastische Werk. München 1999
- Kuller, Christiane und Maximilian Schreiber 2006
 Das Hildebrandhaus. Eine Münchner Künstlervilla und ihre Bewohner in der Zeit des Nationalsozialismus. München 2006
- Kuhn, Alfred: Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart. 2. Aufl., München 1927/28
- Kurz, Isolde: Der Meister von San Francesco. Tübingen 1931
 Kurz, Isolde: Florentinische Erinnerungen. Tübingen 1938
- Landeshauptstadt München: Themen Geschichts Pfad. Orte des Erinnerns und Gedenkens. Nationalsozialismus in München. München 2010
- Langer, Brigitte: Das Münchner Künstleratelier des Historismus. Dachau 1992.
- Leitgeb, Guido B.: Münster Frauenwörth und seine Heiligtümer, München 1947
- List, Claudia: Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst. Stuttgart, 1993
- Mielsch, Beate: Denkmäler, Freiplastiken, Brunnen in Bremen 1800-1945.
- Müller-Lauter, Erika: Grabmäler in Berlin IV. Berlin 1985
- Néret, Gilles: Michelangelo 1475-1564. Köln 1998 (Taschenverlag)
- Ohne Autor: Die Plastiken des Theatiner-Verlags. München, o.J.
- Pacelli, Eugenio: Der Heilige Konrad von Parzham, hg. von Peter Marius Mayer, o.O. 1937
- Panofsky, Ernst: Albrecht Dürer. 2 Bände, Princeton 1948
- Partsch, Susanne: Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert I. Stuttgart 2002 (Reclam)
- Pecht, Friedrich: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, 1. Reihe. Nördlingen 1877
- Pollack, Ludwig und Margarete Merkel Guldán: Römische Memoiren. Berlin 1994
- Ranke, Winfried: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Köln 1986
- Richardi, Hans-Günter u.a.: SS-Geiseln in der Alpenfestung. Bozen, 2. Auflage 2006, passim

- Roettgen, Steffi (Hrsg.): Skulptur und Plastik auf Münchens Straßen und Plätzen. Kunst im öffentlichen Raum 1945-1999. Puchheim 2000.
- Roettgen, Steffi: Dal „Börsen Curier“ di Berlinobal „Genio“ di Firenzo. Lo Storio Robert Davidsohn (1853-1937) e il suo ineditolascito fiorentino, in: Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900, a cura Max Seidel. Florenz 1998
- Roh, Franz: Deutsche Plastik von 1900 bis Heute. München 1963
- Ruhland, Michael: Im Rachen des Dämons. In: Käppner, Joachim u.a.: München. Die Geschichte einer Stadt. München 2008, S. 337-339.
- Sattler, Bernhard: In Bayerische Akademie der Schönen Künste (Hrsg.): Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. München 1962
- Sattler, Florian (Hrsg.): Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. München 2008
- Schad, Martha: Bayerns Königinnen. 3. Auflage, Augsburg 2005
- Schmidt, Isolde und Ulrike Wendland: Restaurierungen am Regensburger Dom 1859-1939. Abschlussarbeit für das Aufbaustudium Denkmalpflege der Universität Bamberg und der Fachhochschule Coburg 1987/88. Bamberg 1988.
- Schmidt, Isolde: Restaurierungen am Regensburger Dom 1859-1939. In: Der Dom zu Regensburg Ausgrabungen-Restaurierung-Forschung. Bamberg 1988 (Sonderdruck)
- Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Verbindliches und Unverbindliches in der Kunst. In: Friedrich Piel u. Jörg Träger (Hrsg.): Festschrift für Walter Braunfels zum 65. Geburtstag. Tübingen 1977
- Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. : Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts und ihre Stellung innerhalb der deutschen Kunst und internationalen Bildhauerei. In: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hg. von Julius Müller-Hofstede und Werner Spies. Berlin 1981, S. 289-309
- Schneckenburger, Manfred: Skulpturen und Objekte. In Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Ingo F. Walther; Köln 2000, Teil II
- Schreiber, Georg: Die Bayerischen Orden und Ehrenzeichen. München 1964
- Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Die >Kunststadt< München 1937. Nationalsozialismus und >Entartete Kunst<, München 1987, Abdruck: Offizieller Ausstellungskatalog: Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München, S. 222-241
- Siegenthaler, Silvia: Die Villa Boveri in Baden. Bern 1999
- Spielmann, Heinz (Einführung): Martin Mayer Frauen. München 2002
- Steger, Simone: Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807 – 1842). Dissertation München, Großhöhenrain 2011
- Steguweit, Wolfgang: Die Medaillen und Gedenkmünzen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Die Kunstmedaille in Deutschland. Bd. 14, Berlin 2000
- Straub, Eberhard: Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie. München 2007
- Vasari, Giorgio: Das Leben von Leonardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti. Hg. von Roland Kanz, Stuttgart 1996 (Reclam)
- Wackernagel, Martin: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Leipzig 1938

Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985

Weiß, Dieter J.: Kronprinz Rupprecht von Bayern. Eine politische Biografie. Regensburg 2007

Zimmermanns, Klaus: Fritz August Kaulbach. Werkverzeichnis-Lebensdaten-Charakteristik, München 1980

Ausstellungskataloge

Ausst.-Kat. Berlin 2008

Christenkreuz und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus. Hrsg. Stefanie Endlich u.a., Berlin 2008

Ausst.-Kat. Berlin 2009

Künstlerfürsten. Max Liebermann, Franz von Lenbach, Franz von Stuck. Hg. von der Stiftung Brandenburger Tor Berlin, Berlin 2009

Ausst.-Kat. Düsseldorf 2012

El Greco und die Moderne. Museum Kunstpalast Düsseldorf. Düsseldorf 2012

Ausst.-Kat. Freiburg 1989

Hofstätte, Hans M. (Hrsg.): Ludwig Thoma. Gemäldeausstellung zum 100. Geburtstag. Augustiner Museum Freiburg. Freiburg 1989

Ausst.-Kat. Freiburg 2003

Martin Flascher (Hrsg.): Adolf Furtwängler der Archäologe. Ausstellung Freiburg i. Br. 2003. Freiburg i. Br. 2003

Ausst.-Kat. Mannheim 1992

Christian Tümpel (Hrsg.): Deutsche Bildhauer 1900-1945 entartet. Ausstellung der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1992. Königstein/Taunus o. J.

Ausst.-Kat. München 1909, 1918, 1921-1931

- X. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast 1909

- Münchner Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast 1918

- Münchner Kunstausstellung im Glaspalast 1921-1931

Ausst.-Kat. München 1972

Bayern Kunst und Kultur. Ausstellung Stadtmuseum München. München 1972

Ausst.-Kat. München 1976

125 Jahre Bayerischer Kunstgewerbeverein. Ausstellung Stadtmuseum München. München 1976

Ausst.-Kat. München 1979

Stölzl, Christoph (Hrsg.): Die Zwanziger Jahre in München. Ausstellung Stadtmuseum München. München 1979

- Finckh, Gerhard: II. Plastik. In: Ch. Stölzl (Hrsg.): Die Zwanziger Jahre in München. München 1979, S. 515-520

- Finckh, Gerhard: Karl Röhrig – ein sozialkritischer Außenseiter der Münchner Bildhauer. In: Ch. Stölzl (Hrsg.): Die Zwanziger Jahre in München. München 1979, S. 163-165

- H. und J.A. Schmoll gen Eisenwerth: Plastik und figürliches Handwerk. In: Ch. Stölzl (Hrsg.): Die Zwanziger Jahre in München. 1979, S. 159-161

Ausst.-Kat. München 1982

H. und J.A. Schmoll gen Eisenwerth: Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts und ihr Stellung innerhalb der deutschen und internationalen Bildhauerei. In: Ch. Stölzl (Hrsg.): Karl Röhrig 1886-1972. In: Ausstellung Stadtmuseum München, München 1982

Ausst.-Kat. München 1984

Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.) München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung der Christlichen Kunst in München um 1900. In Ausstellung Haus der Kunst München, München 1984

Ausst.-Kat. München 1987

Esche-Braunfels, Sigrid: Marées und Hildebrand. In: Ausstellung Neue Pinakothek München. München 1987

Ausst.-Kat. München 1997

Bayerische Akademie der Wissenschaften und ihre Mitglieder im Spiegel von Medaillen und Plaketten. Bearbeitet von Wesche, Markus und Michaela Kostial. In: Ausstellung Staatliche Münzsammlung München. München 1997

Ausst.-Kat. München 2002

Bayerischen Staatsarchiv, Hrsg. Archiv des Erzbistums München und Freising: Kardinal Michael von Faulhaber, 1869 bis 1952, Ausstellung zum 50. Todestag. München 2002

Ausst.-Kat. München 2003

Kolbe, Jürgen (Hrsg.): Wagners Welten. Ausstellung Stadtmuseum München 2003. Wolfratshausen 2003

Ausst.-Kat. München 2009

Sammlung James Loeb. Ausstellung Antikensammlung München 2009. Hrsg. von Raimund Wünsche u. Matthias Steinhart. In: Raimund Wünsche (Hrsg): Forschung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek, Band 1

Ausst.-Kat. Murnau 2000

James Loeb 1867-1933. Kunstsammler und Mäzen. Bearbeitet von Brigitte Salem. Sonderausstellung im Schoßmuseum Murnau 2000. Murnau 2000

Ausst.-Kat. Rosenheim 2008

Adel in Bayern–Ritter, Grafen, Industriearbeiter. Bayerische Landesausstellung, Rosenheim 2008

Ausst.-Kat. Schwerin 2006

Zur Diskussion gestellt. Der Bildhauer Arno Breker. Ausstellung Schleswig-Holstein-Haus Schwerin, Schwerin, 2006

Kataloge

Auktionskatalog Neumeister München 2007

Sonderauktion Fritz Behn (1878-1970). Auktion Nr. 14 vom 14.11.2007

Katalog Münzkabinett Berlin 2000

Die Medaille und Gedenkmünze des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Katalog Münzkabinett, Staatliches Museum zu Berlin. Berlin 2000

Katalog Bremen 1975

Katalog der Medaillen und Plaketten des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen. Bremen 1975
Kunsthalle Bremen: Sammlungsliste Skulptur

Katalog Duisburg 2006

Das Jahrhundert Moderner Skulptur. Stiftung Wilhelm Lehmbruckmuseum, Duisburg, Sammlungskatalog, Band 1, Köln 2006

Katalog Köln 1988

Skulptur in Köln. Bildwerke des 20. Jahrhunderts im Stadtbild. Hrsg. Museum Ludwig Köln. Köln 1988

Katalog Leipzig 2001
Europäische Plaketten und Medaillen des 19. und 20 Jahrhunderts. Bestandskatalog der Sammlung
Grassmuseum Leipzig. Museum für Kunsthandwerk, Leipzig 2001

Katalog Leipzig 2004
Museumsführer: Museum der bildenden Künste Leipzig 2004. Berlin 2004

Katalog München 1995
Staatsgalerie moderner Kunst München: Erläuterungen zu ausgewählten Werken. Hg. von der
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Bearbeitet von Carla Schultz-Hoffmann. München 1995

Katalog Landesmuseum Schloß Gottorf
Museumsführer Stiftung Schleswig – Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf. Hrsg. Herwig
Guratzsch. München, London, New York. München o. J.

Zeitschriften

Arte cristiana
Girelli, I.: La via crucis die Theodore Georgii. In: Arte cristiana, Anno XXIII Nr. 4 (266) Aprile 1935, S.
122-123

Blätter für Münzfreunde
Zeitschrift für Münz- und Medaillenkunde, Band XVI, Jg. 59-61, Halle a. d. Saale 1927

Der Kunstwart
Popp, Joseph: Moderne Bildnerie. In: Der Kunstwart, Nr. 40, 1926/27, S. 83f.

Der Naturstein
Fachzeitschrift für Steinmetze
- Theodor Georgii: Freie Bildhauerei am Dom zu Passau. In: Der Naturstein, Ulm, Heft 4, 1952
- Georgii, Theodor: Freies Aushauen in Stein. Die Erneuerung der linken Figurengruppe „Die zerstörende
Kraft des Wassers“ am Münchner Wittelsbacher Brunnen von Adolf von Hildebrand. In: Der Naturstein,
Ulm, Heft 3, 1954
- Georgii, Theodor: Freie Bildhauerei in Stein. In: Der Naturstein. Ulm, Ausgabe 3, 1956
- Titelblatt Abbildung der Steintafel Kloster Frauenwörth: In: Der Naturstein, Heft 3, März 1957

Der Sammler
Eduard Engels: Franz von Lenbach. In: Der Sammler, Nr. 55, 1904

Der Zwiebelturm
Monatsschrift für das bayerische Volk und seine Freunde
- ohne Autor: Das Grabmal des Frhr. Theodor von Cramer-Klett von Professor Theodor Georgiiauf
Schloß Hohenaschau in der Schlosskapelle. In: Der Zwiebelturm, 10 Jg. Nr.4, 1955
- Abt Hugo Lang O.S.B.: Freiherr Theodor von Cramer Klett. In: Der Zwiebelturm, 10 Jg. Nr.4, 1955,
- Sattler, Bernhard: Adolf von Hildebrand vor 50 Jahren. In: Der Zwiebelturm, Jg. 26, Heft 1, 1971

Die Christliche Kunst
- Faulhaber, Michael von: Kirche und Kunst. Predigt gehalten am 31. Dezember 1929. In : Die
Christliche Kunst. Bd. 26, 1930
- Lill, Georg: Münchner Kirchen. In: Die Christliche Kunst 23, 1926/27

Die Heimat
Deneken, Friedrich: Ein Grabengel: In: Die Heimat, Krefeld, Jg.1, 1921
Lit.: RBT: In: Die Heimat (Krefeld), Jg. 2, 1922

Die Kunst
- Riezler, Walther: Die Plastik im Ausstellungspark und das Hauptrestaurant. In: Die Kunst 18, 1908, S.
450-472

Die Kunst für Alle

- Heilmeyer, Alexander: Theodor Georgii. In: Die Kunst für Alle. Band XXXVI 1920-21, S. 328-339
- Georgii, Theodor: Das freie Gestalten im Stein. In: Die Kunst für Alle. Band XXXVI 1920-21, S. 340-345

Kunst und Handwerk

Habisch, G.: Neuere Entwicklung der Medaillenkunst besonders in München. In: Kunst und Handwerk, 1897 und 1905/06.

Kunst und Künstler

Wölfflin, Heinrich: Adolf von Hildebrand zu seinem siebzigsten Geburtstag am 6. Oktober (1918). In: Kunst und Künstler XVI (1918), S. 6-20

Kunsthistorische Arbeitsblätter (KAb)

- Bonnet, Anne-Marie: Auguste Rodin. Wegbereiter der Moderne. In: KAb 2/2000, S. 47-56
- Kopp-Schmidt, Gabriele: Einführung in die Skulptur und Plastik der Moderne. In: KAb 11/2003, S.5-16

Münchner Leben

Berthold, Margot: Professor Theodor Georgii zum 80. Geburtstag. In: Münchner Leben, 8.Jg., Heft 8, August 1963

Schönere Heimat

- Esche-Braunfels, Sigrid und Vincent Mayr: Der Wittelsbacher Brunnen in München von Adolf von Hildebrand. Die Wiederherstellung des Steinwerfers nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Schönere Heimat. Erbe und Auftrag. Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V. 92. Jg. Heft 3, 2003, S. 155-160
- Gmeinwieser, Siegfried: Die Heilige Caecilia, Patronin der Münchner Hofmusiker. Die Gründung der Caecilienbruderschaft von St. Cajetan. In: Schönere Heimat. 92. Jg. Heft 3, 2003, S. 173-178

Süddeutsche Monatshefte

Theodor Georgii: Adolf von Hildebrand. In: Süddeutsche Monatshefte, Februar 1921

Zeitungsartikel

Aiblinger Heimatblatt

Klees, Hubert: Ein Leben für die Bildhauerkunst. Nr. 9 v. 21. 1.1950

Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger

- Breuer, Peter: Von Münchner Künstlern und ihrem Schaffen, 64. Folge: Bei Theodor Georgii. In: Bayerische Staatszeitung Nr. 71 v. 27./28.3.1932
- h.m.: Bronzesarkophag für Amerikaner. In: Bayerischer Staatszeitung, Nr. 230 v. 5./6. Oktober 1930;

Ebersberger Zeitung

o.A.: Lena Christ Glonn. In: Ebersberger Zeitung Nr. 267 v. 7. Nov. 1956

Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)

Roeck, Bernd: Toskanische Phantasien. In: FAZ v. 15.8.2003

Hessische Allgemeine Zeitung

o. A.: Fischreier für den Schneidlerschen Graben. In: Hessische Allgemeine Zeitung, Jg. 255, Nr. 62, März 1959

Main Post

o. A.: „Zur Eröffnung des neuen Baus des Luitpoldkrankenhauses“. In: Main-Post Nr. 33 v. 10. 2.1954

Mangfallbote

- hm: Ein Leben für die Kunst. Zum 70. Geburtstag von Frau Irene Georgii. In Mangfallbote, 21. Januar 1950
- o. A. Professor Theodor Georgii ein Achtziger. In Mangfallbote Nr. 100 v. 30.4.1963

Münchener Katholische Kirchenzeitung

- K.L.: An der Bahre des Kardinals. In: Münchener Katholische Kirchenzeitung v. 22.6.1952
- Georgii, Theodor: Wie der Kardinal ein Grabmal bestellte. In: Münchener Kirchenzeitung v. 22.6.1952
- E.W. Theodor Georgii 80 Jahre. In: Münchener Katholische Kirchenzeitung v. 12.5.1963
- Klees, Hubert: In memoriam Theodor Georgii. In: Münchener Katholische Kirchenzeitung , Nr. 36, 1963

Münchener Merkur (MM)

- W.K.: „Zerstörende Kraft“ wird wieder aufgebaut. In: MM Nr. 252 v. 5.10.1950
- o. A.: Das Grabmal in der Bischofsgruft. In: MM v. 22.7.1952
- Georgii, Theodor: Der Steinwerfer auf dem Wasserpferd. In: MM Nr. 221, v. 13./14. 11. 1952
- G.M.: In: MM Nr.16 v. 19.1.1955
- Berthold, Margot: Ein Leben in lauter Schönheit. In: MM v. 28/29.1. 1961
- Georgii, Theodor: Was ist mit dem Wittelsbacher Reiter? In: MM Nr. 101 v. 27/28.4.1963
- o. A.: Theodor Georgii 80 Jahre. In: MM Nr.103 v. 30.4./1.5.1963

Münchener Neueste Nachrichten (MNN)

- Heilmeyer, Alexander: Münchener Künstlerköpfe. Der Bildhauer Theodor Georgii. In: MNN Nr. 163 v. 17.6.1930
- A.H.: Sarkophag. In: MNN Nr. 255 v. 19. Sept. 1930
- Heilmeyer, Alexander: Theodor Georgii 50 Jahre alt. In: MNN, Nr. 118 vom 30. April 1933

Münchener Stadtanzeiger

- o. A.: Künstler aus Münchens leuchtender Zeit. In: Münchener Stadtanzeiger v. 5.4.1958

Neue Passauer Presse

- fm: Professor Georgii verzichtet auf ein Modell. Der „Christopherus“ nicht sein erstes Werk in Passau. In: Passauer Neue Presse, Nr. 59 v. 16.4.1953
- o. A.: „Das Tor zur Stadt bewacht der Hl. Christophorus.“ In: Passauer Neue Presse, Nr. 75 v. 14.5.1953

Neueste Nachrichten

- K.W.: „Der Wächter am Grabe“. In: Neueste Nachrichten v. 16.3.1921

Rheinische Post

- Betz, Ester: Welt der Ordnung. Theodor Georgii zum 75. Geburtstag. In: Rheinische Post Nr. 101, v. 1. 5. 1958
- Betz, Ester: Lebenserinnerungen eines Bildhauers. In: Rheinische Post Nr. 100, v. 30. 4. 1963

Süddeutsche Zeitung (SZ)

- Lachner, Johann: Wittelsbacher Brunnen 1952. Erneuerung der zerstörten linken Gruppe. In: SZ v. 30.4.1952
- Ne: Theodor Georgii, ein Siebziger. In: SZ Nr. 99 v. 30.4.1953
- Lachner, Johann: Theodor Georgii zum 75. Geburtstag. In: SZ v. 30.4.1958
- Mager, Friedrich: Brunnen singt ein bayrisch Lied. Heute Grundsteinlegung des Kronprinz-Rupprecht-Denkmal am Marstallplatz. In: SZ, Nr. 278 v. 20.11.1959.
- Lachner, Johann: Adolf von Hildebrand und seine Welt. Zu einem Dokumentenband über den Münchener Bildhauer. In SZ Nr. 209 v. 31.8.1962
- Lachner, Johann: Theodor Georgii 80 Jahre. In: SZ, Jg. 19, Nr. 103 v. 30.4./1.5. 1963
- Lachner, Johann: Theodor Georgii gestorben. In: SZ, Jg. 19, Nr. 201 v. 22.8.1963
- Kowa, Günter: Erstarrte Antike, biegsame Anpassung. In: SZ v. 1.7.2006

- o. A.: Lena Christ. In: SZ Nr. 268 v. 21.11.2006
- Schmidt, Wally: Baureferat putzt ein lästiges Anhängsel heraus. In: SZ Nr. 17 v. 22.1.2007
- Hoffmann, Dieter: Vater der Quanten. In: SZ Nr. 92 v. 19/20. 4. 2008
- Borchmeyer, Dieter: Der Teufel holt die Musik. Vor 75 Jahren: Die Münchner Intrige gegen Thomas Mann. In: SZ Nr. 37 v. 13.02.2008

Lexika und Handbücher

Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon.

Bautz, Friedrich Wilhelm (Hrsg.), Band I (1990), Spalten 1472-1473

- Kloeden, Wolfdietrich: Bd. VII (1994);
- Sauer, Ekkart Band XX (2002)
- Hemmerle, Bernhard, Bd. XXIII (2004), Spalte 561-565

Christliche Ikonographie in Stichworten

Sachs, Hannelore, Ernst Badstüber und Helga Neumann (Hrsg.): Christliche Ikonographie in Stichworten
6. Auflage München, Berlin 1996

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler

- Bayern II: Niederbayern, bearbeitet von Michael Brix u.a., München, Berlin 1988
- Bayern IV: München und Oberbayern, bearbeitet von Ernst Götz u.a., München, Berlin 1990

Die Bischöfe der deutschsprachigen Länder 1785/1803 bis 1945

Gatz, Erwin (Hrsg.): Die Bischöfe der deutschsprachigen Länder 1785/1803 bis 1945
Ein biographisches Lexikon, Berlin 1983.

Keller, Hiltgards L.: Reclams Lexikon der Heiligen und Biblischen Gestalten. Stuttgart 1987,
6. Aufl.

Rauch, Alexander (Hrsg.): Denkmäler in Bayern. Stadt Eichstätt. München / Zürich 1989

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. Engelbert Kirschbaum und Walter Braunfels, 8 Bände,
Freiburg i. Br. 1968 (Sonderausgabe 1994)

Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten.

Keller, Hilgards L.: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten.
6. durchgesehene Auflage, Stuttgart 1987

Saur K.G. (Hrsg) Allgemeines Künstler Lexikon. München und Leipzig 1951

Seemann`s Lexikon der Skulptur

Dürre, Stefan (Hrsg.): Seemann`s Lexikon der Skulptur. Leipzig 2007

Thieme/Becker

Thieme, Ulrich und Felix Becker u.a.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis
zur Gegenwart. 37 Bände, Leipzig 1907 ff.

Vollmer

Vollmer, H. (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. Leipzig 1953 ff.

Internetquelle

Wird eine Internetquelle angegeben so bezieht sie sich auf den Stand Mai 2013

Personenregister Bildnisse mit Katalog-Nummern

Abt Willibald Wolfsteiner, 287
Abt Peter Klotz, 288
Adenauer, Konrad, 1-3
Ammann, Josef Albert, 4
Ampère, André Marie, 39
Auer von Welsbach, Carl, 5
Bäumler, Dr., 6
Baisch, Else 7, 8
Bauer, Dr. von, 9
Beethoven, Ludwig van, 10
Behn, Fritz, 11
Bergmann, Wilhelm von, 12
Bischof Michael Rackl von Eichstätt, 13
Blinzig, Alfred, 14
Blinzig, Margarete (Tochter von Alfred), 15
Böhm, Dr. Gottfried, 16
Bohnke (Enkel von Mendelsohn), 17
Boveri, Ivonne, 23
Boveri, Ursuli 24
Boveri, Victoire, 22
Boveri, Walter, 18-21
Bô Yin Râ (Joseph Anton Schneiderfranken), 25
Braunfels, Walter, 26-29
Brentano, Johann Christian von, 30
Brünings, Wilhelm, 31
Caro, Nicodem, 289
Christ, Lena , 32
Cramer-Klett, Freiherr Theodor von, 33
Davidsohn, Robert, 290
Davy, Sir Humphry, 40
Deckel-Rommel, Isy, 34
Denecken, Friedrich, 291
Dohrn, Harald, 35
Dohrn, Maria (gen. Mima), 36
Don Mario Böhme, 37
Drey, Siegfried, 38
Erzabt Norbert Weber St. Ottilien, 50
Fehr (Mädchen), 51
Ferraris, Galileo, 41
Fischer, Theodor, 52
Furtwängler, Adolf, 53-55
Furtwängler, Wilhelm, 56-61
Geffcken, Walter, 62
Gehrock, 63
Georgii, Benedikt, 94-98
Georgii, Elisabeth, 92,93
Georgii, Georg, 83, 84

Georgii, Irene geb. Hildebrand, 73-81
Georgii, Maria verh. Wetzel, 91
Georgii, Max, 102
Georgii, Mira, 103
Georgii, Monika verh. Lassack, 101
Georgii, Otto Georg II, 64-67
Georgii, Silvia verh. Treppesch, 85-90
Georgii, Sofie, 68, 69
Georgii, Theodor, 70-72
Georgii-Arco, Ursula, 99, 100
Görres, Johann Joseph v., 104-106
Goethe, Johann Wolfgang v., 107-112
Gutmann, Frau v., 113
Gwinner, Arthur v., 114, 115
Gwinner, Wilhelm v., 116
Gwinner, Wilhelm v. (Kind, 117
Haber, Fritz, 118-120
Habsburg, Otto v., 121
Häusler, Hedwig, 122
Haimberger, Momi, 123
Hamburger, Siegfried Johannes, 124
Harries, Hertha geb. von Siemens, 125, 126
Hartmann, 127
Haselwander, Friedrich August, 42
Hefner - Alteneck, Friedrich von, 43
Heigel, Karl Theodor v., 292
Heisenberg, August, 128
Helbing, Hugo, 129
Hertwig, Richard, 130
Hildebrand, Adolf v., 131-141
Hildebrand, Bärbel, 150
Hildebrand, Elisabeth verh. Brewster, 146, 147
Hildebrand, Eva verh. Sattler, 145
Hildebrand, Irene v., 142-144
Hildebrand, Silvia verh. Baltus, 148, 149
Hildebrand, Otto, 151, 152
Hildebrand, Richard, 153
Hindenburg, Paul v., 154
Hocheder, Carl, 155
Hoffmann, Josef, 156
Holzmeister, Clemens, 157
Hufschmied, 158
Jachmann, Günther, 159
Kardinal Ehrle, Franz, 160
Kardinal Faulhaber, Michael von, 161, 162
Kardinal Wendel, Joseph, 163
Kaulbach, Friedrich August, 164, 165
Kerschensteiner, Georg Michael, 293
Klingler, Karl, 166-168

Klingler, Wolf, 169
 König Ludwig III von Bayern u. Königin Marie Therese, 170-173
 Kolb, Annette, 174
 Krecke, Albert, 175-177
 Kronprinz Rupprecht von Bayern, 178-183
 Kronprinzessin Antonia von Bayern, 185
 Kühlmann, Richard v., 295
 Lebsche, Max, 186, 187
 Lichtenstein, Franz Fürst von und zu, 297
 Liebig, Justus Freiherr von, 188, 189
 Lilienthal, Otto v., 190
 Lipps, Theodor, 296
 Loeb, James, 191-193
 Magnus, Albertus, 297
 Mayer v. Wittgenstein, H., 194
 Michalowsky, Carl, 195
 Miller, Oskar v., 44, 298-300
 Muck, Karl, 196, 197
 Müller, Friedrich von, 301
 Münster, Christian, 198
 Muffat, 199
 Natascha, 200
 Oersted, Hans Christian, 45
 Ohm, Georg Simon, 46
 Otte und Lange, 201
 Paap (Frau), 202
 Pacinotti, Antonio, 47
 Papst Johannes XXIII., 203-206
 Papst Pius X., 207
 Papst Pius XI., 208-213
 Papst Pius XII., 215-224
 Pastor, Constanze Freifrau v., 225
 Pater Delp, Alfred SJ, 226
 Pater Holzapfel, Heribert OSB, 227-229
 Pater Lippert, Peter SJ, 230
 Pater Mager, Alois OSB, 231, 232
 Pater Mayer, Rupert SJ, 233, 234
 Pfarrer Vianney, Jean Marie, 235
 Picard, Max, 236
 Planck, Max, 237
 Prälat Blumschein, Max, 238
 Prälat Münch, Franz Xaver, 239
 Puttkammer, Freiherr von, 240
 Reinach, Anneliese, 241
 Reinach, Adolf (Kind), 242
 Reinach, Brigitte, 243
 Richthofen, Manfred Freiherr von, 244
 Rilke, Frau, 245
 Ritter, Johann Wilhelm, 48

Röntgen, Wilhelm Conrad, 246, 247
Salomonsohn, Arthur, 248, 249
Sattler, Bernhard, 250
Sattler, Carl, 251
Sattler, Ernst, 252
Sattler, Gabriele, 253
Sattler, Jacobine, 254
Schäufelen, Alfred, 302
Schäufelen, Eugenie, 303
Schaller, Hans Otto, 255
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 256
Scherrer, Arthur, 304
Siegert, Friedrich, 305
Schimmelpfeng (Frau), 257
Schönleber, Bernhard, 258
Schumacher (Shoemaker), Friedrich (Frederick), 259
Schumacher (Mutter), 260
Schwarz (Hauptmann), 261
Schwarz-Schilling, Reinhard, 262
Seeböck, F., 263
Sommerfeld, Arnold 264
Spiegel (Colmar), 265
Stadler, Anton (Maler), 266, 267
Stadler, Toni (Bildhauer), 306
Stauss, Karin v., 268
Stauss, Dieter v., 269
Stauss, Ulf v. 270
Strehle, W., 307
Strüder, W.J., 308
Tattenbach, Maria Gräfin, 271
Tesla, Nicola, 49
Vogel, Hermann Wilhelm, 272
Vossler, Karl, 273
Wachsmuth, Kurt, 310
Wassermann, Karin, 274
Weibl. Büste nach Modell, 275
Wetzel, Georg, 276
Wetzel, Johannes, 277
Wetzel, Othmar, 278
Witt, Peter, 279
Wölfflin, Heinrich, 280
Wolf, Adolf, 281
Wolters, Paul, 282, 283
Zeppelin, Ferdinand Graf v., 284
Zumbusch, Ludwig v. 285
Zwiedineck von Südenhorst, Otto, 286

DOKUMENTE

Vorbemerkung zu Dokument 1

Zur Genese des ersten Dokumentes ist zu bemerken, dass die „Erinnerungen“ von Theodor Georgii auf Tonband gesprochen wurden. Ein genaues Datum läßt sich nicht bestimmen, muss jedoch nach dem Tod seiner Frau Irene (Januar 1961) erfolgt sein, da ihr Ableben erwähnt wird. Nach dieser Tonbandaufzeichnung wurde das Dokument von Georgiis Tochter Maria Wetzel maschinenschriftlich übertragen, von dem mir ein Durchschlag aus dem Nachlass vorlag, der hier eingescannt wurde und als Quelle erstmalig veröffentlicht wird. Die in der Abschrift entstandenen Lücken beruhen auf der schlechten Qualität der Tonbandaufzeichnung. Die Originalabschrift wurde später handschriftlich von verschiedenen Familienmitgliedern (vorwiegend von Georgiis Schwiegersohn Dr. Othmar Wetzel und seiner Frau Maria) mit verschiedenen Stiften korrigiert. Die meisten Verbesserungen beziehen sich auf Tippfehler und sprachliche Unglätten. Einige Namen wurden eingefügt (z.B. S.17 Musiker „Braunfels“) und verbessert (z.B. S.12 „Vagard“ in „Lagad“ -muß jedoch Julien Lagae sein, als Mitarbeiter von Thomas Vinçotte). und einige Lücken ergänzt. Auszüge nach diesem Dokument wurden in dem Zeitungsartikel „Lebenserinnerungen eines Bildhauers“ von Ester Betz am 30. April 1963 in der Rheinischen Post zitiert, die jedoch teilweise nicht wörtlich mit der korrigierten Abschrift übereinstimmen. So ist anzunehmen, dass Georgii selbst noch an diesen Korrekturen beteiligt war. Die Version mit Korrekturen lag mir erst unmittelbar vor der Veröffentlichung der Dissertation vor.

Dokumente (1 - 6)

1. Erinnerung um 1961/62

- 1 -

....Den Eindruck den ich als Kinde hatte in Russland. Denn das formt den Menschen es ist kein Zufall wo ein Mensch geboren ist, was seine ersten Eindrücke sind es ist immer wie eine Fügung und obgleich ich annehmen muß, daß es keine künstlerischen Eindrücke sind so ist es doch die seelische Weite des Landes, viel Einsamkeit dünn besiedelt, nette Bauern aber sehr primitiv noch, grade daß sie ihre Pflüge nicht aus einem Baumast gemacht haben sie waren schon witer gewesen und hatten einen richtigen kleinen Pflug gehabt. In dieser Gegend liegt das Kreisstädtchen Morowitschi und zwar über Fluß vom Star ein ziemlich heftig fließender Fluß, der viel Kiesgeröll mit sich führt und auch viel Schwefelkies hat und dann hinter dem Ilmensee. Das zeigt schon das Land in dem ich geboren bin, der Landstrich ziemlich hoch liegen muß mehrere hundert Meter, sonst würde der Fluß nicht so eifrigdem See zufließen können. Dort sind Vorkommen von Ton, der sich eignet für feuerfesten Ton und feuerfeste Röhren. Das hat ein Deutsch-Russe Wachter eine Fabrik gegründet, er brauchte einen Direktor und das wurde mein Vaterder gerade mit guten Zeugnissen von der technischen Hochschule in München absolviert hat. Mein Vater trat den Dienst an 1981, dann fuhr er als er sich eingerichtet hatte nach Esslingen heiratete meine Mutter und ich wurde geboren im Jahre 1983, In Russland, als Bürger von Esslingen. Mein Großvater war der erste Präsident der deutschen Botschaft und hat als dieser ein Denkmal mit einer Bronzestue Eslingen an der Halde. Das liegt östlich an Petersburg-Moskau u. zw. ist die Strecke mit dem Lineal vom Zaren angegeben worden und auch so gebaut, ohne Rücksicht auf die anliegenden Ortschaften.- die Nokalgebahn - Auf Kilometer 236 geht eine kleine Zweigbahn von 30 km nach Morowitschi. Es waren dort nicht viele Deutsche. Wir hatten lauter russische Bedienstete. Das Haus lag etwas höher als die Umgebung nach der einen Seite ging es hinunter nach einem großen Garten mit einem Weiher, ich nehme an, etwa 3 ha groß. Der Weiher selbst ist ziemlich groß. Auf der anderen Seite lag die Fabrik. Das Haus

selbst aus Holz gebaut, sehr hübsch mit behauenen Stellen und dann wieder verschalt. Im Winter war es warm und kühl im Sommer. Es war so gebaut wie es der Zimmermann gebaut hat, mein Vater hat ihm einige Angaben gemacht, was er brauchte und es sind auch Balkone dran. Es war sehr hübsch. Da geht dann der Weg hinunter und durch die Fabrik die 1000 Arbeiter hatte und der ich nun gesehen habe wie riesige Gefäße für die chemischen Fabriken für die Säuren gebaut und gebrannt wurden. Das alles war mir sehr bekannt. Die Arbeiter waren meistens sehr brave Menschen, ich wüßte nicht, daß etwas unangenehmes passiert wäre. Sie waren nicht schlecht bezahlt, weil alles sehr billig war. Die Arbeiter die nüchtern lebten, also nicht mit Schnaps, denen ging es wirtschaftlich sehr gut.. Sie hatten ein gutes Familienleben, natürlich die Säufer, die waren nicht gut dran, aber wo sind sie gut dran, wie stark die Natur der Russen dort war, das habe ich an 2 Beispielen gesehen. Einmal ließ in der Pradowaja in dem die Vorräte lagen ein Aufseher die Tür offen, den Schlüssel nicht umgedreht, nicht mitgenommen und wie er wieder kam, da war in einer Riesenkiste der ganze Hindertag der für die Maschinen gebraucht wurde, verschwunden. Den haben sich natürlich die Arbeiter geholt für ihre Grütze und verdaut. Das andere Beispiel. In Russland war damals der natürierte Spiritus ganz blau und stank fürchterlich nach. Als mein Vater die Spiritus....? einrichtete so war eine einzige Sache, daß die Lampen so viel Spiritus brauchten bis man drauf kam, daß die Arbeiter sie immer aussoffen. Es gab auch noch einen zweiten Direktor, einen Deutschen, die hatten weniger Kinder und machten mehr Geselligkeit, aber wir machten eine geschlossene Familie und da war auch gar kein Bedürfnis nach großen Geselligkeiten. ~~Wieviel-Kinder-haben-sie-denn~~ Es waren 6 Geburten und vier blieben leben. ~~Si~~ Alle sind in Russland geboren. Nun muß ich mal von den merkwürdigen Begebenheiten anfangen. Als ich einmal als kleines Kind, 2 1/2 Jahre, dies wurde mir von meiner Mutter erzählt, war ich da und spielte vor dem Haus im Sand und gleich auf der

anderen Seite ~~war-mein~~ hörte der Wald auf. Da kam eine Zigeunerin aus dem Wald packte mich und wollte mich forttragen. Ich habe natürlich gebrüllt. Mein Vater saß im Parterrezimmer hörte es, sprang durchs Fenster lief der Zigeunerin nach, diese ließ mich fallen, dann erwischte er sie und daß nun ist mir unvergeßlich. * er legte sie über's Knie zog den Rock hoch und ich sah eine weiße Fläche die immer mehr rosa wurde. Dann verschwand sie und kam nie mehr wieder. Die Zigeuner haben kräftige Kinder dann wieter verkauft an Zirkuse und sowas. Ich war schon bald beschäftigt in meiner schulfreien Zeit, lernen wurde mir nicht schwer und darum hatte ich viel freie Zeit, ich habe sogar gekocht und habe mit 6 Jahren ein Weihnachtsgebäck erfunden, das waren Nußplätzchen. Die waren so gut, daß die Nachbarn kamen und das Rezept haben wollten, aber ich war noch nicht so geschickt im schreiben so daß ich es Ihnen vormachen mußte. Sie fragten immer, "Ja wieviel nimmst du da". Ich sagte "schaut halts hin, das müßt ihr sehen, wie soll ich das machen.". Die Volksschule war russisch. Dann wurde ich mit 9 Jahren nach der Beendigung der Volksschule zu meinen Großeltern nach Esslingen gebracht. Wir fuhren dann mit ihnen nach Wilhelmsdorf bei Ravensburg. Dort starb mein Großvater. Er wurde sehr schön begraben, mit Salutschüssen und Flaggen. Das war in Württemberg. Württembergischer Untertan war ich von Geburt war ich und blieb es auch. Die Zeit bei den Großeltern war sehr kurz 1 1/2 Jahre. Da hatten wir ein Quartier in dem Haus. Ein Bett im Speicher. Das Dach war direkt drüber. Es war unheimlich. Das klapperte der Regen auf das Dach, Mäuse und Ratten liefen herum. Am Anfang konnte ich nicht einschlafen, bis ich gelernt hatte, daß das gar nichts tut. Leichter war mir die russische Sprache, aber meine Eltern sprachen ein so Württembergisches Russisch, daß wir Kinder vor Lachen platzten, wenn sie anfangen zu reden.

Ich habe noch alle möglichen Erinnerungen.

Mein Vater war sehr streng und je strenger er war, desto mehr liebte ich ihn. Ich merkte, daß es zu meinem Vorteil war. 1. hat er mich schon vom 5. Lebensjahr an jeden Morgen um 1/26 zu einer eiskalten Musche mitgenommen, damit ich munter werde. Dann lehrte er mich schwimmen. Er ging mit mir an den Fluß dort badete er und sagte: "Jetzt paß auf" ich schmeiß dich- rein.." Er warf mich mit einem Schwung in den Fluß hinein und sprang selber nach. Ich kam aber in einen Strudel, der zog mich hinunter. Da hatte mein ^{Schwamm} der ein guter Schwimmer war, ~~er~~ ort nach und hat mich grade noch ~~erwischt~~ ^{erwischt} bevor ich ertrunken war. Dann sagte er "So was tust du jetzt. Ich sagte, Papa ich kann schwimmen." und sprang ins Wasser rein. Es ging sehr gut. Das sind natürliche Vorgänge. Wenn ein Kind nicht schwimmen kann, dann ist es meistens die Scheu vor dem Wasser. Aber das natürliche ist, daß ein Mensch schwimmt. Warum soll er nicht? Später hat mir das genützt. Ich bin im Starnberger See von Starnberg nach Lioni geschwommen. Da war ich natürlich viel älter. Mein Vater lehrte mich auch reiten. Er hat einen großen Pferdestall, bzw. die Fabrik. Er hat das schönste herführen lassen eine Wolldecke mit einem Riemen an dem ^{Griffe} 2 Riemen waren festgebunden, Ich war 6 Jahre. Mein Vater setzte mich auf das Pferd, "halt dich gut fest an den Griffen". Da stand er da mit der Peitsche sagte dem Pferd-knecht auslassen ~~er~~ er ließ die Zügel los. Mein Vater klatschte mit der Peitsche und der Gaul machte einen Satz und raste los. Ich juchzte- Im Laufe der Zeit, mit etwa 13 Jahren habe ich das Schreinerhandwerk gelernt, in den langen 3 Monaten der Sommerferien, manchmal waren es auch 4 Monate. Ich mußte am Schluß die Gesellenprüfung machen. Bei mir dauerte es keine 3 Jahre nur 1 Jahr. Meine Gesellenprüfung, war ein kleines Apothekerschränchen. Es wurde alles von Hand gehobelt. Das müßte so genau sein, daß sich überhaupt nichts rührte. Sonst hätte mein Vater mir kein Zeugnis gegeben.

Dann kam das Schlossern. Wieder fing es an. Ich lernte Schlosser
Zuerst mal richtig feilen und mußte ein gutes Weilen. Man
hätte eigentlich 5 cm haben sollen aber bis ich richtig
gefeilt hatte, war es 1 cm.

Mit eta 17 kam die Schmiede. In der Schlosserei hatte ich
ein Vorhängeschloß zu konstruieren und auszuführen.
mit 3 Zuhaltungen. Es durfte keinen Lärm beim Öffnen und
Schließen machen. Dann die Schmiede. Mein Vater sagte dem
Schmied, ein braver Mann, "Du darfst nicht schauen, daß das
der Sohn vom Direktor ist. Wenn er nicht gut tut, hau ihn
hinter die Ohren". Sluschaju sagte der Schmied "ich geh'che".
Dann hat mir mir gesagt jetzt ~~Fjodr Antonits~~ Fjodr Antonowitsch
jetzt gebe ich dir ein großen Vorschlaghammer. Ich halte das
Eisen und einen Formenhammer. Ich muß eine Nut quer über das
Eisen machen. Ich lege es auf den Amboß und wenn ich dann
mit meinem kleinen Hammer das Zeichen gebe, haust Du mit
dem großen Hammer mit aller Kraft drauf. Aber Fjodr Antonowitsch
ich sag Dir mit aller Kraft. Also ich holte aus der schwere
Hammer sauste herunter und das Eisen flog in 2 Teilen auseinander.
Da sagt er "um Gottes willen Fjodr Antonowitsch du bist ja
ein Bär. Nie werde ich sagen aus aller Kraft. Du haust
mir mein Eisen kaputt. Ich werde sagen tichonko, tichonko,
leise leise. Als Gesellenprüfung mußte ich ein Pferd das ein
Eisen brauchte die Hufen abnehmen mußte neue schmieden mit
den Löchern für die Nägel und das Pferd beschlagen, das Huf
beschneiden den Strahl schonen der in der Mitte sitzt.
Das Hufeisen ausschätzen und annageln usw. Dann mußte ich
einen Wagen beschlagen, die Achsen schmieden. Für die Prüfung
habe ich 2 Wochen gebraucht.

Dann kam Mauerei. Da habe ich zuerst mit dem Maurermeister
eine Mauer auführen müssen. Mörteln usw. usw. wie man es
macht. Die Mauer mußte gut sein. Dann kam die Prüfung
eine große Fabrikschnut. bis zum Kopf fertig. Mein Vater

"Deine Prüfung wird der Kopf sein" "Du mußt mit 3 Farbensteinen ein hübsches Muster finden das man auch von unten gut sieht. Dieses Muster muß überall gleich gut durchgehen. Es darf nicht plötzlich aufhören." & Es war keine Kleinigkeit, Man kletterte in den Schornstein hinauf, innen, und saß oben inschwindelnder Höhe und jetzt fing ich an. Aber der Kopf geht breit herum. Er springt hinauf. Und ich nehme an, die Dicke ungefähr 20 cm auf jeder Seite. Wenn ich meine Steine mit dem Muster angelegt hatt, dann mußte ich mich über den Rand beugen und sehen ob es auch richtig rund geht. Das war die aller schwerste Prüfung. Wie ich das fertig hatte sagte mein Vater "Das war eine Meisterleistung" Die "ündung war perfekt. Da war ich aber auch schon 18 Jahre.

Der ^{Mann} Bruder meiner Mutter war ein berühmter ~~Mannschaf~~ Landschaftsmaler Gustav Schönheber. Professor in Karlsruhe. Mich interessiert das Malen. Ich ~~habe-wohl-auch~~ Ich habe mal als 3 jähriges Bübchen unseren Pudel gezeichnet, daß ihn alle erkannt haben. Dann habe ich lange Zeit nichts gemacht. Durch das Handwerk usw. Ich habe auch bei einem Sattler gelern Körbe geflohhten.

Meine Schwester erzählte mir, die jetzt auch in Deutschland lebt, daß ~~er~~ "weißt Du noch, Du warst 18 Jahre alt aus lauter Übermut und Kräften den Vater auf den rechten Arm setztes die Mutter auf den linken Arm und eilstest mit ihnen Treppauf und Treppab. Das war ein Gewicht von mindestens 3 Centnern. Natürlich ohne solche Voraussetzungen und dem Sport hätte ich später mit 70 Jahren nicht die "iesenfigur aus Stein rausgehauen. Dazu gehört. auch die physische Kraft. Mit Segel bin ich bei starkem Wind über Land gefahren. Einmal weiß ich wie ein Hase vor mir aufstand und vor mir herlief, den überholte ich. Ich fiel auch niht herunter von meinen Skiern. Man sah natürlich nichts mehr von Höhen und Mulden. Auf einmal flog ich durch die Luft und landete Kopfüber in dem tiefen Schnee des Flusses. Der Fluß war

tief zugefroren. Es war für mich sehr schwierig rauszukommen. Ich konnte nur an mir selber hochziehen, damit ich Luft kriegte. Das war vielleicht die größte Lebensgefahr. Weil wir schon bei Lebensgefahren sind, war ich einmal ich kann nicht ohne die Landschaft zu erwähnen,: Die Seen und Flußläufe, etwa 30 km von uns, da fuhr man und dann auf Flußläufen meistens nachts. Die Ufer der Flußläufe waren mit Büschen bestanden und hunderte von Nachtigallen schmetterten in den Büschen. Es war zauberhaft. Auf der Antenjagd. Die Dunkelheit ~~war~~ tritt fast nie ein. Immer geht das Abendlicht in das Morgenlicht über. Ein Moment ist es so dunkel daß man nicht lesen kann. Ich habe einmal eine ganze Nacht durchgelesen ohne Licht und Mondschein. Daß diese Seen sind umgeben von Sümpfen. Ein zäher Schlamm füllt die Mulden aus. Er steht 2 Handbreit unter der Wasseroberflächen. Dort wachsen Grasbüsche. Diese hängen die Wurzeln in den Schlamm und schwimmen dann. Mein Vater und der andere Direktor waren noch im See und jagden. Ich kannte damals die Grassorte die auf dem sogenannten guten Sumpf gedeiht. und die Grassorte die auf dem schlechten Sumpf ist. Sie hatte ein anderes Ansehen. Aber im Eifer der Jagd habe ich einmal übersehen. Ich sprang vom Büschel zu Büschel und plötzlich sah ich ich bin auf dem schlechten Sumpf. Ich sah mich um und sehe nirgends einen guten Sumpf. Nun ich dachte jetzt muß ich sofort Alarm schießen, habe meinen Zwilling geladen. Zwei Schuß und da sah ich die zwei Botte herankommen übern See zum Sumpf. Und schon rutscht ein Fuß aus und ~~ich~~ packtemich und zog mich hinunter. Dann muß ich den anderen Fuß heruntergeben, weil die gräte tsche so unangenehm war., Ich rutschte mit dem anderen Fuß auch nach. Ich wagte kaum zu ~~am~~ atmen. Bei jedem Atemzug rutsche ich ein bisschen runter. Schließlich legte ich mein Gewehr über 2 Grasbüschel und versuchte mich zu halten. Aber die Grasbüschel neigten sich. Das Gewehr fiel auch ins Wasser. Ich sah sie fieberhaft mit den Botten arbeiten

mit den Booten, nun konnten sie auf dem Teil des Sumpfes trotz daß sie Flachboote waren, überall gebremst durch die Grasbüsche. Die Ruder sanken sofort an. Es ging furchtbar langsam. bis sie zu mir kamen hatte ich nur den Kopf oben und damit die Nase grade aus dem Wasser. 10 Minuten später ~~wah~~ hätte ich die Lunge voll Wasser gehabt. Die Erinnerung kommt mir wieder dick. Mein Vater ~~nah~~ war der erste ich nahm in am Arm. Er zog aus Lebeskräften aber es rührte sich nichts. Dann kam das Andere Bott e von der anderen Seite dann zogen sie es rührte sich nur ein klein wenig. Dann legten sie Bretter herüber und zogen je zwei an meinem Armen . Ich dachte meine Arme werden ausgerissen. Ich kam heraus wie ein Seehund. Man sah keine Falte an den Kleidern. Vollständig glatt und stinkend. Dann ging ich in das Bott von meinem Vater und sagte "das war allerhöchste Zeit". Wir fuhren wieder zum See. Ich sagte ich muß mich reinigen, schwamm herum, tauchte, wälzte mich im Wasser und streifte mir den Schlamm ab und kam wieder verhältnismäßig leicht wieder heraus. "Da sagte mein Vater "Jetzt fahren wir heim." Nach diesem Schreck sagte ich jetzt geht es erst recht los. Ich habe aber ~~denn~~ ~~schet~~ gut aufgepasst. 1905 kam ich das erste mal auf die Oktoberwiese. Da sah ich an einem Tisch 10 feste Burschen, Holzarbeiter aus dem Vorgebirge. die Haare über die Augenbraun, Bärt, Hände wie Klötze, die Finger bald so dick wie 2 von mir. Sie tranken das Bier. ^{und machten Fingerhakeln} Ich habe eine Zeitlang zugeschaut wie sie das machten und sagte "meine Herren ich würde es auch ganz gern einmal probieren". Da haben Sie alle gerufen. "Geh nur her du Schnacker" Also ich setzte mich an den Tisch. zog den ersten, den Zweiten und so zog ich 9 über den Tisch und beim ersten war es vorbei, denn ich war auch müde. Das

In den Wäldern die bei uns ausgebreitet waren, wie Urwälder. Die Bauer hatte im Winter natürlich nichts zu tun. Außerdem waren die Flüsse zugefroren. Die Winterwege waren ganz anders als die Sommerwege. Nun kamen sie in Gruppen von 100 - 200

Schlitten, bei uns vorbei und zogen in die Stadt. Auf jedem niedrigen Schlitten zwei große Stöße braunes Packpapier. Die Bauern hatten hohe Mützen, hohe Pelzkrägen und Pelze, sowie Filzstiefel bis an die Knie. Dicke Handschuhe. Sie zogen daher alle im gleichmässigen Tempo. Die Augenbraun mit Eiszapfen verdeckt. Die Pferde über und über die Haare mit Eis. Die An den Nasen Eiszapfen. Die Temperatur war auch 40 Grad unter Null. Doch habe ich in Russland nie so gefroren wie später einmal in Italien in Florenz. Da habe ich fast einmal Forstbeulen bekommen. In Russland nie. Man hörte schon vom Weiten das Schreien des Eises wenn die Hufen drüberzogen. Einmal, leider war die Trunksucht nicht selten, wenn die Arbeiter ihren Lohn bekamen, dann tranken sie heftig und beim Heimweg wurden sie müde, legten sich hin und froren. Und ich habe selbst einmal erlebt, an einem Sonntag, gehe ich einen Weg, da kam ein Schlitten mit 2 Männern ich dachte was sie da tun, sie hatten aufgeladen und taten den Schnee beiseite und nahmen einen Erfrorenen, schmissen ihn auf den Schlitten und zogen ihn fort auf einen ganzen Berg Eisleichen.

Nach Esslingen kam ich nach in die Realschule. Das ist südlich von Moskau an der Wolga. Dort waren die Gymnasiasten und Realisten. Sie hatten Uniformen.. Die Gymnasiasten weiße Knöpfe und die Realisten gelbe Knöpfe. Da wurden traditionsgemäß jeden Winter Schneeschlachten geliefert. Sehr heftig. Im Anfang war es Spaß. Dann wurde es ernst, wer wen besiet. Manche Rohlinge haben Kieselsteine in den Schnee eingepackt und damit geworfen. Es gab manche schwere Verletzung. In Petersburg war das nicht. Ich war in einem Internat, da war es für mich kolossal interessant. Ich hatte neben den Eiszapfen so viel Scheid daß ich auch Konstruktionen machte. Damals habe ich einen Buchstabentelegraphen erfunden und konstruiert und habe von allen Räumen des Schulgebäudes bis zum anderen Ende telefonieren können. Damals hat es das noch gar nicht gegeben. Es war aber auch ein fu chtbar schwierige Verbindung. Wir mußten gerade, wenn ein Buchstabe vor dem stand den man meinte, dann mußte man eine Zeile ganz rumdrehen bis man einen Buchstaben bekam. Aber es funktionierte. Bei Aufführungen habe ich die ganze Installation und Beleuchtung gemacht. Damit hat die Schule sehr viel Geld gespart.

Meine Mitschüler waren aus verschiedenen Kreisen, Großrussen, Ukrainer wir hatten auch einen aus dem Kaukasus. Das war ein schlechter Schüler, großer kräftiger Mann, dunkelhaarig, breit-schultrig, schmale Hüften und seine ganze Tätigkeit bestand darin, ein feststehendes Messer durch die Luft zu schleudern durch eine Spielkarte die er dann mit einer Entfernung bis 10 meter mit einer unheimlichen Sicherheit auch traf. Unglaublicher Kerl. In Petersburg war die Butterwoche, daß ist das was die 4 drei Tage vor der Fastenzeit sind. Karneval. Die fasten dort sehr streng. Man durfte nichts genießen ~~was-~~von~~~~ keine Butter, kein Fleisch, keine Milch, sondern nur Öle, dgl. In der Butterwoche galten die Fasten noch nicht. Da wurde furchtbar gefuttert. Es war prachtvoll. Die reichen Leute hatten, es war Sitte, daß jeder einen Kutscher hatte der seinen Reichtum repräsentierte., je mehr der Kutscher Wäsche anhatte desto reicher war sein Herr. Der Kutscher hatte an der Mütze Pfauenfedern gesteckt, seine Arme bewegten sich nicht mehr. Man wurde in die-Kueen Kutschsitz gehoben von ein paar Männern und dann hielten seine Arme sowieso oben. Dann saß er mit gehobenen Händen waagrecht auf gestreckten Armen mit den Zügeln und über die Pferde war ein farbiges Netz gespannt damit die Eis-und Schneeabzahn die von den Pferdehufen nun zurückgeworfenen wurden, die kamen an die Farben nicht hin. Die Kutsche war sehr klein. Vorne der Kutschsitz und hinten für zwei Personen. Die Pferde meistens Traber, wunderbare Tiere die Farbe der Netze war abgestimmt auf die Farbe der Pferde. Wenn 2 Apfelschimmel kamen, hatten sie ein Himmelblaues Netz. Wenn Rappen kamen, ein goldenes Netz. In Petersburg konnten sie in mehreren Reihen fahren. Es war zugleich ein bisschen Rennen. Nowgorod war die älteste Hauptstadt des Russlands. Dort saßen damals die Normannen, die Rußland eroberten, das war ja kein Reich sondern Volksgruppen. Die Normannen zog durch Rußland, setzten dort ihre Herrscher ein und kamen auf den Flüssen bis nach Konstantinopel, sodaß die Normannen den Kaiser von Konstantinopel zum Zittern brachten. Das müssen tolle Kerle gewesen sein.

Zar Nikolaus der II war zu meiner Zeit in Petersburg. Vorher war Zar Alexander, den habe ich noch erlebt. Ich bin gerne ins Internat nach Petersburg. Die Fächer haben mich interessiert und ich habe hoch die kirchenslawische Sprache gelernt, die gar nicht verwandt war. Mathematik und Geschichte. Natürlich haupt-

sächlich die russische Geschichte. Die Westeuropäische Geschichte haben die Russen nur am Rand gereift. Die russische Geschichte war sehr ausgebaut. Alle Fächer waren meine Lieblingsfächer. Nach der Schule war ich 19 und kam nach Stuttgart um in die Technik einzutreten. Mein Vater sagte, "Weißt Du, Maler werden, das ist ein brotloser Beruf, aber wenn Du das Baufach nimmst, vor allem Tiefbau, dann kannst Du verdienen und auf jeden Fall deine Liebhaberei betreiben.

Ich wohnte dort beim Bruder meines Vaters. Das war im Frühjahr 1902 und wartete daß die Prüfung anfangt. Da hörte ich an einem Freitag von einem Bekannten, daß Aufnahmeprüfungen in der Kunstschule waren. Ich erkundigte mich was man tut, was verlangt würde. Man mußte ein Zeichenpapier sich aufspannen lassen, es muß glatt gespannt sein, dann nimmt man Kohle Zundermit, ich fragte wozu, ja zum Wischen. Ich habe sowas noch nie in der Hand gehabt. Man sagte mir es ist aussichtslos den die Prüfung hat am Montag begonnen. Die letzten 5 Tage waren vormittags und nachmittags zeichnen morgen ist nur vormittags 3 Stunden. Ich sagte ich will ja gar nicht in die Akademie sondern ins Polytechnikum. Ich kam da hin, da stand ein Jüngling als Abschiedler und ohne überhaupt mir Hoffnung zu machen zeichnete ich diese Figur. Ich gab es ab. Meine Anschrift und dachte weiter nicht daran. Plötzlich bekam ich nach etwa 2 Wochen, ich wollte gerade ins Polytechnikum gehen, die Mitteilung, daß ich aufgenommen wäre. Von 7 Prüflingen wurden 3 aufgenommen und ich an erster Stelle. Ich habe dann meinem Vater geschrieben was ich tun soll. Er schrieb wenn du drinn bis bleib halt drinn. Zu den Sommerferien fuhr ich nach Russland, dann kam das Wintersemester 1903 im Sommer ging ich nach Brüssel in die Akademie und Bildhauerei zu lernen es ging sehr gut vorwärts. Ich habe alle Vorträge angehört und habe in Brüssel kein Wort deutsch gesprochen, damit ich das französische richtig mir aneignen

Mein Onkel Schönweber war befreundet mit einem Professor Vagard. Dieser Vagard hatte eine Figur zu machen für eine Quartriga die ----- im Auftrag hatte, auch ein Brüsseller Bildhauer und es war ihm zuviel und er gab seinem Freund Vagard einen Teil das war der Mann auf dem Triumphwagen und 4 Pferde. Das war September, da ließ mich Vagard rufen, ob ich ihm diese Figur machen wollte. Ihm lag das nicht so sehr. Er gab mir eine kleine Skizze. Schön gewachsener junger Mann. Wenn sie gemacht haben dann korrigier ichs. Ich ging mit Feuereifer an die Arbeit und in 2 Monaten der Jüngling da. Ich sagte soe Herr Professor. Ce ta vous Monsiuer. Non, Non ce finnie. Sie steht jetzt noch auf dem Markt Triumphal in Brüssel. Als das fertig war, im November 1904 im Frühjahr 1902 war ich in Stuttgart eingetreten. Im Sommer 1903 habe ich in Stuttgart gezeichnet. Ich habe die bei den Medizinern belegt gehabt und die Anatomie des Menschen gründlich kennenzulernen Ich mit siziert menschliche Leichen. Dabei ist mir ganz übel geworden. Aber ich habe mit eiserner Energie weitergemacht und hatte eine wirkliche gute Anatomie des Menschen. Wie ich in die Akademie kam, sagt mir mein Herr, Sie sind entlassen". Ich fragte warum denn, ich habe doch nichts böses getan. Oh, Vagard hat uns Ihre Figur gezeigt die sie gemacht haben wir finden sie alle vorzüglich und das Gremium hat beschlossen so eiham Schüler können wir nichts mehr beibringen". Dann fuhr ich nach Deutschland, besuchte verschiedene Verwandte und dann nach München um Hildebrand kennen zu lernen. Als ich in das Haus kam, führte mich der Diener auf eine Terrasse des Hauses, dort empfing mich ein junges Mädchen und ich ärgerte mich schon, daß sie nicht nach Hildebrand sehe. Die Tochter interessierte mich nicht. Sie war meine Frau. Absolut null gewesen. Da stand noch die Frau Sattler am anderen Ende der Terrasse, machte nur scht, der Kleine schläft, das war der Bernhard Sattler. Dann führte mich meine zukünftige Frau zu ihrer Mutter in den ersten Stock. Diese fand Gefallen

an mir obgleich ich phantastisch ausgesehen hatte. Mein einziger Anzug war wie die Kleider eines belgischen Arbeiters. Eine silbergraue Jacke aus Kordsamt, hochgeschlossen, damit ich keine Krawatte brauchte, unrasiert, damit der Bart nicht wächste aber mit einem Flaum im ganzen Gesicht und einer Lockenfülle wie ein Poticelli-Engel. Ich konnte meine Haare gar nicht bremsen. Ich machte sie naß abends mit einem Handtuch wenn ich dann das Handtuch wegtat, dann sprangen sie wieder auf. Ich war furchtbar mager, sehnig. Meine Schwiegermutter hat mich doch eingeladen zu einem kostümierten Abend am übernächsten Tag. Ich sagte: "Gnädige Frau, da kann ich nicht kommen, warum nicht, weil ich nach Florenz fahre, morgen. Sie können doch einen Tag später fahren, nein ich hab mir's vorgenommen. Danke für die Einladung und reiste ab. Hildebrand war verreist. Ich mietete als erstes ein Atelier als zweites eine Wohnung. Ein Zimmer. Damit war der Abend gekommen und ich hatte nichts gegessen vom Abend vorher. Nun war ich sehr hungrig Tartoria Lapi im Untergeschoß und ging eine Treppe hinunter und hatte durch Zeichen gezeigt was ich wollte. Die Italiener sind sehr geschickt im Verstehen von Zeichen. Da fand ich auch deutsche Künstler, meistens Maler. Diese luden mich, als sie hörten, daß ich Deutscher sei an ihren Tisch. Ich bestellte das Essen und eine Flasche Wein. Es war eine 2 1/2 l Flasche, da ich dachte daß ich das alles bezahlen mußte, trank ich die ganze Flasche aus. Die Künstler saßen mit Stilaugen da, so etwas ist ihnen noch nicht passiert daß ein Mensch nicht umfällt. Ich unterhielt mich ganz lustig. Als zu Hause war, drehte sich plötzlich die ganze Bude vor mir, sodaß ich zu Boden fiel und bewußtlos wurde. Man legte mich auf eine Bank und flößte mir starken Kaffee ein. Mein Magen revoltierte und ich spuckte alles in meinen Ärmel. Ich war so beschämt, daß ich mich so aufgeführt hatte und lief was ich konnte in die Richtung wo ich mein Zimmer vermutete. Ich hatte das Zimmer gar nicht genau angesehen, wo es war. Ich hatte die Gegend mir nicht genau gemerkt. Ich hatte nur 2 Schlüssel. Ich fand mich am Abend drauf in meinem Zimmer neben dem Bett am Boden. Ich hatte durchgeschlafen.

Ich hatte nun Hunger und machte durch Zeichen meiner Wirtin klar, daß ich etwas zu essen wollte. Ich konnte kein Wort italienisch. Die Wirtin versuchte meine Jacke zu waschen, zwecklos. Ich mußte am nächsten Morgen in ein Konfektionsgeschäft um einen Anzug zu kaufen. Aber die Italiener waren damals noch sehr klein und die Anzüge entsprechend. In einem größeren Geschäft wurde ein Anzug gefunden aber ich sah immer noch aus wie ein Erstkommunikant. Ich verließ bald mein Lokal, wenn nämlich die deutschen Künstler etwas getrunken hatten wurden Sie lustig und sangen unzüchtige Lieder das war mir nicht recht und ich verließ dieses Lokal und ging zu auf die andere Seite in ein Lokal.. Inzwischen modellierte ich einem Architekten eine Büste und als Figur einen steinwerfenden Jungen. Hie- und da schaute ich ins Hildebrand-Haus ob Hildebrand nicht gekommen war. Habe aber nur Frau von Hildebrand gesehen. Sie forderte mich zu bleiben auf, aber da der Professor nicht da war ging ich wieder an meine Arbeit. Inzwischen waren die beiden Schwestern Irene und Bertele zusammen nach Rom gefahren und wie sie dann, war Hildebrand schon da und ich wurde ihm vorgestellt und plötzlich sah ich meine künftige Frau so deutlich, daß ich verliebt bis über die Ohren war. In einem Moment. Das war im Jahre 1905. Ich war nicht bekannt. Wir verlobten uns im Jahre 1905 im Mai und im März 1907 heirateten wir. Das Haus machte einen merkwürdigen, romantischen, märchenhaften Eindruck man kam durch einen Hof mit der Statue vom hl. Franziskus von Franz von Saa Paola mit 2 Zypressen, dann ging eine große Türe auf dort standen Figuren herum man ging eine breite Treppe hoch hinauf über einen langen Gang, kultiviert künstlerisch und bescheiden. Nun lernte ich Hildebrand kennen und erreichte, daß er mit seiner Tochter Irene zu mir fuhr mit einem Taxi. Da schaute eres an, der Tochter gefiel ihm eine Sache in keiner Weise aber der Professor schien zu ahnen, daß ich doch brauchbar wäre. Als sein Ge

helfen und er schlug mir dies gleich vor mit DM350,-- Gehalt. Das waren Goldmark. Das war fabelhaft. Ich bat mir Bedenkzeit obgleich ich in der Tasche nur ein paar Lire hatte. Aber ich dachte, wenn ich zu diesem großen Meisterkomme, dann ist es aus mit meiner Selbständigkeit aber nach 14 Tagen wie ich aufgewacht war, hatte ich doch mehr Glück als Verstand und ging hin und sagte zu. Hildebrand sagte gleich, Sie können mir das und das machen. Ich habe ihm dann auch soviel geholfen daß das Verhältnis zwischen Meister und Schüler denkbar schön war. Schon im ersten Sommer 1905 in dem die Familie in ein kleines von Hildebrand gebautes Haus ging bin ich mit seinem einzigen Sohn hin geritten. Ich mietete eine Pferd, ich konnte mir das leisten. Dort machte Hildebrand mit Hilfe von Fotos ein Relief von Abbé. Abbé war der Leiter und Mitbegründer der Zeis-Werke. Da er nicht gerne mit Fotos arbeitete, hat er mir erlaubt das zu kopieren und er war so zufrieden, daß er es so ablieferte. Dann kamen wir nach München. Es war im Herbst 1905. Dort mietete ich mir ein Atelier in Schwabing. Das war der Beginn meiner Freundschaft mit Furtwängler.

Die Arbeit bei Hildebrand hatte auf mich gewirkt, ungeheuer, zugleich lernte ich Mozart kennen, die Opern wurden dirigiert von Mittel. Die ganze geistige Atmosphäre im Hildebrand-Haus war stark und ich hatten nichts dagegen zu setzen, sodaß ich bei russischen Dichtern bei denen ich vollständig im Sattel sein aufwarten konnte sonst wäre ich zerquetscht worden. Da wurde scharf geschossen, geistig. Es war für mich ein ungeheurer Schlag, daß ich damals eine gewisse Hellsichtigkeit hatte, daß sich mir eine Formulierung geboten hat die ich in normaler Situation nicht gefunden hätte. Das ist so formuliert, daß man's schlechter macht wenn man es verlängert. Andererseits ist diese Formulierung aus dem Rahmen fallend. Im Herbst bei der ersten gemeinsamen Rückkehr nach München führte mich Hildebrand in sein Atelier und sagte hier steht der Prinzregent in Gips aufgebaut von einem Handwerker nach meinem Modell und er bat mich den Gaul in Ordnung weil er den Pferdekörper nicht so beherrschte. Nun ~~war~~ ich

machte mich an die Arbeit. Aber ich hatte natürlich noch nicht die Erfahrung in der künstlerischen Kultur durch die Zeit in Brüssel. Wo klappte es nicht ganz. Ich stellte mir vor, als junger Mensch, das Pferd eines Reiters auf einem Sockel als Standbild müsse ein feuriger Gaul sein und nicht so ein zahmes Gebilde., wie Hildebrand hier gemacht hatte. Er hatte einen geraden Hals, mir schien er sogar eingefallen und den Kopf so vorgestreckt und ich sagte immer das ist ein zu trauriges Pferd, darf ich das nicht einmal anders machen. Nein, sagte er, das verstehst Du nicht, für einen Regenten passt eben ein zahmes Pferd. Ich litt sehr darunter. Als er einmal auf 2 Wochen verreiste hielt ich es nicht mehr aus, fuhr den großen Reiter unter den Flaschenzug hing den Kopf in's Seil und sägte ihn ab. Das Eisen war, wenn ich mich recht erinnere 4 cm Viereck. Das wußte ich natürlich, daß große Mühe mit der Metallsäge durchsägen. Dann hing ich den Kopf so wie ich es mir dachte machte Ringeln, gipste viel Eisen hinein und das Pferd hatte einen schönen ebgenen Hals und schnaubte schon. Hildebrand schaute hinauf und sagte "Das ist unglaublich, daß sie dem Meister nicht so ins "Handwerk pfuschen" zurück damit und ich habe es zurückgenommen. Ob aus Gutmütigkeit oder weil er es für richtig hielt, kurz und gut er sagte nichts mehr. ~~Mit-dem-Hef--er-ee-aueh-se--~~

Hildebrand war so sachlich, daß es unwahrscheinlich klingen würde, wenn ich nur davon redete. Aber so muß ich eine Begebenheit erzählen. Die war im Jahre 1908. Da war ein neuer Atlierdienner eingestellt, Mitte 50 er wurde sehr empfohlen. Ein paar Tage danach, wie ich nach Hause kam hörte ich ein furchtbares Geschrei. Ich ging durch die Gängtüre in das Atelier auf der Treppe stand Hildebrand und ihm gegenüber der neue Diener und hatte eine große Schaufel erhoben um damit Hildebrand anzugreifen. Ich habe natürlich den Diener furchtbar angefahren, da bekam dieser Respekt und ließ die Schaufel herunter. Hildebrand sagte mir "Denk Dir, das ist doch ein unverständlicher Mensch. Ich habe ihn gebeten, das Atelier etwas zu putzen, was hat er getan, er hat nur 2 qm so sauber geputzt wie

Absatz!

wenn es ein Salon wäre und das übrige ließ er im Dreck wie vorher, und es kränkte ihn, daß ich ihm das vorgeworfen habe. Ist das nicht unglaublich. Er hat also gar nicht gemerkt, daß er angesprochen war, sondern er hat nur gemerkt, daß dies nicht richtig war, das ist eine Dummheit von dem Mann. So ein sachlicher Vater blieb in der Familie auch nicht ohne Wirkung./Die Kinder und sein Sohn sind so außergewöhnlich in ihrer ganzen Welt, in ihrer vielseitigen Begabung, daß wir sie der Nachwelt erhalten müssen. Die Älteste war architektonisch interessiert und heiratete einen Architekten, die zweite war eine hochbegabte Malerin, dann kam seine Frau, die Bildhauerin, die auch schon mit 14 Jahren sehr beachtenswerte Wandbilder gemalt hat. Dann kam eine Schwester, die war schriftstellerisch sehr begabt und die Jüngste, die war Musikerin und heiratete den Musiker Nun war meine Frau von klein auf nicht nur die Mittlere der 5 Schwestern, sondern auch der Mittelpunkt ihrer kleineren und auch der größeren Schwestern, denn alle strömten zu Susi, wenn sie etwas auf dem Herzen hatten. Sie war für alle ein Trost, hat sie alle geliebt und einmal rief sie aus: Ich will in Liebe vergehen für Euch! Diese starke Atmosphäre in der Familie wurde noch gesteigert durch die Geistigkeit der Mutter. Sie war besonders gebildet, sie lernte für sich noch Latein und war sehr belesen und bei einer Zusammenkunft wurde nie über vergängliche Dinge diskutiert, sondern über über Probleme, künstlerische Probleme, historische Probleme und die ganze Welt war so stark geistig, daß ich als junger Mensch von Rußland kommend dort mit der Schule abschliessend nur retten konnte, wenn ich mit den russischen Schriftstellern aufgefahen bin. Sonst war ich einfach unten durch.

Wenn Hildebrand ins Zimmer kam, gleich ob da wenige oder viele Menschen waren, haben alle sofort auf ihn geschaut, weil seine Erscheinung durchaus einzigartig war. Sein leuchtender Blick, seine lebendige Anteilnahme an allen Problemen, die Sicherheit seines Urteils hat die meisten Menschen überwältigt. Und die Arbeit mit denen ihm im

Atelier war so ungeheuer fördernd, daß meine Zeit in Brüssel dage en blaß wurde und ich meinen Lehrer in Brüssel innerlich vollständig vergaß, daß ich bei ihm nichts mehr lernen konnte. Hier war eine unerschöpfliche Quelle des Lernens. Bei so einem sachlichen Meister wie Hildebrand war, war natürlich der Schüler und Gehilfe gut aufgehoben. Es konnte man frei mit ihm reden, wenn er mich um ein Urteil frug, so war er nie gekränkt wenn es nicht positiv ausfiel und er war nie im Leben verschnupft, immer frei, immer bereit zu allen. Nun war er so ungeheuer begabt, als Plastiker, als Maler als Architekt, als Musiker, er hat Bratsche gespielt, zwar sehr mässig, er war aber so ein Liebhaber der Musik, daß er jede Woche einmal mit Berufsmusikern im Haus Quartett gespielt hat, sowohl in München wie in Florenz. Es spielte ihm auch eine große Rolle und natürlich, wenn er so in allen Künsten ein sicheres Urteil hatte, so war eine Unterhaltung mit ihm unerschöpflich. Frau von Hildebrand war eine schöne Ergänzung für ihren Mann. Er hatte kein Interesse für irgendwelchen Luxus, dies war ihm vollständig fremd, und auch Frau v. Hildebrand wollte keinen Luxus haben, das Haus war groß und schön, aber die Möbel waren immer einfach und das ganze Leben spielte sich hier ab. Grosse Gastfreundschaft, das konnten sie leisten, weil Mutter Hildebrand noch an der Fabrik beteiligt war, die ihr Grossvater gegründet hatte. Hildebrand selbst hat zunehmend grosse Aufträge gehabt. Er hat vielen Menschen geholfen doch Frau v. Hildebrand auch, wenn jemand in Not war hat er immer in die Taschen gegriffen, und auch mir ging es bei ihm so gut, ich hatte mein Gehalt als Gehilfe und konnte auch manchmal noch an meinen Arbeiten arbeiten. Es gab noch eine Episode, die wert ist festgehalten zu werden. Hildebrand hatte eine Büste gemacht vom Freiherrn v. Stumm. Das war ein Grossbesitzer von Kohlengruben die Büste war sehr schön geworden. Er hat dann, um sie in Marmor abliefern zu können, selbst hat er das nicht gemacht, hat er sie an Prof. Kurz geschickt, der Akademieprof. war damals und früher Schüler von Hildebrand war und da kam sie eines schönen Tages von Kurz nach dem Punktieren ausgeführt mit dem Gipsmodell an. Hildebrand war erfreut - jetzt ist sie fertig.

Wolle wir sie zusammen ansehen! Er schaute die Büste an, er schaute nach mir und sagte : Was sagst Du? Ich sagte ihm: Merkwürdige Sache, die Büste ist punktiert, aber sie wirkt kleiner als das Gipsmodell, während sonst der Marmor doch größer wird. Er sagt, du hast recht. Der Erwin hat sich verhalten. Was machst Du denn damit? Er muß nochmal einen machen. Wer sagt Dir denn, dass sie dann besser wird. Ja er muss doch sie nocheinmal machen, ich muss sie doch abliefern! Ich sagte, stimmt, und mit dem, was machst Du mit dem Marmor da? Den schmeiss ich auf den Marmorhaufen. Gebe sie mir, Was willst denn Du damit, Das ist meine Sache. Du wirst doch nicht wetten - ich will einen Versuch machen - Du bist ja doch ganz verrückt. Man kann doch am Marmor nichts ansetzen. Ich gebe sie ins Atelier und schliesse ab, und nach 8 Tagen bitte ich Dich zu kommen. und ging nun mit der Büste und mit dem Modell. Da als habe ich schon mehrere Sachen aus freiem Stein gehauen, also - ich kümmere mich um kein Maa. mehr und nichts und ging nur auf den Eindruck und nach 8 Tagen lag in dem oberen Atelier eine Menge Marmor auf dem Boden und die Büste sah merkwürdigerweise grösser aus als das Gipsmodell. Da! Was hast denn Du gemacht, sie ist ja grösser geworden. Grösser ist sie sicherlich nicht geworden, denn da liegen ja noch Steine herum. Bist ein Teufelskerl, weisst Du ich hätte ja 3000 M bezahlt, komm mit ins Schreibzimmer. Er schrieb mir einen Scheck über 3000 M. Mir ist die Atem gestockt vor Überraschung! Aber ich war dankbar, daß ich das bekommen hatte.

Die sachliche Einstellung von Hildebrand ist doch eine Episode wehr wichtig. Als der Prinzregent fertig war, er wurde mit einem anderen Gehilfen fertiggemacht, das Gipsmodell, wurde er zu geschickt. Inzwischen war der Auftrag an Hildebrand gekommen, ein Reiterstandbild von Bismarck für Bremen zu machen. Die Bremer haben nur deswegen ein Reiterstandbild bestellt, weil der Kaiser Wilhelm verfügt hatte, daß nur gekrönte Häupter zu Pferden dargestellt werden dürfen. Die Bremer sagten: wir sind freie Reichsstadt, wir kümmern uns nicht drum was der Kaiser sagt. Und das war die eigentliche Ursache, daß

sie den Bismarck zu Pferde bestellt haben. Das läßt tief blicken. Nun geht unsere Arbeit sehr harmonisch vor. Hildebrand modellierte Bismarck sehr schön und ich durfte das Pferd modellieren. Ich bewunderte seinen Bismarck und er war ganz zufrieden mit meinem Pferd. Ich hatte gelernt so ein Pferd nach dem Preise zu richten und nach der Situation, in die das Standbild dann kam. Da es sehr hoch aufgestellt wurde, mit einer sehr stark gewölbten Flinke und schräg abgeschliffene Hufen, damit man sie von unten richtig sah. Als nun der Bismarck fertig war, wurde er nach Berlin zu Klagenbeck geschickt. Das ist die größte Gießerei in Deutschland. Inzwischen kam die Nachricht, der Prinzregent ist fertig in Bronze gegossen. Ich sehe noch wie Hildebrand freundlich am Telefon war, es ist sein erstes Reiterstandbild, das man sehen konnte, er sagte; Stellen Sie ihn so hoch auf, wie er in Wirklichkeit kommt, Sie wissen ja. Es hat geheissen, wir können das nicht, wir haben nicht einen so hohen Dreifuß. Da als gabs noch keinen Kran und man nun sagte Hildebrand: Wie viel fehlt denn? Da hats geheissen, Augenhöhe wäre unser Boden. Dann sagte Hildebrand: Dann lassen Sie einen Laufgraben machen, damit man die Augenhöhe richtig hat. Am nächsten Tag war der Laufgraben fertig, wir fahren hinaus, da kam Ferd. v. Miller, der frühere Präsident der Akademie mit, Hildebrand ging in den Laufgraben hinunter, hinter ihm kam ich und hinter mir Herr v. Hildebr. schaut hinauf, es hat höchstens 2 Minuten gedauert, dreht sich nach mir um und sagt: Hast Recht gehabt, wir schmelzen ihn wieder ein. Herr v. Miller wir schmelzen ihn ein. Miller wurde ganz blaß und sagte, ja das sind ja 24 000 M. Darauf Hildebrand: Und wenn es das Mehrfache dieser Summe wäre, und ich würde dabei pleite, ich würde es machen, denn ich lasse nicht eine Arbeit, die ich nicht vertreten kann, aufstellen. Wir gehen heim, und machen ein neues Modell und so geschah es und was jetzt vor dem Nationalmuseum steht, ist dieses Neue. Auch wieder ein interessantes !

Es war um die Zeit des 1. Prinzregenten-Standbildes im Atelier. Da beschloß Hildebrand den Hirsch des Hubertusbrunnens auszuführen. Er hatte für den Hubertusbrunnen im Nachbargrundstück, das seinem Malerkollegen gehörte, die Hälfte des Tempelchens in Gips ausführen lassen und hat in dieser Naturgröße alles durchgearbeitet. Deswegen hat dieser kleine Bau so einen großen Reiz, und nun wurde auch die Größe des Hirsches bestimmt, der da drinnen Platz haben sollte. Hildebrand hat ein kleines Modell gemacht und sagte, kannst Du vielleicht den Hirsch machen, Du bist Tierbildhauer. - Aber ich muss ihn ein bisschen anders machen - aber nicht sehr anders als meiner - ein bisschen anders. Der Deinige hat keine Hirschstellung und er muß noch kühner dastehen, er steht so ein bisschen verwegen da auf Deinem Modell und das darf ein Hirsch nicht tun. Also gut, mach ihn wie Du meinst. Ich machte ein Modell, eil ich irrsche gut auswenig konnte, aber doch habe ich das Modell hatte etwa 35 cm Höhe ohne Geweih nach Stuttgart zu N Mill, der mir gut bekannt war von meinen früheren Zeiten, und weil sie da einen schönen Hirsch hatten, geschickt. Natürlich modellierte ich ihn ein bisschen um, denn es sollte ja ein Hubertushirsch sein. Wie eine Vision! Aber meine Kraft der Form hat mir nicht recht geügt. Hildebrand war begeistert, sagt: Du hast ihn richtig gestellt - ich hatte ihn genau gemacht, er wurde dann von Hilfskräften aufgebaut und bald weg und machte ihn frei. So steht er Hirsch auch jetzt im Brunnen.

Ich hab später so viel Tierplastiken gemacht, daß ich das Gefühl hatte, ich könnte den Hirsch eigentlich noch schöner machen und sagte das Hildebrand. Er meinte: Ich wäre bereit einen neuen Guß zu bezahlen. Leider kam es nicht dazu, vielleicht auch nicht leider. Denn man irrt sich auch in den Arbeiten, wie man selbst gemacht hat selr stark. Das ist auch Hildebrand manchmal passiert. Das beweist folgendes:

Ich habe einmal in Florenz große Steinbrocken im . . .
versucht ein Stück Marmor zu finden um eine Büste zu machen,

da finde ich einen Klumpen, wie ein Erdklumpen, aber am Gewicht merke ich schon, daß es eine Büste oder eine Plastik sein müßte. Nehme es vor, spüle es vorsichtig ab und es entsteht eine ausgezeichnete Büste von einer Frau von Stockhausen. Hildebrand^{kag} dazu, wie ich sie gerade gereinigt hatte, und sagte, wo hast du sie her. Von Steinhaufen. Er sagte: Ich hab sie noch einmal gemacht, weil mir diese hier nicht genügend vorkam, und jetzt sehe ich, daß sie eigentlich besser ist, als die ich abgeliefert habe. Aber weil Du sie gefunden hast, so gehört sie jetzt Dir. Und das ist die Büste die noch in Höhenrain im Gang steht.

Meine Frau hat immer plastisch gearbeitet, wenn sie dazu Zeit fand. Wir waren auch in einer Situation, in der die Hausfrauen nicht so angehängt waren wie es meistens der Fall ist. Und so war es auch ein gemeinsames Arbeiten an Stein. Sie hatte die Steintechnik nicht gelernt und es ist auch nicht Sache einer Frau eine grosse Figur in Stein zu hauen. Bei mir ist das ein ganz anderer Fall. Als sie nun die Madonnenfigur für den Wittelsbacher Brunnen in Eichstätt machte, durfte ich ihr bei der Steinausführung helfen. Das war im Jahre 1907. Sie war damals 27 Jahre alt.

Es ist schwer das zu erzählen, von dem die Erinnerung der Dankbarkeit so überquellend macht, wie es die Erinnerung an meine Frau in mir tut. Und an meiner Einstellung habe ich doch die Gewissheit, daß sie durch ihren Heimgang^{hat} einen glücklicheren Stand des Lebens als sie es bei Lebzeiten hätte haben können. Und manchmal bin ich auch dankbar, dass die Unruhe und Unsicherheit der heutigen Zeit ihr im wesentlichen ferngeblieben ist. Aber es ist mir nicht langweilig -

Die Beside der Musik war ganz wesentlich in der Gemeinschaft der Familie. Es wurde noch gesteigert als die jüngste Tochter den Musiker^{genieratet} hat, der nach meiner Überzeugung infolge der politischen Sömungen weitaus unterbewertet wurde, bogleich er in der Präsident der neu gegründeten Hochschule für Musik wurde, die er mitbegründet

Frau spricht
dazwischen!

hat mit Hilfe von Oberbürgermeister Adenauer. In Köln ?
wurde ein Hildebrandbrunnen aufgestellt noch nach seinem Tode.
Er hatte ihn sehr schön gedacht und er hat auch Modelle dazu-
gemacht, aber in der späteren Ausführung wurden sie sehr
verwässert. Ich war damals, wie er ausgeführt wurde, im
Krieg und konnte nicht eingreifen. Ich hatte natürlich die
Voraussetzungen dazu durch das lange Arbeiten mit Hildebr.
zusammen und so wurde er auch damals am Ring aufgestellt,
ich war dabei und im Krieg ging er zugrunde. Im Krieg ent-
stand ein Porträtrelief von diesem Brunnen. Es war sehr nett.
Dann kannte ich ihn bei seiner Lust zu wetten, dazu gewinnen.
Ich kam in einem kurzen Urlaub von 14 Tagen und sagte
---- englisches Zwischenspiel --

Mann spricht
dazwischen!

ich brauche kurze Zeit, weil ich ein Relief mache.
--- eine Büste . Ja wie lang brauchst Du? Gut anderthalb
Stunden. - Rein unmöglich. Wetten wir! Ich war gleich dabei
und sagte: Gut, wetten wir! Aber anderthalb Stunden- mehr
gibts nicht! Gut, heute nachmittag, wenn es Dir recht ist,
machen wir die Sitzung. Ich hatte noch schnell die Platte
hergerichtet und ließ Hildebrand auf den Drehstuhl setzen,
den ich nochgehoben habe, weil ich doch so lang bin! Schaute
auf die Uhr. Willst Du sie wirklich machen? -

Ich habe natürlich alle Spannungen angerufen, diesmal mußte
es werden! Nach anderthalb Stunden steckte ich das Modellier-
holz beiseite und sagte: So, jetzt kannst Du es anschauen!
Er schaute an und sagt: Teufelskerl hast die Wette gewonnen!
Das ist unser bestes Porträt, was wir von ihm haben.
- Hängt in Höhenreim! und ist noch in meinem Buch - haben
Sie nicht nachgesehen?.

Hildebrand hatte eine Unmenge Auszeichnungen, und Orden.
Es war eine Katastrophe, wenn er zu einem offiziellen Besuch
ging, wie er die Orden anbringt. - Ich weiß es am wenigsten.
Frug Carlo Sattler, der weiß es vielleicht eher. Er wurde
bertelefoniert, dann kam er also eilig her, fragte, wie soll
ich ? Dann wurde ein Kammerdiener gerufen, der hat die Sache
in Ordnung gebracht.

Hildebrand hatte nicht den geringsten Stolz über irgendeine Auszeichnung. - Ganz gepflaster, so ein Band und so ein Band,

Mann
spricht
immer
noch!

Hildebrand war sehr befreundet mit der königlichen Familie, und das bezog sich dann sehr bald auch auf mich. Beim ersten Bewuch vom Prinzen begann eine Freundschaft mit ihm. Diese währte bis zu seinem Tode.

Der Familie der Wittelsbacher verdankt die Stadt soviel, wie es den wenigsten bewußt ist. Vielleicht kommt noch einmal die Zeit, in der die Welt erkennt was die Wittelsbacher Familie bedeutet hat, zur Aufrechterhaltung einer wirklichen echten Kultur.

477 -500

Es dunkelte schon, ich wusch meine Hände als ich von der Arbeit aufstand und zog mich ein bisschen um, stückte eine Scheibe Brot in die Tasche, kaufte am Bahnhof eine Karte nach Venedig und kam am nächsten Morgen dort an. Nun wußte ich nur, daß die Schwestern in der Nähe des Pia Hauptplatzes in einem Hotel abgestiegen waren. Alles ging mir zu langsam, die Gondel erstreckt, nahm also den Weg zwischen die Beine, habe niemand gefragt und wandte im Schnellläufertempo kreuz und quer den Kanälen entlang, über Brücken und landete genau vor dem Hotel. Es ist mir heute noch unbegreiflich, wie das zustandekam. die Madonna und über Steinhauer Autodidakt so konnte ich ihr helfen die Grupe in Stein auszuführen. Sie ist jedenfalls bedeutend besser geworden als wenn sie worden wäre.

Sehr viel hat zu meiner Entwicklung beigetragen, daß wir jedes Jahr im Sommer zur Erholung nach Italien fahren und meistens nach die Marmi wo das Haus stand und die Erholung war wir lich gründlich. Wir sind geschwommen, gepilgert, und vorallem konnte man mit einem Brett weithinaus in dem flachen Wasser, wenn die grossen Wellen ankamen, die weiß schäumenden Wellen, sie drehen sich um die Schultern, die Beine sind im Wasser, das Ganze

Das hat mir nun nicht genügt. Da gibe die sogenannten ... zwei lange schmale Schotte , ganz geschlossen, mit Brettern und Eisen zum Einhängen der ... und da bin ich bei starkem Wellengang hinausgegangen, obgleich man nicht ohne Schiff hinaus konnte. Ich ging weit hinaus und sauste die Hälfte des Bootes war in der Luft, das Wasser der vorhergehenden Welle ziemlich tief unten, das Wasser mag 2 m gewesen sein und so rasch mit einer Geschwindigkeit am Ufer entlang, daß die Haut abgeschürft wurde. Ich habe

2. Ohne Autor: Irene Georgii zum Gedächtnis 1961

Irene Georgii, geb. v. Hildebrand, 22.I.1880 - 24.I.1961

zum Gedächtnis.

Du gingst von uns und Tränen vieler flossen,
Du gingst zu Gott, des Anlitz Du gesucht.

Ein Frühlingstag 1905 in Florenz. Wir wollen Meister Adolf Hildebrand besuchen in seinem Wohnsitz vor der alten Stadtmauer, mit den Anfangsworten eines Nachrufs für ihn von 1921 (seinem Todesjahr) wollen wir beginnen um zu wissen wie der am Hausherr war.

"Wenn ein Sonnenstrahl durch trübe Wolken bricht, ist es ein Eindruck, dem ähnlich, den Hildebrands Erscheinen uns gab. Sein Wesen war sieghaft strahlend, von ausserordentlicher Harmonie leuchtend und voller Sinn für Humor. Grosse, strahlende blaue Augen, in der Erregung noch dunkler scheinend, hoben ihn aus der Umgebung und sein hoher klarer Geist stets angeregt und lebendig, originell und spontan denkend, immer grosszügig, wandelte Alltägliches in Besondere.

Und Mutter Hildebrand, gütig, menschenfreundlich und hochgebildet war die harmonische Ergänzung. Dieses Elternpaar prägte das schöne Anwesen unter Erhaltung der schlichten Fassade mit angebauter Kirche in einzigartig künstlerischer Weise aus. Es war das verlassene ehemalige Kloster San Francesco di Paolo, (franziskanische Minderbrüder, fratri minimi.) An dem Nebentürchen eines grossen Gittertores ziehen wir den Glockenstrang und durch einen Zug am Schloss werden wir eingelassen. Vor uns steht das Marmoremal San Francesco die Paola in Lebensgrösse auf hohem Sockel, flankiert von zwei schlanken Zypressen. Rechts ist die lange Hauptfassade, zum Teil von Kletterrosen überzogen, links unter einem Stützmauerchen, eine grosse Pinie. Das ganze grosse Grundstück mit dem Hügel "Paretajo" ist von Zypressen, welche die Wege begleiten, übersät. Ein Bauernhaus liegt am Fusse des Hügel, von dem aus die schöne Stadt vor dem Beschauer ausgebreitet liegt. Angebaut an das Bauernhaus ist ein kleines Wohnhaus, in dem bei unserem Besuch, die Familie der Zweitältesten, der Malerin Elisabeth Brewster untergebracht ist.

II

Wir treten durch eine Tür im grossen Tor, in die 7 m hohe Eingangshalle, die nach rückwärts eine offene lange Säulenhalle ist. Figuren stehen darin und über einem Brunnchen das herrliche Steinrelief " Dionysos", alles von Hildebrand. Eine hohe Treppe führt zur Tür der Wohnung, die durch 2 kleinere Treppen erreicht wird. von der 1. kleinen Treppe aus können wir schon einen kleinen Gebetsraum betreten, von dem aus wir durch einen langen Durchbruch den Altar der Kirche sehen. Hier empfingen wohl die 6 Kinder Hildebrand die ersten Impulse für ihren späteren Eintritt in die katholische Kirche. Die Kinder waren: Eva, Elisabeth, Irene, Silvia, Berta und der Jüngste Dietrich. (Ninni, Lisu, Zusi, Wivi, Bertele Gogo)

Die Mittlere unter den Geschwistern Irene, genannt Zusi, war ihrem Vater am ähnlichsten und wurde begabte Bildhauerin.

Doch schauen wir uns zunächst im Haus um, denn die Umgebung der Kinder hat auch Einfluss auf ihre Entwicklung.

Ein langer Gang, Steinplattengepflastert mit einzelnen z. Teil grossen, dunklen Renaissancemöbeln führt auf eine offene Steinterrasse, unter der die Grenze verläuft und Weinkulturen und Oliven, die steil aufsteigende Fläche bedecken bis hoch zum Bellosguardo (schönen Blick).

Hildebrand war ungewöhnlich musikalisch und hatte ein sicheres Urteil in dieser Kunst. Er spielte gern Bratsche und ergänzte mangelndes Können durch freudig begeisterte, mitreissende Hingabe bei seinen wöchentlich stattfindenden Quartettabenden, zu denen 3 vorzügliche Kammermusiker kamen. Das waren magere Männer, die trotz ihrer grossen Meisterschaft, auch z.T. wegen zahlreicher Kinder, sehr knapp ernährt waren.

Hier also, umgeben von liebenden Eltern und Geschwistern, wuchs unsere Irene auf. Erst im Alter von 3 Jahren sprach sie ihre ersten Worte, mit 6 Jahren schwärmte sie schon für Shakespeare und verliebte sich mit 10 in einen italienischen genialen Schauspielleiter, der mit seiner kleinen Wandertruppe die herrlichen Werke begeisternd auf einfacher Bühne spielte. Im Alter von 12 Jahren bemalte Irene im Verein mit ihrer genialen Malerschwester Lisu die Wände mit Eitemperafarben. Für das Lernen der Kinder sorgten Hauslehrer und Gouvernanten, Schulen blieben fern.

III

So wuchs unsere Irene heran schon von klein auf Mittelpunkt für alle. Wer Schwierigkeiten oder Kummer hatte, alle ~~wir~~ waren von der kleinen Zusi, wie sie genannt wurde, mit offenen Armen aufgenommen. Mit ausgebreiteten Armen sagte das Kind zuweilen: "Kommt alle zu mir"!

Zeitlebens blieb sie zentrale Person, so dass sie in der Todesanzeige als "der liebespendende Mittelpunkt für uns alle" bezeichnet werden konnte. Diese ihre schönen Anlagen wurden bis zu ihrem letzten Atemzug wunderbar entfaltet.

Nach dem kurzem Blick in die frühe Jugendzeit kehren wir zur Gegenwart, unserem Besuch bei Meister Hildebrand, zurück.

Sein Atelier war rechts vom Eingang ein langer, ~~etwas~~ etwas schmaler, sehr hoher Raum mit Gipsmodellen von Figuren, Skizzen, Büsten und Reliefs und architektonischen Entwürfen. Gegenüber lag ein kurz ebenso hoher Raum, in dem der neapolitanische Hilfsbildhauer mit Punktiergerät Arbeiten Hildebrands in Marmor übertrug. Hinter diesem, von der Säulenhalle über Treppchen zugänglich, war das Atelier unserer Irene, mit Holzbohlen. Als fast ständiges Modell hatte sie einen Bub, Bernardino, der allmählich zum Jüngling heranwuchs, für die weiblichen Figuren hatte sie ihre schön gewachsenen Schwestern. Ihr Vater kam gern als Lehrer hinüber, doch ebenso gern holte er sie als feinfühlige, sichere Kritikerin in seine Werkstatt.

3. NL Th. Georgii: Kurzer Lebenslauf 1953

Kurzer Lebenslauf von Theodor G e o r g i i

Bildhauer, Professor

mit wenigen Beispielen von Arbeiten.

Er stammt aus einem bis 1500 nachgewiesenen württembergischen Geschlecht. Grossvater Theodor Georgii I. Präsident der Deutschen Turnerschaft nach Jahn. Vater als junger Ingenieur zur Leitung einer Fabrik nach Bosowitschi (Russland) berufen. Theodor, geb. 30.4.1883, nach Abschluss höherer Schule 1902 Kunstakademie Stuttgart, 1903 Brüssel. Dort 1904 grosse Figur für Prof. Lagae ausgeführt, steht noch dort auf Triumphbogen. Ab März 1905 Gehilfe und Schüler A.v.Hildebrands bis zu seinem Tode (1921) in Florenz und München. Ein Jahr in seiner Vertretung Lehrer an der Akademie, Steinklasse (freies Steinbauen) Ab 1907 neben Marmor- und Bronzefiguren (Netzträger, Baden/Schweiz grosse Pietà: Guben, -Sarkophagfigur Cramer-Klett in der Schlosskirche Hohenaschau, Obb.- Grabrelief Kardinal Faulhaber, Dom München
X Steinschleuderer Wittelsbacherbrunnen) sehr erfolgreicher Tierbildhauer (Reh, Rehbock, Hirsch im Bavariapark München - Wasserbock, Coll.Point München).
ab 1911 viele Portraitaufträge: Liebigbüste Walhalla, Marmor Bronzebüsten Görres und Röntgen in der Universität München Zambuschbüste, Dermat. Institut.
Ab 1924 künstlerischer Leiter der staatlichen Dombauhütte Regensburg und Passau mit vielen eigenen Arbeiten dort. Auch künstlerischer Leiter im Theatinerverlag, komplette Buchausstattung. 1935 von Regierung Schuschnigg als Leiter der Bildhauerabteilung der Kunstgewerbeschule Wien berufen. März 1938 von der Partei abgesetzt. 1946 als Lehrer an die Münchener Akademie berufen, mit September 1952 ausgeschieden (wegen Alters), jetzt wieder ganz im freien Beruf tätig.
Techniken: neben Modellieren und Gipsschneiden, Steinbauen und Holzschnitzen (stets frei und ohne Übertragung), Ziselieren von Bronzebüsten, Kupfertreiben (Hochaltar München-Moosach)
Schmieden: (Christus, Garb Langbehn)
Stahlschneiden: zahlreiche Prägemedaillen.
Stuckplastik auch farbige, meist an Aussenmauern, auch Brunnen aus farbigem Stuck. (Relief in Marienberg, Vintschgau - Brunnen in Basel, mehrere Reliefs in Schäftlarn in Niederaltaich in Siemensstadt Berlin.
Architektur: ausser Friedhof Scheyern, 3 Kapellen, darunter eine grosse mit Priesterwohnung im Tessin. Letzte Arbeit: Grosses Christophorusrelief in Passau an staatl.Gebäude in freier Steinarbeit.
X Figurenreicher Bronzesarkophag in Columbus Ohio

4. NL Th. Georgii, Briefe: Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste
an Irene Georgii 1936

Der Präsident
der Reichskammer der bildenden Künste

Berlin W 35, den 26. JUN. 1936
Blumeshof 6
Fernsprecher: B 1 Kurfürst 9271
Postcheckkonto: Berlin 144430

Attzeichen: IV B 1072/219a
(In der Antwort angeben)

Frau
Irene G e o r g i i

München.
Maria Theresiastr. 23

Einschreiben!

Nach dem Ergebnis meiner Überprüfung der in Ihren persönlichen Eigenschaften begründeten Tatsachen besitzen Sie nicht die erforderliche Eignung und Zuverlässigkeit, an der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung gegenüber Volk und Reich mitzuwirken. Sie erfüllen somit nicht die Voraussetzung für eine Mitgliedschaft bei der Reichskammer der bildenden Künste.

Auf Grund des § 10 der ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1.11.1933 (RGBl. I, S. 797) schließe ich Sie mit sofortiger Wirkung aus der Reichskammer der bildenden Künste, Fachgruppe Bildhauer, aus und untersage Ihnen die weitere Ausübung des Berufes als Bildhauerin.

Ihre Betätigung im Rahmen der durch den Reichsverband nichtarischer Christen, Berlin W.15, Uhlandstr. 40/41, gebotenen Möglichkeiten wird dadurch nicht betroffen. Das auf Ihren Namen lautende Mitgliedsbuch B 1072 wollen Sie umgehend an mich ein-senden.

Im Auftrag
gez. M a i



Beglaubigt:
Forster

5. Th. Georgii: „Bericht über meine Wiener Zeit“

Prof. Georgii
Prof. Georgii

Bericht über meine Wiener Zeit vom Beginn
bis zum 21. März 1938 einschliesslich.
Prof. Hans Georgii, München, Maximilianstrasse 23

Durch das Buch, das über meine Werke bei Bruckmann erschienen ist, wurde ein Kollege der Wiener Kunstgewerbeschule auf mich aufmerksam und begann bei den vorgesetzten Stellen für meine Berufung an die Schule zu werben. Im Sommer 35 bekam ich den Auftrag eine Medaille des reg. Fürsten Franz von und zu Lichtenstein zu machen, und dadurch auch die Erlaubnis der bayr. Behörde nach Wien zu fahren. Die Wiener Kunstgewerbeschule untersteht dem Ministerium für Handel & Verkehr, damals Minister Stockinger. Um mein Können zu belegen wurde erreicht, dass der Minister mir eine einstündige Portraitsitzung gewährte. Diese erste Sitzung erweckte das Interesse des Ministers so stark, dass er noch zweimal kam. Dann war die Büste fertig und der Minister überzeugt, dass ich über künstlerisches Können verfüge. Auf seine Frage, ob ich bereit wäre eine Lehrstelle an der Schule anzunehmen, antwortete ich zustimmend. In München meldete ich mich aber gleich beim Referenten des Kultusministeriums und frug, wie man sich zu einer Professur in Wien stellen würde. Ich wurde beglückwünscht. Ich stelle also fest, dass ich ohne mein Zutun auf Grund meiner Leistung nach Wien berufen wurde und dieser Berufung folgte mit ausdrücklicher Zustimmung des bayr. Kultusministeriums. Meine Anstellung erfolgte ohne jede politische Note und der Beweis, dass es bei dieser Tatsache blieb, ist ersichtlich daraus, dass ich ohne Schwierigkeit jederzeit zwischen München und Wien hin und her reisen konnte.

Zunächst wurde ich in Wien nur Vertragsangestellter, da ich nicht österr. Staatsbürger war. Das wurde mir in Bälde in Aussicht gestellt und damit höherer Gehalt und Pensionsberechtigung. So willigte ich in den Nettogehalt von S. 400.- monatl. ein, da ich ja in München nur auf die Einnahmen aus freiem Beruf angewiesen bin, die immer mehr zurückgingen. Auch hoffte ich in Wien allmählich einen neuen Kreis für Aufträge zu finden. Dazu musste ich vor allem als Portraitist bekannt werden. Man hat mir schon im Sommer 35 nahegelegt eine Dollfussbüste zu machen, da keine ganz gelungene da sei, das würde mich mit einem Schlag bekannt machen. Heimgekehrt erkundigte ich mich bei der Reichskunstkammer, ob man mir hier nicht etwa eine Dollfussbüste politisch auslegen würde. Die Kunstkammer überliess mir die Entscheidung dieser Frage. Darauf liess ich durch einen Bekannten sondieren, wie der Führer die Sache ansehen würde. Ich erhielt darauf die Antwort: alle möglichen Personen, ob Schuschlitz, Stahnenberg oder wer es auch sei, könnte ich unbedenklich portraitieren, nur wäre eine Dollfussbüste nicht ratsam.

So habe ich verzichtet mit einer solchen vor die Öffentlichkeit zu treten.

Mit 1. Dez. 35 lief meine Anstellung, Anf. Januar, mitten im Semester begann meine Tätigkeit. Leiter der Bildhauerfachklasse war noch Reg. Rat Powolny, aber nur noch bis zum Herbst 36 verpflichtet, da schon über 60 Jahre alt (Pensionsalter an der Schule). Für mich wurden ein Schulraum und ein Privatatelier zur Verfügung gestellt, aus der Klasse Powolny durften sich Schüler zu mir melden.

BayHStA
MK 44664

Ich bin ohne Ausnahme vor 8 Uhr in der Schule gewesen, und habe mit viel Mühe, Konsequenz und Geduld Ordnung in das Erscheinen meiner Schüler gebracht, von denen mehrere vorher erst gegen 10 Uhr zu kommen pflegten. Herbst 36 wurde mir bei Rückkehr aus den Sommerferien eröffnet, dass ich von nun ab als Einziger die Bildhauerfachklasse leiten werde.

Meine Berufung war durch den Minister über dem Kopf des Direktors erfolgt. Dieser und mehrere Kollegen an der Schule hatten für die Nachfolge Powolny bereits einen Kandidaten, und bliesen ihre Enttäuschung durch viele offene und versteckte Feindschaftsakte an mir aus. Mehrmals gelang es mir nur durch Beherrschung bei Provokationen ruhig zu bleiben, dass kein Kündigungsverwand entstand.

Die Bildhauer Wiens haben bisher ihr Möglichstes getan, um mein Bekantwerden als Künstler in Wien hintanzustellen. Bezeichnend ist ein Fall im Herbst 36, ich wollte 3 Bronzebüsten ausstellen in der Wiener Sezession, bat einen Kollegen aus dem dortigen Ausschuss zu mir, der mir erfreut die Annahme der 3 schönen Büsten in Aussicht stellte. Einige Tage vor der Eröffnung lernte ich zufällig einen Zeitungskunstkritiker kennen und erzählte ihm von den 3 Werken, die ich der Sezession geschickt hatte. Er war sehr interessiert, und liess sich einige Daten von mir geben.

Am Morgen vor der Ausstellungseröffnung erhielt ich die Mitteilung, dass die Jury meine 3 Büsten abgelehnt hat. Am gleichen Morgen war in der "Stunde" eine Notiz über meine Werke in der Ausstellung erschienen. Ich rief sofort den Kritiker an, um ihm mitzuteilen, dass ich abgelehnt sei. Darauf schrieb er einen geharnischten Artikel gegen die Sezession mit folgendem Inhalt:

Die Ablehnung sei nicht aus sachlichen, sondern politischen Gründen erfolgt, da Prof. Georgii als Feind des Nationalsozialismus und Schwager Prof. v. Hildebrands, des Herausgebers des Ständestaates, bekannt sei. Diese im Kopf des Kritikers entstandene Ansicht habe ich sofort in einem Artikel im gleichen Blatt und bei einem Besuch unseres Gesandten, Herrn v. Papen widerlegt. Herr v. Papen versprach mir bei einer eventl. Aufnahme des Artikels in deutschen Zeitungen die Sache richtigzustellen.

Ich bin Künstler und nicht Politiker. Nie habe ich einer Partei angehört, keinem Verein ausser Künstlerischen. Versuche der Wiener Kollegen mich beim Bundeskanzleramt als N.S. Propagandisten anzuschwärzen gingen ebenso fehl wie der Artikel in der "Stunde."

Ich habe auch in Wien mit Schwager und Schwägerin Hildebrand verwandtschaftlich verkehrt so wie ich in Berlin mit meinem kürzlichen verstorbenen Bruder, der alter P.G. und Amtswalter der Partei war, verwandtschaftlich verkehrte. Ich hatte ja eine traurige Junggesellenexistenz ohne Familienanschluss und war froh, dass meine Schwägerin für mich sorgte. Ich betone nachdrücklich, dass ich mit der politischen Tätigkeit meines Schwagers nicht das Geringste zu tun habe und jede Verbindung dieser Art als grobe Verleumdung und Unwahrheit auf das Entschiedenste zurückweise.

Meine Schüler habe ich betreut, ohne den geringsten Unterschied. Ich meldete mich auch bei der Wiener Auslandsdeutschenorganisation, bereit meinen Beitrag zu zahlen. Da aber überdies Teilnahme an Versammlungen verlangt war, wäre es mit loyaler Gesinnung gegen die Regierung, in deren Dienst und Brot ich stand, nicht vereinbar gewesen, und so riet mir der Herr im Büro der Organisation selbst, die Sache zu verschieben.

BayHStA
MK 44664

Die vielen Portraits von bekannten Persönlichkeiten verschiedenster Kreise fingen an mich in Wien bekannt zu machen auch ohne dass ich ausgestellt hatte. Im Frühjahr 37 wurde ich gefragt, ob ich eine Büste Otto v. Habsburgs zu machen bereit sei. Binedenk des Rates: nur nicht Dollfuss, sonst alle, nahm ich an, und die Arbeit gelang gut. Dabei stelle ich ausdrücklich fest, dass mich nicht irgendwelche legitimistische Ambitionen zu dieser Arbeit bewegen, sondern es schien mir vielmehr ein wichtiger Stein zum Ausbau meines "Kundenkreises," weil ich auf Aufträge aus den Reihen der Aristokraten, so weit sie noch vermögend waren, hoffen durfte.

Vom Sommer 36 an betrieb ich meine Einbürgerung. (Die Verlegung meines Wohnsitzes nach Wien erfolgte am 31. Okt. 35). Zuvor hatte ich in München bei der Landesregierung die schriftliche Bestätigung erwirkt, dass ich im Falle des Erwerbs der österreichischen Staatsbürgerschaft die deutsche nicht verlieren würde. Obwohl viele Ausnahmen von der Regel (5 Jahre Aufenthalt im Lande und Bundesinteressen an der Einbürgerung) gemacht wurden - meine Einbürgerung blieb immer wieder im Bundeskanzleramt stecken. Endlich, Herbst 1937, schien die Möglichkeit gekommen. Diesmal wurde aber von mir der Verzicht auf die deutsche Staatsbürgerschaft verlangt und darauf wollte ich nicht eingehen. Ich bin ein Deutscher!

So musste ich auch weiter mit dem zu geringen Gehalt vorlieb nehmen, getrennt von der Familie, die in München blieb, in einem möblierten Zimmer sehr sparsam leben, um wenigstens einen Teil des Gehalts für Frau und Kinder zurücklegen zu können.

Meine Schüler machten gute Fortschritte und sind sehr anhänglich. Gerade im letzten Jahr, beginnend Okt. 37, war die Arbeitsgemeinschaft sehr erfreulich, nachdem einige Unruhige, die sich nicht in meine straffe Ordnung fügen wollten und allerhand Allostria trieben, in die Akademie abgewandert waren. Jeder musste bei mir seine Gaben entwickeln ohne Schema, den Weg finden, den ihm die Natur vorgezeichnet hat. Nicht das "Figurenmachen" schafft künstlerische Kultur im Lande, sondern das Künstlerische Gestalten aller Dinge, die gebraucht werden. Zum Semesterschluss Febr. 38 konnte ich eine gute Ausstellung meiner Klasse machen, in der von Schmuck und Kassetten an über "Hauszeichen" in Stein und für Tonbrand bis zu grossen Figuren für eine Kirche und überlebensgr. Eichenholzgruppe Verschiedenes sehr anerkannt wurde.

Am 11. März 38 fuhr ich mit Feiertagskarte um 14.28 Uhr zu meiner Familie nach München, weil ich doch nicht wählen konnte. Die mit den polit. Ereignissen zusammenhängenden Ferien bewogen mich auf alle Fälle noch telegrafisch von meiner Direktion Urlaubsverlängerung zu erbitten. Ich blieb ohne Antwort. Sonntag den 20. reiste ich auf eine Nachricht eines Schülers über Schulanfang am Montag, abends nach Wien. Ich rief morgens die Schule an, wollte zur Feier, erhielt aber vom kommissarischen Leiter kurzen Bescheid, dass ich nicht dabei sein könne, da ich bis auf Weiteres beurlaubt sei. Nachher erreichte mich ein Schreiben v. 14. III., in dem ausser der Beurlaubung auch noch mitgeteilt wird, dass ich die Schule nicht betreten dürfe. Ich habe mich gegen diese Behandlung verwahrt. Jahrelang musste ich gegen Anfeindungen meiner österr. Kollegen mich behaupten, weil ich Deutscher bin, und jetzt, da Oesterreich zu uns gehört, darf ich nicht einmal in mein Atelier in der Schule. So schrieb ich dem Kommissar, dass ich nicht warten, sondern hier arbeiten wolle, dass mich seine weiteren Weisungen hier erreichen, und kam am 22. früh wieder in München an.

13. III. 1938

Theodor Gosszi

6. Th. Georgii, Briefe: Eidesstattliche Erklärung über den Herrn Professor Dr. Carl Weickert 1947

Eidesstattliche Erklärung
über den Herrn Professor Dr. Carl Weickert.

Ich erkläre hiermit an Eidesstatt und bin mir bewusst, dass jede Unwahrheit strafbar ist, folgendes: Prof. Weickert kenne ich schon seit mehreren Jahrzehnten, als er noch das Gipsmuseum in München leitete. Wir sind befreundet und verstehen uns auch politisch ausgezeichnet. Prof. Weickert war Gegner des Nazismus von Anfang an und durchschaute Hitler schon lange vor Beginn des Dritten Reichs. Er gehört zu den leider wenig zahlreichen Deutschen, die immer aufrecht und mutig auch gegen Machthaber auftreten. Für seinen Mut ein Beispiel, ein Vorfall, den ich selbst erlebte: Als am 21. Januar 1935 eine Gruppe von Nazistudenten einen Vortrag von Pater Praywara im Auditorium Maximum der Münchner Universität störte, bzw. sprengte, hat Prof. Weickert gegen die Störer Stellung genommen und ihr Benehmen in dieser aufregenden Situation als "unter aller Sau" gebrandmarkt. Wieviele hätten das 1935 noch gewagt?

Ich selbst bin von "Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus" nicht betroffen, war von Herbst 1935 bis März 1938 Leiter der Bildhauerabteilung an der Wiener Kunstgewerbeschule, dorthin als bekannter Gegner des Nationalsozialismus durch die Regierung Schuschnigg berufen. Am Tag des Überfalls auf Österreich konnte ich mich nur durch schnelle Abreise der Wiener Gestapo entziehen, die mich bereits in der ersten Nacht in meinem Zimmer suchte. Meine Frau wurde aus der Kunstkammer ausgeschlossen als Schwester Prof. Dietrichs von Hildebrand, der, seit 1933 von den Nazis verfolgt, heute Prof. an der Fordham University in New York ist. Ein Schwiegersohn, Dr. Franz Treppesch, war einige Zeit Häftling im Konzentrationslager Dachau. Ich bin Lehrer an der Hochschule der bildenden Künste in München.

(15b) München 27, Maria Theresiastr. 23,

den 26. November 1947

Th. Georgii
Th. Georgii

Abbildungsnachweis

Alle hier nicht verzeichneten Abbildungen sind dem Nachlass von Theodor Georgii entnommen.

Archive

ABB Wohlfahrtsverband: 18.2., 24.1. 360-360.7., 361.
Deutsches Museum: 5., 39.-49., 272; 299.1.
Dombauhütte Regensburg: 453., 454., 454.1.,
Dombauhütte Passau: 455., 456., 457., 458
Erzbistum-München-Freising: 391.
Münchener Stadtmuseum: 110., 193.,
Priesterseminar Regensburg: 449.1., 449.2.,
WAF Nymphenburg: 172, 173, 184, 185, 213, 222,

Reproduktionen aus Büchern und Publikationen

Bernhart: 306
Der Naturstein Heft 3, 1957: 436.
Esche-Braunfels 1993: 351.1., 352.1., 478.2.; 491.2.; Textabbildungen : I - II
Girelli, I.: 450.
Grassimuseums Leipzig: 310.
Haftmann, W. 1988: 131.1.
Hass 1984: 295.
Heilmeyer 1922: 354.1.
Kat. Ausst Glaspalast 1931: 403.,
Kat. Ausst. Murnau 2000: 192., 294.
Klees 1930: 74., 116., 122., 187., 112., 299., 300., 311., 333., 351., 399.,
Kunsthistorische Arbeitsblätter (Heft 2/2002): 108.1.
Museumsführer Schloß Gottorf: 59.2.
Néret: 398.2, 398.3.
Schad, Martha: 364.
Schnell Kirchenführer Nr. 55: 433.
Theatiner-Verlag: 380., 383., 394., 395., 396., 397., 414., 415., 416.,
Toman, Rolf: 499.3-4.
Wesche/Kostial: 53.1.

Einzelfotos:

Buchegger, Otto: 500.
Bildstein, Anton München: 370., 370.1.
Felici, G. Roma 220.1.
Foto Aeckerle, Esslingen: 420.
Foto Teufel, München: 330.
Georgii, Georg: 3.1., 215., 370.3.,
Himpsl, Robert: 498.
Leitensdorfer, H.: 370.2.
Mayer, Martin, München: 336.2
Müller-Grah, Walter München: 430.1.
Overbeck, Klaus: 479.1.
Sansaini, Renato: 404.
Stefani: 2., 3., 3.2., 10, 13, 18.1., 26.1., 26.1., 27.1., 28, 29., 31., 49.1., 54., 55., 58., 60., 71.1, 75., 75.1.,
78., 79.1., 81., 90., 97.1., 98., 99., 102., 106., 108., 110.1., 111., 112., 135.1., 139.1., 140., 141., 142.,
152., 152.1., 153., 154., 157., 162., 163.1.; 167., 168., 174.1., 191., 194., 197.1., 200., 211., 218., 219.,
222.1., 223., 230.1., 256., 263., 268., 273.1., 276., 277., 278., 280.1., 282.1., 283., 286., 290., 293., 297.,
301., 304., 313., 315., 316., 317., 321., 322., 324., 326.1., 331.1., 337., 341., 345., 346., 357., 370.5., 374.,
382., 389., 406., 425., 425.1, 431.2., 441., 441.1., 442, 444, 447.1., 480.1., 495., 497.1-3., 499., 499.2.
Steger, Simone: 188.1.
Usfer, Emmy: Ponte-Tresa Tessin: 429.

KATALOGBAND

III. Katalog

Vorbemerkungen zum Katalogeintrag

Zum besseren Verständnis bedarf der folgende Katalog einiger Erläuterungen.

Alle Werke sind im Katalog fortlaufend (Kat. Nr.1 bis ...) nummeriert.

Daneben wird auf vier chronologische Verzeichnisse mit jeweils laufenden Nummern verwiesen, die im Anhang des „1. Teil: Text“ im Werkverzeichnis zu finden sind:

GV I = (Georgii Verzeichnis 1901 – 1904)

GV II = (Georgii Verzeichnis 1906 – Anfang 1928)

SV E = (Stefani Verzeichnis Ergänzungen 1901 - Anfang 1928)

SV = (Stefani Verzeichnis Anfang 1928 - 1963)

Zusätzlich erwies es sich als hilfreich die jeweils entsprechende Kat.Nr. noch den Verzeichnissen hinzuzufügen, da der Katalogeintrag nicht der Chronologie sondern den verschiedenen Gattungen (Bildnisse, figürliche Werke) entspricht und so im Text auf die einzelnen Arbeiten (Kat.Nr.) verwiesen werden kann.

Im **Katalog** sind die **Bildnisse** entsprechend der Namen (A-Z) oder Bezeichnungen des Rangs kirchlicher Würdenträgern (Abt, Bischof, Erzabt, Erzbischof, Kardinal, Papst, Pastor, Pater Pfarrer, Prälat) alphabetisch geordnet, um einen gezielten Zugriff zu erleichtern und mehrere Bildnisse (Büsten, Reliefs, Medaillen, Plaketten) einer Person, die der Künstler auch zu verschiedenen Zeiten modellierte, vergleichen zu können. Porträtmedaillen und Plaketten der Personen, von denen Georgii keine Büste oder Relief schuf, sind anschließend im Katalogteil „Medaillen und Plaketten“ alphabetisch, sonstige figürliche Medaillen und Plaketten in chronologischer Ordnung zu finden.

Das **figürliche Werk** ist nach Gattungen (Profane Figuren, Sakrale Kunst, Denk- und Grabmäler) gegliedert, um innerhalb dieser die unterschiedlichen formalen, stilistischen und ikonographischen Gestaltungsweisen zu betrachten.

Jeder Katalogeintrag enthält, sofern möglich, im oberen Teil technische Angaben zu dem Werk (Person/figürliches Werk, Entstehungsjahr, Maße, Inschriften, Signatur des Künstlers, Standort, Besitzer). Anschließend folgen Informationen

über die Beziehungen vom Künstler zum Auftraggeber und die Entstehungsgeschichte der Arbeit. Quellen, Literatur und Fotonachweise sind angefügt.

Es gelang jedoch nicht, alle aufgelisteten Werke mit Abbildungen, Namen oder Datum zu verifizieren, sodass einige wenige Werkverzeichnisnummern im Katalog nicht enthalten sind.

Ein angefügter **Kurzkatalog** erfasst Zeichnungen, Porträt-Kopien von Hildebrands Arbeiten und Abbildungen von Georgiis Werken, die nicht ausreichend verifiziert werden konnten. Der Katalog erhebt nicht den Anspruch darauf, alle von Georgii geschaffenen Werke erfasst zu haben. Immer wieder werden im Internet Arbeiten des Künstlers aus Privatbesitz angeboten, die unbekannt waren und auch im Werkverzeichnis nicht erfasst werden konnten. In einem **Nachtrag** sind Werke von Theodor Georgii aufgenommen, die in jüngster Zeit noch verifiziert werden konnten.

III.1. Bildnisse,Medaillen,Plaketten

III.1.1. Büsten, Reliefs, Medaillen, Plaketten

1. SV - Nr. 28

Adenauer, Konrad Bronzebüste 1929

Höhe 58 cm (ohne Sockel)
überlebensgroß

Inscription auf Steinsockel: KONRAD ADENAUER

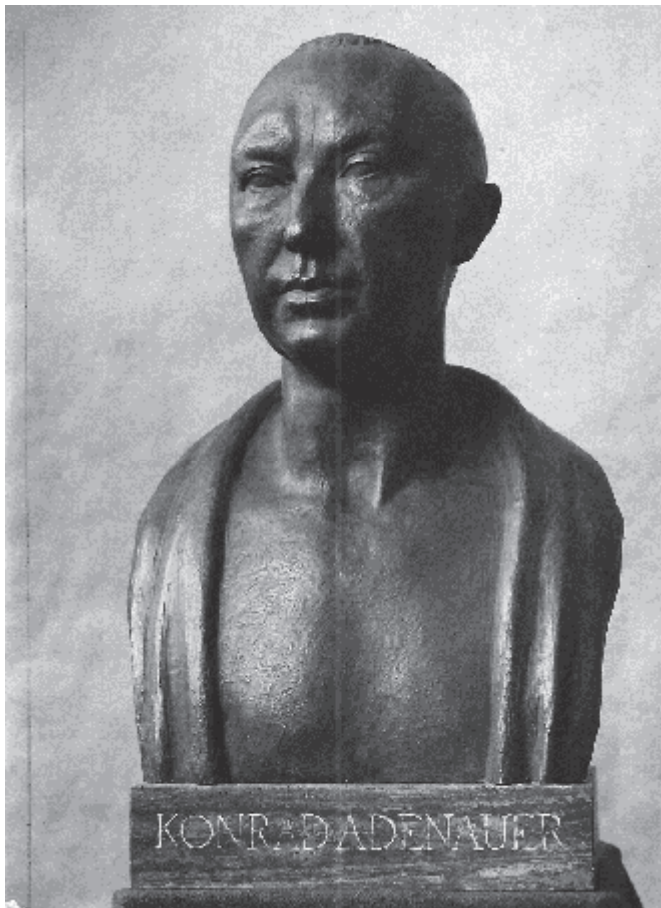
Signatur: Th. Georgii 1929

Standorte:

Ursprüngliche Aufstellung: Köln, Hochschule für Musik

Heute: Bonn, Museum Haus der Geschichte (auf
Holzsockel ohne Inschrift)

NL Th. Georgii (Gipsmodell für Bronzeguss)



1.

Der Politiker Dr. Konrad Adenauer (1876-1967 Rhöndorf) war ab 1917 Oberbürgermeister der Stadt Köln. 1933 wurde er von den Nationalsozialisten aller Ämter enthoben und 1944 für einige Monate inhaftiert. Im Mai 1945 setzte die amerikanische Militärregierung ihn wieder in sein Amt ein, die britische Besatzungsmacht verhängte ein Berufsverbot. Von 1949-1963 war er als erster Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland in diesem Amt.

Theodor Georgii lernte Adenauer über Adolf v. Hildebrand kennen, der für die Stadt Köln den Vater–Rhein–Brunnen (begonnen 1911, aufgestellt 1922, zerstört im 2. Weltkrieg), im Auftrag des Stifters Otto Andrae, geschaffen hatte. An diesen Arbeiten war auch Hildebrands Schwiegersohn Theodor Georgii beteiligt. Anfang Dezember 1928 hielt sich Georgii bei dem damaligen Oberbürgermeister Adenauer in Köln zu einer amtlichen Verhandlung auf. Unmittelbar nach seiner Rückkehr begann er eine „Kleine Büste“ von Adenauer zu modellieren und wenig später eine große Büste in Ton anzulegen, wie er in sein Werkheft notierte. Am 3. Januar 1929 reiste der Künstler nochmals nach Köln, um Adenauer Fotos der „Großen Büste“ vorzulegen. Bei dieser Begegnung erhielt Georgii auch den Auftrag, eine Skizze für ein Grabmal der Familie (Kat. 495) anzufertigen. Der Bildhauer arbeitete in der Folgezeit an der großen Adenauerbüste, dessen Gipsmodell Mitte März fertig war und anschließend in Bronze gegossen wurde (Stiftung Bundeskanzler-Adenauer).

Die Büste wurde zunächst in der Kölner Hochschule für Musik aufgestellt, die Adenauer zusammen mit dem Präsident der Hochschule, dem Komponisten Walter Braunfels aufgebaut hatte. Wahrscheinlich wurden die Büsten von Adenauer und Braunfels unmittelbar nach deren Amtsenthebung 1933 entfernt, so dass diese die vollständige Zerstörung des Gebäudes während des Zweiten Weltkriegs überstanden. Die Büste von Adenauer steht heute im Museum „Haus der Geschichte“ in Bonn auf einem schmalen Holzsockel, da der Steinsockel mit Inschrift wohl verloren gegangen ist.

Die groß angelegten Formen dieses Bildnisses werden durch das der Antike nachempfundene Gewand unterstrichen. Der auffällig große Kopf mit hoher Stirn und den flach anliegenden Haaren wird von der plastischen Modellierung bestimmt. Die kräftige Wölbung der Stirnpartie und die dreieckigen Polster über den Augenbrauen verschatten die schmalen Augen. Die Form von Stirnpolstern und Augenbrauen korrespondieren mit der Form der Oberlippe. Dadurch erhalten die Gesichtszüge, trotz der vielfältigen Schwellungen und Mulden der beweglichen Fleischpartien, eine gewisse Ruhe. Nach antiken Vorbildern hat der Künstler damit Adenauer eine positive Charakteristik, im Ausdruck ruhiger Nachdenklichkeit der Philosophen, gegeben. Die kontrahierten Augenbrauen verursachen eine senkrechte Falte über der Nasenwurzel, die als Zeichen für Dynamik und Energie gedeutet werden kann. In der Gesamtheit vermittelt die Mimik Selbstbeherrschung und Gelassenheit (Guiliani). Somit wird in der Wahl der Kleidung und der Pathosformeln der Gesichtszüge die Antike zitiert und Adenauer als nachdenklicher und zugleich energischer Politiker dargestellt. Dies ist die einzige Büste, die Georgii mit einer der Antike angelehnten Kleidung modellierte. Das Vorbild dazu kann auch Hildebrands Büste von Oskar v. Miller 1913 gewesen sein, die in ähnlicher Weise eine über die Schultern drapierte Kleidung mit entblößter Brust zeigt (Hass).

SV 1928-63 Nr. 1

Quellen: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; Archiv Stiftung Bundeskanzler-Adenauer, Rhöndorf. Lit.: H. Klees 1930, S. 22. Abb. 23; Luca Giuliani: Bildnis und Botschaft. Frankfurt a. Main 1986, S. 131-135; A. Hass: Adolf v. Hildebrand. Das plastische Porträt. München 1984, S. 194, Abb. 206 Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

2. SV - Nr. 21

Adenauer, Konrad
Kleine Terrakottabüste 1928

Höhe 34 cm

Inschrift auf dem Sockel:

KONRAD ADENAUER

Signatur: Th. Georgii 1928

Standort: NL Th. Georgii



2.

In sein Werkheft notierte Georgii am 13. Dezember 1928, dass er die „Kleine Adenauerbüste“ begonnen und im Februar 1929, dass diese fertig sei.

SV 1928-63 Nr. 21

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Foto: 2. Stefani

3. SV - Nr. 223

Adenauer, Konrad Bronzebüste 1954

braun patiniert

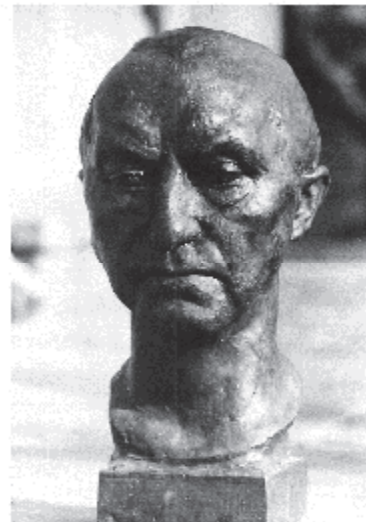
Höhe 44 cm, Steinsockel Höhe 7 cm

Signatur: Th. Georgii 1954

Standort: Rhöndorf, Stiftung Bundeskanzler-Adenauer
(Sitzungsraum)

NL Th. Georgii (Bronzebüste grün patiniert und Gipsbüste)

Wachsbüste verschollen



3.

3.1. Wachs

Nach einer öffentlichen Rede Adenauers in Augsburg war der Künstler von dem 77-jährigen Bundeskanzler so beeindruckt, dass er gleich begann eine Büste in Ton zu modellieren. Am 23.11.1953 schrieb der Bildhauer einen Brief an den Bundeskanzler und bat ihn um ein persönliches Gespräch in Rhöndorf, damit er an der Büste weiterarbeiten könne. „Dazu müsste ich Herrn Bundeskanzler insgesamt etwa 40 Min. sprechen dürfen, verteilt auf drei Abschnitte von 10-15 Minuten, damit ich dazwischen ohne ihre Gegenwart meine in Wachs gegossene Büste vollenden kann“ (NL Th. Georgii: Briefe). Eine Antwort Adenauers auf den Brief blieb aus. Aus einem weiteren Brief vom 16.4.1954, den Georgii an seinen Freund Bruno Levi schrieb, ist zu entnehmen, dass Georgii unaufgefordert mit einem Abguss der Büste in Wachs, die für den weiten Transport geeignet war, zur Villa Adenauers nach Rhöndorf fuhr. Nach der Anmeldung durch Adenauers Sekretärin, war der Kanzler einen Tag später zu einem Gespräch bereit. Der Künstler schrieb

an seinen Freund Bruno Levi: „*Natürlich prägte ich mir die Erscheinung gründlich ein, was sehr anstrengend ist, und fuhr am gleichen Nachmittag nebst Büste heim. Jetzt ist sie vollendet. Ich hoffe, wenn die Zeit noch reicht, sie in Bronze auszustellen*“ Georgii zeigte die Bronzestatuette 1954 in der Nürnberger Kunstausstellung.

Der Künstler hat in diesem Porträt das Gesicht einer in sich gekehrten müden Privatperson festgehalten, nicht das öffentliche Bildnis des Bundeskanzlers. Die Alterungserscheinungen, wie faltige Gesichtszüge mit Tränensäcken unter den Augen, sowie der nach unten gerichtete Blick zeigen die innere Verfassung Adenauers, die allerdings in der Wachsstatuette betonter zum Ausdruck kommen.



3.2 Büsten im Nachlass von Th. Georgii

Im ehemaligen Bauernhaus des Künstlers sind noch vier Büsten Adenauers versammelt.

SV 1928-63 Nr. 223

Quellen: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; NL Th. Georgii: Briefe: Georgii an K. Adenauer 23.11.1953 und an Bruno Levi 16.4.1954

Foto:3., 3.2. Stefani u. 3.1. Georg Georgii

4. GV II - Nr. 23

Amann, Josef Albert Büste 1911

Lebensgroß
Brustbild mit Mantelkragen



4.

Prof. Josef Albert Amann (1866-1919) war seit 1898 Vorstand der gynäkologischen Abteilung des Allgemeinen Krankenhauses in München. Auf dem Gebiet der operativen Gynäkologie trug er wesentlich zur Entwicklung der allgemeinen Frauenheilkunde bei.

1911 arbeitete Georgii an einer Tonbüste von Amann, von der ein Foto aus der Werkstatt des Künstlers erhalten ist. Ob die Büste in Bronze gegossen wurde ist unbekannt.

Im gleichen Jahr 1911 entstand, von Adolf v. Hildebrand modelliert, ein lebensgroßes Bronzerelief sowie eine verkleinerte Plakette mit dem Bildnis Amanns (Hass).

GV II 1906-28 Nr. 23

Lit.: Hass 1984, S. 184, Abb. 191

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlas des Künstlers (unsortiert)

5. SV - Nr. 163

Auer von Welsbach, Carl
Relief 1940

Terrakotta

76 x 76 x 10 cm

Rund in achteckiger Umrahmung mit Umschrift

Kopf im Profil nach rechts

Umschrift: CARL FREIHERR AUER VON WELSBACH 1858-1928

Standort: München, Deutsches Museum



5.

Der Physiker Carl Auer von Welsbach (1858 Wien-1928 Schloss Welsbach / Kärnten) war der Erfinder der Osmiumlampe und des Gasglühlichtes. 1939 beschloss die Jahresversammlung des Deutschen Museums, ein Denkmal des Erfinders für den Ehrensaal anfertigen zu lassen. Den Auftrag für ein Terrakottarelieft nach Fotografien erhielt Georgii im Januar 1940, nachdem er schon einige Skizzen angefertigt hatte. Die Nachkommen des Dargestellten bestanden jedoch auf einer vollständig lebensgetreuen Wiedergabe, so dass Georgii seinen Entwurf nach einer weiteren Fotografie korrigieren musste. Im Mai 1940 war das Relief in Ton zur Zufriedenheit aller fertig gestellt. Der Künstler erhielt für die Ausführung 1.500 Reichsmark, die Hofrat Dr. L. Eberhard in Wien für das Relief gespendet hatte (Archiv Deutsches Museum). Im Nachlass des Künstlers befindet sich ein Negativ mit der Abbildung des Reliefs.

SV 1928-63 Nr. 163

Quelle: Deutsches Museum München Archiv, Akte VA 2156;

Foto: 5. Deutsches Museum München

6. GV II - Nr. 113

**Bäumler, Dr.
Bronzebüste um 1922**

lebensgroß
Steinsockel
Standort: unbekannt



6.

Die Terrakottabüste von Bäumler wurde 1922 angefertigt, wie eine alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers mit Datum beschriftet zeigt. Wann diese in Bronze gegossen wurde ist nicht bekannt.

GV II 1906-28 Nr. 113

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

7. GVI - Nr. 8

Baisch, Else
Tonbüste 1903

Standort: unbekannt



7.

Dieses Porträt mit einer Markierung der Pupille modellierte Georgii in Russland, wahrscheinlich während der Semesterferien der Brüssler Akademie.

GVI 1901-04 Nr. 8

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

8. GV II - Nr. 12

Baisch, Else
Gipsbüste 1904

Standort: unbekannt



8.

Theodor Georgii hatte diese Büste mit mehreckigem Abschluss und kegelförmigen Sockel als einzige in dieser Art modelliert. Hier verzichtet er auf eine Darstellung der Pupille und zeigt glatte Augäpfel.

GV I 1901-04 Nr. 12

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

9. SV - Nr. 138

**Bauer, Dr. von
Bronzebüste 1936**

lebensgroß
Steinsockel

Standort: unbekannt



9.

Georgii hat die Büste wahrscheinlich in Wien fotografiert, da der Film in Wien entwickelt wurde. Der Künstler hatte die Negativrolle selbst beschriftet: „*Büste Dr. v. Bauer 1936*“. Nur so konnte die Büste namentlich zugeordnet werden, weitere Angaben zur Person sind nicht bekannt.

Die meisten Fotos aus der Wiener Zeit sind im Passbild-Format abgezogen worden.

SV 1928-63 Nr. 138

Quelle: NL Th. Georgii Negativrolle Nr. 26

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, unbeschriftet).

10. SV - Nr. 14

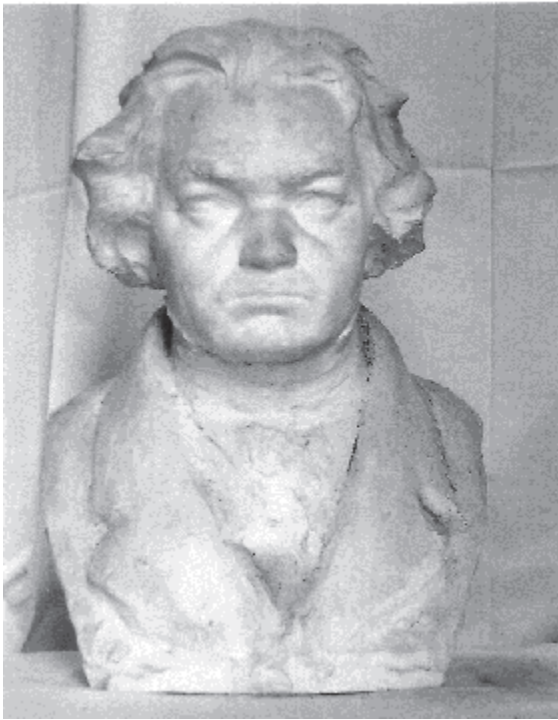
Beethoven, Ludwig van
Kleine Gipsbüste 10/1928

Höhe 32 cm

Brustbild mit Kragen

Signatur: Th. Georgii 1928

Standort: Nachlass Th. Georgii



10.

Die kleine Büste des Komponisten Ludwig van Beethoven modellierte Georgii wahrscheinlich ohne Auftrag. Die Gipsbüste befindet sich noch in seinem Nachlass. Weitere Exemplare sind nicht bekannt. Nur aus seinem Werkheft ist zu entnehmen, dass er an einer „Kleinen Beethovenbüste“ arbeitete.

SV 1928-63 Nr. 14

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Foto: 10. Stefani

11. GV II - Nr. 24

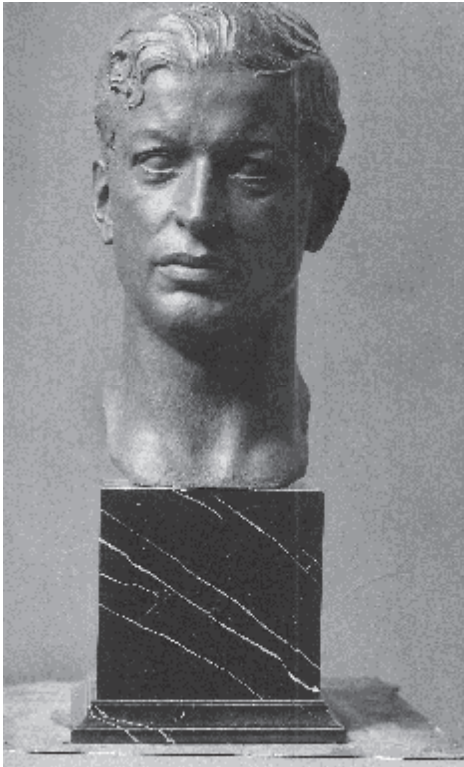
Behn, Fritz

Bronzebüste 1911

lebensgroß

Marmorsockel

Standort: Privatbesitz



11.

Der Bildhauer Fritz Behn (1878-1970) studierte bei Hackl, Rümman und Hildebrand an der Akademie in München. 1907-1910 unternahm er Reisen nach Afrika, die für sein weiteres Schaffen prägend waren. 1939-44 war Behn Professor an der Akademie in Wien. In den Nachkriegsjahren leitete er seine eigene Bildhauerschule in Ehrwald/Tirol. Ab 1950 erhielt er wieder zahlreiche Aufträge.

Bekannt wurde Behn vor allem durch die Darstellung von wilden Tieren, die er auf seinen Afrikareisen beobachtete und jagte. Von den erlegten Tieren nahm er auch Originalgipsabgüsse mit nach Hause. In seinem Werk sind traditionelle sowie expressive Tendenzen sichtbar.

Die Büste wurde von Georgii um 1960 der Familie Behn geschenkt. Sein Schüler Martin Mayer begleitete Georgii bei der Übergabe (mündliche Information).

GV II 1906-28 Nr. 24

Quelle: Mündliche Information von Martin Mayer 2008

Lit.: B. Sattler: A.v.H. Briefe, S.613; Katalog Neumeister: Sonderauktion Fritz Behn, Auktion 14, 2007

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers

12. GV II - Nr. 153

**Bergmann, Wilhelm von
Porträt-Relief 10/1925**

rechteckige Platte
Kopf im Profil n. links
Inchrift: Wilhelm Bergmann
Signatur: 20.Okt.1925 Th. Gerogii
Standort: unbekannt



12.

Als Sohn des berühmten Chirurgen Professor Ernst Gustav Benjamin von Bergmann (1836-1907), von dem Hildebrand 1906 eine Bronzestatue fertigte (Hass), war Wilhelm Bergmann mit den Familien Hildebrand und Georgii bekannt.

GV II 1906-28 Nr. 153
Lit.: A. Hass 1984, S. 162, Abb. 159
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

13. SV - Nr. 220

**Bischof Michael Rackl von Eichstätt
Gipsbüste 1953**

Höhe 60 cm

Gips, Terrakotta getönt

Brustbild mit Kreuz

Signatur linke Seite: Th. Georgii 1953

Standort: NL Th. Georgii



13.

Der Bischof von Eichstätt, Michael Rackl (1883-1948) wurde 1909 zum Priester geweiht und promovierte 1911 in Freiburg i. Br.. Als Kaplan am deutschen Priesterkolleg von S. Maria dell' Anima in Rom übersetzte er Werke des Thomas von Aquin und Augustinus ins Griechische. 1913 wurde er zum Professor für Dogmatik nach Eichstätt berufen und 1935 ernannte ihn Papst Pius XI. zum Bischof von Eichstätt. Zur Zeit des Naziregimes betonte er die Unvereinbarkeit des Christentums mit der Ideologie der Nationalsozialisten und stärkte so den Widerstandswillen seines Klerus.

Die Terrakotta getönte Gipsbüste befindet sich noch im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 220

Lit.: Erwin Gatz (Hrsg.): Die Bischöfe der deutschsprachigen
Länder 1785/1803 bis 1945. Ein biographisches Lexikon, 1983,
S. 581 f. (mit Abb.); BBKL

Foto: 13 Stefani

14. SV - Nr. 54

Blinzig, Alfred **Bronzebüste 4/1929**

Ohne Abbildung

Alfred Blinzig (1869-1945) kam 1899 zur Deutschen Bank in Berlin. Im Geschäftsbereich von Arthur von Gwinner befasste er sich mit der technischen Abwicklung von internationalen Finanzgeschäften. Ab 1920 war er mit Dr. Emil von Stauß und Oskar Wassermann im Vorstand der Deutschen Bank.

Wie Georgiis Werkheft zu entnehmen ist, war der Künstler im März 1929 in Berlin, um die Büste von Alfred Blinzig nach vier Sitzungen in Gips zu formen. Anfang April konnte er die Bronzebüste ziselieren. Eine Abbildung der Büste ist nicht zuzuordnen. 1925 hatte Georgii bereits eine kleine Kinderbüste seiner Tochter modelliert.

Blinzigs Frau Margarete, geb. Georgii, war die Cousine des Künstlers, Tochter seines Onkels Max Georgii, der Aufsichtsratsvorsitzender der Allianz in Berlin war. Über diese verwandtschaftlichen Beziehungen ist es wahrscheinlich, dass sich weitere Aufträge von Direktoren der Deutschen Bank in Berlin und deren Familien ergaben.

SV 1928-63 Nr. 54

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

15. GV II - Nr. 165

**Blinzig, Margarete
Kleine Bronzebüste 11/1925**

Bronze auf dunklem Steinsockel
Höhe: 13 cm, Marmorsockel 6,5 cm

Standort: unbekannt



15.

Im Dezember 1925 modellierte der Künstler eine Kinderbüste der Tochter von Alfred Blinzig. Nach dieser Büste folgten für Georgii weitere Aufträge vor allem für Büsten von Kindern aus dem Kreis der Vorstands- und Aufsichtsratsmitglieder der Deutschen Bank in Berlin.

GV II 1906-28 Nr. 165

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

16. SV - Nr. 93

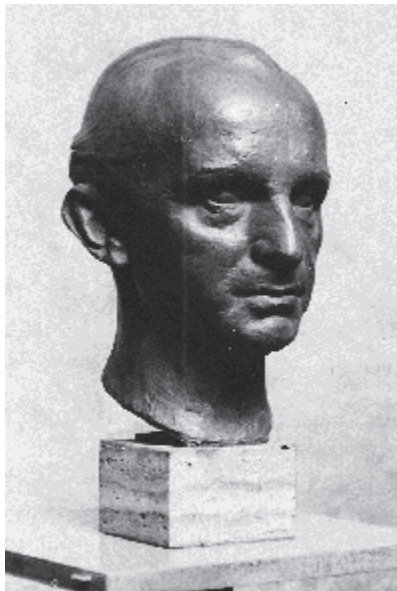
**Böhm, Gottfried Dr.
Bronzebüste 1931**

Höhe ca. 34 cm;

Travertinsockel 7 cm

Signatur hinten links: Th. Georgii 1931

Standort: München, Münchner Stadtmuseum



16.

Die Bronzebüste wurde vor einigen Jahren vom Münchner Stadtmuseum als Bildnis des Mediziners Prof. Dr. Gottfried Böhm aus Privatbesitz angekauft. Professor Böhm war als „Wagnerianer“ Mitunterzeichner eines Schreibens, dem „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“, der am 16./17.4.1933 in den Münchner Neuesten Nachrichten veröffentlicht wurde. Dieser richtete sich gegen den Festvortrag von Thomas Mann zum 50. Todestag Wagners, den er in der Münchner Universität und später im Ausland (leicht verändert) gehalten hatte. Der Protest wurde von 40 Wagnerverehrem (darunter viele Künstler der Akademie) unterzeichnet, die in Thomas Manns Rede eine Verunglimpfung Wagners sahen. Die öffentliche Beschimpfung von Thomas Mann bewirkte, dass er sich schließlich ins Exil nach Amerika begab.

Die Gipsbüste befindet sich ohne Namensbezeichnung im Nachlass von Th. Georgii. Eine Negativrolle ist bezeichnet: „Dr. Gottfried? 1931“, so dass sich die Büste eindeutig Böhm zuordnen lässt.

SV 1928-63 Nr. 93

Quelle: Münchner Stadtmuseum Inv. Nr. 92/1; NL Th. Georgii Negativrolle XXXX

Literatur: Kolbe, Jürgen (Hrsg.): Wagners Welten. Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum 2003, Woflrathshausen 2003; Dieter Borchmeyer: Der Teufel holt die Musik. Vor 75 Jahren: Die Münchner Intrige gegen Thomas Mann. In: SZ Nr. 37 v. 13.02.08, S. 16

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

17. GV II - Nr. 203

Bohnke, Walter **Kinderbüste 8/1926** **Terrakotta**

Ohne Abbildung

Walter Bohnke (1920-2000) war der Enkel von Franz v. Mendelssohn (1865-1935), Bankier und Kunstliebhaber in Berlin. Wie sein Bruder Robert war er ein wichtiger Auftraggeber für Adolf v. Hildebrand (Hass). Dieser entwarf für Robert v. Mendelssohn einen Brunnen. Die Doggen am Brunnen modellierte Georgii nach Hildebrands Entwurf (Esche-Braunfels). Franz Mendelssohns jüngste Tochter Lilli (1887-1928) war verheiratet mit dem Berliner Komponisten und Dirigenten Emil Bohnke (1888-1928). Beide kamen bei einem Autounfall 1928 ums Leben. Eine Abbildung aus dem Nachlass des Künstlers ist der Kinderbüste von Walter Bohnke nicht zuzuordnen.

Die Arbeit von Georgii fällt in die Zeit, in der er mehrere Kinder in Berlin modellierte.

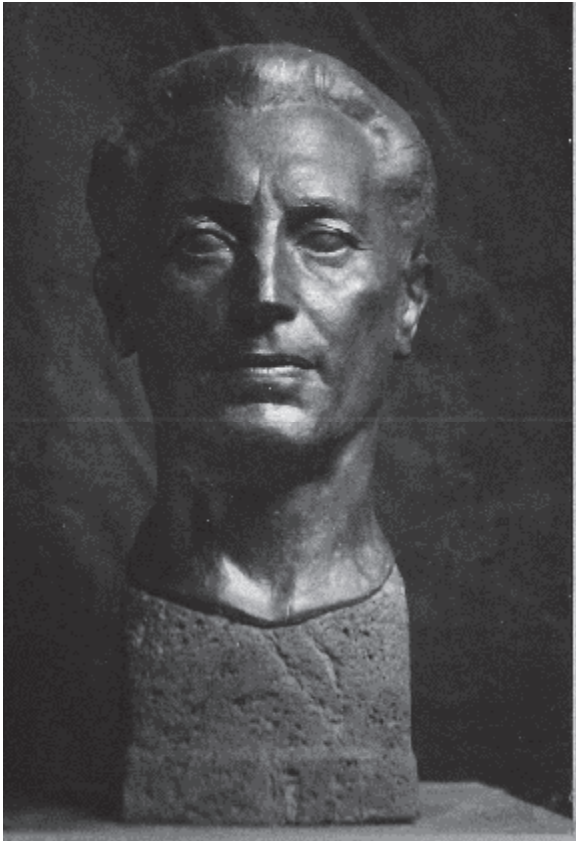
GV II 1906-28 Nr. 203

Lit.: A. Hass 1984, S. 210; Esche Braunfels 1993 , S. 296

18. GV II - Nr. 156

Boveri, Walter **Bronzebüste 1923/24-1925**

Höhe 32 cm ohne Sockel
Inscription: WALTER BOVERI
Signatur: Th. Georgii 1923-25
Standorte: unbekannt; NL Th. Georgii;
Baden/Schweiz, ABB Wohlfahrtsverband Villa Boveri



18. Bronzebüste 1925



18.1. Nachguss 1925 NL Th. Georgii

Dr. Walter Boveri (1865-1924) war der jüngere Bruder von Theodor Boveri, Professor für Zoologie in Würzburg, den Adolf von Hildebrand gut kannte und 1911 porträtierte (Hass). Walter Boveri heiratete 1891 Victoire, Tochter des Seidenindustriellen Baumann aus Zürich. Im selben Jahr gründete Boveri mit dem Engländer Charles E. Brown in Baden/Schweiz die Firma Brown, Boveri & Cie., die zum internationalen Großkonzern (BBC Elektroindustrie) unter seiner Führung heranwuchs. Im Jahre 1943 wurde die Firma von seinem Sohn Walter E. Boveri jr. in die heutige ABB Wohlfahrtsstiftung überführt. In den Jahren 1895-1897 ließen sich die kunstsinnigen Boveris in Baden eine Villa auf großem Areal von dem Architekten Karl Moser im neugotischen Stil bauen (Siegenthaler). Einige Jahre später (1908-1909) entwarf der Münchner Architekt Carl Sattler, Schwiegersohn von Adolf v. Hildebrand, für den Park einen Gartensaal und ein tempelartiges Badehaus mit Schwimmbecken. Für den französisch inspirierten Barockgarten erhielt Hildebrand mit seinen Schülern Georgii und Ebbinghaus die Aufträge für mehrere Brunnen und den plastischen Schmuck des Gartens (Esche-Braunfels).

Fast fünfzehn Jahre später ließen sich mehrere Familienmitglieder von Georgii porträtieren. Die Tonbüste von Walter Boveri modellierte Georgii bereits 1923. Die Bronzestatuette auf dem Steinsockel wurde erst im Jahr 1925 nach Boveris Tod fertig und ist verschollen. Ein Nachguss dieser Büste befindet sich noch im Nachlass des Künstlers. Hiervon wurden auch die Maße entnommen. Die Bronzestatuette mit Steinsockel, die heute in der Villa des ABB Wohlfahrtsverband in Baden steht und Georgii zugeschrieben wird, ist vermutlich eine spätere Nacharbeit von einem anderen Künstler. Auffallend sind hier die eingeritzten Pupillen, die bei den Büsten Georgiis nicht vorkommen, sowie die fülligere Kopfform und die lockigen Haare.



18.2 Bronzestatuette ABB

GV II 1906-28 Nr. 156

Quelle: Archiv ABB Wohlfahrtsverband Baden (Schweiz)

Literatur: Hass 1984, S. 217, Abb. 245; Esche - Braunfels 1993, S. 94, 97- 99; Silvia Siegenthaler, Die Villa Boveri in Baden, Bern 1999

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers; 18.1. Stefani;

18.2. ABB. Wohlfahrtsverband Baden (Schweiz)

19. GV II - Nr. 152

**Boveri, Walter
Bronzerelief 1925**

60 x 42 cm

Inschrift: WALTER BOVERI

Signatur: Th. Georgii 1925

Standort: unbekannt



19.

Das Relief ist in Georgiis Werkverzeichnis mit den Maßen aufgeführt und in Ton als Abbildung im Nachlass Erhalten. Ob das Relief in Bronze gegossen wurde ist unbekannt. Diese Arbeit ist nicht im Archiv des ABB Wohlfahrtsverband Baden/Schweiz verzeichnet.

GV II 1906-28 Nr. 152

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

20. GV II - Nr. 130

**Boveri, Walter
Medaillen 1924**

GV II 1906-28 Nr. 130

21. GV II - Nr. 176

**Boveri, Walter
Medaillen 1925**

21. ohne Abbildung

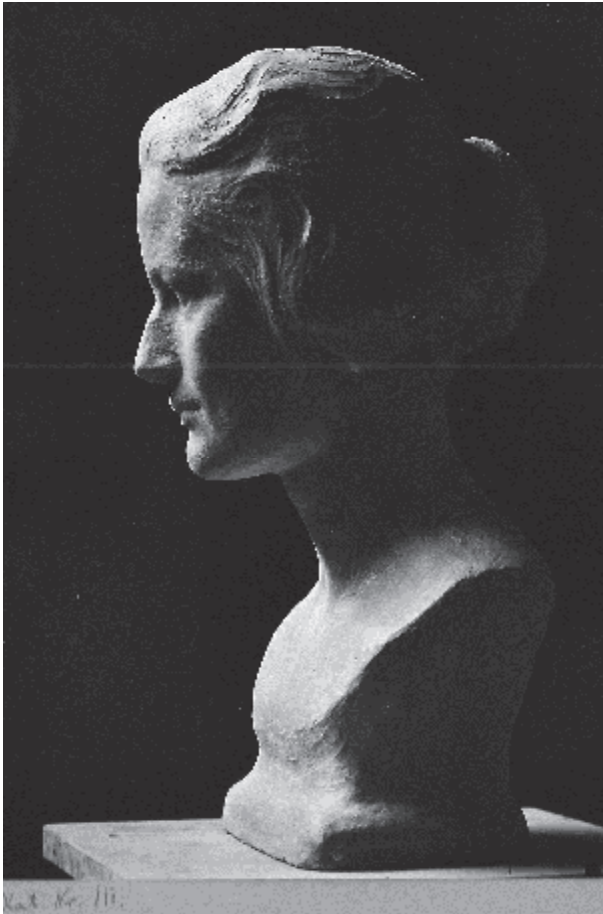
Diese beiden Medaillen von Boveri sind im Werkverzeichnis aufgeführt, Abbildungen liegen nicht vor. Auch sind die Medaillen nicht im Archiv des ABB Wohlfahrtsverband Baden/Schweiz verzeichnet.

GV II 1906-28 Nr. 176

22. GV II - Nr. 111

**Boveri, Victoire (gen. Vigge)
Büste 4/1922**

Terrakotta
Standort: Verbleib unbekannt



22.

Victoire Baumann (1865-1930) war Tochter des Seidenindustriellen Baumann aus Zürich und heiratete 1891 den Fabrikanten Walter Boveri. Beide fanden ihre letzte Ruhestätte im Park der Villa Boveri in Baden/Schweiz, für die Georgii eine Erinnerungstafel (Kat.361) anfertigte.

Dies war 1922 die erste Büste, die Georgii von der Familie modellierte. Bei der Büste von Vigge Boveri zeigt die Aufnahme im Profil besonders die feinfühlig Darstellung von Gesicht und Haaren. Die Büste ist nicht im Archiv des ABB Wohlfahrtsverbandes verzeichnet.

GVII 1906-28 Nr. 111

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

23. GV II - Nr. 120

Boveri, Ivonne
Halbbüste 1923

Gips
nicht ausgeführt



23.

Die Büste von Ivonne Boveri wurde von Georgii, wie er in seinem Werkverzeichnis vermerkte in Gips gearbeitet, jedoch nicht weiter ausgeführt. Dies ist eine der wenigen Halbbüsten mit Armen und Händen, die der Künstler modellierte. Sie zitiert eine frühe Büste von Adolf von Hildebrand, die dieser von seiner Frau Irene nach dem Vorbild Andrea del Verrocchios „Dame mit dem Blumenstrauß“ modellierte (Hass). Die Armhaltung und Bekleidung sind sehr ähnlich, der zur Seite geneigte Kopf eine Variante.

GV II 1906-28 Nr. 120

Lit: A. Hass 1984, S. 70

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

24. GV II - Nr. 122

Boveri, Ursuli
Kinderbildnis 1923

Terrakotta

Tondo mit erhabenem Relief

Kopf im $\frac{3}{4}$ Profil n. links mit gekreuzten Händen

Signatur unten rechts: Th. Georgii 1923

Standort: Baden/Schweiz, ABB Wohlfahrtsverband, Villa Boveri



24.



24.1.

Das runde Terrakottarelieff zeigt möglicherweise eine Enkelin von Walter Boveri.

GV II 1906-28 Nr. 122

Quelle: Archiv ABB Wohlfahrtsverband Baden/Schweiz

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert)

24.1. ABB Wohlfahrtsverband Baden/Schweiz

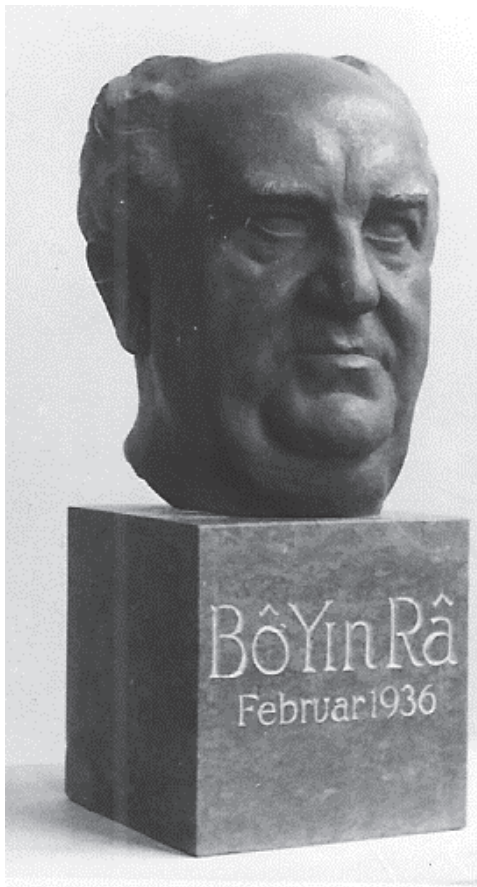
25. SV - Nr. 139

**Bô Yin Râ (Joseph Anton Schneiderfranken)
Bronzebüste 1936**

Büste Höhe: 30 cm
Steinsockel Höhe: 20 cm Breite: 15 cm
Inscription: Bô Yin Râ / Februar 1936
Signatur: links unten: Th. Georgii 1936
Guss: Hinten auf einer Steinleiste: Priessmann Bauer & Co. München
Standort: ab 1943 Görlitz Jacob Böhme - Stiftung (2009 verkauft?)

Gipsbüste

Höhe 30 cm
Signatur unten links: Th. Georgii 1936
Standort: NL Th. Georgii



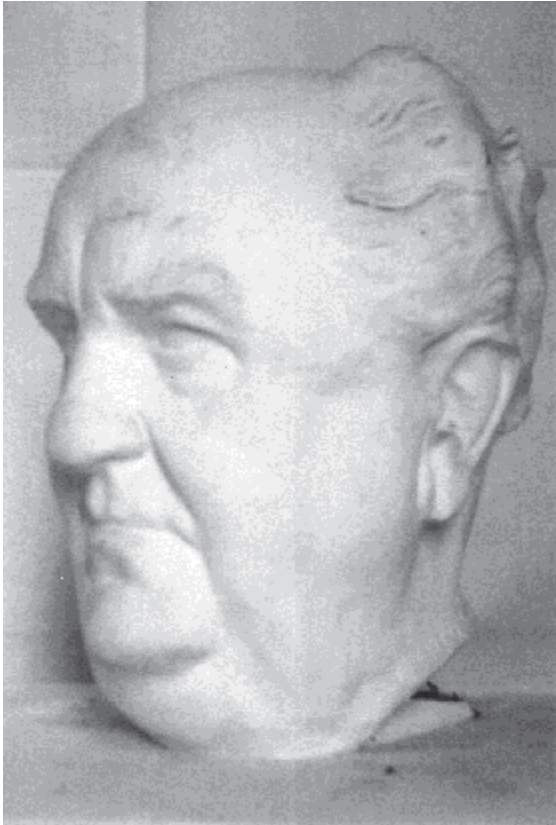
25.

Der Maler und Autor Bô Yin Râ (1876 Aschaffenburg-1943 Massagno / Tessin) führte im bürgerlichen Leben den Namen Joseph Anton Schneiderfranken. Bis 1903 besuchte er Kunstakademien in Frankfurt, München, Paris und Wien. In dieser Zeit wurde er auch unentgeltlich von dem Maler Hans Thoma unterrichtet. Seine Bilder enthalten landschaftliche und religiöse Motive, die er mit dem Namen Schneider-Franken signierte. Seine Schriften erschienen ab 1917 unter dem Pseudonym Bô Yin Râ.

1921 gründete er in Görlitz, als Vorsitzender des Kunstvereins Oberlausitz, den „Jacob Böhme Bund“, zu Ehren von Jacob Böhme (1575-1624), Theosoph und Mystiker in Görlitz (Zgorzelec). Der Vereinigung traten Künstler verschiedener

Gebiete bei. Der Autor Bô Yin Râ schrieb 32 Bücher, in denen er vor allem religiös-geistige Themen behandelte. 1943 starb Bô Yin Râ, der ab 1925 mit seiner Familie in Massagno / Tessin lebte.

Um 1899 lernte Joseph Schneiderfranken den Maler Hans Thoma kennen, der wiederum mit Adolf v. Hildebrand befreundet war. Über eine Verbindung zu Georgii und den Auftrag für die Büste Bô Yin Râ's sind bisher keine Quellen vorhanden.



25.1.

Dieses Porträt nimmt in seiner physiognomischen Darstellung eine Sonderstellung in Georgiis Bildniskunst ein. Der gewaltige Kopf mit dem kugelige Schädel, der Glatze mit gewelltem Haarkranz und dem Gesicht aus stark modellierten Fleischpartien markieren eine Unverwechselbarkeit dieser Person. Indem der Künstler den Kopf ohne Halsansatz zeigt, verstand er es die leibhaftige Kraft des Dargestellten zu erfassen. Wenn auch das Porträt sehr lebensnah ist, so zeigt es doch in der glatten Oberflächenmodellierung und der leicht strukturierten Haarbehandlung Anklänge an eine klassizistische Gestaltungsweise.

Georgii modellierte Bô Yin Râ wahrscheinlich in Wien, da Georgii mehrere Fotos der Bronzestatuette hinterließ, die in Wien aufgenommen wurden. Die Gipsbüste (25.1.) für den Bronzeguss befindet sich noch im Nachlass des Künstlers. Eine Bronzestatuette mit einem Sockel ohne Inschrift wurde 2009 zum Verkauf angeboten.

SV 1928-63 Nr. 139

Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle 23

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet); 25.1: Stefani

26. GV II - Nr. 88

Braunfels, Walter
Bronzebüste 1921

Höhe: 35 cm, Steinsockel: 7 cm
Signatur: TG (ligiert) 1921
Standort: Privatbesitz der Familie

Gipsbüste patiniert
Höhe 35 cm
Signatur: TG (ligiert) 1921
Standort: NL Th. Georgii



26.

Der Komponist und Dirigent Walter Braunfels (1882 Frankfurt/Main-1954 Köln) studierte Musik in Wien und 1903 in München bei Ludwig Thuille und Felix Mottl. Zwei Jahre später lernte er die Familie Adolf v. Hildebrand kennen und begegnete dessen Tochter Berta (gen. Bertel), die er 1909 heiratete. Nach der Teilnahme am Ersten Weltkrieg kehrte er verwundet zurück. Die Kriegserlebnisse und die religiöse Haltung der Kinder Hildebrands bewegten ihn 1918 zum Katholizismus zu konvertieren.

1925 wurde Braunfels als Gründungsdirektor von Oberbürgermeister Konrad Adenauer an die Musikhochschule in Köln berufen. Als überzeugter Katholik,

Gegner der Nationalsozialisten und Enkel jüdischer Großeltern wurde er 1933 aus allen Ämtern entlassen und musste sich aus dem öffentlichen Musikleben zurückziehen. 1945 holte ihn Konrad Adenauer zurück an die Musikhochschule, deren Leitung er bis zu seinem Ruhestand 1950 übernahm. 1954 starb er in Köln und wurde dort auf dem Südfriedhof begraben.

Braunfels schrieb zahlreiche Kompositionen und Bühnenwerke, u.a. 1929 das Werk opus 40 „Galathea“ nach der Märchenvorlage seiner Schwägerin Silvia Baltus, geb. Hildebrand.



26.1.

Georgii modellierte von seinem Schwager drei Büsten und eine Medaille in verschiedenen Altersstufen. In den drei Büsten vom jugendlichen Komponisten bis zum posthumen Bildnis zeigt Georgii die Veränderungen des Musikers, die nicht nur im Alter begründet sind. Die Büste von 1921 stellt den fast vierzigjährigen Künstler dar, der mit seinem nach unten gesenkten Blick einen in sich gekehrten Eindruck vermittelt. Ein bronzefarbig patinierter Gipsabguss befindet sich noch im Nachlass Georgiis.

GVII 1906-28 Nr. 88

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

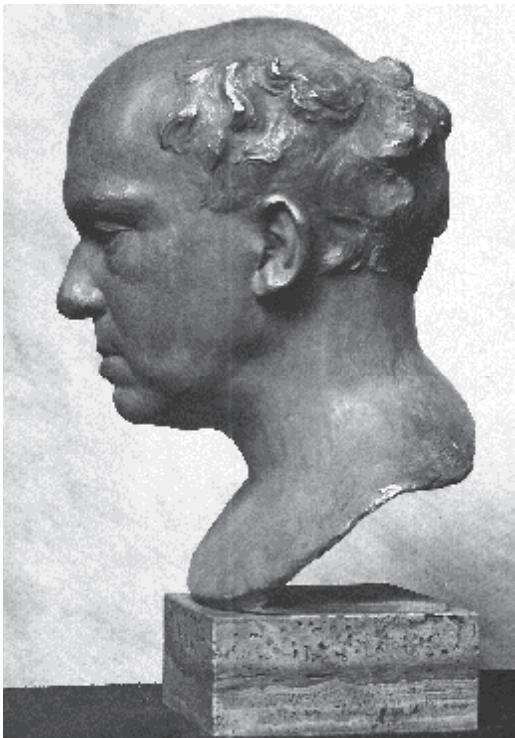
26.1. Stefani

27. SV - Nr. 29

Braunfels, Walter
Bronzebüste 1929

Höhe: 35 cm, Steinsockel 7 cm
Signatur: Th. Georgii Mai 1929
Standorte: ursprünglich Köln, Hochschule für Musik;
Jetzt: Köln, Privatbesitz

Gipsbüste patiniert
Höhe 35 cm, Steinsockel 7 cm
Signatur: Th. Georgii Mai 1929
Standort: NL Th. Georgii



27.



27.1.

Die Bronzebüste wurde in der Musikhochschule in Köln aufgestellt und noch vor der Zerstörung des Gebäudes im Zweiten Weltkrieg, wahrscheinlich schon 1933 nach Braunfels Absetzung, entfernt.

Die Gesichts- und Kopfmodellierung zeigt in ihrer vielfältigen Plastizität eine starke Lebendigkeit des Bildnisses. Die Schädelform wird durch die kahle Schädeldecke und die kräftige Wölbung der Stirnpartie betont. Die weiche Modellierung der Epidermis zeigt über den starken Augenbrauen Polster, die den nach unten gesenkten Blick verschatten und so den Ausdruck ruhiger Nachdenklichkeit vermitteln. Der kontrastreiche Haarkranz dagegen, der in kurzen, aus verschiedenen Richtungen gelegten Büscheln geformt ist, vermittelt starke Dynamik und Energie, die den Musiker auszeichnete.

SV 1928-63 Nr. 29

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Lit.: Klees 1930, S. 22, Abb. 25

Fotos: Alte Aufnahmen des Künstlers (unsortiert); 27.1.: Stefani

28. SV - Nr. 243

**Braunfels, Walter
Bronzebüste 1956**

Höhe 45 cm mit Sockel
Signatur: Th. Georgii Sept.1956
Standort: Privatbesitz der Familie

Gips- und Terrakottabüste
Höhe 45 cm mit Sockel
Signatur: Th. Georgii Sept.1956
Standort: NL Th. Georgii



28.

Die Büste, die Georgii nach Braunfels Tod modellierte, zeigt eine starke Veränderung im schmal gewordenen Gesicht des Komponisten. Ein starker Wulst und die buschigen Brauen legen einen kräftigen Schatten auf die fast geschlossenen Augen. Dem Haarkranz fehlt das Volumen. In diesem Porträt zeigt Georgii in der feinfühligsten Modellierung das Bildnis des gealterten, in sich zurückgezogenen Künstlers, verbunden mit einem „wundervollen Ernst“, wie es seine Witwe Berte Braunfels in einem Brief an ihren Schwager Georgii formulierte und ihn bat einen Guss der Büste anfertigen zu lassen. Dieses Bildnis hoffte der Künstler auch der Musikhochschule in Köln verkaufen zu können, wie aus einem Brief des Sohnes Michael Braunfels an seinen Onkel Theodor Georgii zu entnehmen ist (NL Th Georgii: Briefe). Ein Ankauf scheint jedoch nicht erfolgt zu sein, da sich nach Auskunft der Musikhochschule keine Büste von Braunfels dort befindet.

SV 1928-63 Nr. 243

Quelle: Th. Georgii: Brief, Berta Braunfels an Th. Georgii v. 6.6.1956; Brief Michael Braunfels an Th. Georgii v. 19.9. 1956;

Foto: 28. Stefani

29. GV II - Nr. 134

Braunfels, Walter
Bronzemedaille 1924

ø 90 mm

Vs: Porträt im Profil nach rechts

Umschrift: WALTER BRAUNFELS

Signatur: Th. Georgii 1924

Rs: Zwei musizierende Engel

Standort: NL Th. Georgii



29.

Die Medaille ist wahrscheinlich nach der Gipsbüste von 1921 modelliert, die auch die herabhängenden Mundwinkel zeigt.

GV II 1906-28 Nr. 134

Foto: 29. Stefani

30. SV - Nr. 133

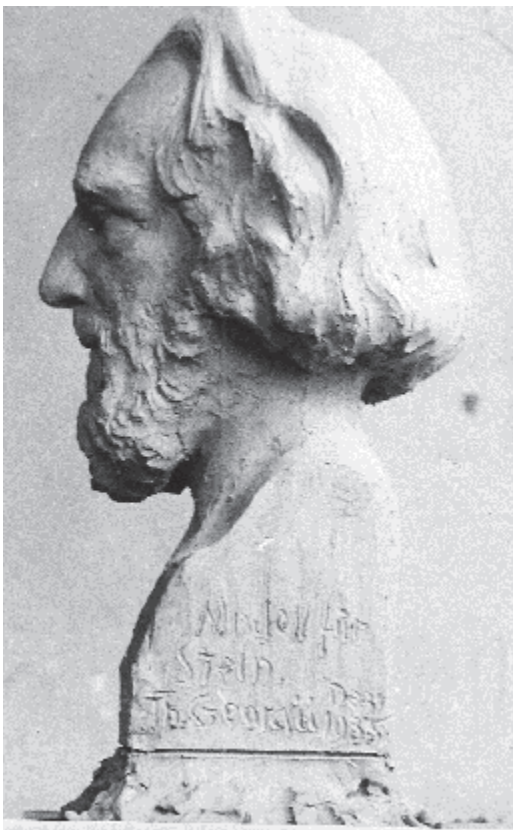
**Brentano, Johann Christian von
Büste 12/1936
Tonmodell**

Inschrift: BRENTANO

Signatur linke Seite: Th. Georgii Dez. 1935

darüber Beschriftung eingeritzt: „Modell für Stein“

Standort: unbekannt



30.

Den eindrucksvollen Kopf von Brentano mit Vollbart modellierte Georgii 1936 in Wien nach alten Abbildungen. Die Büste sollte als Vorlage für ein Steinrelief dienen, wie der Künstler auf den alten Aufnahmen rückseitig vermerkte.

SV 1928-63 Nr. 133

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet)

31. SV - Nr. 206

**Brünings, Wilhelm
Gipsrelief nach 1950**

Ø 40 cm

Gips patiniert

Kopf im Profil nach links

Umschrift: PROF DR MED U DR PHIL WILHELM BRÜNING

GEB 31.1.1876 MÜNCHEN 1929-50

Standort: NL Th. Georgii



31.

Prof. Dr. Dr. Brünings war 1947 an der Universität München tätig. Georgii hat das Relief nach 1950 angefertigt. Es ist nicht bekannt, ob dieses in Bronze ausgeführt wurde. Das Bildnis in Gips befindet sich noch im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 206

Foto: 31. Stefani

32. SV - Nr. 245

Christ, Lena
Reliefbildnis in Gedenkplatte **1956**

Steintafel mit rundem Reliefbildnis
Kopf im Profil nach links

Inschrift: 1881/1920/ LENA CHRIST/ HEIMAT/ SCHRIFTSTELLERIN/ GEBOREN HIER IM/
ALTEN HAUS

Standort: Glonn b. München, Eingang des Rathauses



32.

Die Schriftstellerin Lena Christ (1881-1920), verheiratete Bendix, wuchs in Glonn und München auf. Nach einem schweren Schicksal lernte sie 1911 den Schriftsteller Peter Jerusalem (eigentlich Peter Bendix) kennen, der sie dazu anregte, ihre eigene Biographie zu schreiben. Mit Hilfe von Ludwig Thoma erschien 1912 der autobiographische Roman: „Erinnerung einer Überflüssigen.“, das erschütternde Zeugnis eines gescheiterten Lebens. Weitere Werke, wie „Madame Bäuerin“, „Rumpelhanni“ und andere Geschichten folgten, in denen sie das Leben der Menschen ihrer Heimat in einer ursprünglichen Art zu schildern vermochte. Gegen Ende des Krieges erkrankte sie an Tuberkulose und geriet in wirtschaftliche Schwierigkeiten. 1920 beging sie Selbstmord.

Der Verkehrs- und Verschönerungsverein von Glonn enthüllte am 6. Nov. 1956 in Anwesenheit des Künstlers Theodor Georgii die Gedenktafel zu Ehren der Heimatschriftstellerin, die in Glonn vor 75 Jahren geboren wurde. Im Nachlass Georgiis findet sich kein Hinweis auf diese Arbeit.

SV 1928-63 Nr. 245

Lit.: Ebersberger Zeitung Nr. 267 v. 7. Nov. 1956; Süddeutsche Zeitung Nr. 268 v. 21. 11. 2006

Foto: 32. entnommen der Ebersberger Zeitung

33. SV - Nr. 69

Cramer-Klett, Freiherr Theodor von
Tonbüste 1930

Lebensgroß

Standort: unbekannt



33.

Theodor Freiherr von Cramer-Klett (1874-1938) stammte aus einer reichen Unternehmerfamilie, der damaligen Nürnberger Maschinenfabrik (heute MAN), die er bis 1923 leitete. Nach dem Vorbild des Crystal Palace in London und nach den Plänen des Architekten August von Veit, errichtete das Unternehmen 1853 den Glaspalast in München, der als Ausstellungsgebäude diente. In der Nacht vom 5./6. Juni 1931 brannte das Gebäude ab, die Ursache ist bis heute ungeklärt. Schon 1875 hatte die Familie Cramer-Klett das Schloss in Hohenaschau/Obb. erworben, das nach dem Zweiten Weltkrieg die Bundesrepublik Deutschland übernahm.

Sein großes Vermögen erlaubte es Cramer-Klett, Förderer der verschiedensten Einrichtungen zu sein. So half er 1899 die Gebäude von Kloster Ettal (1803 aufgegeben) für das Benediktinerkloster Scheyern zurückzukaufen, damit die Mönche das Kloster in Ettal wieder beziehen konnten. Unter dem ersten Abt Willibald Wolfsteiner begann für Kloster Ettal eine neue Blütezeit, auch dank der Spenden von Cramer-Klett.

Georgii und Cramer-Klett lernten sich möglicherweise über Abt Willibald von Ettal kennen, von dem Georgii 1926 eine Prägemedaille (Kat.288) anfertigte.

Am 17.12.1929 fotografierte der Künstler Cramer-Klett von allen Seiten, um diese Porträtaufnahmen auch als Vorlagen für die Büste zu benutzen.. Nach dem Tod von Cramer-Klett schuf der Bildhauer dessen Grabmal (Kat.498) im Renaissance-Stil für die Kapelle in Hohenaschau.

Die abgebildete Tonbüste war nur durch die beschrifteten Negativrollen von 1929 und 1930 dem Bildnis zuzuordnen. Ob eine Bronzestatue gegossen wurde ist unbekannt.

SV 1928-63 Nr. 69

Quelle: NL Th. Georgii: Negativrollen

Abt Hugo Lang O.S.B.: Freiherr Theodor von Cramer – Klett. In: Der Zwiebelturm Nr. 4, 1955, S.81

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

34. SV - Nr. 6

Deckel-Rommel, Isy
Bronzebüste 1928

Mädchenbüste auf Steinsockel
Höhe ca. 36 cm mit Sockel
Standort: unbekannt



34.

Isy Deckel-Rommel (geb.1912) war die Tochter des als „Wüstenfuchs“ bekannten Generalfeldmarschall Erwin Rommel (1891-1944). Georgii notierte in sein Werkheft: „20. Oktober 28 Frau Isy Deckel (Tochter Rommel); 26. Oktober 28 abgeschlossen.“ Die Büste zeigt eine ernste junge Frau mit schön modellierten langen Haaren. Der Verbleib der Büste ist nicht bekannt.

SV 1928-63 Nr. 6

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

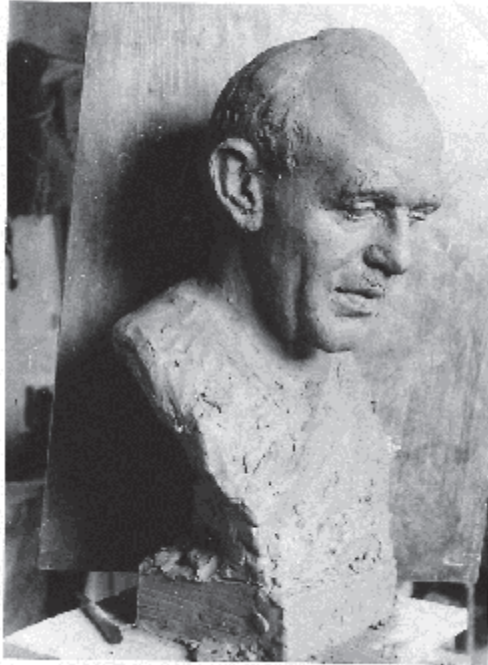
Lit.: Klees, S. 25, Abb. 37

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

35. SV - Nr. 182

Dohrn, Harald
Tonbüste nach 1945

Lebensgroß
Standort: unbekannt



35.

Der Gutsbesitzer und Heilgymnastiker Harald Dohrn (1885 Neapel-1945 München) war der Sohn des Zoologen Anton Dohrn, Direktor der Zoologischen Station in Neapel (Hass). So wie seine drei Geschwister (Boguslaw, Wolfgang, Reinhard) wurde auch er mit zwölf Jahren nach München geschickt, um dort die Schule zu beenden und die Universität zu besuchen. Harald Dohrns Tochter Hertha heiratete 1941 Christoph Probst, der zum engeren Kreis der Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ gehörte und am 22. Februar 1943 im Gefängnis Stadelheim umgebracht wurde. Harald Dohrn beteiligte sich gemeinsam mit seinem Schwager Hans Quecke als Regimekritiker des Nationalsozialismus am Aufruf der „Freiheitsaktion Bayern“. Sie wurden beide denunziert und gemeinsam am 29.4.1945 im Perlacher Forst erschossen. Ihr Grabmal befindet sich auf dem Friedhof am Perlacher Forst neben den Gräbern der Widerstandskämpfer Hans und Sophie Scholl, A. Schmorell, Ch. Propst, H.J. Wehrle, Pater A. Delp, L.v. Leonrod und F. Sperr.

Mit der Arbeit an der Tonbüste von Dohrn begann Georgii möglicherweise posthum nach Fotografien, da sich eine Porträtaufnahme von Dohrn im Nachlass des Künstlers befindet. Die Aufnahme der Tonbüste ist beschriftet: „*Stadium der Büste Harald Dohrn*“. Ob die Büste vollendet und in Bronze gegossen wurde ist unbekannt.

SV 1928-63 Nr. 182

Lit.: A. Hass 1984, S. 175; Ausstellungs-Katalog: Kardinal Michael von Faulhaber 1869-1952. München 2002, S. 362 u. 365.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

36. GV II - Nr. 121

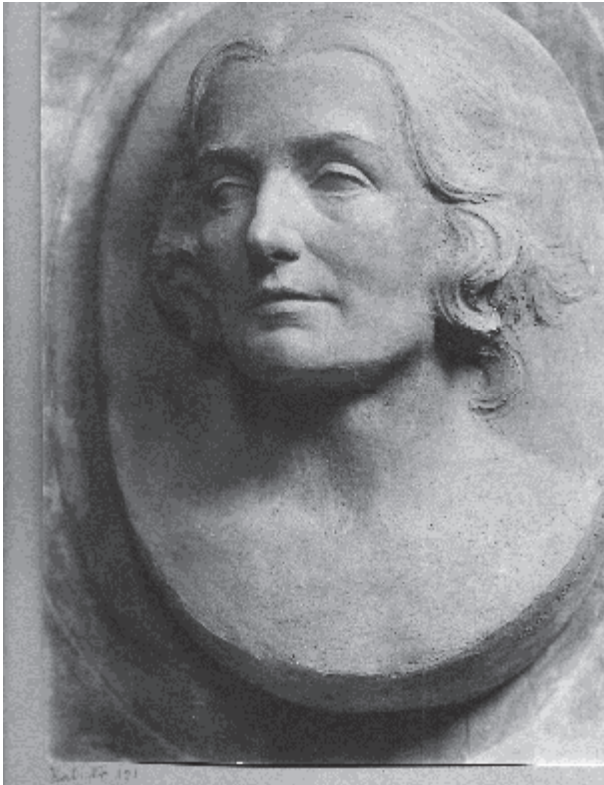
**Dohrn, Maria (gen. Mima)
Angelehnte Büste 1923/24**

Ton /Gips ?

auf ovaler Platte

Signatur auf dem Rand: Th. Georgii 1924

Standort: unbekannt



36.

Maria Dohrn, geb. Mihm, war die Frau von Boguslav Dohrn, dem ältesten Sohn von Maria und Anton Dohrn, der ab 1873 die international anerkannte meeresbiologische Station in Neapel leitete.

Schon in den Jahren 1909-1914 hatte Adolf von Hildebrand Reliefs von Anton Dohrn und dessen Schwiegertöchtern Mima und Tania (Hass) angefertigt.

Nach Hildebrands Tod erhielt Theodor Georgii den Auftrag für das Hochrelief von Mima Dohrn sowie von Tania Dohrns Schwester Natascha und um 1945 modellierte er eine Tonbüste von Harald Dohrn.

GV II 1906-28 Nr. 121

Lit.: A. Hass 1984, Abb. 179, 184, 213

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

37. GV II - Nr. 86

Don Mario Böhme
Bronzebüste 1921

Schulterstück mit Soutane
Lebensgroß
Standort: unbekannt



37.

Die Bronzebüste des jungen Geistlichen beeindruckt durch den konzentrierten Gesichtsausdruck im Modus der Klerikerbüste.
Die Aufnahme ist beschriftet: „Don Mario“.

GV II 1906-27 Nr. 86

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

38. SV - Nr. 70

Drey, Siegfried
Bronzebüste 1930

lebensgroß
Steinsockel
Standort: unbekannt



38.

Für die Büste von Geheimrat Siegfried Drey benutzte Georgii als Arbeitsvorlage diverse Porträtaufnahmen, die er selbst im Februar 1930 aufgenommen hatte (Negativrolle). Das Foto der Büste ist beschriftet: „*Geh. Rat Siegfried Drey*“.

SV 1928-63 Nr. 70

Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle 32

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

39. SV – Nr. 166

Elf Marmorreliefs 1942

Ø 56 cm

Umschrift: Name, Geburts- und Todesjahr

Standort: ehemals: München, Ehrensaal des Deutschen Museums, Abteilung Elektrotechnik

Alle Reliefs z.Zt. nicht ausgestellt

verschiedene Gipsreliefs:

Standort: NL Th. Georgii

Ampère, André Marie (1775 Lyon-1836 Marseille)

Mathematiker und Physiker



39.

Quelle: Deutsches Museum Inv.-Nr. 41/79937

Die elf Porträts zeigen Persönlichkeiten, die für den Ehrensaal der Abteilung Elektrotechnik im Deutschen Museum München bestimmt waren.

Wie aus einem Schreiben des Deutschen Museums vom 22. November 1940 hervorgeht, hatte Theodor Georgii selbst am 15.9.1940 mit beiliegenden Entwürfen der Leitung des Museums das Angebot unterbreitet, Porträtreliefs mit Umschrift nach Bildern zum Andenken an die Männer, denen die Elektrizitätsversorgung ihre Entwicklung verdankt, auszuführen. Zur Anfertigung wurden Georgii bestimmte Auflagen zur Größe und Umschrift gemacht, damit die Porträts einheitlich wirkten. Für die Ausführung des jeweiligen Gipsmodells, das dem Deutschen Museum zur Genehmigung vorgelegt werden sollte, erhielt der Künstler 1500 Reichsmark, für die Ausführung desselben in Marmor, den das Deutschen Museum liefern wollte, nochmals diesen Betrag, so dass der gesamten Auftrag 33000 Reichsmark betrug und bis zum 31. Dezember 1941 auszuführen war. Die Reliefs konnte der Künstler im Oktober 1942 abliefern.

Die Porträts wurden alle von Georgii nach alten Abbildungen gearbeitet und sind in der Vielseitigkeit der formalen Darstellung der Personen (Frontal- bis Profilrelief) eindrucksvolle Arbeiten.

In Georgiis Nachlass befinden sich noch Gips-Reliefs von Galileo, Haselwander und Ritter. Die Recherche und Fotos stützten sich allein auf Unterlagen des Archivs im Deutschen Museum München.

40. SV – Nr. 167

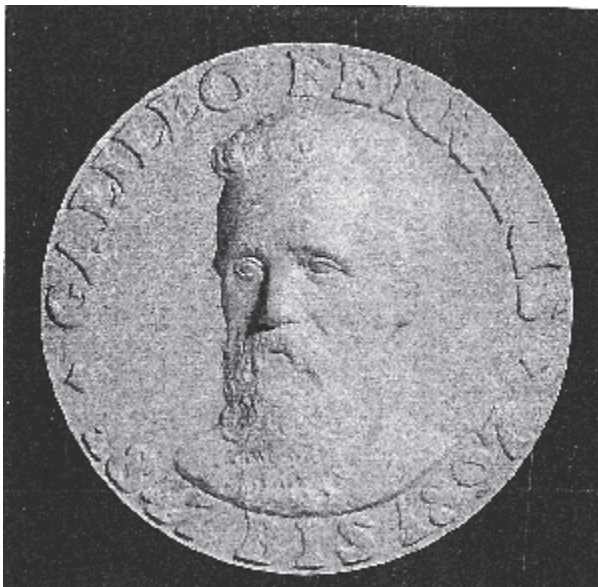
Davy, Sir Humphry (1778 Penzance/Cornwall-1829 Genf)
Chemiker



40.
Quelle: Deutsches Museum Inv.-Nr. 41/79938;

41. SV – Nr. 168

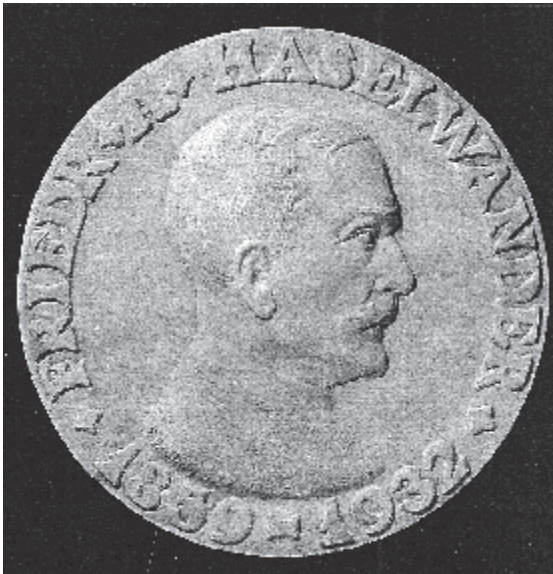
Ferraris, Galileo (1847 Livorno-1897 Turin)
Physiker und Elektrotechniker (anderes Porträt im Nachlass von Georgii)



41.
Quelle: Deutsches Museum Inv.-Nr. 41/79939;

42. SV – Nr. 169

Haselwander, Friedrich August (1859-1932 Offenburg)
Ingenieur



42.
Quelle: Deutsches Museum Inv.-Nr. 41/79940;

43. SV – Nr. 170

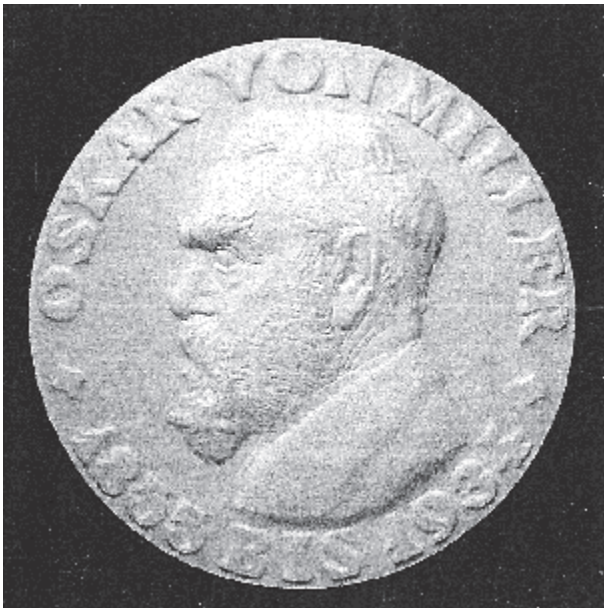
Hefner - Alteneck, Friedrich von (1845 Aschaffenburg–1904 Biedorf)
Elektrotechniker



43.
Quelle: Deutsches Museum Inv.-Nr. 41/79941;

44. SV – Nr. 171

Miller, Oskar von (1855–1934 München)
Ingenieur und Gründer des Deutschen Museums



44.

Quelle: Deutsches Museum Inv.-Nr. 42/79942

45. SV – Nr. 172

Oersted, Hans Christian (1777 Rudkøbing-1851 Kopenhagen)
Physiker



45.

Quelle: Deutsches Museum Inv.-Nr. 41/79943

46. SV – Nr. 173

Ohm, Georg Simon (1789–1854 Erlangen)
Physiker



46.

Quelle: Deutsches Museum Inv.-Nr. 41/79947

47. SV – Nr. 174

Pacinotti, Antonio (1841 Pisa–1912 Venedig)
Physiker



47.

Quelle: Deutsches Museum München Inv.-Nr. 41/79944

48. SV – Nr. 175

Ritter, Johann Wilhelm (1776 Somitz–1810 München)
Physiker



48.

Quelle: Deutsches Museum München Inv.-Nr. 41/79945

49. SV – Nr. 176

Tesla, Nicola (1856 Smiljan–1943 New York)
Physiker und Elektrotechniker



49.

Quelle: Deutsches Museum München Inv.-Nr. 42/79946



49.1.Nachlass des Künstlers

SV 1928-63 Nr.

Quelle: Archiv Deutsches Museum, Akte VA 2156 / 6257

Fotos: 39-49 Deutsches Museum München; 49.1.Stefani

50. SV - Nr. 26

**Erzabt des Benediktinerklosters St. Ottilien
Norbert Weber
Porträt-Relief 1928**

Englischer Zement
Relief im Profil nach links mit zwei Wappen
Inscription: NORBERTUS WEBER ARCHABBAS OTTLIENSIS OSB
(Buchstaben teilweise ligiert)



50.

Für das Benediktinerkloster St. Ottilien in Oberbayern begann Georgii das Tonrelief am 11. Juli 1928 zu modellieren und stellte es in nur einer Sitzung mit Erzabt Weber fertig, sodass der Gipsabguss fünf Tage später erfolgen konnte. Die Aufnahme ist beschriftet: „*Norbert Weber Erzabt von St. Ottilien. Schätze Ende 20er Jahre. Th. G.*“

SV 1928-63 Nr. 26

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Lit.: Klees S. 25, Abb. 43

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

51. GV II - Nr. 163

Fehr
Mädchenbüste **11/1925**
Bronze

Büste auf schwarzem Marmorsockel
Höhe: ca. 10 cm, Sockel: ca. 7 cm
Standort: unbekannt



51.

1925/ 26 fertigte Georgii mehrere kleine Büsten von Kindern der Direktoren der Deutschen Bank in Berlin, die sich in der Form und dem Marmorsockel sehr ähnlich sind. Diese Porträts von ungefähr zehn Zentimetern sind teilweise sehr reizvoll, da trotz des Formats die Persönlichkeit der Kinder erfasst wird. Der Vater des Mädchens Selmar Fehr gehörte auch 1925 dem Vorstand der Deutschen Bank in Berlin an.

GV II 1906-28 Nr. 163
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

52. SV - Nr. 94

Fischer, Theodor
Bronzebüste 1931

hermenartiger Sockel

Signatur unten rechts: Th. Gerogii 1931

Standort: München, Städtisches Hochbauamt, Lichthof



52.

Der Architekt Prof. Theodor Fischer (1862 Schweinfurt-1938 München) erkannte schon sehr früh die Bedeutung von Wohnanlagen für das städtische Leben in München. Nach seinen Plänen wurde 1919-29 der Wohnblock „Alte Heide“ in Schwabing errichtet, der als erste reine Zeilenbebauung in Deutschland bewundert wurde. Besonders hervorzuheben sind die Entwürfe der drei „Steinernen Isarbrücken“ mit reich verziertem Figureschmuck. Als Stadtbaurat fertigte er für viele weitere Münchner Bauten die Entwürfe. Zusammen mit den Büsten der Architekten, Hans Grässel und R. Schadner, sind die Büsten Th. Fischer und K. Hocheder 1931 von Georgii im Lichthof des Städtischen Hochbauamtes platziert. Diese Büsten sind alle im gleichen Format gearbeitet.

SV 1928-63 Nr. 94

Lit: Bayerischer Architekten- und Ingenieur-Verband e.V. Hrsg.: München und seine Bauten nach 1912, München 1984, S.26-28-75-265-266-269-341-358.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

53. GV II - Nr. 33

Furtwängler, Adolf
Bronzeplakette 1911

Ø 120 mm, 227,78 g

Einseitig: Kopf im Profil nach links,

Signatur: unten rechts TG (ligiert) 1911

Umschrift: ADOLF FVRTWAENGLER MDCCCLIII-MCMVII

Guss: Priesmann Bauer & Co. München

Standorte: u.a. NL Th. Georgii (Abb.53); München, Staatliche Münzsammlung München;
München, Bayerische Akademie der Wissenschaften (Abb.53.1.)



53.

Prof. Adolf Furtwängler (1853 Freiburg i.Br.-1907 Athen) studierte Klassische Archäologie in Freiburg, Leipzig und München. Von 1876 bis 1878 nahm er an Grabungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Mykene, Olympia und Aigina teil. Furtwängler habilitierte sich 1879 in Bonn und erhielt 1894 die Professur für Klassische Archäologie in München, als Nachfolger seines Lehrers Heinrich Brunn. Zugleich war er Direktor der Abgussammlung und ab 1896 Leiter des Antiquariums. 1895 wurde er ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Die Familien Hildebrand und Furtwängler kannten sich schon aus Florenz und waren miteinander befreundet. Georgii modellierte nicht nur Bildnisse von Adolf Furtwängler sondern auch Büsten des Sohnes Wilhelm Furtwängler, der ein berühmter Dirigent wurde.

Die Plakette von Adolf Furtwängler fertigte Georgii posthum nach einer Abbildung, die den Archäologen noch recht jung erscheinen lässt. Der Kopf mit starken Augenbrauen und Oberlippenbart ist erhaben und besonders schön ausgearbeitet.



53.1.

Die Plakette im Besitz der Akademie der Wissenschaften scheint eine Überarbeitung der Plakette zu sein, die sich im Nachlass von Georgii befindet, denn Haar, Bart und Augenbrauen sind strichhaft dargestellt und die Umschrift ist abgeflacht.

GV II 1906-28 Nr. 33

Quelle: Staatliche Münzsammlung München, Inventar M 542 (Schaukasten 25/49).

Literatur.: Martin Flascher (Hrsg.): Adolf Furtwängler der Archäologe. Katalog Ausstellung Freiburg i. Br. 2003; Martin Heidemann: Medaillenkunst in Deutschland von 1895-1914, Berlin 1998, Nr. 144; M. Wesche u. M. Kostial: Bayerische Akademie der Wissenschaften und ihre Mitglieder im Spiegel von Medaillen und Plaketten, München 1997, S. 80, Nr.61

Fotos: 53: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers;

53.1.: entnommen Wesche/Kostial, Abb. 61

54. GV II - Nr. 51

**Furtwängler, Adolf
Bronzerelief 1915**

Ø 15,5 cm

Bronze grün patiniert

Kopf im Profil nach links

Umlaufende Schrift: ADOLF FVRTWAENGLER MDCCCLIII-MCMVII

Standort: NL Th. Georgii



54.

Das Rundrelief fertigte Georgii nach einer neuen Vorlage von Furtwängler, die ihn im fortgeschrittenen Alter darstellte. Das Relief befindet sich im Nachlass des Künstlers.

GV II 1906-28 Nr. 51

Foto: 54. Stefani

55. GV II - Nr. 207

**Furtwängler, Adolf
Bronzerelief 1926**

40x30 cm

Kopf im Profil nach links

Signatur am Halsabschnitt: TH. Georgii 1926

Standort: Privatbesitz der Familie

Replik grün patiniert

Standort: München, Archäologisches Institut München, Lesesaal



55.

Dieses Relief wurde von Georgii nach der Vorlage von 1915 gefertigt. In Georgiis Verzeichnis wird die Arbeit als Plakette bezeichnet.

Nach Auskunft von Professor Dr. Wünsche, ehemaliger Direktor der Antikensammlung, ließ die hier abgebildete Replik sein Enkel, der Archäologe Prof. Andreas Furtwängler anfertigen (mündliche Information).

GV II 1906-28 Nr. 207

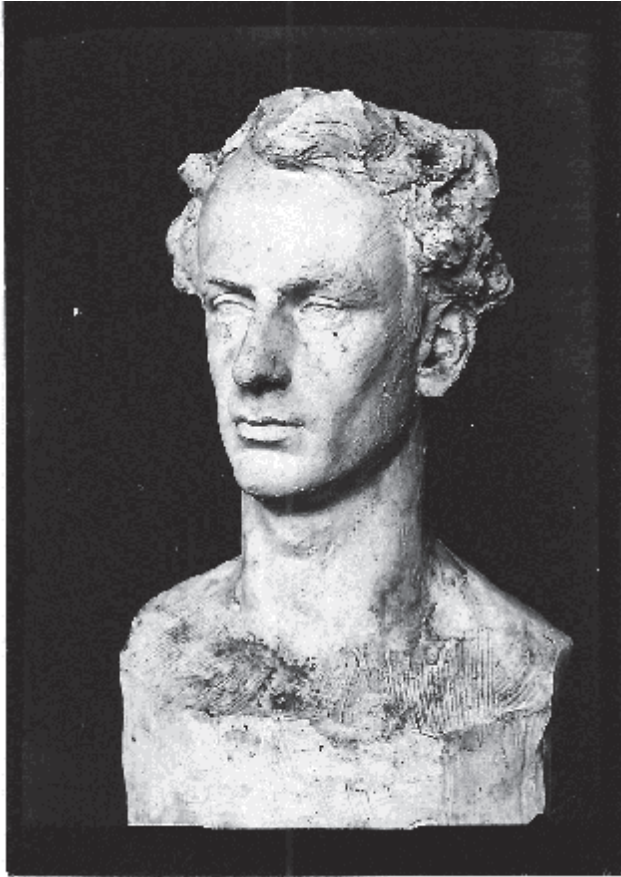
Quelle: Mündliche Auskunft: Prof.Dr. Wünsche, Antikensammlung München

Foto: 55 Stefani

56. SV E - Nr. 2

Furtwängler, Wilhelm
Gipsbüste um 1905/06

Lebensgroß,
leichter Drehung des Kopfes nach rechts
Standort: unbekannt



56.

Der Dirigent und Komponist Wilhelm Furtwängler (1886 Berlin-1954 Baden-Baden) besuchte ab 1894 das humanistische Gymnasium in München, da sein Vater Adolf Furtwängler auf den Lehrstuhl für Klassische Archäologie nach München berufen worden war. Wilhelm Furtwängler wuchs in einem kunst- und wissenschaftsfreundlichen Großbürgertum auf. Seine Privatlehrer waren Walter Riezler und Ludwig Curtius, beide Schüler seines Vaters. Wilhelm Furtwängler und Dietrich Hildebrand wurden zeitweise zusammen in München und Florenz von Curtius unterrichtet, da auch ihre Eltern befreundet waren. Zwischen 1901 und 1902 hielt sich Wilhelm Furtwängler häufig bei Hildebrands in San Francesco bei Florenz und in Forte dei Marmi auf (B. Sattler, Briefe). Im Februar 1902 verlobten sich Wilhelm Furtwängler und Berte Hildebrand als 16-jährige für kurze Zeit, da sich beide, für die klassische Musik schwärmend, verbunden sahen (Straub).

Als Theodor Georgii 1905 mit der Familie Hildebrand aus Italien nach München kam, lernte er Wilhelm Furtwängler kennen und modellierte um diese Zeit dessen erste Büste. Weitere folgten, die letzten entstanden kurz nach dem Tod

Furtwänglers. Die meisten Bildnisse in Gips, einige in Bronze befinden sich noch im Nachlass von Th. Georgii.

Das unbeschriftete Foto dieser Büste, die auch in seinem Werkverzeichnis nicht angegeben wird, befindet sich im Nachlass des Künstlers. Martin Mayer, Schüler von Georgii wies darauf hin, dass sein Lehrer sehr früh eine Büste von Furtwängler modelliert habe (mündliche Information). Der Vergleich mit alten Aufnahmen des Dirigenten (Straub) konnte eine Zuordnung zu Furtwängler ermöglichen.

SV E 1906-28 Nr. 2

Lit.: B. Sattler, Briefe, S. 488; Eberhard Straub: Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie. München 2007, S. 92 f., Abb. S. 149; Walter Riezler: Wilhelm Furtwänglers geistige Welt. Gedanken zum Problem des Komponisten. In: Wilhelm Furtwängler im Urteil seiner Zeit, Zürich 1955;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, unbeschriftet).

57. GV II - Nr. 63

Furtwängler, Wilhelm
Tonbüste 1917

Standort: unbekannt



57.

Von der Tonbüste befindet sich eine alte Aufnahme im Nachlass des Künstlers mit der Beschriftung: „*Willi Furtwängler von Th. Georgii*“

GV II 1906-28 Nr. 63

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

58. SV - Nr. 71

Furtwängler, Wilhelm
Bronzebüste 1930

Höhe 39 cm,
Travertinsockel Höhe 7,5 cm
Signatur: Th. Georgii 1930
Standort: NL Th. Georgii

OriginalgipsbüsteGips:
mit angesetztem Gipssockel
Signatur: Th. Georgii 1930
Bleistiftbeschriftung: „Vorlage für Bronze 1930“
Standort: NL Th. Georgii



58.

Zur Vorbereitung der Arbeit an dieser Büste machte Georgii im Mai 1930 viele Porträtaufnahmen von Furtwängler (Negativrolle). Während der Aufnahmen fand Georgii Zeit die Person genau zu erfassen, die Fotos selbst waren bei der Arbeit nur zweitrangig. Die Bronze- und Gipsbüste befinden sich noch im Nachlass des Künstlers.

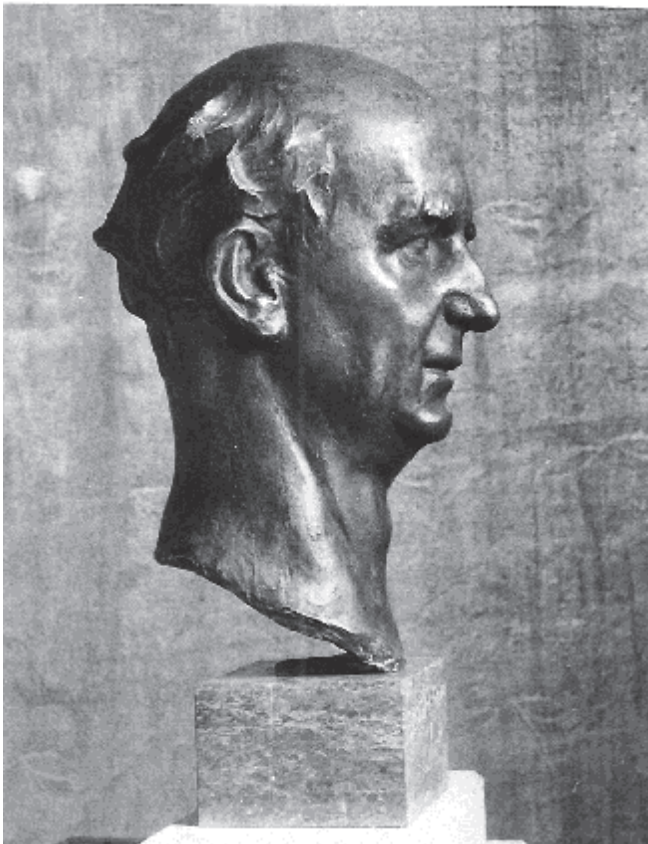
SV 1928-63 Nr. 71
Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle Nr. 31
Foto: 58. Stefani

59. SV - Nr. 250

Furtwängler, Wilhelm
Bronzebüste 1956

Höhe 43 cm, Marmorsockel 8 cm
Signatur: Th. Georgii 1956
Standort: Schweiz, Privatbesitz

Originalgipsbüste 1955
Höhe 43 cm, Sockel 12 cm
Signatur: Th. Georgii 1955
Bleistiftbeschriftung: „Gültiges Modell für Bronze.“
Standort: NL Th. Georgii



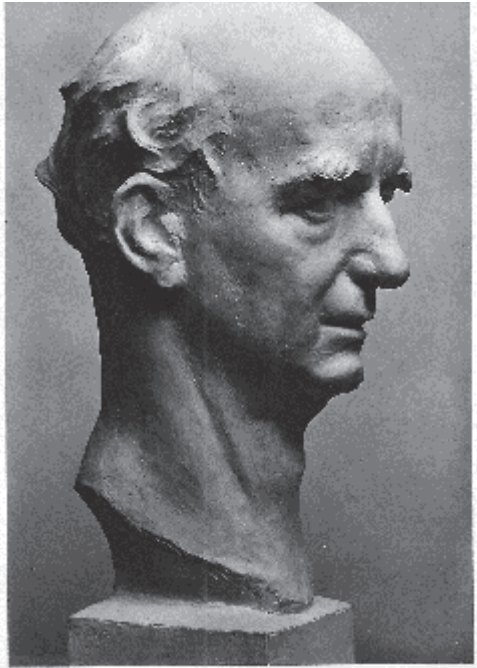
59.

Nach dem Tod von Wilhelm Furtwängler 1954 arbeitete Georgii an einer Büste des Dirigenten, wahrscheinlich ohne Auftrag. Fotos von drei verschiedenen Entwürfen schickte Georgii an seine Witwe Elisabeth Furtwängler. In einem Brief vom 21.9.1955 bittet Frau Furtwängler den dritten Entwurf in Kleinhöfenrain sehen zu können. Außerdem hoffte sie, dass die Büste von einem Sponsor für die Berliner Philharmonie angekauft werde, sie selbst wollte dann einen Zweitguss erhalten. Nachdem Frau Furtwängler die fertige Gipsbüste gesehen hatte, schrieb sie am 6.1.1956 einen Brief an Georgii:

„Ich finde, dass Ihnen ein wirkliches Meisterwerk gelungen ist, sie haben das eingefangen – ganz abgesehen von der tatsächlichen Ähnlichkeit – was der Nachwelt überliefert werden sollte, die Seite seiner Persönlichkeit die ihn all

überall wo er erschien heraushob aus dem Alltag, denn tatsächlich existierte ja der Alltag nicht wo er im Raum war, das kann ich als seine Frau am besten bezeugen. “ Frau Furtwängler erwarb die Bronzebüste, eine Stiftung der Büste durch Sponsoren für die Berliner Philharmoniker erfolgte nicht (NL Th. Georgii: Briefe).

Ganz anders ist das Bildnis Furtwänglers von Hans Wimmer ein Jahr vor dem Tod des Dirigenten aufgefasst.



59.1. Originalgips 1955



59.2. Originalgips von Hans Wimmer 1953

Der erste und zweite Entwurf der Gipsbüsten, die Georgii Frau Furtwängler zu Auswahl anbot, befinden sich auch im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 250

Quelle: NL Th. Georgii: Briefe. Elisabeth Furtwängler an Theodor Georgii v. 21.9.1955 u. 6.1.1956.

Lit.: Museums Führer Stiftung Schleswig – Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf. Hg. von Herwig Guratzsch, München, London, New York, 2001, S. 88 mit Abb.

Fotos: Alte Aufnahmen des Künstlers (unsortiert, beschriftet). Foto: 59.2. entnommen Museums Führer, Schloß Gottorf

60. SV - Nr. 255

Furtwängler, Wilhelm
Gips- u. Terrakottabüste 1957

Höhe ohne Sockel: 44 cm
Signatur: Th. Georgii 1957
Standort: NL Th. Georgii



60.

1957 modellierte Georgii eine weitere Büste von Furtwängler, die in Terrakotta und Gips in seinem Nachlass erhalten sind. Die abgebildete Büste zeigt den gealterten Dirigenten mehr in einem realistischen Modus.

SV 1928-63 Nr. 255
Foto: 60. Stefani

61. SV - Nr. 236

Furtwängler, Wilhelm
Bronzeplakette 1955

ø 170 mm

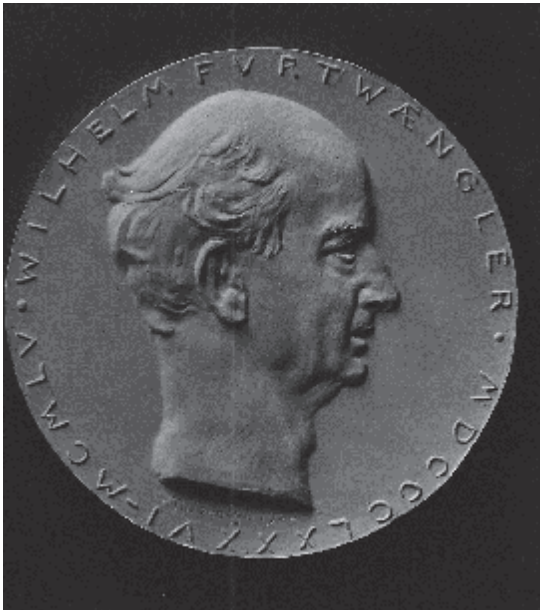
Kopf im Profil nach rechts

Umschrift: WILHELM FURTWÄNGLER

MDCCLXXXVI-MCMLV

Signiert unten: Th. Georgii 1955

Standort: Bronzeplakette u. Gipsmodell NL Th. Georgii



61. Gipsmodell

Die Plaketten entstanden vor der Bronzestatuette von 1956.

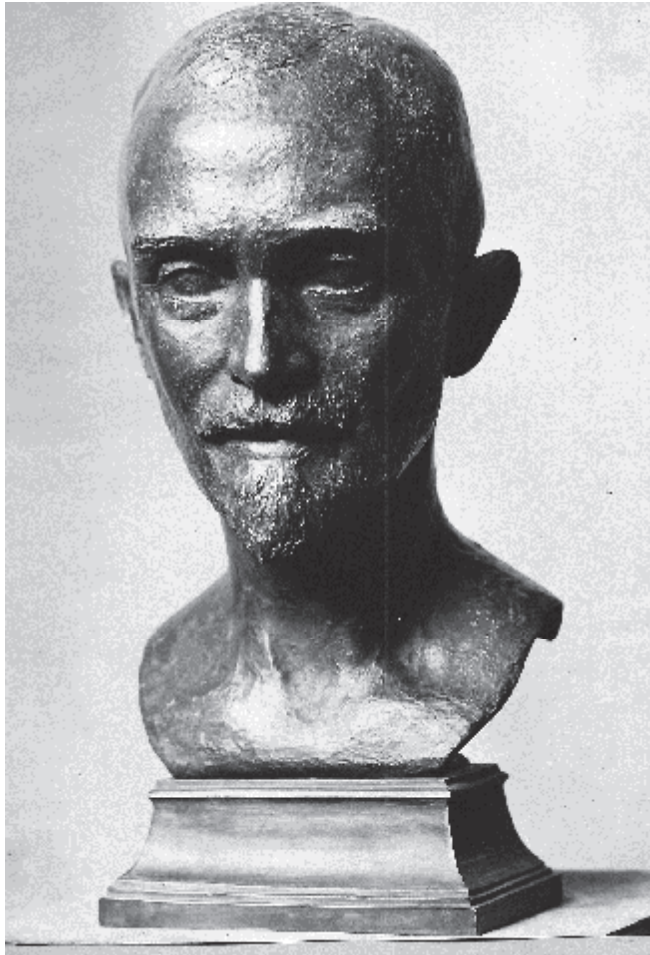
SV 1928-63 Nr. 236

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

62. GV II- Nr. 106

**Geffcken, Walter
Bronzebüste 1922**

lebensgroß
schwarzer Steinsockel
Standort: unbekannt



62.

Den Maler Walter Geffcken (1872 Hamburg-1950 Kreuth Obb.) modellierte Georgii im Mai 1922.

GV II 1906-28 Nr. 106

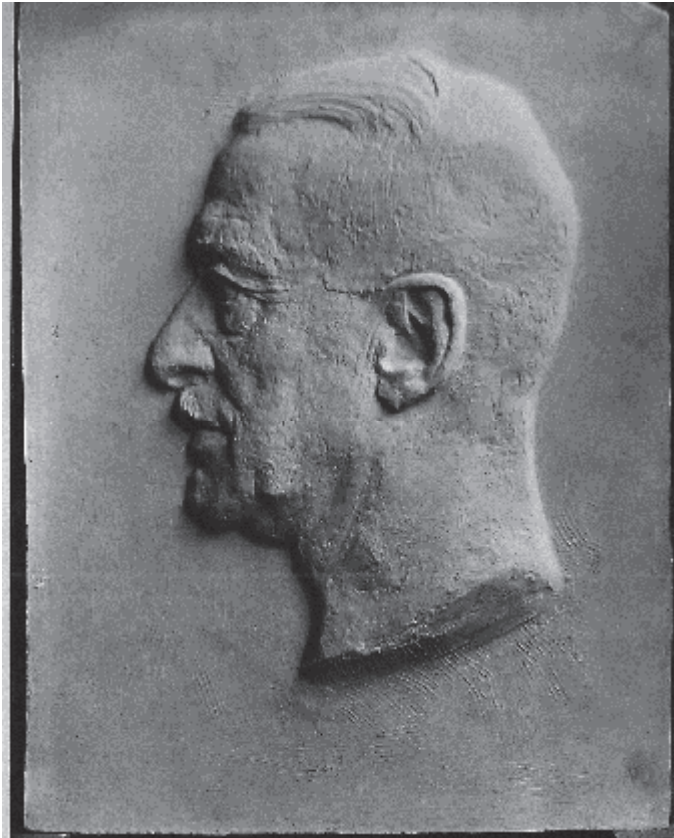
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

63. GV II - Nr. 67

Gehrock, General
Wachsrelief 1917

ca. 40x30 cm

Standort: unbekannt



63.

Das Relief modellierte Georgii, als er Soldat in Colmar war. Von dort schrieb er an Kronprinz Rupprecht, dass er das Tonrelief von General Gehrock noch in Wachs für den Bronzeguss überarbeiten wolle. Ob dies erfolgte und Verbleib sind unbekannt.

GV II 1906-28 Nr. 67Quelle: GHA NL Kronprinz Rupprecht, Akt 635, Brief Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht 14. Juni 1917

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

64. GV I – Nr. 2 u. 3

Georgii, Otto Georg II u. Georgii, Sofie

2 Porträtreliefs 1901

Ton

oval

Vater: im Profil n. rechts

Mutter: im Profil nach links

verschollen



64.

In seiner Heimat Russland modellierte Georgii die Porträtreliefs seines Vaters Otto Georg II. (7.12.1853 Eßlingen-18.8.1913 Borowitschi) und seiner Mutter Sofie geb. Schönleber (17.3.1875 Bietigheim-12.6.1935 Eßlingen). Dies waren die ersten Tonarbeiten, die in Abbildungen erhalten sind.

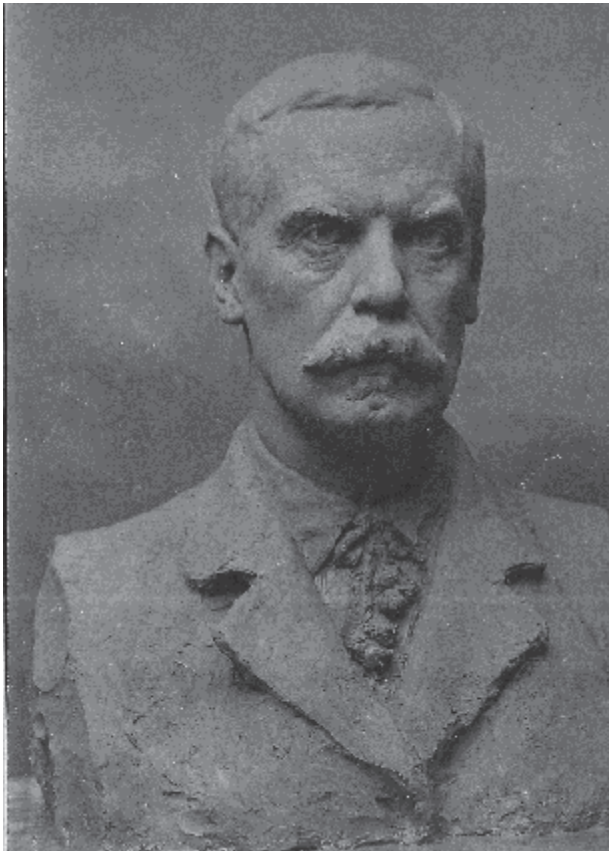
GV I 1901-04 Nr. 2 u. 3

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

65. GV I - Nr. 4

**Georgii, Otto Georg II.
Tonbüste 1903**

Brustbild
verschollen



65.

Mit zwanzig Jahren, modellierte Georgii in Russland eine Tonbüste seines Vaters, dem Ingenieur Otto Georg II. Georgii. Das Bildnis des strengen Vaters ist sehr naturnah wiedergegeben, der naturalistisch gezeigte herbe Charakterkopf wird noch durch den Reverskragen unterstützt. Die Strenge des Vaters in der Erziehung seiner Kinder beschreibt auch Georgii in seinen „Erinnerungen“.

GV I 1901-04 Nr. 4

Quelle: NL Th. Georgii: Theodor Georgii: Erinnerungen

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

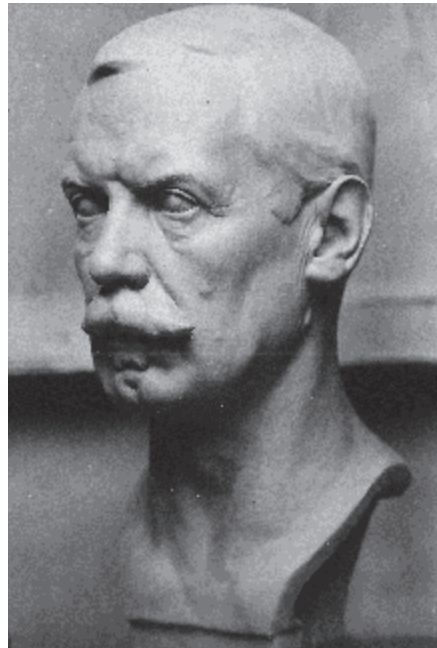
66. GV I - Nr. 10

Georgii, Otto Georg II.
Tonbüste 1904

lebensgroß
verschollen



66.



66.1.

Ein Foto zeigt den jungen Bildhauer Theodor Georgii bei der Arbeit an der Büste seines Vaters, die im Gesicht bis ins Detail naturgetreu aufgefasst ist. Der Künstler wirkt auf der Aufnahme sehr selbstbewusst neben der Büste.

GV I 1901-1904 Nr. 10

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

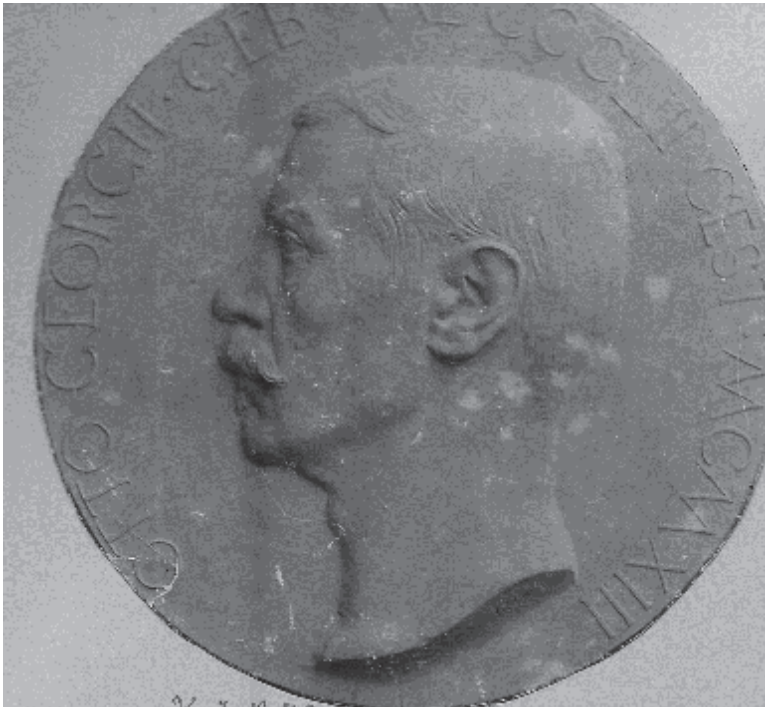
67. GV II - Nr. 42

**Georgii, Otto Georg II.
Relief 1913**

rund

Kopf im Profil nach links

Umschrift: OTTO GEORGII GEB MDCCCLIII GEST MCMXIII



67.

Das runde Relief fertigte Georgii in Erinnerung an den verstorbenen Vater und nach der Büste von 1904.

GV II 1906-28 Nr. 42

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

68. GV I - Nr. 5

**Georgii, Sofie
Tonbüste 1903**

Brustbild
lebensgroß
verschollen



68.

Die Büste seiner Mutter Sofie Georgii geb. Schönleber, entstand im Sommer 1903 in Russland. Sie war die Schwester des Landschaftsmalers Gustav Schönleber, der als Professor an der Kunstakademie in Karlsruhe lehrte und Georgii auf seinem künstlerischen Weg unterstützte.

GV I 1901-04 Nr. 5

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

69. GV I - Nr. 11

**Georgii, Sofie
Tonbüste 1904**

Brustbild
lebensgroß
verschollen



69.

Diese Darstellung der Mutter gleicht der von 1903, die Georgii hier noch treffender auszuführen versuchte.
Die Güte und Freundlichkeit der Mutter kommt in dieser Porträtansicht besonders zur Wirkung.

GV I 1901-04 Nr. 11

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

70. GV II - Nr. 219

Georgii, Theodor („Fedja“)

**Selbstbildnis 7/1926-4/1927
Bronzebüste**

Lebensgroß auf schwarzem Marmorsockel,
leichte Drehung des Kopfes nach rechts
Standort: Privatbesitz der Familie

Tonbüste

Standort: NL Th. Georgii



70.



70.1.

Der Bildhauer modellierte sich selbst in verschiedenen Lebensabschnitten. Das erste Selbstporträt zeigt den 43-jährigen Künstler in einer leichten Wendung des Kopfes mit auffallend üppiger Haarbildung. Das Gesicht ist geglättet. Mit einer Warze auf der linken Wange. Die großen Augen schauen selbstbewusst am Betrachter vorbei. Die zu dieser Bronzebüste erhaltene Tonbüste befindet sich im Nachlass von Th. Georgii.

GV II 1906-28 Nr. 219

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

71. SV - Nr. 17

Georgii, Theodor

Selbstbildnis 1928
Bronzebüste

Lebensgroß
Travertinsockel
leichter Drehung des Kopfes nach rechts
Standort: Privatbesitz der Familie



71.



71.1.



71.2.

Ein Jahr nach der Bronzebüste von 1927 begann Georgii schon im Juli 1928 ein weiteres Selbstbildnis zu modellieren, das nach zwei Wochen in Bronze gegossen wurde. Er notierte in sein Werkheft: „Anfang Juli 1928 meine Büste neu begonnen, Mitte Juli 1928 gegossen“. Es ist anzunehmen, dass er mit dem vorhergehenden Selbstbildnis nicht zufrieden war, um es in der geplanten Monografie über sein Werk von H. Klees 1930 abbilden zu lassen.

Weiche Formen, volle Lippen und introvertierter Blick charakterisieren das Gesicht, das dem Betrachter nicht direkt zugewandt ist. Die kräftige Nase und ein abgesetztes Kinn verleihen ihm aber dennoch einen energischen Ausdruck, der durch die hohe Stirn und die üppig gewellten Haare den Typus des Künstlers in einer kritischen Selbstreflexion beim Betrachter evoziert.

Dieses Selbstbildnis entsprach wahrscheinlich mehr der Ruhe und Zurückhaltung, die eine Distanz zur kritischen Selbstreflexion ermöglichte. Das Foto um 1928 befand sich zusammen mit dem des Selbstbildnisses im Nachlass des Künstlers. Eine Selbstzeichnung von 1932 wurde in der Bayerischen Staatszeitung veröffentlicht.

SV 1928-63 Nr. 17

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30;

Lit.: H. Klees 1930; S. 23, Abb.1; Selbstzeichnung in Bay. Staatszeitung Nr. 71, 1932

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert). Foto: 71.2. Bayerischer Staatsanzeiger

72. SV - Nr. 217

Georgii, Theodor

Selbstbildnis um 1953

Gipsbüste



72.



72.1.

Diese Büste zeigt den Künstler en face neben dem Porträtfoto, nach dem er arbeitete. Dabei kontrollierte er sein Bildnis auch im Spiegel während des Arbeitsprozesses. In Nachlass von Georgii befinden sich viele Fotos dieser Büste in verschiedenen Bearbeitungsstadien, die zeigen, dass sich der Künstler lange mit diesem Selbstporträt beschäftigte. Es ist ein sehr direktes ungeschöntes Bildnis, das nicht nur die schwindende Sehkraft des Künstlers im Ausdruck der Augen darstellt, sondern auch in seiner psychologischen Aussagekraft das stärkste Selbstporträt ist. Hier beeindruckt das Gesicht eines alternden Menschen, der viel erlebt hat und seine persönlichen Erfahrungen in seinem Bildnis zu gestalten sucht. Die alte Aufnahme ist rückseitig beschriftet: „ca. 70 Jahre alt“.

SV 1928-63 Nr. 217

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

73. GV II- Nr. 37

Georgii, Irene geb. Hildebrand („Zusi“)

**Büste angelehnt 1912
Stein**

ca. 40 x 40 cm

Brustbild mit langen Haaren, die über die Schulter fallen
Standort: München, Privatbesitz



73.

Irene Georgii, genannt Zusi (1880 Florenz-1961 München), war die dritte Tochter Hildebrands, selbst Bildhauerin und seit 1907 mit Theodor Georgii verheiratet. Von seiner Frau schuf Georgii die meisten Bildnisse in Form von Büsten, Reliefs und einer Medaille. Die Silberplakette von 1911 (Kat.82) ist die erste Darstellung von Irene, die letzte modellierte Georgii 1963 nach dem Tod seiner Frau. Die drei Marmorbüsten wurden alle mit diversen Tonentwürfen vorbereitet, jedoch abweichend vom Modell direkt in Stein gehauen (s. dazu Kap.II 1.3.).

GV II 1906-28 Nr. 37

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

74. GV II - Nr. 49

**Georgii, Irene
I. Marmorbüste 1914**

H. 57 cm, B. 50 cm

Überlebensgroß

Mit Schultern und Kleidansatz auf integriertem Sockel

Standort: Marmorbüste: München, Privatbesitz

Gipsmodell: NL Th. Georgii



74.



74.1. Gipsmodell

Die Marmorbüste von seiner 34-jährigen Frau Irene stand nach Aussage der Familie 30 Jahre in der „Monacensia“ (Hildebrandhaus) in München. Inzwischen befindet sie sich bei einer Enkelin von Theodor und Irene Georgii. Das Gipsmodell für die Steinarbeit ist im Nachlass von Th. Georgii erhalten.

GV II 1906-28 Nr. 49

Fotos: 74. entnommen Kiessling, Abb. S. 171; 74.1. Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

75. GV II - Nr. 137

**Georgii, Irene
II. Marmorbüste 1924**

lebensgroß

Standort: München, Bibliothek Monacensia, Leihgabe der Familie



75.

75.1.

Die Marmorbüste steht im Katalograum der Monacensia-Bibliothek in München. Als Vorlage dazu modellierte der Künstler eine erste Tonbüste (GVII – Nr. 68), die er jedoch verwarf und durch ein neues Tonmodell (GVII – Nr. 73) 1917 ersetzte. Dieses scheint als Vorlage für die spätere II. Marmorbüste in einer veränderten Kopfhaltung gedient zu haben. Die zahlreichen teilweise unbeschrifteten Aufnahmen Georgiis von diversen Entwürfen, erschweren eine genaue Zuordnung zu der Marmorbüste.

GV II 1906-28 Nr.137

Foto: 75. Stefani

76. GV II - Nr. 198

Georgii, Irene
Tonmodell 1926
Verschollen



76. Tonmodell

Das Tonmodell diente dem Künstler als Vorlage für die Marmorbüste von 1929.
Die Aufnahme ist beschriftet: „Nov. 1926“.

GV II 1928-63 Nr. 198

Quellen: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

77. SV - Nr. 55

Georgii, Irene
III. Marmorbüste 1929

Lebensgroß
mit integriertem Sockel
Standort: München, Privatbesitz der Familie



77.

Das Stadium der Marmorbüste hielt der Künstler auf Fotos fest, „*begonnen am 3. Juni 1929 und bis August weiter bearbeitet*“, wie er in seinem Werkheft notierte. Das Foto ist rückseitig beschriftet: „*unvollendete Marmorbüste*“.

SV 1928-63 Nr. 55

Quelle: Werkheft 1927-1930

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

78. SV - Nr. 68

Georgii, Irene
Porträt-Relief um 1928
Terrakotta

Brustbild mit Medaillon
Kopf mit Schleier bedeckt
Inchrift: IRENE GEORGII-HILDEBRAND
Standort: NL Th. Georgii



78.

Dieses Relief modellierte Georgii von seiner Frau Irene mit einem Schleier über dem Kopf, den sie ab dieser Zeit trug, wie Familienfotos zeigen. Auch ihre Mutter Irene v. Hildebrand ist in den späteren Jahren immer mit Schleier dargestellt. Das Relief befindet sich undatiert in Georgiis Nachlass.

SV 1928-63 Nr. 68
Foto: 78. Stefani

79. SV - Nr. 85

Georgii, Irene
Angelehnte Gipsbüste nach 1930

Porträt vor abgerundeter Rückwand mit Sockel
Brustbild mit Schleier und Kreuz

Terrakottabüste:
Standort: NL Th. Georgii



79.



79.1. NL Th. Georgii

Die Aufnahme der angelehnten Gipsbüste seiner Frau Irene hat Georgii mit „gut“ beschriftet. Die Terrakottabüste ist als eine Verkleinerung in seinem Nachlass erhalten. Eine genaue Datierung ist nicht festzustellen.

SV 1928-63 Nr. 85

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet); 79.1.: Stefani

80. SV - Nr. 145

Georgii, Irene
Gipsbüste 1936

Kopf mit Schleier bedeckt
Standort: NL Th. Georgii



80.

Die Büste wurde 1960 von einem Verwandten („Herthas Sohn Peter“) aus Italien nach Deutschland mitgenommen und von der Zollbehörde in Rosenheim als geschmuggelt requiriert. Theodor Georgii konnte jedoch nachweisen, dass dies eine Büste seiner Frau Irene sei. Er schrieb in einem Brief: *„Die Büste angelegt, ist tatsächlich von mir, Mitte Juli 1936 in Ischia entstanden. Als ganzes ist sie nett, nur der Blick verschleiert. Es war nach dem Tod unserer Liesi und vielleicht wirkt das bei und mit. Ich habe aus der Zeit eine bessere Büste von „Zusi“ .Damit könnte die vorherige Büste (Kat. 79) gemeint sein.*

SV 1928-63 Nr. 145

Quelle: NL Th. Georgii, Briefe: Theodor Georgii an „Hertha“ v. 20. Dez. 1960

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, unbeschriftet).

81. SV - Nr. 273

Georgii, Irene
Gipsbüste ca. 1962/63

Höhe 35 cm

Dunkel patiniert

Kopf mit Schleier bedeckt

Standort: NL Th. Georgii (in verschiedenen Ausführungen)



81.

Nach vielen Jahren modellierte Georgii die letzte Büste von seiner verstorbenen Frau Irene nach der Erinnerung. Die Ton- und Gipsmodelle sind im Nachlass des Künstlers in verschiedenen Größen erhalten.

SV 1928-63 Nr. 273

Foto: 81. Stefani

82. GV II - Nr. 32

**Georgii, Irene
Silber- und Bronzplakette 1911**

Silber Ø 7,5 u. 10 cm, Bronze Ø 11 cm

Kopf im Profil nach links

Umschrift: IRENE GEORGII MCMXI TH. FECIT

Standort: Silber und Bronzemedaille: u.a. München, Privatbesitz



82.

Die Silberplakette ist das erste Bildnis, welches der Künstler von seiner Frau Irene, mit der er seit 1907 verheiratet war, schuf. Sie zeigt seine junge Frau im Profil als Schulterstück mit Perlenkette. In einer sanften Modellation sind Gesicht und die Haarzeichnung mit gewellten Strähnen wiedergegeben

GV II 1906-28 Nr. 32

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

83. GV II - Nr. 102

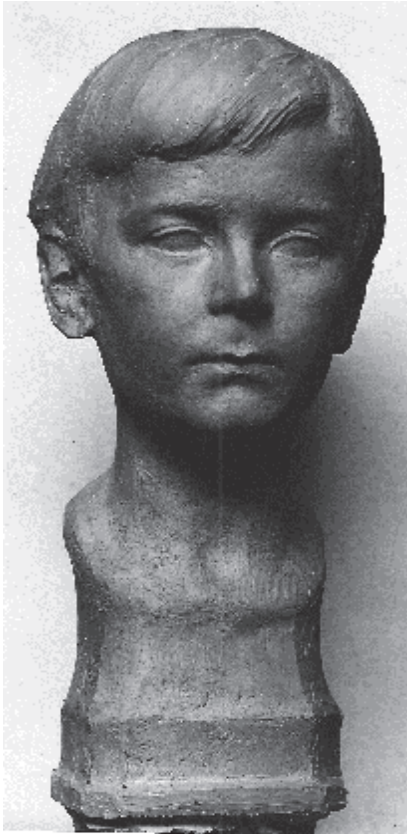
Georgii, Georg („Jörg“)

Kinderbüste Januar 1922

Terrakotta

Kopf mit Halsansatz auf Sockel

Standort: unbekannt



83.

Georg Georgii (*1.9.1908) ist das erste Kind von Theodor und Irene Georgii. Georg arbeitete als Bildberichterstatter, Kameramann, Fotograf und Bildhauer in Bonn und auf Elba. 1941 heiratete er Roswitha Graeff.

GV II 1906-28 Nr. 102

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

84. SV - Nr. 15

Georgii, Georg
Jugendbüste 1928

Ton



84.

Diese Büste von Georgiis Sohn Georg ist um 1928 zu datieren, da sie in keinem Verzeichnis Georgiis vermerkt wurde, Georgii jedoch in der Zeit mehrere Büsten seiner Kinder modellierte. Die alte Aufnahme ist beschriftet: „*Büste Jörg v. Th. Georgii*“.

SV 1928-63 Nr. 15

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

85. GV II - Nr. 52

Georgii, Silvia („Silvi“)

**Angelehnte Büste im Tondo 1915
Terrakotta**

Lebensgroß
Erhabenes Relief auf einer Scheibe mit angesetztem Sockel
Kopf leicht entgegen dem Schulteransatz gedreht.
Umschrift: SILVIA GEORGII AVG 1915 19 MON. ALT
Standort: unbekannt



85.

Silvia Georgii, (16.1.1914-8.9.1973 München) war das dritte Kind von Irene u. Theodor Georgii. Das zweite Kind Günther starb 1912 nach zwei Tagen. 1940 heiratete Silvia Dr. Franz Treppesch, (1905-1970) Ministerialrat im bayerischen Kultusministerium. Sie wohnten im Hildebrandhaus.

Georgii hat seine Tochter Silvia sehr häufig porträtiert. Diese Büste von dem kleinen Lockenkopf ist besonders reizvoll durch die wachen Augen, die der Bildhauer durch eine Vertiefung der Pupille erreicht. Sehr selten setzte der Künstler eine Markierung der Pupille bei seinen Büsten ein.

GV II 1906-28 Nr. 52

Lit.: Heilmeyer Kf.A, Bd. 36, Abb. S. 332

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

86. GV II - Nr. 133

Georgii, Silvia, Elisabeth und Benedikt

Büsten 1924
Ton

zerstört



86.

Die angelehnte Büste seiner drei Kinder zerstörte der Bildhauer, da er mit der Arbeit nicht zufrieden war. Auf der Rückseite der Arbeit vermerkte er: „*Dez. 1924 Silvi, Liesi, Dicki zerstört, da nicht zu lösen.*“

GV II 1906-28 Nr. 133

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

87. GV II - Nr. 158

Georgii, Silvia
Kleine Gipsbüste Nov. 1925

Höhe: ca. 15 cm
Standort: unbekannt



87.

GV II 1906-28 Nr. 158
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

88. SV - Nr. 16

Georgii, Silvia
Jugendbüste 11/1928

Gips und Terrakotta

Lebensgroß
Standort: NL Th. Georgii



88.

Die Tonbüste fotografierte Georgii am 18.11.1928, einen Tag nach Beginn der Büste, die dann nach zwei Monaten gegossen wurde. Die Aufnahme ist beschriftet: „1928 Silvia Georgii 14“. Die Gipsbüste war am 28.12.1928 gegossen (Werkheft). Eine Gips- und Terrakottabüste befindet sich in Georgiis Nachlass.

SV 1928-63 Nr. 16

Quelle: NL Th Georgii: Werkheft 1927-30;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

89. SV - Nr. 67

Georgii, Silvia
Jugendbüste ca. 1930

Ton

Lebensgroß

Standort: unbekannt



89.

Die alte Aufnahme ist beschriftet: „*Büste v. Silvia von Th. Georgii*“

SV 1928-63 Nr. 67

Foto: Alte Aufnahme des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

90. SV - Nr. 209

Georgii, Silvia

Plakette 1951
Bronze

Ø 18cm

Kopf im Profil nach rechts

Umschrift: SILVIA TREPPESCH – GEORGII

Signatur: Th. Georgii Dez. 1951

Standort: NL Th. Georgii



90.

Georgii fertigte die Plakette von seiner verheirateten Tochter Silvia, die um 1960 im Hildebrandhaus wohnte. Dort besuchte sie ihr Vater häufig, während er zeitweilig noch im Atelier in der Maria-Theresia-Strasse arbeitete. Die Plakette befindet sich im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 209

Foto: 90. Stefani

91. GV II - Nr. 90

**Georgii, Maria
Büste Dezember 1921
Terrakotta**

Lebensgroß
integrierter Sockel
Standort: unbekannt



91.

Maria Georgii (18.4.1917–27.7.1989) war das vierte Kind von Theodor und Irene Georgii. 1944 heiratete sie den Diplom Volkswirt Dr. Othmar Wetzel (1917-1986). Die Familie mit den Kindern (Johannes *1944, Elisabeth *1946, Georg 1952-85) lebte zeitweilig mit Theodor und Irene Georgii im Bauernhaus. Von Maria modellierte der Künstler nur diese Kinderbüste.

GV II 1906-28 Nr. 90

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

92. SV - 63 Nr. 107

Georgii, Elisabeth („Liesi“)
Tonbüste ca. 1932

Lebensgroß
Standort: unbekannt



92.

Elisabeth Georgii (18.2.1920-19.2.1936) war das fünfte Kind von Theodor und Irene Georgii. Die Aufnahme ist beschriftet: „*Büste von Elisabeth v. Th. Georgii*“ Elisabeth starb mit sechzehn Jahren an einer Gehirnhautentzündung und wurde auf dem Friedhof in Großhöhenrain beigesetzt. Die Grabtafel an der Kirche für seine Tochter und die Familie fertigte der Künstler 1936.

SV 1928-63 Nr. 107

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

93. SV - Nr. 137

Georgii, Elisabeth
Tonbüste ca. 1936

Lebensgroß
Standort: unbekannt



93.

Die Tonbüste von „Liesi“ modellierte der Künstler wahrscheinlich nach dem Tod seiner Tochter.

SV 1928-63 Nr. 137

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

94. GV II - Nr. 129

Georgii, Benedikt („Dicki“)
Terrakottabüste 7/1924

H. 37 cm

Kinderbüste mit integriertem Sockel

Inschrift: BENEDIKT GEORGII

Standort: München, Privatbesitz



94.

Benedikt Georgii (2.12.1922 München-11.7.1995) war das sechste und jüngste Kind von Theodor und Irene Georgii. Zunächst studierte er Landwirtschaft und war später Chemiker bei der BASF in Ludwigshafen. 1952 heiratete er Ursula Gräfin zu Arco-Zinneberg (*1919), von der Georgii 1951 ein Relief modellierte. Georgii bezeichnete die Büste seines zweijährigen Sohnes als „*Große Benedikt Büste*“.

GV II 1906-28 Nr. 129

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

95. GV - Nr. 160

**Georgii, Benedikt
Kinderbüste 11/1925
Bronze**

Kleine Büste auf Steinsockel
H. 10 cm, Marmorsockel H. 3 cm
Signatur hinten: Th. Georgii 1925
Standort: München, Privatbesitz



95.

In den Jahren 1925/26 schuf Georgii mehrere kleine Kinderbüsten in einer Höhe von 10 cm. Die von seinem Sohn Benedikt war eine der Ersten.

GV II 1906-28 Nr. 160

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

96. SV - Nr. 18

Georgii, Benedikt
Kinderbüste 1928
Ton

Lebensgroß
Standort: unbekannt



96.

Am 20. Oktober 1928 notierte Georgii in sein Werkheft: „*neue Benediktbüste (lebensgroß) begonnen.*“

SV1928-63 Nr. 18

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

97. SV - Nr. 136

Georgii, Benedikt
Jugendbüste 1936

Bronze u. Terrakotta

H. 34 cm

Inschrift auf Sockel: BENEDIKT

Signatur: links unten: Theodor Georgii 1936

Standort: Bronze- und Terrakottabüste: München, Privatbesitz

Gipsbüste: NL Th. Georgii



97.



97.1. Terrakotta

SV 1928-63 Nr. 136

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert); 97.1.: Stefani

98. SV - Nr. 158

Georgii, Benedikt
Jugendbüste 11/1939
Bronze

H. 38,5 cm, Sockel 6,5 cm
Inscription auf Sockel: BENEDIKT
Signatur hinten: Th. Georgii 1939
Standort Bronzestatue: München, Privatbesitz

Gipsstatue: NL Th. Georgii
Signatur: Th. G.



98.



98.1.

Im Nachlass des Künstlers sind Negative von der Gipsstatue erhalten, die beschriftet sind: „*Benediktstatue Nov. 1931*“. Diese wurde wahrscheinlich erst 1939 in Bronze gegossen.

SV 1928-63 Nr. 158

Fotos: 98. Stefani; 98.1. Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

99. SV - Nr. 212

Georgii-Arco, Ursula

Gipsrelief 1951

Braun patiniert

Ø 45 cm

Signatur unten: Th. Georgii 1951

Standort: München, Privatbesitz der Familie



99.

Ursula Georgii-Arco (*1919), geb. Gräfin zu Arco-Zinneberg, war mit Georgiis jüngstem Sohn Benedikt seit 1952 verheiratet.

Das Relief, das sich im Familienbesitz befindet, ist in Georgiis Nachlass nicht vermerkt.

SV 1928-63 Nr. 212

Foto: 99. Stefani

100. SV - Nr. 218

Georgii-Arco, Ursula ?
Bronze 1953

Reliefplatte 41x29 cm
Kopf im Profil nach links
Signatur unten rechts: Th. Georgii 1953
Standort: NL Th. Georgii



100.

Der Tochter von Ursula Georgii-Arco ist dieses Portät nicht bekannt und sie hält die Dargestellte nicht für ihre Mutter.

SV 1928-63 Nr. 218

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, unbeschriftet).

101. SV - Nr. 251

Georgii, Monika
Kinderbüste 1956
Gips

Standort: München, Privatbesitz
Inchrift: MONIKA 3 JAHRE



101. Tonbüste

Monika Georgii-Lassack (*4.10.1953), ist die Tochter von Benedikt und Ursula Georgii.

SV 1928-63 Nr. 251

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

102. GV II - Nr. 233

**Georgii, Max
Bronzerelief 1928**

Inschrift: MAX GEORGII
Standort: NL Th. Georgii



102.

Max Georgii (12.1.1886-16.1.1938) Kaufmann in Riga und Berlin, war der Bruder von Theodor Georgii. Dieses Relief befindet sich im Nachlass von Th. Georgii. Sie ist in seinem Verzeichnis GV II als letzte Arbeit aufgelistet.

GV II 1906-28 Nr. 233
Foto: 102. Stefani

103. GVI – Nr. 6

**Kinderbüste
Georgii, Marie („Mira“) 1903
Ton**

Verschollen



103.

Diese Kinderbüste modellierte Georgii 1903, als er noch in Russland lebte. Dargestellt ist seine jüngste Schwester „Mira“ Georgii (1899- nach 1993) im Alter von vier Jahren.

GVI 1901-1904, Nr. 6

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

104. GV II - Nr. 212

**Görres, Johann Joseph von
Große Bronzestatue 1926**

Höhe: 85 cm

Überlebensgroß

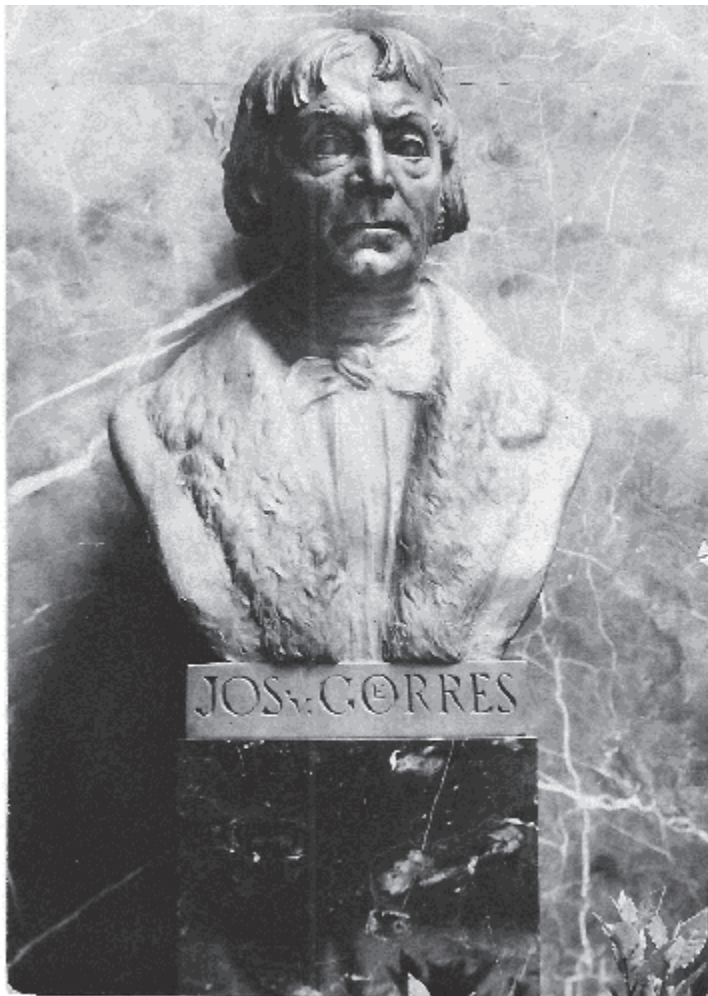
Brustbild mit Schleife und Pelzkragen auf hohem Marmorsockel

Inscription auf dem Sockelabschluss: JOS v. GOERRES (in O ein E eingeschrieben)

Signatur: Th. Georgii Nov. 1926

Standort: Ursprünglich München, Lichthof der Universität, aufgestellt am 20. Juli 1927;

Zurzeit nicht ausgestellt



104.

Der Publizist und Sozialphilosoph Joseph v. Görres (1776 Koblenz-1848 München) wurde 1827 von König Ludwig I. von Bayern an die Universität München als Professor für Geschichte und Literaturgeschichte berufen und 1839 vom König geadelt. Als führender Vertreter der katholischen Publizistik war er zusammen mit Ignatz v. Döllinger Vorkämpfer des politischen Katholizismus. Die Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaften wurde 1876 gegründet. Georgii fertigte zunächst 1926 eine Tonbüste, die anschließend in Bronze gegossen wurde. Gestützt auf zeitgenössische Abbildungen verstand es Georgii

das plastische Bild einer Persönlichkeit zu schaffen. Unterstrichen wird geistige Energie und Durchsetzungswille durch den leicht erhobenen Kopf. Haare und Kleidung sind schematisiert.

Die „Große Görresbüste“ gehört in die Reihe der Monumentalbüsten, die Georgii vereinzelt schuf. Sie wurde zur Jahrhundertfeier der Universität am 20. Juli 1927 im Lichthof der Ludwig-Maximilians-Universität München enthüllt. Die Büste war ein Geschenk der katholischen Studentenschaft an die Universität München, an die Görres vor hundert Jahren berufen wurde. Die Kosten für den Entwurf und Guss betragen 2.600 Mark. Aus dem Lichthof der Universität wurden während des Zweiten Weltkrieges fünf Bronzestatuen zur Sicherheit in den Keller des Hauptgebäudes gebracht. Dort wurde die Görresbüste 1954 als unbeschädigt von der Hausinspektion aufgelistet, danach jedoch nicht mehr ausgestellt (Universitäts-Archiv-München).

1928 modellierte Georgii als Pendant zu dieser Büste die „Große Röntgenbüste“, die in Bronze auch im Lichthof der Universität stand.

GV II 1906-28 Nr. 212

Quelle: UAM, Akt SA 785 / 2421(KU) v. 12.12.1931 u. 234 (KU) v. 30.11.1954; 3288 (KU) v. 1.12.1954

Lit: Klees, S.24, Abb. 34

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

105. GV II - Nr. 226

**Görres, Johann Joseph von
Kleine Bronzestatue 1927/28**

Brustbild mit Schleife und Kragen

Höhe: 31 cm, Travertinsockel: 7 cm

Inscription: JOS v GOERRES (in O ein E eingeschrieben)

Signature hinten: Th. Georgii 1928

Standort: München, Stadtmuseum Bronzestatue o. Steinsockel : JOSEF v. GOERRES

Terrakottabüste:

H. 28 cm

Standort: NL Th. Georgii



105.



105.1. Terrakotta

Im Oktober 1927 begann Georgii eine kleine Görresbüste in Ton zu modellieren, die 1928 in Bronze gegossen wurde. Die Büste unterscheidet sich in der vereinfachten Darstellung der Kleidung von der großen Büste.

Wahrscheinlich wurde die kleine Büste auf Nachfrage von Görresverehrern gefertigt, wie auch die Medaille, die Georgii 1926 gefertigt hatte. Beleg dafür ist auch eine erhaltene, wohl nicht abgeschickte Postkarte vom 12.3.1928, adressiert an Prof. Karl d'Este, auf der Georgii anfragt, bis wann das Modell der Görresbüste bereitstehen soll.

GV II 1906-28 Nr. 226

Quelle: Briefe

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers; 105.1 Stefani

106. GV II - Nr. 210

Görres, Johann Joseph von

**Prägemedaille 1926
Silber- und Bronzemedaille**

Ø 38 mm

Vs: Porträt im Profil nach rechts

Signatur unten: Th. Georgii

Rs: Umschrift: JOSEPHVS /GOERRES /VIR INGENII / AMPLISSIMI / DEFENSOR / RHENI /
CATHOLICAE FIDEI / ANTE SAECULVM / PROF: MONAVENS / VOCATVS / MCMXXVI

Standort u. a.: NL Th. Georgii (Silbermedaille);

München, Staatliche Münzsammlung (Bronzemedaille); München, Privatbesitz



106.

Zum 150. Geburtstag wurde die Medaille von Georgii direkt in Stahl geschnitten.
Für die Görres-Tagung in Breslau 1929 wurden bei Georgii 300 Medaillen
bestellt, wie der Künstler Juli/August in sein Werkheft notierte.

GV II 1906-28 Nr. 210

Quelle: Th. Georgii: Werkheft 1927-30; Staatliche Münzsammlung München Inv. M 533;
Antiquariat für Münzen und Medaillen Manfred Schulze, München.

Foto: 106. Stefani

107. GV II - Nr. 223

**Goethe, Johann Wolfgang von
Große Bronzestatue 1927/28**

Höhe 65 cm
Brustbild mit Stehkragen, Jabot und Mantelkragen
Kopf leicht nach rechts gewendet
Standort: Weimar, Nationalmuseum



107.
Die große Goethebüste, begann Georgii im September 1927 aus dem Ton der erhaltenen Muck-Büste zu modellieren, sie wurde jedoch erst Mitte Februar 1928 in Gips gegossen und im Juni im Glaspalast ausgestellt (Werkheft). Die Büste ist sehr monumental angelegt. Die aufmerksamen Augen und der lebendige Mund zeigen eine kraftvolle geistige Persönlichkeit. Die Entstehungszeit der Büste, zwischen dem 25. Oktober 1927 und 28.1.1928, wurde vom Künstler mit vielen beschrifteten Fotos dokumentiert.
Zwischen dem Beginn der Arbeit und der Fertigstellung der großen Büste modellierte der Künstler drei weitere kleine Büsten von Goethe (Werkheft), von denen eine (Kat.108) in seinem Nachlass und eine in Abbildungen (Kat.109) erhalten sind.

GV II 1906-28 Nr. 223

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30;

Lit.: Klees, S. 24, Abb. 33

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

108. SV - Nr. 1

Goethe, Johann Wolfgang von Kleine Gipsbüste 1927/28

patiniert

Höhe 32 cm

Brustbild mit Stehkragen, Jabot und Gehrock-Revers

Kopf leicht nach rechts gewendet

Inscription auf dem Sockelband: JOHANN WOLFGANG v. GOETHE

Signatur: Th. Georgii 1928

Standort: NL Th. Georgii



108.



108.1 Büste von Chr. D. Rauch 1820

Die Büste des Dichters Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) stützt sich auf zeitgenössische Bildnisse, die dem Abguss einer Lebendmaske folgten. Die Porträtbüste von 1820 des Bildhauers Daniel Christian Rauch (KAb), die in zahlreichen Abgüssen das Goethebild bis heute prägt, ist wahrscheinlich als Vorlage herangezogen worden. Die Wendung des Kopfes, die geschärften Gesichtszüge des 65-jährigen Goethe, die hohe Denkerstirn und die gewellten Haare entsprechen diesem Bildnis. Auf die ideale antike Nacktheit der Heroen, angedeutet durch den Schulteransatz in Rauchs Büste, verzichtet Georgii. Er verweist mit Stehkragen, Jabot und Gehrock-Revers auf die zeitgenössische Tracht des Dichters, in einem gemäßigten Realismus der Darstellung.

Georgii hat die Kleine Gips-Büste als zweite neue Fassung am 9. Dezember 1927 geschaffen. Von der ersten Büste in Bronze vom 2. Dezember liegt keine Abbildung vor, nur ein Eintrag in seinem Werkheft: „1. Kleine Goethebüste in Bronze gegossen“ verweist auf die Büste (Werkheft).

SV 1928-63 Nr. 1

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30.

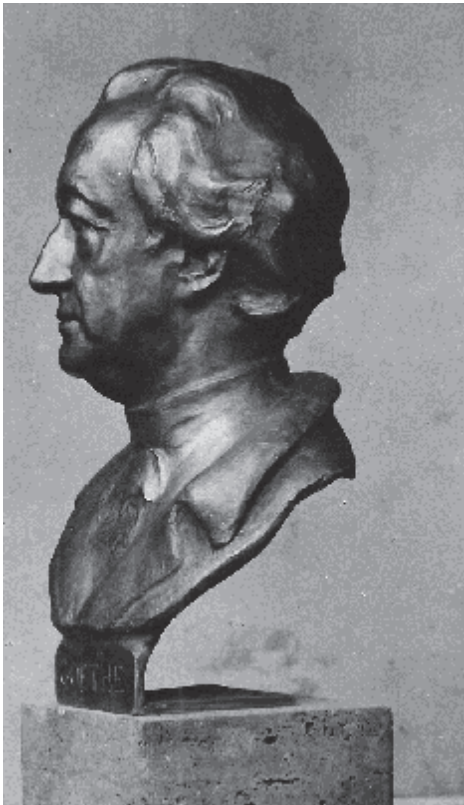
Lit.: Kunsthistorische Arbeitsblätter (KAb), Heft 5/2006, Abb. S.14

Foto: 108. Stefani; 108.1 entnommen KAb

109. SV - Nr. 2

**Goethe, Johann Wolfgang von
Kleine Bronzestatue 1928**

Höhe 30 cm
Brustbild mit Stehkragen, Jabot und Gehrock-Revers
Kopf leicht nach rechts gewendet
Signatur: Th. Georgii Jan. 1928
Inscription auf dem Sockelband: GOETHE
Standort: Frankfurt a. Main, Goethehaus



109.

Am 12. Dezember 1927, drei Tage nach der Fertigstellung der Gipsbüste, begann Georgii eine neue Fassung der „Kleinen Goethebüste“ zu modellieren, die am 14. Dezember zum Bronzegießer gebracht wurde. Am 6. Januar 1928 verkaufte er den ersten Guss der Büste an Arthur v. Gwinner nach Berlin, der diese dem Goethehaus in Frankfurt / Main stiftete.

In der stärkeren Stilisierung von Gesichtszügen, Haaren und Kleidung erreicht Georgii eine leichte Idealisierung des Dichters.

SV 1928-63 Nr. 2

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (rückseitig beschriftet).

110. SV - Nr. 108

Goethe, Johann Wolfgang von Medaillen 1932 Silber-, und Bronzemedaille

Ø 36 mm, Gewicht 20 g (Silbermedaille)

Vs: Kopf im Profil nach rechts

Umschrift: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Signatur unter Hals vertieft: Th.G.

Rs: Im Feld: F-D-H (*Freies Deutsches Hochstift*), Eichel und zwei Eichblätter, unten seitlich 1832-1932

Umschrift: FUER GOETHES GEBURTSSTÄTTE

Standort u. a. : Silbermedaille: München, Staatliche Münzsammlung München

Bronzemedaille: München, Münchner Stadtmuseum

Standort Gipsmodell: NL Th. Georgii



110.

Goldmedaille 1932

Ø 23 mm, Gewicht 6,04 g

Vs.: Kopf im Profil nach links, Umschrift s.o.

Rs.: s.o. mit Randgravur: Bayerisches Hauptmünzamt

Standort: München, Staatliche Münzsammlung



110.1. Gipsmodell

Die Medaillen schuf Georgii zum 100. Todestag von Goethe. Die Goldmedaille wurde zunächst in Stahl geschnitten, eine Probe in Gips abgeformt und später in Gold vom Hauptmünzamt gegossen. Ein Gipsmodell dieser Medaille befindet sich im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 108

Quelle: Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 535; Münchner Stadtmuseum, Inv. 485

Fotos: 110. Münchner Stadtmuseum; 110.1. Stefani

111. SV - Nr. 109

**Goethe, Johann Wolfgang von
Bronzeplakette 1932**

einseitig

Ø 115 mm

Vs: Kopf im Profil nach rechts

Umschrift: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Signatur unter dem Halsabschnitt: TH. Georgii

Standort: NL Th. Georgii; Privatbesitz München



111.

Die große Plakette zeigt in der plastischen Wiedergabe des Kopfes eine Anlehnung an die „Große Büste“ von 1928.

SV 1928-63 Nr. 109

Foto: 111. Stefani

112. SV – Nr. 110

**Goethe, Johann Wolfgang von
Goethe-Verdienst-Medaille
Anstecknadel mit Schleife 1932
Bonze vergoldet**

Ø 23 mm

Vs. Porträt nach rechts unter aufgesetzten Eichenlaubblättern

Umschrift: Johann Wolfgang von Goethe

Rs. mehrzeilige Schrift, dazwischen Sterne

Standort u.a.: München, Privatbesitz



112.

Die große Bronzeplakette (Kat.111) wurden im Juli 1932 verkleinert und davon 125 vergoldete Exemplare mit Öse und Schleife als „Goethe-Verdienst-Medaille“ geprägt. Sie wurde an die Spender für Goethes Geburtsstätte in Frankfurt verteilt.

SV 1928-63 Nr. 110

Quelle: NL Th. Georgii: Briefe: Rechnung von Goldschmied Hemmerle an Th. Georgii v.

22.6.1932; Antiquariat für Münzen und Medaillen Manfred Schulze, München.

Foto :112. Stefani

113. SV - Nr. 140

Gutmann, Elsa Fürstin von Liechtenstein
Marmorbüste 1936

Lebensgroß
Standort: unbekannt



113.

Elsa v. Gutmann (1875-1947), aus einer bekannten jüdischen Familie in Wien stammend, heiratete 1929 Fürst Franz I. von Liechtenstein (Kat.297), von dem Georgii 1935 eine Medaille angefertigt hatte. Das Ehepaar lebte vorwiegend in Wien.

Nach dem Tod ihres Mannes und dem Anschluss Österreichs an Nazi-Deutschland flüchtete die Fürstin ins Schweizer Exil. Ihre letzte Ruhestätte fand sie in der Kathedrale von Vaduz / Liechtenstein.

Georgii modellierte das Bildnis der Fürstin 1936 zunächst in Ton. Die alte Aufnahme im Nachlass des Künstlers ist beschriftet: „*Frau von Gutmann Wiener Zeit*“. Er selbst bezeichnet den Tonentwurf als ein „*flüchtiges Modell für Marmor*“. Bei der Marmorbüste in Arbeit ist zu erkennen, dass der Künstler zunächst, fast vollendet das Gesicht aus dem Marmorblock herausarbeitete, dagegen waren die Haare und der Halsansatz noch grob angedeutet.

SV 1928-63 Nr. 140

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

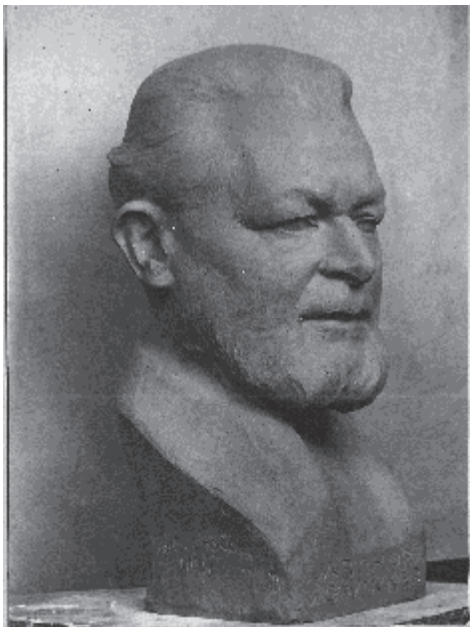
114. SV E - Nr. 14

Gwinner, Arthur von Bronzebüste 1924

1926 eingeschmolzen

Tonbüste: Inschrift vorne: ARTHUR GWINNER

Signatur rechte Seite: Th. Georgii 1924



114. Tonbüste

Arthur v. Gwinner (1856 Frankfurt-1931 Berlin), Sohn einer renommierten Frankfurter Familie, war von 1919-1931 im Vorstand und Aufsichtsrat der Deutschen Bank in Berlin und in dieser Zeit an der Finanzierung der Bagdadbahn, der AEG und der Siemens AG beteiligt. Darüber hinaus betätigte er sich als Politiker und Kunstmäzen. Den 1. Guss von Georgiis „Kleinen Goethebüste“ (Kat.109) kaufte Arthur v. Gwinner und schenkte sie dem Goethehaus in Frankfurt.

Die Gwinner-Büste modellierte Georgii zunächst in Ton und ließ sie anschließend in Bronze gießen. Die Bronzebüste wurde jedoch im Dezember 1926 eingeschmolzen, wie Georgii auf einem Foto vermerkte. Die Büste ist in seinem Werkverzeichnis nicht enthalten.

SV E 1906-28 Nr. 14

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

115. GV II - Nr. 180

Gwinner, Arthur von Medaille 3/1925

Georgii fertigte 1925 eine Medaille von Arthur v. Gwinner an, die in seinem Verzeichnis aufgelistet ist.

GV II 1906-28 Nr. 180 (ohne Abb.)

116. GV II - Nr. 164

Gwinner, Wilhelm von („Alter Gwinner“)
Hochrelief 12/1925
Bronze

ø 36 cm

Gipsrelief:

Standort: NL Th. Georgii



116.

Georgii fertigte das Bildnis des Vaters von Arthur v. Gwinner bei einem Besuch in Krumke an. Hier lebte Wilhelm v. Gewinners Tochter Margarete, die mit dem Musiker Karl Klingler verheiratet war. Deren Sohn Wolf Klingler porträtierte der Künstler zur gleichen Zeit.

GV II 1906-28 Nr. 164

Lit.: Klees 1930, S. 25, Tafel 39

Foto: 116. entnommen Klees

117. GV II - Nr. 167

**Gwinner, Wilhelm v.
Kleine Kinderbüste 12/1925
Bronze**

Höhe: ca 10 cm; Marmorsockel ca. 5 cm
Standort: unbekannt



117.

Die kleine Büste des achtjährigen Wilhelm (1918-2005), Sohn von Arthur v. Gwinner, gleicht im Format den weiteren Kinderbüsten, die Georgii 1925 in Berlin modellierte.

Wilhelm von Gwinner war von 1973-82 der erste Vorstand der Stiftung Pfennigparade in München.

GV II 1906-28 Nr. 167

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

118. SV - Nr. 35

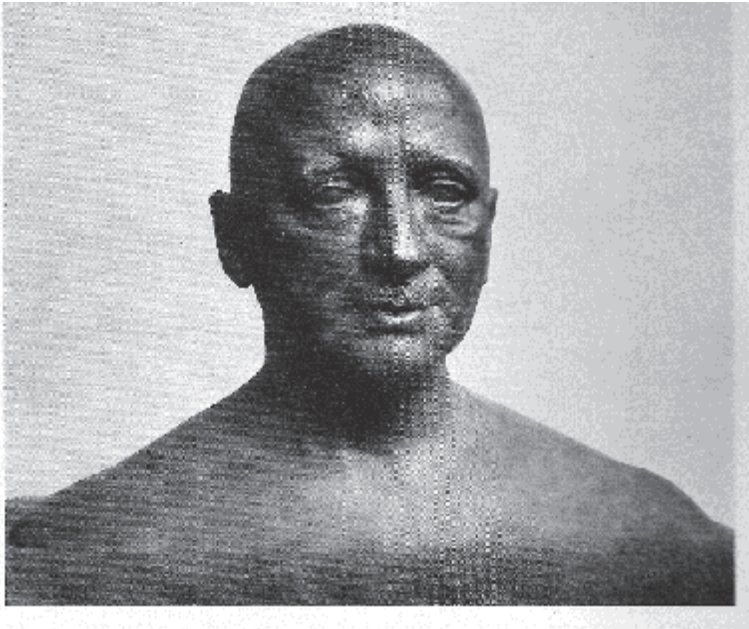
Haber, Fritz

Große Bronzestatue 4/1929

Lebensgroßes Bildnis mit Schulteransatz

horizontaler Brustabschnitt

Standort: unbekannt



118.

Professor Fritz Haber (1868-1934) war der Sohn einer jüdischen Kaufmannsfamilie in Breslau. Nach dem Chemiestudium promovierte er 1891 in Berlin. Dort war er von 1911-1933 Leiter des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Physikalische Chemie, wo er 1914 Gaskampfstoffe entwickelte, deren Einsatz Haber am 22. April 1915 bei Ypern selbst überwachte. Den Chemie-Nobelpreis erhielt er 1919 für die Erforschung der Ammoniaksynthese. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten legte er 1933 unter politischem Druck die Leitung des Instituts nieder und emigrierte nach Großbritannien. Er starb 1934 auf einer Reise in Basel.

Vom 11. bis 15. Februar 1929 hielt sich Georgii in Berlin auf, um eine „Kleine Haberbüste“, die er nach Fotografien modelliert hatte, Haber zu präsentieren. Zur Vorbereitung einer großen Bronzestatue machte Georgii Porträtaufnahmen, die Haber von allen Seiten zeigen (Negativrolle). Nach zwei Modellsitzungen am 11./12. März in Berlin, war die Tonbüste fertig und am nächsten Tag in Gips gegossen. Die Bronzestatue ziselerte Georgii am 5. April 1929, wie er in seinem Werkheft 1927-30 vermerkte.

Das Bildnis unterscheidet sich von der „Kleinen Büste“ durch die weiter herausgearbeiteten Schultern. Die „ideale Nacktheit“ lässt den eindrucksvollen Kopf besonders gut zur Geltung kommen.

SV 1928-63 Nr. 35

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; NL Th. Georgii: Negativrolle Nr. 18 (Nov. 1928-Okt. 1930)

Lit: Klees 1930, S. 123, Abb. 26

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

119. SV - Nr. 36

Haber, Fritz
Kleine Tonbüste 2/1929



119.

Im Februar 1929 modellierte Georgii eine kleine Büste des Chemikers, die er als Gipsmodell mit nach Berlin zu Haber nahm, um einen Auftrag für eine große Büste (Kat.118) zu erhalten.

SV 1928-63 Nr. 36

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

120. SV - Nr. 37

Haber, Fritz
Plakette 2/1929

Gleichzeitig mit der „Kleinen Büste“ wurde eine Plakette von Georgii angefertigt, wie der Künstler in seinem Werkheft notierte.

120.

SV 1928-63 Nr. 37 (ohne Abb.)

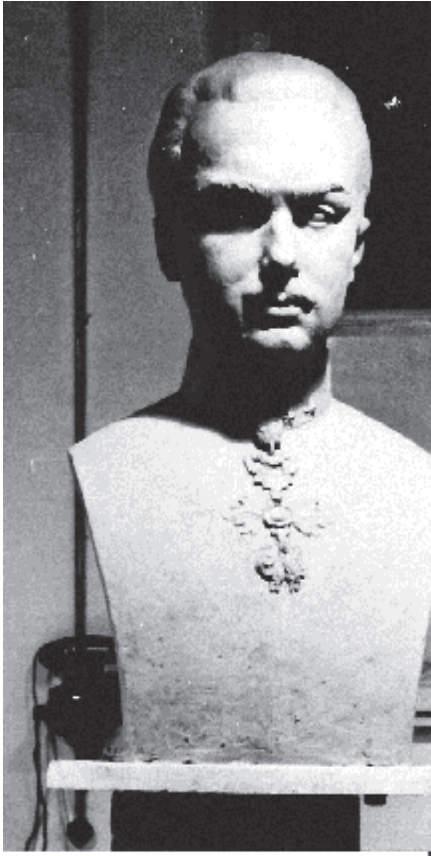
Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

121. SV – Nr. 144

Habsburg, Otto von
Gipsbüste Herbst 1937

Überlebensgroß

Standort: unbekannt



121.

Erzherzog Otto v. Habsburg (1912-2011) war der älteste Sohn des letzten österreichischen Kaisers Karl I. und Kaiserin Zita. Nach 1918 musste er Österreich verlassen und konnte erst 1961, nach einem offiziellen Verzicht auf den Kaiserthron, sein Heimatland wieder besuchen. Seit 1954 lebt er mit der Familie am Starnberger See. Von 1982-1999 war er Mitglied im Europa-Parlament.

Die Büste, die Georgii 1937 in Wien modellierte, kann nur nach Abbildungen erfolgt sein, da sich Otto von Habsburg nicht in Wien aufhalten konnte. Die Abbildung der Büste ist als Negativ im Nachlass Georgiis erhalten, ein Abzug ist hier erstmalig abgebildet. Viele Publikationen erwähnen die Büste, jedoch ohne Abbildung. Ein Hinweis zur Anfertigung der Otto v. Habsburg-Büste befindet sich in Georgiis „Bericht über meine Wiener Zeit“.

SV 1928-63 Nr. 144

Quelle: Bay.HStA, MK 44668 Personalakte: Theodor Georgii: „Bericht über meine Wiener Zeit bis zum 21. März 1938 einschliesslich“, vom 23. 3. 1938 (Dokument 5);

Foto: 121. NL Th. Georgii Abzug von Negativrolle 45 (beschriftet: „Kaiser Otto Kolossalbüste Herbst 1937“).

122. GV II – Nr. 112

**Häusler, Hedwig
Büste 9/1922**

Terrakotta
angelehnte Büste im Tondo
Ø 36 cm
Kopf im Profil
Standort: unbekannt



122.

Die angelehnte Büste zeigt das ausdrucksvolle Gesicht eines ernstes Mädchens mit Haarknoten. Besonders schön sind Profil, Haarknoten und bewegte Haarsträhnen in das Tondo des Hintergrundes komponiert.

GV II 1906-28 Nr. 112
Lit.: Klees 1930, S. 25, Tafel 38
Foto: 122. entnommen Klees

123. GV II – Nr. 190

Haimberger, Momi
Kinderbüste 1929
Kleine Bronzestatuette

Höhe ca. 10 cm, Stein 9 cm
Standort: unbekannt



123.

Die kleine Kinderbüste zeigt das Enkelkind des Robert v. Mendelsohn aus Berlin, für den schon Hildebrand verschiedene Arbeiten ausgeführt hatte (Hass). Hildebrands Brunnen wurde im Park der Villa 1916 aufgestellt, für den Georgii die beiden Doggen modelliert hatte (Esche-Braunfels).

GV II 1906-28, Nr.190

Quelle: NL Th.Georgii: Werkheft 1927-30

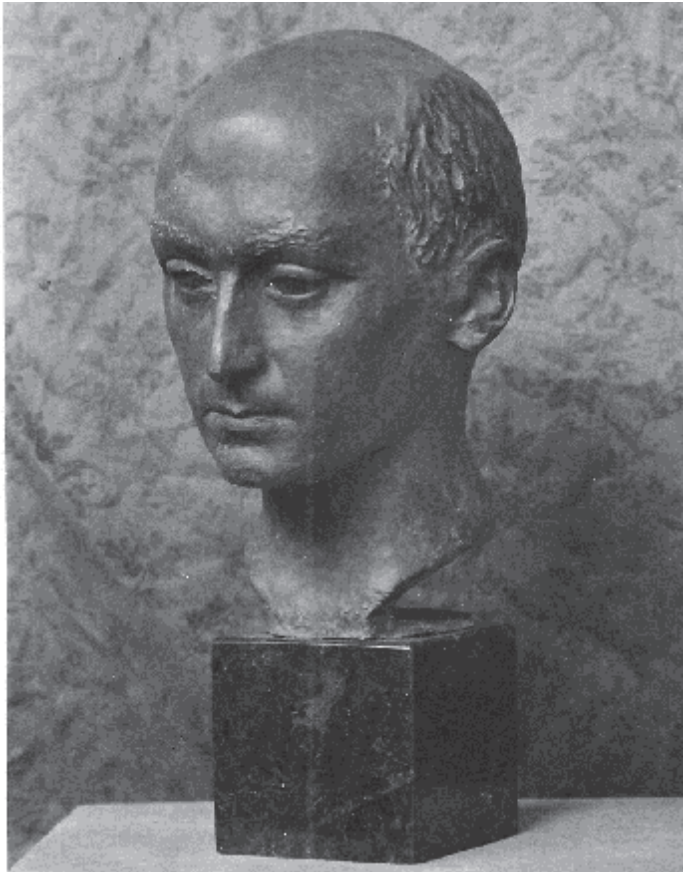
Lit.: Klees 1930, S. 26. Abb. 40; A. Hass 1984, S. 210; Esche-Braunfels, 1993; S. 296f., Abb. 442.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

124. GV II – Nr. 197

**Hamburger, Siegfried Johannes
Kleine Bronzebüste 1926**

Höhe ca. 10 cm, Marmorsockel: ca. 5 cm
Standort: unbekannt



124.

Siegfried Johannes Hamburger war mit Theodor Georgii und Dietrich v. Hildebrand bekannt. Er übersetzte Bücher und Schriften von Hildebrand für den Theatiner-Verlag in München. Georgii war zu dieser Zeit künstlerisch für den Verlag tätig und gestaltete auch die Bücher von Hamburger.

GV II 1906-28 Nr. 197

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

125. SV – Nr. 87

**Harries, Hertha geb. von Siemens
Tonbüste um 1930**

nicht ausgeführt



125.

Hertha Harries (1870-1939) war die jüngste Tochter von Werner v. Siemens. Sie heiratete 1899 Carl Dietrich Harries, Professor für Chemie an der Universität Kiel. Zur Hochzeit wurde ihr Reliefbildnis bei Hildebrand in Auftrag gegeben, das jedoch nicht mehr auffindbar ist (Hass). Hertha Harries war eine Freundin der Familie Hildebrand. Im Nachlass von Georgii befinden sich Porträtaufnahmen von Hertha Harries aus der Zeit um 1930 sowie eine Abbildung der Tonbüste mit der Beschriftung: „*Hertha Harries geb. von Siemens / nicht ausgeführt.*“

SV 1928-63 Nr. 87

Lit.: Hass 1984, S. 141.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

126. GV II – Nr. 229

**Harries, Hertha
Plakette 1927**

Vor der Büste hatte Georgii bereits eine Plakette von Hertha Harries angefertigt, wie aus seinem Verzeichnis im Oktober 1927 zu entnehmen ist.

126.

GV II 1906-28 Nr.229 (ohne Abb.)

127. GV II – Nr. 66

Hartmann (Colmar)
Wachsrelief 1917

Kopf im Profil nach links

Inschrift: HARTMANN

Signatur: TG (ligiert)

Standort: unbekannt



127.

Im Januar 1917 befand sich Georgii als Soldat in Colmar/Elsaß. Kommerzienrat Hartmann war ein angesehenes Gemeindemitglied in Colmar und mit Georgii bekannt. Möglicherweise verhandelte auch Georgii mit Hartmann, um den berühmten „Isenheimer Altar“ nach München in Sicherheit zu bringen (Sattler). Georgii machte zunächst einen Tonentwurf des Reliefs, den er dann in Wachs ausdrückte und überarbeitete, wie er auf der Rückseite der Aufnahme vermerkte. Ob ein Bronzeguss erfolgte ist nicht bekannt.

GV II 1906-28, Nr. 66

Lit.: B. Sattler: Briefe, S. 168 mit Anm. 506; S. 169;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

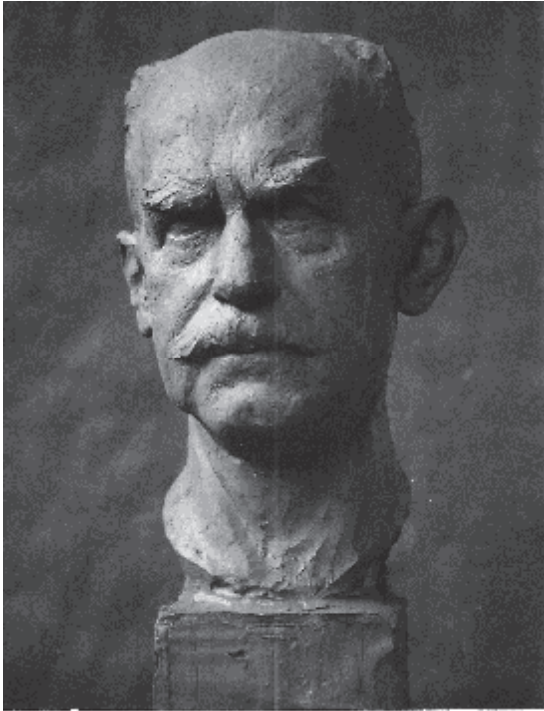
128. SV – Nr. 97

Heisenberg, August
Bronzebüste 3/1931

Lebensgroß

Steinsockel

Ursprünglich Aufstellung 20.7.1931, München, LMU Mittel- und Neugriechisches Seminar verschollen



128. Tonbüste

Professor August Heisenberg (1869 Osnabrück-1930 München) studierte Klassische Philologie in Marburg, Leipzig und München, wo er 1908 promovierte. 1901 habilitierte er sich in Würzburg für Mittel- und Neugriechische Geschichte und wurde 1910 Professor für Byzantinistik in München. Ab 1913 war er ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Sein Sohn war der Physiker Werner Heisenberg, der 1932 den Nobelpreis erhielt. In den Akten des Archivs der LMU ist eine Heisenbergbüste von Georgii verzeichnet, die von Mitarbeitern und Freunden Heisenbergs nach seinem Tod dem Mittel- und Neugriechischen Seminar gestiftet und am 20.7.1931 aufgestellt wurde (UAM). Der Verbleib der Büste ist nicht bekannt.

Georgii begann am 11. Februar 1931 eine „*Kleine Vorarbeitsbüste*“ zu modellieren. Am 23. war die große Büste in Ton und am 13. März in Bronze fertig, wie auf den beschrifteten Negativrollen im Nachlass des Künstlers vermerkt ist.

SV 1928-63 Nr. 97

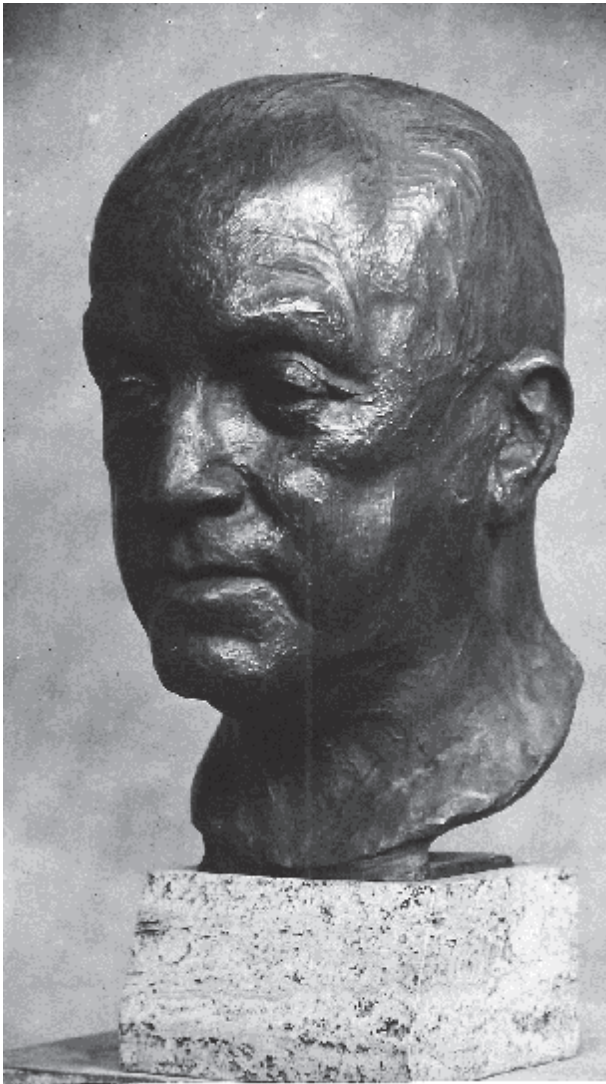
Quelle: NL Th. Georgii: Negativrollen XV, XVI, XVIII (beschriftet); UAM, Akt SA 785 / 1967 (KU).

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

129. SV – Nr. 73

Helbing, Hugo
Bronzebüste 4/1930

Lebensgroß
Steinsockel
Standort: unbekannt



129.

Der Kunsthändler Kommerzienrat Hugo Helbing hatte bis zum Dritten Reich sein Geschäft in der Liebigstrasse in München. Als Kunsthändler und Auktionator war er durch die Versteigerungen von Nachlass-Sammlungen, wie der von Fritz August v. Kaulbach 1929 und Eduard Grützner 1930, bekannt. Zur Vorbereitung der Büste machte Georgii im Februar 1930 Porträtaufnahmen von Helbing, die Bronzebüste war Ende Oktober 1930 fertig.

SV 1928-63 Nr. 73

Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle 23, 35 (beschriftet)

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

130. GV II – Nr. 81

**Hertwig, Richard
Relief mit Umrahmung 1920**

Rechteckige Reliefplatte in Marmorfassung
Kopf im Profil nach links
Inschrift: RICHARD HERTWIG
Standort: unbekannt



130.

Der Zoologe Richard Wilhelm Karl Theodor Ritter von Hertwig (1850 Friedberg - 1937 Schlederlohe) studierte zunächst Medizin in Jena. Unter dem Einfluss von Ernst Heckel verlagerte er sein Interesse auf die Biologie und Zoologie. Nach Stationen an der Universität Königsberg und Bonn folgte er 1885 dem Ruf an die Universität München und wirkte dort bis 1925, auch als Direktor des Zoologischen Instituts und der Zoologischen Staatssammlung. Seine Bekanntschaft mit dem Würzburger Zoologen Theodor Boveri, von dem A. v. Hildebrand 1919 eine Bronzestatue anfertigte (Haas), waren sicherlich für die Auftragsvermittlung der Reliefplatte Hertwigs an Georgii maßgebend. Das Relief war damals in der Eingangshalle des Hörsaalgebäudes im Zoologischen Institut, Luisenstr.14 angebracht.

GV II 1906-28 Nr.81

Lit.: Hass 1984, S. 217, Abb. 245;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

131. GV II – Nr. 64

**Hildebrand, Adolf v.
Terrakottarelief 1/1917**

40 x 30 cm

Kopf im Profil nach rechts.

Inschrift: ADOLF v. HILDEBRAND

Signatur: unter dem Halsabschnitt,

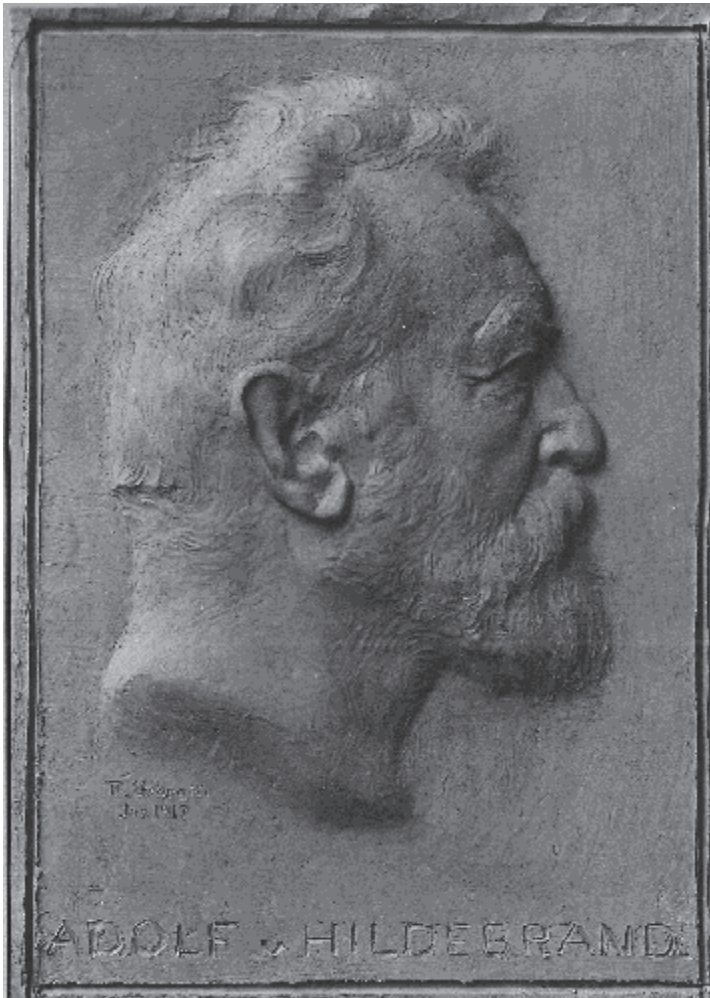
Th. Georgii / Jan. 1917

Standort: Privatbesitz der Familie, München;

Nachguss in Bronze:

Standorte u.a.: 1998 eingelassen an der Gartenmauer der Monacensia-Bibliothek in München;

ABB Wohlfahrtsverband Baden/Schweiz



131.

Von seinem Lehrer und Schwiegervater, Adolf v. Hildebrand (6.10.1847 Marburg–18.1.1921 München), modellierte Theodor Georgii von 1917 bis 1950 verschiedene Bildnisse, die jeweils von vielfältigen Tonentwürfen begleitet waren.

Das erste Porträt entstand im Januar 1917, während eines kurzen Heimaturlaubs Georgiis von der Kriegsfront. In nur eineinhalb Stunden, in denen Hildebrand Zeit für eine Porträtsitzung hatte, modellierte Georgii das bekannte Bildnis, das verschiedene Male abgegossen wurde. Am 7. Januar schrieb Hildebrand an

Kronprinz Rupprecht von Bayern: „*Georgii hat eben ein ausgezeichnetes Profilrelief von mir gemacht*“ (B. Sattler). Ein entsprechendes Relief modellierte Georgii im gleichen Jahr von Hildebrands Frau Irene.

Später wurde dieses Hildebrandporträt mehrfach von Georgii als Vorbild für Plaketten und Medaillen in allen Größen und Materialien genutzt. Auch die Mehrzahl der Büsten, die nach Hildebrands Tod 1921 entstanden, orientiert sich an dem 70-jährigen Hildebrand.

In den fünfziger Jahren bat die Städtische Galerie München den Künstler, das Relief an sie zu verschenken. Georgii lehnte dies ab, modellierte jedoch eine Nacharbeit von 1917, die er für einen neuen Abguss zur Verfügung stellte. Die Städtische Galerie lehnte jedoch dies ab. Georgii schenkte das Relief daraufhin seinem Schüler Martin Mayer (mündliche Mitteilung).

Das Bronzebildnis der Monacensia, das später angefertigt wurde, zeigt leichte Veränderungen. Ob und wann der Künstler das Relief angefertigt hat ist nicht bekannt.



Th. Georgii: Adolf Hildebrand
131.1. Replik

GV II 1906-28 Nr. 64

Quelle: NL Th. Georgii: Erinnerungen, S.23; Mündliche Mitteilung von Martin Mayer

Lit.: Klees 1930, Abb. 2; B. Sattler, Briefe, S. 657 Abb. S. 641;

Werner Haftmann: Martin Mayer, München 1988, Abb. S. 6 (Replik)

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

131.1. entnommen Haftmann Abb. S. 6

132. GV II – Nr. 72

Hildebrand, Adolf v.
Bronzeplakette 1917

Kopf im Profil nach rechts
Rechteckig 150 x 105 mm
Signatur: Th. Georgii Jan. 1917
Standort: München, Privatbesitz



132.

GV II 1906-28 Nr. 72
Lit.: Th. Georgii in: Kunst für Alle, Bd. 36, S. 345 mit Abb.
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

133. SV E – Nr. 8

Hildebrand, Adolf v.

Gedenkmedaille zum 70. Geburtstag am 6.10.1917

Bronzemedaille 1917

Ø 41 mm

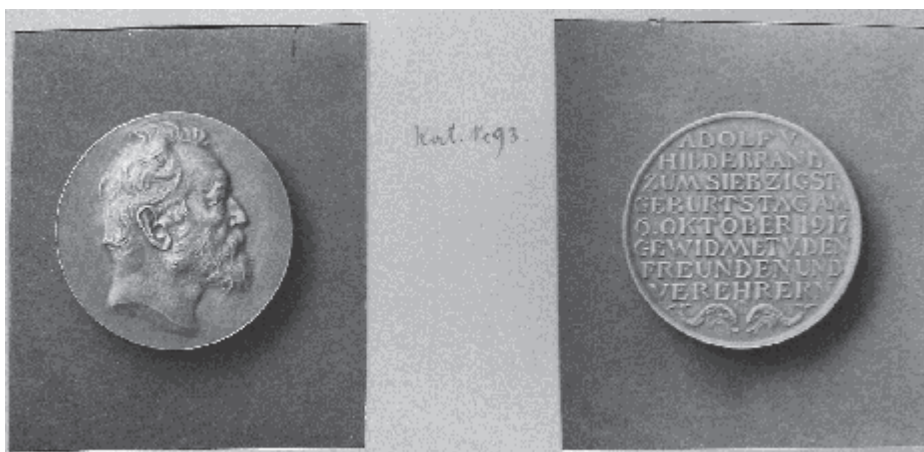
Vs.: Porträtkopf im Profil nach rechts

Rs.: Schrift: ADOLF V / HILDEBRAND / ZUM SIEBZIGST. / GEBURTSTAG AM / 6.
OKTOBER 1917 / GEWIDMET V. DEN / FREUNDEN UND / VEREHRERN

Signatur: TG (ligiert) zwischen zwei Delphinen

Standort u.a: München, Staatliche Münzsammlung München;

München, Münchner Stadtmuseum



133.

Die Gedenkmünze ist im Auftrag der Freunde Hildebrands von Georgii angefertigt worden. Ein Exemplar der Medaille schenkte Georgii Kronprinz Rupprecht und schrieb: „*Mein Schwiegervater hat noch nicht die leiseste Ahnung von der Existenz dieser Medaille. Das Original habe ich in Stahl völlig überarbeitet. Schärfe ist da lediglich im Profil, im übrigen war ich bestrebt das volle, helle der Erscheinung und das leichte, flockige unfrisierte von Haar und Bart zu charakterisieren.*“

Diese Medaille hat Georgii in sein Verzeichnis unter 1921 Nr. 93 angegeben, die zwar dasselbe Porträt jedoch eine andere Beschriftung auf der Rückseite zeigt.

SV E 1906-28 Nr. 8

Quellen: Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 536; Münchner Stadtmuseum, Inv. 482; GHA: Nachlass Kronprinz Rupprecht, Akt 635, Brief Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, Colmar 19. Sept. 1917.

Lit.: Th. Georgii: In: Die Kunst für Alle, Bd. 36 1920-21, S. 345 mit Abb.;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

134. GV II - Nr. 93

**Hildebrand, Adolf v.
Medaille 1921**

ø 41 mm

Vs.: Porträtkopf im Profil nach rechts (wie Abbildung 133)

Signatur unten: Th. Georgii

Rs. Schrift: ADOLFVS / HILDEBRAND / SVLPTORVM / PRINCEPS MVLTA / RUM
ARTIVM SVM / MVS ARTIFEX NAT MDCCCXLVII / MORT MCMXXI

Vier Lorbeerblätter

Standorte u.a.: München, Staatliche Münzsammlung München;
München, Privatbesitz;

Für die Erinnerungs-Medaille, die Georgii nach Hildebrands Tod fertigte,
benutzte er das Porträt der Medaille von 1917 (Kat.133) und änderte die Inschrift
auf der Rückseite.

134.

GV II 1906-28 Nr. 93 (ohne Abbildung)

Quelle: Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 537

135. GV II - Nr. 214

**Hildebrand, Adolf v.
Bronzebüste 1/1927**

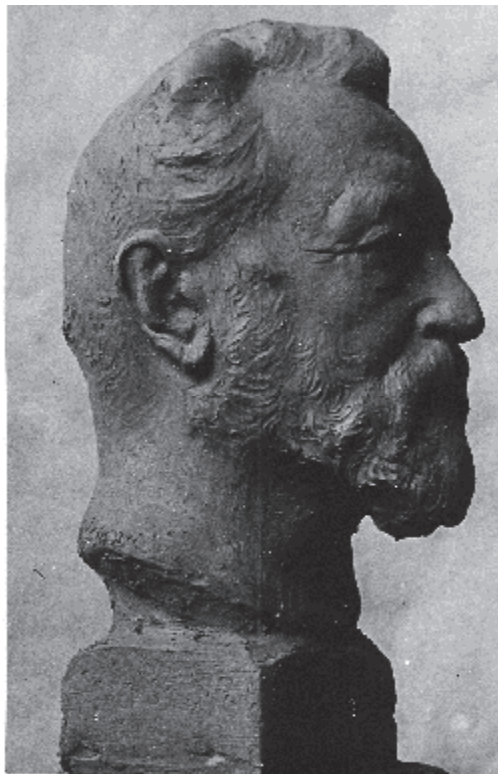
Steinsockel
Lebensgroß

Gipsbüste

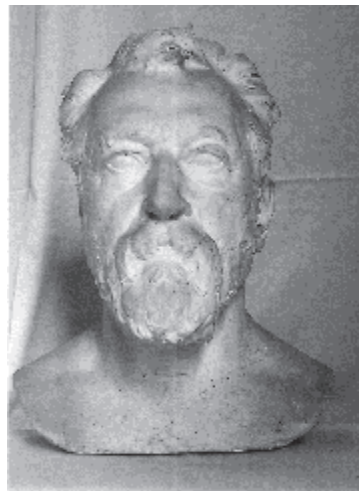
Höhe 39 cm

Signatur: Th. Georgii Jan. 1927

Standort: NL Th. Georgii



135. Tonbüste



135.1. Gipsbüste

Die Bronzebüste wurde 1927 in Nürnberg ausgestellt. Im Oktober 1926 zeigte Georgii die Büste, die er gerade modellierte, Kronprinz Rupprecht. Einige Tage später schrieb er an Kronprinz Rupprecht: „*Was Eure Königl. Hoheit an der Büste noch auszusetzen, war erstaunlich richtig. So wurden die letzten Fehler beseitigt...und jetzt ist die Büste lebendig und ganz überzeugend*“ (GHA). Die Gipsbüste befindet sich noch in Georgiis Nachlass, von der auch die Maße genommen wurden.

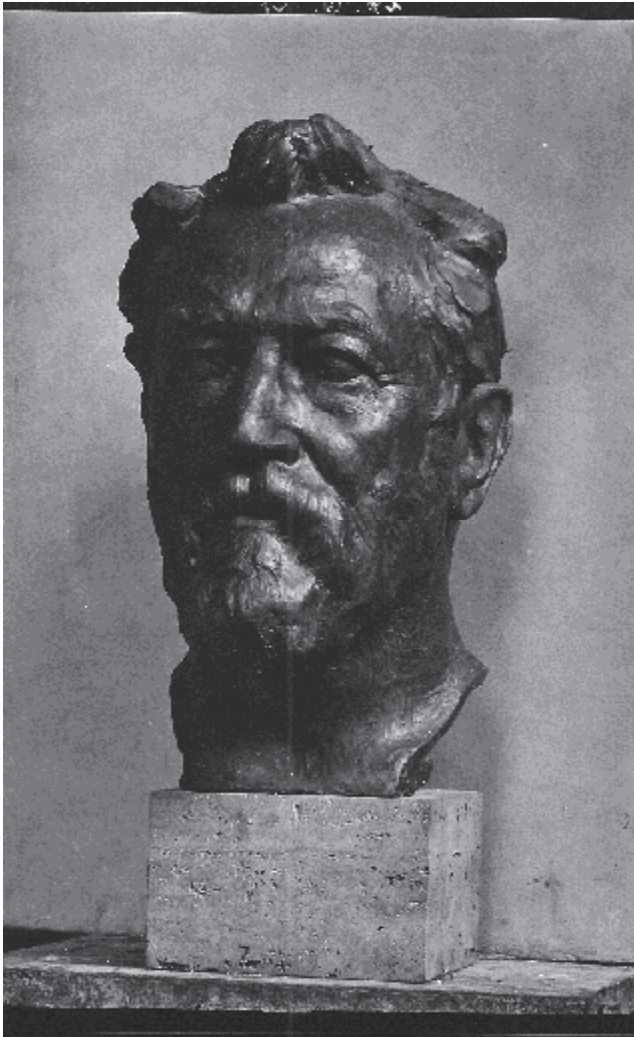
GV II 1906-28 Nr. 214

Quelle: GHA Nachlass Kronprinz Rupprecht, Akt 290, Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht 17. Okt. 1926

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert); 135.1 Stefani

136. GV II – Nr. 217, SV-Nr. 19

Hildebrand, Adolf v.
Wachsbüste 6/1927



136.

Sechs Monate nach der Bronzestatuette, die in Nürnberg gezeigt wurde, war eine neue Büste in Wachs fertig, die wahrscheinlich 1928 in Marmor (SV- Nr. 19) gearbeitet wurde, von der jedoch keine Abbildung vorliegt. Die Aufnahme ist rückseitig beschriftet: „29.6.27 Büste Adolf v. Hildebrand von Th. Georgii“.

GV II 1906-28 Nr. 217, SV-Nr. 19

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

137. GV II – Nr. 224

Hildebrand, Adolf v.
Tonbüste 10/1927



137.

Im Oktober 1927 begann Georgii eine neue Tonbüste zu modellieren.

GV II 1906-1928 Nr. 224

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

138. SV – Nr. 20

**Hildebrand, Adolf v.
Gipsrelief 1928**

Terrakotta getönt
rechteckig,

Kopf in $\frac{3}{4}$ Profil, mit Kragen

Inscription unten: „ADOLF v. HILDEBRAND/MEISTER
DER BILDENDEN KÜNSTE/

GEB. I. MARBURG 6. OKT. 1847, GEST. I. MÜNCHEN 18. JAN. 1921



138.

SV 1928-63 Nr. 20

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

139. SV – Nr. 98

**Hildebrand, Adolf v.
Marmorbüste 1931**

lebensgroß

Gipsbüste

Höhe: 45 cm

Signatur: März 1931 Th. Georgii

Standort: NL Th. Georgii



139.



139.1. Gipsbüste

Ende Februar 1931 begann Georgii eine neue Tonbüste von Hildebrand zu modellieren, die in Gips gegossen, als Vorlage für eine Marmorbüste diente, die Ende März 1931 fertig war. Dies ist aus den Beschriftungen von Negativen zu entnehmen. Die Gipsbüste, von der die Maße entnommen wurden, befindet sich im Nachlass des Künstlers

Die Abbildung der Marmorbüste zeigt die Arbeitsweise des Künstlers bei der Steinarbeit. Zunächst holte Georgii das Gesicht und die Haare fast bis zur Vollendung aus dem Block, um dann Hinterkopf und Hals herauszuarbeiten.

SV 1928-63 Nr. 98

Quelle: NL Th. Georgii: Negative XXVII, XXVIII

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet);

139.1. Stefani

140. SV – Nr. 115

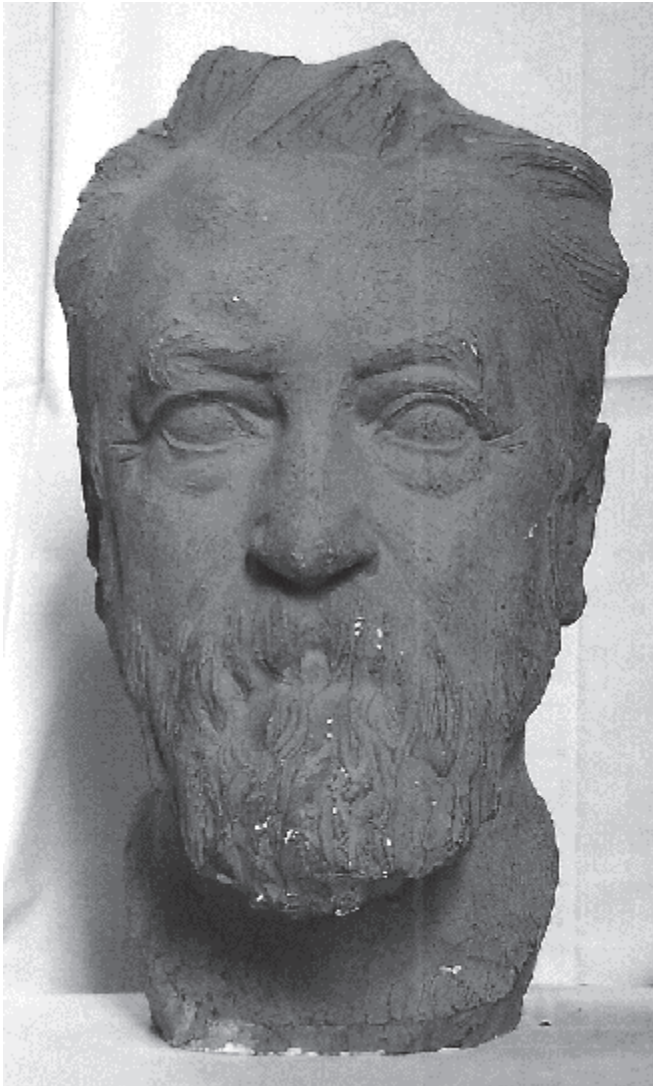
**Hildebrand, Adolf v.
Gipsbüste 1933**

rötlich patiniert

Höhe: 38 cm

Signatur: Th. Georgii 1933

Standort: NL Th. Georgii



140.

Die Terrakotta getönte Gipsbüste befindet sich in Georgiis Nachlass.

SV 1928-63 Nr. 115

Foto: 140. Stefani

141. SV – Nr. 201

**Hildebrand, Adolf v.
Gipsbüste 1950**

Höhe: 42 cm, Sockel: 11 cm

Signatur: 1950 Th. Georgii

Standort: NL Th. Georgii



141.

Dies ist die letzte Büste, die Georgii 1950 von Hildebrand modellierte. Sie befindet sich noch in seinem Nachlass.

SV 1906-28 Nr. 201

Foto: 141. Stefani

142. GV II – Nr. 31 u. 32

Hildebrand, Irene v. Bronzerelief 1911

Ø 30 cm

Profil nach links mit Kopftuch

Umschrift: IRENE HILDEBRAND MCMXI AETATIS SUAE LXV

Standort: NL Th. Georgii

Silber- und Bronzeplakette 1911

Silber: Ø 95 mm Bronze: Ø 120 mm

Profil nach links mit Kopftuch

Umschrift: IRENE HILDEBRAND MCMXI AETATIS SUAE LXV

Standort: NL Th. Georgii; München Privatbesitz



142.



142.1.

Irene v. Hildebrand (1846-1921) war die Tochter des Großindustriellen Adolf Schäuffelen. Über die gemeinsamen Freunde Hans v. Marées und Conrad Fiedler lernte sie ihren Mann Adolf v. Hildebrand kennen, den sie 1877 heiratete. Irene war eine vielseitig interessierte Persönlichkeit, die dem Haus sein geistiges Klima gab.

Hildebrand modellierte selbst sechs Porträts seiner Frau, zuletzt 1911 eine angelehnte Büste (Hass), die den Reliefs von Georgii als Vorlage diente. Zugleich schuf Georgii eine Bronze- und Silberplakette von seiner Schwiegermutter, beide Arbeiten zu ihrem 65. Geburtstag.

GV II 1906-28 Nr. 31 u. 32

Lit.: Hass 1984, Kat. Nr.: 18, 19, 40, 57, 109, 192;

Foto: 142. Stefani; 142.1: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

143. GV II – Nr. 65

**Hildebrand, Irene v.
Gipsrelief 1917**

Schulterstück im Profil nach links, mit Kopftuch

Inschrift: Irene v. Hildebrand

Signatur: TG (ligiert) 1917

Standort: unbekannt



143.

Dieses Relief entspricht dem Bildnis von A. v. Hildebrand (Kat.131), das Georgii im Januar 1917 modellierte. Das Ehepaar ist einander zugewandt.

GV II 1906-28, Nr. 65.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

144. GV II – Nr. 225

Hildebrand, Irene v.
Gipsbüste patiniert 11/1927

Schulterstück mit Kopftuch,
Medaillonkette auf gefälteltem Gewand
Auf schmalem rechteckigen Sockel
Standort: unbekannt; NL Th. Georgii 2 kleine Gipsbüsten



144.

Diese Büste modellierte Georgii posthum von seiner Schwiegermutter Irene, zur gleichen Zeit die Wachsbüste von Adolf v. Hildebrand (Kat.137). Kleine Gipsbüsten nach dieser Vorlage sind im Nachlass erhalten. Georgiis Büste orientiert sich an Hildebrands angelehnter Büste seiner Frau von 1911 (Hass).

GV II 1906-28, Nr. 225.

Lit.: Hass 1984, S. 185, Abb. 192

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

145. GV II – Nr. 231

**Hildebrand, Eva („Nini“), verh. Sattler
Bronzebüste 1927/28**

Lebensgroß
Bildnis mit horizontalem Brustabschnitt
Standort: unbekannt



145.

Eva Sattler (1876-1962), das älteste Kind Hildebrands, war seit 1902 mit dem Architekten Carlo Sattler verheiratet, der ab 1899 mit Hildebrand zusammen arbeitete. Sie hatten zwei Söhne Bernhard (1903-1990) und Dietrich (1909-1968). Hildebrand fertigte in der Zeit von 1877-1915 fünf plastische Porträts seiner ältesten Tochter (Hass).

Im November 1927 begann Georgii die Büste seiner Schwägerin zu modellieren, die im Januar in Bronze gegossen wurde.

GV II 1906-28 Nr. 231

Lit.: Hass 1984, Abb. 23, 40, 50, 55, 77, 224; B. Sattler, A.v.H. Briefe: S. 257

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

146. GV II – Nr. 124

**Hildebrand, Elisabeth (“Lisel“), verh. Brewster
Terrakottabüste 1923**

Lebensgroß

Kopf etwas nach links geneigt

Standort: Privatbesitz der Familie



146.

Die zweite Tochter Hildebrands, Elisabeth (1878-1956) heiratete 1902 Christopher Brewster, den Sohn einer mit Hildebrand befreundeten anglo-amerikanischen Familie in Florenz, wo sie auch in San Francesco lebte. Elisabeth war malerisch sehr begabt und hatte schon mit ihrer Schwester Irene die Wände in San Francesco ausgemalt. Zeitweise teilte sie das Atelier mit Irene in Rom und im Hildebrandhaus in München.

Die Büste zeigt ein eindrucksvolles Bildnis seiner fünfundvierzigjährigen Schwägerin. Die Aufnahme ist beschriftet: „*Terrakotta Florenz*“.

GV II 1906-28 Nr. 124

Lit.: Klees 1930, S.25, Abb. 36

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

147. SV – Nr. 84

**Hildebrand, Elisabeth (“Lisel“), verh. Brewster
Gips undatiert um 1930**

angelehnte Büste
rechteckiger Platte oben abgerundet mit Sockel
Kopf en face
Standort: unbekannt



147.

Diese angelehnte Büste von Lisel Hildebrand-Brewster ist undatiert und nicht im Verzeichnis von Georgii enthalten, so dass sie wahrscheinlich um 1930 entstanden ist, wie die angelehnte Büste der Schwester Irene Georgii. Ihr Vater schuf 1898 ein Terrakottarelief von seiner zwanzigjährigen Tochter (Hass).

SV 1928 – 63 Nr. 84

Lit.: Hass 1984, S. 136, Abb. 118

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

148. GV II – Nr. 89

**Hildebrand, Silvia („Wiwi“, „Vivi“), verh. Baltus
Erste Marmorbüste 1921**

Lebensgroß
hermenartiger Sockel
Standort: unbekannt



148.

Silvia Hildebrand (1884-1926) war das 4. Kind von Adolf und Irene v. Hildebrand, verheiratet seit 1904 mit dem belgischen Maler Georges M. Baltus. Hildebrand stellte seine Tochter „Wiwi“ in einem Doppelporträt mit der Schwester „Bertel“ und in zwei Reliefs 1915 und 1917 dar (Hass). Die erste Marmorbüste seiner Schwägerin Wiwi arbeitete Theodor Georgii direkt aus dem Stein. Im hermenartigen neoklassischen Stil ist das Gesicht fein herausgearbeitet, im Gegensatz zu den flächig aufgefassten Haaren. Dadurch wird das Gesicht hervorgehoben.

GV II 1906-28 Nr. 89

Lit.: Heilmeyer: In: Kunst f. Alle, Bd. 36, 1920-21 mit Abb.,

Hass 1984, Kat. Nr. 73, 218, 235

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

149. GV II – Nr. 199

**Hildebrand, Silvia („Wiwi“ u „Vivi“), verh. Baltus
Zweite Marmorbüste 1926**

unvollendet
lebensgroß
mit langen Haaren
auf integriertem Sockel
Standort: unbekannt



149.

Ende 1925 bis 1926 arbeitete Georgii an der zweiten Marmorbüste von Silvia Baltus-Hildebrand, die jedoch nur im Gesicht ausgearbeitet ist. Möglicherweise hat Georgii sie bewusst so gelassen, da Silvia 1926 verstarb.

GV II 1906-28 Nr. 199

Lit.: Klees 1930, Abb. 41

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

150. GV II – Nr. 84

Hildebrand, Bärbel
Tonbüste 1920/21

Lebensgroß
Breites Schulterstück auf ovalem Sockelabschluss
Standort: unbekannt



150.

Die Mädchenbüste zeigt die Tochter von Otto Hildebrand, dem jüngsten Bruder von Adolf v. Hildebrand.

GV II 1906-28 Nr. 84

Lit.: Th. Georgii, in: Kunst für Alle, Bd. 36, 1920-21, Abb. S. 344

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

151. GV II – Nr. 200

**Hildebrand, Otto
Gipsbüste 1926**

Lebensgroß
Gips dunkel patiniert
Standort: NL Th. Georgii



151.



151.1.

Prof. Otto Hildebrand (1885-1927), der jüngste Bruder Adolf v. Hildebrands, war nach seiner Habilitation Leiter der Chirurgischen Poliklinik der Charité in Berlin. 1899 erhielt er den Ruf auf den Lehrstuhl für Chirurgie nach Basel. 1904 folgte er seinem Lehrer Franz König als Direktor der chirurgischen Abteilung der Charité in Berlin.

Georgii modellierte diese Büste vor und eine weitere kurz nach dem Tod von Otto Hildebrand. Adolf v. Hildebrand fertigte nach 1904 ein Tonrelief seines Bruders an (Hass).

Bereits 1920 (Inschrift: OTTO HILDEBRAND; Signatur: Th. Georgii 1920; 45 x 34 cm) hatte Georgii ein Bronzerelief angefertigt, das jedoch nicht in seinem Verzeichnis erfasst wurde. In jünster Zeit wurde dieses im Internet angeboten.

GV II 1906-28 Nr. 200

Lit.: Hass 1930, Kat. Nr. 153, S. 159

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

152. GV II – Nr. 230

**Hildebrand, Otto
Zementbüste 1927/28**

Höhe 42 cm

Signatur: 1928 Th. Georgii

Standort: NL Th. Georgii (Terrakottabüste)



152. Terrakottabüste

Die Tonbüste von Otto Hildebrand begann Georgii im November 1927 zu modellieren, wahrscheinlich kurz nach Otto Hildebrands Tod. Im Juli 1928 wurde sie in Zement gegossen. Im Nachlass des Künstlers steht die Terrakottabüste neben den Büsten von A. v. Hildebrand, die Georgii zu unterschiedlichen Zeiten fertigte. Die Maße der Büste von Otto Hildebrand wurden von der sich in Georgiis Nachlass befindenden Büste genommen.



152.1.

Wie die Büsten zeigen, haben die Brüder Adolf und Otto Hildebrand eine große Ähnlichkeit, auch in der Bartracht. Otto Hildebrand trug einen Oberlippenbart, jedoch mit den Enden nach oben gebogen.

GV II 1906-28 Nr. 230
Fotos: 152, 152.1. Stefani

153. SV E – Nr. 3

Hildebrand, Richard
Gipsrelief 1909

Ca. 40 x 30 cm

Kopf im Profil nach rechts

Inschrift: RICH HILDEBRAND

Signatur.: TG (ligiert) 1909

Standort: NL Th. Georgii



153.

Richard Hildebrand (1840-1918) war der ältere Bruder von Adolf von Hildebrand. Wie sein Vater Bruno Hildebrand war er Nationalökonom und wurde 1873 ordentlicher Professor an der Universität in Graz. Die Brüder Richard und Adolf Hildebrand waren einander herzlich verbunden. Ein Relief um 1892 und eine Büste um 1912 fertigte Hildebrand von seinem Bruder an (Hass). Das Relief im Nachlass von Georgii könnte im Auftrag von Hildebrand entstanden sein. Es befindet sich nicht in Georgiis Verzeichnis GV II.

SV E 1901-28 Nr. 3

Lit.: Hass 1984, Abb. 84 u. 199

Foto: 153. Stefani

154. GV II – Nr. 117

**Hindenburg, Paul von
Gipsbüste 9/1923**

Höhe 48 cm mit Sockel
Standort: Nachlass Th. Georgii



154.

Paul von Beneckendorff und von Hindenburg (1847-1934) wurde als Oberbefehlshaber der 8. Armee im Ersten Weltkrieg nach seinem Sieg bei Tannenberg als Heerführer gefeiert. Von 1925 bis 1932 war er Reichspräsident der Weimarer Republik. 1932 hatte er sich zunächst ausdrücklich geweigert die NSDAP an der Regierung zu beteiligen, jedoch gab er im Januar 1933 zögernd den Weg zur Bildung der Regierung Hitlers frei. Georgii hat die Büste im September 1923 nach einer „Naturstudie in Dittramszell“ als Porträtskizze modelliert. Die Gipsbüste befindet sich in seinem Nachlass.

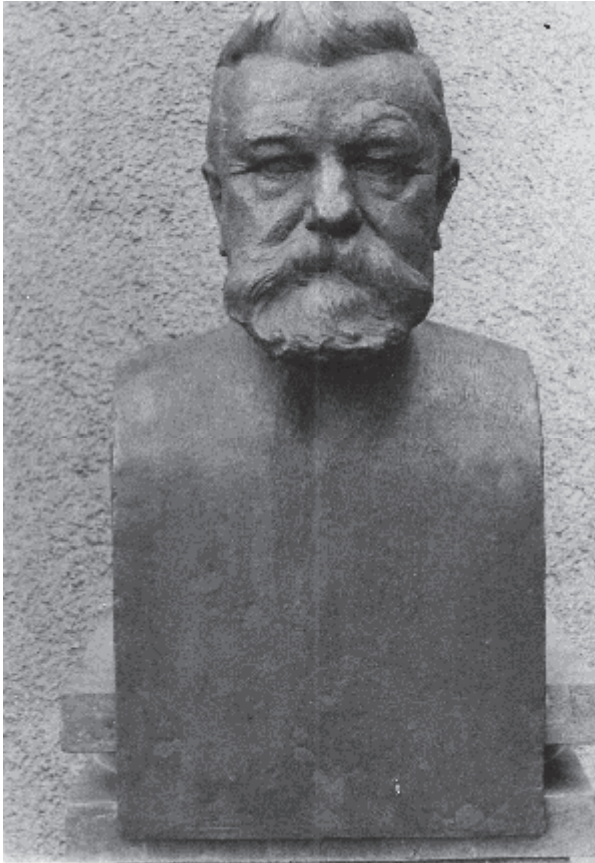
GV II 1906-28 Nr. 117

Foto: 154. Stefani

155. SV – Nr. 95

Hocheder, Carl
Bronzebüste 1931

Bildnis auf hermenartigem Sockel
Inschrift: CARL HOCHEDER
Standort: München, Städt. Hochbauamt



155.

Der städtische Architekt und Leiter des Hochbauamtes in München Prof. Carl Hocheder (1854-1917) war zusammen mit den Architekten Hans Grässel, Richard Schachner und Theodor Fischer (Kat.52) für das städtische Bauwesen um 1900 bestimmend. Als nennenswerter Einzelbau von Hocheder ist das Müllersche Volksbad (1896-1919) hervorzuheben.

Ende Februar 1931 vollendete Georgii das Tonmodell der Büste, wie der Künstler auf einer Negativrolle vermerkte. Es ist anzunehmen, dass dieses im gleichen Jahr in Bronze gegossen wurde. Im selben Jahr fertigte er auch die Büste von Theodor Fischer, die zusammen mit Hocheder in der Eingangshalle des Hochbauamtes zu sehen ist.

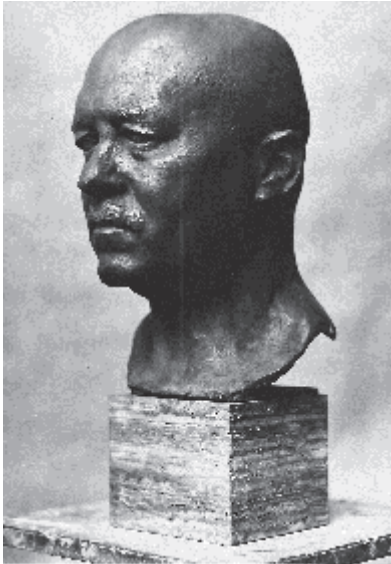
SV 128-63 Nr. 95

Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle XXVI

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

156. SV – Nr. 141

Hoffmann, Josef
Wachsbüste? 1936



156.

Josef Hoffmann (1870-1956) war österreichischer Architekt und Designer und 1903 Gründungsmitglied der „Wiener Werkstätte“, für die er viele Produkte entwarf. Ab 1899 unterrichtete er an der Wiener Kunstgewerbeschule und trat 1938, nach dem Anschluss Österreichs an Deutschland, die Nachfolge des entlassenen Direktors Max Fellerer an.

Die Büste von Josef Hoffmann fertigte Georgii 1936 während seiner Tätigkeit in Wien, wie auf einer beschrifteten Negativrolle vom Künstler vermerkt wurde.

SV 128-63 Nr. 141

Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle Nr. 22

Foto: Alte Aufnahme des Künstlers (unsortiert).

157. SV – Nr. 142

**Holzmeister, Clemens
Bronzebüste 3/1936**

Höhe 34 cm, Steinsockel 12 cm
Signatur: Th. Georgii März 1936
Standort: NL Th. Georgii



157.

Clemens Holzmeister (1886-1983) war österreichischer Architekt und erhielt 1924 eine Professur an der Wiener Akademie der bildenden Künste, von der er 1938 entlassen wurde und nach Istanbul emigrierte. Dort erhielt er von 1940-49 eine Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule. Von 1955-57 war er Rektor an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Die Büste ist während Georgiis Aufenthalt in Wien entstanden, wie Georgii auf der Negativrolle vermerkte, befindet sich noch im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 142

Quelle: NL TH. Georgii: Negativrolle 21

Foto: 157. Stefani

158. GV II – Nr. 12

**Hufschmied
Nussbaumrelief 1908**

Nussbaumholz
Länge 70 cm, Höhe 40 cm

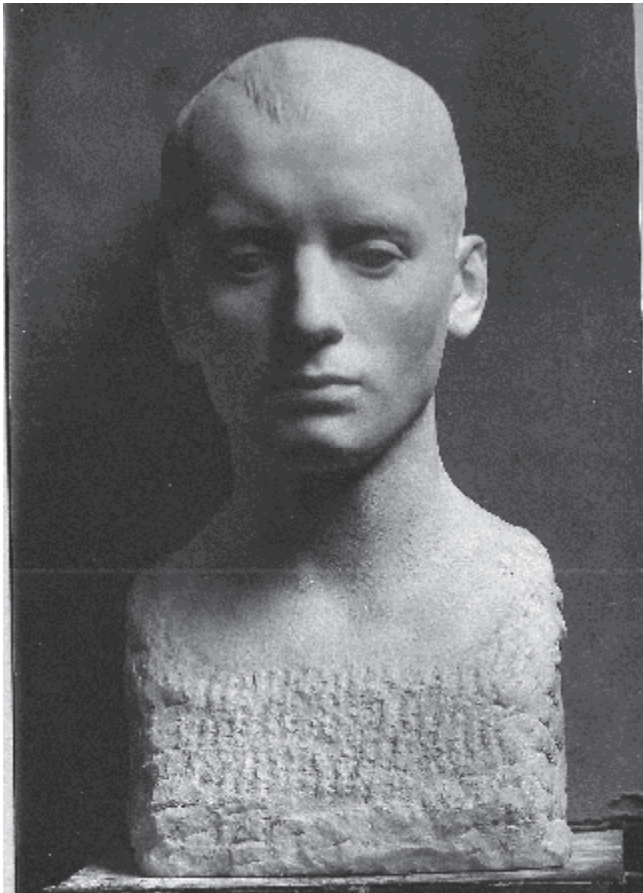
158. Ohne Abbildung

GV II 1906-28 Nr. 12

159. GV II – Nr. 85

**Jachmann, Günther
Marmorbüste 1920**

lebensgroß
hermenartig
Standort: unbekannt



159.

Der Altphilologe Professor Dr. Günther Jachmann (1887-1979) lehrte in Göttingen, Basel, Greifswald und Köln. Er war befreundet mit Dietrich v. Hildebrand. 1921 hielt er eine Rede zu Ehren Adolf v. Hildebrands bei der Gedächtnisfeier im Münchner Künstlerhaus. Den Briefwechsel von Adolf v. Hildebrand mit Konrad Fiedler gab er 1928 heraus. Auch mit der Familie Georgii fühlte er sich sehr verbunden. 1955 bat Georgii seinen Freund Jachmann um die lateinische Übersetzung des Textes der Gedenktafel in Rom für Kronprinzessin Antonia von Bayern (Kat.234).

Noch vor Hildebrands Tod 1921 meißelte Georgii die Büste aus dem Marmor frei nach einer 1916/17 modellierten Tonbüste.

GV II 1906-28 Nr. 85

Quelle: NL Th. Georgii Briefe: Theodor Georgii an Günther Jachmann 1955.

Lit.: Günther Jachmann: Adolf von Hildebrand. In: Alexander Heilmeyer: Adolf von Hildebrand. München 1922, S. 7-19; Günther Jachmann: Briefwechsel Adolf v. Hildebrand mit Conrad Fiedler. Dresden o.J. (1927).

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

160. GV II – Nr. 125

Kardinal Franz Ehrle
Tonbüste 9/1923

lebensgroß
Brustbild im Kardinalsornat mit Pectorale
Kopf leicht nach rechts gewandt
Standort: unbekannt



160.

Der Jesuit und spätere Kardinal Franz Ehrle (1845 Isny/Württ.-1934 Rom) war von 1895-1914 Präfekt der Vatikanischen Bibliothek. 1916-18 hielt er sich in München auf. Von Pius XI. wurde er 1922 zum Kardinal und 1929 zum Kardinalarchivar und Bibliothekar der Römischen Kirche ernannt. Ehrle war Mitherausgeber vom „Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters“.

Die Tonbüste, die der Künstler im September 1923 modellierte, entstand nach Ehrles Ernennung zum Kardinal. Ob eine Bronzestatuette gegossen wurde ist unbekannt.

GV II 1906-28 Nr. 125

Lit. Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon
Friedrich Wilhelm Bautz, Band I (1990), Spalten 1472-1473
Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

161. SV – Nr. 38

**Kardinal Faulhaber, Michael von
Zementbüste 1929**

Höhe 70 cm (ohne Sockel)
Brustbild mit Pectorale
Kopf leicht nach links gewandt
Standort: Priesterseminar Traunstein



161.

Kardinal Michael von Faulhaber (1869-1952) erhielt 1911 in Speyer die Bischofsweihe, 1917 die Ernennung zum Erzbischof von München und Freising und 1921 zum Kardinal. Sein Leben und bischöfliches Wirken wurde zu seinem 50. Todestag in einer Ausstellung mit Originaldokumenten aus dem Kardinal-Faulhaber-Archiv dargestellt. Die Nähe zur Zeit, die Faulhaber in seinem Wappenspruch *VOX TEMPORIS VOX DIE* („Was Bedürfnis der Zeit ist, ist ein Anruf Gottes“) von sich selbst forderte, war ein großer Anspruch für seine Amtszeit, die Revolution, Demokratie, Wirtschaftskrise, Diktatur, Weltkriege und Wiederaufbau umfasste.

Die Büste des Kardinals hatte Georgii nach dem lebenden Modell in zwei Wochen geschaffen. Wie er in seinem Werkheft verzeichnete, fertigte er zunächst eine „Kleine Kardinalbüste“ nach einem Foto an, um sie ein paar Tage später, während einer zweistündigen Sitzung von Kardinal Faulhaber, zu überarbeiten. Nach diesem Modell formte der Bildhauer die „Große Kardinalbüste“, die am selben Tag nach

mehreren Sitzungen des Kardinals fertig gestellt und zwei Tage später in Gips geformt wurde (Werkheft).

Das groß angelegte Bildnis gehört zu den wenigen Monumentalbüsten, die der Bildhauer von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens schuf. Die besondere Wirkung liegt in der Naturnähe des eindrucksvollen Kopfes, der den Kardinal, nach eigenen Vorstellungen, als gütigen Hirten zeigen sollte. Für die Büste benutzte Georgii offizielle Porträtaufnahmen und machte später selbst verschiedene Aufnahmen der Büste.

1939/40 schuf Georgii auf Wunsch des Kardinals eine Gedenktafel (Kat.446) für die Zeit nach seinem Ableben. Da diese im Krieg zerstört worden war, gab der Kardinal 1948 den Auftrag für ein neues Epitaph (Kat.447), das 1950 fertig und nach Faulhabers Tod in der Münchner Frauenkirche an einem Pfeiler angebracht wurde.

SV 1928-63 Nr. 38

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30;

Lit.: H. Klees 1930, S. 23, Abb. 30

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

162. SV – Nr. 215

Kardinal Faulhaber, Michael v.

Gußplakette 1952

Bronze, einseitig

Ø ca. 135 mm

Vs.: Kopf im Profil nach rechts

Umschrift: KARDINAL DR MICHAEL v FAULHABER, MÄRZ 1869 – 12 JUNI 1952

Signatur: Th. Georgii

Standort: München, Privatbesitz



162.

Nach dem Tod von Kardinal Faulhaber am 12. Juni 1952 fertigte Georgii diese Erinnerungsplakette.

SV1928-63 Nr. 215

Foto: 162. Stefani

163. SV – Nr. 274

**Kardinal Wendel Joseph
Bronzebüste 1962**

Standort: München, Katholische Akademie,
seit 2012 vor dem Haupteingang

Gipsbüste:

Höhe 50 cm

Brustbild mit Kreuz

Signatur: Th. Georgii 1961

Standort: NL Th. Georgii



163.

Kardinal Joseph Wendel (1901 Blieskastel/Saarl.-1960 München) wurde nach dem Tod von Kardinal Michael Faulhaber 1952 als Erzbischof nach München und Freising berufen und 1953 zum Kardinal erhoben. Als besondere Leistungen sind 1957 die Gründung der Katholischen Akademie in Bayern sowie die Vorbereitung und Durchführung des Eucharistischen Weltkongresses im Jahr 1960 zu erwähnen. Kardinal Wendel war einer der wichtigsten deutschen Bischöfe zwischen dem Zweiten Weltkrieg und dem Zweiten Vatikanischen Konzil. Die Gipsbüste des Kardinals, die Georgii posthum modellierte, befindet sich in seinem Nachlass. Die Bronzebüste wurde 2012 auf einer von dem Bildhauer Friedrich Koller gestalteten Granitsäule vor dem Haupteingang der Katholischen Akademie aufgestellt. Die Maße wurden von der Gipsbüste genommen.

SV 1928-63 Nr. 274

Lit.:Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Manfred Heim: Kardinal Wendel. Band XVII Spalten 1543-1545

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet), 163.1. Stefani

164. GV II – Nr. 22

**Kaulbach, Friedrich August von
Bronzebüste 1911**

Kopfbüste auf gestuftem Sockel
Standort: unbekannt



164.

Der Porträt- und Genremaler Friedrich August Ritter von Kaulbach (1850 München–1920 Ohlstadt/Obb.), war der Sohn des Malers Friedrich von Kaulbach (Hofmaler König Ludwigs I.) und stammte aus einer weit verzweigten Malerfamilie. Neben Franz v. Lenbach war Kaulbach einer der großen Münchner Gesellschaftsmaler. Nach seinem Studienaufenthalt in Nürnberg ging er 1871 nach München. Von 1886-1891 war er als Nachfolger von C. v. Piloty Direktor der Münchner Akademie. Berühmt wurde Kaulbach durch die Porträts von Prinzregent Luitpold und Kaiser Wilhelm II. Gleichzeitig ließ er sich mit Franz v. Lenbach von dem Architekten Gabriel von Seidl eine Künstlervilla im italienischen Stil in München errichten. Sein Atelier in der Villa galt als eines der prächtigsten in München.

Dies ist die erste Büste, die Georgii in München modellierte. Die markanten Gesichtszüge und das dynamische Haarvolumen verweisen in einer leichten Überzeichnung auf die Energie des Künstlers.

GV II 1906-28 Nr. 22

Lit.: Zimmermanns, Klaus: Fritz August Kaulbach. Werkverzeichnis-Lebensdaten-Charakteristik. München 1980.

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

165. GV II - Nr. 50

Kaulbach, Friedrich August von

Plakette 1914
Bronze, einseitig

Ø 80 mm

runde Plakette mit Profil nach rechts.

Inscription am Rand: F. A. v. KAULBACH ANNO MCMXIV

Standort: unbekannt



165.

Die Plakette Kaulbachs ist nach der Büste modelliert, jedoch im Stil beruhigter als die Büste gearbeitet.

GV II 1906-28 Nr. 50

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

166. GV II – Nr.131

Klingler, Karl
Bronzebüste 1924

Kopfbildnis auf gestuftem Sockel
Inschrift: KARL KLINGLER MCMXXIV
Standort: unbekannt



166.



166.1.

Der Geiger Professor Karl Klingler (1879 Straßburg-1971 München) war ab 1897 Schüler von Joseph Joachim (ein Freund Hildebrands) an der Hochschule für Musik in Berlin, an die Klingler 1904 berufen und 1910 zum „Königlich Preußischen Professor“ ernannt wurde. Der Musiker gründete um 1916 ein Streichquartett, das in Europa große Anerkennung fand. Die Aufforderung des NS-Regimes, einen jüdischen Musiker aus seinem Quartett zu entlassen, lehnte Klingler ab. Daraufhin erhielt er von 1936-1945 Auftrittsverbot, und verlor seine Professur.

Verheiratet war Klingler seit 1917 mit Margarethe, Tochter von Arthur v. Gwinner ((Kat.114). Klingler lebte mit seiner Familie in Berlin und auf dem Familiengut Krumbke in der Altenmark, wo Georgii die Familie 1924 besuchte und die Büste modellierte. 1949 zog die Familie nach München. Klinglers Tochter Marianne Migault gründete zum 100. Geburtstag ihres Vaters die „Karl Klingler Stiftung“ zur Förderung junger Streichquartette.

GV II 1906-28 Nr. 131

Lit.: www.klingler-stiftung.de

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

167. SV – Nr. 76

Klingler, Karl
Kleine Büste 1930
Bronze

Höhe: ca. 20 cm mit Marmorsockel
Standort: NL Th. Georgii



167.

Nach der großen Bronzebüste Ende 1924 modellierte Georgii eine kleine Bronzebüste, die sich noch in seinem Nachlass befindet. Durch eine beschriftete Negativrolle von 1930 kann die Büste Klingler zugeordnet werden.

SV 1928-63 Nr. 76
Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle VIII
Foto: 167. Stefani

168. GV II – Nr. 179

Klingler, Karl

Plakette 1925

Bronze

Ø ca. 60 mm

Umschrift: Karl Klingler

Signatur: TG (ligiert) 1925

Standort: NL Th. Georgii



168.

Die Plakette befindet sich im Nachlass von Georgii.

GV II 1906-28 Nr. 179

Foto: 168. Stefani

169. GV II – Nr. 162

Klingler, Wolf
Kinderbüste 11/ 1925

Kleine Bronzestatue auf Marmorsockel
Höhe: ca. 20 cm mit Marmorsockel
Standort: unbekannt



169.

Die Kinderbüste zeigt den Sohn von Karl Klingler und seiner Ehefrau Margarethe, Tochter von Arthur v. Gwinner. Georgii modellierte möglicherweise dieses Bildnis zusammen mit dem von Wilhelm v. Gwinner (Kat.116), dem Urgroßvater von Wolf. Der ältere Bruder Arthur Klingler jun. (*1918 Berlin) war nach 1949 Schüler von Georgii an der Akademie in München.

GV II 1906-28 Nr. 162

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

170. GV II – Nr. 60

**König Ludwig III. von Bayern 1917
Gipsbüste**

Von der Gipsbüste gibt es keine Abbildung und sie ist nicht im Inventar des Wittelsbacher Ausgleich Fonds verzeichnet. Es ist möglich, dass Georgii die Büste nur als Entwurf für das Relief und die Münze modellierte, denn Büstenmodelle machte Georgii gelegentlich zur Vorbereitung eines Reliefs.

GV II 1906-28 Nr. 60

171. GV II – Nr. 70

**Königspaar von Bayern Ludwig III. u. Marie Therese
Doppelporträt 12/1917
Steinrelief**

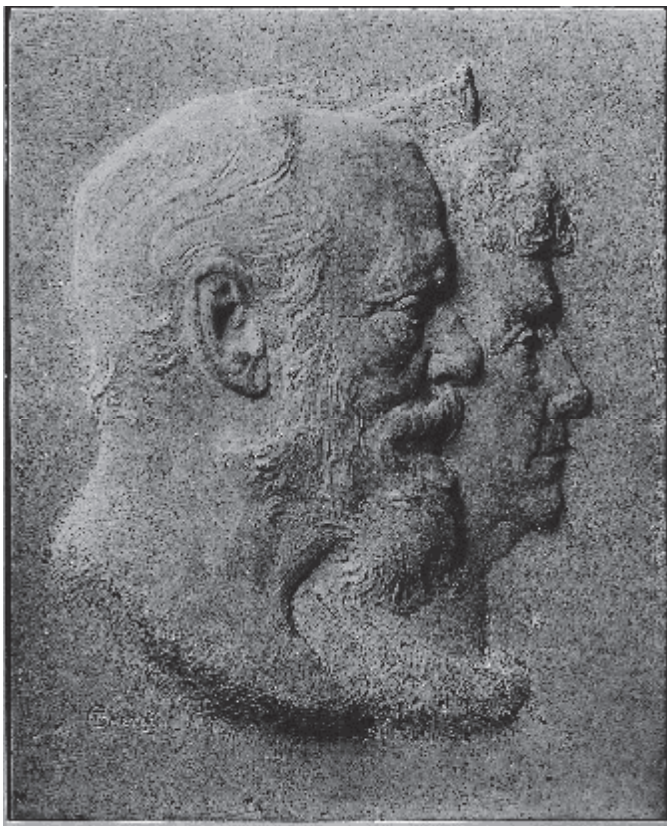
eingelassen in Brunnenwand mit Blattranken

ca.40 x 50 cm

Signatur: Unten links T Geogii (TG ligiert)

Inschrift: ZUR ERINNERVNG / AN DIE FEIER DER / GOLDERNEN HOCHZEIT / IHRE
MAJESTAETEN / DES KÖNIG LVDWIG III / UND DER KÖNIGIN / MARIE THERESE

Standort: Leutstetten Obb., Park von Schloss Leutstetten



171.

Im Februar 1868 fand in Wien die Hochzeit von Prinz Ludwig, Kronprinz von Bayern (1845-1921), mit Marie Therese v. Österreich-Este (1849-1919) statt. Aus der Ehe gingen 13 Kinder hervor, der älteste Sohn war Kronprinz Rupprecht (1869-1955). Schloss und Gut Leutstetten, in der Nähe des Starnberger Sees, waren seit 1875 die zweite Heimat der großen Familie.

Nach dem Tod des Prinzregenten Luitpold 1912 wurde sein ältester Sohn Prinz Ludwig zunächst Prinzregent von Bayern, da der eigentliche, aber regierungsunfähige, König Otto noch lebte. Erst nach einer Verfassungsänderung wurde der Prinzregent 1913 als König Ludwig III. regierender König in Bayern. Am 17. November 1918 endete die bayerische Monarchie. Die Königin verstarb am 3. Februar 1919 auf Schloss Wildenwart, der König am 18. Oktober 1921 auf Schloss Sarvar in Ungarn. Die letzte Ruhestätte fand das Königspaar in der Gruft unter dem Hochaltar der Frauenkirche (Schad).

Das Doppelporträt wurde 1917, zur Goldenen Hochzeit des Königspaares im Februar 1918, von Georgii in Stein gehauen. Georgii schrieb am 8. Juli 1917 an Kronprinz Rupprecht, dass er vor drei Tagen in Leutstetten war, um das große Doppelporträt fertig zu machen (GHA). Anfang 1918 meißelte er den Brunnenstein. Hildebrand hatte bereits zuvor Einzelreliefs des Königspaares modelliert, an denen sich Georgii orientieren konnte (Hass).

GV II 1906-28 Nr. 70

Quelle: Brief: Th. Georgii an Kronprinz Rupprecht v. 8. Juli 1917; GHA Akt 635

Lit.: Martha Schad: Bayerns Königinnen. 3. Auflage, Regensburg 2005, Abb. (Das Relief und der Brunnen werden hier Adolf von Hildebrand zugeschrieben); Hass 1984, Abb. 216, 234.

Foto: 171. Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

172. GV II – Nr. 71

Königspaar von Bayern Ludwig III. u. Marie Therese Silbermünze herausgegeben 1918 zur Goldenen Hochzeit Drei-Mark-Stück

Ø 33 mm

Vs.: Doppelporträt im Profil nach rechts

Münzzeichen D

Entwurf u. Modell des Doppelporträts: Theodor Georgii

Entwurf Schrift u. Stempel: Alois Börsch

Umschrift: LUDWIG III MARIE THERESE V. BAYERN 1868-1918

Rs.: Reichsadler

Umschrift: DEUTSCHES REICH DREI MARK

Auf dem Rand: GOTT MIT UNS

Entwurf u. Modell: Otto Schulz, Berlin

Standort: u.a. München, WAF Nymphenburg



172.

Georgii schrieb am 7.4.1917 an Kronprinz Rupprecht, dass er den Auftrag für die Münze zur Goldenen Hochzeit des Königspaares bekommen habe und sich für die Ausführung 4-6 Wochen Urlaub nehmen wolle (GHA). Im Juni 1917 fertigte Georgii, der sich in München aufhielt, ein Modell für das Doppelporträt. Im Februar 1918 schrieb Georgii von der Ostfront an Kronprinz Rupprecht, dass er sehr enttäuscht über die Ausführung der Münze sei. Der Münzmedailleur Börsch habe sein Modell überarbeitet um es zu erhöhen und es dabei leider verdorben (GHA). Die Silbermünze wurde anlässlich der Goldenen Hochzeit am 20. 2 .1918 herausgegeben.

GV II 1906-28 Nr. 71

Quelle: Brief: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht v. 7.4. 1917; GHA Akt 635; Archiv WAF Nymphenburg, Inv. Nr. PV III 29

Lit.: Karl Gerhardt: Alois Börsch. München 1998, Nr. 518;

Foto: 172. WAF Nymphenburg

173. SV E – Nr. 9

**Königspaar von Bayern Ludwig III. u. Marie Therese
Medaille zur Goldenen Hochzeit und Weihnachtsgabe 1918
Eisen**

Durchmesser 38 mm

Vs.: Kopfbildnisse vom Königspaar im Profil nach rechts

Inscription: WEIHNACHTEN 1918

Entwurf u. Modell von Theodor Georgii

Rs.: Bayer. u. österr. Wappen mit Königskrone

Inscription: ZUR ERINNERUNG AN DIE GOLDENE HOCHZEIT 20. FEBR. 1918

Entwurf und Modell von Alois Börsch

Signatur: A.B.

Standort: München, WAF Nymphenburg;

21 Medaillen (stark rostend)



173.

Den gestifteten Jubiläumstaler mit dem Doppelporträt zur Goldenen Hochzeit wollte der König als Weihnachtsgabe 1918 an diejenigen Truppenteile ausgeben, deren Inhaber er war. Die 14000 Medaillen wurden jedoch wegen der Novemberrevolution erst nach seinem Tod, im Frühjahr 1922 an Kronprinz Rupprecht von Bayern ausgeliefert, weil sein Vater diese auf eigene Kosten herstellen ließ (WAF).

SV E 1906-28 Nr. 9

Quelle: Archiv WAF Nymphenburg Inv.-Nr. PVII 107/1-21

Literatur: Hessenthal/Schreiber: Die tragbaren Ehrenzeichen des Deutschen Reiches. Berlin 1940;

Georg Schreiber: Die Bayerischen Orden und Ehrenzeichen. München 1964, S. 186/87;

Karl Gebhardt: Alois Börsch. München 1998, Nr. 427

Foto: 173. WAF Nymphenburg

174. SV – Nr. 143

Kolb, Annette
Steinbüste 1936

Unvollendet, verschollen

Gipsbüste

Höhe 36 cm

Signatur: Th. Georgii Nov. 1936

Standort: Nachlass Th. Georgii



174. Stein



174.1. Gips

Die Schriftstellerin Annette Kolb (1875-1967 München) setzte sich nachhaltig für den Frieden und eine deutsch-französische Verständigung ein. 1933 emigrierte sie nach Paris und wurde 1936 französische Staatsbürgerin. Nach der Flucht 1941 nach New York, kehrte sie schließlich 1961 nach München zurück. Bis ins hohe Alter war sie literarisch, musikalisch und politisch aktiv.

Georgii fertigte die Tonbüste als er Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Wien war. Er lernte die Schriftstellerin schon sehr früh kennen, da sie oft im Hildebrandhaus zu Gast war. Ein Gipsrelief ihrer Schwester Germain modellierte bereits 1901 Adolf v. Hildebrand (Hass).

Georgiis Gipsentwurf und Steinbüste zeigen Kolb mit ernsten Gesichtszügen, die fein ausgearbeitet sind. Mit fast geschlossenen Augen wird sie als eine ganz in sich gekehrte Schriftstellerin gezeigt.

Die Aufnahme der Tonbüste im Nachlass des Künstlers trägt auf der Rückseite den Vermerk: „*Wiener Entwurf 1936 Annette Kolb*“. Die Gipsbüste befindet sich im Nachlass des Künstlers. Georgiis Schüler Martin Mayer berichtete, dass Georgii die Steinbüste in diesem Stadium beenden musste, da sich ein Lager im Stein befand. Bei einer weiteren Bearbeitung drohte der Stein zu springen.

SV 1928-63 Nr. 143

Quelle: Mündliche Information von Martin Mayer 2008

Lit.: Hass 1984, Abb. 142 Germain Kolb;

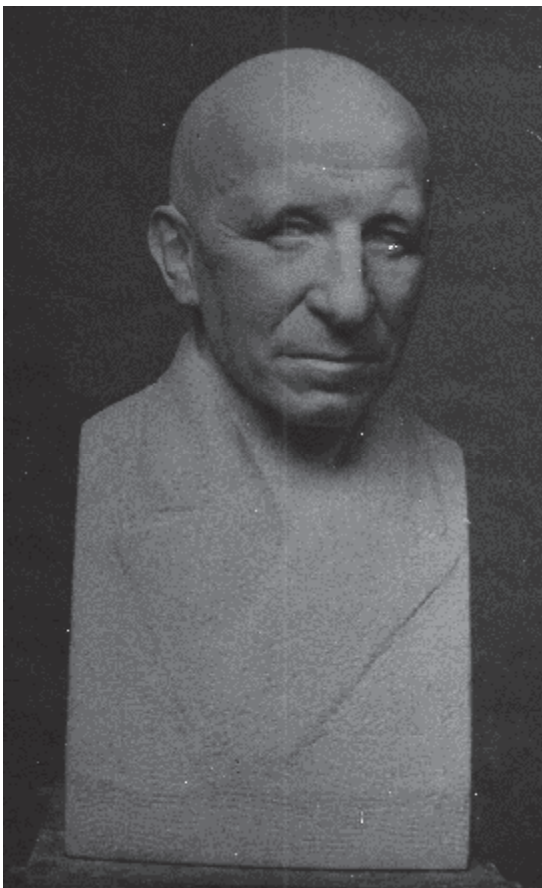
Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet);

174.1. Stefani

175. SV – Nr. 112

Krecke, Albert
Marmorbüste **um 1932**

lebensgross
hermenartiges Brustbild mit Kittelkragen
Kopf leicht nach links gewandt
Standort: unbekannt



175.

Professor Dr. Albert Krecke (1863-1932) war ein bedeutender Chirurg, der 1890 die erste Privatklinik für Chirurgie („Krecke-Klinik“) in München gründete. 1912-1914 wurde ein neuer Gebäudekomplex in Nymphenburg für die Klinik errichtet, die in den 80er Jahren für Wohnungen umgebaut wurde.

Das Porträt der Halbbüste zeigt eine Betonung der wichtigsten Gesichtszüge in einer sachlichen Vereinfachung zur Charakterisierung der Person, wie dies auch stilistisch in weiteren Büsten von Georgii in den dreißiger Jahren zu beobachten ist.

SV 1928-63 Nr. 112

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

176. SV – Nr. 113

Krecke, Albert
Marmorrelief 1932/33

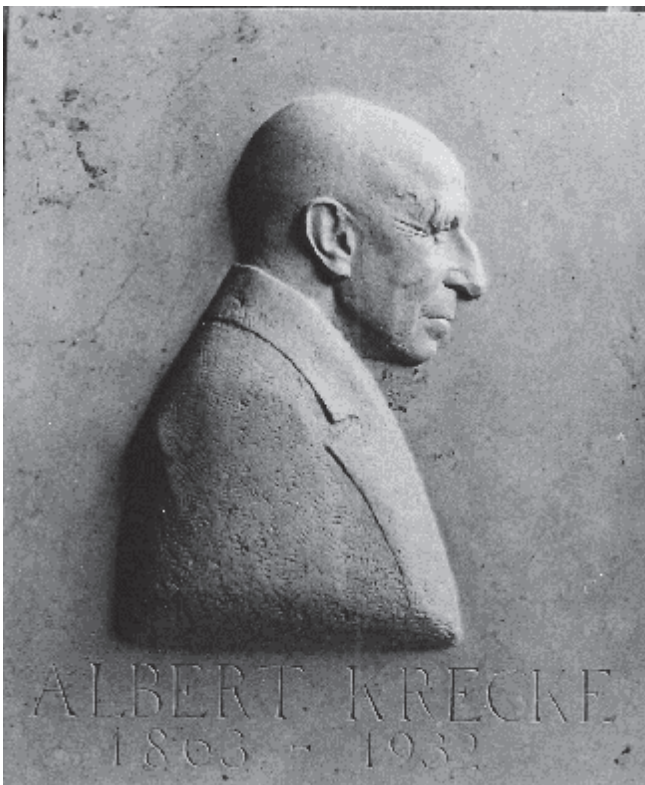
erhabenes Relief als Brustbild mit Kittelkragen, im Profil nach rechts

ca. 50 x 40 cm

Inschrift: ALBERT KRECKE

1863-1932

Standort: unbekannt



176.

In Erinnerung an Professor Krecke entstand nach dessen Tod die Reliefplatte in Marmor.

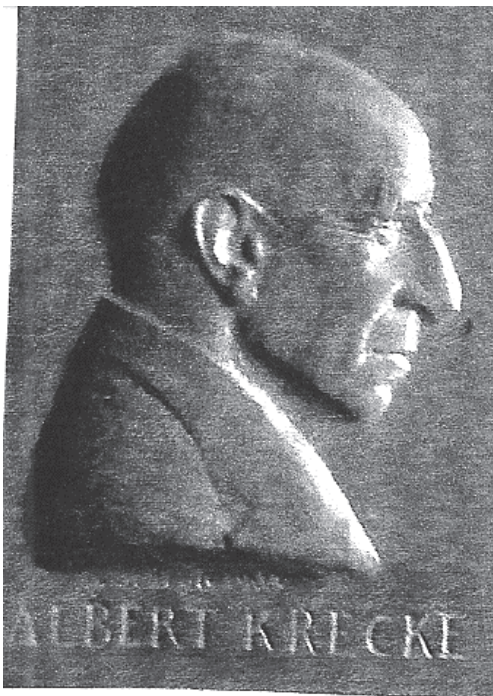
SV 1928-63 Nr. 113

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

177. SV – Nr. 126

Krecke, Albert
Bronzeplakette 1934
Bronze Hohl-guss

Höhe: 94 mm, Breite: 70 mm
Kopf im Profil nach rechts
Inchrift: ALBERT KRECKE
Signatur: Th. Georgii 1933



177.

Diese Bronzeplakette schuf Georgii nach dem Marmorrelief, jedoch mit verkürztem Brustabschnitt.

SV 1928-63 Nr. 126

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

178. GV II – Nr. 157

**Kronprinz Rupprecht von Bayern
Bronzebüste**

Bronzekopf auf Sockel mit von zwei Löwen gehaltenem königlich-bayerischen Wappen

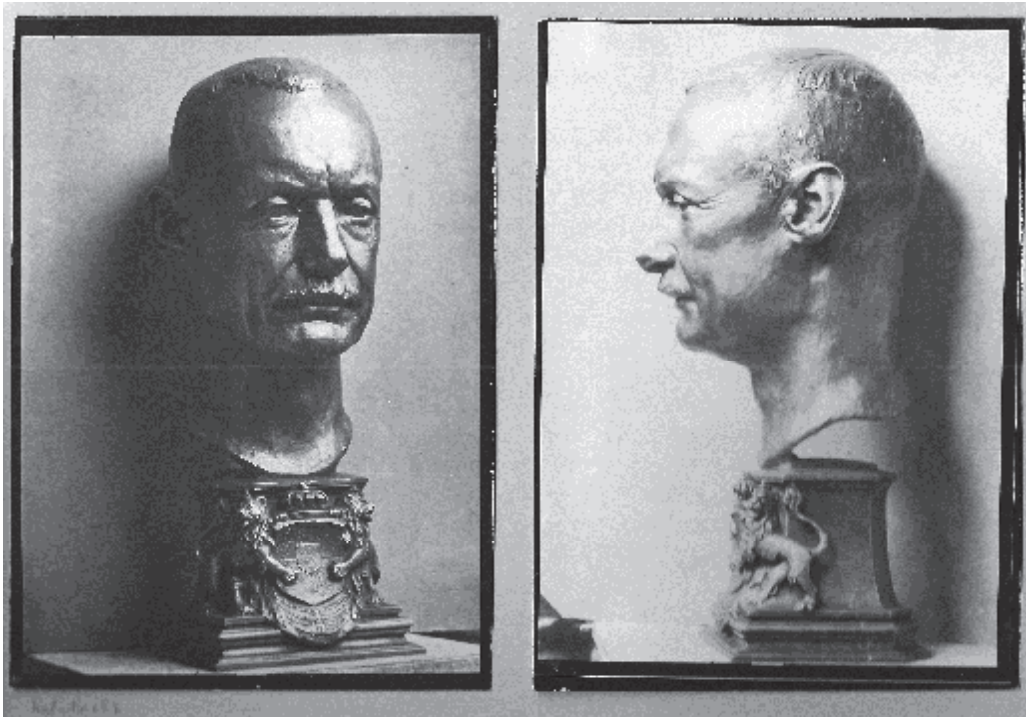
Höhe: Kopf 34,5 cm, Sockel: 14 cm

Signatur auf der Rückseite: Th. Georgii 1925

Seite Guss: PRIESSMANN BAUER & Co MÜNCHEN

hiervon 2 Gipsbüsten

Standort: München, WAF Nymphenburg



178.

Kronprinz Rupprecht von Bayern (1869-1955) war das älteste von 13 Kindern des Bayerischen Königspaares. Seit der Jahrhundertwende verbanden den Kronprinzen und Adolf v. Hildebrand eine enge Freundschaft, die auch durch einen umfangreichen Briefwechsel belegt ist (B. Sattler). Hildebrand fertigte 1908 ein Bronzerelief und 1915 eine Bronzebüste des Kronprinzen (Hass). Im Ersten Weltkrieg kommandierte Kronprinz Rupprecht die 6. Armee an der Westfront in Lothringen. Während dieser Zeit gab es zwischen ihm und Georgii einen regen Briefwechsel (GHA). In freundschaftlicher Wertschätzung vergab der Kronprinz nach Hildebrands Tod den Auftrag für seine Büste an Theodor Georgii, die mit einem aufwendigen Wappensockel versehen ist. Diese Büste im Modus der „offiziellen Büsten“ wird durch ein leichtes Lächeln variiert.

GV II 1906-28 Nr. 157

Quelle: GHA NL Kronprinz Rupprecht, Akt 635; WAF Nymphenburg, Büste mit Löwen u. Wappen Inv. Nr. P II 87

Lit.: Klees 1930, S. 23, Abb.27; Hass 1984, Kat. Nr. 170, 223; B. Sattler, Briefe, S. 484 -709 passim

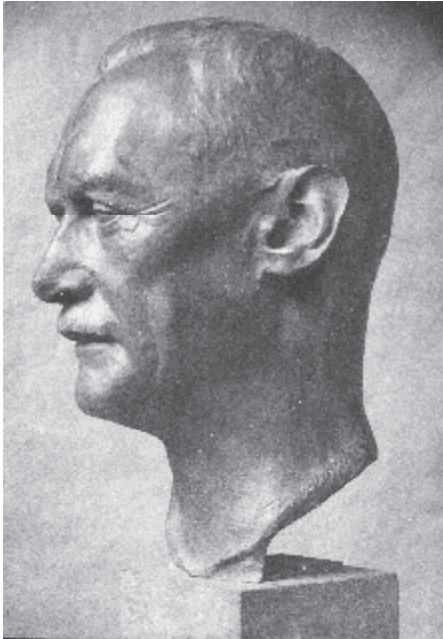
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

179. SV–Nr. 72

**Kronprinz Rupprecht von Bayern
Bronzebüste 1930
Steinsockel**

Signatur am Halsabschnitt links: Th. Georgii

Standort: München, seit 1961 Bayerische Akademie der Wissenschaften



179.

Im Herbst 1929 machte Georgii diverse Porträtaufnahmen von Kronprinz Rupprecht für diese Bronzebüste, die Ende Oktober 1930 fertig wurde (Negativrolle 29, XI). Am 8. Mai 1950 bat Georgii Kronprinz Rupprecht um die Genehmigung, die Büste in eine Ausstellung geben zu dürfen. Daraufhin sandte der Kronprinz die Büste an Georgii. Dieser schrieb daraufhin: *„Danke für die Übersendung der Büste. Irrtum: Ausstellen möchte ich gerne die 2. Fassung, die ich etwa 1 Jahr nach der ersten machte. Obwohl die Büste schon lange in meinem Zimmer steht, wollte ich sie nicht zur Ausstellung einsenden ohne vorher zu vergewissern ob es auch recht ist“* (GHA).

1961, anlässlich der Einweihung des „Kronprinz-Rupprecht-Brunnens“ von Benhard Bleeker, wurde Georgiis Büste in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften aufgestellt (Weiß).

Dieses Porträt des Kronprinzen ist im Vergleich zur Büste von 1925 nicht wesentlich verändert worden. Im Ausdruck zeigt sie nicht mehr die Person des öffentlichen Lebens, sondern durch eine vereinfachte Modellierung der Haare, Ohr und Gesichtsfalten mehr einen klassischen Modus durch den die intellektuelle Seite des Kronprinzen stärker betont wird.

SV 1928-63 Nr. 72

Quelle: NL Kronprinz Rupprecht, GHA Akt 290, Brief: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht v. 8. und 11. Mai 1950;

Lit: Dieter J. Weiß: Kronprinz Rupprecht von Bayern. Eine politische Biografie, Regensburg 2007, S. 356

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

180. GV II – Nr. 172, 173

**Kronprinz Rupprecht von Bayern
Prägemedaille 1925
Silber u. Bronze und Silber vergoldet**

ø 30 mm

direkt gestochen in Metall

Vs: Kopf im Profil nach links

Umschrift: RVPRECHT. MCMXXV

Signatur: Th G

Rs: Bayerisches Wappen mit Königskrone u. Lorbeerzweigen
mit und ohne Öse

Randinschrift: BAYER. HAUPTMÜNZAMT

Standort: u.a. München, WAF Nymphenburg; NL Th. Georgii



180.

Dies ist die erste von Georgii direkt in Metall gestochene Prägemedaille. In einem Brief an Kronprinz Rupprecht vom 18.5.1925 schrieb der Künstler, dass die Medaille noch „verbesserungswürdig“ sei und er den Medaillenstempel noch weiter, besonders die Rückseite verbessern möchte (GHA). Zu seinem 56. Geburtstag, dem 18.Mai 1925, stiftete der Kronprinz zur Anerkennung von Verdiensten die Medaille am Band. Die höchste Auszeichnung war die Medaille in Gold mit dem Band des Hausritterordens vom Hl. Georg.

GV II 1906-28 Nr. 172 Vs. u. 173 Rs.;

Quelle: GHA NL Kronprinz Rupprecht Akt. 290, Brief: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht v. 18.5.1925

WAF: Inv. Nr. P VII 36 (Silber m. Öse) u. P VII 35 (Bronze mit u. ohne Öse)

Lit.: Georg Schreiber: Die Bayerischen Orden und Ehrenzeichen, München 1964, S. 188/189;

H. Klees 1930, Abb. 46

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

181. GV II – Nr. 174

**Kronprinz Rupprecht von Bayern
Plakette 10/1925**

H 145 mm, B 97 mm
Einseitig: $\frac{3}{4}$ Profil
Wappen in der linken oberen Ecke
Inchrift: RUPPRECHT
Signatur unten rechts. Th. Georgii 1925

Ohne Abbildung

Im Herbst 1925 fertigte Georgii Plaketten mit dem Porträt vom Kronprinz in einer $\frac{3}{4}$ und einer Profilansicht.

GV II 1906-28 Nr. 174
Quelle: Archiv Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. M 74/15
Lit.:Kat. Kleinplastik, Nr.38. In: Kat. Ausst. Stadtmuseum. 125 Jahre Bayerischer Kunstgewerbeverein, 1976, S. 433.

182. GV II – Nr. 175

**Kronprinz Rupprecht von Bayern
Plakette 10/1925
Bronzeguss**

H 145 mm, B 97 mm
Einseitig: Profil nach links. Oben links das bayerische Wappen.
Unten Schrift: RUPPRECHT
Signatur unten rechts: Th. Georgii 1925
Standort: München, Stadtmuseum München



182.

GV II 1906-28 Nr. 175
Quelle: Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. 483
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

183. GV II – Nr. 191
Kronprinz Rupprecht von Bayern
Medaille 1926

Miniature

Ohne Abb.

GV II 1906-28 Nr. 191

184. SV – Nr. 86
Kronprinz Rupprecht von Bayern
Bronzemedaille um 1930

Ø 36 mm

Vs.: Kopf im Profil nach links

Umschrift: IN TREUE FEST

Signatur: TG ligiert

Rs.: Umschrift: ZUR BEFREIUNG DER PFALZ

Mitte: 1.12.1918 Wappen mit Löwe 30.6.1930

Standort: München, Privatbesitz

Ohne Abb.

SV 1928-63 Nr. 86

185. GV II – Nr. 169

**Kronprinzessin Antonia von Bayern 12/1925
Kleine Bronzestatue**

Höhe: Kopf 13 cm, roter Marmorsockel 6 cm
Standort: Berchtesgaden, Privatbesitz; München, Privatbesitz



185.

185.1

Kronprinzessin Antonia von Bayern, geborene Prinzessin von Luxemburg/Nassau (1899-1954), war die zweite Gemahlin von Kronprinz Rupprecht von Bayern. Sie starb 1954 in Rom. Eine Erinnerungstafel (Kat.504) fertigte Georgii 1955 für die Basilika Santa Maria in Domenica in Rom.

GV II 1906-28. Nr. 169:

Quelle: Archiv: WAF Nymphenburg, Inv.-Nr. PII 36

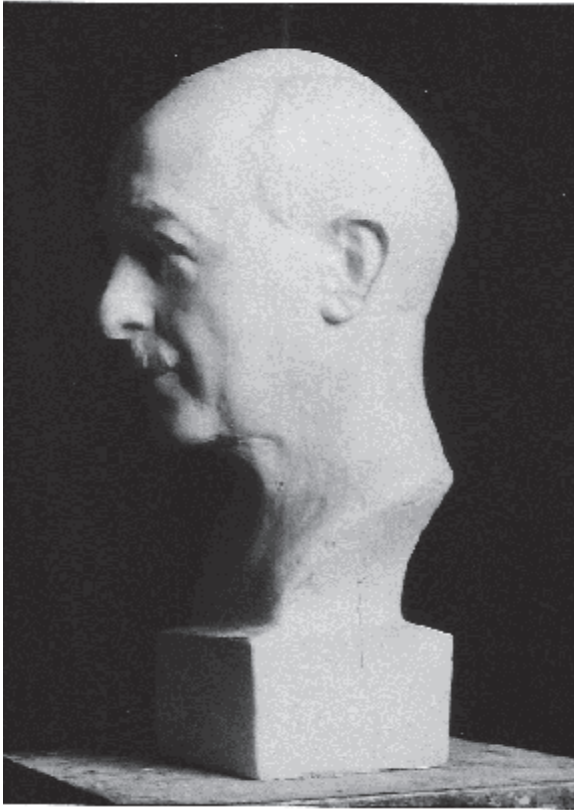
Lit.: Ausst.-Kat.: 125. Geburtstag von Kronprinz Rupprecht von Bayern, Berchtesgaden 1994

Foto: 184. WAF Nymphenburg; 185.1. NL Th. Georgii

186. SV – Nr. 261

Lebsche, Max
Gipsbüste 1958

Lebensgroß
Kopfbüste auf Sockel



186.

Der Chirurg Prof. Dr. Max Lebsche (1886-1957 München) war langjähriger Oberarzt von F. Sauerbruch und galt als einer der wichtigsten Vertreter der weltberühmten Sauerbruch'schen Chirurgenschule. Er habilitierte sich 1925 und wurde später Extraordinarius für Chirurgie an der Poliklinik der Universität München. 1930 erwarb er die Maria-Theresia-Klinik in München. In Würdigung der Verdienste von Lebsche auf dem Gebiet der chirurgischen Gefäßforschung wird vom Verein der Bayerischen Chirurgen jährlich die „Max-Lebsche-Medaille“ vergeben.

Georgii modellierte die Büste 1958 kurz nach dem Tod von Lebsche.

Es ist nicht bekannt, ob die Büste in Bronze gegossen wurde oder dem Künstler nur als Vorlage für eine Plakette diente.

SV 1928-63 Nr. 261

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

187. SV – Nr. 262

Lebsche, Max
Erinnerungs-Relief und Tafel **1958**
Bronzeguß

Rechteckig ca. H. 20 cm, Breite ca. 16 cm

Aufschrift: UNIV PROF DR MED / MAX LEBSCHÉ / *11. 9. 1886 +22.9.1957 / GOTT / SEIN
LEBEN / DEN MENSCHEN / SEIN KÖNNEN / DEM KÖNIG / SEINE TREUE / DER
HEIMAT / SEINE LIEBE

links u. rechts umrankt von Blättern

Kopf im Profil nach links

Inschrift unten: DR MAX LEBSCHÉ

Standort: u. a. Kunsthalle Bremen



187.

Die Erinnerungsplakette modellerte Georgii nach der Büste. Die Aufnahme des Künstlers ist rückseitig beschriftet: „*Chirurg Prof. Dr. Max Lebsche, Bronze in Glonn Obb. Th. Georgii*“. Die Plakette wurde an einem Marienbrunnen vor Lebsches Wohnsitz in Glonn/Obb. angebracht.

Der Künstler machte auch Entwürfe für einen Brunnen mit Madonna, der jedoch nicht verwirklicht wurde.

SV 1928-63 Nr. 262

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

188. GV II – Nr. 155

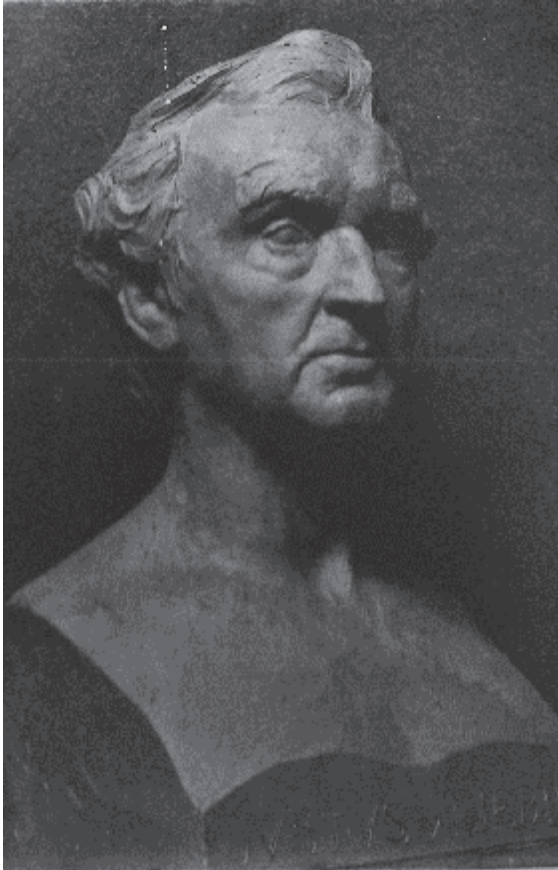
**Liebig, Justus Freiherr von
Marmorbüste 1917-25**

H. 65 cm

Inschrift: JVSTVS v. LIEBIG

Standort: Donaustauf b. Regensburg, Walhalla

Aufstellung: 9.6.1925



188.

Der Chemiker Justus Freiherr v. Liebig (1803 Darmstadt-1873 München, geadelt 1845) wirkte als Professor für Chemie von 1824-52 in Gießen und wechselte 1852 auf den Lehrstuhl nach München. 1860 wurde er Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Wichtig sind seine Forschungen auf dem Gebiet der organischen Chemie. Auf Liebig ist die industrielle Herstellung von Fleischextrakt zurückzuführen und er gilt auch als Begründer der modernen Agrikulturchemie, die zur Entwicklung des Kunstdüngers führte. Zur Ausführung einer Liebigbüste für die Walhalla, hatte König Ludwig III. im Oktober 1917 Georgii in Aussicht genommen. Der Vertrag wurde am 16. November 1917 unterschrieben. Die Büste war „in der Größe passend zu den Büsten Radetzky's und Wagners in Statuarmarmor I. Qualität mit der Inschrift: „Justus von Liebig“ auszuführen und sollte bis 1. Oktober 1918 in der Walhalla aufgestellt sein. Für die Ausführung der Büste war eine Vergütung von 5.000,- Mark vereinbart. Die erste Hälfte des Honorars sollte nach der Fertigstellung des Modells 1:1 „sobald es von dem Bildhauer Adolf v. Hildebrand gutgeheißen sein wird“ ausbezahlt werden (BayHStA MK 44664).

Die Bedingungen für Größe, Material, Stil und Aufschrift, Signatur und Datum richteten sich wahrscheinlich nach den Bedingungen, die Ludwig I. schon für Walhalla-Büsten aufgestellt hatte (Steger).

Georgii beantragte im Juli 1918 zwei Monate Kriegsurlaub, um die Liebigbüste in Marmor zu beginnen. Demnach ist anzunehmen, dass das Modell abgenommen worden war. Zur Ausführung der Marmorbüste kam es in den Wirren der Revolution nicht mehr, die Büste konnte erst am 9. Juni 1925 aufgestellt werden (BayHStA MF 71505). Bemerkenswert ist dabei, dass diese Büste die letzte war, die von einem Bayerischen König in Auftrag gegeben und die erste, die von der Bayerischen Republik aufgestellt wurde.

Bei aller Größe verstand es der Künstler den Marmor spontan und unkonventionell zu bearbeiten, so dass eine besondere Lebendigkeit des Wissenschaftlers im Bildnis zum Ausdruck kommt. Dies war die erste Monumentalbüste, die Georgii schuf.



188.1. Walhalla

GV II 1906-28 Nr. 155

Quelle: BayHStA MK 44664, Vertrag v. 16. Nov. 1917 zwischen Staatsministerium des Inneren für Kirche und Schulangelegenheiten und Theodor Georgii; BayHStA MF 71505 Verzeichnis der Marmorbüsten in der Walhalla v. 30 April 1928;

GHA: Nachlass Ludwig I., IA 40 III: De Carlis an Ludwig I. vom 9.12.1807

Lit.: Klees 1930, S. 23 Abb. 32; Simone Steger: Die Büsten Ludwigs I. in der Walhalla. Dissertation, Großhöhenrain 2011.

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers; 188.1. Simone Steger

189. SV – Nr. 34

Bronzerelief 1929

Rechteckige Bronzeplatte mit Zierknöpfen

40 x 30 cm

Kopf im Profil nach links mit wehenden Haaren

Signatur unter Halsabschnitt: Th. Georgii 1929

Standort: unbekannt



189.

In seinem Werkheft verzeichnet Georgii den Guss des Gipsreliefs im März 1929. Die Abbildung im Nachlass zeigt den Bronzeabguss, der Liebig sehr individuell mit wehenden Haaren darstellt, wie er auch auf anderen Darstellungen gezeigt wird. Zuvor hatte Georgii eine kleine Büste angefertigt, wie er in sein Werkheft notierte: „*Sept-Okt 1928 Kleine Liebigbüste in Gips.*“ Von dieser Büste ist jedoch keine Abbildung im Nachlass vorhanden.

SV 1928-63 Nr. 34

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

190. GV II Nr. 69 u. 135

**Lilienthal, Otto
Porträtrelief 1917**

Überlebensgroß
verschollen

Porträt mit Relief und Umrahmung 1925

Gipstafel

1,50 x 1 m

Oberer Teil: Kopf im Profil nach rechts

Signatur unter Halsabschnitt: TGeorgii 1917 (TG verschlungen)

darunter Flachrelief eines Flugversuches

Inschrift: OTTO VON LILIENTHAL

GEB. 23. MAI 1848 IN ANCLAM /

GEST. 10. AVGVST 1896 IN RHINOW

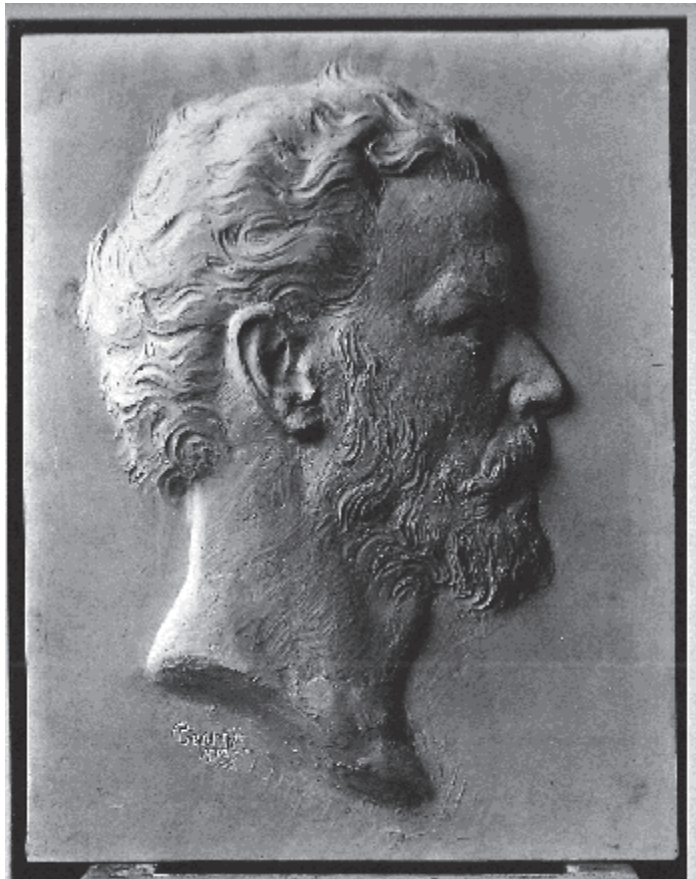
Der Begründer der Flugtechnik, deren Grundlagen/

Er mit scharfem Geist und kühner Tat unter /

Einsetzung seines Lebens erforschte.

Standort: München, Deutsches Museum

z. Zt. nicht auffindbar



190. Porträt 1917

Der Flugpionier Otto Lilienthal (1848 Anklam/Pommern-1898 Rhinow) hat mit seinen aerodynamischen Versuchen und der Entwicklung von Gleitflugapparaten die Flugtechnik nach der Jahrhundertwende wesentlich vorbereitet. 1881 gründete er in Berlin eine Maschinenfabrik, in der Dampfmaschinen und Heizungskessel

hergestellt wurden. 1898 verstarb Lilienthal an den Folgen eines Absturzes. Seine Versuche vermittelten das erste grundlegende Wissen über das Fliegen.

Ende 1915 erhielt Georgii vom Deutschen Museum den Auftrag, eine der sechs allegorischen Figuren für den Neubau der Sternwarte auf der Astronomieterrasse anzufertigen. Dieses Vorhaben wurde jedoch vom Deutschen Museum nicht verwirklicht, da sich eine Aufstellung von Figuren auf der Terrasse als nicht empfehlenswert herausstellte.

Georgii erhielt im Juni 1916 das Angebot für den Ehrensaal des Deutschen Museums ein Porträt-Relief von Otto Lilienthal mit einem darunter liegenden Flachrelief eines seiner berühmten Flugversuche sowie einer künstlerischen Umrahmung mit Inschrift auszuführen. Die Tafel mit den Maßen 1,5 x 1m sollte entweder in Kupfer getrieben oder in Bronze ausgeführt werden. Das Honorar für die Fertigstellung eines Gipsmodells betrug 2000 Mark. Am 4. Juli 1916 bestätigte Georgii in einem Feldpostbrief seine Zusage. 1917 hatte Georgii das Porträt von Lilienthal fertig gestellt, die Relieftafel darunter und die Umrahmung fehlten jedoch noch. 1920 erhielt Georgii eine Mahnung der Museumsleitung, das Relief abzuliefern. Georgii schrieb daraufhin, das Porträt sei schon lange fertig, jedoch das Flachrelief des Lilienthalischen Gleitfluges und die Umrahmung noch nicht vollendet. Dies sei ihm bisher nicht gelungen, auch Hildebrand nicht, der sich gleichfalls daran beteilige. Im September 1920 akzeptierte die Museumsleitung Georgiis Vorschlag, den Abguss des Bildnisses und eine Zeichnung des Flachreliefs und Umrahmung zu liefern und die Ausführung der Bildhauerwerkstatt des Museums zu überlassen.

Es ist anzunehmen, dass die Fertigstellung sich noch bis 1924/25 verzögerte, da Georgii erst zu diesem Zeitpunkt in seinem Verzeichnis ein Lilienthal-Relief mit Tafel vermerkte. Von dem Porträtrelief Lilienthals befindet sich eine Aufnahme im Nachlass des Künstlers, jedoch keine von der fertigen Tafel. Diese ist im Archiv des Deutschen Museums verzeichnet, jedoch verschollen.

GV II 1906-28 Nr. 69 u. 135

Quelle: Archiv Deutsches Museum München Akte VA 0378/5

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

191. SV – Nr. 59

**Loeb, James
Kleine rote Wachsbüste 1929**

Höhe 21 cm
Standort: NL Th. Georgii



191.

James Loeb (1867 New York–1933 Murnau) war der Sohn des deutschstämmigen jüdischen Bankiers Solomon Loeb in New York, der seinem Sohn eine intensive humanistische Bildung und eine Ausbildung als Nationalökonom in Harvard ermöglichte. Durch seine Familie und die Bankgeschäfte ergaben sich für James Loeb verschiedene Reisen nach Europa, die 1895 mit der Vermählung seiner Schwester Nina mit Paul Warburg, einem Bruder des Kunsthistorikers Aby Warburg, noch intensiviert wurden. 1901 gab James Loeb seine Tätigkeit als Bankier auf und widmete sich seinem Interessengebiet, der antiken Kunst- und Kulturgeschichte. Er publizierte eine zweihundertbändige Reihe von griechischen und lateinischen Klassikern in englischer Sprache, die als: „Loeb Classical Library“ berühmt wurde (Ausst.-Kat. Murnau 2000, S.99, 106).

1906 verlegte Loeb seinen Hauptwohnsitz nach München, verbrachte jedoch ab 1913 die meiste Zeit auf seinem Landsitz in Murnau-Hochried. Den Münchner Architekten Carl Sattler beauftragte er mit dem Bau seiner Privathäuser sowie weiterer öffentlicher Bauvorhaben. Seine Sammlung antiker Kleinkunst brachte Loeb in engen Kontakt mit den Münchner Archäologen Johannes Sieveking, Adolph Furtwängler und Paul Wolters. Testamentarisch hatte er nach seinem Tod seine umfangreiche Privatsammlung (etruskische Meisterwerke aus Bronze und Gold sowie Terrakotten und Kleinbronzen) den Münchner Antikensammlungen vermacht (Ausst.-Kat. München 2009).

Sein Vermögen erlaubte es ihm auf vielen sozialen und wissenschaftlichen Gebieten Unterstützung zu leisten (Ausst.-Kat. 2000, S.53). 1905 war Loeb Patient des

Psychiaters Prof. Emil Kraepelin in München, mit dem er bis zu Kraepelins Tod 1926 freundschaftlich verbunden blieb. So wirkte Loeb im Jahr 1917 beratend und finanziell unterstützend mit bei der Gründung der „Deutschen Forschungsanstalt für Psychiatrie“ (DFA). Das 1927/28 von Sattler gebaute Institut in München-Schwabing wäre nicht ohne Loeb's Engagement und der Finanzierung durch die Rockefeller Foundation möglich gewesen (Ausst.-Kat. 2000, S. 107-126).

Von dem Gelehrten Robert Davidsohn in Florenz, mit dem Loeb befreundet war, ließ er eine Ehrenmedaille mit Porträt (Kat.290) von Georgii anfertigen. Ende 1931 stiftete Loeb in Murnau ein neues Krankenhaus, das 1932 von Sattler ausgeführt wurde. Im April 1933 sah sich Loeb aus politischen Gründen gezwungen, über die Schweiz in die USA zurückzukehren. Auf dieser Reise wurde er Anfang Mai schwerkrank, kehrte nach Murnau zurück und starb dort am 27. Mai 1933, nur wenige Monate nach dem Tod seiner Frau Marie Antonie.

Die Bekanntschaft von Georgii mit James Loeb wurde wahrscheinlich durch den Architekten Carl Sattler vermittelt, so dass der Künstler mehrfach für Loeb tätig war. Zur Büste schrieb Georgii in sein Werkheft: „*Im Dez. 29 Loebbüste fertig*“. Auch modellierte er zwei Medaillen mit Porträts von Loeb und erhielt von diesem, neben der Davidsohn-Medaille, weitere Aufträge für eine Kräpelinmedaille (Kat.294), eine Büste von Paul Wolters (Kat.282), eine Tierskulptur seines Hundes (Kat.342) und machte Entwürfe für einen Brunnen (Kat.365 u. 366).

Die kleine Wachsbüste befindet sich im Nachlass des Künstlers.

SV 1928 – 63 Nr. 59

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Lit.: Ausst.-Kat.: James Loeb 1867-1933, Schoßmuseum Murnau 2000. Bearbeitet von Brigitte

Salem, Murnau 2000; Ausst.-Kat. : Sammlung James Loeb. Antikensammlung München 2009.

Hrsg. von Raimund Wünsche u. Matthias Steinhart. In: Raimund Wünsche (Hrsg): Forschung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek, Band 1

Foto: 191. Stefani

192. GV II– Nr. 220

Loeb, James

Ehrenmedaille zum 60. Geburtstag

Prägemedaille 8/1927

Bronze

Ø 40 mm

Vs.: Kopf im Profil n. links;

Signatur: Th.G. unter Halsabschnitt

Rs.: Inschrift: VIR HVM / JACOBVS LOEB /
ARTIVM / ET LITERARVM / CVLTOR FAVTOR /
CONSERVATOR / PAVPERVM PATRONVS /
DIGNITATIS HONESTAE / PROBITAT MODESTAE /
EXEMPLAR / MCMXXVII

Standort u.a.: München, Staatliche Münzsammlung



192.

Loebs 60. Geburtstag nahmen seine Freunde zum Anlass, seine Sammlung antiker Werke in einer Festschrift mit Beiträgen von verschiedenen Wissenschaftlern zu dokumentieren. Dabei wurde ihm auch von den Münchner Freunden eine Ehrenmedaille überreicht, die Georgii entworfen und als Prägemedaille gestochen hatte (Ausst.-Kat. 2009). Besonders plastisch ist das Porträt Loeb's mit Oberlippenbart und gewellten Haarsträhnen gearbeitet.

GV II – 1906-28 Nr. 220

Quelle: NL Th. Georgii: WV 1906-28, Nr. 220;

Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 538

Lit.: Ausst.-Kat. Murnau 2000, S.63; Ausst.-Kat. München 2009, S. 37

Foto: 192. entnommen: Ausst.-Kat. Murnau 2000.

193. SV – Nr. 58

Loeb, James

Goldene Ehrenmünze der Stadt München 1929

Silber, vergoldet
Ø 30 mm

Vs.: Kopf im Profil n. links;

Signatur: Th. G. unter Halsabschnitt

Umschrift: DR JAMES LOEB MCMXXIX

Rs.: Das Münchner Kindl steht unter den Toren der Stadt, darüber Bayerischer Löwe.
(Großes Siegel der Stadt)

Unten Schrift: ANERKENNUNG / UND DANK /

Unten Mitte Signatur: HS

Standort: München, Stadtmuseum München



193.

Die Stadt München ehrte Loeb 1930, da sie von Loeb mehrfach finanzielle Unterstützungen für öffentliche Einrichtungen erhalten hatte (Ausst.-Kat. Murnau, S. 63). Der zuvor bestandene Vorschlag ihm die Ehrenbürgerschaft zu verleihen wurde nicht weiter verfolgt. Der Stadtrat beschloss mit einer Urkunde vom 17. September 1929, Loeb die „Goldene Ehrenmünze“ der Stadt München „für seine Förderung der psychiatrischen Forschung sowie der allgemeinen Fürsorge in München zu verleihen.“ Diese Ehrung wurde ihm am 28.3.1930 von zwei Münchner Bürgermeistern in Murnau überreicht.

Für das Porträt der Ehrenmünze erhielt Georgii den Auftrag. Die Rückseite zeigt das, für eine Ehrenmünze übliche Bild des Münchner Kindls zwischen dem Stadttor. Möglicherweise ist die erhaltene Wachsüste als Modell für die „Goldene Ehrenmünze“ von Georgii modelliert worden.

SV 1928-63 Nr. 58

Quelle: StadtAM: ZA Pers. Loeb James; StadtAM: Zim 103 Stadtratsbeschluss vom 12.9.1929;

Münchner Stadtmuseum, Inv. 484

Lit.: Ausst.-Kat. Murnau 2000

Foto: 193 Archiv Stadtmuseum München

194. SV – Nr. 162

Mayer v. Wittgenstein, H.
Gipsbüste 1940

Höhe 43 cm

Signatur hinten: Th. Georgii 1940

Standort: NL Th. Georgii



194.



194.1.

Das markante Gesicht von Mayer v. Wittgenstein aus Daun in der Eifel modellierte Georgii nach Originalfotos, die sich mit rückseitiger Beschriftung, ebenso wie die Gipsbüste im Nachlass des Künstlers befinden.

SV 1928-63 Nr. 162

Foto: 194. Stefani; 194.1. Alte Porträtaufnahme im Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

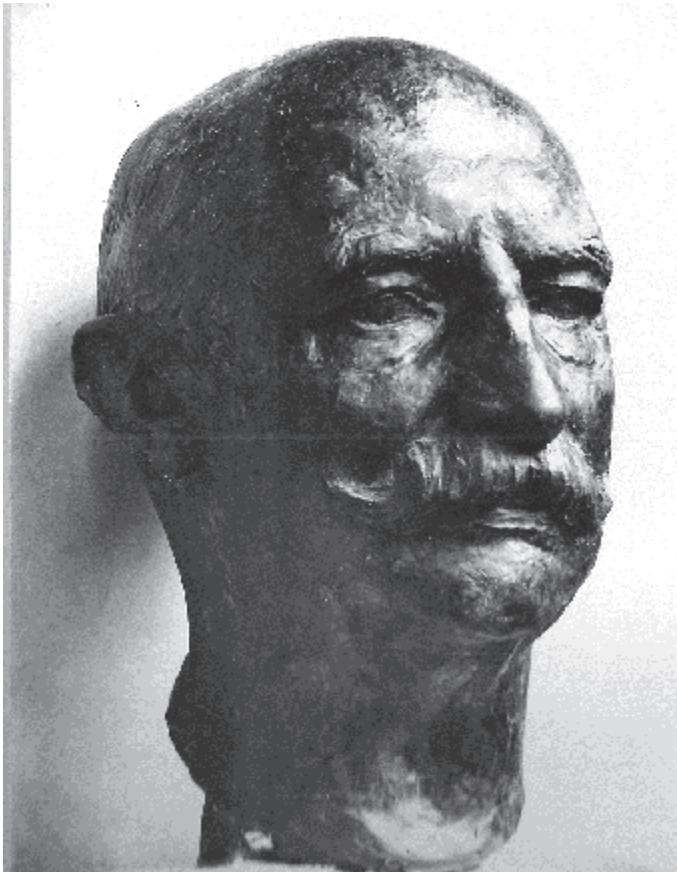
195. GV II – Nr.193

Michalowsky, Carl
Wachsbüste rot 1926

Höhe: 32 cm

Signatur: Th. Georgii Januar 1926

Standort: NL Th. Georgii



195.

Michalowsky war Direktor der Deutschen Bank in Berlin. Im April 1923 verkaufte Georgii den zweiten braun-schwarz parinierten Guss des „Kleinen Bayerischen Stiers“ (Kat.337) an Michalowsky, wie der Künstler vermerkte. Ob die Wachsbüste von 1926, die in Georgiis Nachlass steht, in einem anderen Material gearbeitet wurde ist nicht bekannt.

GV II 1906-28 Nr. 193

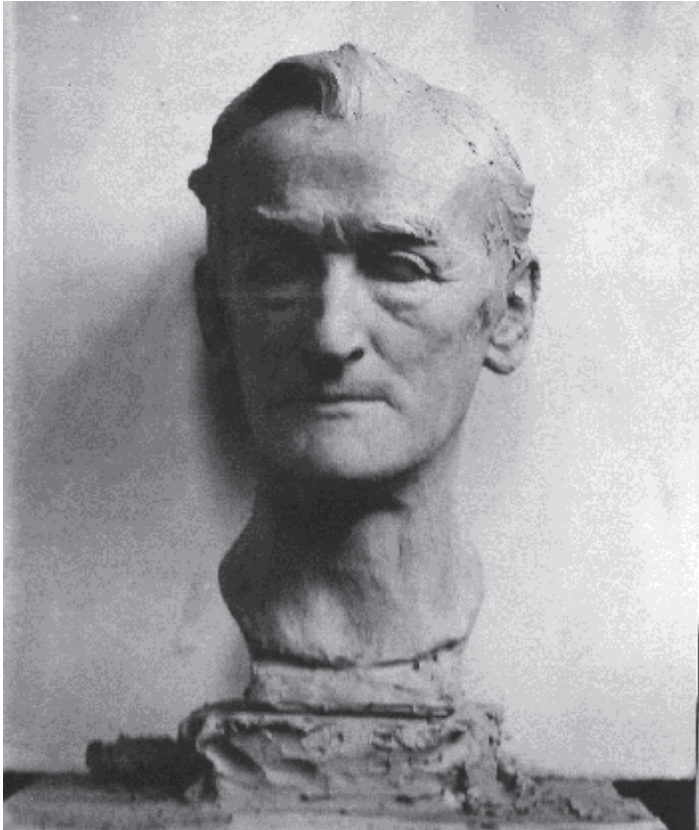
Quelle: NL Th. Georgii: Liste Tierskulpturen.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

196. GV II Nr.- 201

Muck, Karl
Gipsbüste 8/1926

lebensgroß
Kopfbildnis
Standort: unbekannt



196.

Der Dirigent Dr. Karl Muck (1859 Darmstadt-1940 Stuttgart) studierte ab 1877 an der Hochschule für Musik in Leipzig, wo er auch promovierte. Später wirkte er in Zürich, Salzburg, Brünn und Graz als Dirigent. 1882 war er Hofkapellmeister in Berlin. Muck fühlte sich Bayreuth sehr verbunden und dirigierte dort während der Festspiele von 1901-1930 den Parzival.

GV II 1906-28 Nr. 201

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

197. GV II – Nr. 202

Muck, Karl

Medaille 1926/27

Bronze

Ø 45 mm

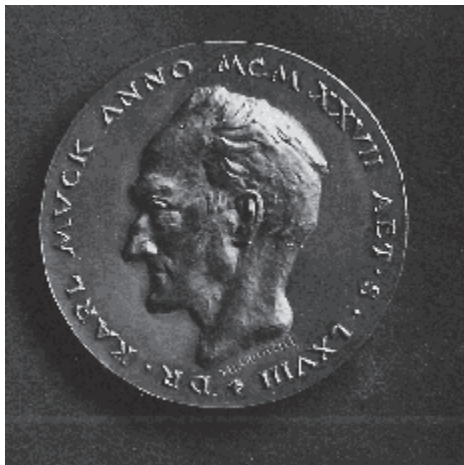
Vs. Porträt im Profil nach links mit umlaufender Aufschrift:

DR. KARL MUCK ANNO MCMXXVII AET s LXVIII.

Signatur: unter Halsabschnitt: Th. Georgii

Standort: München, Privatbesitz;

Bleiguss-Probe: NL Th. Georgii



197.



197.1.

Zur Überprüfung seiner Medaillen machte Georgii öfters einen Bleiguss, der von der Muckmedaille noch im Nachlass erhalten ist.

GV II 1906-28 Nr. 202

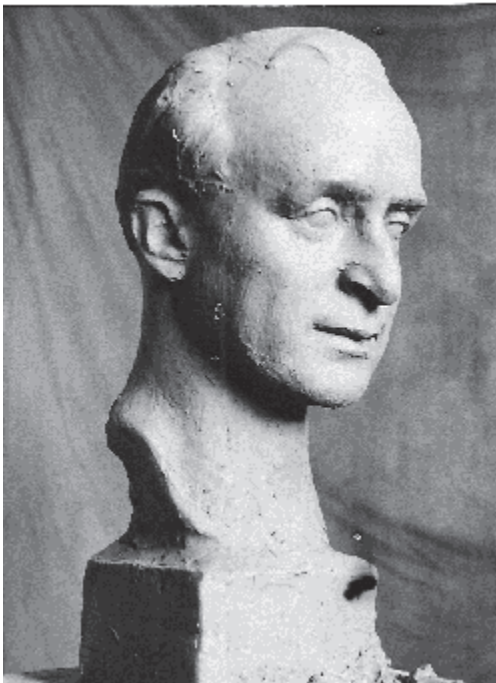
Lit.: Klees 1930, S. 27, Abb. 46 Vs.

Foto: 197 entnommen Klees; 197.1. Stefani

198. SV – Nr. 256

Münster, Christian
Tonbüste 1957

Lebensgroß
Standort: unbekannt



198.

Diverse Fotos der Tonbüste von Dr. Christian Münster befinden sich im Nachlass des Künstlers und sind beschriftet: „*Stadium der Dr. Christian Münster Büste.*“

SV 1928-63 Nr. 256

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

199. GV II – Nr. 55

Muffat, C.P.

Eichenholzbüste 5/ 1916

Höhe 50 cm überlebensgroß

Inscription auf dem Brustabschnitt: C.P. MUFFAT

Signatur: Th. Georgii 1916

Standort: NL Th. Georgii



199.

Die großzügig aufgefasste Büste ist eine der wenigen Holzbüsten, die der Künstler schnitzte. Sie entstand während des Ersten Weltkriegs in Colmar. In einem Brief an Kronprinz Rupprecht schrieb Georgii im Juni 1916: „*Ich schicke an Königl. Hoheit ein Photo einer übergroßen Eichenholzbüste, welche ich in Colmar im Februar und März gemacht habe.*“ Auf der Büste, die sich noch im Nachlass des Künstlers befindet, ist die Beschriftung inzwischen unlesbar geworden. Ob hier der Münchner Stadtbaurat Fanz Karl (Carl) Muffat (1797-1868) dargestellt ist, der u.a. Bauwerken die Schrankenhalle am Münchner Vitualienmarkt errichten ließ, lässt sich nicht nachweisen.

GV II 1906-28 Nr. 55

Quelle: GHA NL Kronprinz Rupprecht Akt. 290, Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht v. 1. Juni 1916

Lit.: Th. Georgii. In: Kunst für Alle 1920-21, Bd. 36, S. 342 mit Abb.;

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

200. GV II – Nr. 127

Natascha
Terrakottabüste 9/1923

Mädchenbüste
Lebensgroß

Gipsbüste:
Signatur: Th. Georgii München 4. Sept. 1923
Standort: NL Th. Georgii



200.

Die junge Frau war die Schwester von Tanja Dohrn geb. Givago, die Adolf v. Hildebrand 1914 porträtierte (Hass). Die Büste von Georgii ist mit Bleistift beschriftet: „*Hannabel Pouiamobura, Tanja Dohrns Schwester.*“ Sie wurde wahrscheinlich wegen ihrer russischen Herkunft „Natascha“ genannt, wie sie im Verzeichnis von Georgii aufgeführt ist.

GV II 1906-28 Nr. 127
Lit.: Hass 1984, Abb. 213
Foto: 200. Stefani

201. SV – Nr. 33

Otte und Lange
Doppelrelief 1929
Terrakotta
getönt

Das Doppelrelief wurde von Georgii für die „Deutzer Gasmotoren Fabrik“ in Köln gearbeitet, wie er in seinem Werkheft notierte. Eine Abbildung des Reliefs liegt nicht vor.

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

202. GV II – Nr. 161

**Frau Paap 11/1925
Kleine Bronzestatuette**

Höhe mit Marmorsockel ca. 17 cm



202.

Die kleine Büste von Frau Paap (unbekannt) war 1925 eine von elf kleinen Büsten, die der Künstler nacheinander von verschiedenen Personen schuf. Diese Büste ist in der geglätteten Modellierung des Gesichts und der Haare leicht stilisiert.

GV II 1906-28 Nr. 161

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

203. SV – Nr. 271

Papst Johannes XXIII.
Tonbüste 5/1961

Etwas überlebensgroß
Stola mit Papstwappen



203.

Das Pontifikat von Papst Johannes XXIII. erstreckte sich von 1958 bis 1963. Bei allen Bildnissen konnte sich der Bildhauer nur auf Fotografien stützen. Zu der Büste gibt es diverse Entwürfe, die in alten Aufnahmen festgehalten sind. Die rückseitige Beschriftung lautet hier: „*Papst Johannes XXIII. etwas überlebensgrosse Büste von Th. Georgii Mai 1961*“.

SV 1928-63 Nr. 271

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

204. SV – Nr. 276

**Papst Johannes XXIII.
Gipsbüste 1961/62
dunkel patiniert**

lebensgroß

Inschrift: JOHANNES XXII PONTIF MAX

Standort: München, Privarbesitz der Familie

Terrakottabüste

Standort: München, Privarbesitz

Bronzebüste 2012

Standort: München-Neuhausen, Kirche St Laurentius, Nürnbergerstr.



204.

Die Büste von Johannes XXIII. wurde 1962 in der Großen Kunstausstellung im Haus der Kunst in München gezeigt und befindet sich in der Familie des Künstlers. Von einer weiteren Terrakottabüste aus Privatbesitz wurde 2012 durch Spenden ein Bronzeguss angefertigt, der in der Kirche St Laurentius aufgestellt ist.

SV 1928-63 Nr. 276

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

205. SV – Nr. 277

Papst Johannes XIII
Kleine Gipsbüste 1962
Goldbronze patiniert

Höhe 30 cm

Inschrift: JOHANNES XXIII PONTIF MAX

Signatur: Th. Georgii AD 1962 fec.

Standort: NL Th. Georgii



205.

Diese kleine Büste des lächelnden Papstes wirkt sehr intim, sie ist nicht im Modus einer öffentlichen Persönlichkeit dargestellt. Diese Büste ist eines der letzten Bildnisse, die der Künstler im hohen Alter von neunundsiebzig Jahren anfertigte. Sie befindet sich im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 277

Foto: 204. Stefani

206. SV – Nr. 258

Papst Johannes XIII
Gipsplakette 1/1958

einseitig

Ø 120 mm

Kopf im Profil n. r. mit Schulteransatz und Pelzkragen

Umschrift: JOHANNES XXIII PONT MAX A D MCMLVIII

Standort: unbekannt



206.

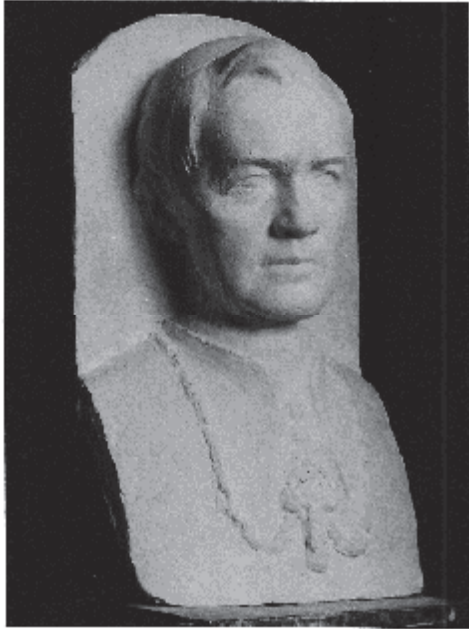
SV 1928-63 Nr. 258

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

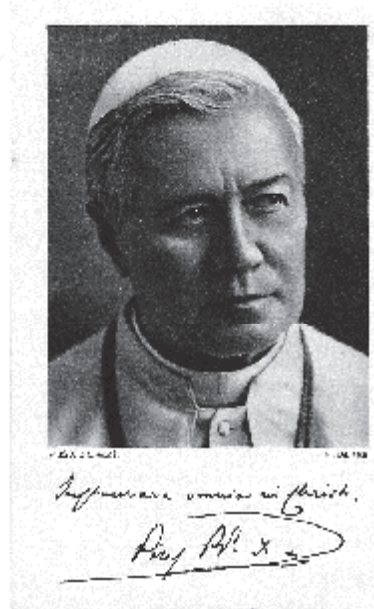
207. SV – Nr. 135

Papst Pius X.
Angelehnte Gipsbüste ca. 1936

missglückt



207.



207.1.

Papst Pius X. war von 1903-1914 Pontifex in Rom. Die Büste entstand viele Jahre später nach einer Fotografie. Georgii war jedoch mit dem Resultat nicht zufrieden. Auf der Rückseite des Fotos der Büste vermerkte er: „*Pius X. missglückt, schlechte Periode, wahrscheinlich 36, Th.G.*“

1936 war Georgiis Tochter Elisabeth mit 16 Jahren verstorben.

SV 1928-63 Nr. 135

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

208. GV II – Nr. 213

**Papst Pius XI.
Bronzebüste 1/1927**

Höhe 72 cm, Breite 78 cm
Überlebensgroßes Brustbild mit Pileolus, Mozetta und Pallium
Inscription auf Sockel: PIUS PP XI
Standort: München, Päpstliche Nuntiatur

Gipsbüste: beige patiniert
H. 72 cm B 78 cm
Inscription auf Sockel: PIUS PP XI
Standort: NL Th. Georgii



208.

Papst Pius XI. (Pontifex 1922-1939) war der Nachfolger von Benedikt XV. (1914-1922). Georgii modellierte bereits 1923 und 1924 Büsten, mit denen er nicht zufrieden war. Die letzte Fassung der Büste entstand zwischen 1924 und 1926 und wurde im Januar 1927 in Bronze gegossen. Georgii vermerkte in seinem Werkverzeichnis dazu: „*Papstbüste Pius XI. in Bronze überlebensgroß aufgestellt in der Nuntiatur München*“.

Die getönte Gipsbüste befindet sich im Nachlass des Künstlers.

Der Theatinerverlag bot die Büste in Gips getönt (180 Mark) und in Terrakotta (475 Mark) zum Verkauf an.

GV II 1906-28 Nr. 213

Lit: Klees 1930, S.23, Abb. 29; Verkaufsprospekt Theatiner-Verlag, o. J.

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

209. GV II – Nr. 138

Papst Pius XI.

Medaille 1923/24

ø 129mm

einseitig

Vs.: Brustbild mit Kopf leicht nach links gewandt

Umschrift: PIUS XI PONTIFEX MAXIMUS MCMXXIII

Signatur am Rand: Th Georgii

Standort: München, Privatbesitz



209.

Vor der Büste hatte der Künstler bereits zwischen 1923 und 1925 drei verschiedene Papstmedaillen gefertigt, eine weitere folgte 1929.

GV II 1906-28 Nr. 138

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

210. GV II – Nr. 139

Papst Pius XI.

Medaille 1923/24

Bronze u. Terrakotta

ø 122 mm u. 129 mm

einseitig

Vs.: Brustbild, nach rechts gewandt

Inschrift umlaufend: PIUS XI PONT MAX MCMXXIII

Standort: München, Privatbesitz



210.

Diese Medaille wurde vom Theatiner-Verlag angeboten. Georgii war zu dieser Zeit künstlerischer Mitarbeiter des Verlags.

GV II 1906-28 Nr. 139

Lit.: Verkaufsprospekt Theatiner –Verlag

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

211. SV E – Nr. 16

Papst Pius XI.

Medaille 1925

Bronze

ø 100 mm u. 45 mm

Silberanhänger ø 3 cm

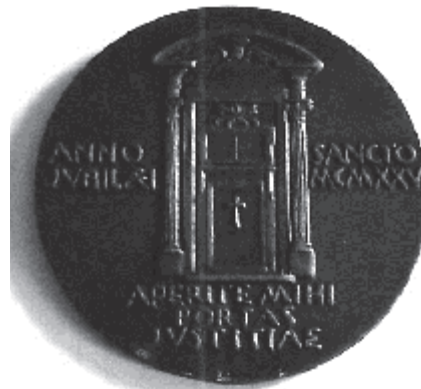
Vs.: Kopf im Profil n. links

Inschrift umlaufend: PIUS XI. PONTIF. MAX. PAX CHRISTI IN REGNO

Rs.: Heilige Pforte in der Peterskirche

Inschift: ANNO JVBILAE/SANTO MCMXXV / APERITE MIHI / PORTAS JVSTITIAE

Standort: NL Th. Georgii



211.

Die Medaille wurde zur Öffnung der Heiligen Pforte im Jahr 1925 von Georgii gefertigt. Sie befindet sich nicht in seinem Werkverzeichnis 1906-28, jedoch in seinem Nachlass.

SV E 1906-28 Nr. 16

Foto: 211. Stefani

212. SV – Nr. 31

Papst Pius XI. Medaille zum Goldenen Priesterjubiläum 1929 Bronze u. Silber

Ø 60 mm

Vs.: Brustbild im Profil nach links mit Camasus und Birett
Inscription umlaufend: PIUS XI PONTIFEX MAXIMUS ANNO VIII
Signatur unten rechts: TH.GEORGII

Rs.: Inschrift in elf Zeilen: PIO XI. PONT MAX / PATRIS CARITATE AC / SAPIENTIA AD
PVRVM / SCAE ECCLESIAE SPIRITVM / CASTE FIRMITER FOVENDVM / INCITANTI
SODALES GERMANICI / ACADEMICA LAVREA ORNATI / PERGRATE
OBSEQUENTISSO / AB INITO EIVS SACERDOTI T / ANNVM / CELEBRANTES / D D
Randschrift: BAYER. HAUPTMÜNZAMT

Standort: NL Th. Georgii; München, Staatliche Münzsammlung



212.

Am 14. Februar 1929 begann Georgii die Papstmedaille zu modellieren und schickte diese bereits sechs Tage später zum Münzamt. Im April 1929 verkleinerte er die Medaille, so dass ein Stück des Schulteransatzes fehlt und die Rückseite auf acht Zeilen reduziert wurde.

SV 1928-63 Nr. 31

Quelle: NL Th. Georgii; Werkheft 1927-30;
Staatliche Münzsammlung München, Inv. – Nr. 530

Lit.: H. Klees S.27, Abb. 47

Foto: 212. entnommen Klees

213. SV – Nr. 32

**Papst Pius XI.
Prägemedaille 1929
Bronze**

Ø 4,6 cm (Verkleinerung)

Rs. 8-zeilig

Standort: NL Th. Georgii;

München, WAF Nymphenburg; München, Staatliche Münzsammlung



213.

Diese Medaille schenkte der Künstler Kronprinz Rupprecht und schrieb dazu am 17. März 1929: „*Sie ist wieder direkt in Stahl geschnitten, wie die Medaille Eurer K.H. bei der ich zum ersten Mal diese Technik wagte. Dasselbe Relief auf großer Fläche, an der mit Rücksicht auf die Inschrift, die zu klein geraten ist, in Arbeit und ich möchte EKH ein Exemplar davon bringen, sowie die ersten Stücke geprägt sind.*“ (GHA)

SV 1928-63 Nr. 32

Quelle: Wittelsbacher Ausgleichsfonds Nymphenburg Inv. – Nr. P VII 0090;

Staatliche Münzsammlung München, Inv. Nr. M 2770;

GHA Nachlass Kronprinz Rupprecht Akt 290, Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht v. 17.3.1929

Foto: 213. WAF Nymphenburg

214. GV – Nr. 108

Papst Pius XII – Nuntius Eugenio Pacelli
Bronzebüste 1922

breites Brustbildnis mit Scheitelkämpchen, Soutane, Schulterumhang und Brustkreuz mit Kette
Metallständer

Standort: München, Privatbesitz



214.

Eugenio Pacelli war von 1917-1925 als päpstlicher Nuntius in München und anschließend Kardinalstaatssekretär in Rom. 1939 wurde er zum Papst Pius XII. gewählt. Seit seiner ersten Begegnung 1917 mit Dietrich v. Hildebrand war der Nuntius oft Gast im Hildebrandhaus und lernte dort auch Theodor und Irene Georgii und Walter Braunfels kennen. Alice v. Hildebrand beschrieb die Porträtsitzungen: „*Dietrich legte Wert darauf anwesend zu sein, wenn Nuntius Pacelli Modell saß für eine Büste an der Fedja arbeitete und Walter zu seiner Unterhaltung auf dem Klavier spielte.*“ Georgii schrieb als Bemerkung zu der Büste in sein Werkverzeichnis („*im Besitz von Freih. v. Cramer-Klett*“) Klees schreibt jedoch 1930, dass die Bronzebüste 1921 angefertigt wurde und sich „*im Besitz des Kardinal-Staatssekretärs Pacelli in Rom*“ befinde. Inzwischen ist die Büste im Privatbesitz der Familie.

GV II 1906-28 Nr. 108

Lit.: H. Klees 1930, S. 23, Abb. 31; Alice v. Hildebrand, S.179

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

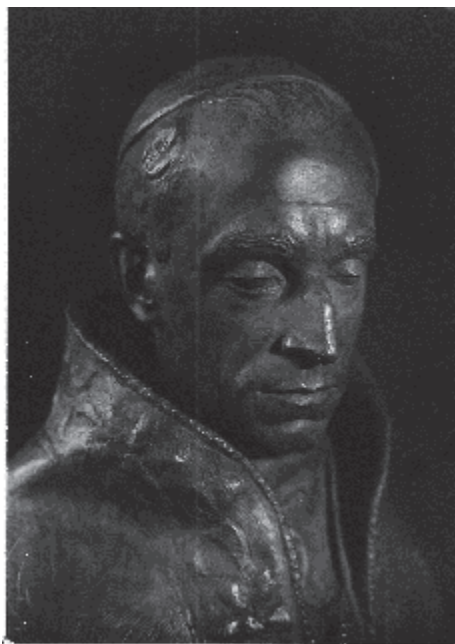
215. SV – Nr. 157

**Papst Pius XII.
Bronzebüste 1939**

Höhe: 63 cm, Breite: 64 cm, Tiefe: 25 cm
Brustbild mit Inthronisierungsornat
Ovaler Sockel mit Inschrift: PIUS XII PONTIFEX MAX
Standort: unbekannt



215.



215.1. Bronze (Ausschnitt)



215.2. Postkarte

Papst Pius XII. war von 1939-1958 Pontifex der katholischen Kirche. Die „Erste Papstbüste“ modellierte Georgii kurz nach der Papstenthronisierung. Als Vorlage benutzte er eine Postkarte, die sich mit dem Datum vom 11.3.39 im Nachlass des Bildhauers befindet. Georgii übernahm davon die Darstellung des Papstes im prunkvollen Ornat. Die Büste steht auf einem breiten integrierten ovalen Sockel mit Inschrift. Von der Büste in Ton ließ Georgii Aufnahmen anfertigen, die er verschickte, um die Büste in Marmorzement in den Farben Terrakotta (gelbbraun bis rötlich) und grau (wie Sandstein) zum Preis von RM 250,- anzubieten (*NL Th. Georgii, Briefe*). Über einen Verkauf gibt es keine Information. Die große Verehrung des Papstes zeigt sich in den verschiedenen Büsten, die der Künstler von Pius XII besonders in den fünfziger Jahren modellierte. Dabei veränderte er nach vorliegenden Fotografien die alternden Gesichtszüge und den Habit des Papstes. Daneben entstanden verschiedene Medaillen, Plaketten und Reliefs. Weitere Entwürfe, die sich als Abbildungen im Nachlass des Künstlers befinden zeigen, wie sehr Georgii damit gerungen hat, den besten Ausdruck für die Persönlichkeit des Papstes zu finden. Alice v. Hildebrand schrieb zu dem freundschaftlichen Verhältnis zwischen Georgii und dem Papst: „*Nachdem Pacelli Papst geworden war, ging Fedja im Vatikan ein und aus.*“

SV 1928-63 Nr. 157

Quelle: NL Th. Georgii: Briefe, Theodor Georgii an den Bischof von Regensburg, vom 15.4.1939.

Lit.: Alice v. Hildebrand, S. 179

Fotos: 215. Georg Georgii; Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert);

215.2: G. Felici, Roma;

216. SV – Nr. 247

**Papst Pius XII.
Kleine Büste 1954
Bronze**

Höhe 25 cm

Signatur hinten: Th. Georgii 1954

Standort: unbekannt



216.

Die Aufnahme im Nachlass Georgiis beschriftete der Künstler auf der Rückseite:
„überholt.“ Die Büste wurde 2013 im Kunsthandel angeboten.

SV 1928-63 Nr. 247

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

217. SV – Nr. 248

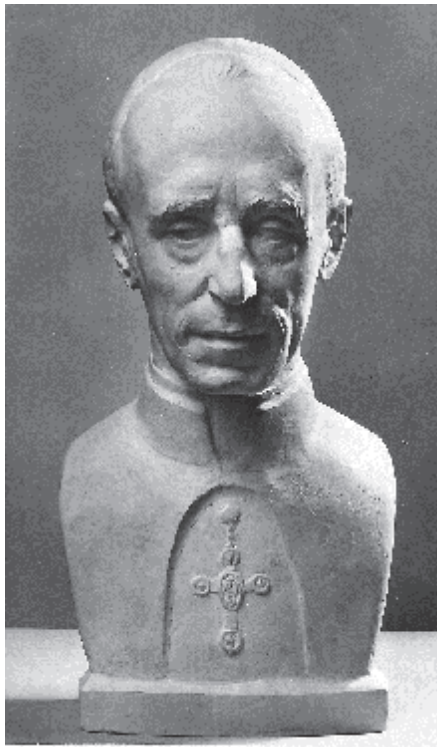
Papst Pius XII.
Gipsbüste 1956
„missglückt“

Höhe 54 cm

Brustbild mit Pektorale

Signatur hinten: Th. Georgii München 1956

Standort: NL Th. Georgii



217.

Diese Aufnahme der Gipsbüste hat Georgii mit dem Vermerk: „Missglückte Büste“ versehen. Die Büste befindet sich noch im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 248

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

218. SV – Nr. 272

**Papst Pius XII.
Bronzebüste 9/1961**

Höhe ca. 60 cm, Steinsockel 8 cm
Brustbild mit Pelzkragen
Standort: NL Th. Georgii



218.

Für eine schon um 1957 begonnene Papstbüste reiste Georgii nach Rom um Studien vor Ort anzufertigen. Nach dem Tod des Pontifex wurde die Büste vom Künstler im Juli 1961 überarbeitet. Auf dem Umschlag mit Aufnahmen von dieser Büste in Arbeit notierte Georgii: „*Stadium meiner letzten Büste meines geliebten Hl. Vaters Pius XII (Eugenio Pacelli) Sept. 1961*“. Georgii machte bis zur Fertigstellung dieser Büste viele Entwürfe. Der Pelzbesatz, der den Hals umschließt und vor der Brust liegt, ist das bestimmende Kleidungsstück. Das Gesicht mit halbgeschlossenen Augen wirkt müde am Ende seiner irdischen Zeit.

SV 1928-63 Nr. 272
Foto: 218. Stefani

219. SV – Nr. 279

**Papst Pius XII.
Gipsbüste 1963**

dunkel patiniert

Höhe 61 cm

Signatur: Th. Georgii 1963

Standort: München, Privatbesitz



219.

In seinem letzten Lebensjahr modellierte Georgii noch eine weitere Büste von Papst Pius XII. Der Gesichtsausdruck, jetzt mit geöffneten Augen, wirkt verklärt. Die Büste befindet sich im Besitz der Familie des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 279

Foto: 219. Stefani

220. SV – Nr. 214

**Papst Pius XII.
Gipsrelief 1952**

dunkel patiniert

Durchmesser ca. 20 cm

Inschrift umlaufend: PIUS XII PONT MAX ANNO DOMINI MCMLII

ohne Signatur

Standort: NL Th. Georgii



220.



220.1.

Das Gipsrelief befindet sich im Nachlass des Künstlers. Hierbei orientierte er sich an einer Fotografie des Papstes. Auch die folgenden Reliefs von 1954 und eine Plakette 1956, nehmen diese Aufnahme des Papstes zum Vorbild.

SV 1928-63 Nr. 214

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert); 220.1. G. Felici, Roma

221. SV – Nr. 224, 225

**Papst Pius XII.
Gipsrelief 1954**

dunkel patiniert
42 x 30 cm
Kopf nach links im Profil mit Pelzkragen
Inscription unten: PIUS XII PON M
Gipsrelief:
ohne Signatur
Standort: NL Th. Georgii

Steinrelief:
Signatur unter Halsabschnitt: TH. Georgii 1954
Standort: NL Th. Georgii



221.



220.1.

Die hier abgebildeten Reliefs befinden sich im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 224, 225

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert)..

222. SV – Nr. 203

**Papst Pius XII.
Medaille 1950
Neusilber**

Ø 42 mm

Vs.: Kopf im Profil nach links

Umschrift: PIUS XII PONTIFEX MAX

Signatur unten am Rand: TH.GEORGII 1950

Rs.: Peterskirche in Rom vom Petersplatz gesehen

Umschrift ANNO SANCTO MCML

Geprägt: Firma Deschler München

Standort: München, WAF Nymphenburg; München, Staatliche Münzsammlung

Bleiguss: NL Th. Georgii



222.



222.1.

Von der Medaille ist der Bleiguss zur Probe im Nachlass von Georgii erhalten.

SV 1928-63 Nr. 203

Quelle: Archiv WAF Inv.-Nr. P VII 0094; Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 534

Foto: 222. WAF Nymphenburg; 222.1. Stefani

223. SV – Nr. 205

Papst Pius XII.

Plakette 1950

Bronze

einseitig

Ø 140 mm u. 155 mm

Kopf im Profil nach links

Bronze vor dunkel patiniertem Hintergrund und uni Bronze

Umschrift: PIUS XII PONTIFEX MAX

Signatur unten am Rand: TH.GEORGII 1950

Standort: NL Th. Georgii



223.

Die Plakette ist eine Vergrößerung des Porträts der Medaille von 1950

SV 1928-63 Nr. 205

Foto: 223. Stefani

224. SV – Nr. 249

**Papst Pius XII.
Bronzeplakette 1956
einseitig**

Ø 140 mm

dunkel patiniert

Kopf nach links im Profil mit Pelzkragen u. Schulteransatz

Signatur unter Brustansatz: Th.Georgii

Aufschrift umlaufend: LXXX OPVS IVSTITIAE PAX PIVS XII PAPA ANNO DOMINI
MCMLVI

Standort: NL Th. Georgii



224.

Diese Plakette befindet sich auch im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 249

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

225. SV – Nr. 77

Pastor, Constanze Freifrau von 1930
angelehnte Büste
Ton

rechteckige Platte

Inschrift: CONSTANZE FREIFRAU V PASTOR

Standort: unbekannt



225.

1929 wurden Georgii Grab- und Gedenktafeln für Ludwig v. Pastor (Kat.489 u. 450) an und in der Wiltener Pfarrkirche in Innsbruck angebracht. Im Dezember des Jahres machte Georgii Porträtaufnahmen von Frau v. Pastor mit seiner Leica-Kamera zur Vorbereitung dieses Porträts.

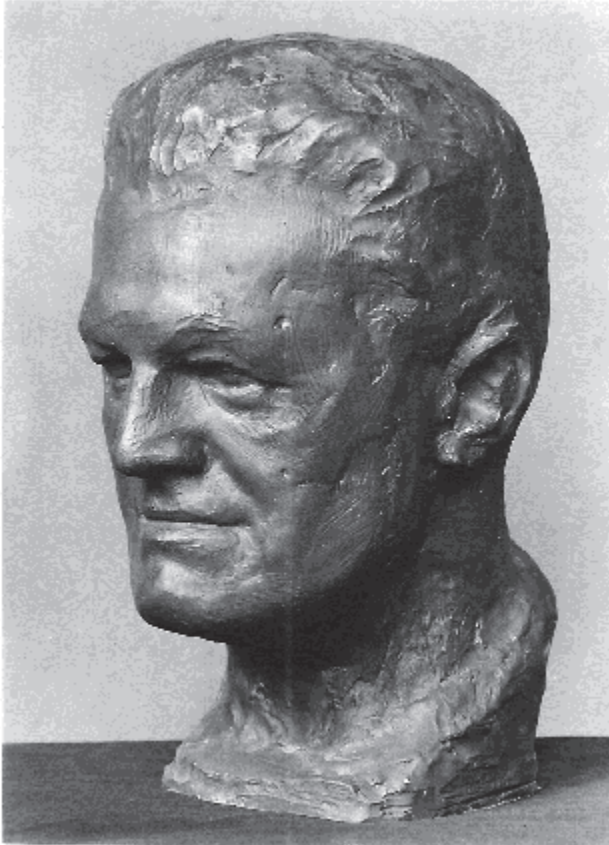
SV 1928-63 Nr. 77

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

226. SV – Nr. 280

Pater Delp, Alfred S.J.
Gipsbüste 1963

patiniert
lebensgroß
Büste mit Halsansatz
Standort: München, Pfarrei Heilig Blut



226.

Der Jesuitenpater Alfred Delp (1907 Mannheim-1945 Berlin-Plötzensee) wurde 1937 zum Priester geweiht. Er gehörte der 1942 gegründeten Widerstandsgruppe um Graf von Moltke, dem „Kreisauer Kreis“, in München an. Am 28. Juli 1944 wurde der Seelsorger nach einer Messe in der Bogenhausener Kirche Heilig Blut von der Gestapo verhaftet, da sie ihn verdächtigte an der Verschwörung des 20. Juli beteiligt gewesen zu sein. Nur wenige Tage später wurde Delp in das Gestapo-Gefängnis Berlin-Moabit verlegt. Zum Tode verurteilt wegen Hoch-, Landesverrat und Wehrkraftzersetzung wurde er am 2. Februar 1945 mit 37 Jahren von den Nationalsozialisten in Plötzensee gehängt. Delp war ein Mann des geistigen Widerstandes gegen den Nationalsozialismus und Vordenker für das bürgerliche Engagement in einer Demokratie. Ein Gedenkstein für die katholische Widerstandsgruppe um Pater Delp befindet sich auf dem Friedhof von St. Georg in Bogenhausen. Eine Seligsprechung von Pater Delp ist bis heute nicht erfolgt.

Georgii kannte wahrscheinlich persönlich Pater Delp, der ab 1939 als Seelsorger in seiner Pfarrgemeinde Heilig Blut in Bogenhausen unter der Leitung von Pfarrer Blumschein tätig war.

Das Bildnis von Pater Delp entstand 1963, im letzten Lebensjahr von Georgii. Die Aufnahme ist rückseitig beschriftet: „*Büste v. Pater Delp von Theodor Georgii entstanden 1963*“.

Besonders auffällig ist hier die Oberflächenbehandlung in einer ungeglätteten Modellierung, die sonst nicht vorkommt. Dies deutet darauf hin, dass die Arbeit nicht vollendet werden konnte, da Georgii im August des Jahres verstarb. Das Wesentliche im Ausdruck, wie Güte, Menschlichkeit und Verinnerlichung, ist eindrucksvoll gestaltet.

SV 1928-63 Nr. 280

Foto: Alte Aufnahme im Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

227. GV II – Nr. 61

**Pater Holzapfel OSB, Heribert
Tonbüste 1917**

Breites Brustbild mit Kutte auf integriertem ovalem Sockel
Inchrift: P. HERIBERT HOLZAPFEL



227.

Der Franziskanermönch Heribert Holzapfel (1886 Neckarsulm-1936 auf einer Reise in Ostpreußen) wurde durch das „Handbuch der Geschichte des Franziskanerordens“ (1909) bekannt.

Die Familie Georgii war mit Pater Holzapfel befreundet, da sein Name immer wieder in Briefen von Theodor und Irene Georgii erwähnt wird. Die Abbildung der sich in Arbeit befindenden Tonbüste zeigt, dass die Medaille schon vorher fertig war.

GV II 1906-28 Nr. 61

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

228. GV II – Nr. 62

**Pater Holzapfel OSB, Heribert
Medaille 1917**

Ø ca. 30 mm

GV II 1906-28 Nr. 62

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

229. SV – Nr. 151

Pater Holzapfel OSB, Heribert
Tonbüste 1937

Brustbild mit schmalem Sockel
Inscription: PRAELAT HOLZAPFEL
Standort: unbekannt



229.

Zwanzig Jahre später, nach dem Tod von Pater Heribert 1936 modellierte Georgii eine weitere Büste, die sich an der ersten orientierte.

SV 1928-63 Nr. 151

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

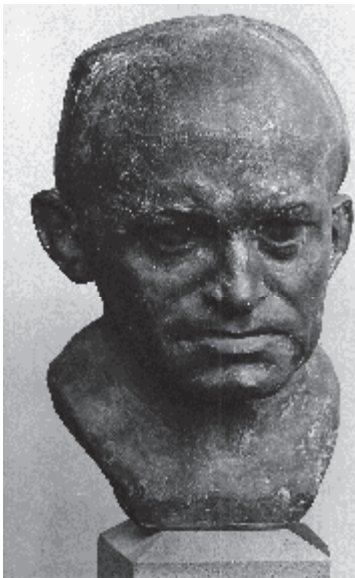
230. SV – Nr. 267

**Pater Lippert SJ, Peter
Kleine Gipsbüste patiniert um 1960**

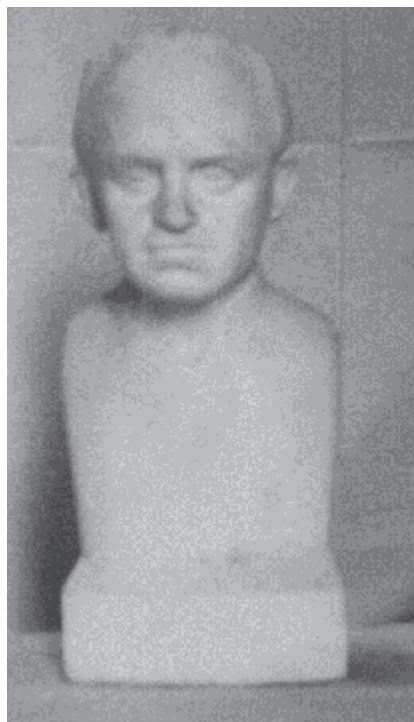
Büste mit Halsansatz auf Steinsockel
Standort: unbekannt

Gipsbüste um 1960

Höhe 30 cm
hermenartiger hoher Sockel
Inscription: REF. PATER PETER LIPPERT S.J.
Standort: NL Th. Georgii



230.



230.1.

Pater Peter Lippert (1879 Altenricht-1936 Locarno) erhielt 1909 die Priesterweihe. Bekannt wurde er durch seine seelsorgerischen Gespräche, die er auch publizierte und ab 1930 durch seine Rundfunkpredigten. Pater Lippert war auch Autor für den Theatiner-Verlag, für den Georgii die Buchgestaltung künstlerisch betreute. 1924 veröffentlichte Pater Lippert mit dem Maler für christliche Kunst Gerhard Fugel das Buch: „Biblische Geschichte in Bild und Wort.“

Die hermenartige Gipsbüste befindet sich im Nachlass des Künstlers. Das Porträt entspricht der patinierten Büste mit kurzem Halsansatz.

SV 1928-63 Nr. 267

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

230.1. Stefani

231. SV – Nr. 74

Pater Mager OSB, Dr. Alois
Tonbüste 1930



231.

Pater Dr. Alois Mager (1883 Württemberg-1946 Salzburg) war Mönch in der Erzabtei Beuron b. Salzburg. Seit 1924 unterrichtete er dort an der Universität. Schon in den zwanziger Jahre gehörte Pater Mager zu den Autoren im Theatiner-Verlag für den auch Georgii künstlerisch tätig war. Die Freundschaft der Familie Georgii zu Pater Alois scheint sehr eng gewesen zu sein, da er auch an Familienfesten teilnahm (*Briefe*).

Georgii machte im Sommer und Dezember 1929 von Pater Mager viele Fotografien nach denen das Porträt entstanden ist.

SV 1928-63 Nr. 74

Quelle: NL Th. Georgii, Briefe

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

232. SV – Nr. 187

Pater Mager OSB, Dr. Alois
Terrakottarelief 1946/47

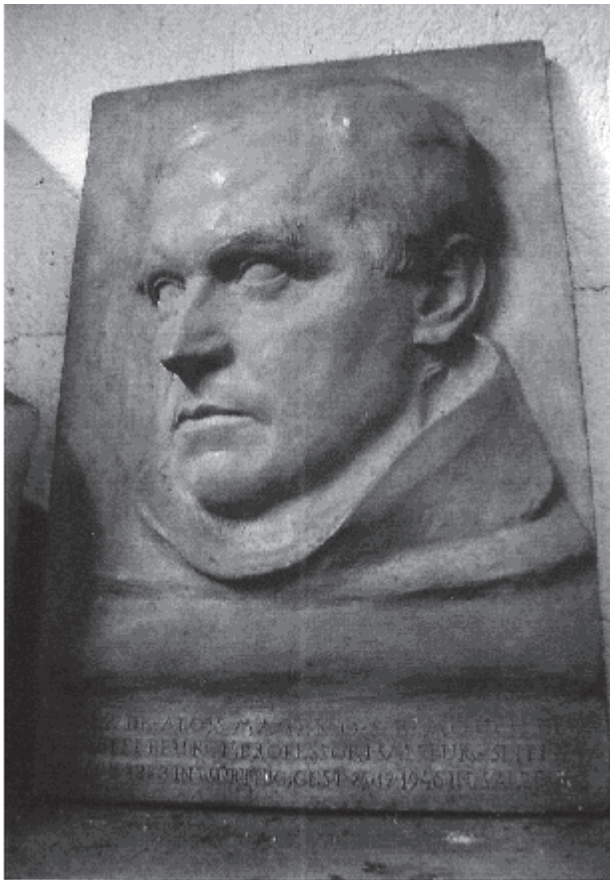
45x30 cm

angelehnte Büste

Kopf im $\frac{3}{4}$ Profil nach links, mit Kuttenkragen

Inscription auf Sockel: DR. ALOIS MAGER OSB MÖNCH DER / ERZABTEI BEURON
PROFESSOR I SALZBURG SEIT 1924 / GEB 21.8.1883 IN WÜRTTBG GEST. 26 12. 1946 IN
SALZBURG

Standort: NL Th. Georgii



232.

Das Relief modellierte Georgii nach dem Tod von Pater Alois und hielt sich dabei weitgehend im Porträt an die Büste von 1930. Das Terrakottarelief befindet sich im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 187

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

233. SV – Nr. 257

Pater Mayer SJ, Rupert
Gipsbüste 1957

Brustbild mit Sockel
Standort: unbekannt



233.

Pater Rupert Mayer (1876-1945) studierte Theologie in Freiburg, München und Tübingen. 1912 wurde er mit der Großstadtseelsorge in München beauftragt. Als Feldgeistlicher zog er 1914 an die Front. Rupert Mayer erkannte schon vor 1933 die Gefahr des Nationalsozialismus und bekämpfte ihn in seinen Predigten. Im April 1937 erhielt er von der Gestapo Predigtverbot. Da sich der Jesuit nicht daran hielt, wurde er im Juni verhaftet und für sechs Monate in der Strafanstalt Landsberg inhaftiert, trotz Protesten von Kardinal Faulhaber. Nach seiner Haftentlassung im Mai 1938 predigte Mayer unerschrocken weiter. Daraufhin wurde er wieder im November in das Konzentrationslager Sachsenhausen gebracht, wo er lebensgefährlich erkrankte. Die Gestapo übergab ihn im August 1940 der Benediktinerabtei Ettal zur Klosterhaft. 1945 kehrte er nach München zurück und starb am 11. November 1945 während der Messe in der Kreuzkapelle von St. Michael. Das Grab des unbeugsamen Seelsorgers befindet sich in der Münchner Bürgersaalkirche der Marianischen Männerkongregation, das von vielen Bürgern besucht wird. Jüngst wurde dort auch ein Museum zur Erinnerung eingerichtet. Am 3. Mai 1987 fand in München unter großer Anteilnahme der Bevölkerung die Seligsprechung durch Papst Johannes Paul II. statt. Die erste Büste wurde im Sommer 1957 von Georgii modelliert. Als Vorlage benutzte er ein Foto aus der Tageszeitung.

SV 1928-63 Nr. 257

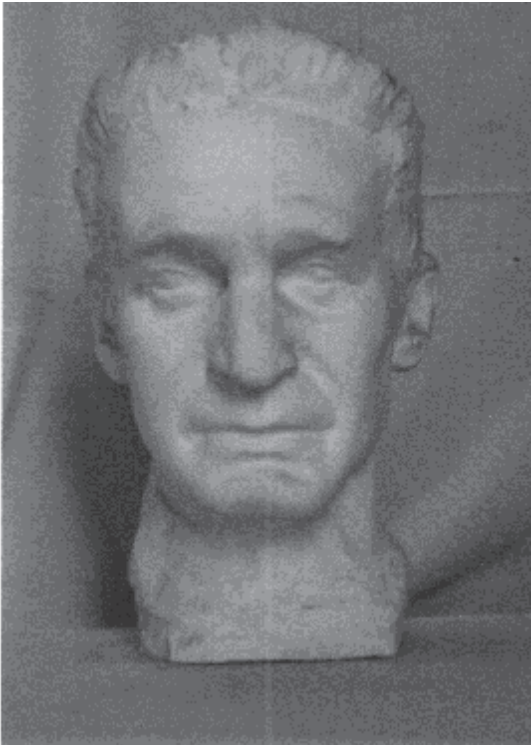
Lit.: Ausst.-Kat.: Kardinal Michael von Faulhaber, München 2002, S. 354-360;
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

234. SV – Nr. 268

Pater Mayer SJ, Rupert
Gipsbüste um 1960

Höhe 34 cm

Standort: München, Privatbesitz



234.

Um 1960 entstand eine weitere Gipsbüste, die sich im Nachlass des Künstlers befindet. Die 1957 im Kleriker-Modus modellierte Büste mit Soutane, entspricht der Typologie des Unbeugsamen in den idealisierten und Distanz wahrenden Gesichtszügen. Das spätere Bildnis wurde vom Künstler in ein persönliches Porträt verändert, das die Zuneigung von Georgii zu Pater Rupert spüren lässt.

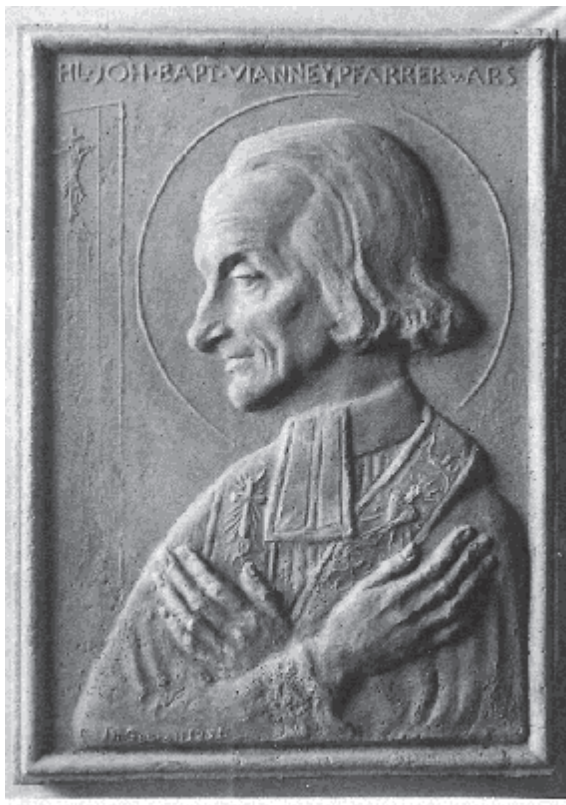
SV 1928-63 Nr. 268

Foto: 234. Stefani

235. SV – Nr. 246

Pfarrer Vianney, Joh. Bapt. von Ars
Tonrelief 1956

Brustbild mit überkreuzten Händen in einem Rahmen
Kopf im Profil nach links mit Heiligenschein
Inschrift oben HL JOH BAPT. VIANNEY, PFARRER v. ARS
Signatur unten: Th. Georgii 1956
Standort: unbekannt



235.

Der französische Pfarrer Jean Marie Baptiste Vianney (1786 Nähe Lyon-1859 Ars) wurde 1815 in Grenoble zum Priester geweiht und kam 1818 als Landpfarrer nach Ars. Dort wirkte er seelsorgerisch in seinen Predigten und besonders durch seinen Zuspruch im Beichtstuhl. Seit 1826 wurde Ars zum Pilgerort, da Pfarrer Vianney Heilungswunder zugesprochen wurden. In Anerkennung seines Wirkens wurde er 1855 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Über seiner Pfarrkirche bauten die Bürger von Ars zum Dank eine Basilika. Die Kanonisation erfolgte 1925 und 1929 wurde er zum Patron aller Pfarrer ernannt.

Schon 1924 hatte Georgii eine Medaille angefertigt, wie aus seinem Werkverzeichnis (GV II Nr. 142) hervorgeht, von der jedoch keine Abbildung vorliegt.

Das Relief modellierte er auf Bitten eines Bekannten nach alten Bildern (Brief).

SV 1928-63 Nr. 246

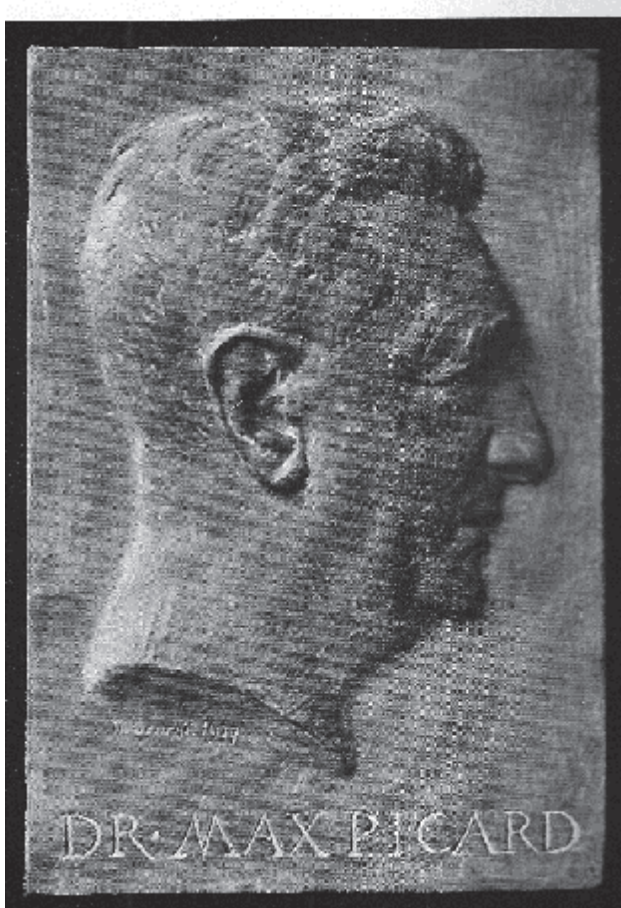
Quelle: NL Th. Georgii: Briefe

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

236. GV II – Nr. 232

Picard, Dr. Max
Terrakottarelief 11/1927

Ca. 40x30 cm
Kopf im Profil nach rechts
Inscription unten: .DR. MAX PICARD
Signatur unter Halsabschnitt: Th. Georgii 1927
Standort: unbekannt



236.

Dr. Max Picard (1888-1965) studierte Medizin in Freiburg, Kiel, Berlin und München. Als Arzt war er bis 1918 in München tätig, dann gab er seinen Beruf auf und befasste sich mit philosophischen und theologischen Fragestellungen. Als freier Schriftsteller zog er nach Neggio in den Tessin. Hier schrieb er 1930 das damals viel gelesene Buch: „Das Menschengesicht.“

Mitte der fünfziger Jahre fuhr Georgii zur Erholung nach Neggio und führte dort auch einen Kapellenbau (Kat.428) und Kreuzwegstationen (Kat.429) aus.

GV II 1906-28, Nr. 232

Lit.: Klees 1930, Abb. 42

Kloeden, Wolfdietrich: Max Picard, in: bbkl, Band VII (1994), Spalte 561-565

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

237. SV – Nr. 189

Planck, Max
Tonbüste 1948

Standort der Gipsbüste: München, Privatbesitz



237.

Max Planck (1858 Kiel-1947 Göttingen) war seit 1889 Professor und Direktor des Instituts für theoretische Physik an der Berliner Humboldt Universität, von 1912-38 Sekretär der Preußischen Akademie der Wissenschaften und von 1930-37 Präsident der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft (ab 1948 Max-Planck-Gesellschaft) in Berlin. 1918 erhielt Max Planck den Nobelpreis für Physik.

Unmittelbar nach seinem Tod gab es eine Initiative, ihm ein Denkmal (Kat.465) zu errichten, für das 1948 ein „geschlossener Wettbewerb“ ausgeschrieben wurde, an dem Georgii teilnahm. Zu den Wettbewerbsbedingungen gehörte auch die Anfertigung einer lebensgroßen Kopfbüste, die der Künstler nach einer Fotografie und nach seinen Erinnerungen modellierte. Georgii hat den Auftrag für das Denkmal jedoch nicht erhalten.

Georgii kannte Max Planck persönlich, mit dem er sich 1938 zu einem „intensiven Gespräch über Wissenschaft und Glauben“ getroffen hatte, wie aus Georgiis handschriftlichen Aufzeichnungen: „Erinnerung an Max Planck“ zu entnehmen ist. Darin zitiert er Max Planck nach der Begegnung: „*Der Wissenschaftler, der durch seine Wissenschaft nicht zum Glauben kommt beweist damit nur, dass er in seiner Wissenschaft nicht ganz in die Tiefe gekommen ist.*“ In einem Vortrag „Religion und Naturwissenschaft“ aus dem Jahr 1937 hatte Planck die Bedeutung religiöser Werte des Christentums dem Ungeist und der Unmoral der NS-Herrschaft entgegen gehalten (SZ).

SV 1928-63 Nr. 189

Quelle: NL Th. Georgii: Handschriftliche Aufzeichnung von 1938: „Erinnerung an Max Planck“.

Lit.: Dieter Hoffmann: Vater der Quanten. In: SZ Nr. 92 v. 19/20. 4. 2008, S. 22

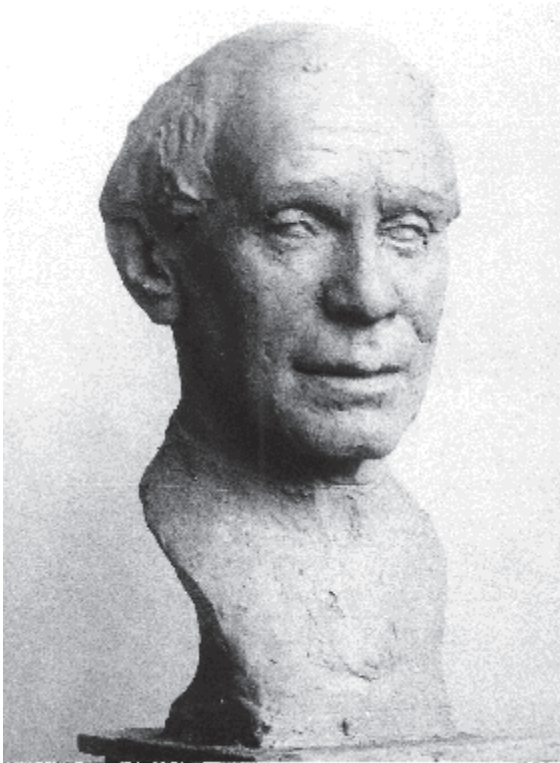
Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

238. SV – Nr. 270

Prälat Blumschein, Max
Tonbüste 1960

Lebensgroß

Standort: München- Bogenhausen, Pfarrei Heilig Blut?



238.

Prälat Max Blumschein (1884-1965) war bereits ab 1916 seelsorgerisch in der Pfarrei St. Georg in Bogenhausen tätig. 1934 wurde er der erste Pfarrer der neuen Kirchengemeinde „Heilig Blut“ in München-Bogenhausen. Zu dieser Gemeinde gehörte auch Theodor Georgii.

Im April 1960 besuchte Georgii den ehemaligen Stadtpfarrer von Bogenhausen, der gerade zum päpstlichen Prälat erhoben worden war. Der Bildhauer wollte von Prälat Blumschein eine Büste anfertigen. Er schrieb dazu in einem Brief an seinen Freund Bruno Levi, dass kein Auftrag für die Anfertigung der Büste bestehe, sondern *„meine Lust diese liebe Persönlichkeit für die Nachwelt zu erhalten“*, Ausschlag für die Anfertigung des Porträts war. Er schrieb weiter: *„Toll schwierige Aufgabe Wirklichkeit und Ausdruck vereinbart einzufangen. Konventionelle Sitzungen führen dazu nicht. So besuche ich ihn von Zeit zu Zeit auf 5-10 Minuten im Pfarrhaus von St. Georg (2 Minuten gehen). Dann eile ich ins Atelier zurück und arbeite glücklich. So machts der alte staubige Bildhauer.“*

SV 1928-63 Nr. 270

Quelle: NL Th. Georgii Briefe: Th. Georgii an Bruno Levi vom 5. April 1960;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

239. GV II - Nr. 104 u. 128

**Prälat Münch, Franz Xaver
Terrakottabüste 1/1922**

Höhe: 56 cm

Signatur: Th. Georgii Nov. 1921

Standort: NL Th. Georgii



239.

Prälat Dr. Franz Xaver Münch (1883 Köln–1940 Florenz) promovierte 1923 zum Dr. der Theologie. Als Generalsekretär des Katholischen Akademikerverbands setzte er sich ab 1928 zusammen mit Erzabt Peter Klotz von St. Peter in Salzburg (Kat.287) für die Errichtung einer Katholischen Universität in Salzburg ein, die 1932 unter dem Vorsitz von Münch Gestalt annehmen sollte. 1933 vertraute Münch auf die „Zähmung Hitlers“ und empfahl Kompromisse mit dem Regime einzugehen. 1938 wurde jedoch der Katholische Akademikerverband verboten und aufgelöst, damit verlor Münch seine Lebensaufgabe. Im Herbst 1939 zog er sich nach Florenz zurück und starb dort 1940. Er wurde in Rom auf dem Campo Santo Teutonico beigesetzt.

Die Terrakottabüste von Münch befindet sich noch im Nachlass des Künstlers. 1924 fertigte Georgii eine Bronzeplakette, von der keine Abbildung vorliegt.

GV II 1906-28 Nr. 104 u. 128 (Plakette)

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

240. GV II – Nr. 57

**Puttkammer, Freiherr von
Nussbaumrelief 1916**

Von dem einzigen Holzrelief, das Georgii fertigte liegt keine Abbildung vor.

GV II 1906-28 Nr. 57

241. GV II – Nr. 105

Reinach, Anneliese
Terrakottabüste

4/1922

lebensgroß
auf geschwungenem Sockel
Standort: unbekannt



241.

Anneliese Reinach, geb. Scheunemann war die Ehefrau von Heinrich Reinach, der mit Dietrich v. Hildebrand befreundet war. Bei seinem Bruder Prof. Adolf Reihnach studierte Dietrich in Göttingen. 1917 wurde Heinrich Reinach in Flandern getötet. Anneliese Reinach emigrierte im Dritten Reich nach Brasilien, um der Judenverfolgung zu entkommen (*Alice v.Hildebrand*).

Georgii hat zwei weitere Kinderbildnisse für die Familie Reinach gearbeitet, diese können jedoch keiner Abbildung zugeordnet werden.

GV II 1906-28 Nr. 105

Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle Nr. 24 u. 16

Lit.: Alice v. Hildebrand 2003, S. 146

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

242. GV II – Nr. 132

Reinach, Adolf (Kind)
Bronzeplakette 12/1924

Zu Weihnachten fertigte Georgii eine Plakette mit dem Porträt des Jungen von Anneliese Reinach. Die Plakette ist im Werkverzeichnis enthalten, es fehlt jedoch eine Abbildung. Für das Kind fertigte der Künstler Ende Februar 1928 ein Tonmodell für ein „Grabmal vom Kind Adolf Reinach“, das in Marmor auf dem Schwabinger Friedhof aufgestellt wurde, wie aus seinem Werkheft zu entnehmen ist.

GV II 1906-28 Nr. 132
Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30.

243. SV – Nr. 11

Reinach, Brigitte (Kind)
angelehnte Gipsbüste 12/1928

lebensgroß

Georgii hat diese Büste in nur wenigen Tagen fertig gestellt, wie er in sein Werkheft am 10. Dezember 1928 notierte. Eine Negativrolle mit Porträtaufnahmen des Kindes ist im Nachlass erhalten.

SV 1928-63 Nr. 11
Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30.; NL Th. Georgii Negativrolle 16

244. SV – Nr. 75

Richthofen, Manfred Freiherr von
Tonbüste ca. 1930

Kopfbildnis mit Fliegermütze
Standort: NL Th. Georgii



244.

Der Offizier Manfred Freiherr v. Richthofen (1892 Breslau-1918 Vaux-sur-Somme) war ein berühmter Jagdflieger im Ersten Weltkrieg. Mit 26 Jahren stürzte der Staffelführer mit seinem roten Kampfflugzeug ab und wurde als „Roter Baron“ zu einem Idol.

Georgii stellte ihn als Jagdflieger mit Mütze dar. Die alte Aufnahme im Nachlass des Künstlers ist beschriftet: „*Fliegerleutnant 1. Krieg Richthofen*“. Die Büste befindet sich im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 75

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

245. GV II – Nr. 38

Frau Rilke
Relief 1912

Ohne Abbildung
GV II 1906-28 Nr. 38

246. SV – Nr. 8

Röntgen, Wilhelm Conrad
Große Bronzestatue 1928

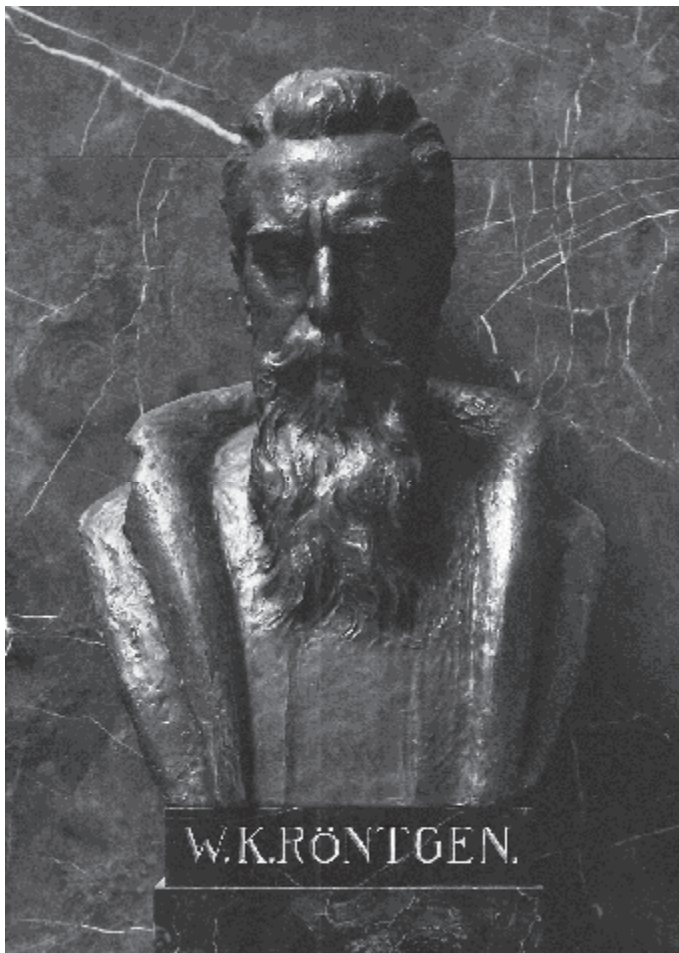
Höhe 85 cm

Überlebensgroßes Brustbild auf hohem Marmorsockel

Inscription auf Sockelstreifen: W.K. RÖNTGEN

Standort: München, ehemals Lichthof der Ludwig-Maximilians-Universität

Nach 1954: Physikalischer Trakt im Hauptgebäude der LMU



246.

Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) arbeitete zunächst in Straßburg und Gießen. 1888 erhielt er einen Ruf nach Würzburg, wo er 1895 die Röntgenstrahlen entdeckte. 1900 kam er an die Universität in München, ein Jahr später erhielt er den ersten Nobelpreis für Physik.

Zum seinem siebzigsten Geburtstag 1915 schuf Hildebrand im Auftrag von Theodor Boveri, Professor für Zoologie in Neapel und anderen Kollegen, eine Bronzestatue von Röntgen (Hass), die Georgii 1928 weitgehend als Vorlage für eine überlebensgroße Büste diente. Die Büste begann Georgii am 10. Juli 1928 in Ton zu modellieren, am 13. Juli 1928 wurde sie in Gips gegossen. Die Einweihung der Bronzestatue im Lichthof der Universität fand am 28. Juli 1928 statt (Werkheft). Sie gleicht im Format und in der Aufstellung der Görresbüste von 1926, die schon vorher aufgestellt worden war.

Geist und Würde vermitteln die Gesichtszüge von Roentgen, die durch den ernsten Blick und langen Bart noch betont werden.

Die Röntgenbüste ist im Inventarverzeichnis von 1931 als Universitätsbesitz mit einem Anschaffungswert von M 3.500 verzeichnet (UAM SA 785/2421/444). Im Krieg wurden die Büsten des Lichthofs (Görres, Karl v. Amira, Röntgen, Lujo von Brentano, Bischof Sailer) in den Keller des Hauptgebäudes geräumt und 1954 dort begutachtet. Bei der Röntgenbüste wurde vermerkt: „*erbsgroße Löcher unter einem Auge und am Kragen*“ (UAM SA 785/234). Daraufhin wurde die Büste zur Instandsetzung in die Räume der Bauleitung gebracht und später im Physikalischen Trakt des Hauptgebäudes der Universität aufgestellt.

SV 1928-63 Nr. 8

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; UAM Akt SA 785 / 2421(KU) v. 4.12.1931. 444

(KU) v. 31.12.1931, 234 (KU) v. 30.11.1954, 3288 (KU) v. 1.12.1954

Lit.: Klees 1930, S. 24, Abb. 35; Hass 1984, S. 205, Abb. 222;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

247. SV – Nr. 9

Kleine Bronzebüste 4/1928

Höhe 39 cm

Inschrift: WILHELM C ROENTGEN (E in O eingeschrieben)

Signatur links: Th. Georgii 1928

Gipsbüste patiniert:

Standort: München, Privatbesitz



247.

Die kleine Röntgenbüste wurde im Oktober 1928 von Georgii in Gips gegossen, eine Bronzebüste am 6.4.1929 nach Japan verschickt (Werkheft).

Im Vergleich zur der großen Büste ist der Kopf leicht nach rechts gewandt, Haare und Bart sind weniger geordnet. Diese Büste war vom Künstler offensichtlich mehr für eine Aufstellung im Privatbereich - auch im Ausland - bestimmt, da er die Schreibweise von Röntgen (O mit E eingeschrieben) änderte.

SV 1928-63 Nr. 9

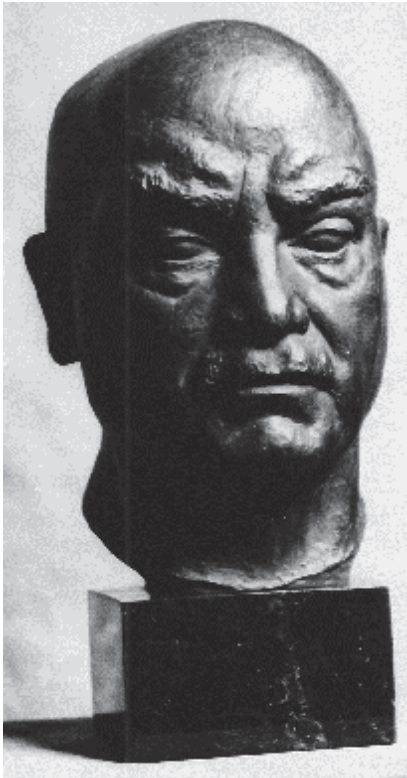
Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Foto Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

248. SV – Nr. 89

Salomonsohn, Arthur
Bronzebüste 1929-31

Lebensgroß
Marmorsockel
Standort: unbekannt



248.

Der Bankier Dr. Arthur Salomonsohn (1859 Hohensalza-1930 Berlin) fusionierte 1929 die Leipziger Disconto Bank mit der Deutschen Bank in Berlin und war dort bis zu seinem Tod 1930 Aufsichtsratsvorsitzender. Seine Freundschaft mit dem Leipziger Maler und Bildhauer Max Klinger, der 1905 in Florenz die Villa Romana als Haus für Künstler gekauft hatte, bewog Salomonsohn sich für den Villa Romana Verein in Leipzig zu engagieren. Schon 1926 stellte er den Kontakt zur Deutschen Bank her, die sich für ein dauerhaftes finanzielles Engagement einsetzte, das bis heute besteht.

Seit 1925 bekam Georgii verschiedene Aufträge, Familienmitglieder der Direktoren der Deutschen Bank zu porträtieren. Es ist wahrscheinlich, dass der Auftrag für die Bronzebüste und eine Doppelplakette über diese Kontakte erfolgte. Georgii begann bereits 1929 mit der Tonbüste von Salomonsohn, die Bronzebüste wurde jedoch erst posthum 1931 fertig, wie eine beschriftete Negativrolle belegt.

SV 1928-63 Nr. 89

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; NL Th. Georgii: Negativrolle XXXVI

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

249. SV – Nr. 40

Doppelplakette 7/1929
Herr u. Frau Salomonsohn zur Silbernen Hochzeit

ohne Abbildung

Zur Anfertigung der Plakette von Dr. Salomonsohn und seiner Frau fuhr Georgii Ende Juli 1929 nach Berlin, um dort die Plakette zur Silbernen Hochzeit des Ehepaares zu modellieren (Werkheft). Von der Plakette liegt keine Abbildung vor.

SV 1928-63 Nr. 40

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30.

250. GV II - Nr. 82

Sattler, Bernhard
TerrakottarelieF 1920

Ohne Abbildung

Bernhard Sattler (1903-1990) war der älteste Sohn von Hildebrands Tochter Eva und Carlo Sattler. Hildebrand modellierte 1916 eine Büste seines ältesten Enkels (Hass). Bernhard studierte Malerei an der Münchner Akademie. Seit 1953 verwaltete er den Nachlass seines Großvaters und veröffentlichte 1962 im Auftrag der Bayerischen Akademie der Schönen Künste den Briefband: „Adolf von Hildebrand und seine Welt – Briefe und Erinnerungen“. Dieses Buch ist ein bedeutendes Dokument zur deutschen Kulturgeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Das Relief schuf Georgii als Bernhard 17 Jahre alt war. Eine Abbildung des Porträts liegt nicht vor.

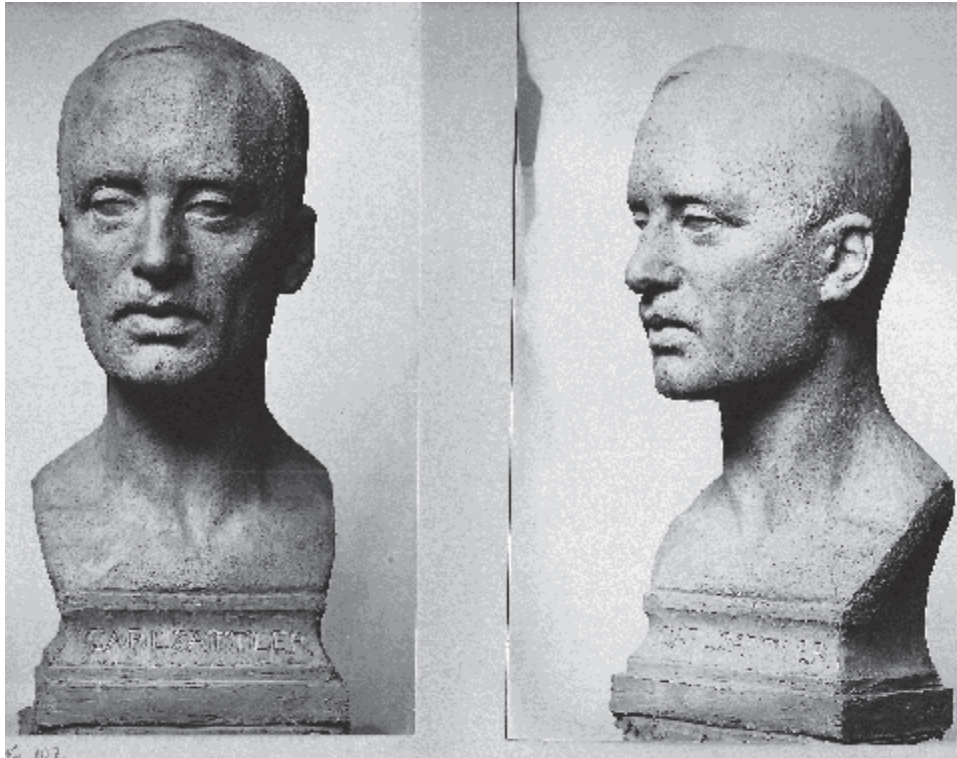
GV II 1906-28, Nr. 82

Lit.: B. Sattler, Briefe, S. 640 (Abb.); Hass 1984, S. 207, Abb. 225;

251. GV II – Nr. 107

Sattler, Carl („Carlo“)
Terrakottabüste 1/1922

Lebensgroß
Inschrift: CARL SATTLER
Standort: unbekannt



251.

Der Architekt Carl Sattler (1877 Florenz-1966 München) war der Sohn des Malers Ernst Sattler, der zur Zeit der Geburt seines Sohnes mit seiner Ehefrau Elsbeth in Florenz wohnte und mit Adolf v. Hildebrand befreundet war. 1899 kam Carl als Mitarbeiter zu Hildebrand und heiratete 1902 dessen älteste Tochter Eva, gen. Nini. Aus dieser Ehe gingen vier Kinder hervor: Bernhard, Dieter, Maria und Elisabeth. In den Jahren 1909 bis 1932 wurde Sattler mit der Planung und Ausführung von privaten und öffentlichen Bauten des amerikanischen Mäzen James Loeb (Kat.191) betraut. 1909 beauftragte Walter Boveri (Kat.18) Sattler, einen Barockgarten mit Gartensaal und Schwimmbad an seinem Privathaus in Baden/Schweiz zu gestalten. Die Brunnenmasken schuf sein Schwager Georgii. Sattler war von 1925-33 Direktor der Kunstgewerbeschule in München und von 1946-47 Präsident der Hochschule für bildende Kunst (AK Murnau 2000)

Die Büste, die sein Schwager Georgii modellierte entstand nach Hildebrands Tod, der selbst keine Büste seines Schwiegersohns anfertigte.

GV II. 1906-28 Nr. 107

Lit.: Ausst.-Kat.: James Loeb, Murnau 2000, S. 127-142

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

252. GV II – Nr. 109

Sattler, Ernst
Terrakottabüste 10/1922

lebensgross
Standort: unbekannt



252.

Der Maler Johann Ernst Sattler (1840 -1923), Vater von Carl Sattler (Kat.251), studierte 1865 bei Wilhelm Schirmer an der Kunstakademie in Karlsruhe. 1867/68 ging er nach Italien und 1868 an die Akademie zu Piloty nach München. Sein unstetes Leben führte zu einem häufigen Wohnungswechsel, so auch nach Florenz in die Nähe seines Freundes A. v. Hildebrand.

Einige Monate nach der Büste von Carlo Sattler fertigte der Künstler die des Vaters.

GV II 1906-28 Nr. 109

Lit.: B. Sattler: Briefe, S 782

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

253. GV II – Nr. 159

Sattler, Gabriele
Kinderbüste Bronze 11/1925

Lebensgroß
Standort: unbekannt



253.

Gabriele war eine Nichte von Carl Sattler. Georgii modellierte sie zur gleichen Zeit wie seine Tochter Silvia. Die Gipsbüste ist in einer alten Aufnahme im Nachlass des Künstlers erhalten.

GV II 1906-28 Nr. 159
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

254. GV II – Nr. 21

Sattler, Jacobine
Gipsrelief 1911

Ohne Abbildung

GV II 1906-28 Nr. 21

255. GV II – Nr. 78

**Schaller, Hans Otto
Bronzerelief 1919**

Ca. 40 x 30 cm

Kopf im Profil nach rechts

Inschrift: HANS OTTO SCHALLER

Signatur: Th. Georgii 1919

Standort: unbekannt



255.

Dr. Hans Otto Schaller (1883 Stuttgart, gefallen 1917 vor Ypern) war Kunsthistoriker und führte das Kunsthaus Schaller in Stuttgart. Verheiratet war er mit der Malerin Käthe Härlin.

Georgii, der mit Schaller verwandt war, begann das Relief während eines Kurzurlaubs im Ersten Weltkrieg, vollendete es jedoch erst nach dem Tod Schallers mit Hilfe einer Porträtaufnahme, die rückseitig vom Künstler beschriftet ist: „*Hans Otto Schaller gefallen im Krieg 14-18*“.

GV II 1906-28 Nr. 78

Lit.: A. Heilmeyer: In: Kunst f. Alle, 1920/21, S. 332

Th. Georgii: In: Kunst f. Alle, 1920-21, S. 345 mit Abb.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

256. SV – Nr. 4

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, von
Kleine Gipsbüste 2/1928

Dunkel patiniert

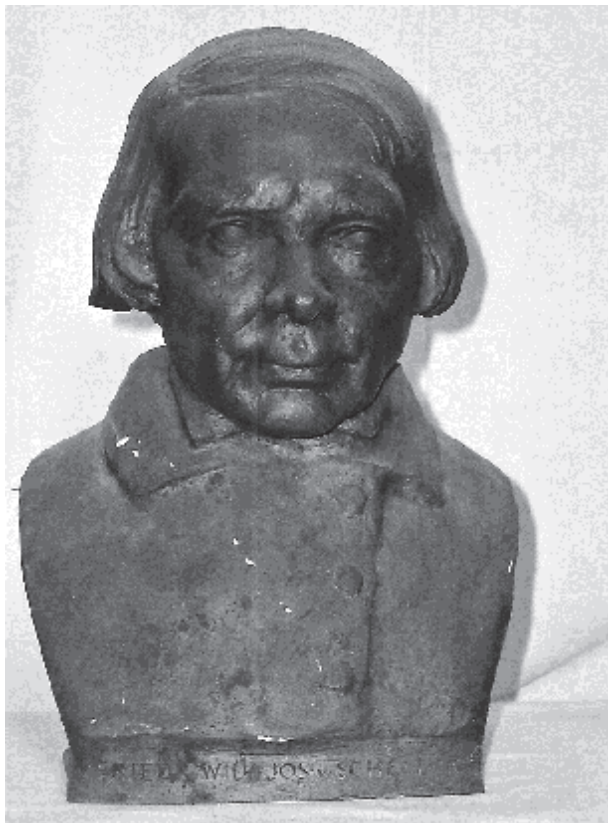
Höhe 30 cm

Brustbild mit geknöpftem Mantel

Inschrift auf Sockelrand: FRIEDR. WILH. JOS. v. SCHELLING

Signatur: 1928 Th. Georgii

Standort: NL Th. Georgii



256.

Der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 Leonberg/Württ.-1854 Bad Ragatz/Schweiz) gilt als einer der Hauptvertreter des Deutschen Idealismus und der Romantik. In seiner Tübinger Studentenzeit war er sich mit Hölderlin und Hegel befreundet. Nach einer Professur in Würzburg nahm Schelling 1806 mit 31 Jahren seine Lehrtätigkeit in München auf. Nach Hegels Tod wurde Schelling 1841 an die Universität nach Berlin berufen. Der ältere Schelling vertrat eine stark an der Mystik orientierte Philosophie. Ende Februar 1928 modellierte Georgii eine „*Kleine Schellingbüste in Gips*“, wie er in sein Werkheft notierte. Die patinierte Gipsbüste befindet sich noch im Nachlass des Künstlers. Sie zeigt den Philosophen im mittleren Alter. Es ist unbekannt, ob Georgii einen Auftrag für einen Bronzeguss erhielt.

SV 1928-63 Nr. 4

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30;

Foto: 256. Stefani

257. GV II – Nr. 40

Schimmelpfeng, Frau
Tonrelief 1912-14

Rechteckige Platte
Kopf mit Tuch im Profil n. links



257.

Nach einer Fotografie fertigte Georgii das Relief von „*Frau Schimmelpfeng von der Auskunftei nach Photographien 1912-14*“, wie der Künstler auf der Aufnahme des Reliefs vermerkte.

GV II 1906-28, Nr. 40

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

258. GV II – Nr. 83

Schönleber, Bernhard
Terrakottarelief 1920

lebensgroß
ohne Abbildung
GV II 1906-28 Nr. 83

259. SV – Nr. 57

Schumacher, Friedrich (Frederiek Shoemaker)
Bronzebüste 7/1929

Lebensgroß
Brustbild
Standort: unbekannt



259.

Im Auftrag des deutschstämmigen Amerikaners Shoemaker aus Ohio modellierte Georgii Ende Juli 1929 die Tonbüste (Werkheft), nachdem er zuvor Porträtaufnahmen (Negativrolle) gemacht hatte. Die alte Aufnahme des Künstlers ist rückseitig beschriftet: „*Frederick Shoemaker Columbus Ohio Besteller des Sarkophags*“.

Zuvor hatte er schon im Januar 1928 mit dem großen Sarkophag (Kat.488) für Schumacher begonnen und eine Büste der Mutter (Kat.260) vollendet.

SV 1928-63 Nr. 57

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; NL Th. Georgii Negativrollr 36

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

260. GV II - Nr. 222

**Schumacher, Mutter
Bronzebüste 1928**

Lebensgroß
Kopf mit Tuch
Standort: unbekannt



260.

Georgii begann schon im September 1927 eine Büste der Mutter von Frederick Shoemaker nach Fotos zu modellieren. Der Künstler notierte in seinem Werkverzeichnis, dass die Büste Ende Juni 1928 in Bronze gegossen wurde. Die Abbildung zeigt die Tonbüsten von Frau Schumacher mit ihrem Sohn.

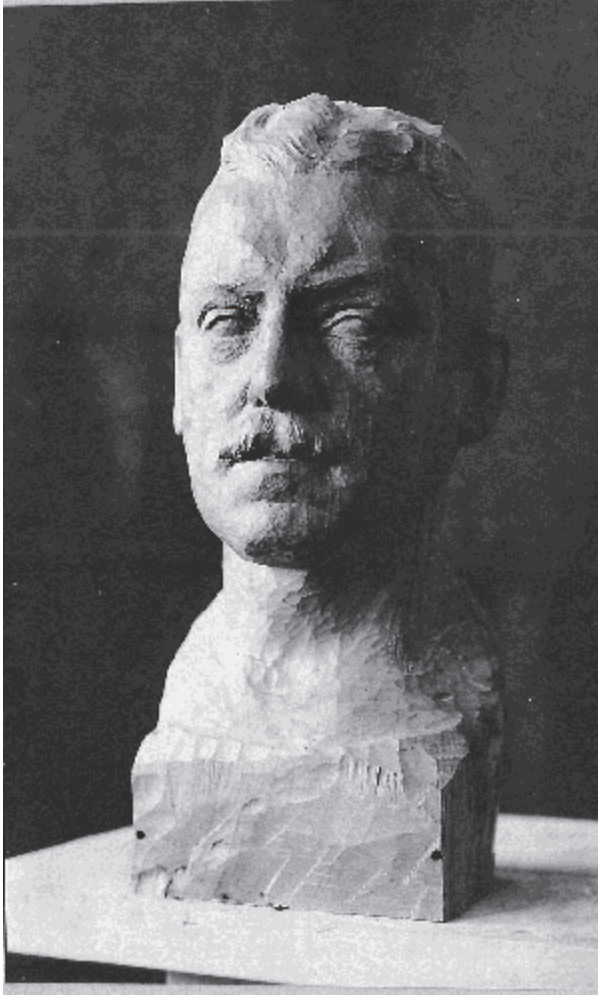
GV II 1906-28, Nr. 222

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

261. GV II - Nr. 59

Schwarz, Hauptmann
Holzbüste 3/1917

Nussbaum
Standort: unbekannt



261.

Während des Ersten Weltkriegs schnitzte Georgi die Büste von Hauptmann Schwarz, Bankier in Stuttgart. Dies war die zweite und letzte Holzbüste, die aus dem Nachlass von Georgii bekannt ist.

GV II 1906-28 Nr. 59

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

262. SV - Nr. 129

**Schwarz-Schilling, Reinhard
Kleine Bronzestatue um 1935**

Höhe Kopf 30 cm, Steinsockel 6 cm
Standort: unbekannt



262.

Der Komponist Reinhard Schwarz-Schilling (1904 Hannover-1985 Berlin) begann sein Musikstudium 1922 in München. Anschließend ging er an die Musikhochschule in Köln, wo er auch bei Walter Braunfels, dem Schwager von Georgii, studierte. Die religiöse Prägung durch sein Elternhaus brachte ihn bei seiner Kammer- und Orgelmusik sowie den Chorwerken in besondere Nähe zur geistlichen Musik. 1935-38 lebte er als freischaffender Komponist in Feldafing, danach war er bis 1944 Kompositionslehrer an der Berliner Musikhochschule. 1955 wurde er dort zum ordentlichen Professor ernannt.

Die von Georgii gearbeitete Büste ist nur durch eine alte Aufnahme zu belegen, die rückseitig beschriftet ist: „*Reinhard Schwarz Musiker*“. 2004 erschien zu seinem hundersten Geburtstag eine Briefmarke.

SV 1928-63 Nr. 129

Lit.: Bernhard Hemmerle, in: Biographisch-Bibliographisches Lexikon, Bd. XXIII (2004), Spalte 1337-1342

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

263. GV II – Nr. 123

Seeböck Ferdinand
Terrakottabüste 1923

lebensgroß



263.

Der Bildhauer Ferdinand Seeböck (1864 Wien-1953 Rom) war Schüler von Adolf v. Hildebrand und kam als 30-jähriger nach Rom, wo er ein Atelier hatte. Sein Hauptgebiet war das Porträt, das er von den Zeitgenossen Graf Schack, Domkapitular Schnütgen, Ehepaar Mendelsohn, v. Puttkammer und Pius X. modellierte. Auch wurde ein großer Sarkophag auf dem Friedhof an der Cestiuspyramide in Rom von ihm gearbeitet. Er gehörte zu der Kolonie deutschsprachiger Bildhauer, wie Gustav Eberlein, Max Levi und Louis Tuillon, die sich zu dieser Zeit in Rom aufhielten. Seeböcks Büste von Adolf Friedrich Graf von Schack befindet sich in der „Sammlung-Schack“ in München. Die Büste von Prof. Seeböck modellierte Georgii im Sommer 1923 in Rom.

GV II 1906-28 Nr. 123

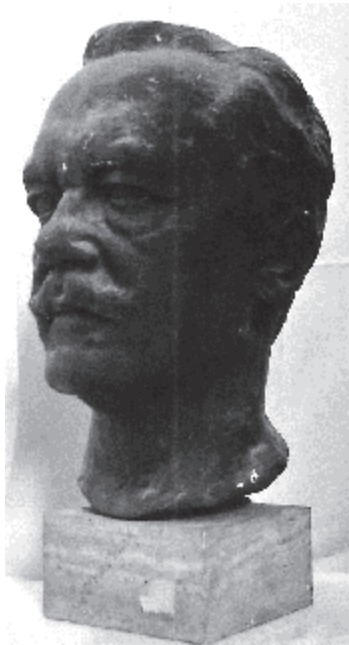
Literatur: Ludwig Pollack /Margarete Merkel Guldán: Römische Memoiren. Berlin 1994, S. 63

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

264. SV – Nr. 51

Sommerfeld, Arnold
Bronzebüste 7/1929

Höhe 38 cm, Sockel 7 cm
Sockel mit Bleistift beschriftet: Sommerfeld
Signatur: Th. Georgii 1929
Standort: NL Th. Georgii



264.

Geheimrat Prof. Arnold Sommerfeld (1868 Königsberg–1951) begann sein Studium der Mathematik und Physik 1886 in Königsberg und habilitierte sich 1895 an der Universität Göttingen. 1906 erhielt Sommerfeld einen Ruf als ordentlicher Professor für Theoretische Physik an die Universität München und war ab 1918 Vorsitzender der Physikalischen Gesellschaft. 1951 starb Sommerfeld an den Folgen eines Unfalls.

Sommerfeld schrieb am 30. Juli 1927 in einem Brief an seinen Kollegen und Nobelpreisträger Willi Wien (1864-1928), dass er als „*Gegenstück zu der klerikalen Görresbüste im Lichthof bald eine nicht klerikale Büste aufgestellt*“ haben wolle. Die Görresbüste war 1927 von Georgii modelliert worden. Vielleicht erhielt daraufhin Georgii den Auftrag für eine Röntgenbüste, die 1928 aufgestellt wurde.

Im Mai 1929 machte Georgii verschiedene Porträtaufnahmen von Sommerfeld, die auf einer Negativrolle erhalten sind. Mit der Büste begann der Künstler im Juni 1929 und stellte sie im Juli fertig, wie er in sein Werkheft notierte. Die Bronzebüste befindet sich heute noch im Nachlass des Künstlers. Ob ein Auftrag für die Büste vorlag ist nicht bekannt.

SV 1928-63 Nr. 51

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; NL Th. Georgii: Negativrolle 37/Z

http://sommerfeld.userweb.de/www/AS_Biogr.html

Foto: 263. Stefani

265. GV II – Nr. 58

**Spiegel
Gipsbüste 1916/17**

Lebensgroß
Gestuftter Sockel mit Inschrift: SPIEGEL
Standort: NL Th. Georgii



265.

Im Werkverzeichnis 1906-28 des Künstlers steht hinter dem Namen der Vermerk „Colmar“. Am 28.1.1917 hielt sich Georgii als Soldat in Colmar auf, wie auch aus einem Brief von A. v. Hildebrand an Kronprinz Rupprecht von Bayern (B. Sattler) zu entnehmen ist. Dort versuchten Hildebrands Schwiegersöhne Theodor Georgii und Carl Sattler Grünewalds „Isenheimer Altar“ zur Sicherheit nach München zu bringen. Möglicherweise half Spiegel bei dieser Aktion. Die Gipsbüste von Spiegel steht noch im Nachlass des Künstlers.

GV II 1906-28 Nr. 58

Lit.: B. Sattler, Briefe: A.v.H. an Kronprinz Rupprecht vom 28.1. und 7. 3. 1917, S. 658-659

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

266. GV II – Nr. 25

**Stadler, Anton (Toni) Ritter v.
Büste 1911**

Ohne Abbildung

Professor Anton v. Stadler (1850-1917) war österreichischer Landschaftsmaler und kam 1878 nach München, wo er 1892 Mitbegründer der Sezession wurde. Nach Hugo v. Tschudis Tod übernahm er von 1911-1914 als Direktor die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Georgii, der mit ihm und seinem Sohn Toni befreundet war, fertigte 1911 zur Amtseinführung eine Büste an.

GV II 1906-28 Nr. 25

267. GV II - Nr. 29

**Stadler, Anton (Toni) Ritter v.
Plakette 1911**

133 x 100 mm

Kopf mit Schnauzbart im Profil nach links

Inschrift unten: TONI STADLER

Signatur unter Halsabschnitt: TG (ligiert) 1911

In der rechten unteren Ecke: C. Leyrer

Standort: München, Staatliche Münzsammlung



267.

GV II 1906-28 Nr. 29

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

268. GV II - Nr. 194

**Stauss, Karin v.
Kleine Kinderbüste 2/ 1926
Bronze auf Marmorsockel**

Höhe: ca 10 cm o. Sockel
Standort: NL Th. Georgii



268.

In den Jahren 1925 und 1926 modellierte Georgii diverse „Kleine Büsten“ von Kindern verschiedener Direktoren der Deutschen Bank in Berlin (Fehr, Blinzig, Witt u.a.). Auch Dr. Emil Georg v. Stauss war 1920 im Vorstand der Deutschen Bank.

Von den Brüdern, die Georgii gleichzeitig modellierte, lässt sich keine Abbildung zuordnen.

GV II – 1906-28 Nr. 194

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers

**269. GV II - Nr. 195
Stauss, Dieter v.
Kleine Bronzestatuette 2/ 1926**

GV II – 1906-28 Nr. 195 ohne Abbildung

**270. GV II - Nr. 196
Stauss, Ulf v.
Kleine Bronzestatuette 2/ 1926**

GV II – 1906-28 Nr. 196 ohne Abbildung

271. GV II – Nr. 154

Tattenbach, Gräfin Maria
Angelehnte Büste im Tondo 1924
Terracotta

Ø 45,5 cm

Kopf im ¾ Profil

Inschrift umlaufend: MARIA GRÄFIN TATTENBACH

Signatur unten: Th. Georgii 1924

Standort: München, Privatbesitz



271.

Gräfin Maria Tattenbach (21.12.1883 Isny-26.1.1925 München) war die Tochter von Bertram Fürst Quadt zu Wykerath und Isny und seiner Frau Ludovika, Prinzessin von Schönburg-Hartstein. 1903 heiratete sie Gottfried Graf von Tattenbach.

Das Relief ist 1924 entstanden (nicht 1925, wie Georgii in seinem Werkverzeichnis vermerkte), da Gräfin Tattenbach im Januar 1925 plötzlich verstarb (mündliche Information).

Wie es zu diesem Auftrag kam ist unbekannt.

GV II 1906-28 Nr. 154

Quelle: Mündliche Information von Graf Schall-Riocour (Enkel)

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

272. SV – Nr. 159

Vogel, Hermann Wilhelm
Büste 1939

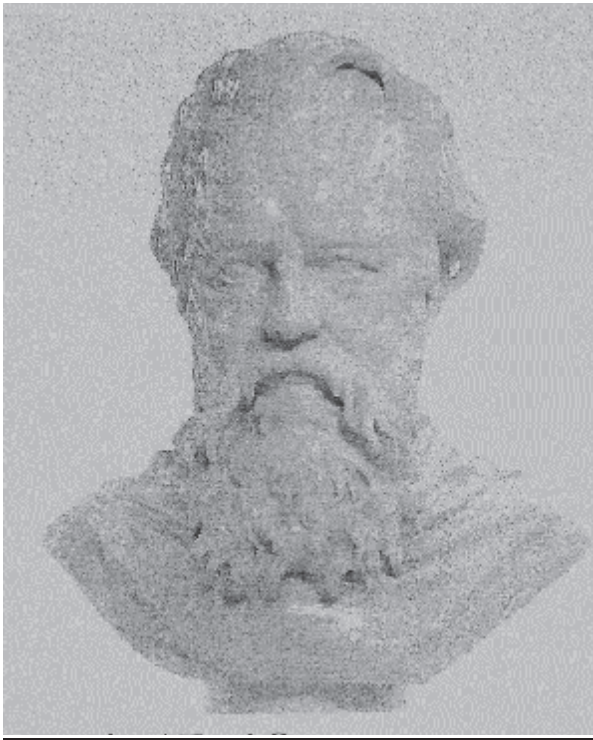
Porzellan

H. 47 cm

Porzellan-guss: Staatl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg

Standort: Deutsches Museum in München

z. Zt. nicht ausgestellt



272.

Die Gipsbüste des Fototechnikers Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898) modellierte Georgii 1939 für das Deutsche Museum. Als Honorar erhielt er dafür 200 RM. Das Modell wurde von der Manufaktur Nymphenburg in Porzellan gegossen (Deutsches Museum). In Georgiis Nachlass befindet sich kein Hinweis zu dieser Büste.

SV 1928-63 Nr. 159

Quelle: Deutsches Museum München Archiv, Akte VA 2176;

Foto: 272. Deutsches Museum München.

273. SV – Nr. 27

Vossler, Karl
Bronzebüste 1929

Höhe 49 cm

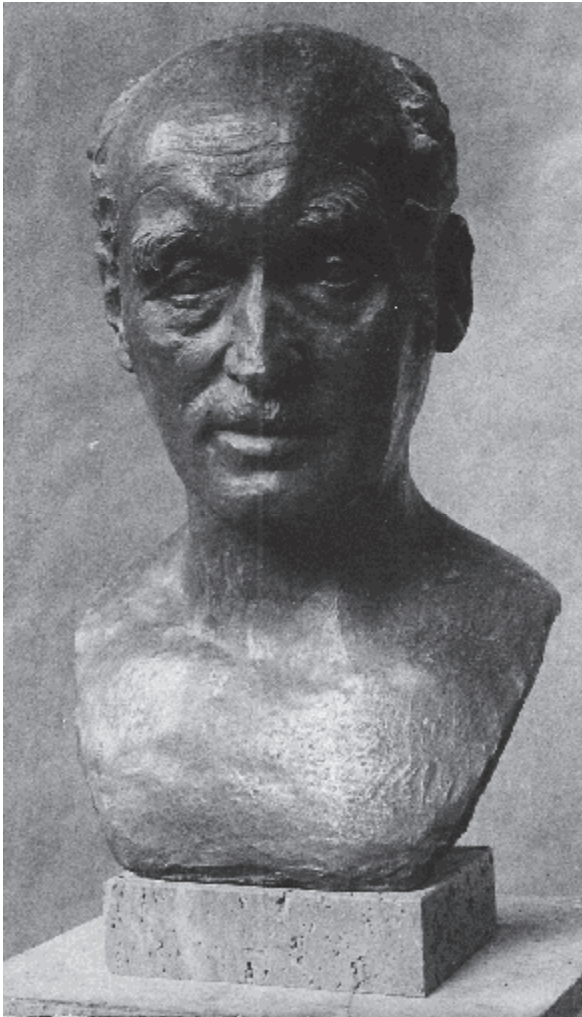
Steinsockel

Signatur auf der Rückseite: Th. Georgii 1928/29

Guss-Marke: E. v. Miller

Standort: München, Städtische Galerie am Lenbachplatz;

Patinierte Gipsbüste: NL Th. Georgii



273.

Der Romanist Professor Dr. Karl Vossler (1872 Hohenheim-1949 München) lehrte zunächst an der Universität Freiburg und von 1911-1937 als Professor an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, deren Rektor er seit 1926 war. Er gehörte zu den frühen und mutigen Warnern vor den Nationalsozialisten und wurde deshalb 1937 aller Ämter enthoben. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte er an die LMU zurück und erhielt 1947 die Goldene Ehrenmünze der Landeshauptstadt München. Vossler war Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Seit 1984 wird vom Freistaat Bayern der „Karl-Vossler-Literaturpreis“ vergeben.

Im Februar 1929 machte Georgii Porträtaufnahmen von Vossler (Negativrolle). Die Büste wurde im März fertig (Werkheft). Die Bronzestatuette befindet sich im Städtischen Lenbachhaus, die patinierte Gipsbüste im Nachlass von Georgii.



273.1.

SV 1928-63 Nr. 27

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Inv. – Nr. 12967; NL Th. Georgii: Negativrolle Nr. 14

Lit.: Klees 1930, S. 23, Abb. 28. Ausst.-Kat.: Die zwanziger Jahre in München. Stadtmuseum München 1979, S. 516, Abb. 540;

Süddeutsche Zeitung, vom 30.4.1958

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

273.1.: Stefani

274. GV II – Nr. 205

Wassermann, Karin
Kinderbüste im Tondo 1926
Terrakotta

angelehnte Büste
Kopf leicht nach links gewandt
Standort: unbekannt



274.

Karin Wassermann gehört zur Familie der jüdischen Bankiersfamilie Wassermann aus Bamberg, wahrscheinlich die Enkelin von Max Wassermann (1863-1934), Bankier in Berlin.

Georgii hat von diesem Kinderkopf drei Fassungen zwischen Dezember 1925 und 1926 angefertigt. Zu dieser Zeit hielt sich der Künstler öfters in Berlin auf und modellierte dort mehrere Kinderbüsten.

GV II 1906-28 Nr. 205

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

275. GV I - Nr.1

Weibliche Büste
nach Modell 1902



275.

Dies war die erste Büste, die Georgii „1902 an der Akademie in Stuttgart“ schuf, wie er auf der Aufnahme vermerkte. Auffallend ist die Einritzung der Pupille, die Georgii sehr selten benutzte.

GV I 1901-1904 Nr. 1

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

276. SV – Nr. 228

Wetzel, Georg („Jörgl“)
Kinderbüste um 1954
Ton

Inschrift: JÖRGL WETZEL
Standort: NL Th. Georgii



276.

Georg Wetzel (1952-1985) war der Sohn von Georgiis Tochter Maria und Dr. Othmar Wetzel.

Die Büste befindet sich in Georgiis Nachlass.

SV 1928-63 Nr. 228
Foto: 276. Stefani

277. SV – Nr. 208

Wetzel, Johannes
Kinderbüste um 1950
Gips getönt

Höhe: 39 cm

Brustbild mit Hemdansatz

Kopf leichte Drehung nach links

Inschrift auf integriertem Sockel: JOHANNES

Standort: Privatbesitz der Familie



277.

Dr. Johannes Wetzel (* 1944), der zweite Sohn von Georgiis Tochter Maria und Dr. Othmar Wetzel lebte zeitweise mit seiner Familie bei den Großeltern im Bauernhaus und hatte eine enge Beziehung zu Theodor und Irene Georgii.

SV 1928-63 Nr. 208

Foto: 277. Stefani

278. SV – Nr. 269

Wetzel, Othmar
Porträtrelief 1960
Gips patiniert

Ø ca. 30 cm

Kopf im Profil nach rechts

Umschrift: OTHMAR WETZEL

Signatur: Th. Georgii 1960

Standort: Kleinhöhenrain, Privatbesitz



278.

Dr. Othmar Wetzel (1917-1986) war mit Georgiis Tochter Maria verheiratet.

SV 1928-63 Nr. 269

Foto: 278. Stefani

279. GV II – Nr. 166

Witt, Peter
Kleine Kinderbüste 12/1925
Bronze

Höhe: Büste ca. 10 cm, Marmorsockel 5 cm
Standort: unbekannt



279.

Diese Büste gehört zu einer Serie von „Kleinen Büsten“, die Georgii zwischen 1925/26 in Berlin anfertigte.

GV II 1906-28 Nr. 166.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

280. GV II – Nr. 110

**Wölfflin, Heinrich
Bronzebüste 1922/23**

Lebensgroß
Marmorsockel
Standort: unbekannt



280.



280.1. Büste von Edwin Scharff 1923

Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864 Winterthur-1945 Zürich) gilt als wichtigster Vertreter der stilanalytischen Kunstgeschichte. 1893 wurde er als Nachfolger seines Lehrers Jakob Burckhardt Professor in Basel. 1901-1912 lehrte er in Berlin und bis 1923 in München, weitere zehn Jahre an der Universität in Zürich. 1889 lernte Heinrich Wölfflin in Florenz Hildebrand kennen und es entwickelte sich ein intensiver Gedankenaustausch zum Problem der Form (B. Sattler). Ästhetische Fragestellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die in Gesprächen mit Adolf v. Hildebrand, Hans v. Marées und Conrad Fiedler vertieft wurden, finden ihren Niederschlag 1912 in Wölfflins Schrift: „Das Problem des Stils in der bildenden Kunst“. Darin setzte sich der Kunsthistoriker für eine Rehabilitierung der Form in der Bildenden Kunst ein.

Kurz vor Wölfflins Übersiedlung nach Zürich fertigte Georgii die Bronzebüste. Die Steinbüste Wölfflins, die z.Zt. im 1.Stock des Lichthofs der LMU steht, schuf Edwin Scharff 1923

GV II 1906-28 Nr. 110

Lit.: B. Sattler: Briefe, S. 786f.;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers. Foto: 280.1.Stefani

281. GV II – Nr. 87

Wolf, Adolf
Bronzebüste 1921

Kopfbüste auf gestuftem Marmorsockel
Standort: unbekannt



281.

Kommerzienrat Adolf Wolf (1853-1931) war Tuchfabrikant in Guben an der Neiße (heute deutsch-polnische Grenzstadt Guben/Gubin in der Lausitz). Die Stadt erlangte vor dem Zweiten Weltkrieg eine große Bedeutung vor allem durch die Textilproduktion. Im Weltkrieg wurde sie erheblich zerstört und später durch die neue Grenze geteilt.

Georgii schuf neben der Büste auch 1922 das Grabdenkmal „Pieta“ (Kat.480) für die Familie Wolf.

GV II 1906-28 Nr. 87

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

282. GV II – Nr. 192

Wolters, Paul

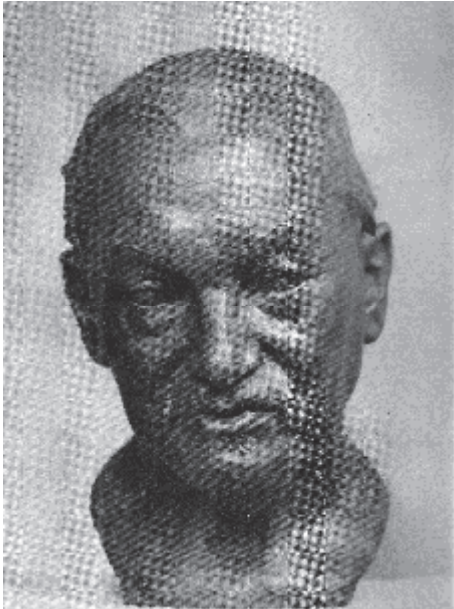
Bronzebüste 1/1926-7/28

Höhe 34 cm

Signatur: Th. Georgii 1928

Standort: München Bayerische Staatsgemäldesammlungen,

Gipsbüste patiniert: NL Th. Georgii



282. Bronze



282.1. Gipsbüste

Der Archäologe Paul Wolters (1858-1936) studierte in Halle, Straßburg und Bonn. Nach seiner Promotion wurde er an das Berliner Museum berufen. Von 1908-1929 war er Leiter des Archäologischen Instituts der Universität in München.

Die Bronzebüste wurde Paul Wolters als Geschenk seiner Freunde und Verehrer zum siebzigsten Geburtstag am 25. Juli 1928 übergeben. Sie sollte nach dem Willen des Jubilars im Archäologischen Institut bleiben.

Georgii hatte schon im Januar 1926 mit der Büste begonnen und ein WachsmodeLL hergestellt. In seinem Werkheft vermerkte er zwei Jahre später: „ 25. Juli 1928 Einweihung der Woltersbüste.“

In Georgiis Nachlass befindet sich die rot gefärbte Gipsbüste.

GV II 1906-28 Nr. 192

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Bestandsliste B 238.

Lit.: Klees 1930, S. 23, Abb. 24; Münchner Augsburger Abendzeitung, Nr. 201 v. 26. Juli 1928;

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers. 282.1.: Stefani

283. SV – Nr. 3

Wolters, Paul
Bronzeplakette **1928**

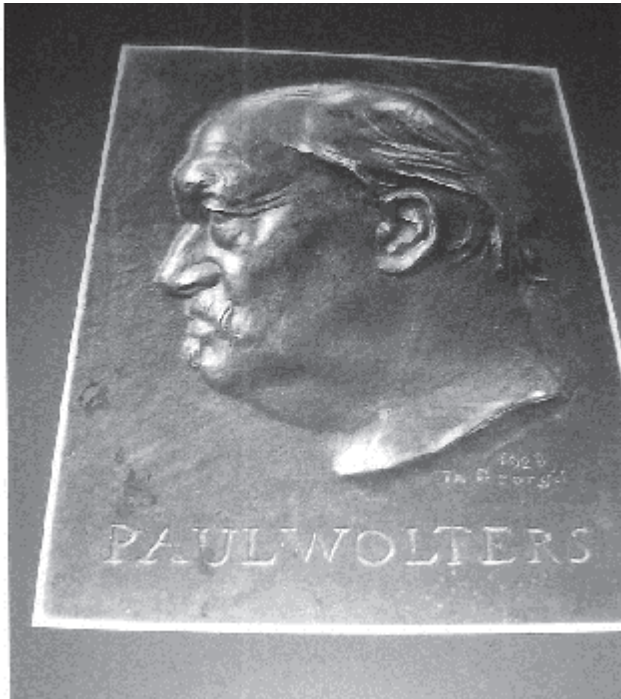
H 13,1 cm B 9,8 cm

Kopf im Profil nach links

Inschrift unten PAUL WOLERTS

Signatur unter dem Halsabschnitt: 1928 / Th. Georgii

Standort: München, Staatliche Münzsammlung



283.

Die Bronzeplakette ist nach der Büste entstanden, wird jedoch in Georgiis Aufzeichnungen nicht erwähnt. Die Aufnahme wurde im Ausstellungsraum der Abgusssammlung in München gemacht.

SV 1928-63 Nr. 3

Quelle: Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 545

Foto: 283. Stefani

284. GV II - Nr. 136

**Zeppelin, Ferdinand Graf von
Relief 1924/25**

Standort: ehemals Deutsches Museum ?
verschollen

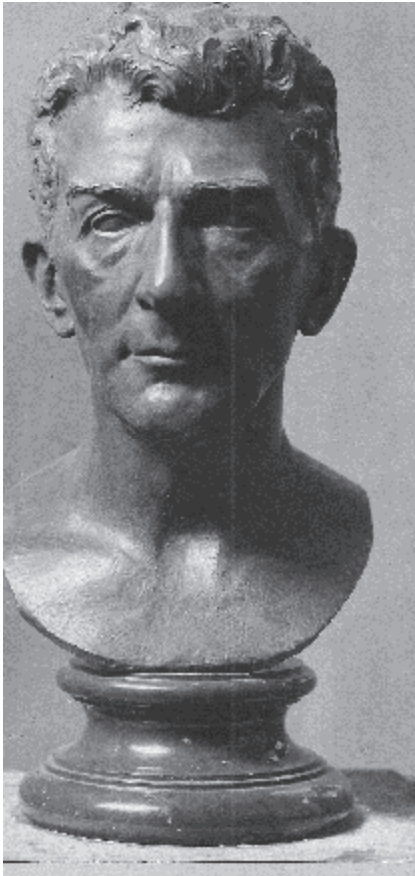
Das Relief ist in Georgiis Werkverzeichnis aufgeführt als „*Zeppelin im Deutschen Museum*“, jedoch nicht im Deutschen Museum archiviert. Auch befindet sich keine Abbildung in Georgiis Nachlass.

GV II 1906-27 Nr. 136.

285. GV II – Nr. 26

**Zumbusch, Ludwig von
Bronzebüste 1911**

Kopfbüste auf rundem Marmorsockel



285.

Ludwig v. Zumbusch (1861-1927) war Maler und Grafiker. Mit seinem Vater, dem Bildhauer Kaspar v. Zumbusch, reiste Hildebrand nach Italien.

Ludwig studierte an der Akademie in Wien, München und Paris und war später Lehrer an der Akademie der Bildenden Künste in München. Als Vertreter des Jugendstils entwarf er als Mitarbeiter der Zeitschrift „Jugend“ verschiedene Titelblätter.

Die Bronzebüste, die Georgii 1911 schuf, wurde 1927 nach Zumbuschs Tod in sein Grabmal (Kat.484) integriert.

Auf einem runden Marmorsockel und mit naturalistischen Details des Kopfes, ist die Büste konventionell orientiert.

GV II 1906-28 Nr. 26

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

286. SV – Nr. 56

Zwiedineck v. Südenhorst, Otto
Gipsbüste

Höhe 43 cm

Kopfbüste mit integriertem Sockel

Standort: NL Th. Georgii



286.

Prof. Otto v. Zwiedineck-Südenhorst (1871-1957 Graz) war österreichischer Nationalökonom und ab 1920 Professor für Volkswirtschaft an der Universität München. Seine Schwerpunkte waren die Sozial- und Lohnpolitik. 1940 wurde er zum Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ernannt. Die mit dem Namen beschriftete Aufnahme der Tonbüste aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert) ist nicht datiert, die abgebildete Gipsbüste befindet sich noch in seinem Nachlass.

SV 1928-63 Nr. 56

Foto: 286. Stefani

III.1.2. Porträtmedaillen und –plaketten, sonstige Medaillen und Plaketten

287. GV II – Nr. 209

Abt Petrus Klotz von St. Peter in Salzburg Prägemedaille 1926

Ø 40 mm

Bronze

Vs.: Kopf im Profil nach links

Umschrift: PETRVS ABB S PETRI SALISBVRG AIDIF

Signatur am Halsabschnitt: TG (ligiert)

Rs.: drei Wappen d. Abtei, darunter MCMXXVI KAL MAII

Umschrift: IN AVG SOLL COLLEG BENEDICT AD S. PETR SALISBVRG



287.

Der Benediktiner-Mönch Petrus Karl Klotz (1878 Kaltern/Südtirol-1967 Wien) war ab 1923 Erzabt der Abtei St. Peter in Salzburg. Unter ihm erlebte das Kloster seine große Bedeutung und wurde zur Erzabtei erhoben. 1931 trat er von seinem Amt zurück. Sein Grab befindet sich in der Stiftskirche von St. Peter in Salzburg. Georgii schnitt die Medaille direkt in Stahl. Anlass für die Medaille war der Neubau des Kollegs St. Benedikt und St. Peter in Salzburg. Die Wappenschilde auf der Rückseite der Medaille zeigen in der Mitte eine Ansicht des Kollegs, daneben die Wappen des Peter Klotz und der Abtei.

GV II 1906-28 Nr. 209

Lit.: Klees 1930, Abb. 47; Th. Georgii, Das direkte Medaillenschneiden in Stahl: In: H. Klees, Theodor Georgii, München 1930, S. 36-39.

Ekkart Sauer, Band XX (2002) Spalte 863-864. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Hrsg.: Friedrich Wilhelm Bautz 1990 (bbkl)

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

288. GV II – Nr. 208

Abt Willibald Wolfensteiner von Kloster Ettal.

Prägemedaille 7/1926

Zum 70. Geburtstag

Ø 40 mm

Bronze

Vs.: Brustbild im Profil nach links

Umschrift: WILLIBALDVS ABBAS ETTALENSIS AET.S. LXX

Signatur: rechts TG (ligiert)

Rs.: Geviertes Wappen mit Krummstab u. Mitra, auf Spruchband: FVNDA NOS IN PACE

Umschrift: MCMXXV. ANNVS JVBILAEVS MCCCXXX. MCM

Prägung: Hauptmünzamt München

Standort: München; Staatliche Münzsammlung



288.

Abt Willibald Wolfsteiner (1855-1942, Abt 1907-1933) war neben Abt Rupert III. Metzleitner von Scheyern und Theodor Freiherr von Cramer-Klett die Persönlichkeit, die das Kloster Ettal entscheidend prägte. Nach der Säkularisation 1803 wurde das Kloster aufgegeben und konnte erst 1898 wieder neu besiedelt werden. 1902 kam Pater Willibald Wolfsteiner nach Ettal und wurde 1907 zum ersten Abt der neu gegründeten Abtei gewählt, deren Schulbetrieb 1905 wieder aufgenommen werden konnte. Im Zweiten Weltkrieg wurde ein großer Teil des Konvents eingezogen. Unter Abt Willibald und seinem Nachfolger Abt Angelus Kupfer (1900-1951, Abt 1933-1951) fanden Pater Ruppert Mayer (1940-45 und November 1940 bis Februar 1941) und der evangelische Theologe Dietrich Bonhoeffer Zuflucht in Ettal.

Theodor Georgii fertigte die Medaille durch das direkte Schneiden in Stahl. Diese Technik lässt die Gesichtszüge und das Wappen sehr klar hervortreten. Ein Epitaph des Abtes schuf der Künstler 1942 (Kat.444).

GV II – 1906-28 Nr. 208

Quelle: Staatliche Münzsammlung München Inv. M 3480

Lit.: Hubert Klees: Theodor Georgii, München 1930, S. 2, Abb. 47;

Blätter für Münzfreunde. Zeitschrift für Münz- und Medaillenkunde, Band XVI, Jg. 59-61, Halle a. d. Saale, 1927, S. 490, Tafel 321 n. 12.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

289. GV II – Nr. 178

Caro, Nikodem
Medaille 12/1925
Bronze

Ø 117 mm

ohne Abb.

Prof. Dr. Nikodem Caro (1871 Lodz-1935 Rom) entstammt einer bekannten jüdischen Familie aus Polen. Er war geheimer Regierungsrat in Berlin und 1920 im Aufsichtsrat der Deutschen Bank in Berlin. Als Chemiker und Unternehmer war er der erste Generaldirektor der Bayerischen Stickstoffwerke AG (heute Degussa AG). Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten verließ Caro 1933 Deutschland und emigrierte über die Schweiz nach Rom, wo er 1935 verstarb.

Die Medaille von 1925 entstand zu einer Zeit, in der Georgii mehrere Bildnisse von Direktoren oder deren Kindern der Deutschen Bank in Berlin anfertigte.

GV II 1906-28 Nr. 178

290. GV II – Nr. 177

Davidsohn, Robert
Bronzemedaille 1/1925

Ø 100 mm

Vs.: Porträt im Profil nach links

unten Signatur: TH Georgii 1925

Umschrift: ROBERT DAVIDSOHN AET SUAE LXXII

Rs.: Dom von Florenz

Umschrift: FLORENTIAE FLORIDAE IMAGO / AD MCMXXV

Standort u.a.: NL Th. Georgii



290.

Robert Davidsohn (1853 Danzig-1937 Florenz) war zunächst Journalist und Zeitungsunternehmer in Berlin. Nach einem Studium der Geschichte ließ er sich als promovierter Historiker 1889 mit seiner Frau in Florenz nieder und schrieb nach umfangreichen Quellenstudien ein bedeutsames Werk zur mittelalterlichen Geschichte von Florenz, das internationale Anerkennung fand. Über den Kunsthistoriker Aby Warburg lernte er 1915 den Kunstmäzen und Privatgelehrten James Loeb kennen. Dieser ließ zu Ehren von Davidsohn 1925 die Medaille von Theodor Georgii anfertigen. Nachdem Ende der 1990er Jahre in Florenz zufällig handschriftlichen Aufzeichnungen Davidsohns sowie seine Memoiren entdeckt wurden sind Grundlagen für neuere Forschungen und Publikationen entstanden, wie einer Erstedition der Autobiografie sowie des Kriegsjournals von Davidsohn. Da sich Davidsohn häufig in Murnau bei Loeb aufhielt, ist es möglich, dass Georgii dort vor Ort oder bei einem seiner Besuche in Florenz Porträtstudien anfertigte. Die Medaille befindet sich im Nachlass des Künstlers.

GV II 1906-28 Nr. 177

Lit. Bernd Roeck: Toskanische Phantasien. In: FAZ v. 15.8.2003

Roettgen, Steffi: Dal „Börsen Curier“ di Berlin al „Genio“ di Firenze. Lo Storico Robert Davidsohn (1853-1937) e il suo inedito fiorentino, in: Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900, a cura Max Seidel, Florenz 1998;

http://www.ngzg.geschichte.uni-muenchen.de/forschung/forsch_projekte/davidsohn/

Foto: 290. Stefani

291. GV II - Nr. 96

**Deneken, Friedrich
Bronzemedaille 1922**

Ø 90 mm

Vs. Porträt nach links

Umschrift: FRIEDRICH DENEKEN NATVS MDCCCLVII AETAS SVAE LXV

Rs: DEM / SCHEIDENDEN / DIREKTOR / DES / KAISER-WILHELM / MUSEUMS /
IN DANKBARER ERINNERUNG / AN SEINE FÜNFUNDZWANZIG / JÄHRIGE TÄTIGKEIT /
VON 1897 BIS 1922 / DER CREFELDER / MVSEVMS / VEREIN

Ohne Abbildung

Prof. Dr. Friedrich Deneken (1857-?) war fünfundzwanzig Jahre Leiter des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld. In Anerkennung seiner erfolgreichen Arbeit überreichte ihm der Museumsverein am 1. Oktober 1922 die Medaille.

GV II 1906-28 Nr. 96

Lit.: RBT: In: Die Heimat (Krefeld), Jg. 2, 1922, S. 78f.

292. GV II - Nr. 35

**Heigel, Karl Theodor v.
Silberplakette 1912**

144 x 108 mm

Einseitig: Brustbild im Profil n. rechts

Signatur in der unteren rechten Ecke: TG (ligiert)

Schrift an den Seiten und oben: KARL THEODOR / VON HEIGEL/
ZUM 70 GEBURTSTAG 1912

Im unteren Rand: GUSS. PRIESSMAN. BAYER. CO. 800

Standort: München, Staatliche Münzsammlung



292.

Der Historiker Karl Theodor Ritter von Heigel (1842 -1915 München) lehrte seit 1885 Neuere Geschichte an der Universität München und verfasste viele Bücher zu dieser Epoche. Ab 1904 war er Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und erhielt 1912 die Ehrenbürgerschaft der Stadt München. Zum 70. Geburtstag von Heigel modellierte Georgii die Plakette. Das Brustbildnis zeigt ihn mit Bart und geknöpfter Jacke.

GV II 1906-28 Nr. 35

Quelle: Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 532

Lit.: www.badw.de/mitglieder

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

293. SV – Nr. 52

Kerschensteiner, Georg Michael
Bronzemedaille 1929

Ø 109 mm

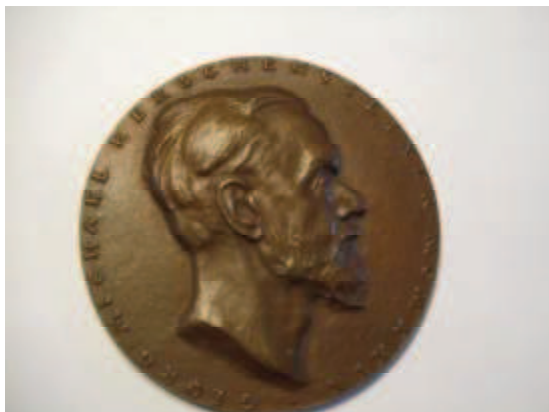
Vs.: Kopf im Profil nach rechts,

Umschrift: GEORG MICHAEL KERSCHENSTEINER MCMXXIX

Signatur: Th. Georgii 1929

Rs.: HVMANITATIS / GLORIA / TAMQVAM VMBRA / SEQVITVR / LABORES ET / VIRTVTEM

Standort: München, Privatbesitz Münzhandel



293.

Dr. Georg Michael Kerschensteiner (1854 München-1932) begründete als Münchner Stadtschulrat um 1900 eine Arbeitsschule mit Werkstatt, die als Vorläufer der heutigen Berufsschule gilt. Seit 1918 lehrte er als Honorarprofessor für Pädagogik an der Universität in München. Seine pädagogische Arbeit befasste sich vor allem damit, manuelle und intellektuelle Fähigkeiten zu fördern. Als Mitglied des Vorstandes des Deutschen Museums ab 1921 konnte er bei der Gestaltung des Museums durch eine an den Besuchern orientierte Anordnung mit zahlreichen Funktionsmodellen, zum Erfolg des Museums beitragen. Zu Ehren des großen Pädagogen verleiht die Stadt München seit 1995 die „Kerschensteiner-Medaille“ an Persönlichkeiten, die sich um die Pädagogik besonders verdient gemacht haben.

SV 1928-63 Nr. 52

Foto: 293. Stefani

294. SV – Nr. 5

Kraepelin Medaille 1928

Ø 52 mm

Bronze

Vs.: Ein alter Mann überreicht einem Jüngling die Fackel

Griechische Umschrift (deutsch: Sie tragen Fackel und geben sie einander weiter)

Übersetzung nach Loeb: „Die, die Leuchte haben, geben sie sich gegenseitig weiter.“

Signatur unten: TG (ligiert)

Rs.: KRAEPELIN / MEDAILLE/VERLIEHEN AN/OSKAR VOGT/13 JUNI/MCMXXVIII

Standort: München, Staatliche Münzsammlung



294.

Prof. Emil Kraepelin (1856 Neustrelitz-1926 München) nahm 1903 den Ruf an die Münchner Psychiatrische Universitätsklinik an. Sein Wunsch war es, eine wissenschaftliche Forschungseinrichtung zu betreiben, mit der Möglichkeit auch Patienten zu betreuen. 1906 konsultierte ihn James Loeb um seine anhaltenden depressiven Zustände zu mildern. Von dieser Zeit an unterstützte er Kraepelin, eine psychiatrische Forschungsstätte mit Klinik zu erhalten. Nach mehreren Umzügen wurde 1930 nach Kraepelins Tod von Carl Sattler mit vielfältiger finanzieller Unterstützung, das heute noch bestehende Max-Planck-Institut für Psychiatrie an der Kraepelinstrasse in München-Schwabing gebaut.

Um die wissenschaftliche Lebensleistung Kraepelins auch der folgenden Generationen von Psychiatern zu erhalten, erwogen verschiedene Psychiater 1928 einen „Kraepelin-Preis“ auszuloben. Loeb war von der Idee begeistert und übertrug den Entwurf und die Ausführung Theodor Georgii. Dieser stellte als Symbol des Generationenwechsels einen alten Mann dar, der eine Fackel an einen bewegten nackten Jüngling übergibt.

SV 1928-63 Nr. 5

Quelle: Staatliche Münzsammlung München Inv. M 531

Lit.: H. Klees 1930, S. 42; Ausst.-Kat.: James Loeb. Murnau 2000, S.107-126, Abb. 123;

Hans Hippus u.a. (Hrsg.): Emil Kraepelin. Lebenserinnerungen, Berlin 1983

Foto: 294. Abbildung entnommen: Ausst.-Kat.: James Loeb. Murnau 2000

295. GV II - Nr. 2

Kühlmann, Richard von und Marguerite von Stumm. Hochzeitsmedaille 1905/06

Bronzeguss

Ø 80 mm

Vs.: Köpfe des Paares im Profil nach rechts, der Kopf von Kühlmann teilweise von seiner Frau verdeckt.

Rs.: Aufschrift: RICHARD / VON / KVEHLMANN / MARGVERITE / VON / STVMM / XXIV
JAN. / MDCCCVVI;

Unten links u. rechts eine Blume

Standort: u. a. Bremen, Kunsthalle



295.

Die Medaille wurde zur Hochzeit des Diplomaten Richard v. Kühlmann (1873-1948) und Marguerite von Stumm (1884-1917) geschaffen. 1918 schloss von Kühlmann, als Vertreter des Reichs, die Friedensverträge von Brest-Litowsk und Bukarest ab.

Die Medaille wird im Werkverzeichnis von Adolf v. Hildebrand aufgeführt. Angela Hass vermutet jedoch schon, dass der Entwurf von Hildebrand stammt, jedoch die Ausführung einem Mitarbeiter überlassen wurde. Sie schreibt: „*Die für Hildebrand untypische gleichförmige Behandlung der Haarzeichnung sowie die auffallend flächige, spannungslose Modellierung der Gesichter lassen vermuten, dass die Arbeit nicht von Hildebrand selbst ausgeführt wurde, sondern nur unter seiner Aufsicht entstand.*“ Diese Medaille war die zweite Arbeit, die Georgii in seinem Verzeichnis (GV II) angab, also kurz nach seinem Eintritt in die Werkstatt Hildebrands.

GV II 1906-28 Nr. 2

Lit.: A. Hass 1984, S. 161, Abb. 158; Katalog der Medaillen und Plaketten

des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen. Bremen 1975, S. 76f. (Abb.);

Richard von Kühlmann: Erinnerungen. Heidelberg 1948, S.97

Foto: 295 Abbildung entnommen A. Hass 1984, Kat. Nr. 158

296. SV E – Nr. 5

**Lipps, Theodor
Plakette zum 60. Geburtstag 1911**

130 x 97 mm

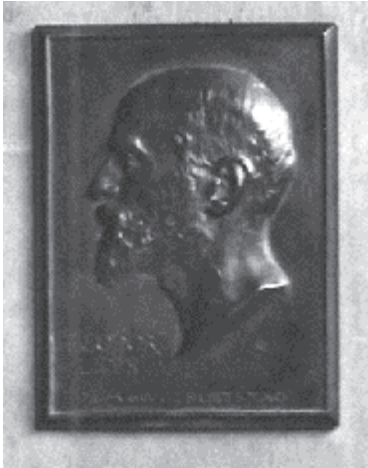
Bronze

Einseitig: Kopf nach links, bärtig mit kahler Stirn

Schrift links: THEODOR LIPPS; unten: ZUM 60. GEBURTSTAG

Signatur rechts: TG (ligiert)

Standort: München, Staatliche Münzsammlung



296.

Zum 60. Geburtstag des Philosophen Theodor Lipps (1851-1914), ab 1894 Professor für Philosophie an der Universität München, modellierte Georgii 1911 die Plakette, die nicht in seinem Verzeichnis 1906-28 verzeichnet, jedoch als Aufnahme in seinem Nachlass enthalten ist.

SV E 1901-28 Nr. 5

Quelle: München, Staatliche Münzsammlung Inv. M 543

Lit.: Max Bernhart: Die Münchner Medaillenkunst der Gegenwart. München Berlin 1917, Tafel 13, Abb. 93

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

297. SV – Nr. 131 und 111

**Lichtenstein, Franz I. Fürst von und zu
Medaille
Bronze 1935**

Ø 41,5 mm

Vs.: Kopf im Profil nach links

Rs. Elisabeth von Thüringen speist Bettler

Umschrift: MAJOR AVTEM EST CARITAS

Standort u.a.: München, Antiquariat für Münzen und Medaillen Manfred Schulze



297. Fürst Franz von u. zu Lichtenstein

Albertus Magnus

Im Sommer 1935 bekam Georgii den Auftrag eine Medaille des Fürsten Franz von und zu Lichtenstein anzufertigen, wie der Künstler selbst in einem Bericht über seine Wiener Zeit am 23. März 1938 schrieb (BayHStA). Ein Jahr später meißelte der Künstler die Marmorbüste seiner Frau Fürstin Elsa von Lichtenstein (Gutmann Kat. 113). Über die Medaille gibt es keine weiteren Hinweise im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 131

Quelle: Theodor Georgii: Bericht über meine Wiener Zeit vom Beginn bis zum 21. März 1938 einschliesslich, BayHStA MK 44664;

Foto: 297. Stefani

Magnus, Albertus
Bronzemedaille 1932

Ø 45 mm

Vs.: Kopf im Profil n. rechts

Inscription umlaufend: SANTVS ALBERTVS MAGNVS

Rs.: 5-zeilige Schrift: ZVR HEILIG- / SPRECHVNG DES GROSSEN /
BISCHOFS- / VND KIRCHEN- / LEHRERS MCMXXXI

Randschrift. Katholischer Akademiker Verband

Signatur unten: Th. Georgii 1932

Standort: NL Th. Georgii

Albertus Magnus (vermutlich 1193-1280) war Theologe, Philosoph und Naturforscher, einer der vielseitig Gelehrten des 13. Jahrhunderts, der sich besonders mit der Erkenntnis Gottes auseinandersetzte. Er war von 1260-62 Bischof von Regensburg und wurde 1931 heilig gesprochen und zum Kirchenlehrer erhoben.

Nach diesem Ereignis modellierte Georgii die Medaille, die sich in seinem Nachlass befindet (s. Abb. Kat.297).

SV 1928-63 Nr. 131 u. 111

Foto: 297. Stefani

298. GV II – Nr. 181

Miller, Oskar von
Medaille zum 70. Geburtstag 5/1925

Bronze

Ø 98 mm / 225g

Vs.: Kopf im Profil nach rechts, mit Kragen

Umschrift: OSKAR v. MILLER z 70 GEBURTSTAG

Signatur: TH. Georgii fec

Rs.: Eule auf Zahnrad

Umschrift: ZUR ERÖFFNUNG DES DEUTSCHEN MUSEUM MÜNCHEN 7 MAI 1925

Standorte u.a.: NL Th. Georgii; München, Deutsches Museum



298.

Der Ingenieur und Gründer des Deutschen Museums Oskar v. Miller (1855–1935 München) war der jüngere Bruder des Bildhauers Ferdinand v. Miller. Zunächst arbeitete er im Bereich der Elektrizität und Energiewirtschaft. Durch seinen persönlichen Einsatz wurde 1903 das Deutsche Museum München für die naturwissenschaftliche und technische Sammlung gegründet, der Bau von Gabriel v. Seidel geplant und weitgehend ausgeführt. Zu Millers Ehren hat Georgii mehrere Medaillen angefertigt, die alle von derselben Vorlage ausgingen. 1925 entstand eine weitere Bronzemedaille mit dem gleichen Porträt auf der Vorderseite, jedoch mit einer anderen Umschrift.

GV II 1906-28 Nr. 181

Quelle: Deutsches Museum München, Medaillenbestand MD 1442

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

299. SV – Nr. 22

**Prägemedaille zur Grundsteinlegung der
Bibliotheks- und Saalbauten 1928**

Silber

Ø 50 mm / 55g

Vs.: Kopf im Profil nach rechts, mit Kragen

Umschrift: OSKAR v. MILLER GRUENDER DES MUSEUMS GEB 7 MAI 1855

Signatur: TH. Georgii

Rs.: 11 Zeilen Schrift: ZUR/ ERINNERUNG /AN DIE/ GRUNDSTEINLEGUNG/DER
BILBLIOTHEKEN UND/SAALBAUTEN/ DES/ DEUTSCHEN/ MUSEUM/ MÜNCHEN/
4. SEPTEMBER/1928

Standort u.a.: München, Staatliche Münzsammlung; München, Deutsches Museum



299.



299.1.

SV 1928-63 Nr. 22

Quelle: Deutsches Museum München, Archiv Medaillenbestand MD 1371;

Staatliche Münzsammlung München Inv. M 541

Lit.: Klees, S. 27, Abb. 46 Vs.

Fotos: Vs. 299. entnommen Klees 1930.; Rs. 299.1. Deutsches Museum

300. SV – Nr. 23

Medaille auf das Deutsche Museum um 1928

Silber, Bronze

Ø 50 mm / 55g

Vs.: Kopf im Profil nach rechts, mit Kragen

Umschrift: OSKAR v. MILLER GRUENDER DES MUSEUMS GEB 7 MAI 1855

Signatur: TH. Georgii

Rs.: Eule auf Zahnrad

Umschrift: DEUTSCHES MUSEUM RUHMESHALLE DER WISSENSCHAFT U TECHNIK

Im Rand: BAYER. HAUPTMÜNZAMT

Standort: München, Deutsches Museum; München, Staatliche Münzsammlung (Bronzemedaille)



300.

Die Rückseite der Medaille zeigt die Eule (Kat.298) mit geänderter Umschrift.

SV 1928-63 Nr. 23

Quelle: Deutsches Museum München, Medaillenbestand MD 1401;

Staatliche Münzsammlung München M 2966

Foto: 300. entnommen Klees 1930; Tafel: 46

Ehrenplakette für Förderer des Museums

Messing

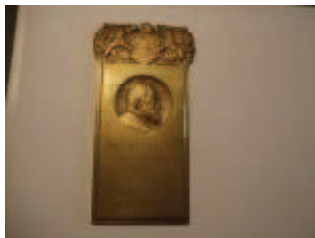
H 141 mm B 66 mm

oben: Museumswappen mit Löwen

darunter vertieft: Porträt mit Umschrift OSKAR v. MILLER

unten Aufschrift: DAS DEUTSCHE / MUSEUM./ DANKT / DR A SÜSENGUTH / FÜR
MITARBEIT / UND FÖRDERUNG

Standort: München, Antiquariat für Münzen und Medaillen Manfred Schulze



Diese Plakette wurde den Förderern des Deutschen Museums mit dem jeweiligen Namen verliehen.

Foto: Stefani

301. SV – Nr. 30

**Müller, Friedrich von
Prägemedaille 1928**

Ø 40 mm

Silber u. Bronze

Vs: Porträt im Profil nach rechts

Rs: Inschrift: FRIDERICUS MUELLER AUGUSTAVUS NATUS MDCCCLVIII

Standort: NL Th. Georgii (Silber- u. Bronzemedaille)



301.

Dr. Friedrich v. Müller (1858-1941) wurde 1889 Professor in Bonn und ab 1902 Leiter der II. Medizinischen Klinik in München. In seiner Zeit war er ein bedeutender medizinischer Lehrer und Forscher. Er ließ sich 1919 von Adolf v. Hildebrand für ein Bronzerelief porträtieren (Hass). Nach dem Relief gab Müller 1928 Georgii den Auftrag eine Schaumünze zu arbeiten, die nach Hildebrands Relief entstanden ist. In seinem Werkheft vermerkte der Künstler: „28.1.29 Fr. v. Müller Medaille fertig geschnitten.“

SV 1928-63 Nr. 30

Quelle: Werkheft 1927-30

Lit.: A. Hass 1984, S. 218, Abb. 246;

Foto: 301. Stefani

302. GV II – Nr. 27

Schäuffelen, Alfred
Bronzeplakette 1911

Ca. 130 x 90 mm



302.

Alfred Schäuffelen war der Bruder von Irene v. Hildebrand. Als wohlhabender Papierfabrikant heiratete er die Verlegerstochter Eugenie Bruckmann.

GV II 1906-28 Nr. 27

Lit.: A Hass 1984, S. 76

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers

303. GV II – Nr. 28

Schäuffelen, Eugenie
Plakette 1911

Ohne Abbildung

Eugenie Schäuffelen, geb. Bruckmann (gest. 1919) war wegen ihrer Schönheit und Intelligenz und ihres Salons in München sehr beliebt. Sie war verheiratet mit Alfred Schäuffelen, dem Bruder von Irene v. Hildebrand. Von Lenbach wurde sie mehrfach gemalt und von A. v. Hildebrand 1878 eine Gipsbüste geformt (Hass). 1911 fertigte Georgii von Alfred und Eugenie je eine Plakette an.

GV II 1906-28 Nr. 28

Lit.: A. Hass 1984, S. 76, Kat. Nr. 27

304. SV – Nr. 238

Scherrer Arthur und Amalie
Medaille 1955
Doppelporträt

Ø 60 mm

vergoldet

Vs.: Köpfe im Profil n. links

Umschrift: ARTVRO ED AMALIA SCHERRER MORCOTE 1955

Signatur: Th. Georgii

Standort: NL Th. Georgii



304.

Möglicherweise wurde diese einseitige Medaille mit dem Doppelporträt zur Erinnerung an die Goldene Hochzeit des Ehepaares von Georgii modelliert.

SV 1928-63 Nr. 238

Foto: 304. Stefani

305. GV II – Nr. 94

**Friedrich Siegert
Bronzemedaille 1921**

Ø 925 mm

Vs.: Kopf mit Oberlippenbart im Profil n. rechts

Umschrift: FRIEDRICH SIEGERT NAT. XXII JVN. MDCCCLX

AETATIS SVAE LXI

Signatur am Halsabschnitt: Th Georgii

Rs.: Schrift: VERLIEHEN / ALS ZEICHEN / DANKBAREN / GEDENKENS / AN
HERVORRAGENDE / VERDIENSTE VM / DIE RHEINISCHE / BIMSBAVSTOFF /
INDUSTRIE

Standort: München, Staatliche Münzsammlung

Ohne Abbildung

GV II 1906-28 Nr. 94

Quelle: Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 547

306. SV E – Nr. 4

Stadler, Toni 1911

133 x 100 mm

Kopf mit Schnauzbart im Profil nach links

Inschrift unten: TONI STADLER

Signatur unter Halsabschnitt: TG (ligiert) 1911

In der rechten unteren Ecke: C. Leyrer

Standort: München, Staatliche Münzsammlung



306.

Im Jahr 1911 fertigte Georgii eine Plakette von dem Maler Anton v. Stadler (Kat.267) und dessen Sohn, dem Bildhauer Toni Stadler (1883-1982), der mit Georgii befreundet und zeitweise auch Mitarbeiter in Georgiis Atelier war. Zunächst ging Stadler zu Gaul nach Berlin und studierte von 1920-1922 an der Münchner Akademie der Bildenden Künste bei Hermann Hahn. 1925-26 war er Schüler von Aristide Maillol in Paris (Kiessling). Stadler war bis ins hohe Alter ein sehr gefragter Bildhauer. Obwohl die Plakette in Georgiis Nachlass abgebildet ist, ist diese in seinem Verzeichnis nicht angegeben.

SV E 1906-28 Nr. 4

Quelle: Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 546

Lit.: M. Bernhart: Die Münchner Medaillenkunst der Gegenwart, München-Berlin 1917, Tafel 13, Abb. 94;

Foto: 306. entnommen Bernhart

307. GV II – Nr. 56

**Strehle, Wilhelm (Hauptmann)
Plakette 1916**

Ca. 130 x 97 mm

Inschrift: HAUPTM. WILH: STREHLE /
KOM.D.KRAFTFAHRT RAAB



307.

GV II 1906-28 Nr. 56

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

308. GV II – Nr. 54

Strüder, W. J. Julius
Plakette 1916

ca. 140 x 100 mm

Inschrift: J. W. JVLIVS STRVEDER

Signatur: TH.G. 1916



308.

GV II 1906-28 Nr. 54

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

309. GV II – Nr. 140, 141

Theresia, Heilige
Medaille 1924

einseitig

Ø

Vs.: Heilige Theresia mit Kreuz

Umschrift: SANTA THERESIA AB INFANTE JESU



309.

GV II 1906-28 Nr. 140 u. 141

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

310. GV II – Nr. 4

Curt Wachsmuth Medaille 1906

Ø 36 mm

Bronze, gegossen

Vs.: Kopf im Profil n. links

Umschrift: CVRT WACHSMUTH LEIPZIG MDCCCVI

Rs.: Ansicht des Parthenon auf der Akropolis in Athen. Unten gekreuzte Lorbeerzweige.

Umschrift: ΦΡΟΝΗCΙC ΕΝ ΧΡΗCΤΩΙ ΤΡΟΠΩΙ

Signatur unten: TG (ligiert)

Standort: Leipzig, Grassimuseum



310.

Der klassische Philologe und Althistoriker Curt Wachsmuth (1837 Naumburg /Saale-1905 Leipzig) lehrte nach mehreren Zwischenstationen (Marburg, Göttingen, Heidelberg) seit 1886 in Leipzig. 1861 war er Sekretär der Preußischen Gesandtschaft in Athen und fühlte sich seit dieser Zeit eng mit Griechenland verbunden. Bekannt wurde Wachsmuth durch seine Topographie von Griechenland und insbesondere mit der Beschreibung des antiken Athens in dem Buch: „Die Stadt Athen im Altertum.“

GV II 1906-28 Nr. 4

Lit: Plaketten Medaillen, 19./20. Jahrhundert. Bestandskatalog der Sammlung des Grassimuseums Leipzig, Museum für Kunsthandwerk, S. 161, Tafel 822, Inv. Nr. 1962.102

Foto: 310. entnommen Bestandskatalog Grassimuseum, Leipzig

311. GV II – Nr. 227

**Atlantische Expedition „Meteor“
Prägemedaille 1928**

Ø 41 mm

Bronze

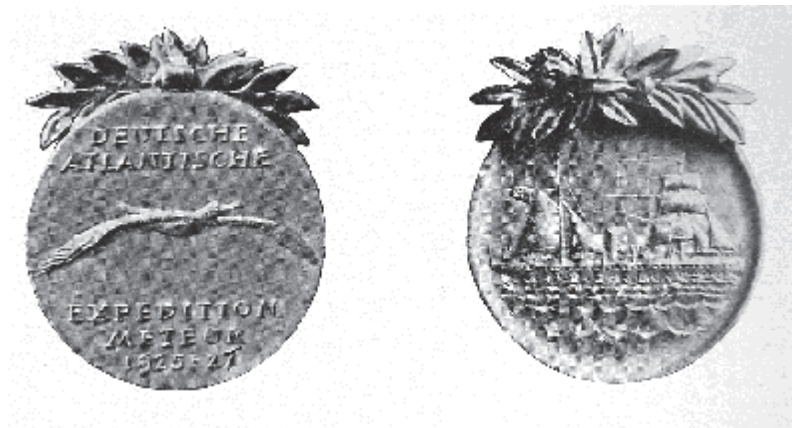
Vs.: Fliegende Möwe, darüber Schrift: DEUTSCHE / ATLANTISCHE
darunter Schrift: EXPEDITION / METEOR / 1925-27

Rs.: Segelschiff auf Wellen;

oben an der Medaille Lorbeerblätter

Rand: BAYER. HAUPTMÜNZAMT

Standort: München, Staatliche Münzsammlung



311.

Die Medaille arbeitete Georgii für die Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft in Berlin, speziell für die Atlantische Expedition „Meteor“. Er notierte in sein Werkheft: „*Nov.-Dez. 1927 Medaille für die Atlantische Expedition Berlin / Anfang Januar 1928 geliefert.*“

GV II 1906-28 Nr. 227

Quelle: NL Th. Georgii Werkheft 1927-30

Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 540

Lit.: H. Klees 1930, S. 27, Abb.46

Foto: 311. entnommen Klees

312. SV E – Nr. 18

Verdienstmedaille Kunst o. J.

Ø 35 mm

Silber ?

Einseitig mit Öse: Pegasus nach rechts gerichtet trägt Jüngling

Umschrift: DEM VERDIENST FUER DIE KUNST

ohne Signatur

Standort: München, Staatliche Münzsammlung

Ohne Abbildung

Die Medaille wird nicht im Nachlass des Künstlers erwähnt.

SV E 1901-28 Nr. 18

Quelle: Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 529

313. SV E – Nr. 19

Verdienstmedaille Musik o. J.

Ø 34 mm

Bronze

Vs.: Apoll mit Lyra schreitet vor Bergen nach rechts

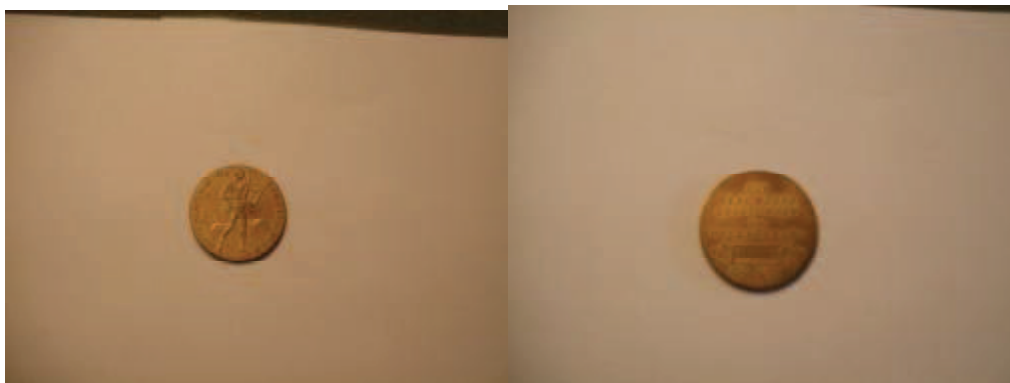
Umschrift: NIEDERBAYERISCHES PREISSINGEN

Rs.: FÜR / BESONDERE / LEISTUNGEN / IM / VOLKSGESANG

Tafel zwischen Eichenlaubzweigen

Signatur: TG (ligiert)

Standort: München, Staatliche Münzsammlung; München Antiquariat für Münzen und Medaillen
Manfred Schulze



313.

Die Medaille wird nicht im Nachlass des Künstlers erwähnt.

SV E 1901-28 – Nr. 19

Quelle: Staatliche Münzsammlung München, Inv. M 539

Foto: 313. Stefani

314. GV II – Nr. 7

**Reh und Rehbock 1907
Plakette**

Ø 115 mm

Signatur: Georgii

Standort: Privatbesitz München

Ohne Abbildung

GV II 1906-28 Nr. 7

315. SV – Nr. 191

**Barmherziger Samariter
Plakette 1949**

Bronzehohl-guss

Ø 153 mm

Einseitig: Der barmherzige Samariter auf einem Esel reicht einem am Boden liegenden Mann eine Karaffe.

Umschrift: BAYERISCHES STUDENTENHILFSWERK

Signatur: Th. Georgii 1949

Standort: NL Th. Georgii



315.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war es einigen Künstlern ein Anliegen, das bayerische Studentenhilfswerk mit verschiedenen kleinen Kunstobjekten zu unterstützen, die verkauft werden konnten. Dafür entwarf Georgii Medaillen und Reliefs mit Darstellungen von Tieren und Menschen. Diese wurden in unbekannter Auflage in Metall gepresst und als Wandteller oder Aschenbecher zum Verkauf angeboten. Georgii unterstützte in der Nachkriegszeit mit diesem Beitrag die Not der Studenten in München. Manche der Gegenstände werden heute noch zum Verkauf angeboten.

SV 1928-63 Nr. 191

Foto: 315. Stefani

316. SV – Nr. 192

**St. Martin
Bronzeguss 1949**

181 x 149 mm oval
Einseitig: St. Martin zu Pferde teilt seinen Mantel für den Bettler
Umschrift: BAYERISCHES STUDENTENHILFSWERK
Signatur: Th. Georgii 1949
Standort: Berlin, Staatliches Museum, Münzkabinett, 17/1998;
NL Th. Georgii



316.



316.1

Die Plakette mit der Darstellung des Heiligen Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilte, sollte an die Barmherzigkeit der Mitmenschen appellieren.

SV 1928-63 Nr. 192

Lit: Die Medaille und Gedenkmünze des 20. Jahrhunderts in Deutschland.
Münzkabinett, Staatliches Museum zu Berlin, Berlin 2000, S. 185, Abb. 307
Foto: 316. Stefani; Foto: 316.1. NL Th. Georgii Bleistiftzeichnung

317. SV – Nr. 193

**Pfanderelief mit Reiter und Reiterin
Bronzeguss 1949**

H.: 21 cm B.: 36 cm

Signatur: Th. Georgii 1949

Oben: Reihe mit Wappen

Schrift unten: BAYERISCHES STUDENTENHILFSWERK

Standort: München, Privatbesitz



317.

Das Relief zeigt hintereinander gestaffelt eine Reiterin und einen Reiter, die im Galopp auf wilden ungezügelmten Pferden voranstürmen. Der junge Mann zeigt mit einer Hand nach vorne und gibt damit die Richtung an, die junge Reiterin hält die geöffnete Hand mit gestrecktem Arm nach hinten, die sich als Bitte für eine Unterstützung deuten lässt, da auch diese Arbeit für das Studentenhilfswerk gedacht war. Die Wappen mit Eule, Äskulap, Athena, Zahnrad und Rauten verweisen auf die Wissenschaft der Universität in Bayern.

Georgiis Vorbild war wahrscheinlich eine Zeichnung zum Amazonenrelief von A. v. Hildebrand (Esche-Braunfels), die sich als Aufnahme im Nachlass von Georgii befindet.

SV 1928-63 Nr. 193

Lit. Esche-Braunfels 1993, S. 165, Abb. 194

Foto: 317. Stefani

318. SV – Nr. 195

Wandteller
Reh und Rehbock 1950

Ø 150 mm

Signatur: Th Georgii 1950

Standort: München, Privatbesitz



318.

SV 1928-63 Nr. 195

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

319. SV – Nr. 196

**Kuhsteller 1950
Aschenbecher**

Ø 150 mm

Bronzeguss

Signatur: Th. Georgii 1950

Gips: NL Th. Georgii



319.

SV 1928-63 Nr. 196

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

320. SV – Nr. 197

**Wandteller
Schaf mit Lamm 1950
Metall**

Ø 117 mm

Signatur unten rechts: Th. Georgii 1950

Standort: München, Privatbesitz

Ohne Abbildung

SV 1928-63 Nr. 197

321. SV – Nr. 198

**Hubertushirsch mit Wappen
Wandteller 1950**

Bronzeguss

Ø 150mm

Inschrift: BAY (Wappen) ERN

Signatur: Th. Georgii 1950

Standort: NL Th. Georgii



321.

Der Wandteller zeigt in der Mitte einen Hubertushirsch mit einem Kreuz und Strahlenkranz zwischen dem Geweih. Umgeben ist der Hirsch von acht Wappen.

SV 1928-63 Nr. 198

Foto: 321. Stefani

322. SV – Nr. 210

Schäfer mit Hund und Herde 1951

Plakette

Bronzeguss

ca. 150x180 mm oval

Signatur: Th Georgii 1951

Standort: NL Th. Georgii



322.

Wahrscheinlich war auch diese Arbeit zur Unterstützung des Studentenhilfswerks vorgesehen. Die einseitige Plakette befindet sich im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 210

Foto: 322., Stefani

323. SV – Nr. 226

Hubertushirsch
Ehrenzeichen **1954**



323.

Zur Wiederaufstellung des „Hubertusbrunnen“ am Ende des Nymphenburger Kanals schuf Georgii die Ansteckplakette. Sie wurde an Personen vergeben, die sich für die Aufstellung des Brunnenhauses engagiert hatten. Hildebrands Brunnen war im „Dritten Reich“ von seinem Platz am Bayerischen Nationalmuseum entfernt und eingelagert worden, da er angeblich an der Prinzregentenstrasse störte.

SV 1928-63 Nr. 226

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

324. SV – Nr. 194

Heiliger Georgi mit Drachen o. J.

Bronzeguss

Ca. 18 x 18 cm

Standort: NL Th. Georgii



324.

Dieses Relief war als Wandschmuck gedachte und befindet sich ohne Datierung im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 194

Foto: 324. Stefani

III.2. Profane Skulpturen

III.2.1. Tierskulpturen

325. GV I - Nr. 7

Pferdekopf 1903

Terrakotta

verschollen



325.

Während der Semesterferien an der Akademie in Stuttgart fuhr der junge Student 1902 zu seinen Eltern nach Russland. In dieser Zeit modellierte er den Pferdekopf. Dies ist die erste Darstellung eines Tieres, die in einer Abbildung überliefert ist. Sie zeigt schon seine Begabung, das Wesen eines Tieres plastisch festzuhalten.

GV I 1901-04 Nr. 7

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

326. GV II –Nr. 1

Großer Hirsch 1906 Bronze

Höhe: Hirsch ca. 2 m, Plinthe, 0,10 m, Steinsockel 1,30 m
Signatur hinten links auf der Plinthe: TG (ligiert) 1907,
daneben Guss: E. LEYRER
Standorte: Seit 1908 München, Bavariapark;
2. Guss: Seit 1912 Bremen, Bürgerpark



326.



326.1.Bavariapark 2010

Der große Hirsch war die erste große Tierskulptur, die der Künstler 1906 in München modellierte. 1907 wurde sie in Bronze gegossen und 1908 als Leihgabe im Münchner neu eröffneten Ausstellungspark an der Theresienwiese aufgestellt. Gemäß Vertrag war die Aufstellung nur für die Dauer der Ausstellung gedacht (StadtAM). In der großen plastischen Form und reduzierter Modellierung, in grünlicher Bronze patiniert, fand der Hirsch bei den Besuchern großen Anklang. Nach über hundert Jahren steht er noch im Bavariapark majestätisch zwischen hohen Bäumen, im Schritt verharrend und aufmerksam witternd wendet er den Kopf leicht nach links.

Einen zweiten Bronzeguss erhielt 1912 der Bürgerpark in Bremen, heute noch aufgestellt an der Ostseite des Parkhotels, gegenüber dem Wasserbock (Kat.333), den Georgii 1909 formte. Beide Bronzen wurden nach Georgiis Entwurf aus einem Legat des Bremer Mäzens Eduard Schroth finanziert.

GVII 1906-28 Nr. 1

Quelle: NL Th. Georgii: Stadtarchiv München, Ausstellungen & Messen 148

Lit.: Heilmeyer, Kunst für Alle Bd.36, 1920/21, S. 329-332

Beate Mielsch: Denkmäler, Freiplastiken, Brunnen in Bremen, 1800-1945, Abb. 68

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers; 326.1. Stefani

327. GV II –Nr. 3

Rehbock 1906 **Bronze**

Höhe 1,27 x 0,93 x 0,28 m

davon Bronzesockel 0,14 x 0,65 x 0,26 cm

Bronze dunkelbraun patiniert, Augen braunes Glas

Gestufter Steinsockel H. ca. 1,40 m

Signatur: auf dem Bronzesockel links neben dem Hinterlauf: TG (ligiert) 1906

Standort: München, Aufstellung 1908 bis ca. 1930, Bavaria Park

Nach 1930: Kirchheimbolanden / Pfalz, Schlosspark, heute im Museum

2. Guss

Standort: aufgestellt Ende 1908 Bremen, Kunsthalle

Schrift am Sockelhals: Geschenk Franz E. Schütte 1908



327.

GV II 1906-28 Nr. 3

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

328. GV II – Nr. 10

Reh 1907/08 Bronze

Höhe ca. 1.20 m

Standort: München, aufgestellt bis ca. 1930 Bavaria Park,
ab ca. 1930 Kirchheimbolanden /Pfalz Schlosspark, inzwischen gestohlen



328.

Der Rehbock und das Reh wurden im Münchner Bavariapark 1908 aufgestellt und sollten gemäß Vertrag nach Ende der Ausstellung im Oktober wieder vom Künstler beseitigt werden (StadtAM 148), was jedoch erst um 1930 geschah. Die Skulpturen standen auf einem gestuften hohen Steinsockel an einem Weg, der die Ausstellung mit dem Vergnügungspark verband. Besonders das Reh wurde von Walter Riezler wegen der vollendeten Form hervorgehoben. 1908 erhielt die Kunsthalle Bremen einen 2. Guss des Rehbocks als Geschenk des Kunstmäzens Franz E. Schütte, den Hildebrand schon länger kannte (Esche-Braunfels). 1911/12 entwarf Hildebrand für die Familie Schütte eine Grabstätte mit einem Engel, nach dessen Modell Georgii die Figur frei aus dem Stein ausführte (Esche-Braunfels). Nach Aussage von Georgiis Schüler Martin Mayer wurden Reh und Rehbock später im Schlosspark von Kirchheimbolanden aufgestellt. Dort wurde das Reh gestohlen und dem Rehbock die Stangen abgesägt. Daraufhin wurde der Bock ins Museum gebracht.

GV II 1906-28 Nr. 10 und 11

Quelle: Stadtarchiv München, Ausstellungen & Messen 148; Kunsthalle Bremen, Sammlungsliste Skulptur Inv. Nr. 174 1908/2; mündliche Information von Martin Mayer 2008

Lit.: Esche- Braunfels 1993, S. 313-320; S. 416f.; Hass 1984, S. 176, 190; Walter Riezler: Die Plastik im Ausstellungspark und das Hauptrestaurant. In: „Die Kunst“, Bd. 18, München 1908, S. 452

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

329. GV II – Nr. 8 und 9

Schaf- und Ziegengruppe 1907/08 Marmor ?

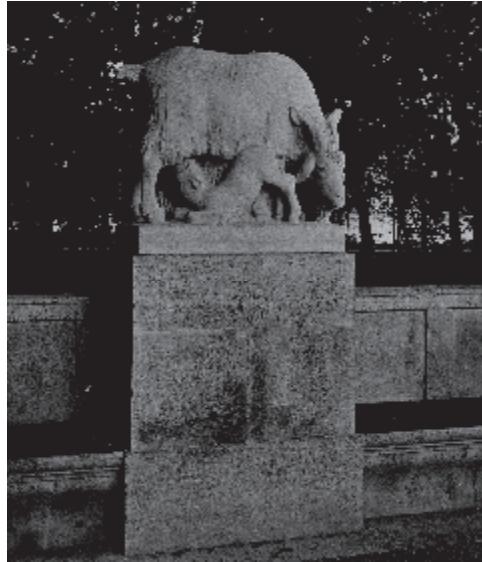
Sockel: Muschelkalkstein

Standort: München Aufstellung 1908 München Ausstellungspark, Figurenhain

Verbleib unbekannt



329. Bavariapark



329.1.

Im Figurenhain waren die beiden Steinarbeiten Schaf- und Ziegengruppe als Ensemble zwischen Steinbänken aufgestellt. Sie ergänzten eine Pferdegruppe von dem Bildhauer Römer und eine Puttengruppe von Ackerberg (StadtAM 254). Am 1. September 1907 wurde der Vertrag zwischen der Stadtgemeinde München und Theodor Georgii unterzeichnet. Die Aufstellung der Tiergruppen sollte bis zum 1. April 1908 erfolgen. Das Honorar für den Künstler, einschließlich Modell, Material und Transportkosten, betrug 7.000 Mark, die aus Stiftungsmitteln für den Ausstellungspark finanziert wurden (StaAM 418). Die beiden Tiergruppen fügten sich von ferne harmonisch in die Architekturanlage der Bänke ein. Walter Riezler schrieb dazu: *„Darüber hinaus aber sind die Gruppen von einer köstlichen Frische der Empfindung, von einer seltenen Beobachtung des Tierischen und in der Form so einfach, daß, wie in der Antike, wirklich nur das Notwendige gegeben ist, dieses aber mit einer solchen Sicherheit, dass sich alles übrige daraus ergibt“*... *„In Theodor Georgii besitzen wir heute einen Tierbildhauer, neben dem nur noch Gaul in Berlin in Betracht kommt“* (Die Kunst, S. 452).

GV II 1906-28 Nr. 8 u. 9

Quelle: Stadtarchiv München Ausstellungen & Messen 254, 418

Lit.: Walter Riezler: Die Plastik im Ausstellungspark und das Hauptrestaurant. In: „Die Kunst“, Bd. 18, München 1908, S. 452, Abb. S. 453

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

330. GV II – Nr. -5

Adler 1906

Bronze

verschollen



330.

Die alte Aufnahme befand sich unbeschriftet im Nachlass des Künstlers.

GV II 1906-28 Nr. 5

Foto: Teufel, München (im NL von Th. Georgii)

331. GV II – Nr. 6

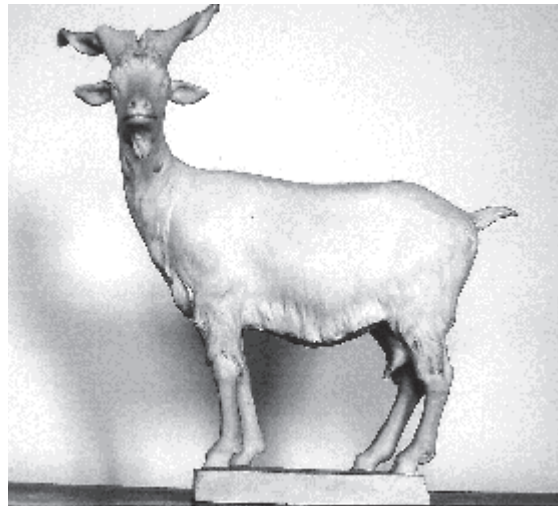
**Sizilianische Ziege 1907
Bronze auf Marmorsockel**

Höhe 29 cm, Sockel 23 cm
Signatur auf der Plinthe: TG (ligiert) 1907
Standort: u.a. München, Stadtmuseum

Gips
Höhe mit Plinthe 31 cm
Standort: NL Th. Georgii



331. Bronze



331.1. Gips

Die kleine „Sizilianische Ziege“ modellierte Georgii nach Naturbeobachtungen auf Sizilien. Er ließ davon mehrere Abgüsse anfertigen, die für den freien Verkauf über Kunstgalerien bestimmt waren (mündliche Information). Ein Gipsabguss befindet sich noch in dem Nachlass des Künstlers.

GV II 1906-28 Nr. 6

Quelle: Stadtmuseum München Inv. Nr. 74/1025; mündliche Information Johannes Wetzel

Lit.: Klees 1930, S.14, Abb. 4;

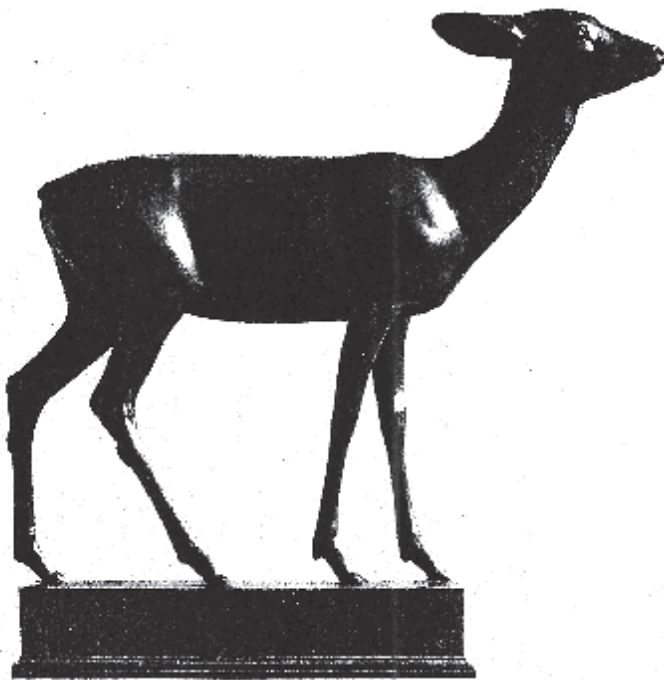
Heilmeyer: Kunst für Alle, Bd. 36, S.337 mit Abb.;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers; 331.1. Stefani

332. GV II – Nr. 11

**Kleines Reh 1908
Bronze auf Holzsockel**

Höhe: 25 cm
mehrere Exemplare für den Verkauf



332.

Das kleine Reh bot Georgii in den Jahren 1912/13 mehrfach zum Verkauf über den Kunsthandel an.

GV II 1906-28 Nr. 11

Quelle: NL Th. Georgii: Liste Verkauf von Tierskulpturen

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

333. GV II – Nr. 15

Wasserbock 1909 Bronze

lebensgroß

Standorte: Seit 1968 München, Tierpark Hellabrunn
als Leihgabe der Bayer. Staatsgemäldesammlungen;
2. Guss: Seit 1912 Bremen, Bürgerpark



333.

Der Afrikanische Wasserbock wurde zunächst von der Bayerischen Staatsgemäldesammlung angekauft und in der Neuen Pinakothek ausgestellt. Nach dem Zweiten Weltkrieg stand die Skulptur bis nach 1953 vor dem „Central Collecting Point“ (NL Th.Georgii), der heutigen Musikhochschule in der Münchner Arcisstrasse. Nach der großen Generalsanierung des Tierparks Hellabrunn überließ die Bayerische Staatsgemäldesammlung 1968 mehrere Tierskulpturen als Dauerleihgabe oder auch zum Ankauf dem Tierpark. Der Wasserbock von Georgii steht dort als Leihgabe (Roettgen).

Neben dem Hirsch (Kat. 326) wurde ein Abguss des Wasserbocks 1912 im Bürgerpark Bremen aufgestellt, der aus einem Legat von Eduard Schroth finanziert wurde.

1930 konnte Georgii den Wasserbock in der Münchner Kunstausstellung im Glaspalast ausstellen.

GV II 1906-28, Nr. 15;

Quelle: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Bestandsliste Inv. B 43; NL Th. Georgii (Anhang 3)

Lit.: Klees 1930; S. 14, Abb. 5;

Steffi Roettgen, Hrsg.: Skulptur auf Münchens Straßen und Plätzen, München 2001, S. 242;

Foto: 333. entnommen Klees 1930

334. GV II – Nr. 20

Mähnenschaf 1911
Gips



334. Gips

Das Mähnenschaf ist durch eine alte Aufnahme und der Eintragung im Verzeichnis von Georgii nachweisbar. Ob die Tierskulptur auch in Bronze gegossen wurde ist nicht bekannt.

GV II 1906-28 Nr. 20

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

335. GV II – Nr. 41

Wisent 1913

**Bronze dunkelbraun patiniert auf Plinthe
mit rotem Marmorsockel**

H 44 x B 60 cm

Signatur: Th. Georgii 1913

Gießerei: C. Leyrer München

Standort: NL Th. Georgii



335.

Den Wisent in Bronze konnte Georgii in den zwanziger Jahren mehrmals verkaufen. Ein Exemplar wurde 1953 dem Künstler als „Notverkauf“ aus einem Privatbesitz angeboten. Georgii schrieb dazu an Kronprinz Rupprecht: „*Damals kostete die Bronze 1.000 Mark, heute würde schon der Bronzeguß die Hälfte davon kosten. Ich muß selbst sagen, dass diese Arbeit zu meinen besten Tierplastiken zählt*“ (GHA 290).

Heilmeyer bemerkte zu dem Wisent, dass „... *das Wesentliche, Typische in der Gestalt der Tiere mit überzeugender Kraft und Ausdrucksstärke in die Erscheinung trat.*“

Finckh schrieb zu der Plastik, die er einer „Kuh“ von Römer stilistisch gleichsetzt: „*Der Büffel von Georgii ist...nicht mehr und nicht weniger als ein möglichst allgemeingültiges Abbild. Begriff und Figur werden in diesen Figuren identisch, dass diese Figuren auch als Anschauungsmaterial für den Biologieunterricht gelten könnten. Keine Aktion stört die einfache Ablesbarkeit der Figuren. ... Die stilistische Auffassung dieser Figuren in möglichst beruhigter Stellung, in der alle Details ablesbar sind, verweist bei beiden Künstlern auf den Einfluss der Theorie Hildebrands.*“

Anzumerken ist, dass Heilmeyer und Finckh den Wisent als Büffel (= wildes oder halbzahmes Rind) bezeichnen, dies jedoch nicht der dargestellten Plastik entspricht. Nur der männliche Wisent, auch Bison genannt, hat eine ausgeprägte Kehlmähne, die hier auch gezeigt wird.

GV II 1906-28 Nr. 41

Quelle: GHA290: NL Kronprinz Rupprecht, Brief von Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, München 10. Dezember 1953

Lit.: Klees 1930, S. 15 Abb. 7; Heilmeyer: Kunst für Alle, Bd. 36, S.332, Abb. S. 337; Gerhard Finckh: S. 240f.;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

336. GV II – Nr. 79

Zentaur 1919/20 Kunststein

Höhe ca. 3 m

Standort: Aufstellung Ende 1920, München, Deutsches Museum Turmvorbau



336.



336.1.



336.2.

Zunächst erhielt der Bildhauer Fritz Behn 1917 den Auftrag, einen Zentaur als Firstbekrönung für den Turmvorbau des Deutschen Museums anzufertigen. Nach der Vorlage diverser Skizzen, die alle nicht den Vorstellungen der Kunstkommission des Deutschen Museums entsprachen, war Behn nicht mehr bereit weitere Änderungen vorzunehmen und gab den Auftrag im Januar 1919 zurück. Am 18. Februar des Jahres erhielt Georgii ein von Oskar von Miller gezeichnetes Schreiben mit der Aufforderung, ein Gipsmodell in natürlicher Größe von einem Zentaur für den First des Turmvorbaues anzufertigen. Dieses sollte anschließend in Kunststein gegossen werden, da kriegsbedingt nur ein Honorar für Gipsmodell und Skizzen von 3000 Mark zur Verfügung stand. In seiner Antwort vom 10. März betonte Georgii jedoch, dass die Selbstkosten so gestiegen seien und ihm eine Annahme des Auftrags nicht unter 5000 Mark möglich wäre. Miller stimmte dem mit dem folgenden Übereinkommen zu, das von Georgii zu unterzeichnen sei. Bis zum 1. Oktober sei das Modell in natürlicher Größe (Höhe 2,5-3 m) abzuliefern, zuvor bis zum 1. Juni Skizzen und kleinere Modelle 1:5 zur Genehmigung vorzulegen. Georgii lieferte pünktlich bis zum 1.6.1919 die Skizzen und Modelle ab, die besonders gelobt wurden, da der Zentaur nun von allen Seiten gleichwertig zur Wirkung kam. 1919 war das Gipsmodell fertig, den Steinguss besorgte 1920 das Deutsche Museum (Archiv Deutsches Museum).

GV II 1906-28, Nr. 79

Quelle: Deutsches Museum München, Archiv VA 0378/5

Lit.: A. Heilmeyer: Theodor Georgii. In: Kunst für Alle, Bd. 36, 1920-21, S.334

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers. Foto: 336.2. Martin Mayer

337. GV II – Nr. 97

**Kleiner Bayerischer Stier 1922/23
ziselierte Bronze**

H 24 cm B 30 cm

Signatur auf Plinthe: Th. Georgii 1923

mehrere Exemplare unterschiedlich patiniert

Standort: Mehrfach in Privatbesitz



337.

Zu den beliebten Tierskulpturen im kleinen Format, die sich vorwiegend im Privatbesitz befinden, gehört der „Kleine Bayerische Stier“. Den ersten Guss dieser Kleinskulptur ziselerte der Künstler selbst mit großer Präzision Anfang März 1923. Der erste Abguss davon erfolgte am 10. April 1923 und wurde rotschwarz patiniert, wie Georgii in seinen Aufzeichnungen notierte. Weitere Abgüsse folgten, patiniert in rotschwarzer und braunschwarzer Farbgebung. Privat und über Kunstgalerien verkaufte der Künstler den Stier mit Erfolg, so dass 1925 in einer größeren Auflage dieser nochmals gegossen wurde (mündliche Information). In der Arbeit gelang es dem Künstler die naturhafte Lebensäußerung und das Körpergefühl des kleinen wilden Stiers wiederzugeben. Anregung zu der Tierskulptur erhielt Georgii während einer Wanderung in den Alpen. Zurück in seinem Atelier, begann er sofort den Stier zu modellieren, wie sich sein Schüler Martin Mayer an einen Bericht Georgiis erinnert.

GV II 1906-28 Nr. 97

Quelle: NL Th. Georgii: Verkauf von Werken; mündliche Information von Martin Mayer und Johannes Wetzel 2008

Lit.: Klees 1930, S. 15; Kiessling 1982, Abb. S.173

Foto: 337. Stefani

338. GV II – Nr. 92

**Grosser Stier 1921
Bronze**

Einen großen Stier modellierte Georgii 1921 für einen Stierbrunnen in Jerschel/Sachsen, wie er in seinem Verzeichnis vermerkte.

Wahrscheinlich ist der Brunnen nicht verwirklicht worden, da keine weiteren Bemerkungen dazu im Nachlass enthalten sind und auch keine Abbildung vorliegt.

GV II 1906-28 Nr.92 ohne Abb.

339. GV II – Nr. 115

**Kleines Pferd 1922/23
Bronze**

Das kleine Pferd wurde vor einigen Jahren zum Verkauf aus Privatbesitz angeboten, wie ein Mitglied der Familie Georgii berichtete. Abbildungen von der Plastik liegen jedoch nicht vor.

GV II 1906-28 Nr. 115 ohne Abb.

340. GV II – Nr. 118

**Kleine Antilope 1923
Wachs ?**



340.

Die kleine Antilope ist nur als alte Aufnahme erhalten. Die Stütze lässt vermuten, dass die Abbildung ein Modell in Wachs zeigt.

GV II 1906-28 Nr.118

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

341. SV E – Nr. 12

**Kleines Reh 1923
Bronze auf Plinthe**

Höhe: 33 cm

Holzsockel 3 cm

Signatur auf Plinthe am linken Hinterlauf: Th. Georgii 1923

rotschwarz patiniert

Standort: NL Th. Georgii



341.

Dieses „Kleine Reh“, das sich in Georgiis Nachlass befindet ist nicht in seinen Verzeichnissen aufgeführt.

SV E 1901-28 Nr. 12

Quelle: NL Th. Georgii

Foto: 341. Stefani

342. SV – Nr. 61

Hund 1929
Bronze



342.

Georgii hielt sich am 3. Dezember 1929 bei James Loeb in Hochried bei Murnau auf und fotografierte mehrfach den Hund von Loeb (Negativrolle). Die alte Aufnahme des Hundes in Bronze befand sich im Nachlass des Künstlers mit der Beschriftung: „*Hund von Loeb*“.

SV – Nr. 61

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

343. SV – Nr. 147

Liegendes Dromedar 1936
Ton
verschollen



343.

Die Aufnahme des liegenden Dromedars ist nicht beschriftet. Eine Negativrolle von 1936 gibt Auskunft zur Datierung.

SV 1928-63 Nr. 147

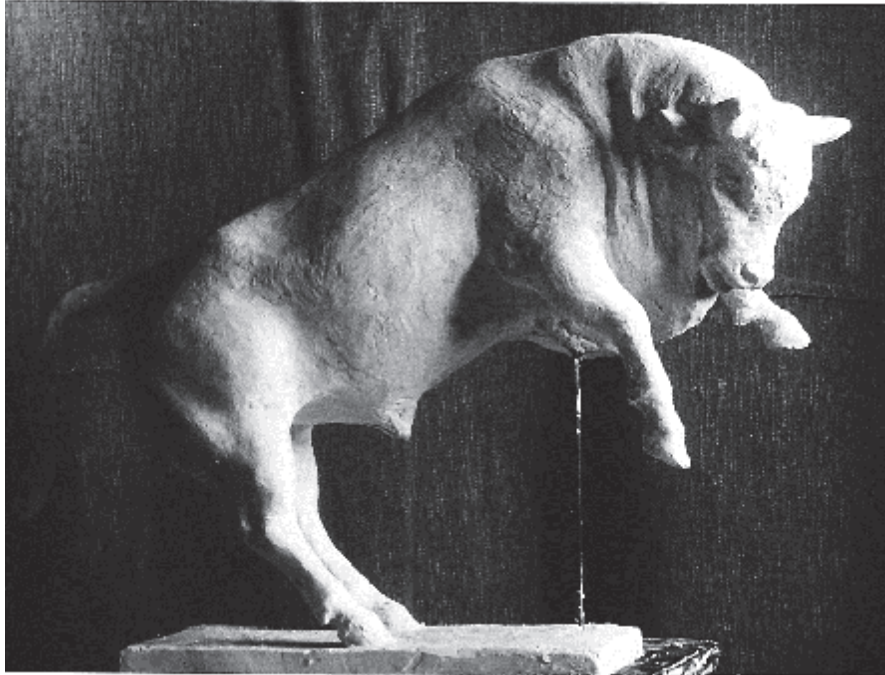
Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

344. SV – Nr. 253

Kleiner springender Stier 1956
Gips auf Plinthe

H 35 x B 50 cm
Standort: NL Th. Georgii



344.

Das Datum 1956 für diese Arbeit ergibt sich an Hand einer datierten Negativrolle aus dem Nachlass des Künstlers. Die Gipsfigur befindet sich in seinem Nachlass.

SV 1928-63 Nr. 253

Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

345. SV – Nr. 254

**Liegender Widder um 1956?
Bronze u. Gips patiniert**

Bronze:

H 17 B 29 cm

Standort: München, Privatbesitz

Gips patiniert:

ca. 30 x 50 cm

Standort: NL Th. Georgii



345. Gips

Der liegende Widder befindet sich in einer Gipsversion und einer Verkleinerung in Bronze in seinem Nachlass und Privatbesitz. Keine der Arbeiten enthält eine Signatur oder Jahresangabe.

SV-1928-63 Nr. 254

Foto: 345. Stefani

346. SV – Nr. 252

**Kleine Bärengruppe um 1956?
Ton patiniert**

ca. H 21 cm B 14 cm
Standort: NL Th. Georgii



346.

Die kleine Bärengruppe befindet sich in Georgiis Nachlass ohne Jahresangabe.
Um 1956 modellierte er einige Tierskulpturen, danach nur noch einen Fischreihner als
Auftragsarbeit.

SV - 1928-63 Nr. 252
Foto: 346. Stefani

347. SV – Nr. 266

Fischreiher 1958/59
Bronze

Höhe ca. 1 m

Sockel: Naturstein

Standort: Hildesheim, Schneidlerscher Graben; jetzt Seniorengaben



347.

Die Brüder Otto und Kurt Schneidler aus Hannover und München, ehemals Bürger von Hildesheim, stifteten der Stadt den Fischreiher, der im Schneidlerschen Graben als Parkskulptur aufgestellt wurde. Die Brüder hatten Georgii den Auftrag erteilt, einen nach Beute Ausschau haltenden Fischreiher in Bronze anzufertigen. Die vereinfachten Bauch- und Schopffedern des Fischreihers sind wellenartig geschwungen.

SV 1928-63 Nr. 266

Lit.: Fischreiher für den Schneidlerschen Graben. In: Hessische Allgemeine Zeitung, Jg. 255, Nr. 62, März 1959

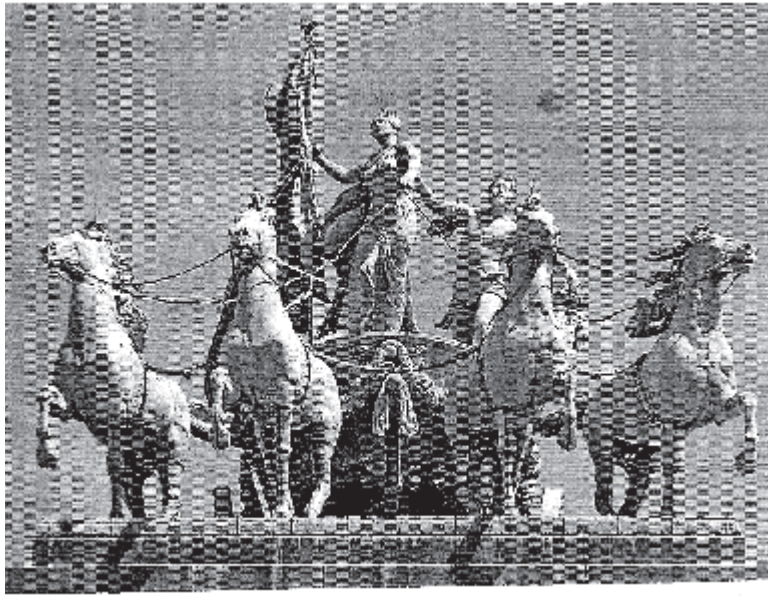
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

III.2.2. Menschliche Figuren

348. SV E - Nr. 1

Jüngling 1904
Ton

Standort: Brüssel, auf der Quadriga des Triumphbogens, „Palais du Cinquantenaire“
Aufgestellt 1905



348.

Das „Palais du Cinquantenaire“ mit dem Triumphbogen wurde zur 50-jährigen Unabhängigkeit Belgiens im Jahr 1880 gebaut und 1905 mit einer Quadriga zum 75. Jahrestag der Unabhängigkeit bekrönt. Sie zeigt die Provinz Brabant, die weiteren acht Provinzen sind durch allegorische Statuen am Fuß der Säulen angebracht. An der Ausführung arbeiteten verschiedene Bildhauer, die an der Akademie lehrten. Thomas Vinçotte erhielt den Auftrag für die Quadriga und bat Georgiis Lehrer Jules Lagae die Figur des Jünglings und die Pferde zu schaffen. Im September 1904 beauftragte Lagae seinen Schüler Georgii nach seiner Skizze den Jüngling zu modellieren, der auf dem Triumphwagen stehen sollte. Nach zwei Monaten lieferte Georgii die Skulptur ab, die anschließend in Bronze gegossen wurde („Erinnerungen“).

Der Jüngling auf der Quadriga ist in Georgiis Nachlass weder als Abbildung erhalten, noch in seinem Verzeichnis (GV I) aufgeführt.

SV E – Nr. 1

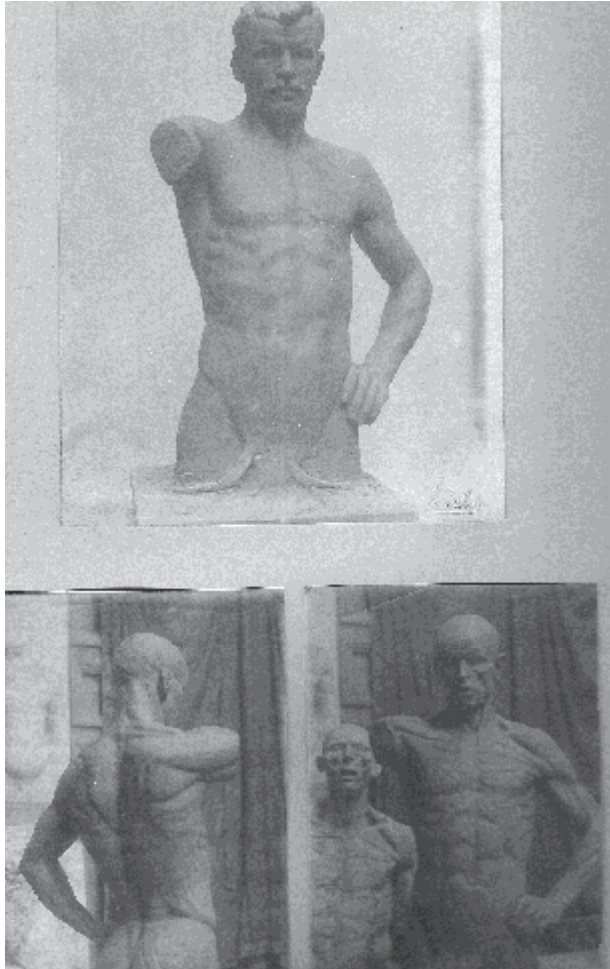
Quelle: NL Georgii: „Erinnerungen“, S. 12

Foto: 348. <http://www.flickr.com/photos/frankinho/3604632860/in/photostream/>

349. GVI – Nr. 9

Studien nach Modell 1903/04

verschollen



349.

Bevor Georgii die Figur für die Quadriga modellierte hatte er in seiner Ausbildung um 1903/04 ausgiebige Studien für eine männliche Halbfigur nach einem „ecorché“ modelliert. Dieser wurde an Akademien als Hilfsmittel eingesetzt, um die Lage der Muskeln und Sehnen sichtbar zu machen. Eine alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers zeigt ihn im Hintergrund.

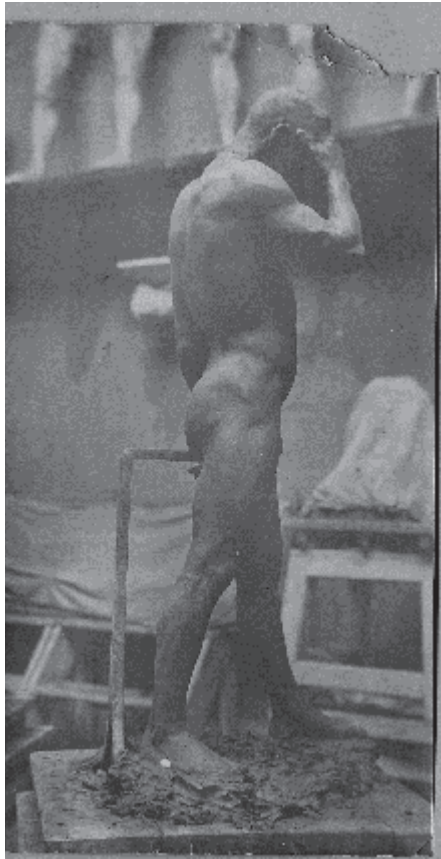
GV I 1901-04 Nr. 9

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

350. GV I - Nr. 13

Männlicher Akt 1904
Ton

verschollen



350.

Als letzte Arbeit an der Akademie in Brüssel modellierte Georgii den Akt. Die alte Aufnahme der Tonskulptur ist beschriftet: „*Brüssel Akademie vor Weihnachten 1904*“.

GV I 1901-04 Nr. 13

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

351. GV II – Nr. 13

Netzträger 1908/09
Marmor

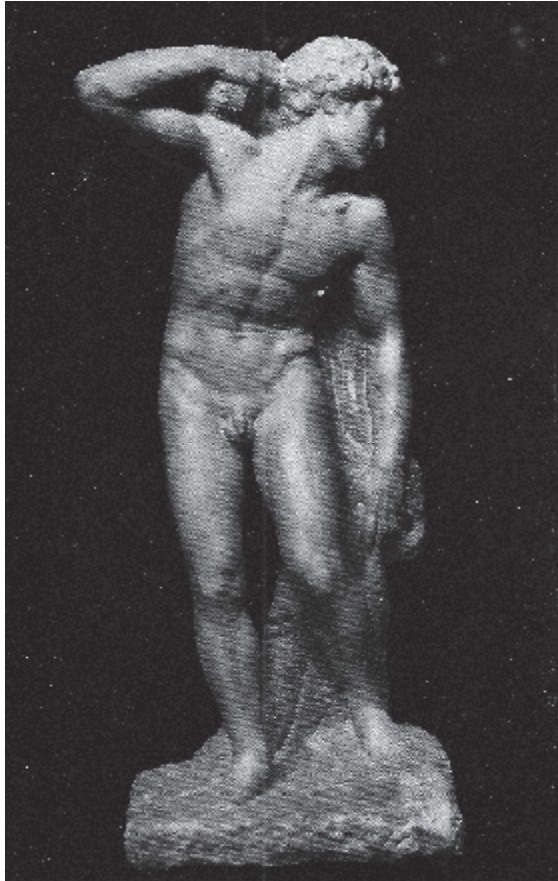
Höhe: 1,40 m

Weißer Marmor (Carrara)

Signatur auf der Rückseite des Sockels: TG 1909

Standort: Baden/Schweiz, ursprünglich: Villa Boveri, Gartenpavillon

z. Zt.: im Park der Villa Boveri, Landschaftsgarten des ABB Wohlfahrtsverbandes



351. Georgii



351.1. Hildebrand

1908 entstand in Hildebrands Atelier in San Francesco di Paola bei Florenz die Skulptur „Netzträger“, die erste Figur, die von Georgii frei aus dem Marmor geschlagen wurde. Dazu fertigte er eine Tonskizze im Verhältnis 1:5 an, die sich noch stark an Hildebrands Vorbild in der Haltung orientierte, jedoch während der Marmorausführung seitenverkehrt verändert wurde. Voller Anerkennung schrieb damals Adolf v. Hildebrand an Kronprinz Rupprecht von Bayern: „*Georgii schlägt wie besessen eine große Figur aus dem Marmor, woran ich mich herrlich freue. Wenn die jugendlichen Kräfte noch beisammen sind, geht das höllisch rasch und ist eine aufregende Wonne*“ (B. Sattler, Briefe). Dabei erinnerte sich Hildebrand an seinen Netzträger um 1890, den auch er damals frei aus dem Kalkstein schlug und zeitlebens bei sich behielt (Esche- Braunfels). Hildebrands Netzträger ist heute in der Neuen Pinakothek München im Marées-Saal ausgestellt. Hildebrand schuf den Netzträger in Erinnerung an das Fresko der Netzträger von Hans v. Marées, mit dem er zusammen 1873 an der Ausschmückung des Saals der Zoologischen Station in Neapel gearbeitet hatte.



351.2. Tonentwurf 1:5



351.3. Villa Boveri Gartenpavillon

Schon in dieser frühen Steinarbeit von Georgii ist ein wesentlicher Unterschied zu Hildebrands Werk erkennbar. Hildebrands Figur ist in dem einfachen Gestus des Tragens der Last mehr statuarisch aufgefasst. Georgii hat der Figur durch die stärkere Biegung des Oberkörpers und der Wendung des Kopfes zur Seite mehr Bewegung gegeben und verleiht ihr damit einen lyrischen Ton. Die plastische Modellierung des Jünglingskörpers gibt der Skulptur einen optischen Reiz und in der Bewegung wird die schwere Last des Netzes nicht mehr spürbar. In Aufbau und Modellierung erinnert die Skulptur Georgiis an Michelangelos Skulpturen, wie dem „David“ und dem „Bacchus“, der als Abguss zur Zeit der Arbeit in Hildebrands Atelier stand, wie auf alten Aufnahmen zu sehen ist.

Georgiis „Netzträger“ kaufte um 1909 Walter Boveri (Kat.18) für den Gartenpavillon seiner Villa in Baden / Schweiz. Nachdem der Pavillon später abgerissen wurde, steht die Skulptur heute im Park. 1995 wurde sie im Auftrag des heutigen ABB Wohlfahrtsverbandes von dem Schweizer Bildhauer J. Ineichen gereinigt und konserviert, so dass sie sich in einem guten Zustand befindet (ABB). Für die Marmorfigur erhielt Georgii damals 14.000 Mark.

GV II 1906-28 Nr. 13

Quelle: ABB Wohlfahrtsverband Baden/Schweiz Inv. Nr. 13

Lit.: Klees 1930, S. 15, Tafel 8; A. Heilmeyer, 1920/21, S. 330; Esche- Braunfels, 1993, S. 81, Abb. 80; B. Sattler, Briefe: A.v.H. an Prinz Rupprecht von Bayern, Florenz 14. Juni 1908, S. 539

Fotos: 351. entnommen Klees; 351.1. entnommen Esche-Braunfels;

351.2. -351.3. Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

352. GV II – Nr. 39

Diana 1912 Bronze

Höhe 1.45 m

Standort: Forte dei Marmi / Italien, Privatbesitz



352. .



352.1. Hildebrand 1921

Die Göttin Diana modellierte Georgii während des Sommeraufenthalts mit der Familie Hildebrand in Forte dei Marmi. Zunächst fertigte er dazu eine 42 cm hohe Gipskizze an. Auch Hildebrand beschäftigte sich schon seit geraumer Zeit mit diversen gezeichneten Skizzen als Entwurf für die geplante „Jägerin“, einer Nischenfigur für den Hubertusbrunnen (Esche Braunfels), die jedoch erst im April 1920 weitgehend in Gips fertig wurde und 1921 aufgestellt werden konnte (GHA).

Georgiis schnellfüßige Jägerin erhält in der bewegten Kleidung und Haare einen dynamischen Ausdruck. Hildebrands Figur ist dagegen ruhiger und zeitloser gestaltet. Georgiis Bronzeskulptur wurde in Forte dei Marmi von einem Privatmann gekauft und aufgestellt. Nach Auskunft des jetzigen Eigentümers ist die Skulptur noch im Familienbesitz.

GV II 1906-28 Nr. 39

Quelle: GHA, NL Kronprinz Rupprecht Akt 635, Briefe Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht vom 4.8.1920 und 12.5.1921; Telefonische Auskunft des Sekretariats des Eigentümers.

Lit.: Heilmeyer, KfA Bd. 36, S. 332

Klees 1930, Tafel. 18; Esche-Braunfels 1993, S. 275-284, Abb. S. 280

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers; 352.1. entnommen Esche-Braunfels 1993, Abb. 406

353. GV II – Nr. 45

**Badendes Mädchen 1913
Gipsskizze**

verschollen



353.

Diese Gipsskizze wurde wahrscheinlich nie ausgeführt.

GV II 1906-28 Nr. 45

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

354. GV II – Nr. 48

Scheitender Jüngling 1914
Bronze

Höhe 1.50 m

Runder Marmorsockel: Höhe ca. 10 cm

Standort ursprünglich: Baden/Schweiz , Villa Boveri, Badehalle

z. Zt.: Baden/Schweiz , Villa Boveri Park des ABB Wohlfahrtsverbandes



354.



354.1. Hildebrands „Stehender junger Mann“

Georgiis schreitender Jüngling war für die Badehalle am Schwimmbassin der Villa Boveri bestimmt und wurde um 1915 aufgestellt. Heute ist das Schwimmbad eingeebnet und die Skulptur in den Park der Villa transferiert. Als Anregung könnte Hildebrands frühe, bedeutende Einzelfigur in Marmor „Stehender junger Mann“ (1881-1884) - angekauft von der Nationalgalerie in Berlin – gewesen sein, von der Hildebrand selbst sagte: „*Sie will gar nichts, tut nichts, und hat, glaub ich, den Reiz des bloßen Seins*“ (Esche-Braunfels). Georgiis Figur schreitet in weit vorgebeugter Haltung voran und erobert den Raum. Die weich modellierte Oberfläche gibt dem Jüngling einen sinnlichen Reiz, den Hildebrand in seiner exemplarischen Figur vermied. Für den Bronzejüngling erhielt Georgii damals 14.000 Mark.

GVII 1906-28 Nr. 48

Quelle: Archiv ABB Wohlfahrtsverband, Baden/Schweiz

Lit.: A. Heilmeyer, 1922, Tafel 12; Klees, 1930, Abb. 19; Esche-Braunfels 1993, S. 64 (Zitat), mit Abb. 63; Siegenthaler, Silvia: Die Villa Boveri in Baden, Bern 1999

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers; 354.1. entnommen Heilmeyer 1922, Tafel 12

355. GV II – Nr. 170

**Amazone 1925
Terrakottarelief**

Verbleib unbekannt

355. Ohne Abbildung

GVII 1906-28 Nr. 170

356. GV II – Nr. 171

**Weibliches Figürchen 1925
*„Silber geschnitzt“***

Verbleib unbekannt

356. Ohne Abbildung

GVII 1906-28, Nr. 171

357. SV – Nr. 65

Flora 1925 - 1930
Marmor

Höhe 1.30 m

Standort: München, Privatbesitz



357.



357.1. Tonmodell für Marmor 1930

Den Auftrag für die Skulptur einer „Flora“ erhielt Georgii wahrscheinlich 1925 von Frau Boveri (Kat.22) und war für den Park ihrer Villa in Baden / Schweiz vorgesehen. Mehrere mit Datum beschriftete Aufnahmen belegen, dass Georgii im Juni 1925 mit einem original großen Tonmodell begann und dieses in der Armhaltung verschiedentlich variierte. Das vorletzte Stadium war am 30. Juni 1926 vollendet und er begann Anfang 1927 mit der Marmorausführung, die er jedoch abbrach (GV II 1906-28 Nr. 215). Im Juni arbeitete der Künstler an einem neuen Tonmodell, bei dem er die Haltungsrichtung zur anderen Seite verlegte (GV II 1906-28 Nr. 216). Erst 1929 wurde die Sitzstatue vom Künstler zügig in Marmor gearbeitet. Die Aufstellung im Park der Villa Boveri kam nicht zustande, da die Auftraggeberin im Mai 1930 verstarb. Die Skulptur befindet sich im Privatbesitz der Familie.

GV II 1906-28 Nr. 215 u. Nr. 216; SV – Nr. 65

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30.

Lit.: Klees 1930, S. 16, Abb. 12; Kiessling Abb. S. 174

Fotos: 357. Stefani; Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

358. SV – Nr. 148

Speerwerfer 1937
Bronze

lebensgroß
Standort: Unbekannt



358.

Der Speerwerfer war eine private Auftragsarbeit für einen Garten in München und wurde nach dem Krieg 1963 im Haus der Kunst gezeigt (mündliche Information). Der Künstler modellierte einen Sportler, der sich kurz vor dem Abwurf auf sein Ziel konzentriert. Die leicht S-förmig bewegte Haltung des Körpers drückt die Konzentration des Sportlers aus. Dieser nackte Athlet setzt sich in den weich modellierten Formen von den heroischen männlichen Akten in machtvoller Pose ab, die bevorzugt im „Dritten Reich“ -nach der Pariser Weltausstellung 1937- als Staatskunst in Auftrag gegeben wurden, wie beispielsweise Arno Brekers Figur „Bereitschaft“1939.

SV 1928-63 Nr. 148

Quelle: Mündliche Information von Martin Mayer 2008;

Lit.: Ausst.-Katalog: Zur Diskussion gestellt. Der Bildhauer Arno Breker. Schleswig-Holstein-Haus Schwerin, 2006; Günter Kowa: Erstarrte Antike, biegsamen Anpassung. In: SZ v. 1.7.2006 mit Abb.;

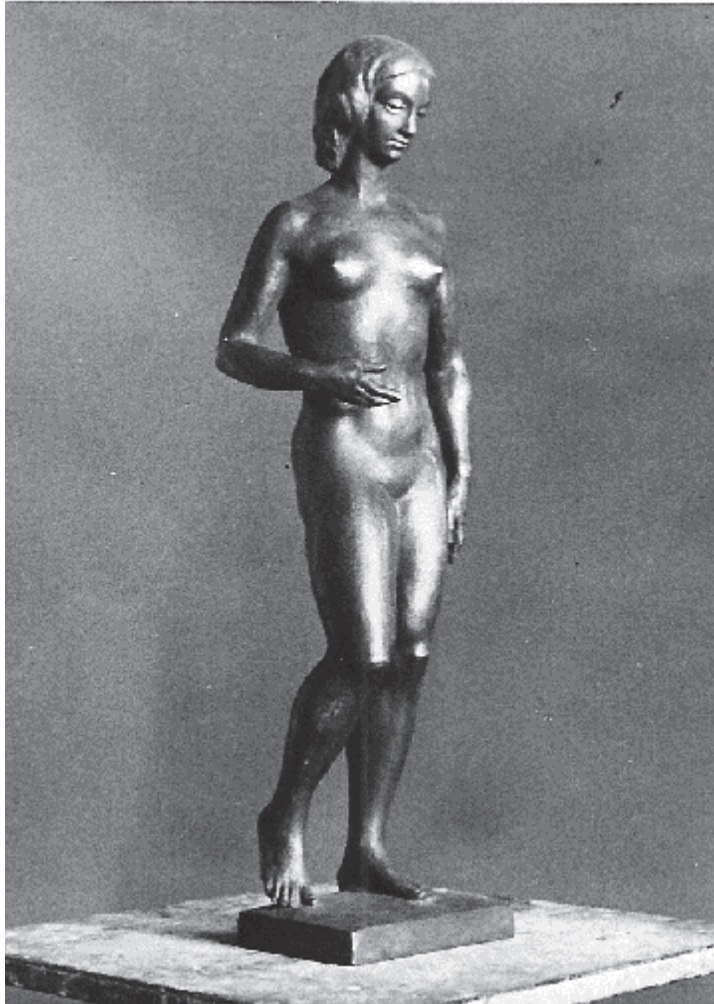
Tümpel, S. 89 Abb. 97;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

359. SV - Nr. 207

Weiblicher Akt um 1950
Bronze

Höhe ca. 100 cm mit Plinthe



359.

Für diesen weiblichen Akt fertigte Georgii mehrere Tonskizzen.
Die Bronzefigur wurde 1953 in der „Großen Kunstausstellung“ im Haus der Kunst gezeigt.
Diese Figur entbehrt, wie alle Aktfiguren des Künstlers, jeglicher Erotik in ihrem
besinnlichen Ausdruck.

SV 1928-63, Nr. 207

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

IV.2.3. Brunnenfiguren

360. GV II – Nr. 14

Brunnenköpfe im Park der Villa Boveri Muschelkalkstein 1909

Standort: Baden/Schweiz, ABB Wohlfahrtsverband, Park Villa Boveri

Auf einem großen Grundstück wurde zwischen 1895 und 1897 eine Villa für die Familie von Walter und Victoire Boveri gebaut und der Garten gleichzeitig im Stil eines Landschaftsgartens angelegt. 1908 beauftragte Walter Boveri den Architekten Carl Sattler für den neu erworbenen Parkteil, einen Barockgarten zu gestalten. Als künstlerisches Gestaltungsmittel setzte Sattler geschnittene Hecken, Brunnen, Wasserspiele und Skulpturen ein. Als architektonischen Einstieg in den Garten entstand ein neubarocker Gartensaal und 1911 eine Badehalle mit Schwimmbassin, angelehnt an eine klassisch-griechische Architektur (Siegenthaler).

Über vier Terrassen fällt der Garten der Villa Boveri kaskadenartig gegen den Fluss Limat ab. Die Treppenläufe der ersten Gartenterrasse sind heute mit Kopien der Figuren „Gärtnerputte“, „Garbenträger“ und „Putto mit dem Früchtekorb“ von Adolf von Hildebrand geschmückt (Esche-Braunfels). Fünf Brunnenanlagen verzieren Wasserspeier mit Werken aus Muschelkalk von Theodor Georgii, die sich alle noch, teilweise restauriert, in gutem Zustand befinden. Die Brunnenmasken als Menschen- und Tierköpfe erinnern an Hildebrands Arbeiten am Hildebrandhaus, dem Wittelsbacher- und Hubertusbrunnen.

Einen Wandbrunnen mit Erinnerungstafel an das Ehepaar Boveri (Kat.361) schuf Georgii um 1930.

Das Anwesen wurde 1943 von Walter Boveri jun. in das Eigentum der „Wohlfahrtsstiftung Asea Brown Boveri“, als Ort für Begegnungen überführt.

Zwei Frauenköpfe 1909

42 x 40 cm

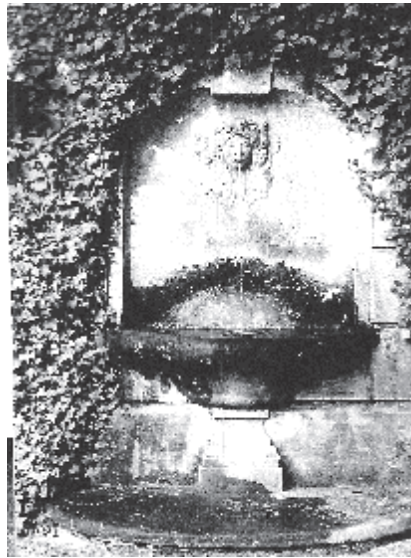
Standort: Park Villa Boveri, Brunnen, 1. Terrasse (Inv. Nr. 4 u. 5)



360.



360.1.



360.2.

Die Wasser speienden Frauenköpfe, deren Modell vermutlich Georgiis Frau Irene war, sind einmal umgeben von Laub und den Früchten der Eberesche, zum anderen von Weinlaub und Trauben. Das Wasser fließt in eine halbrunde Brunnenschale, die auf einem Sockel steht. Die Brunnen, von Weinlaub umrankt, befinden sich auf der 1. Terrasse als nördlicher und südlicher Brunnen im Neobarockgarten.

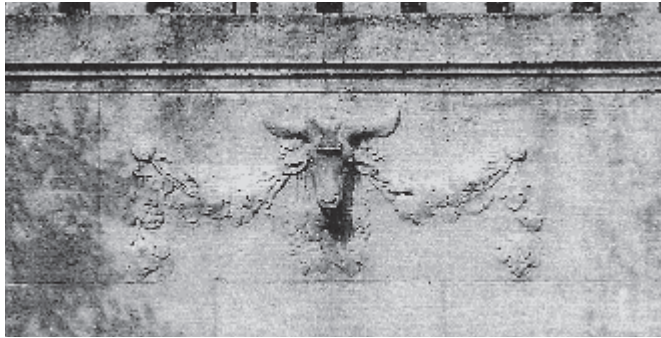
Zwei Hirschköpfe über Feston 1909 Muschelkalkstein

Standort: Park Villa Boveri, Baden/Schweiz, nördlicher Brunnen, mittlere Terrasse im Neobarockgarten (Inv. Nr. 6 und 8)

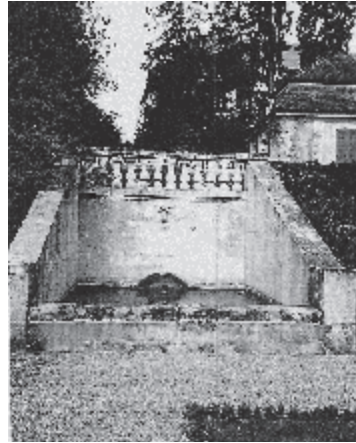


360.3.

Die Brunnenanlagen mit dem Kopf einer Hirschkuh und eines Hirschbocks sind beide auf einer der mittleren Terrasse als nördlicher und südlicher Brunnen platziert. Umgeben von einem Feston aus Eichenblättern und Eicheln sind sie als Wasserspeier unter einer Balustrade eingelassen und spritzten in ein rechteckiges Becken.



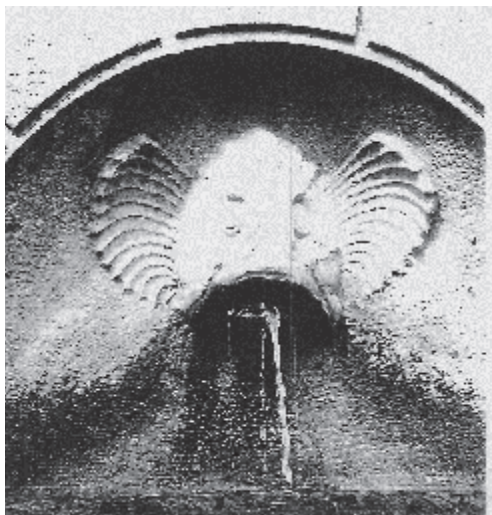
360.4.



360.5.

Fischkopf als Wasserspeier 1909

Standort: Park Villa Boveri (Inv. Nr. 14)



360.6.



360.7.

Der bizarre Fischkopf mit der Brunnenschale ist in eine gebäudeartige Wand eingelassen, die oben von einem Fries mit seitlichen Balustraden begrenzt wird. Die obere Plattform ermöglicht dem Betrachter, über das Brunnenbecken in die Parkanlage zu schauen.

GV II 1906-28 Nr. 14

Quelle: Archiv ABB Wohlfahrtsverband, Baden/Schweiz, Brunnenköpfe Inv. Nr. 4-5-6-8-14

Lit.: Esche-Braunfels 1993, S. 97-99; Siegenthaler, Silvia: Die Villa Boveri in Baden, Bern 1999, S. 7f.

Fotos: 360-360.7. ABB Wohlfahrtsverband, Baden/Schweiz

361. SV - Nr. 78

**Erinnerungstafel um 1930
Stein**

Inschrift: WALTER BOVERI

21.II.1865-28.X.1924

VICTOIRE BOVERI

GEB. BAUMANN

23.XII.1865-28.IV.1930

Standort: Baden/Schweiz, ABB Wohlfahrtsverband, Park Villa Boveri,



361.

Über einem Wandbrunnen ist eine Erinnerungstafel an Walter und Victoire Boveri eingelassen. Die breite Umrahmung wird von Früchten geschmückt. In der halbrunden Anlage befinden sich Steinbänke, ähnlich, wie dies auch Adolf v. Hildebrand häufig in seinen Anlagen von Denk- und Grabmälern vornahm.

SV 1928-63 Nr. 78

Quelle: Archiv ABB Wohlfahrtsverband, Baden/Schweiz

Foto: 361 ABB Wohlfahrtsverband, Baden/Schweiz

362. GV II – Nr. 43, 44

Dianabrunnen für Bayreuth 1913 Skizze und Entwurf

Der Brunnen ist wahrscheinlich nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges nicht ausgeführt worden.

ohne Abbildungen

GV II 1906-28 Nr. 43, 44

363. GV II – Nr. 46

Triton 1913 Tonmodell für Brunnen in Duisburg

nicht ausgeführt, zerstört



363.

Dieser Entwurf war für einen Brunnen gedacht. Die alte Aufnahme ist von Georgii beschriftet: „ *Nicht ausgeführte Brunnenbestellung von Duisburg verhindert durch I. Weltkrieg*“. Sigrud Esche-Braunfels ordnet den Entwurf Hildebrand zu: „*Ein altes Atelierfoto (Abb. 117) belegt, dass Hildebrand eine offenbar lebensgroße, mit aufgeblähten Backen ein Muschelhorn blasende Tritonfigur entworfen hatte, die mit verschuppten Beinen auf einem Felsen sitzt. Doch ist ganz ungewiß, wofür sie gedacht war.*“ Die Aufnahme mit der Beschriftung belegt jedoch, dass der Entwurf von Georgii war. Vorbild könnte für ihn Hildebrands Skulptur „Trinkender“ (1904?-1908) gewesen sein, die in Berlin vor Franz v. Mendelssohns Villa als Brunnenfigur aufgestellt war.

GV II 1906-28 Nr. 46

Lit.: Esche- Braunfels: Adolf von Hildebrand. München 1993, S. 101, Abb. 117 (Triton) und 116 (Trinkender)
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

364. GV II – Nr. 76

Brunnen in Leutstetten 1918

Stein

Standort: Leutstetten / Obb., Park von Schloss Leutstetten



364.

Die Umrahmung für das Porträtelief des Bayerischen Königspaares mit Eichenlaub und Schrift meißelte der Künstler 1918 direkt vor Ort. Zuvor hatte er die Gedenkplatte 1917 dort angefertigt, wie aus einem Brief an Kronprinz Rupprecht hervorgeht (GHA). Bereits 1909 hatte Georgii schon für die Brunnenköpfe im Park der Villa Boveri ähnliche Blattumrahmungen geschaffen. Die Angabe von Martha Schad, der Brunnen sei von Hildebrand kann nicht aufrecht erhalten werden, da dieser seit 1910 nicht mehr selbst in Stein arbeitete. Allerdings orientierte sich Georgii an den beiden Bronzereliefs, die Hildebrand 1915 und 1917 von König Ludwig III. sowie von Königin Marie Therese schuf (Hass).

GV II 1906-28 Nr. 76

Quelle: Brief: Th. Georgii an Kronprinz Rupprecht v. 8. Juli 1917; GHA Akt 635

Lit. : Martha Schad: Bayerns Königinnen, Regensburg 1992 (der Brunnen wird dort Hildebrand zugeschrieben); Hass 1984, S. 201, Abb. 216 u. S. 211, Abb. 234.

Foto: 364 entnommen Schad, (ohne Seitenangabe der Abbildungen)

365. SV E – Nr. 17

Orpheusbrunnen 1927
Tonskizzen für James Loeb in Murnau

Nicht ausgeführt



365.
In seinem Werkheft notierte Georgii: „2.Dez 1927 Skizze zu einem Orpheusbrunnen für Loeb in Murnau, nicht ausgeführt.“ Diese Bemerkung und die alte Aufnahme sind der einzige Hinweis zu der Arbeit. Wahrscheinlich hatte Loeb die Skizze nicht zugesagt.

SV E 1906-1963 Nr. 17

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-1930

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert)

366. SV - Nr. 60

Madonnenbrunnen 1929

Aufstellung unbekannt

366. ohne Abbildung

Ein gutes Jahr nach der Tonskizze für den Orpheusbrunnen schrieb Georgii in sein Werkheft: „14./15. 1.1929 Wasserspeiende Engelköpfe für Madonnenbrunnen Loeb in Murnau in rotem Wachs ausgedrückt“ und „8. August 1929 Wasserspeiende Engelköpfe für Madonnenbrunnen (Loeb) zum Bronzegießer.“ Der Brunnen lässt sich nicht nachweisen.

SV 1928-63 – Nr. 60

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert)

367. SV – Nr. 80, 79

**St. Theresia Brunnen 1930
Stuckrelief für Brunnen in Basel**

Standort: Basel / Schweiz, Schule?

Gipsbüste

Höhe 40 cm

Signatur links: Th. Georgii 1930

Standort: NL Th. Georgii



367.



367.1. Gipsbüste

Der Bildhauer fertigte zunächst eine Tonskizze für einen Schulhof-Brunnen in Basel an. Anschließend modellierte er die Büste der „Heiligen Theresia vom Kinde Jesu“, die sich noch im Nachlass des Künstlers befindet. Das Nischenrelief wurde zunächst im Juli 1929 in Gips gegossen und im April 1930 vor Ort in Basel von Georgii frei in Stuck modelliert (Werkheft). Die Heilige Theresia reformierte um 560 den Karmeliterorden und wurde durch ihre Schriften als große Mystikerin bekannt und verehrt. Mit einem Kreuz in der linken Hand und mit der Rechten die Kinder beschützend, wird sie von Georgii dargestellt.

SV 1928-63 Nr. 80, 79

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30;

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet); Stefani

368. SV – Nr. 100

**Brunnenentwurf 1931
für den Waldfriedhof in München
Tonentwurf**

nicht ausgeführt



368.

Der Entwurf 1:10 für einen Brunnen auf dem Münchner Waldfriedhof wurde nicht umgesetzt. Nur durch eine beschriftete Negativrolle „21.Feb. 1931 Brunnenentwurf für Waldfriedhof 1:10“ konnte der Entwurf zugeordnet werden.

SV 1928-63 Nr. 100

Quelle: NL Th. Georgii: Negativrolle XXVI

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

369. SV – Nr. 117

Benedikt-Brunnen 1933
Kloster Marienberg / Südtirol
Stuckrelief

etwas überlebensgroß

Standort: Nähe Burgeis/Vinschgau/Südtirol/Italien, Kloster Marienberg



369.

Von September bis Oktober 1933 hielt sich Georgii in Marienberg auf und gestaltete die Relieffigur des Heiligen Benedikt. Auf einer Untermauerung wurde Kalkmörtel aufgetragen und daraus die Figur modelliert, die sich hinter dem neu angelegten Brunnen aus Beton an der Kirchenwand vom Kloster Marienberg im Vinschgau befindet (GHA). Georgii schuf dieses Hochrelief vor Ort, das sich heute noch in einem guten Zustand befindet (mündliche Information).

In dem Relief zeigt Georgii den heiligen Benedikt, der gerade an seiner berühmten „Regula Benedicti“ schreibt. Diese grundlegenden Regeln breiteten sich über alle Benediktinerklöster im Abendland aus. Der Rabe mit Brot im Schnabel symbolisiert den schwarzen Vogel, der nach der Legende das vergiftete Brot, das Benedikt töten sollte, davonträgt.

SV 1928-63 Nr. 117

Quelle: Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, Ansichtskarte o. Datum, GHA NL Kronprinz Rupprecht 290; Gespräch mit Dr. Johannes Wetzel 2008.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

370. SV – Nr. 216

Wittelsbacher Brunnen
Erneuerung der Figur „Steinwerfer“ 1951/52
Einweihung: 3.10.1952

Untersberger Marmor
Standort: München, Lenbachplatz;
Gipsmodell 1:7: NL Th. Georgii



370. Wittelsbacher Brunnen 1954



370.1. Steinwerfer 1953

Adolf von Hildebrands „Wittelsbacher Brunnen“ wurde in München am 12. Juli 1895 mit einer großen Feier eingeweiht. Die beiden großen Figuren symbolisieren die Segenskraft und die Zerstörung durch das Wasser (Esche-Braunfels 1993, S. 210-225). Der Brunnen wurde im Zweiten Weltkrieg durch eine Brandbombe stark beschädigt, der „Steinwerfer“ weitgehend zerstört und 1951/52 von Theodor Georgii nachgeschaffen (370.1.). Von der zerstörten Figur (370.2.) blieb schließlich nur der Rumpf des Reiters und sein auf dem Tierkörper liegender Oberschenkel übrig, da es in den Jahren nach der Zerstörung keine

Möglichkeiten gab, die Ruine zu sichern. Viele betrachteten das große Werk Hildebrands als unwiederbringlich zerstört (Esche Braunfels u. Vincent Mayr S.157).



370.2.unmittelbar nach der Zerstörung 1945



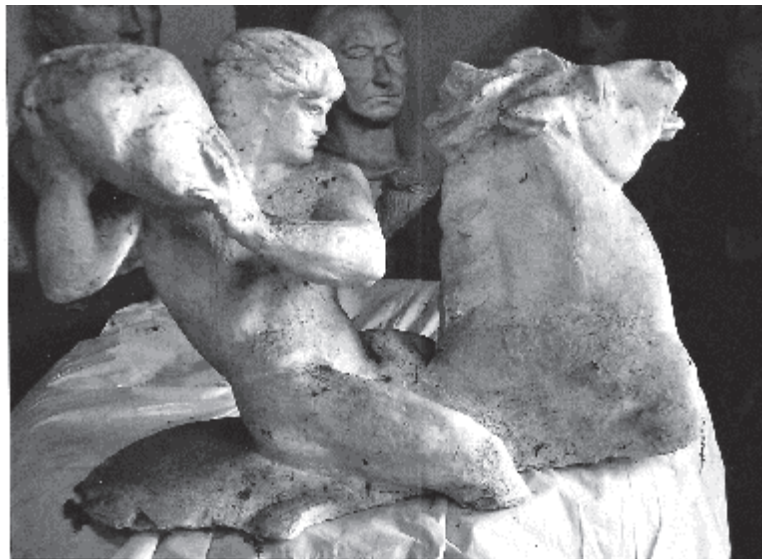
370.3. Modell 1:1 im Hildebrandhaus 1950

Georgii hatte sich schon seit 1945 mit der Erneuerung der Skulptur befasst, machte genaue Abmessungen, sammelte Fotos von dem früheren und zerstörten Zustand und fertigte ein Modell in der Größe 1:7 an. Infolge dieses Engagements und als langjähriger Mitarbeiter Hildebrands, galt er schon sehr bald als der Künstler, der in der Lage war diesen Brunnen im Sinne Hildebrands zu restaurieren. Am 6. Oktober 1947 erhielt Georgii von der Stadt München einen Vorvertrag zur Erneuerung des „Steinschleuderers“, der zum 100. Geburtstag von Hildebrand fertig sein sollte. Ein Honorar von 27.500 RM war vorgesehen und ein Modell 1:3 sollte angefertigt werden. Georgii schuf das Modell und vermerkte später auf dem nicht unterschriebenen Vertrag: „zum Glück nicht unterschrieben, da Steinlieferung erst 1951 erfolgte“ (Vorvertrag NL Th. Georgii).

Der Künstler gab selbst Auskunft über den Zustand der Figur: „...die fortlaufend abbröckelnde Ruine bereits im Herbst 1945 ohne Kopf und Arme: ein klägliches zum Hals spitz zulaufender Rest“ (Th. Georgii: Freies Aushauen in Stein. S. 47). Sigrid Esche Braunfels und Vincent Mayr berichten, dass von Hildebrand selbst nur der Kopf des Steinwerfers als Modell noch vorhanden war (S. 158). 1950 bekam Georgii von der Stadt den Auftrag, den Steinwerfer in Originalgröße zu modellieren. Im Atelier setzte der Künstler die 1:1 modellierte obere Hälfte auf den Gipsabguss, der von dem noch erhaltenen Unterteil der Gruppe gemacht worden war (370.3). Dieses Modell wurde in Gips bis zur Kante der Standfuge gegossen. Nachdem der Bildhauer 1951 nun definitiv den Auftrag von der Stadt München bekommen hatte, wurde der Gipsabguss vor Ort auf die inzwischen hergestellte Standfuge aufgesetzt. Durch Visieren über den Kopf der Figur zu den noch erhaltenen Häusern bemerkte der Künstler verschiedene Fehler. Eine Kopfstudie in natürlicher Größe (370.4.) und ein letztes Modell 1:7 (370.5), das noch im Nachlass des Künstlers erhalten ist, entstanden im April 1951. Doch auch diese Modelle waren für den Bildhauer nicht zufrieden stellend und er entschloss sich „...die Erneuerung frei an Ort und Stelle zu hauen, ein sehr gewagtes, kühnes Unternehmen“, wie Georgii an Kronprinz Rupprecht schrieb (GHA). Das Modell 1:1 wurde nur für die Vorarbeit an den Steinblöcken benutzt.



370.4. Modell in Georgiis Atelier im Hildebrandhaus 1951



370.5. Modell 1:7 Gips, NL Th. Georgii 1951

Neben den Entwürfen hatte sich Georgii bereits ab 1946 um zwei geeignete Marmorblöcke aus dem Steinbruch am Untersberg bei Bad Reichenhall gekümmert. Um die entsprechenden Steine brechen zu können, musste jedoch vorher ein neuer Steinbruch angelegt werden. 1950 waren ein Rohblock von 16,5 t für die Figur und einer von 11,5 t für den Hals und den Kopf des Pferdes gebrochen. Die größten Massen der Blöcke wurden von Steinmetzen der Marmorindustrie Kiefer und Akademieschülern, die auch weitere Arbeiten am Brunnen vornahm, beseitigt. Im Juni 1951 wurde der erste Block Marmor für den Steinwerfer aufgesetzt. Martin Mayer durfte sogar den Pferderücken herausarbeiten. Georgii selbst hatte noch etwa 30 cm des sehr harten Marmors abzuschlagen (370.6). Die Arbeiten wurden in den Wintermonaten bis zum Frühjahr 1952 eingestellt. Danach setzte der Bildhauer seine Arbeit ohne Modell, aus der sicheren plastischen Vorstellung heraus, fort (Abb.370.7.). Obwohl Akademiekollegen dem Künstler geraten hatten den Block punktieren zu lassen, war Georgii trotz aller Anstrengung froh diesen Rat nicht befolgt zu haben. Georgii machte Ende 1951 handschriftliche Aufzeichnungen, die im Nachlass erhalten sind:

„Vom Kopfpunkt ausgehend legte der Bildhauer das Gesicht des Reiters an, drehte es aber bald um einige Grade nach der Hauptansicht. Die Arbeit wurde, da im Juni der Tag früh beginnt, bereits um 4:30 Uhr angefangen, die Stadt war noch still, nur die Vögel sangen in den Anlagen. Es bedurfte einer außerordentlichen Konzentration die doppeltelebensgroßen

(räumlich der 8-fachen) Formen richtig anzulegen. An Warnungen, das musste scheitern fehlte es nicht... . Wäre aber das letzte kleine Modell übertragen worden, so wäre die gewaltige Steigerung gegenüber diesem Modell und zugleich die sichtbare Annäherung an das Original nicht möglich gewesen“ Da Georgii in der Aufzeichnung von sich selbst als „der Bildhauer“ schreibt, ist anzunehmen, dass dies als ein Entwurf für einen Berichterstatter in einer Zeitschrift oder Zeitung gedacht war.

Am 26. Juni 1952 konnte Georgii, wie er an Kronprinz Rupprecht schrieb, *„zum ersten Mal die Figur ganz sehen, ein Augenblick, den ich mit Spannung und einigem Bangen entgegensah. Es war aber keine Enttäuschung.“* (GHA 27. Juni 1952)

Nach der Wiederherstellung der Wasserleitungen konnte der Brunnen 1953 in Funktion bewundert werden.



370.6. Anfangsstadium vor Ort 1951



370.7. Georgii bei der Arbeit Juli 1952

Bereits 1950 wurde ein Arbeitsausschuss zum Spendenaufruf für die Wiederherstellung des Wittelsbacher Brunnens gebildet. Den Ehrevorsitz übernahm Kronprinz Rupprecht von Bayern, die Geschäftsführung der Architekt Prof. Carl Sattler. Nach zwei Monaten konnte Sattler dem Kulturbaufond der Stadt bereits 12.000 DM übergeben, weitere 24.000 DM genehmigte der Stadtrat am 30. Nov. 1950 (MM). Für die Wiederherstellung der zerstörten Figur des Steinwerfers war zwischen Georgii und dem Arbeitsausschuss ein Honorar von 15.000 DM vereinbart worden, wie Sattler im Herbst 1952 dem Münchner Bürgermeister von Miller schriftlich mitteilte. Sattler erläuterte dazu: *„...ein Betrag, für den kein anderer Künstler auch nur annähernd diese große und schwierige Arbeit mit solchem Enthusiasmus und in dieser Qualität übernommen hätte“*. Nach Abschluss der Arbeiten erhielt Georgii aus dem Kulturbaufond nochmals 2.000 DM *„in Anerkennung seiner großen Verdienste“* aus dem noch zur Verfügung stehenden Rest der Sammlung. Auch hatte sich der Bildhauer bei der schweren körperlichen Arbeit so überanstrengt, dass er erkrankte und Heilung in einer Klinik suchen musste (BayHStA MK 44664). Margot Berthold schrieb anerkennend in der Zeitschrift „Münchner Leben“: *„Tag für Tag stand der Siebzigjährige auf dem hohen Gerüst und schuf mit fast übermenschlichem Kraftaufwand aus dem freien Stein heraus das mächtige Marmorbildwerk neu“* (370.7.). Diese große Ergänzungsarbeit, von der Georgii selbst sagte, dass sie die schwierigste Aufgabe für einen Bildhauer sei, vollendete der Künstler nach den ursprünglichen Intentionen Hildebrands. Dieser hatte Georgii erzählt, dass er die Figur noch geändert habe als sie schon zum Teil punktiert war. Leider habe er seine Absicht nicht voll ausführen können, weil bereits Stein dafür fehlte (MM Nr. 221).

Der neu entstandene Steinwerfer ist keine nachahmende Kopie, obwohl die ursprüngliche Intention Hildebrands in einigen veränderten Bewegungselementen berücksichtigt wurde. Die Schultern von Georgiis Jüngling sind breiter und kräftiger, der Gesichtsausdruck des Steinwerfers mit den wesentlich kraftvolleren Zügen zeigt die größte Veränderung zu Hildebrands Arbeit. Auch das Pferd arbeitete Georgii etwas schlanker.

SV 1928-63 Nr.

Quelle: NL Th. Georgii: Vorvertrag der Stadt München zur Erneuerung des Steinschleuders v. 6. Okt. 1947; NL Th. Georgii: Handschriftliche Aufzeichnungen zur Arbeit am Wittelsbacher Brunnen, Ende 1951; BayHStA Personalakt Theodor Georgii MK 44664 Brief Prof. Carl Sattler an Bürgermeister Dr. v. Miller, München 23.11.1952; GHA 290 Brief Theodor Georgii an Kronprinz Rupprecht, München 19. Mai 1951 und 27 Juni 1952.

Lit.: Theodor Georgii: Freies Aushauen in Stein. Die Erneuerung der linken Figurengruppe „Die zerstörende Kraft des Wassers“ am Münchner Wittelsbacher Brunnen von Adolf von Hildebrand. In: Der Naturstein, Heft 3 1954, S. 47; Theodor Georgii: Der Steinwerfer auf dem Wasserpferd. In: Münchner Merkur Nr. 221, v. 13./14. 11. 1952, S.8; W. K.: „Zerstörende Kraft“ wird wieder aufgebaut. In: Münchner Merkur Nr.252 v. 5.10.1950, S. 4; J. Lachner: Wittelsbacher Brunnen 1952. Erneuerung der zerstörten linken Gruppe. In: Süddeutsche Zeitung v. 30.4.1958

Sigrid Esche-Braunfels, Vincent Mayr: Der Wittelsbacher Brunnen in München von Adolf von Hildebrand. In: Schöne Heimat. Erbe und Auftrag Bayerischer Vereine für Heimatpflege e.V., 92. Jg., 2003, Heft 3, S.155-160; Sigrid Esche-Braunfels, 1993, S.210-25; Münchner Merkur Nr. 301 v. 1.12.1950, S. 4; Margot Berthold: Professor Theodor Georgii zum 80. Geburtstag. In: Münchner Leben, 8.Jg., Heft 8, August 1963, S.10;

Fotos: 370.,370.1. Anton Bildstein München 1954; 370.2. H. Leitensdorfer 1945, 370.3. Georg Georgii München 1951; 370.4, 370.6, 370.7.: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert); 370.5.: Stefani

371. SV - Nr. 231

Vater-Rhein-Brunnen 1954
Tonentwurf

zerstört

70 cm

1:5 Modell

Inschrift auf der Vorderseite: IM II. WELTKRIEG WURDE DER KÖLNER RHEINBRUNNEN AM ?
DES MEISTERS ADOLF V HILDEBRAND ... ? DIESER SEIN ENTWURF Z ANDENKEN....?



371.

1954 fertigte Georgii einen Tonentwurf für einen neuen „Vater-Rhein-Brunnen“ in Köln. Um Hildebrands Brunnen zu erneuern hatte sich eine Kölner Interessengruppe gebildet, die Georgii um eine Tonskizze bat. Der Entwurf orientierte sich nicht an einem von Hildebrands Schülern erhaltenen Vater- Rhein-Modell, das ausgeführt worden war, sondern an einem unterlebensgroßen Gipsmodell von Hildebrand, das in der Münchner Pinakothek aufbewahrt wird (Esche-Braunfels). Eine Erneuerung des Brunnens wurde jedoch nicht weiter verfolgt. Georgiis Frau Irene kommentierte den Entwurf in einem Brief an Georgii: „*Papa hätte die größte Freude daran*“ (Brief).

SV 1928-63 Nr. 231

Quelle: NL Th. Georgii, Brief: Irene Georgii an Theodor Georgii 1954

Lit.: Esche-Braunfels 1993, S. 104, Abb. 121 und S. 590, Abb. 1027

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

372. SV – Nr. 222

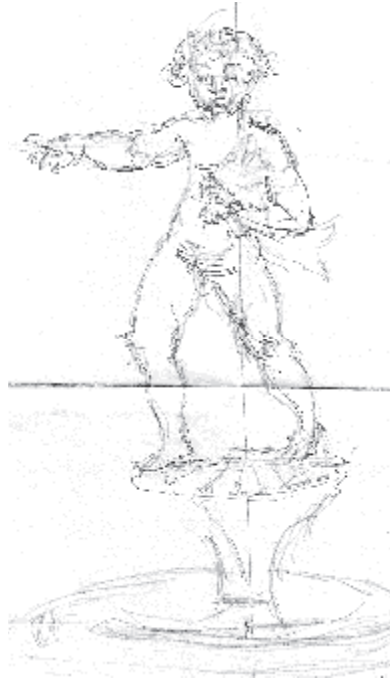
Brunnenfiguren um 1953/54
Skizzen

Standort: geplant für Ascona i. Tessin

Für einen schon vorhandenen runden Springbrunnen machte Georgii Skizzen eines Puttos mit verschiedenen Tieren. Die Aufnahme der Figur mit dem Fisch beschriftete Georgii: „*Skizze für Brunnen v. Fr. v. Roques Ascona Tessin*“. Es ist nicht bekannt, ob der Brunnen ausgeführt wurde. Das Motiv mit dem Fischbuben bearbeitete der Künstler erneut 1962 (Kat.379).



372.



372.1.

Weitere Skizzen für Brunnenfiguren (um 1953/54) sind in Georgiis Nachlass als Fotos erhalten, eine Ausführung lässt sich jedoch nicht nachweisen.



372.2.



372.3.



372.4.

SV 1928-63 Nr. 222

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, teilweise beschriftet).

373. SV – Nr. 241

Brunnen Hl. Bartholomäus ca. 1955
Holz geschnitzt

Höhe ca. 2,5 m, Ø ca. 0. 50 m
Standort: Kleinhöhenrain, Dorfstrasse



373.

Aus einem Baumstamm schnitzte Georgi, nach einer groben Vorzeichnung auf den Stamm, die Relieffigur des Hl. Bartholomäus, der ein Messer in der Hand hält. Die Figur ist inzwischen stark verwittert.

SV 1928-63 Nr. 241

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

374. SV – Nr. 242

Christophorus Brunnen ca. 1955
Stuckrelief

farbig gefasst

Höhe ca. 2.50 m

Standort: Großhöhenrain, Dorfstrasse



374.

Der kleine Brunnen, von Bänken umgeben, lädt die Dorfbewohner zum Ausruhen ein. Das Stuckrelief zeigt den Riesen Christophorus, dem das lebhaftes Kind kräftig in die Haare greift. Das Relief ist heute rehbraun mit einem blauen Hintergrund gefasst.

SV 1928-63 Nr. 242

Foto: 374. Stefani

375. SV – Nr. 263

**Marienbrunnen
Gipsentwürfe 1958**

Nicht ausgeführt

Der Künstler fertigte verschiedene Entwürfe für einen Marienbrunnen auf dem Marktplatz in Glonn/Obb., der jedoch nicht verwirklicht wurde. Das Porträtrelief von Lebsche und die Tafel (Kat.187) sollten eingelassen werden. Die Gipsmodelle zeigen Mariendarstellungen auf der Säule, ein Entwurf (375.) zeigt die Brunnenanlage mit dem Reliefporträt von Lebsche.



375.



375.1.



375.2.



375.3.

Der Gemeinderat von Glonn gab jedoch keine Genehmigung zur Aufstellung eines Brunnens auf dem Marktplatz, da dieser dort als störend empfunden wurde und auch nicht zu finanzieren sei (Briefe).

SV 1928-63 Nr. 263

Quelle: NL Th. Georgii Briefe

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

376. SV – Nr. 264

Jüngling mit Fisch
Tonentwurf um 1958



376.

Es ist nicht bekannt, ob die Figur in einem anderen Material ausgeführt wurde. Die Tonfigur scheint fertig gearbeitet zu sein.

SV 1928-63 Nr. 264

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

377. SV – Nr. 265

Jüngling mit Adler
Tonskizze um 1958



377.

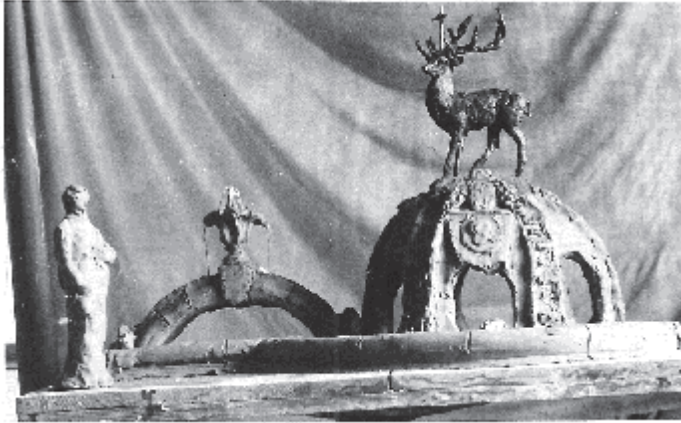
SV 1928-63 Nr. 265

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

378. SV – Nr. 259

Kronprinz Rupprecht Brunnen
Tonskizzen 1958

nicht ausgeführt



378.



378.1.

Im November 1958 wurde ein „Verein zur Erstellung eines Kronprinz-Rupprecht-Brunnen e.V.“ gegründet. An dem Wettbewerb für den Brunnen im April 1959 beteiligte sich Georgii in Zusammenarbeit mit Erwin Schleich und 11 weitere Künstler. Georgii und Schleich erhielten den 3. Preis. Der Brunnen wurde 1961 nach dem Entwurf des ersten Preisträgers Bernhard Bleeker auf dem Marschallplatz vor dem Eingang zur Bayerischen Akademie der Wissenschaften aufgestellt. Über zwei Schalen steht eine Figur, in der Rechten Hand eine Waage als Symbol für die Gerechtigkeit und in der Linken eine Pallas Athene für die Zuwendung des Kronprinzen zu Kunst und Wissenschaft. Kronprinz Rupprecht war von 1911 bis zu seinem Lebensende 1955 Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Die vorliegenden Aufnahme sind von Georgii beschriftet: „*Skizze für Kronprinz Rupprecht Brunnen nicht ausgeführt*“ (378.), auf dem Tonentwurf (378.1.) ist eingeritzt: „Rupprecht“ darunter „Bayern“.

SV 1928-63 Nr. 259

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, teilweise beschriftet).

379. SV – Nr. 278

Knabe mit Fisch 1962
Bronze auf Plinthe

Höhe: 62 cm

Standort: München, Privatbesitz

Gips: NL Th. Georgii



379.

Für das „Brunnenbuberl“, wie Georgii selbst seine Skulptur bezeichnete, griff der Künstler auf eine Skizze von 1953 zurück (Kat.372). Im hohen Alter von 79 Jahren modellierte er die Figur für einen privaten Auftraggeber, die 1962 in Bronze gegossen wurde. Johann Lachner schrieb dazu: „ *Wie lebendig aber in ihm die Klassizität geblieben ist, ja wie sehr sie in seinem Alter noch einmal aufblühte, möge das hier abgebildete reizvolle Brunnenbuberl erzählen.*“ Das Gipsmodell befindet sich noch im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 278

Lit.: Johann Lachner, Theodor Georgii 80 Jahre. In: Süddeutsche Zeitung Jg. 19 Nr. 103, v. 30.4./1.5.1963, S. 21;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

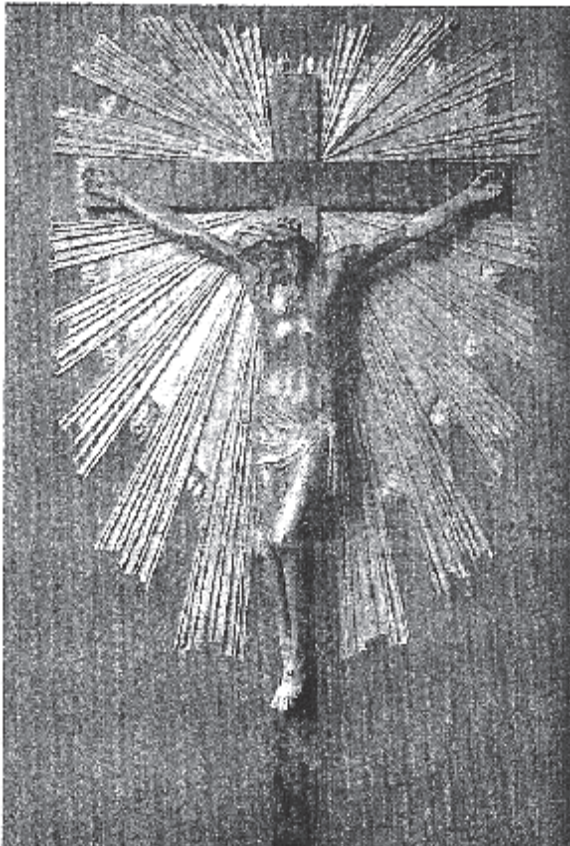
IV.3. Sakrale Kunst

IV.3.1. Christus-, Madonna- und Heiligenskulpturen

380. GV II - Nr. 95

Herz-Jesu-Kruzifix 1921/22
Bronze

Höhe 70 cm
mit und ohne Strahlenkranz
Standort u.a.: München, Privatbesitz



380.

Das Kreuz mit Strahlenkranz schenkte Georgii seiner Frau Irene zur Geburt des jüngsten Kindes Benedikt, geboren am 22.12.1922. Auf der Rückseite ist das Kreuz im Privatbesitz der Familie beschriftet: „Für meine geliebte Zusi zur Geburt des 6. Kindes.“

Dieses Kruzifix, das Georgii um den Zeitpunkt seiner Konversion zum katholischen Glauben fertigte, wurde später mehrmals gegossen und im Theatiner-Verlag in München zum Preis von 175 Mark mit oder 165 Mark ohne Strahlenkranz zum freien Verkauf angeboten.

GV II 1906-28 Nr. 95

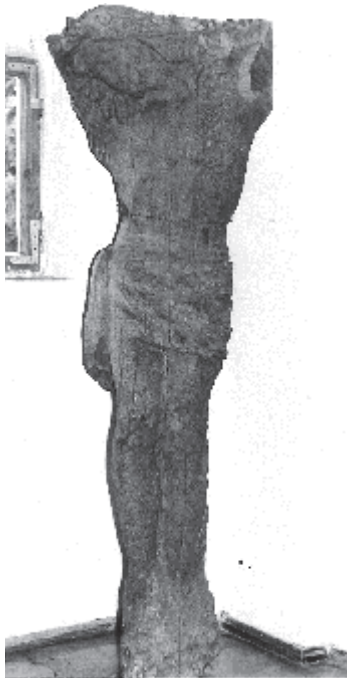
Lit.: Die Plastiken des Theatiner-Verlags

Foto: 380. entnommen Prospekt Theatiner-Verlag

381. SV E - Nr. 11

**Christus Skulptur 1923
Holz geschnitzt**

unvollendet
Höhe 1,74 m
Standort: NL Th. Georgii



381.



381.1.

Die ausdrucksvoll geschnitzte Christusfigur befindet sich noch in Georgiis Nachlass. Der Corpus ist aus zwei Stücken gearbeitet. Der Künstler nahm diese Arbeit nicht in sein Werkverzeichnis auf.

Die alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers ist beschriftet: „*Holzchristus v. Th. Georgii 1923 1,74 cm hoch*“.

SV E 1928-63 Nr. 11

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

382. GV II - Nr. 151

**Kleines Kruzifix 1924
Bronze**

Höhe: 35 cm, Armbreite 29 cm
Standort: München, Privatbesitz



382.

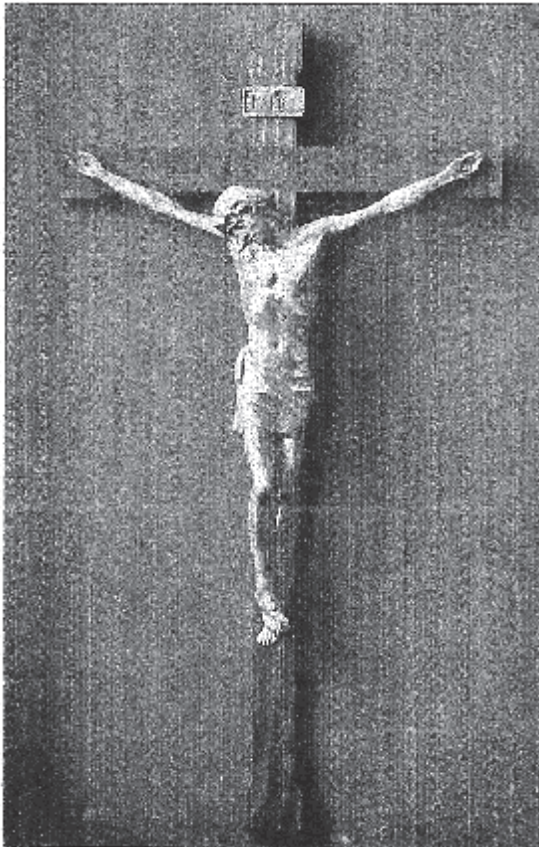
Der Bronzecorpus ist vom Künstler weder signiert noch datiert. Zu dem Eintrag im Werkverzeichnis notierte Georgii „*Rechnung 28. Okt. 1924*“. Ob dies ein Verkaufsbeleg oder einer für die Gusskosten war ist nicht bekannt. Das Kreuz befindet sich im Besitz der Familie. Eine Aufnahme des Wachsmodells ist im Nachlass des Künstlers erhalten.

GV II 1906-28 Nr. 151
Foto: 382. Stefani

383. SV E – Nr. 15

Kruzifix 1924
Bronze

Höhe 60 cm
Corpus: Höhe 35 cm, Breite 29 cm
Steinmasse oder Bronze



383.

Das kleine Kruzifix wurde im Theatiner-Verlag mit einem Corpus aus Steinmasse (40 Mark) und Bronzekorpus (120 Mark) angeboten.

SV E 1901-28 Nr. 15

Lit.: Die Plastiken des Theatiner-Verlags

Foto: 383. entnommen Prospekt Theatiner-Verlag

384. GV II - Nr. 186

Kruzifix 1925
Holz

unvollendet?



384.

Die Schnitzarbeit an dem oberen Teil des Corpus Christi begann Georgii im Mai/Juni 1925 und sollte ein Kruzifix für die Familie Dohrn werden, wie der Künstler neben den Eintrag im Werkverzeichnis notierte. Die Arbeit wurde wahrscheinlich nicht weiter ausgeführt, da nur diese alte Aufnahme erhalten ist.

GV II 1906-28 Nr. 186

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

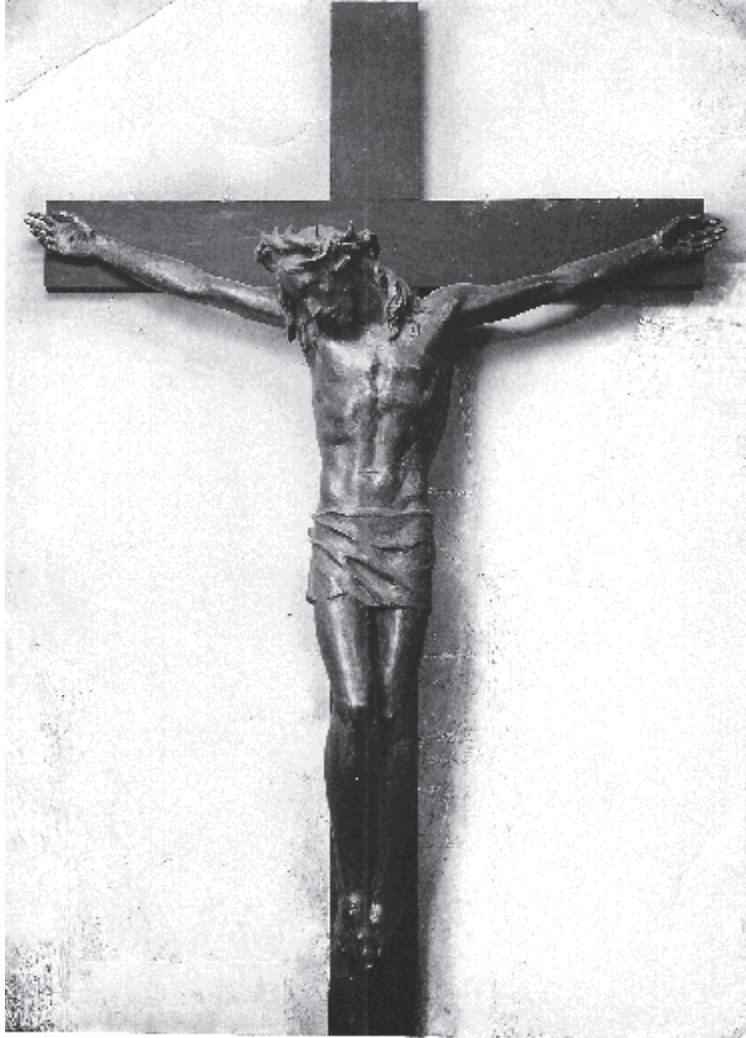
385. SV - Nr. 49

Großer Kruzifixus 1929
Bronze

zerstört

Figurenhöhe: 1.65 m

Standort vormals: München, Drittordenskapelle Waldfriedhof



385.

Georgii bereitete diese Arbeit der lebensgroßen Christusfigur 1925 in verschiedenen Tonentwürfen vor. Dabei orientierte er sich auch an dem unvollendeten Holzchristus (Kat.381) von 1923, den er in seinem Atelier aufgerichtet hatte.



385.1.

Im März 1929, in der Karwoche, notierte der Künstler in sein Werkheft: „...*lebensgroßer Kreuzifixus in Wachs fertig gearbeitet.*“ Die Arbeit wurde anschließend in Bronze gegossen. Die Darstellung zeigt einen jugendlichen Christus mit Dornenkrone und Lendenschurz. Das bartlose Gesicht des Toten neigt sich zur Seite. Der plastisch durchgebildete schöne Körper scheint unversehrt, die Drainagelung ist nur angedeutet. Die gesamte Figur lässt in ihrer Schönheit, die Qualen des Gekreuzigten nicht erkennen. Klees schrieb dazu: „*Die ausgebreiteten Arme geben nicht nur den Eindruck des Hängens. Sie haben sich auch geöffnet, um die leidende Menschheit liebevoll zu umfassen.*“ Daneben ist die geschnitzte Christusfigur (Kat.381) zu sehen, an der sich der Künstler orientierte.

SV 1928-63 Nr. 49

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Lit.: Klees 1930; S. 19, Abb. Tafel 17

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

386. SV - Nr. 63

**Kleines Kruzifix 1930
Wachsmodell für Silberblech**

Ausgeführt?



386.

Die kleine Figur Christi war in Wachs modelliert und in Silber für einen Tabernakel gedacht. Georgii notierte am 6. April 1929 in sein Werkheft: „*Kleines Kruzifix in Silberblech angefangen für Tabernakel in ...*“.

SV 1928-63 Nr. 63

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

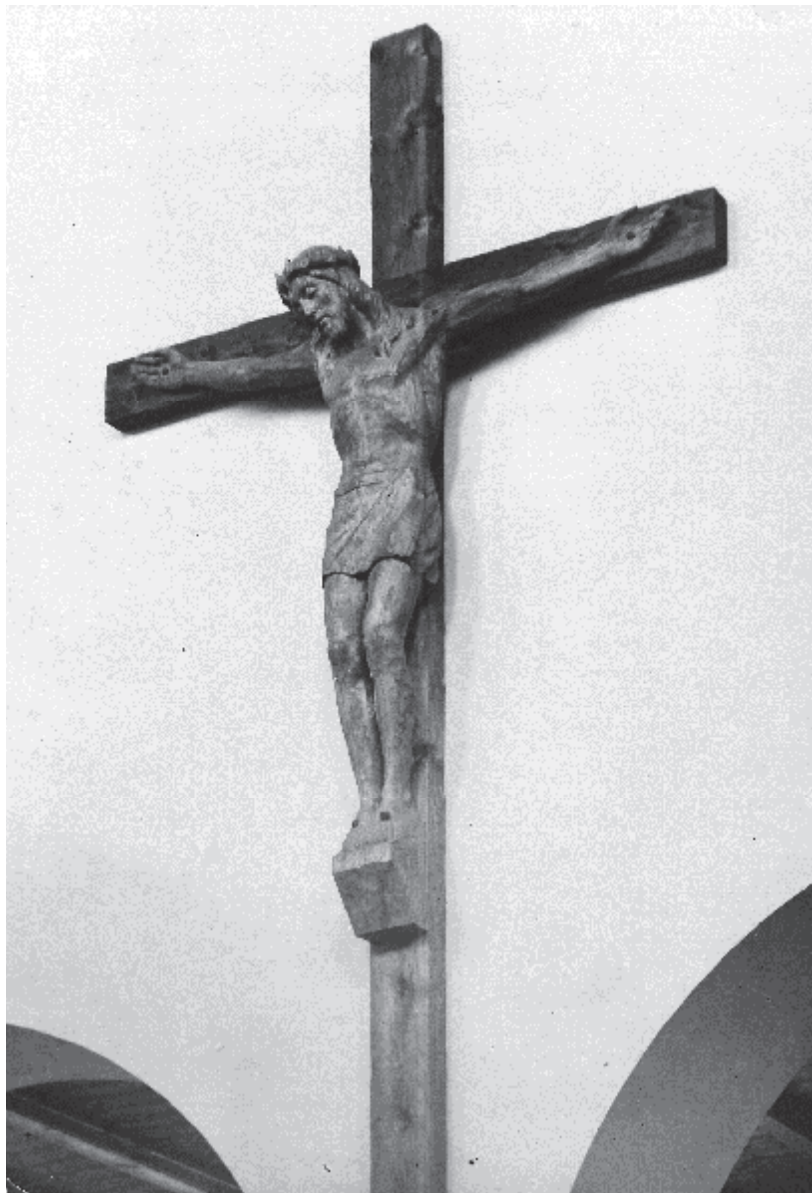
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

387. SV - Nr. 116

Großes Kruzifix 1933
Holz

überlebensgroß

Standort: München-Moosach, Kath. Pfarrkirche St. Martin



387.

Den überlebensgroßen Christus schnitzte der Künstler für die Pfarrkirche in München-Moosach aus einem Stück Holz. Christus ist nicht als Schmerzensmann dargestellt, sein Körper nicht von blutenden Wunden behaftet. Der Gekreuzigte wird ohne Zeichen der Qual und des sichtbaren Todes wiedergegeben. Der Dornenkranz als Zeichen der Passion gleicht mehr einer Königskrone. Als Viernagelkruzifix steht Christus auf einem Suppedaneum, so dass sein Körper nicht am Kreuz hängt. Es ist der verklärte Leib Christi, der die Arme weit ausstreckt.



387.1.



387.2.

Der Corpus ist heute gefasst, so dass die Seitenwunde und Knieverletzungen durch Blutspuren sichtbar sind. Ob dies die Intention von Georgii wiedergibt ist fraglich. Auch die Dornenkrone, Haare und Bart sowie das Lententuch sind farblich hervorgehoben. Eine Kopfstudie modellierte der Bildhauer in Ton.

SV 1928-63 Nr. 116

Lit.: Römisch, Monika: Kath. Pfarrkirche St. Martin München-Moosach, Kirchenführer, München 1999

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert); 387.1. Stefani

388. SV E - Nr. 13

„Ecce Homo“ 1923
Gipsentwurf

Inschrift: POPULE MEUS / QUID FECI TIBI?
Nicht ausgeführt



388.



388.1.

Für ein projektiertes Kriegerdenkmal an der alten Kirche „St. Georg“ in München-Bogenhausen modellierte Georgii eine Christus Statue im Typus des „Ecce Homo“. Das Denkmal wurde nicht ausgeführt. Die Aufnahme ist beschriftet: „*Ecce Homo Project für Kriegerdenkmal in Bogenhausener Kirche Mai – Juni 1923*“. Die Skulptur ist nicht im Verzeichnis des Künstlers enthalten.

SV E 1906-28 Nr. 13

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

389. SV - Nr. 45

**„Christus auferstanden“
Kleine Bronzefigur 1929**

Grün patiniert
Höhe 19cm
Signatur: TG (ligiert) 1929
Standort: München, Privatbesitz



389.

Die kleine Bronzefigur mit dem Kreuz (oben abgebrochen) ist möglicherweise in Zusammenhang mit dem Entwurf für das Grabmal der Familie Adenauer 1930 (Kat.495) entstanden, da Georgii diverse Vorschläge mit dem Motiv von „Christus auferstanden“ Adenauer unterbreitete. Die Figur wird nicht im Nachlass des Künstlers erwähnt, befindet sich jedoch im Familienbesitz.

SV 1928-63 Nr. 45
Foto: 389. Stefani

390. SV - Nr. 132

**Christkönig um 1935
Holz**

Standort: Aufstellung in der Nähe von Wien, Krankenhauskapelle



390.

Die fertige Wandfigur „Christkönig“ wurde in einer Krankenhauskapelle in der Nähe von Wien aufgestellt und blieb im Krieg als einzige Figur erhalten, wie eine Beschriftung auf der Rückseite der Aufnahme erläutert. Weder eine Aufnahme der fertigen Holzskulptur ist erhalten noch lässt sich der ursprüngliche Ort der Aufstellung feststellen.

SV 1928-63 Nr. 132

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

391. SV - Nr. 120

**Herz-Jesu-Statue um 1934/35
Holz**

Höhe: 1.28 m

1980 neu gefasst polychrom mit Vergoldung

Standort: München- Bogenhausen, Pfarrkirche Heilig Blut



391.



391.1.Entwurf ?

Die „Herz-Jesu Skulptur“ steht an der Südwand des Langhauses der Kirche auf einer Wandkonsole. Das Gewand Christi lässt die Seitenwunde frei, die rechte Hand ist erhoben, die linke gesenkt. Die Hände und die nackten Füße zeigen die Wundmale Christi. Die Figur wurde 1980 neu gefasst und vergoldet (Erzb. Archiv). Von dieser Skulptur ist im Nachlass Georgiis keine Abbildung, sondern nur ein Entwurf erhalten, der möglicherweise zu der ausgeführten Skulptur gehört.

SV 1928-63 Nr. 120

Quelle: Erzbischöfliches Archiv: Kunsttopographie Dekanat Bogenhausen, Hl. Blut Pf 4.1.1.

Foto: 391. entnommen: www.erzbistum-muenchen.de/EMF324/EMF032368.aps;

Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert)

392. SV - Nr. 161

Herz-Jesu-Figur 1940
Holz

gefasst
lebensgroß
Standort: Osnabrück, Dom



392.



392.1. Gipsmodell



392.2. Tonskizze



392.3. Ton

Zur Darstellung der „Herz-Jesu“ Figur fertigte Georgii mehrere Tonskizzen an. Das Gipsmodell führte er mit leichten Veränderungen, besonders der Haare und des Gesichtsausdrucks, aus.

Das „Herz-Jesu-Bild“ ist durch die Einwirkung der deutschen Mystiker und der Jesuiten entstanden. Das Bildmotiv zeigt das blutende Herz als Mittelpunkt der Darstellung. Eine Tonskizze (392.2.) fertigte Georgii im Januar 1938, wie eine beschriftete Negativrolle belegt. Die vergoldete Holzfigur war um 1940 vollendet. Im Stil gleicht sie der Maria Maienkönigin (Kat. 407), die 1939 im Dom aufgestellt wurde. In einem Dankschreiben des Dompastors an Georgii wird die aufgestellte Marienfigur erwähnt und die Vollendung der Herz-Jesu-Statue erwartet (Briefe).

SV 1928-63 Nr. 161

Quelle: NL Th. Georgii: Brief von Dompastor Gartmann an Th. Georgii 18.4.1939; Negativ Rolle 45; Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

393. SV - Nr. 244

**Christus „Guter Hirte“ mit Strahlenkranz
Bronze 1956**

Höhe: ca. 80 cm

Aufstellung: Fuggerkirche in Augsburg



393.

Für die Fuggerkirche in Augsburg war vom Auftraggeber eine Darstellung des „Guten Hirten“ geplant, die „dringend“ das Herz sichtbar zeigen sollte. Georgii hatte jedoch in seinen Entwürfen darauf verzichtet, so dass die Figur in dieser Form abgelehnt wurde. Schließlich entschloss sich Georgii, die fertige Gipsfigur in Bronze gießen zu lassen und mit Strahlenkranz vor einem brennenden Herz in Kupfer getrieben, für Fürst Fugger auszuführen (Brief).

Zur Darstellung dieser Figur fertigte Georgii diverse Tonskizzen, in denen er die Haltung des Lamms variierte.

SV 1928-63 Nr. 244

Quelle: NL Th. Georgii: Brief von Th. Georgii an die Fürstliche Fuggersche Stiftungs-Administration vom 23.3. 1956

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

394. GV II - Nr. 143

**Grosses Herz-Jesu-Relief 5/1924
Hausaltar**

Höhe: 65 cm zum Aufhängen
Terrakotta (90 Mark) oder Majolika mehrfarbig (270 Mark)
Inchrift: JESUS SANFT UND / DEMÜTIG VON HERZEN



394.

Das „Große Herz-Jesu“ Relief war als Hausaltar gedacht.

Über den katholischen Theatiner-Verlag in München, der neben den Büchern auch sakrale Kunstwerke und eucharistische Darstellungen wie beispielsweise Andachts- und Trauerbilder vertrieb, boten Theodor und Irene Georgii auch ihre Arbeiten zum Verkauf an. 1924 modellierte Theodor Georgii eigens für den Verlag sieben Hochreliefs mit der Darstellung von Christus und der Madonna. Die Werke, die er eigens für den privaten Gebrauch herstellte, erschienen in einem kleinen Verkaufsprospekt „Die Plastiken des Theatiner-Verlags“.

Neben diesen Arbeiten befasste sich der Künstler vorwiegend mit der künstlerischen Gestaltung der vom Verlag herausgegebenen Bücher. Die Präsentation seiner Arbeiten, ist auf einem Foto aus dem Nachlass erhalten.



394.1.

GV II 1906-28 Nr. 143

Lit. Die Plastiken des Theatiner-Verlags, München, o.J.

Foto: 394. entnommen Prospekt Theatiner-Verlag; Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

395. GV II - Nr. 144

Kleines Herz-Jesu-Relief 1924

Höhe: 25 cm zum Aufhängen

Terrakotta, farbig getönt (4 Mark) oder Majolika farbig (12 Mark)

Inschrift: JESUS SANFT UND DEMÜTIG / VON HERZEN,
MACH UNSER / HERZ GLEICH DEINEM HERZEN



395.

GV II 1906-28 Nr. 144

Lit. Die Plastiken des Theatiner-Verlags, München, o.J.

Foto: 395. entnommen Prospekt Theatiner-Verlag

396. GV II - Nr. 145

**Herz-Jesu-Relief 1924
Weihwasserkessel**

Höhe: 30 cm

Majolika einfarbig (24 Mark)

Inschrift: COR JESU / DE CUIUS PLENITUDINE /
OMNES NOS ACCEPIMUS / MISERE NOBIS



396.

Die Reliefdarstellungen Christi mit dem umrankenden Weinlaub sind bei den drei Reliefs nur minimal variiert.

GV II 1906-28 Nr. 145

Lit. Die Plastiken des Theatiner-Verlags, München, o.J.

Foto: 396. entnommen Prospekt Theatiner-Verlag

397. GV II - Nr. 149

**Taufe Christi im Jordan 1924
Weihwasserkessel**

Höhe: 26 cm

Terrakotta, braun (8 Mark), Majolika. einfarbig (16 Mark)



397.

GV II 1906-28 Nr. 149

Lit. Die Plastiken des Theatiner-Verlags, München, o.J.

Foto: 397. entnommen Prospekt Theatiner-Verlag

398. GV II - Nr. 16

Madonna 1910

Marmorrelief

Hochrelief vor bogenförmigem Hintergrund

Standort: NL Th. Georgii



398.

Das Marmorrelief zeigt die sitzende Madonna in einem langen Gewand und zwei Kinder vor einem grob behauenen Hintergrund mit einer abgerundeten Umrahmung. Dieser ist zugleich Thron und Heiligenschein für die Madonna. Das Jesuskind klettert auf den Schoß der Mutter, Johannes steht links daneben und hält einen Distelfink in seiner rechten Hand, der das Leiden des Jesuskindes symbolisiert. Der Künstler bezeichnet diese Arbeit in seinem Verzeichnis als „Madonnenrelief“.

Die Madonna trägt die Gesichtszüge seiner Frau Irene und für die dargestellten Kinder könnte sein Sohn Georg (*1908) Vorbild gewesen sein. Das Hochrelief erinnert an Hildebrands Terrakottarelieff, auf dem er seine Frau Irene mit ihren drei Kindern darstellte (Hass). Stärker orientierte sich Georgii jedoch an Michelangelos Marienreliefs, dem „Tondo Pitti“ (398.2.) und „Tondo Taddei“ (398.3.) - beide 1504-1505 in Florenz und London -, von denen er für seine Komposition Anregungen fand in der Haltung der Kinder, der Kleidung der Madonna sowie der horizontalen Riefelung des Hintergrunds im „Tondo Pitti“. Auch geht der Kopf von Georgiis Maria über den grob behauenen Hintergrund hinaus.



398.1. Tonmodell



398.2. Tondo Pitti



398.3. Tondo Taddei

Eine alte vergilbte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers, beschriftet mit „von Theodor Georgii“, zeigt ein Tonmodell (398.1), das zur Vorbereitung des Marmorreliefs gedient haben könnte. Auffallend ist dabei, dass er in der Tonarbeit die tradierte Darstellung der Madonna mit Schleier zeigt, jedoch in der Marmorausführung eine kappenartige Kopfbedeckung bevorzugte. Auch die Kinder wirken im Modell älter.

GV II 1906-28 Nr. 16

Lit.: Hass 1984, S. 86, Abb. 40

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

398.2, 398.3 entnommen: Gilles Néret: Michelangelo 1475-1564. Köln 1998, S.12f. (Taschenverlag),

399. SV E - Nr. 10

Sitzende Madonna mit Kind 1921
Marmor

Unvollendet

Gipsmodell: NL Th. Georgii



399.

Die Arbeit an der Marmorstatue begann Georgii 1921 nach einem Tonmodell, das im Hintergrund zu sehen ist. Diese Arbeit brach der Künstler jedoch ab und ließ sie unvollendet, da ihn wahrscheinlich die Haltung von Madonna und Kind nicht befriedigte. In den folgenden Jahren variierte er die Komposition in verschiedenen Ton- und Gipsmodellen, bis er schließlich nach mehreren Versuchen eine neue Marmorskulptur (Kat.403.) meißelte, die 1931 in der Ausstellung im Glaspalast gezeigt, jedoch durch den Brand des Gebäudes zerstört wurde. Vorbild zu der Madonna war wahrscheinlich Michelangelos „Madonna Medici“ der Medicikapelle in Florenz.

Das hier abgebildete unvollendete Werk führte der Künstler nicht in seinem Verzeichnis (GV II) auf, obwohl die Arbeit in Klees Monografie und bei Kiessling abgebildet ist, sowie alte Aufnahmen aus dem Nachlass von Georgii erhalten sind. Ein kleines Gipsmodell befindet sich noch im Nachlass des Künstlers.

SV E 1906-28 Nr. 10

Lit.: Klees 1930, Abb. 3; Kiessling 1982, S. 172 Abb.

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

400. GV II - Nr. 98

**„Kirnbergmadonna“
Sitzende Madonna mit Kind 1922**

Gips patiniert
Standort: unbekannt



400.

Die sitzende Muttergottes hält das stehende Kind liebevoll geborgen auf ihrem Schoß und schaut auf ihren Sohn, dessen rechte Hand auf seine Brust weist. Der linke Arm des Jesuskindes ist ausgestreckt und zeigt mit den Fingern in die Ferne, seinen Tod am Kreuz voraussehend. Dies erklärt auch den ernsten Gesichtsausdruck von Maria.

Die Madonna mit Kind fertigte Georgii für die Familie Boveri in Baden / Schweiz, wie der Künstler auf der Rückseite der alten Aufnahme vermerkte: „*sog. Kirnberger Madonna im Besitz von Boveri Baden*“. Der Verbleib der Madonna ist nicht bekannt.

GV II 1906-28 Nr. 98

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

401. GV II - Nr. 99

Madonna Bülow 1922
Terrakotta

Standort: Unbekannt
Ohne Abbildung

Georgii notierte in seinem Verzeichnis neben dem Eintrag: „*im Besitz von Fr. v. Bülow*“. Es lässt sich jedoch keine Madonna zuordnen, da weitere Hinweise, wie die Beschriftung einer Fotografie, fehlen.

GV II 1906-28 Nr. 99

402. GV II - Nr. 100

**„Stella matutina“ 1922
Madonna mit Kind
Terrakotta**

Höhe: ca. 1.20 m

Standort: Großhöhenrain, Pfarrkirche

Gipsskizze: NL Th. Georgii



402.

Die Madonna mit Kind, die Georgii als „Stella matutina“ bezeichnete, modellierte er im September 1922 für seine Pfarrkirche in Großhöhenrain. Ursprünglich stand sie auf einer Konsole am Pfeiler. Heute befindet sich die Skulptur in einer Nische, erhöht an der linken Seite im Chor der Kirche. Sie wird umgeben von einem getönten übergroßen Stuckvorhang, der von zwei kleinen Engeln gehalten wird. Diese Arbeit passt in Stil und Proportionen nicht zu der Madonnenfigur und scheint nicht von Georgii zu sein.

Georgiis Madonna erinnert in der Haltung an Raffaels „Sixtinische Madonna“ in Dresden. Eine kleine Gipsskizze, mit Seiten verkehrter Haltung des Kindes, ist im Nachlass des Künstlers erhalten.

GV II 1906-28 Nr. 100

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

403. GV II - Nr. 188

I. „Mater Creatoris“ 1923-1925

Marmor

lebensgroß

Höhe 1.65 m

Zerstört durch Brand am 6. Juni 1931



403. Ausgestellt im Glaspalast 1931



403.1. Th. Georgii im Atelier

Auf der Münchner Kunstausstellung im Glaspalast 1931 zeigte Georgii eine sitzende Madonna mit Kind, die so genannte „Mater Creatoris“, die nach langem Ringen um die geeignete Komposition 1925 in Marmor fertig war. Die thronende Madonna hält das Jesuskind auf ihrem Schoß, das in der rechten Hand eine große Weltkugel trägt und den Betrachter anschaut. Maria stützt mit der Rechten den Rücken des Kindes, die Linke fällt seitlich herab.

Die Ausstellung wurde am 1. Juni 1931 eröffnet, der Glaspalast brannte jedoch am 6. Juni aus bis heute nicht geklärten Gründen. Dabei wurden viele Werke von Künstlern zerstört, so auch die „Mater Creatoris“ und die Skulpturen „Pieta“ (Kat.491) sowie „Tobias und der Engel“ (Kat.493), die Georgii als Figuren für Grabmäler gearbeitet hatte.

Bis zur Fertigstellung arbeitete Georgii an verschiedenen Versionen der „Mater Creatoris“, die er erstmalig 1921 als „Madonna“ (Kat.399.) in Marmor begonnen hatte.



403.2. Marmor 28. Feb. 1923 unvollendet



403.3. Tonskizze Frühjahr 1924



403.4. Haltungsstudie 1924

Die Marmorarbeit vom Februar 1923 stellte er nach zwei Wochen ein, da ihm die Armhaltung des Kindes missfiel. Eine neue Tonskizze, in der sich das Kind mit beiden Händen an der Mutter festhält, modellierte er im Frühjahr 1924, nachdem er auch eine Haltungsstudie der Maria vorgenommen hatte. Mit der Arbeit an der letzten Marmorfassung (403.) begann der Künstler im Frühjahr 1924, die 1931 im Glaspalast ausgestellt wurde. In seinem Verzeichnis vermerkte er: „*Madonna creatoris (Marmor) 1923/25*“.

GV II 1906-28 Nr. 188

Lit.: Ausst.-Kat. Münchner Kunstausstellung 1931 im Glaspalast, Abb. 58

Fotos: 403. entnommen: Ausst.-Kat. Glaspalast 1931;

Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

404. SV - Nr. 92

II. „Mater Creatoris“ Juli 1931
Ton

Höhe: 1.40 m

Gipsmodell:

Signatur: Th. Georgii 1931

Standort: München, Privatbesitz



404. Tonmodell

Unmittelbar nach dem Brand im Glaspalast begann der Künstler eine neue Madonna in Ton zu modellieren, die am 1. Juli vollendet war, wie aus der Beschriftung: „*Ersatz für Mater Creatoris*“ hervorgeht. Diese Darstellung erinnert an die „Kirnbergmadonna“ (Kat. 400.) von 1922 und die Tonskizze von 1924 (Kat. 403.3.) Eine Ausführung in Gips befindet sich im Privatbesitz der Familie.

SV 1928-63 Nr. 92

Quelle: NL Th. Georgii Negativrollen XXXVIII /a 1931

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

405. SV - Nr. 127

**Sitzende Madonna mit Kind
Regensburger Dom 1934
Gips**

Höhe: ca. 1.50 m

Signatur links unten: Th. Georgii 1934

Standort: Regensburg, Dom im Lapidarium



405. Tonmodell

Die Skulptur der sitzenden Madonna mit Kind war das „*Modell für Madonna nach Brasilien*“, wie Georgii auf der Aufnahme vermerkte. Vermutlich konnte dieser Auftrag nicht ausgeführt werden. Wann das Tonmodell entstand ist nicht bekannt. Eine Ausführung in Gips fertigte der Künstler 1934 in Regensburg, zu der Zeit als er auch für die Dombauhütte dort tätig war. Die Madonna befindet sich jetzt im Lapidarium des Regensburger Doms. Lilie, Rosenkranz und Heiligenschein des Kindes fehlen.

Die sitzende Madonna ist mit der Krone als Himmelskönigin dargestellt. Das Kind mit Heiligenschein sitzt auf dem Schoß der Mutter und hält die Himmelskugel in der linken Hand. Die Lilie in Marias Hand deutet auf ihre Jungfräulichkeit.

SV 1928-63 Nr. 127

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

406. SV - Nr. 122

**„Mater dolorosa“ 1934
Holz gefasst**

Höhe: ca. 1.60 m

Standort: München-Moosach, Pfarrkirche St. Martin



406.

Die schmerzhafteste Madonna, die früher über der Kanzel stand, wurde 1968 in die Marienkapelle der rechten Seitenapsis gestellt, jedoch 1999 nach einer Umgestaltung der Kirche durch eine neu erworbene mittelalterliche Madonna ersetzt. Heute ist sie wieder an der westlichen Wand des Mittelschiffs zu sehen. Von Georgii selbst gibt es keinen Hinweis zu der Madonna.

SV 1928-63 Nr. 122

Quelle: Archiv Erzbistum München und Freising, Dekanat Menzing, St. Martin Moosach Pf. 10.4.1.

Lit.: Monika Römisch: Kath. Pfarrkirche St. Martin München-Moosach, Kirchenführer, München 1999

Foto: 406. Stefani

407. SV - Nr. 155

Maria Maienkönigin 1938/39
Dom in Osnabrück
Holz

lebensgroß
Gold gefasst
Standort: Osnabrück, Dom



407.

Für den Dom in Osnabrück schnitzte Georgii die Marienstatue „Maria Königin“, die besonders im Mai von den Gläubigen verehrt wird. Die alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers ist beschriftet: „ *Maria Majen Königin für Dom in Osnabrück v. Th. Georgii 1938/39*“. Eine Abbildung des Gipsmodells zeigt Maria mit einer Krone, die der Künstler in Holz nicht ausführte. Wie aus einem Dankschreiben des Dompastors hervorgeht, waren die Domgeistlichen und die Gemeinde von der Statue begeistert.

SV 1928-63 Nr. 155

Quelle: NL Th. Georgii Briefe. Brief von Dompastor Gartmann an Th. Georgii v. 18. April 1939
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

408. SV - Nr. 156

Stehende Madonna mit Jesuskind
Holz o. J. (um 1939/40)

gefasst
Lebensgroß
Standort: Unbekannt



408.



408.1.

Für die Arbeit an der Holzskulptur der Madonna modellierte Georgii zunächst mehrere Tonmodelle, um die Haltung der beiden Figuren zueinander zu finden. Über den Verbleib der Skulptur gibt es keinen Hinweis, auch das Jahr der Ausführung ist unbekannt. Im Stil gleicht sie der Madonna in Osnabrück (Kat. 407).

SV 1928-63 Nr. 156

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

409. SV - Nr. 188

Leutkirch Madonna 1947

Stein

überlebensgroß

Standort: Leutkirch/ Allgäu, Pfarrkirche

Gipsmodell: Höhe 0.70 m

Standort: NL Th. Georgii



409. Madonna



409.1. Der Künstler bei der Arbeit

Der Künstler schlug die Madonna mit dem Kind in der Nähe der Kirche vor Ort aus dem Stein. Für die Ausführung der überlebensgroßen Madonna nahm der Künstler zwei Blöcke, deren Trennfuge deutlich zu erkennen ist. Zunächst fertigte Georgii einen siebzig Zentimeter hohen Gipsentwurf, der sich noch im Nachlass des Künstlers befindet.

Die stehende schöne Madonna mit dem Kind auf dem linken Arm ist mit prächtiger Kleidung und Krone als „Himmelskönigin“ im Typus der gotischen „Truemeau-Madonna“ dargestellt. Das bekleidete Kind hält in der linken Hand den Reichsapfel und führt mit der Rechten den Segensgestus aus.

SV 1928-63 Nr. 188

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

410. SV – Nr. 183

**Madonna mit Kind 1942
Terrakotta**

Höhe: 1.30 m

Beschriftung auf Heiligenschein: Feb. 1942

Standort: ursprünglich am Bauernhaus der Familie Georgii

Jetzt: München, Privatbesitz

Gipsmodell ohne Heiligenschein Höhe: 1.20 m

Standort: NL Th. Georgii



410.

Die angelehnte Skulptur der Madonna schmückte über viele Jahre das Bauernhaus der Familie. Da sie dem kalten Winter des Alpenvorlandes ausgesetzt war, wurde die Figur abgenommen und dabei der Heiligenschein zerstört. Sie befindet sich weiter im Privatbesitz der Familie.

SV 1928-63 Nr. 183

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

411. SV - Nr. 184

**Thronende Madonna mit Kind um 1945
Kleines Gipsmodell**

nicht ausgeführt

Standort: NL Th. Georgii



411.



411.1.

Die Aufnahme ist rückseitig beschriftet: „*nicht ausgeführt*“.
Häufig probierte der Künstler die Wirkung seiner Figuren, in dem er diese in Gipsnischen aufstellte. Das Gipsmodell befindet sich noch im Nachlass des Künstlers, der Kopf ist erhalten, jedoch abgebrochen.

SV 1928-63 Nr. 184

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

412. SV - Nr. 185

**Sitzende Madonna mit Kind um 1945
Kunststein?**

Standort: Unbekannt

Tonmodell

Standort: NL Th. Georgii



412.

Über die ursprüngliche Aufstellung und den Verbleib der Madonna ist nichts bekannt. Ein kleines Tonmodell befindet sich im Nachlass des Künstlers.

SV 1928-63 Nr. 185

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

413. SV – Nr. 186

Madonna mit Kind
Stein um 1945

Unvollendet



413.

Im Nachlass des Künstlers gibt es keinen Hinweis zu einem Auftrag oder einer Aufstellung der Madonna, die auf der Abbildung noch nicht vollendet war.

SV 1928-63 Nr. 186

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

414. GV II - Nr. 146

Herz Mariä 1924
Relief

Höhe: 0.25 m

Terrakotta farbig getönt oder farbige Majolika

Inschrift: HERZ MARIÄ QUELLE DER GÖTT / LICHEN ERBARMUNG SPIEGEL / DER DEMUT UND KEUCHHEIT



414.

Für den Theatiner-Verlag in München schuf Georgii drei verschiedene Madonnenreliefs, die zum Verkauf über den Verlag angeboten wurden. Die farbig getönten Reliefs kosteten 4 bis 12 Mark, die Ausführung in Majolika 12 bis 24 Mark. Gedacht waren diese Objekte für die Andacht im privaten Heim.

GV II 1906-28 Nr. 146

Lit.: Die Plastiken des Theatiner – Verlags, o. J

Foto: 414. entnommen Prospekt Theatiner - Verlag

415. GV II 1906-28 Nr. 147

**„Mater amabilis“ 1924
Relief**

0.35 x 0.25 m

Terrakotta farbig getönt oder farbige Majolika

Inschrift: MATER AMABILIS ORA PRO NOBIS



415.

GV II 1906-28 Nr. 147

Lit.: Die Plastiken des Theatiner - Verlags, o. J.

Foto: 415. entnommen Prospekt Theatiner - Verlag;

416. GV II 1906-28 Nr. 148

**„Regina angelorum“ 1924
Weihwasserkessel**

Höhe: 0.22 m

Terrakotta braun oder einfarbige Majolika

Inschrift: MATER AMABILIS ORA PRO NOBIS



416.

GVII 1906-28 Nr. 148

Lit.: Die Plastiken des Theatiner-Verlags, o. J.

Foto: 416. entnommen Prospekt Theatiner - Verlag

417. SV - Nr. 13

Heiliger Antonius 1928
Gips

Höhe: 1.20 m

Standort: Hannover-Kleefeld, Antonius Kloster



417.

Für das Antoniuskloster in Hannover-Kleefeld schuf Georgii die Statue des Heiligen mit Buch und Lilie in den Händen. Die Attribute weisen ihn als Antonius von Padua aus, der in Italien durch seine Predigten nach der Bibel berühmt wurde. Die Lilie gilt als Symbol der Jungfräulichkeit Mariens. Dargestellt wird er meist als jugendlicher Franziskanermönch, auch mit dem Jesuskind auf dem Arm. Noch heute ist seine Begräbnisstätte ein beliebter Wallfahrtsort in der Antoniuskirche in Padua, für den Donatello Reliefs schuf (1446/50). Die Arbeit wurde im Oktober 1928 für die Franziskuskirche in Hannover in Gips gegossen, wie der Künstler in seinem Werkheft notierte.

SV 1928-63 Nr. 13

Quelle: NL Th. Georgii Werkheft 1927-30

Foto: 417. Postkarte Antoniuskloster Hannover – Kleefeld im NL von Th. Georgii.

418. SV - Nr. 149

**Heiliger Bruder Konrad von Parzham um 1937
Holz, gefasst**

Standort: Passau, Dom



418.

Der „Heilige Konrad von Parzham“ (1818 Parzham–1894 Altötting) war mit 30 Jahren als Johannes Birndorfer aus Parzham, Sohn eines Bauern, ins Kapuzinerkloster in Altötting eingetreten. Sein Leben war arm und bescheiden, keine Wundergeschichten oder Heilsereignisse sind überliefert, nur das Gebet war Mittelpunkt seines Lebens. Über 41 Jahren wurde er an der Klosterpforte eingesetzt und betreute Wallfahrer, die ihn wegen seiner Güte verehrten. Seine letzte Ruhestätte fand er in der Kirche von Altötting. Bereits Bischof Otfried von Passau und Eugenio Pacelli (ab 1936 Papst Pius XII.) unterstützten die Kanonisation von Bruder Konrad. 1930 wurde der Kapuzinerbruder von Papst Pius XI. selig und am Pfingstsonntag 1934 heilig gesprochen. Dies war wahrscheinlich der Anlass auch im Passauer Dom eine Statue des Heiligen aufzustellen. In Georgiis Nachlass befindet sich die Abbildung, jedoch ohne Beschriftung. Die Skulptur gleicht der des Heiligen Konrad für die Wallfahrtskirche in Tuntenhausen (Kat 419), die zum Bistum Passau gehört.

SV 1928-63 Nr. 149

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

419. SV - Nr. 150

Heiliger Bruder Konrad von Parzham
Holz 1937

farbig gefasst

Standort: Tuntenhausen / Obb., Wallfahrtsbasilika



419.



419.1. Ton

Der heilige Bruder Konrad von Parzham wird als volkstümlicher Heiliger mit Kreuz in der Hand und auch Brot verteilend dargestellt. Auf der Rückseite einer alten Aufnahme schrieb der Künstler: „*In Wien gemacht 1937 der hl. Br. Konrad, Holz, Wallfahrtskirche Tuntenhausen Obb. Bildhauer Th. Georgii München*“. Die Statue stand ursprünglich auf einer Konsole am Pfeiler der Wallfahrtskirche. Jetzt ist sie auf dem Boden in einer Seitenkapelle aufgestellt.

SV 1928-63 Nr. 150

Lit.: Ausst.-Kat.: Kardinal Michael von Faulhaber, München 2002, S. 210f.;

Eugenio Pacelli: Der Heilige Konrad von Parzham, hg. von Peter Marius Mayer, 1937

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

420. SV - Nr. 179

Heiliger Joseph
Marmor ca. 1943

lebensgroß

Standort: Eßlingen / Neckar, Stadtpfarrkirche St. Paul



420.

St. Joseph, der Zimmermann, stützt sich mit der rechten Hand auf ein Beil, in der linken hält er eine Lilie als Symbol der Jungfräulichkeit Mariens.

Für die Marmorarbeit fertigte Georgii vorher eine Tonskizze, die ihm als grobe Vorlage diente. Die Konsole, auf der die Statue über dem Seitenaltar in einer Nische steht, ist nicht von Georgii. Sie wurde nach 1945 angebracht und später wieder beseitigt. Der Künstler notierte auf der Rückseite der alten Aufnahme: „*Die Schrift auf der Konsole ist scheusslich, nicht von mir und inzwischen ganz entfernt*“. Als ehemaliger Bürger von Eßlingen konnte der Künstler wohl auf die Kirchengemeinde in seinem Sinne einwirken.

SV 1928-63 Nr. 179

Lit.: Kirchliche Mitteilungen der Pfarrgemeinde St. Paul Eßlingen, Nr.11, 1957

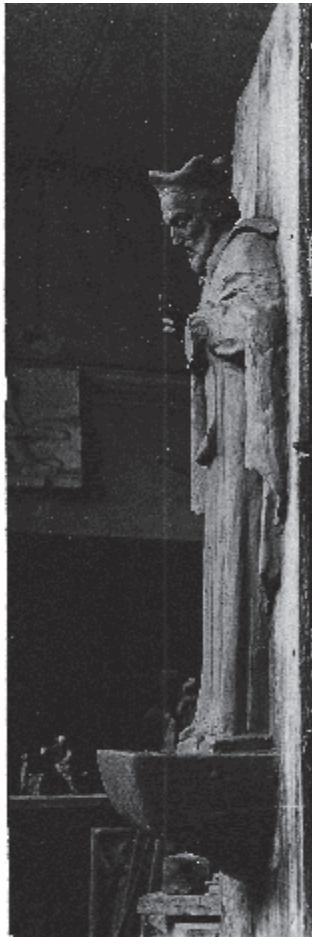
Foto: 420. Aeckerle, Eßlingen

421. SV - Nr. 99

Heiliger Philippus Neri 1931
Wandfigur
Tonmodell

Lebensgroß

Standort: unbekannt



421.

Die Wandfigur des Philippus Neri mit Krone und Buchrolle vollendete Georgii im Februar 1931 als Tonmodell, wie er auf der Aufnahme vermerkte. Für wen die Arbeit bestimmt war und ob sie in ein anderes Material umgesetzt wurde, ist nicht bekannt.

SV 1928-63 Nr. 99

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

422. SV - Nr. 219

St. Christophorus 4/1953
Relief
Eberwieser Kalkstein

Höhe 2.10m, Breite 1,36 m

Standort: Passau, Vermessungsamt Neuburgerstrasse



422.



422.1. Zeichnung 1:10

Über die Arbeit am Hl. Christophorus gibt Georgii selbst in einem Beitrag in der Zeitschrift „Der Naturstein“ Auskunft. Darin beschreibt er ausführlich seine Arbeitsmethode, die er häufig bei großen Reliefs anwandte.

Den Auftrag für ein Relief an der westlichen Außenwand des neuen Vermessungsamtes in Passau erhielt Georgii von der Obersten Baubehörde der Stadt Passau. Der Künstler schlug für die große fast fensterlose Wand eine 3,5 m hohe Stuckplastik des Erzengels Michael vor. Die Baubehörde wünschte jedoch ein 2.10 m hohes Relief in der unteren Ecke, um die große Fläche nicht zu stören. Der Bildhauer zeichnete daraufhin einen Christophorus, der genehmigt wurde. Eine große Platte wurde ins Mauerwerk eingelassen, so dass der Stein 3 cm über Putz, Teil der Mauer wurde. Für die Beamten des Vermessungsamtes und die Grenzpolizei, die das neue Gebäude beziehen sollten, wählte Georgii den Hl. Christophorus, der sie auf den Dienstfahrten beschützen sollte.

Im April 1953 machte sich der 70-jährige Bildhauer auf einem kleinen Gerüst an die Arbeit, das Relief des Christophorus aus dem weißen Kalkstein zu meißeln. Mit Zahneisen und Schlegel begann er den markanten Kopf des Riesen herauszuarbeiten. Dabei meißelte er ohne Vorlage, nur die Konturen des Heiligen mit dem Christusknaben auf der Schulter wurden mit Kohle auf die Steinplatte gezeichnet. Ein Tonmodell hatte der Künstler dazu nicht gemacht, sich jedoch mit ca. 30 Zeichnungen in den letzten zwei Monaten auf die Arbeit vorbereitet,

davon 2 in 1/2 Größe, eine in voller Größe und weitere Tuschzeichnungen im Maßstab 1:10 (422.1.). Durch diese Vorarbeit hatte der Künstler, wie er selbst sagte „alles innerlich aufgenommen“, so dass er jeden Ausdruck des Christophorus, jede Falte seines Gewandes kannte. In drei Wochen war das Relief fertig.

SV 1928-63 Nr. 219

Lit.: Theodor Georgii: Freie Bildhauerei in Stein. In: „Der Naturstein“, Fachzeitschrift für Steinmetze, Ausgabe 3, Ulm 1956, S.52 mit Abb.

„Professor Georgii verzichtet auf ein Modell.“ In: Passauer Neue Presse, Nr. 59 v. 16.4.1953, S.5;

„Das Tor zur Stadt bewacht der Hl. Christophorus.“ In: Passauer Neue Presse, Nr. 75 v. 14.5.1953, S.4

Fotos: Alte Aufnahme und Zeichnung aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

423. SV - Nr. 227

Krankenrelief 1954
Donaukalkstein

Höhe: 2 m, Breite: 4 m
flaches Relief

Standort: Würzburg, Chirurgische Universitätsklinik in der Eingangshalle



423.

Georgii bekam das Thema für dieses Relief von der Klinikleitung des Würzburger Universitäts-Luitpold-Krankenhauses vorgegeben. Es war für die neue Eingangshalle der Lungen-Chirurgischen-Klinik gedacht und sollte verständlich und beruhigend für die Patienten und deren Besucher in der Wartezeit sein. Nachdem der Bildhauer eine Skizze 1:10 den Ämtern vorgelegt hatte, wurde der Entwurf zur Ausführung genehmigt. Georgii schrieb dazu: „Das erste war die Reitergruppe rechts. Der Arzt hinter der Schwester war im Entwurf stehend geplant und wollte sich nicht einfügen. Zwar fügte er sich nicht schlecht in die Gesamtkomposition, er war aber hinter der Schwester zu unwichtig.... Erst als das Relief ohne den Arzt da war, gestaltete sich dieser so, als wäre er nie anders entworfen worden.“ Der Hintergrund wurde vom Bildhauer absichtlich senkrecht schraffiert, um auch bei schlechter Beleuchtung die Silhouetten der Figuren hervorzuheben. Die Szene meißelte der Künstler vor Ort direkt aus dem Stein. Für das Relief genehmigte die Oberste Baubehörde 15.000 DM (BayHStA).

SV 1928-63 Nr. 227

Quelle: BayHStA, Personalakt Theodor Georgii MK 4468

Lit.: Theodor Georgii: Freie Bildhauerei in Stein. In: „Der Naturstein“, Fachzeitschrift für Steinmetze, Ausgabe 3, Ulm 1956, S.52; Abb. S.53

NN: „Zur Eröffnung des neuen Baus des Luitpoldkrankenhauses“. In: Main-Post Nr. 33-3 v. 10. 2.1954

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

424. SV - Nr. 202

**St. Michael 50er Jahre
Wandreliefs**

lebensgroß
Klinkerbrand
Standort: Klosterneuburg b. Wien, Privatbesitz



424.



424.1.



424.2.

Für das große Wandrelief entwarf Georgii verschiedene kleine Vorstudien, um die Haltung der Flügel festzulegen. Das fertige Relief wurde an eine befreundete Familie in Klosterneuburg bei Wien geschickt. Die Aufnahme (424.) ist rückseitig beschriftet: „*Klinkerbrand St. Michael Wien Kloster Neuburg Domanig*“. Die Familie Domanig lernte Georgii über seinen Schwager Dietrich v. Hildebrand in Wien kennen (A.v. Hildebrand).

SV 1928-63 Nr. 202

Lit.: Alice v. Hildebrand 2003, passim

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

IV.3.2. Kapellenbau und Kirchengestaltung

425. SV - Nr. 24

Lourdeskapelle 1928

Standort: Großhöhenrain, Obb., Kirchhof

Madonna von Irene Georgii

Höhe: 1.40 m

Holz, farbig gefasst



425.



425.1. Irene Georgii

Auf dem Kirchfriedhof von Großhöhenrain baute Georgii eine kleine Kapelle aus Natursteinen. Zunächst fertigte der Künstler ein Tonmodell 1:20, das in einer Abbildung im Archiv des Erzbistums München erhalten ist. Innen wurde die Kapelle als Grotte mit Tuffstein ausgekleidet und nach der Fertigstellung die Lourdesmadonna der Bildhauerin Irene Georgii aufgestellt. Ein Tonmodell der Madonna ist im Nachlass erhalten. Wer die Übertragung in Holz und die farbige Fassung besorgte ist nicht zu klären.

SV 1928-63 Nr. 24

Quelle: Archiv des Erzbistums München und Freising, Kunsttopographie Pf.34.10.1; Foto Kapelle 7499

Lit.: Klees 1930, S. 27, Tafel 18

Fotos: 425., 452.1. Stefani

426. SV - Nr. 46

**Kapelle für die Drittordensgemeinden
St. Anna und St. Gabriel 1929**

Firsthöhe: 5.07 m, Breite: 4.40 m, Tiefe: 6.30 m
Standort: ursprünglich Waldfriedhof München, Sektion 142 a
zerstört



426.

Am 18. Mai 1929 reichte Georgii die Pläne für die Terziarenkapelle dem Hochbauamt der Stadt München ein. Am 4. Juni war die Kapelle nach seinem Entwurf und unter seiner Bauaufsicht fertig. Auf der Hauptseite befanden sich zwei schmale Eingänge, dazwischen zwei Figuren als Schmuck vor dem verputzten Ziegelmauerwerk. Innen stand in einer Nische ein Altar mit Kreuz aufgestellt.

Das Ehepaar Georgii war schon seit einiger Zeit Mitglied der Drittordens-Gemeinde St. Anna und Theodor zur Zeit des Kapellenbaus deren Vorsitzender, wie aus einem Brief an den Münchner Stadtrat hervorgeht (StadtAM).

SV 1928-63 Nr. 46

Quelle: Stadtarchiv München, Bestattungsamt 319

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

427. SV - Nr. 48 u. 47

**Drittordensgemeinden St. Anna und St. Gabriel
St. Franziskus u. Elisabeth und Mensa 1928/29
Zement**

Höhe 1.45 m

Ursprünglicher Standort: München, Waldfriedhof Außenwand der Kapelle
zerstört



427. Ton



427.1.

Für die Terziarenkapelle fertigte Georgii im Oktober 1928 zunächst eine Skizze der großen Figuren „St. Franziskus schenkt seinen Mantel St. Elisabeth von Thüringen“, das für die Außenwand der Grabkapelle vorgesehen war. Die Wandfiguren in Ton wurden im Juni 1929 in Zement gegossen, wie der Künstler in sein Werkheft notierte. Den Innenraum der Grabkapelle der Ordensgemeinde stattete Georgii mit einem von ihm geschaffenen Altar und Kruzifix (Kat. 385) aus. Auch die Schrift an und in der Kapelle entwarf der Künstler. Georgii hat die gesamte Arbeit, wie Pläne und die plastische Gruppe ohne jede Kostenentschädigung geschaffen, wie in Stellungnahmen vom Hochbauamt und der Direktion des städtischen Bestattungsamtes München hervorgeht. Weiter wird hervorgehoben, dass „die Kapelle als künstlerisch wertvolle Bereicherung des Waldfriedhofs“ zu betrachten sei (StadtAM).

SV 1928-63 Nr. 48 u. 47

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; Stadtarchiv München, Bestattungsamt 319

Lit.: Klees 1930, S. 27, Tafel. 48

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

428. SV -Nr. 239

Kapellenbau um 1955

Standort: Neggio / Tessin



428.

Den Kapellenbau mit Priesterwohnungen entwarf Georgii während eines Aufenthalts in Neggio, wo er öfters einen Erholungsurlaub verbrachte. Die alte Aufnahme ist rückseitig vom Künstler beschriftet: „*Neggio mein Kapellenbau*“.

Für die Dorfkirche in Pura bei Neggio schuf Georgii einen Kreuzweg mit 14 Stationen (Kat.429).

SV 1928-63 Nr. 239

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

429. SV - Nr. 240

Dorfkirche in Pura / Tessin
Kreuzweg um 1955
14 Stationen
Rundreliefs

Terrakotta

Standort der Aufstellung: Pura bei Neggio /Tessin, Dorfkirche



429.







429

Die runden Terrakottatafeln sind auf rechteckige marmorartige Panele montiert, darunter ist ein kleines Kreuz mit der entsprechenden Zahl der Station angebracht. Die besondere Schwierigkeit, die Figuren in ein Rund zu komponieren, gelingt dem Künstler durch die Beugung einiger Figuren und deren unterschiedliche Größe. Christus als die zentrale Figur erscheint immer in Überlänge.

Der Inhalt der Szenen der einzelnen Stationen differiert zu anderen Kreuzwegen, die Georgii gestaltete. So zeigt er hier in der XXXIII. Tafel eine Pietà, im Regensburger Kreuzweg (Kat.450) die Kreuzabnahme.

Die letzte Station der Grablegung, hat der Künstler auch als Relief der Grabtafel für seine Tochter Elisabeth (Kat.497) ähnlich dargestellt.

Nur die alten Aufnahmen im Nachlass des Künstlers geben einen Hinweis zu diesem Kreuzweg.

SV 1928-63 Nr. 240

Fotos: 429. Emmy Usfer, Ponte-Tresa (im Nachlass des Künstlers)

430. SV - Nr. 105

Aussegnungshalle
Krönung Mariens 1932
Relief

Darchinger-Tuffstein

Standort: München, Friedhof am Perlacher Forst, Aussegnungshalle, Stadelheimerstrasse



430.



430.1.

Der Friedhof am Perlacher Forst wurde 1931 nach den Plänen der Architekten Fritz Beblo und Hermann Leitenstorfer eröffnet. Die Aussegnungshalle war als zwölfeckiger Zentralbau errichtet (StadtAM). 1950 wurde der Friedhof nach Westen ausgebaut.

Auf dem bereits versetzten Darchinger-Tuffstein über dem Nordportal der Aussegnungskapelle wurde das Relief „Christus krönt Maria“ von Georgii frei aus dem Stein gehauen. Der Vertrag mit der Stadt München vom 7. Oktober 1932 beinhaltete „eine einwandfreie Ausführung, erforderliche Entwürfe und Modelle und die Ausführung der Bildhauerarbeiten“, sowie deren Fertigstellung in Stein bis Ende November 1932. Der Bildhauer erhielt für seine Arbeit den Betrag von 3000 Reichsmark. Die Modelle gingen in das Eigentum der Stadt München über.

Dies war der letzte öffentliche Auftrag, den Georgii in München erhielt. Nach der Machtergreifung Hitlers 1933 wurden keine öffentlichen Arbeiten von der Stadt mehr an den Künstler übertragen.

Auf diesem Friedhof liegen auch die Gräber von Sophie und Hans Scholl, Christoph Probst und anderen Mitglieder der Widerstandsgruppe „Weiße Rose“.

SV 1928-63 Nr. 105

Quelle: NL Th. Georgii: Vertrag mit der Stadt München v. 7. Oktober 1932, Stadtarchiv München, Bestattungsamt 732

Lit.: München und seine Bauten nach 1912. Hg. vom Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verband e.V., München 1984, S. 635

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet);

430.1. Walter Müller-Grah München (im Nachlass des Künstlers)

431. SV - Nr. 62

Kath. Stadtpfarrkirche „St. Martin“ München-Moosach

Hochaltar 1929/30

Tabernakel: 4 Platten, Kupfer getrieben u. vergoldet

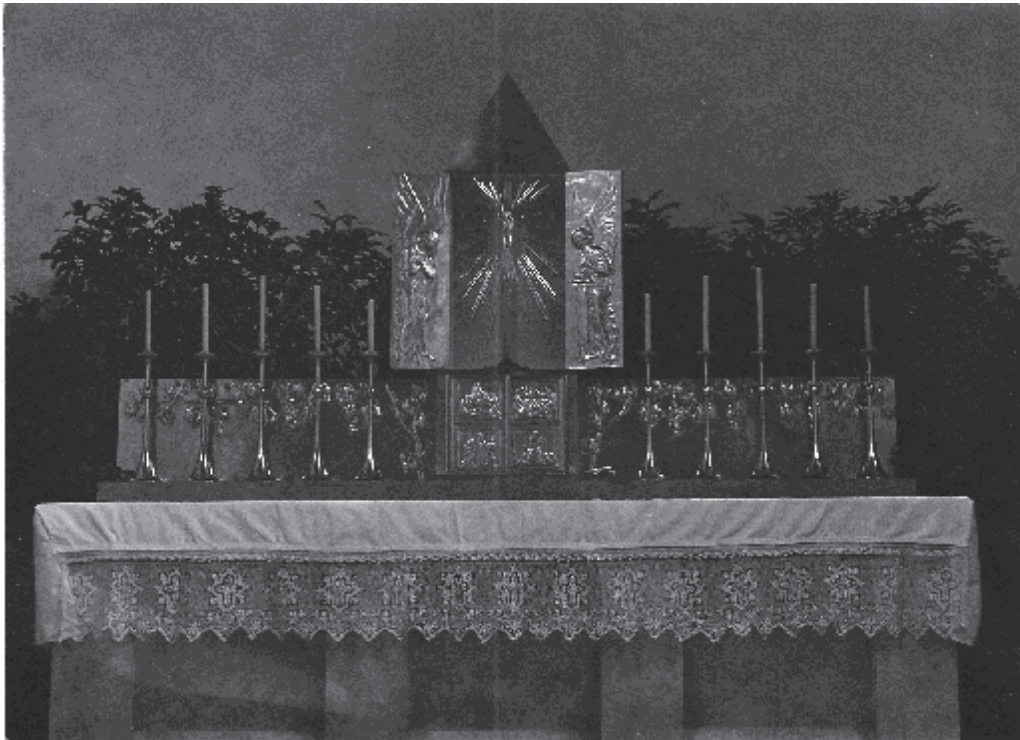
Reliefhöhe: 16 cm

Sakramentsaufsatz: Strahlenkruzifix, Flügeltüren mit zwei Engeln

Kupfer getrieben u. vergoldet

Ursprüngliche Aufstellung: München-Moosach, Kath. Pfarrkirche St. Martin

Jetzt: Tabernakeltüren im linken Seitenschiff



431.

Für den neoromanischen Kirchenbau von Hermann Leitensdorfer, geweiht 1924 von Kardinal Faulhaber, gestalteten 1930 Theodor Georgii und der Bauunternehmer Hans Riepl den Hochaltar der neuen Pfarrkirche. Georgii schuf die vergoldeten Kupferarbeiten, Riepl den Steinaltar.

Rechts und links vom Tabernakel befindet sich eine mit Weinranken geschmückte Rückwand. Die inneren Türflügel des Sakramentsaufsatzes zeigen bei ausgesetzter Monstranz zwei Engel, links Gabriel und rechts Michael mit dem Schwert. In der Mitte des Altaraufsatzes steht ein Strahlenkruzifix. Corpus, Kreuz und Strahlen sind aus einem Stück von Georgii aus dem Kupferblech getrieben und anschließend wurde die Arbeit vergoldet. Die im Neobarock geschaffenen Werke Georgiis entsprachen der offiziellen Kirchenpolitik der 1920er Jahre, um den neogotischen Stil abzulösen.



431.1. Sakramentsaufsatz



431.2. Tabernakel

Die vier Tafeln des Tabernakels zeigen auf vier Feldern oben: „Christi Geburt“ und das „Letzte Abendmahl“, unten: „Kreuzigung“ und „Christus als Weltenrichter“. Sie stellen nach Klees vier Verszeilen eines Hymnus dar: „SE NASCENS DEDIT SOCIUM, CONVESCENS IN AEDULIUM, SE MORIENS IN PRETIUM, SE REGNANS DAT IN PRAEMIUM“.

Das vergoldete Kupferblech trieb Georgii von der Rückseite. Diese Technik bewirkt im Gegensatz zur Bearbeitung von der Vorderseite der Bleche, dass sich keine scharfen Konturen auf der Fläche bilden und der Hochglanz des Materials besonders in der Fernwirkung an Klarheit gewinnt (Klees).

Im Zweiten Weltkrieg 1943/45 erlitt die Kirche leichte Schäden. Nach einer Renovierung fanden ab 1967/68 gemäß der Liturgiereform nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil eine erste Veränderung im Innenraum statt, die auch einer „*zeittypischen Purifizierung*“ entsprechen sollte (Römisch). 1992-99 entschied man sich zur Ausführung eines zeitgemäßen künstlerischen Gesamtkonzepts durch den Schweizer Maler Godi Hirschi und den Neuburger Goldschmied Gerhard Bott, der den Steinaltar durch eine lange puristische Stahltafel ersetzte. Von den Altaraufbauten wurden nur Georgiis Tabernakeltüren erhalten, die von Bott in ein Stahlgehäuse eingebaut wurden, das am Ende des westlichen Seitenschiffs auf einem T-förmigen Stahluntergestell aufgestellt ist.

Inzwischen befinden sich die „Mater dolorosa“ (Kat. 406) und das „Große Kruzifix“ (Kat. 387) von Georgii wieder an der linken und rechten Mittelschiffswand der Kirche (Römisch).

SV 1928-63 Nr. 62

Quelle: Archiv Erzbistum München und Freising, Dekanat Menzing, St. Martin Moosach Pf. 10.4.1.

Lit.: Klees 1930, S. 26, Tafel 44-45; Georg Lill: Zu den Münchner Kirchen. In: Die Christliche Kunst 23, 1926/27, S. 322-343; Monika Römisch: Kath. Pfarrkirche St. Martin München-Moosach, Kirchenführer, München 1999

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet);
431.2. Stefani

432. SV - Nr. 121

Kath. Stadtpfarrkirche „Heilig Blut“ München-Bogenhausen

Maria Immaculata im Schrein um 1934

Holz

107,7 x 51,6 x 13,6 cm

reliefartig

Holz monochrom behandelt

Standort: München-Bogenhausen, Kath. Stadtpfarrkirche Heilig Blut, Secchiplatz

ursprüngliche Aufstellung: südliche Chorbogenwand über dem Steinaltar

zur Zeit nicht ausgestellt.



432.

Georgii fertigte mehrere Arbeiten, wie auch die „Herz-Jesu-Figur“ (Kat. 390) für die Pfarrgemeinde „Heilig Blut“ in München-Bogenhausen, zu der er gehörte.

Maria mit der Schlange zu ihren Füßen steht vor einem oval vertieften Hintergrund, umgeben von Strahlen. Das Relief mit aufklappbaren Flügeln stand über dem südlichen Seitenaltar und ist z. Zt. nicht ausgestellt.

Eine freistehende Holzskulptur (Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm) wird als „Maria Immaculata“ Theodor Georgii zugeschrieben. Im Nachlass des Künstlers gibt es keinen Hinweis zu dieser Arbeit. Da die Figur auch stilistisch nicht den Werken des Künstlers entspricht, scheint eine Verwechslung mit der „Immaculata im Schrein“ vorzuliegen.

SV 1928-63 Nr. 121

Quelle: Archiv Erzbistum München und Freising, Kunsttopographie Dekanat Bogenhausen, Hl. Blut Pf 4.1.1.

Lit.: Schnell, Hugo (Hrsg.): Kirchenführer Heilig Blut München; Nr. 55 o.J.;

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

433. SV - Nr. 119

**Kath. Stadtpfarrkirche „Heilig Blut“
Zwei Engel 1934
Steinreliefs**

Standort: München-Bogenhausen, Kath. Stadtpfarrkirche Heilig Blut, Secchiplatz
ursprünglich: Hochaltarstützen rechts u. links
zerstört ?



433.

Die beiden in Anbetung versunkenen, steinernen Engel waren ursprünglich Altartischfiguren, die aus den Trägern des Altartisches reliefartig herausgehauen waren. Wahrscheinlich ist der Altartisch beim Bombenangriff 1943 zerstört worden, da die Reliefs nicht mehr im Archiv des Erzbistums München und Freising verzeichnet sind, jedoch in dem älteren Kirchenführer abgebildet wurden.

SV 1928-63 Nr. 119

Lit.: Schnell, Hugo (Hrsg.): Kirchenführer Heilig Blut München; Nr. 55 o.J.

Foto: 433. entnommen Schnell Kirchenführer Nr. 55

434. SV - Nr. 152

**Kath. Stadtpfarrkirche „Heilig Blut“
Wunderbarer Fischfang des Petrus 1938
Relief
Tegernseer Marmor**

40 x 60 cm

flaches Relief

Signatur unten rechts: Th. G. 1938

Standort: München-Bogenhausen, Kath. Stadtpfarrkirche Heilig Blut, Secchiplatz

Ursprünglich: außen an der Südwestecke der Kirche

Jetzt: im Pfarrhaus



434.

Die biblische Szene „Wunderbarer Fischzug“ zeigt die Jünger im Boot in einer bewegten Darstellung. Diese wird gerahmt von Christus und Petrus, die wie Statuen am Bildrand stehen. Die alte Aufnahme des Künstlers ist beschriftet: „*Theodor Georgii Wunderbarer Fischzug (Joh) Tegernseer Marmor 40 x 60 cm*“.

SV 1928-63 Nr. 152

Quelle: Archiv Erzbisum München und Freising, Kunsttopographie Dekanat Bogenhausen, Hl. Blut Pf 4.1.1.

Lit.: Schnell, Hugo (Hrsg.): Kirchenführer Heilig Blut München; Nr. 55 o.J.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

435. SV - Nr. 153

**Kath. Pfarrkirche „Zum kostbaren Blut“ Marquartstein Obb.
Kreuzweg 1938
Sieben Relieftafeln mit je 2 Stationen
Rotmarmor**

Tafel 66 x 84 cm

Standort: Marquartstein, Kath. Pfarrkirche „Zum kostbaren Blut“



Station V und VI



Station VIII und IX



Station XIII und XIV
435.

Der Kirchenbau „Zum kostbaren Blut“ wurde 1936 durch Kardinal Michael v. Faulhaber eingeweiht. An den Langseiten im Inneren der Kirche sind sieben Rotmarmortafeln angebracht, die jeweils zwei Kreuzwegstationen zeigen. Georgii hat diese Szenen direkt aus dem Marmor geschlagen. Sie sind in einem sehr flachen Relief, teilweise mit Scharriereisen gearbeitet. Der Hintergrund ist grob abgeschlagen, so dass sich die Darstellungen klar abheben. Bemerkenswert ist die Komposition der einzelnen Szenen, die jeweils zu zweien auf einer Tafel zusammengezogen werden. So verschmelzen die Kreuzabnahme und Grablegung in einem Bild. Die Szenen sind jedoch durch die gegenläufige Bewegungsrichtung voneinander abgetrennt. Bei den Stationen VIII und IX überschneiden sich die Szenen. Die Abbildungen aus dem Nachlass des Künstlers zeigen die noch unfertigen Tafeln.

SV 1928-63 Nr. 153

Quelle: Archiv Erzbischöfliches Ordinariat, Bestand Kunsttopographie, Signatur: Marquardstein PF 44.16.1
Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

436. SV - Nr. 64

**Klosterkirche Frauenwörth, Chiemsee / Obb.
Sankt Irmengard um 1930
Steinrelief**

Höhe 1.90 m, Breite 1.21 m
weißer italienischer Marmor

Inscript: Über 1000 Jahre lang hat Frauenwörth den Schutz seiner frommen Äbtissin Irmengard erfahren. Es war ein Trost in apokalyptischer Zeit, als Papst Pius XI. auf Bitte des Kardinals Faulhaber v. München am achtzehnten Dezember 1928 ihre Seligsprechung vollzog. Vom vierzehnten bis siebzehnten Juli 1929 ward dieses Ereignis gefeiert. Die Abtei Frauenwörth erfleht mit d. Chiemgau Irmengards Schutz für weitere Jahrhunderte. Ex. voto Äbtissin Benedicta Maria Fensel.

Standort: Fraueninsel im Chiemsee, Eingangshalle zum Kloster Frauenwörth



436.

Die Klosterkirche von Frauenwörth besitzt noch ein altes posthumes Epitaph in rotem Marmor der ersten Äbtissin Irmengard (um 833-866), das 1476 von der Äbtissin Magdalena Auer von Winkel in Auftrag gegeben wurde. Irmengard war die Tochter von König Ludwig dem Deutschen, der ihr um 857 die Leitung des Klosters Frauenchiemsee übertrug. Sie wurde in der Stiftskirche um das Jahr 866 beigesetzt, schon damals gerühmt wegen ihrer Güte und Freigiebigkeit.

Zur Seligsprechung von St. Irmengard 1929 wurde das Epitaph von Georgii geschaffen. Ein erhabenes Relief zeigt die Äbtissin, die sich dem apokalyptischen Reiter des Krieges mit erhobener Hand mutig entgegenstellt. Die Gestaltung des Schriftblocks und der Wappen ist den alten Epitaphen angeglichen. In Minuskeln wird in Deutsch die Seligsprechung gepriesen, darunter befinden sich vier Wappen.

SV 1928-63 Nr. 64

Lit. Guido B. Leitgeb: Münster Frauenwörth und seine Heiligtümer, München 1947, S. 26;

Ausst.-Kat.: Kardinal Michael v. Faulhaber, München 2000, S. 45-51;

Zeitschrift „Der Naturstein“, Heft 3, 1957 Abbildung auf der Titelseite

Foto: 436. entnommen „Der Naturstein“

437. SV – Nr. 118

**Benediktinerabtei Niederaltaich
Heiliger Joseph um 1934
Stuckrelief**

lebensgroß

Inschrift: VIGILATE STATE IN FIDE VIRILITER

AGITE ET CON FORTAMINI /

WACHET STEHT FEST IM GLAUBEN SEID MANNHAFT UND STARK /

HEILIGER JOSEPH SCHUETZE UNS

Standort: Niederaltaich/ Niederbayern, Benediktinerabtei, Erdgeschoss Gang



437.

Die Benediktinerabtei Niederaltaich zählte zu den ältesten und reichsten mittelalterlichen Klöstern in Altbayern (gegr. 741).

Der Künstler fertigte für das Kloster um 1934 das erhabene Wandrelief mit der Figur des heiligen Joseph neben der damaligen „Josephpforte“ und zu Beginn der fünfziger Jahre die flachen Reliefs (Kat.438) für den neuen Eingang des Klosters. Wie aus einem Brief von Georgii an den damaligen Prior P. Bonifatius Pfister zu entnehmen ist, zeichnete der Künstler auch Entwürfe für ein Treppengeländer und Klausurgitter, die jedoch wahrscheinlich nicht ausgeführt wurden (Archiv Abtei Niederaltaich).

Das Stuckrelief des jungen Zimmermanns mit Heiligenschein und einer Axt, symbolisiert für den Betrachter Einfachheit und Güte. Das erhabene Relief, das der Künstler vor Ort im Kloster aus Kalkmörtel modellierte, befindet sich in einer Gangnische.

SV 1928-63 Nr. 118

Quelle: Archiv der Abtei Niederaltaich, P. Ratmund Kulman OSB

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

438. SV – Nr. 204

**Benediktinerabtei Niederaltaich
St. Benedikt u. St. Godehard um 1955
Zwei Marmorreliefs**

Höhe: 1.90 m, Breite: 0.70 m

Standort: Niederaltaich/ Niederbayern, Benediktinerabtei, Eingang zum Kloster



438.



438.1

Die flachen Marmorreliefs von St. Benedikt und St. Godehard neben der Eingangstür zum Kloster wurden vom Künstler Mitte der fünfziger Jahre, nach der Fertigstellung des Anbaus, gestaltet. In Erinnerung an den Ordensgründer St. Benedikt und den ehemaligen Abt St. Godehard (um 996) meißelte Georgii die Reliefs in mittelalterlicher Manier. Godehard wird hier als Bischof von Hildesheim (1022) mit Buch in der Hand dargestellt.

SV 1928-63 Nr. 204

Quelle: Archiv Abtei Niederaltaich, freundliche Auskunft des Archivars

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

439. SV – Nr. 221

Benediktinerabtei Niederaltaich

Wappen 1953
Stein



439.

Das Wappen mit dem Wahlspruch „IN CHRISTO UNUM“ arbeitete Georgii 1953 für den Abt von Niederaltaich.

SV2 1928-63 Nr. 221

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

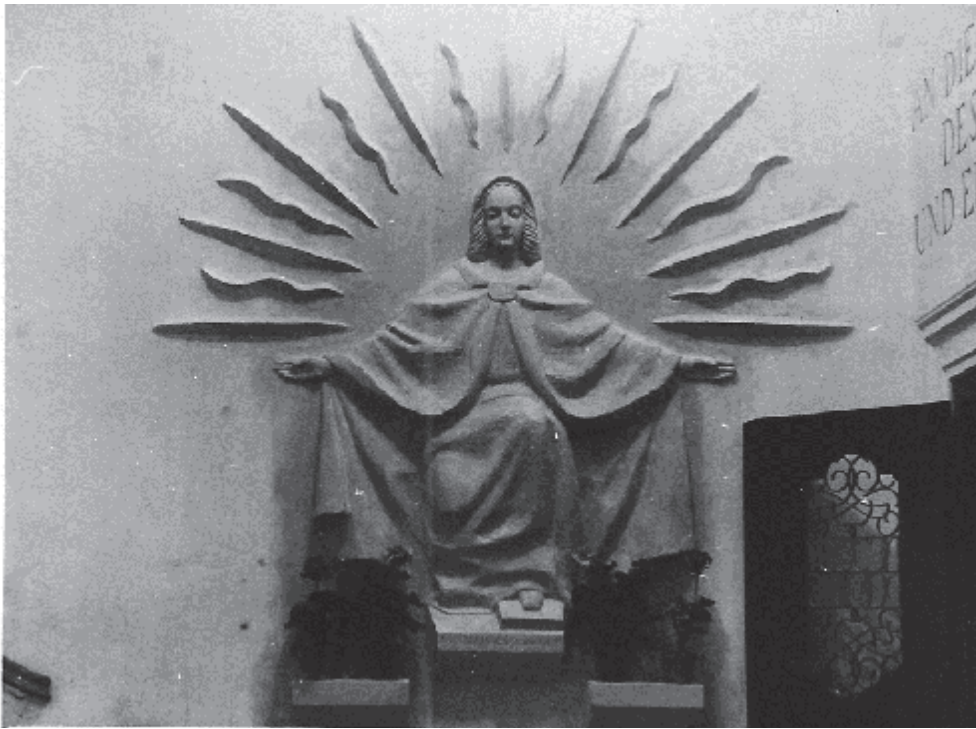
440. SV - Nr. 123

Benediktinerabtei Schäftlarn / Obb.

Mantelmadonna 1934
Stuckrelief weiß

Höhe: 1.60 m, Breite: 1.40 m

Standort: Schäftlarn / Obb., Benediktinerabtei, Grufteingang



440.

Die Schutzmantelmadonna wacht im Kloster am Eingang zur Gruft. Meist wird sie seit dem Mittelalter stehend gezeigt und birgt unter ihrem ausgebreiteten Mantel zahlreiche kleinfigurig dargestellte Personen. Georgii zeigt die Madonna in einem erhabenen Relief als mächtige Fürbitterin vor dem Thron Gottes. Die alte Aufnahme ist rückseitig beschriftet: „*Stuckmadonna Gruft Kloster Schäftlarn*“. Die Datierung der Madonna ist belegbar gemäß einer Rechnung des Stuckmaterials.

SV 1928-63 Nr. 123

Quelle: Rechnung für Stuckmaterial der Firma Terranova Nürnberg vom 20.6.1934

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

441. SV - Nr. 124

**Benediktinerabtei Schäftlarn Obb.
Zwei Engel 1934
Stuckrelief weiß**

Höhe: 2 m

Standort: Schäftlarn / Obb., Benediktinerabtei, Grufteingang



441.



441.1.

Die beiden mächtigen Stuckengel Michael und Gabriel bewachen den Eingang zur Gruft. Der Erzengel Michael mit Schwert erfüllt seine Aufgabe als Seelenbegleiter beim Jüngsten Gericht. Auf der anderen Seite steht der Erzengel Gabriel, der schon von frühchristlicher Zeit an mit Michael der Madonna zugeordnet wurde. Gabriel als Bote der Verkündigung trägt in der Linken den Kreuzstab. Maria und die beiden Erzengel sind häufig an Kircheneingängen zu finden.

Zu der Arbeit an den Engeln gibt es im Nachlass von Georgii keinen Hinweis. Bei einer Besichtigung des Klosters zeigte der Archivar P. Dr. Wolfgang Winhard der Verfasserin diese Reliefs.

SV 1928-63 Nr. 124

Quelle: Mündliche Auskunft von Archivar Pater Dr. Wolfgang Winhard, Kloster Schäftlarn

Fotos: 441. 441.1. Stefani

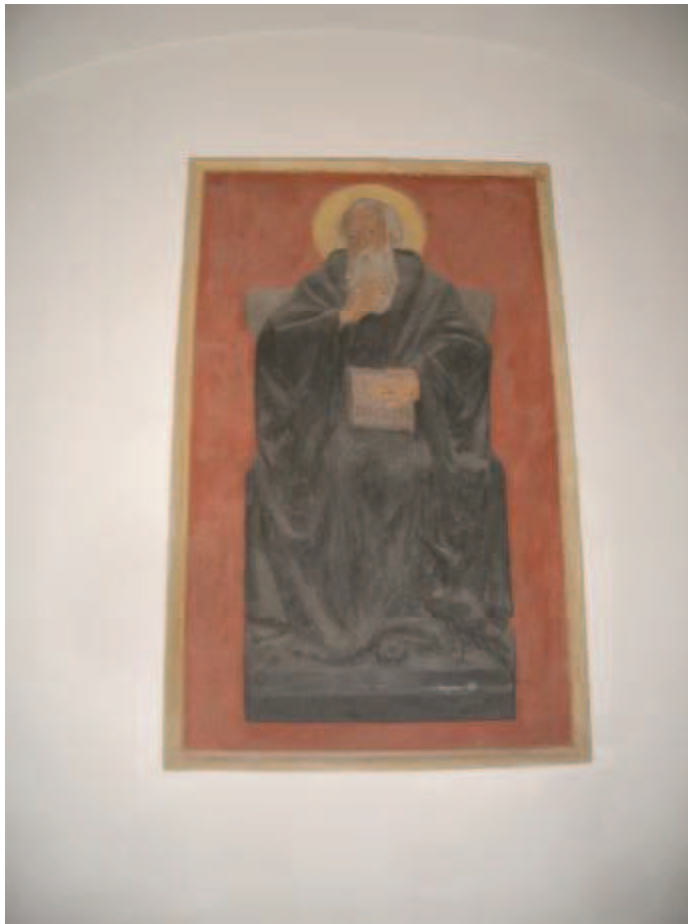
442. SV – Nr. 125

Benediktinerabtei Schäftlarn
Heiliger Benedikt 1934
Stuckrelief farbig

Höhe: 3 m Breite: 1.50 m

Signatur auf dem Rahmen unten rechts: Th. Georgii A DOMINE MCMXXXIV

Standort: Schäftlarn / Obb., Benediktinerabtei,, Gang im Erdgeschoss



442.

Das große erhabene Stuckrelief des „Heiligen Benedikt“ mit Buch und Rabe erinnert an den Ordensgründer. Der Heilige sitzt schwarz gekleidet vor einem bordeaux farbigen Hintergrund und hält das Buch in der Hand, in dem die „Regula Benedicti“, die grundlegenden Regeln aller Benediktinerklöster, von ihm aufgeschrieben wurden. Zu seinen Füßen steht der Rabe, der nach der Legende das vergiftete Brot beiseite schafft, mit dem Benedikt vergiftet werden sollte.

Von den Engeln (Kat.441) und dem Hl. Benedikt befinden sich weder ein Hinweis noch alte Aufnahmen im Nachlass des Künstlers. Die Madonna ist in einer alten Abbildung erhalten. Auch hier verwies Pater Dr. Wolfgang Winhard auf diese Arbeit Georgiis.

SV 1928-63 Nr. 125

Quelle: Mündliche Auskunft von Archivar Pater Dr. Wolfgang Winhard, Kloster Schäftlarn

Foto: 442. Stefani

443. SV - Nr. 190

**Benediktinerkloster Andechs / Obb.
„Die Heiligen drei Andechserinnen“ 1949
Steinrelief**

Höhe: 1.40 m, Breite: 1 m

Inschrift: ZUR VEREHRUNG DER HEILIGEN FRAUEN / AUS DEM HAUSE ANDECHS / SANCT
ELISABETH SANCT HEDWIG / BEATA MECHTILDIS VON DIESEN /
KATHOLISCHER FRAUENBUND 1948.

Standort: Andechs, Wallfahrtskirche Nordseite



443.

Seit 1128 ist Andechs als Wallfahrtsort bezeugt. Ausgangspunkt waren die so genannten Herrenreliquien, die auf Christus verweisen. Im 16/17. Jh. wurde die Marienverehrung mit einbezogen. Nach dem Zweiten Weltkrieg werden in Andechs auch drei Frauen verehrt: die heilige Hedwig von Schlesien, die in Andechs geboren wurde und Schädelreliquien der Heiligen seit 1929 dort erhalten sind, die heilige Elisabeth von Thüringen als berühmteste Heilige aus dem Geschlecht der Andechs-Meranier und die heilige Mechtilda. Das Relief der drei Frauen, die sich um einen armen Bettler sorgen, wurde in die Außenwand der Wallfahrtskirche eingelassen. Die vom katholischen Frauenbund 1943 gestiftete Tafel zur Verehrung der drei Andechserinnen konnte am 15. September 1949 eingeweiht werden.

SV 1928-63 Nr. 190

Fotos: Alte Postkarte aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

444. SV - Nr. 165

**Benediktinerabtei Kloster Ettal / Obb.
Epitaph Abt Willibald Wolfsteiner 1942
Rotmarmor**

ca. Höhe: 1.70 m, Breite: 0.50 m

Inschrift:

HIER HARRT DER AUFERSTEHUNG/
ABT / WILLIBALD WOLFSTEINER / OSB /
DER 33. DER ÄBTE VON ETTAL /
DER I. DES NEUERSTANDENEN /
KLOSTERS EIN BILD DER GÜTE /

Standort: Ettal / Obb., Klosterkirche



444.

Abt Willibald Wolfsteiner (1855-1942) prägte die nach der Säkularisation wieder neu besiedelte Abtei Ettal, deren Abt er von 1907-33 war.
1926 hatte der Künstler bereits eine Jubiläumsmedaille (Kat. 288) des Abtes angefertigt.

SV 1928-63 Nr. 165

Foto: 444. Stefani

445. SV – Nr. 211

**Benediktinerabtei Kloster Ettal / Obb.
Epitaph Abt Angelus Kupfer 1951/52
Rotmarmor**

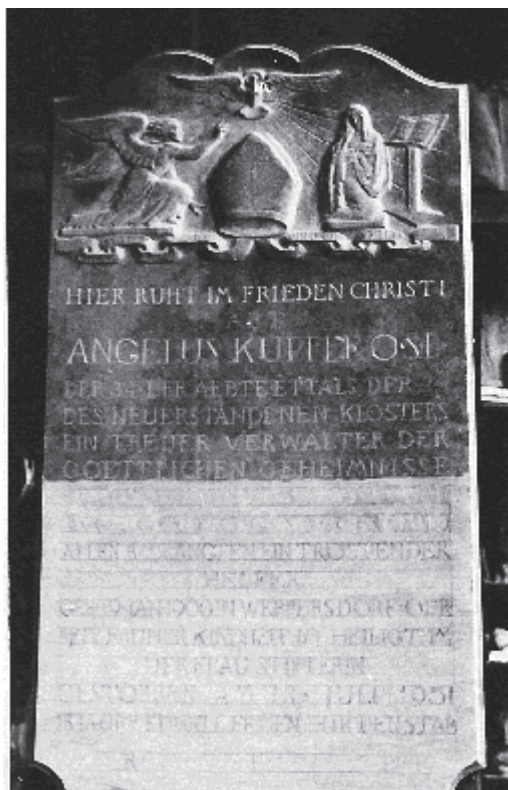
ca. Höhe: 1.70 m, Breite: 0.50 m

Relief der Verkündigung

Inschrift: HIER RUHT IM FRIEDEN CHRISTI /
ANGELUS KUPFER OSJ

DER 3. DER AEBTE ETTALS DER /
DES NEUERSTANDENEN KLOSTERS /
EIN TREUER VERWALTER DER /
GOETTLICHEN GEHEIMNISSE / u.s.w.

Standort: Ettal / Obb., Klosterkirche



445.

1952 arbeitete Georgii an der Marmorplatte für Abt Angelus Kupfer (1900-1951), die oben ein Relief der Verkündigung zeigt und darunter eine lange Inschrift. Die alte Abbildung trägt die Beschriftung: „1952 unvollendete Tafel Benediktinerkloster Ettal Obb.“

SV 1928-63 Nr. 211

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

446. SV - Nr. 160

„Frauenkirche“ (Domkirche Zu Unserer Lieben Frau)

I. Epitaph 1939/40

Kardinal Michael von Faulhaber

Marmor

Halbfigur mit Händen und Buch,
Kopf en face leicht geneigt
vor bogenförmigem Hintergrund
mit Schrifttafel, Wappen u. Engeln

Untersberger Marmor

2-teilige Rohblöcke aufgeteilt in:

0,80 x 0,83 x 0,24 m

0,95 x 0,83 x 0,20 m

zerstört im Zweiten Weltkrieg



446.



446.1. Tonentwurf



446.2.

Zu Beginn des Zweiten Weltkrieges, im Dezember 1939, hatte Kardinal Faulhaber ein Grabmal bei Theodor Georgii in Auftrag gegeben mit der Absicht, einen einfachen Grabstein der Nachwelt zu hinterlassen. Er wollte nicht als Kirchenfürst, sondern als einfacher Hirte der Kirche dargestellt sein. An allen Entwürfen und Ausführungen nahm der Kardinal regen Anteil.

Eine Zeichnung im Maßstab 1:10 (Faulhaber Archiv) legte Georgii im Januar 1940 dem Kardinal vor, den 1. Tonentwurf im Juli. Der untere Schrifteil mit den zwei Engeln befriedigte den Künstler nicht, wie er auf der alten Aufnahme vermerkte.

Die Ausführung in Marmor wurde entsprechend verändert. Der obere Teil zeigt das Brustbild des Kardinals, der den Kopf mit der einen Hand stützt und mit der anderen in einem Buch blättert. Das Haupt ist leicht geneigt, das Kreuz wird nicht vom Buch verdeckt. Auf der unteren Platte werden an den Seiten die Erzengel Raphael und Michael um 1/3 vergrößert und mit dem Wappen des Kardinals dargestellt. Ende 1940 war die Grabtafel fertig. Wie Georgii selbst berichtet, wurde das fertige Grabmal in Holzkisten verpackt und zur Aufbewahrung in eine überwölbte Kammer unter den Domchor gebracht, um nach dem Tod des Kardinals an einem Pfeiler des Doms aufgestellt zu werden. Bei Luftangriffen auf den Dom wurde das Denkmal jedoch vollständig zerstört.

SV 1928-63 Nr. 160

Quellen: Archiv des Erzbistums München und Freising, Kardinal-Faulhaber-Archiv (Findbuch)

EAM NL Faulhaber, 9026

Fotos: Alt Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

447. SV - Nr. 199

II. Epitaph 1949/50
Kardinal Michael von Faulhaber
Marmor

Höhe: ca. 1,80 m
Hochrelief, Halbfigur mit Händen und Buch,
Kopf en face nach rechts geneigt
vor bogenförmigem Hintergrund
mit Wappen und Schrifttafel
Standort: München, Frauenkirche, 4. südlicher Pfeiler
Aufgestellt: 1952

Inscription auf dem Sockelstreifen:

ES IST ZEIT, DASS ICH HEIMKEHRE ZU DEM, DER MICH GESANDT HAT TOB. 12/20

Inscription auf der Tafel:

Spruchband unter dem Wappen von Faulhaber:

VOX TEMPORIS VOX DEI

(Was Bedürfnis der Zeit ist, ist ein Anruf Gottes)

Darunter:

HIER ERWARTET DEN TAG DER / AUFERSTEHUNG / MICHAEL VON FAULHABER /
DOKTOR DER THEOLOGIE / ERZBISCHOF V MÜNCHEN FREISING / KARDINAL DER HL
RÖMISCHEN KIRCHE / GEBORNEN 5. MÄRZ 1869, 1892 PRIESTERWEIHE / DIÖZESE WÜRZBURG,
1903-1910 PROFESSOR / AN D UNIVERSITÄT STRASSBURG 1911-1917 /
BISCHOF V SPEYER, 1917 ERZBISCHOF VON / MÜNCHEN, HEIMGEGANGEN AM 12. JUNI 1952



447.

Schon bald nach Kriegsende wollte der Kardinal, dass Georgii ein „gleiches“ Grabmal fertigte. Georgii widerstrebte dies, er wollte ein „besseres“ schaffen. Im Juli 1948 begann Georgii Skizzen anzufertigen und legte im September ein Foto vom Tonentwurf vor, der sich in Gips noch im Nachlass des Künstlers befindet. Dieser wurde von Kardinal Faulhaber zur Ausführung in Marmor genehmigt. Als jedoch das Bildnis im November fertig war, lehnte er die Marmorarbeit vehement ab, da die Pluviale jetzt „wie Pelz aussehe“, er aber eine Darstellung im „Pelzgewand“ nicht wolle. Dem Vorschlag Georgiis eine Umarbeit vorzunehmen, gab der Kardinal nicht nach.



447.1. Gipsentwurf Nachlass Th. Georgii 1:3



447.2. Marmor

Anfang Juli 1949 legte Georgii eine Skizze für ein neues Grabmal vor. Der Tonentwurf sollte folgende Bedingungen des Kardinals erfüllen: Tonmodell in natürlicher Größe, Kopfneigung ist ganz entscheidend, schlichte Mitra zeigt beide Spitzen, leichter Rauchmantel, klares Kreuz, sehr großes Buch (Faulhaber – Archiv).

Am 10. Juli war das Tonmodell fertig und Georgii erhielt am 21. Juli den Auftrag das Modell in Marmor zu arbeiten. Der Marmorblock aus Untersberger Forellenstein wurde Ende August geliefert. Im März 1950 zeigen Aufnahmen das fertige Grabmal (447.), das den Kardinal als sterbensmüden Seelenhirten darstellt, das Haupt schwer in die Hand gestützt. Mit der anderen Hand hält er die letzte Seite des Neuen Testaments aufgeschlagen. Sie zeigt das vorletzte Wort aus der Offenbarung (20.20) „AMEN VENI DOMINE JESU“. Der Kardinal war von dem Denkmal begeistert und ließ es im Erzbischöflichen Ordinariat aufbewahren. Für die Arbeit erhielt der Künstler ein Honorar von 3.000 DM. Nach Faulhabers Tod am 12. Juni 1952 wurde das Epitaph im Dom an einer Säule angebracht, er selbst ist in der Krypta beigesetzt.

SV 1928-63 Nr. 199

Quelle: Archiv des Erzbistums München und Freising, Kardinal-Faulhaber-Archiv (Findbuch) EAM NL Faulhaber, 9026

Lit.: Theodor Georgii: Wie Kardinal Faulhaber sein Grab bestellte. In: Münchner Katholische Kirchenzeitung (MKKZ), Jg. 1952, S. 330; Münchner Merkur, Nr. 148 vom 20.6.1952; Kat.- Ausst. im Bayerischen Staatsarchiv, Hrsg. Archiv des Erzbistums München und Freising: Kardinal Michael von Faulhaber, 1869 bis 1952, Ausstellung zum 50. Todestag. 2002

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert); 447.1. Stefani

448. SV - Nr. 106

**Dom St. Salvator zu Eichstätt
Epitaph Bischof Johannes Leo von Mergel 1932
Relief
Jurakalkstein**

Ca. Höhe: 50, Breite: 40 cm

Inscription auf den Seitentafeln:

Links: AD PEDES DOMINI / IACET / REVERENDISSIMVS / DOMINVS / DR IOHANNES LEO / DE
MERGEL OSB / EPS EYSTETTENSIS / N ROHRBACH 9 DEC 1847 /
DEF EYSTAD 20 IVN 1932

Rechts: AVCTVS BENEDICTIONE / DOMINI / SACERDOS, ABBAS. / PONTIFEX, /
RELIQVIT POST SE / BENEDICTIONEM / PASTOR, PATER; PRAESVL, / CVIVS MEMORIA / IN
BENEDICTIONE

Standort: Eichstätt, Dom, Bäckerkapelle



448.

Der auf dem Epitaph dargestellte Bischof Johannes Leo von Mergel (1847-1932) wurde 1873 zum Priester geweiht und promovierte 1875 in Rom zum Doktor des Kirchenrechts. 1882 trat er in die Benediktinerabtei Metten ein, wo er 1898 zum Abt des Konvents gewählt wurde. Nach dem Tod von Bischof Franz Leopold von Leonrod wurde Abt Leo von Mergel vom bayerischen Prinzregent Luitpold zum 75. Bischof von Eichstätt nominiert und am 27.12.1905 dort geweiht. 1906 wurde ihm vom Prinzregenten der persönliche Adel verliehen.

Besonders lagen Bischof v. Mergel die Ausbildung des Priesternachwuchses und der Ausbau der Hochschule am Herzen. Als er 1932 starb wurde sein Nachfolger Konrad Graf von Preysing.

Der auf dem Epitaph dargestellte Bischof v. Mergel trägt das Rationale der Eichstätter Bischöfe mit der Inschrift „FIDES.SPES.CARITAS“. In der einen Hand hält er den Bischofsstab, die andere ist zum Segen erhoben.



448.1.

Das Bischofsrelief und die einrahmenden Steintafeln mit der Inschrift sind unter einer Kreuzigungsgruppe angebracht und wurden von Georgii vor Ort aus dem Stein gehauen. Er selbst war sich nicht mehr sicher, an welchem Ort dies geschah. Die Aufnahme (448.1.) ist beschriftet: „*In Eichstätt? Ich habe es selbst an Ort und Stelle gehauen Th. Georgii.*“ Als Vorbild für dieses Relief diente Georgii die Sitzfigur des Heiligen Willibald von 1514 am Willibaldaltar, der schon hier das Rationale (Brustumhang) zeigt, den die Eichstätter Bischöfe seit dem Mittelalter mit der Inschrift „*Fide-Spes-Caritas*“ tragen (Rausch).

SV 1928-63 Nr. 106

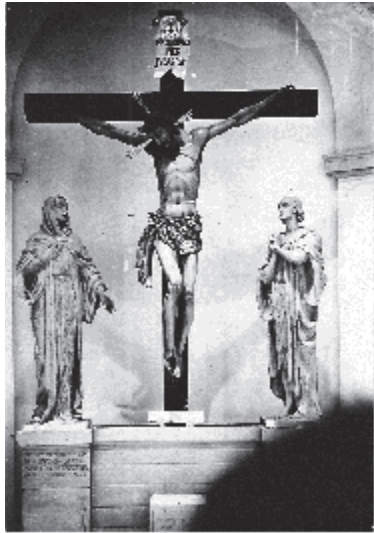
Literatur: Johannes Leo von Mergel. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL); Alexander Rauch (Hrsg.): Denkmäler in Bayern. Stadt Eichstätt. München / Zürich 1989, Abb. S. 45. Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

449. SV - Nr. 128

**Klerikalseminar St. Jakob Regensburg
Skulpturen Maria und Johannes 1934/35**

Höhe: unterlebensgroß

Aufgestellt bis ca. 2005: Regensburg, Kapelle des Klerikalseminars St. Jakob, Bismarckplatz



449.



449.1. ab 2005

Für die Kapelle des Priesterseminars in Regensburg sollte ein altes Kruzifix mit den Figuren von Maria und Johannes ergänzt werden. Georgii, der zu dieser Zeit an der Dombauhütte tätig war, fertigte dazu zunächst eine Tonskizze, die das alte Kruzifix mit den neuen Figuren zeigt. Die beiden Skulpturen wurden am Altar neben dem alten Kreuz aufgestellt. Bei einer Umgestaltung der Kapelle, im Vorfeld des Besuches von Papst Benedikt XVI. 2006, wurden die Skulpturen vom Altar entfernt. In dieser Kapelle befindet sich auch der von Georgii gestaltete Kreuzweg (Kat. 450).

SV 1928-63 Nr. 128

Quelle: Mündliche und schriftliche Informationen von Frau Isolde Schmidt, Dombauhütte Regensburg.

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

449.1: <http://www.fkoller.de/mappe/2005/prie01.htm>

450. SV - Nr. 130

Klerikalseminar St. Jakob Regensburg
Kreuzweg ca. 1935
Terrakotta

14 Stationen
quadratisch

Standort: Regensburg, Kapelle des Klerikalseminars St. Jakob, Bismarckplatz





450.

Der von Georgii modellierte Kreuzweg zeigt in 14 Stationen die Passion Christi. Die Arbeit ist mit größtem technischem Können ausgeführt und die Komposition für jede Station neu gewählt. In der Bewegung der Figuren wird der innerliche Zustand der Personen zum Ausdruck gebracht. Die Terrakottareliefs unter den Fenstern sind inzwischen weiß getüncht.

SV 1928-63 Nr.

Lit: I. Girelli: La via crucis die Theodore Georgii. In: Arte cristiana, Aprile 1935, S.122-123 Abb.

Fotos: 450. entnommen Girelli, Arte cristiana

451. SV - Nr. 50

Dom St. Peter in Regensburg
Bischof Valentin von Riedel
Epitaph 1929/30

Steinguss

Ca. Höhe: 2.20 m, Breite: 1 m

Inscription unten: VATENTINUS DE RIEDEL / 1784 -1857

EPISCOPVUS RATISBONENSIS

R I P

Standort: Regensburg, Dom St. Peter



451.



451.1.

Im nördlichen Querhaus des Regensburger Domes befindet sich ein gotischer Baldachinaltar, der sogenannte „Albertus-Magnus-Altar“, der von Konrad Roritzer 1473 geschaffen wurde. Zu beiden Seiten sind die Epitaphe vor der Wand aufgestellt. Links die Gedenktafel für Bischof Valentin v. Riedel, rechts für Bischof Antonius v. Henle.

Riedel war von 1842-1857 Bischof in Regensburg. Das Hochrelief zeigt den Bischof in Seitenansicht mit Stab, sich betend vor dem Kreuz verneigend. Diese Arbeit trägt keine Signatur. Es liegt jedoch eine Abbildung (451.1.) im Nachlass vor mit dem Vermerk: „*beide Seitenreliefs von Theodor Georgii*“.
Das Werk wird auch Georg Busch 1910 zugeschrieben (Finckh 1987).

SV 1928-63 Nr. 50

Lit.: Finckh 1987, S.71 u. S. 75

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet),
451. Stefani

452. SV - Nr. 53

**Dom St. Peter in Regensburg
Epitaph Bischof Antonius von Henle 1929
Relief**

Treuchtlinger Marmor
Höhe: 2.27 m, Breite: 1 m
Inscription unten mit zwei knienden Engeln:
ANTONIVS DE HENLE /
EPISCOPVS RATISBONENSIS / 1906-1927
Signatur unten rechts: Th. Georgii 1929
Standort: Regensburg, Dom, rechts vom „Albertus Magnus Altar“



452.

Antonius Ritter v. Henle war zunächst von 1901-1906 Bischof von Passau und 1906-1927 der 73. Bischof von Regensburg. Das erhabene Relief zeigt die Standfigur des segnenden Bischofs, der mit seiner linken Hand den Bischofsstab umfasst. Darunter halten zwei Putten ein Banner mit der Inschrift.

Die Reliefskulptur von Bischof de Henle schlug Georgii nach einem Modell 1929 vor Ort direkt aus dem Stein.

Bemerkenswert ist die unterschiedliche Darstellung der Standfiguren. Die Nischen, in denen die Bischöfe als Ganzfigur stehen, sind individuell gestaltet. Bischof von Riedel wird als Hochrelief in Seitenansicht gezeigt, Bischof von Henle dagegen frontal. Die Kleidung der Bischöfe ist ohne detaillierte Verzierungen großzügig vom Künstler behandelt.

SV 1928-63 Nr. 53

Quelle: Schriftliche Auskunft des Bischöflichen Zentralarchivs Regensburg, Archivdirektor Dr. Paul Mai;

NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30 (zu Epitaph Bischof von Henle)

Foto: 452. Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet)

453. SV - Nr. 25

**Dom St. Peter in Regensburg
Marienfigur aus der Verkündigungsgruppe 1928**

Kalkstein

Standort: Regensburg, Dom, außen am Westgiebel



453.

Die gotische Marienfigur (links) aus der Verkündigungsgruppe am Westgiebel des Doms wurde 1928 durch eine Kopie aus Kalkstein (rechts) ersetzt. Georgii orientierte sich bei dieser Steinarbeit genau an dem Vorbild, das später im Lapidarium aufbewahrt wurde.

Theodor Georgii, der seit Juli 1925 beratend in der Dombauhütte tätig war, vertrat die Ansicht, dass wertvolle mittelalterliche beschädigte Figuren am Dom durch exakte Kopien ersetzt werden sollten, dagegen Werke des 19. Jahrhunderts durch künstlerische Neuschöpfungen ersetzt werden könnten, wie er dies in der Figur des Heiligen Onuphrius (Kat.454) zeigte. Weniger bedeutende Figuren sollte man hingegen „in Schönheit sterben lassen“, wenn sich dies im Gesamtbild nicht störend auswirken würde (Schmidt). Beschädigte mittelalterliche Figuren und Bauteile wurden, wenn es möglich war, zunächst in Gips abgegossen und anschließend die fehlenden Teile anmodelliert. Danach wurde das Modell erneut in Gips abgeformt und nach diesem Modell in Stein gehauen.

SV 1928-63 Nr. 25

Literatur: Isolde Schmidt: Restaurierungen am Regensburger Dom 1859-1939. In: Der Dom zu Regensburg Ausgrabungen Restaurierung Forschung, Bamberg 1988, S. 118, Zitat S. 115

Foto: 453. entnommen Schmidt: Historische Aufnahme 1928, Dombauhütte Regensburg

454. SV - Nr. 81

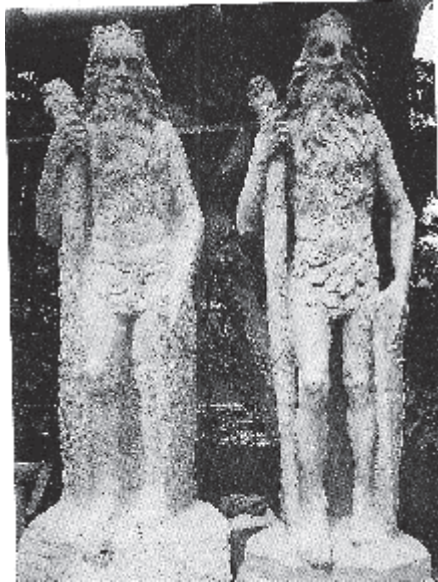
Dom St. Peter in Regensburg

Heiliger Onuphrius 1930

Kalkstein, nach einem Gipsmodell von Th. Georgii

Höhe: ca 1.80 m

Standort: Regensburg, Dom, nördlicher Strebepfeiler der Westfassade, Nordturm 1. Obergeschoss



454.



454.1.

Der fromme Eremit Onuphrius (2. Hälfte des 4. Jh.) war ein abessinischer Fürstenson, der auf seine fürstliche Nachfolge verzichtete und in dem abgelegenen Felsenkloster von Göreme (Kappadokien) 60 Jahre in Kontemplation lebte. Dort ist auch die älteste Darstellung des Onuphrius als Ritzzeichnung erhalten. Verschiedene deutsche Darstellungen im 15. und 16. Jahrhundert zeigen den Einsiedler unbekleidet, mit langem Haar und Bart, einen Blätterschurz um die Lenden und mit einem dicken Stock in der Hand. Die Krone auf dem Haupt und ein Schild an der Seite verweisen auf seine Herkunft. Für München, das im 12.Jh. seine Schädelreliquie verwahrte, gilt der Heilige heute noch als Schutzpatron.

Die mittelalterliche Figur des Heiligen Onuphrius am Regensburger Dom wurde 1894 als Kopie (454.1.) der alten Kalksteinfigur von dem Bildhauer Xaver Müller aus Augsburg geschaffen. Diese wurde 1930 von Georgii durch eine neue Skulptur (454) ersetzt, da sie wahrscheinlich nicht mehr den ästhetischen Vorstellungen der Zeit entsprach, wie Isolde Schmidt vermutet.

Georgii schuf 1930 ein Gipsmodell 1:1 (rechts) als künstlerische Neuschöpfung. Eine alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers vom 29.6.1930 zeigt Georgii neben der Figur im Steinmetzhof der Bauhütte. Damals musste der Künstler wegen einer Schulterverletzung die Steinarbeit den Bildhauern der Dombauhütte überlassen. Das Gipsmodell befindet sich im Lapidarium des Domes.

Georgii fertigte auch verschiedene Modelle in Ton, wie Friese, Wasserspeier und Konsolen, die anschließend von den Steinmetzen ausgeführt wurden. Für seine Arbeiten erstellte Georgii kaum Zeichnungen, denn nur eine grobe Skizze von einem Wasserspeier ist im Archiv der Dombauhütte Regensburg erhalten (Schmidt).

SV 1928-63, Nr. 81

Quelle: Mündliche Information von Frau Isolde Schmidt, Dombauhütte Regensburg

Fotos: 454. 454.1. entnommen Schmidt 1988: Historische Aufnahme 1930, Dombauhütte Regensburg;

455. SV - Nr. 102

**Dom St. Stephan zu Passau
Heiliger Stephanus 1932
Stein**

Höhe: ca.1.50 m

Standort: Passau, Dom: Bekrönung des Stephanustürmchens



455.

Für die Passauer Dombauhütte war Georgii als Bildhauer und Berater tätig. Stark verwitterte und beschädigte Teile mussten erneuert werden. Einige Skulpturen und Bauteile bearbeitete der Künstler selbst, andere wurden nach seinen Modellen und unter seiner Aufsicht von Steinmetzen der Dombauhütte in Stein gearbeitet.

1932/33 wurde die Restaurierung des stark verwitterten „Stephanstürmchen“ ausgeführt, das mit den Heiligen Stephanus gekrönt war. In der Dombauhütte meißelte der Bildhauer den Heiligen direkt aus dem Stein. Doch nicht nur diese Figur wurde von Georgii erneuert, sondern am Dom auch Fialen, Äste, Kreuzblumen und Wasserspeier, sowie die Löwen und Schafe (Kat.456). Georgiis Stephanus wurde nach der Fertigstellung Anfang 1933 als Bekrönung des Turmes mit Gästen und Mitarbeitern auf dem Gerüst eingeweiht.



455.1. Georgii bei der Arbeit



455.2. Einweihungsfeier

SV 1928-63 Nr. 102

Lit.: Theodor Georgii: Freie Bildhauerei am Dom zu Passau. In: Der Naturstein. Ulm, Heft 12, 1952, S. 289-291
Fotos: 455. Historische Aufnahme 1932, Dombauhütte Passau; Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet)

456. SV – Nr. 103

**Dom St. Stephan zu Passau
Ruhender und schlafender Löwe 1932
Stein**

Standort: Passau, Dom, Stephanustürmchen



456.



456.1.

In diesen Tierskulpturen wird, in der großzügigen Formgebung der Körper, auf die Betonung von spezifischen Merkmalen wie Mähne und Schweif gelegt. Die noch kantige Ausführung des zweiten Löwen deutet darauf hin, dass dieser noch in Arbeit war.

SV 1928-63 Nr. 103

Foto: 456. Historische Aufnahme 1932, Dombauhütte Passau; Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert)

457. SV - Nr. 104

**Dom St. Stephan zu Passau
Ruhende und schlafende Schafgruppen 1932
Stein**

Standort: Passau, Dom Stephanustürmchen



457.



457.1.

Die Arbeiten für den Außenbereich am Dom wurden von Georgii großzügig in der Linienführung aufgefasst, um eine Fernwirkung zu erzielen. Details wurden weitgehend vermieden um in der blockhaften Gruppe die Zuneigung von Schaf und Lamm leicht erkennbar zu gestalten.

SV 1928-63 Nr. 104

Fotos: 457. Historische Aufnahme 1932, Dombauhütte Passau;
457.1. Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

458. SV - Nr. 134

Dom St. Stephan zu Passau
Bischof Sigismund Felix von Ow-Felldorf
Epitaph mit Büste 1936

Marmor

Brustbild mit Kreuz

Epitaph mit Bischofswappen und Schrifttafel

Standort: Passau, Dom

Inschrift auf der Gedenktafel: IN DER FÜRSTENGRUFT D DOMES RUHT
BISCHOF SIGISMUND FELIX FREIHERR VON OW – FELLDORF GEB:
18. OKT 1855; PRIESTER 1884; WEIHBISCHOF 1902; BISCHOF VON
PASSAU 6 DEZ 1906 GEST 11 MAI 1936 DURCH SEIN MÜHEN WURDE
BR KONRAD HEILIG GESPR; DEM VORBILD DER PRIESTER; DEM
VATER D GLAEUBIGEN ZUM FROMMEN ANDENKEN DAS
DANKBARE BISTUM



458.



458.1.

Bischof Sigismund Felix von Ow-Felldorf (1855-1936) war von 1902-1906 Weihbischof in Regensburg bevor er durch Prinzregent Luitpold zum Bischof von Passau ernannt wurde. Das Grab des Bischofs befindet sich in der Gruft, sein Epitaph am Pfeiler im Dom. Für die Büste in der Nische der Gedenktafel fertigte Georgii zunächst einen Tonentwurf, den er „ohne Sitzung“ nach „nur zwei kurzen Besuchen und bei langer Priesterweihe im Dom Passau“ modellierte, wie er auf der Rückseite der alten Aufnahme vermerkte. Nach dieser intensiven Beobachtung meißelte er das Brustbild frei aus dem Stein. Die Holzskulptur des „Heiligen Konrad“ (Kat.418) hat Georgii wahrscheinlich auf Veranlassung des Bischofs für den Dom anfertigen lassen.

SV 1928-63 Nr. 134

Lit.: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon;

Fotos: 458. Historische Aufnahme 1936, Dombauhütte Passau; Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

459. SV - Nr. 229

**Bischöfliche Residenz Passau
Puttenfigur 1954
Kalkstein**

Höhe: 1.60 m

Standort: Passau, Bischöfliche Residenz



459.



459.1.

Der Putto wurde von Georgii ohne Modell in Kalkstein gehauen.

Anfang 1954 war Georgii eine Woche in Passau um die Puttenfigur zu vollenden (Brief).

Nach dem Tod von Bischof Ow-Felldorf 1936 folgte ihm Simon Konrad Landesdorfer als 81.

Bischof von Passau (1936-1968), für den Georgii den Putto sowie ein Wappen (Kat.460) ausführte.

SV 1928-63 Nr. 299

Quelle: NL Th. Georgii: Brief an Bruno Levi v. 16.4.1954

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet)

460. SV - Nr. 230

Bischöfliche Residenz Passau
Wappen um 1954
Stein



460.

Das Wappen für Bischof Simon Konrad Landesdorfer fertigte Georgii für die Bischöfliche Residenz in Passau zunächst in Ton. Ob er das Modell selbst in Stein umsetzte oder Steinmetze der Dombauhütte dies vornahm ist nicht bekannt.

SV 1928-63 Nr. 230

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

461. SV - Nr. 233
Kath. Pfarrkirche St. Maria, Haag Obb.
Taufbrunnen um 1954
Untersberger Marmor

Höhe: ca. 1 m
Standort: Haag Obb., Kath. Pfarrkirche St. Maria



461.
SV 1928-63 Nr. 233
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

462. SV – Nr. 200
Kath. Pfarrkirche St. Maria, Haag Obb.
Kriegerdenkmal um 1950
Gipsrelief?

Standort: Haag Obb., Kath. Pfarrkirche St. Maria



462.
Als Bekrönung einer Namenstafel der gefallenen Soldaten der Gemeinde in Haag, schuf Georgii eine Schutzmantelmadonna mit zwei trauernden Engeln. Die alte Aufnahme des Tonmodells ist rückseitig beschriftet: „*Bekrönung Gefallenentafel für Kirche Haag ausgeführt.*“

SV 1928-63 Nr. 200
Foto: Alte Aufnahme im Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

463. GV II - Nr. 182

Rom St. Peter
Denkmal für Papst Benedikt XV. 1925

Tonentwurf

Inschrift: Benedikt XV.
nicht ausgeführt



463.

Die alte Aufnahme im Nachlass des Künstlers zeigt den Entwurf für ein riesiges Denkmal in der Peterskirche, der jedoch nicht ausgeführt wurde.

GVII 1906-28 Nr. 182

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

464. SV – Nr. 225

**Dom St. Peter in Rom
Grabplatte für Papst Pius XII. um 1954**

2 Entwürfe: nicht ausgeführt



464.



464.1.

Um 1954 machte Georgii zwei Entwürfe für die Grabplatte von Papst Piu XII. mit der Darstellung St. Petrus übergibt dem Heiligen Vater Pius XII. die Schlüssel. Die Vorschläge von Georgii für die unterirdische Tür der Gruft von St. Peter wurden jedoch bei einer Präsentation „von Prälat Kaas stillschweigend übergangen“, wie Georgii auf der alten Aufnahme (464.) notierte.

SV 1928-63 Nr. 225

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet)

III.4. Denk- und Grabmäler

III.4.1. Denkmäler

465. SV - Nr. 189

Denkmal für Max Planck 6/1948

Entwurf für Wettbewerb

Nicht ausgeführt



465.1

465.

Max Planck (1858-1949) gehörte zu den bekanntesten Persönlichkeiten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Unmittelbar nach seinem Tod gab es eine Initiative ihm ein Denkmal zu errichten, für das 1948 ein „geschlossener Wettbewerb“ ausgeschrieben wurde. Fünf prominente Bildhauer wurden dazu aufgefordert: Gerhard Marcks (für den nach seiner Absage Hans Wimmer teilnahm), Richard Scheibe, Gustav Seitz, Bernhard Heiliger und Theodor Georgii. Das Denkmal war für den Vorhof der Berliner Humboldt-Universität geplant. Die Wettbewerbsbedingungen forderten eine zeichnerische Skizze, Tonmodell und eine lebensgroße Büste. Georgii hatte mit der Tonbüste (Kat. 237) sowie einem Denkmalsentwurf an der Ausschreibung teilgenommen. Im Herbst 1948 entschied man sich für den Entwurf von Bernd Heiliger, dessen Denkmal in Bronze nach Protesten zunächst vor der DESY in Zeuthen stand und erst am 16.10.2006 im Ehrenhof der Humboldt-Universität in Berlin aufgestellt wurde. Einen zweiten Guss erwarb 1952 die Stadt Köln.

SV2 1928-63, Nr. 189

Quelle: NL Th. Georgii: Liste Büsten und handschriftliche Aufzeichnung: „Erinnerung an Max Planck“

Lit.: Katalog: Skulptur in Köln. Bildwerke des 20. Jahrhunderts im Stadtbild. Museum Ludwig Köln 1988, Abb. S. 98; A.M. Hamacher: Bernhard Heiliger, St. Gallen 1978.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert);

Foto 465.1.: entnommen http://de.academic.ru/pictures/dewiki/77/Max_Planck-Bernhard_Heiliger

466. SV - Nr. 260

Goethedenkmal 3/1958
Tonskizze für München, Lenbachplatz

Nicht ausgeführt

geplant: Untersberger Marmor

Höhe: 2.80 m

Inschrift: JOHANN / WOLFGANG / V GOETHE



466.

Für ein geplantes Goethedenkmal am Lenbachplatz in München machte Georgii 1958 eine Tonskizze (1:7), die jedoch nie zur Ausführung kam, obwohl der Künstler schon die Maße der Säule mit Figur 2.80 m für die Ausführung in Untersberger Marmor auf der Rückseite der Aufnahme notiert hatte. Wahrscheinlich sollte das zerstörte Goethe-Denkmal, 1869 geschaffen von Max Widmann vor der Alten Börse, ersetzt werden. 1962 wurde ein neues Goethestandbild in Bronze von Elmar Dietz in der Grünanlage Ottostrasse/Lenbachplatz aufgestellt (Roettgen). Dietz zeigt Goethe im langen Mantel und langem Umhang als ehrwürdigen Geheimrat. Georgii orientiert sich in der zeittypischen Kleidung mehr am Vorbild des berühmten Goethe und Schiller Denkmals in Weimar von Ernst Rietschel.

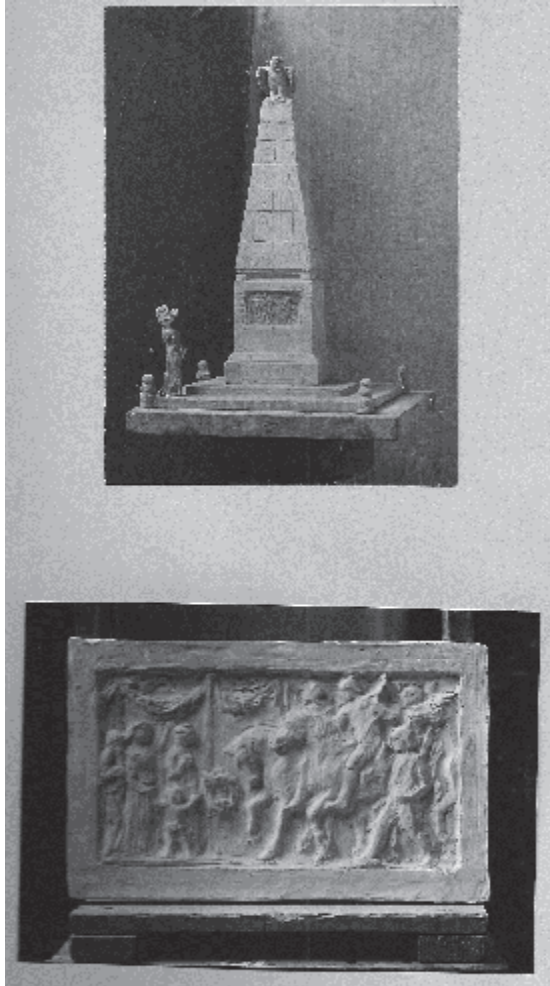
SV 1928-63 Nr. 260

Lit.: Roettgen 2000, S. 303 mit Abb.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlas des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

**467. GV II - Nr. 34 u. 36
Kriegerdenkmal für Marburg
Gipsentwurf 1912**

Nicht ausgeführt



467.

Georgii fertigte 1912 Skizzen für ein Kriegerdenkmal zum siegreichen Ausgang des Krieges 1870/71. Das Relief zeigt den Empfang der zurückkehrenden Soldaten. Die alten Aufnahmen sind im Nachlass des Künstlers ohne Beschriftung erhalten. Eine Zuordnung zu Marburg beruht auf seinem Verzeichnis, in dem er den Entwurf des Denkmals und die Reliefskizze separat angab.

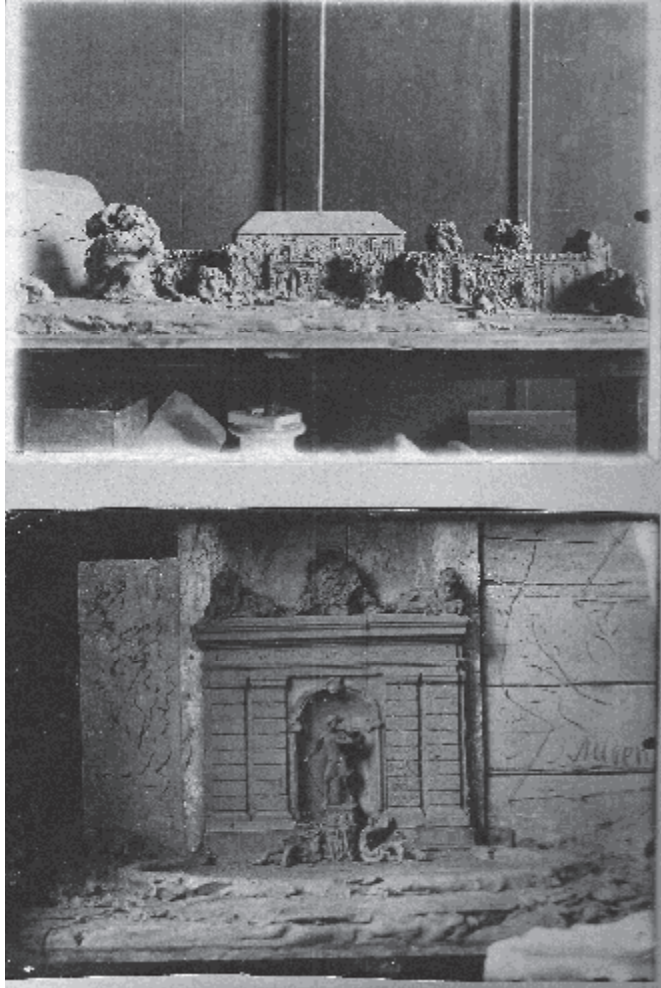
GV II 1906-28 Nr. 34 und Nr. 36

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

468. SV E - Nr. 6

**Kriegerdenkmal für Bayern ca. 1910/12
Tonentwurf**

Nicht ausgeführt



468.

Die Tonskizze zeigt eine große Anlage, in die das Kriegerdenkmal zur Erinnerung an den Krieg 1870/71 wahrscheinlich integriert werden sollte. In der Nische eines Triumphbogens steht ein Soldat, auf dem Gebälk liegen zwei Löwen, dazwischen ein Wappen mit angedeutetem Rautenmuster. Die Inschrift unter dem Gebälk ist undeutlich: „DOM. WITTELSB.“ Die alte Aufnahme ist beschriftet: „ca. 1910-12“. Das wahrscheinlich für Bayern bestimmte Denkmal wurde nicht in sein Verzeichnis aufgenommen.

SV E 1901-28 Nr. 6

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert)

469. GV II - Nr. 47

**Kriegerdenkmal für München 1914
Entwurf**



469.

Theodor Georgii und Carl Sattler hatten 1914 zusammen einen Entwurf für ein Kriegerdenkmal vorgelegt, das zum Andenken des 1870/71er Krieges in München auf dem Weißenburgerplatz stehen sollte. Die alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers ist rückseitig beschriftet: „1914 Kriegerdenkmal für München. Entwurf von Prof. Georgii Bildhauer und Prof. C. Sattler Architekt. Ausführung wegen Kriegsausbruch bisher unterblieben“. Die handschriftliche Beschriftung auf der Rückseite der Aufnahme zeigt, dass diese nachträglich erfolgte, da Georgii und Sattler erst Anfang 1918 der Titel „Professor“ von König Ludwig III. verliehen wurde.

Die Abbildung wurde auch von Sigrid Esche-Braunfels in der Monografie zu Hildebrand aufgenommen. Esche-Braunfels bezweifelte jedoch, dass der Entwurf von Hildebrand sei.

GV II 1906-28 Nr. 47

Lit.: Esche - Braunfels 1993, S. 331

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

470. SV E - Nr. 7

3 Entwürfe für ein Kriegerdenkmal um 1914

Nicht ausgeführt



470.

Die gleichfalls in einer alten Aufnahme Georgiis überlieferten drei Entwürfe für ein Kriegerdenkmal ist unbeschriftet, so dass sich ein geplanter Platz für die Aufstellung nicht zuordnen lässt. Als großes Monument geplant, waren diese Entwürfe wahrscheinlich noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstanden.

Der Engel mit Schwert auf dem linken Pfeiler erinnert an ein Nachlassfoto von Hildebrand, das einen ähnlichen Engel mit Schwert auf einer hohen Säule zeigt und von Esche-Braunfels auch als Entwurf für einen großen Platz gedeutet wird. Sie vermutet hierbei eine „entscheidende Mitwirkung von Carl Sattler und Theodor Georgii“.

SV E 1901-28 Nr. 7

Lit.: Sigrid Esche-Braunfels 1993, S. 331

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

471. GV II - Nr.75

Kriegergräber 1918

Im Gebiet von Brest- Litowsk, Kowno; Baranowitschi und Pinsk half Georgi bei der Anlage verschiedener Soldatenfriedhöfe, von denen keine Abbildungen vorliegen.

GV II 1906-28 Nr.75

472. GV II - Nr. 91

**Kriegerdenkmal in Tingen/Schwaben 1921
Kalksteinrelief**

Inschrift: Unseren / Gefallenen / von 1914 bis / 1918



472.

Die alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers ist rückseitig beschriftet:

„1921 Kalksteinrelief für Kriegerdenkmal Tingen an der Schweizer Grenze von Carlo Sattler“. Die Arbeit ist jedoch in Georgiis Verzeichnis 1906-28 aufgeführt und wird dort als Kunststeinrelief bezeichnet. Wahrscheinlich war Sattler für die Architektur und Georgii für das Relief verantwortlich.

GV II 1906-28 Nr. 91

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

473. GV II - Nr.119

Kriegerdenkmal Bad Kohlgrub 1923

Obwohl ein Kriegerdenkmal in Bad Kohlgrub bei Murnau 1923 im Verzeichnis von Georgii aufgeführt wird, ließ sich in der Gemeindeverwaltung und beim Veteranenverein kein Kriegerdenkmal von Th. Georgii nachweisen. Es befindet sich keine Aufnahme des Denkmals im Nachlass des Künstlers.

GV II 1906-28 Nr. 119

474. SV - Nr. 10

Kriegerdenkmal Großhöhenrain/Obb. 1928 Stein

ca. Höhe: 1.80 m, Breite: 1 m

Inschrift oben: Ihren unvergesslichen Helden / Zum ewigen Angedenken/
Expositur, Veteranen- u. Kriegerverein / Höhenrain

Darunter: 24-zeilige Schrift mit den Namen der Gefallenen

Standort: Großhöhenrain Obb., Kirchhofmauer



474.

Das schlichte Kriegerdenkmal zeigt eine Namenstafel der 1914-18 gefallenen Gemeindemitglieder. Darüber befinden sich im Bogen ein Kreuz und dahinter Eichenlaubblätter. Die alte Aufnahme zeigt den Tag der Einweihung. Der Künstler beschriftete die alte Aufnahme: „*Der Einweihungsgrüschmuck muß weggedacht werden, auch zeigt die Aufnahme leider die Plastik im Bogen nicht.*“

Inzwischen wurden die Treppe und die Zahlen 1914 - 1918 entfernt. Der Bogen ist von Efeu überrankt.

SV 1928-63 Nr. 10

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet)

475. SV - Nr. 88

Kriegerdenkmal Speyer 1931

Zwei Tonentwürfe

Adler auf einem Pfeiler

Inschrift: UNSEREN / GEFALLENEN / 1914 / 1918

Trauernder Pfälzerin auf einem Pfeiler

Inschrift: UNSEREN / GEFALLENEN / 1914 / 1918

Nicht ausgeführt



475.



475.1.

Das Kriegerdenkmal war wahrscheinlich für die Aufstellung in einem Park gedacht, da Georgii auch Bänke vorsah und mit dem bemalten Karton Bäume im Hintergrund suggerierte. Der Künstler bezeichnete die trauernde Frau als „Pfälzerin“, wie er die Negativrolle im Nachlass beschriftete. Die trauernde Frau war vielfach auf Kriegerdenkmälern zu sehen und wurde häufig als trauernde „Germania“ bezeichnet.

SV 1928-63 Nr.

Quelle: Negativrolle beschriftet: Pfälzerin 14.-23. Jan. 1931

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

476. SV - Nr. 101

**Kriegerdenkmal für Kirchheim, Obb.
St. Martin 1931
Tonskizzen**

Nicht ausgeführt



476. Skizze 1:10



476.1. Skizze 1:4

Die Skizzen für ein Denkmal mit der Gruppe St. Martin auf dem Pferd und dem armen Bettler entwarf Theodor Georgii 1931 im Auftrag von Hubert Klees, dem Buchautor von „Theodor Georgii“ 1930.

Klees gedachte wohl ein Denkmal seinem Heimatort Kirchheim zu stiften. Die Alte Aufnahme ist beschriftet: „*Skizze für Hubert Klees Kirchheim*“.

SV 1928-63 Nr. 101

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

477. SV – Nr. 232

**Kriegerdenkmal Leutstetten, Obb.
Gedenktafel 1954
Tuffstein**

Höhe: 1.20 m, Breite: 0,80 m
Standort: Leutstetten / Obb.



477.

Für die Kriegergedenkstätte der Opfer beider Weltkriege schuf Georgii die große Mauer und ein bayerisches Rautenwappen aus gelbem Pollinger Tuffstein, das in die Mauer integriert ist. Der Auftraggeber war die Gemeinde Leutstetten. Bei der Einweihung im April 1954 war der Künstler anwesend. Kronprinz Rupprecht, der zu dieser Zeit im Schloss Leutstetten lebte, konnte jedoch an der Einweihungsfeier nicht teilnehmen, da er bei seiner kranken Frau Kronprinzessin Antonia in Rom weilte (Brief).

SV 1928-63 Nr. 232

Quelle: NL Th. Georgii: Brief von Th. Georgii an Bruno Levi v. 16.4.1954

Foto: Stefani

III.4.2. Grabmäler

478. GV II – Nr. 18

Grablegung Christi 1910-1911
Mausoleum von
Guido Graf Henkel Fürst von Donnersmarck
Hochrelief

weißer Untersberger Marmor

170 x 155 x 17 cm

Standort: Neudeck / Oberschlesien (Swierklaniec/ Polen),
Mausoleum

Gipsabguss vom Stein

Standort: München, Privatbesitz



478.

Guido Graf Henckel Fürst von Donnersmarck (1830 Breslau-1916 Berlin) war Schlesischer Großunternehmer und lebte auf Schloss Neudeck bei Oppeln. Er war der erste Fürst von Donnersmarck und Chef der jüngeren evangelischen Linie des Hauses. 1916 gründete er die Fürst Donnersmarck-Stiftung in Frohnau bei Berlin, zunächst als Kur- und Heilanstalt für Kriegsverletzte. Heute dient die Stiftung der Rehabilitation von Menschen mit Behinderungen.

Die Grabkapelle wurde 1895 bis 1897 erbaut, das anliegende Mausoleum 1903-1905 als Familiengrabstätte. Die Schlossanlage des Familiensitzes wurde 1945 durch Brandstiftung der „Roten Armee“ zerstört und die Reste 1961 abgetragen, sodass wahrscheinlich auch Unterlagen zum Auftrag vernichtet wurden. Die Grabkapelle mit anliegendem Mausoleum blieb erhalten. Das in die Wand eingelassene Relief ist weitgehend unbeschädigt geblieben (schriftliche Information). Wie Georgii zu dem Auftrag des Reliefs kam ist nicht bekannt. Ein Gipsabguss vom Stein befindet sich noch im Privatbesitz seiner Familie.



478.1. Ausschnitt



478.2. Adolf v. Hildebrand 1903/04

Die mehrfigurige Darstellung zeigt zwei Aktfiguren, die den Leichnam Christi behutsam unter den Armen und Knien halten, dahinter steht Nikodemus, aufrecht und von Trauer erstarrt in seinen Mantel gehüllt. Eine verhaltene Ruhe liegt über dem stillen Vorgang der Grablegung. Die geschlossene Komposition zeigt der Bildhauer vor einer grob behauenen Wand mit einem vorgezogenen Boden, ein Felsengrab andeutend. Prinz Rupprecht von Bayern schrieb dazu an Adolf v. Hildebrand: „*Gestern sah ich bei Georgii die außerordentlich geschlossene Relief-Composition einer Grablegung, wirklich famos.*“ (B. Sattler)

Dieses Werk ist das erste große Relief, das von Georgii frei aus dem Stein gehauen wurde. In der Steinbehandlung von geglätteten nackten Körpern bis zur grob bossierten Rückwand zeigte Georgii sein großes handwerkliches Können. Vorbild für das Motiv war Hildebrands Grablegung für das Denkmal der Kaiserin Victoria.

GV II 1906-28 Nr.18

Quelle: Schriftliche Information der Familie Henkel von Donnersmarck an Enkelin von Th. Georgii

Lit.: Heilmeyer: Theodor Georgii. In: Kunst für Alle, Bd.36, 1920-21, S. 332, Abb. S.331;

Klees 1930, S. 15, Abb. 10; Sigrid Esche-Braunfels 1993, S.189-192, Abb. 240;

B. Sattler: Briefe: Kronprinz Rupprecht von Bayern an Adolf v. Hildebrand, München 6. März 1910 S. 582 (Zitat).

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

478.2 entnommen Esche-Braunfels 1993, Abb. 240

479. GV II - Nr. 53, 80

**Familiengrabstätte Leendertz
Grabengel 1915-21**

Untersberger Marmor
Höhe 1.50 m, Breite 1m
Standort: Krefeld, Zentralfriedhof, Privatbesitz der Familie



479.



479.1.

Den Grabengel schuf Georgii im Auftrag von Kommerzienrat Friedrich August Leendertz (1850-1921), Mitbegründer der Samtfabrik Mottau & Leendertz in Krefeld. Die neu angelegte Familiengrabstätte sollte nach dem Tod von Leendertz Frau Louise im März 1915 einen würdigen Grabstein erhalten.

Bereits 1915 fertigte Georgii vor Ort einen Plan des Areals und modellierte anschließend einen Tonentwurf des Engels. Nach der Vorlage eines Gipsmodells erhielt der Künstler am 11. Dezember 1917 den Auftrag zur Steinausführung des Grabengels, wie die Korrespondenz zwischen Georgii und Leendertz belegt. Georgii konnte jedoch die Steinarbeit erst Jahre später beginnen, da sich die Beschaffung eines geeigneten Marmorblocks infolge des Ersten Weltkrieges verzögerte. Erst im Mai 1920 war der Stein in Georgiis Atelier eingetroffen und im Dezember 1920 schickte Georgii ein Foto nach Krefeld vom Fortgang seiner Arbeit, die er in ungefähr zwei Monaten zu vollenden hoffte. Die Auslagen für Modell, Stein und Transport veranschlagte Georgii mit 17.000 Mark, das Honorar für seine Arbeit betrug 20.000 Mark. Georgii fügte in seinem Brief an Leendertz noch an, dass bei den steigenden Preisen dieses Honorar unter dem heutigen Marktwert läge. Der Grabengel wurde im April 1921 auf dem Friedhof Krefeld aufgestellt und der Auftraggeber war mit Georgiis Arbeit sehr zufrieden, wie aus einem Dankschreiben Leendertz hervorgeht (Brief von F. Leendertz, Krefeld 20. April 1921).

Am 23. April bat Georgii in einem langen Schreiben Kommerzienrat Leendertz die letzte Rate für seine Arbeit zu bezahlen, da mit den bisherigen Zahlungen noch nicht einmal die Kosten gedeckt seien. Ob der Künstler eine Zahlung noch erhielt, geht aus den Aufzeichnungen nicht hervor. Leendertz starb im Mai 1921. Das Grabmal steht heute noch auf dem Friedhof. Inzwischen ist jedoch die markante Steinarbeit von Glättung und grob behauen Partien weitgehend verschliffen. Auffallend ist die Veränderung auch im Gesichtsausdruck, der durch die Verwitterung des Steines oder Restaurierungsarbeiten erfolgte (479.1.).

Die Figur eines geflügelten Jünglings mit gesenkter Fackel folgt den Vorbildern des antiken Todesgottes Thanatos, wie dieser an der Säule vom Artemistempel in Ephesus zu sehen ist und der späteren Ausbildung der Gestalt des Amor, der mit brennender Fackel als knabenhafter Genius auf römischen Denkmälern dargestellt wurde (F. Deneken). Georgii stellt den Grabengel als schlafenden Genius dar. Mit weit ausladenden Flügeln versinkt der Engel, das Haupt auf die Hand gestützt, in einen tiefen Schlaf. Die mächtigen Flügel bilden als grob behauene Fläche den Hintergrund für den geglätteten nackten Oberkörper. Der Ausdruck der Ruhe konzentriert sich im Gesicht, das Gefieder der Flügel ist nur angedeutet. Der damalige Direktor des Krefelder Museums Dr. Friedrich Deneken schrieb dazu: „*Die ganze Gestalt ist ein wundervolles Bild der Ruhe und des Friedens*“.

GV II 1906-28 Nr. 53, 80

Quelle: NL Th. Georgii Briefe: Briefwechsel zwischen Theodor Georgii und Friedrich Leendertz 1915-21;

Freundliche Auskunft der Erben Leendertz und von Günter Schwabe, Krefeld;

Lit.: Esche-Braunfels 1993, S.416f.; 425-428; Klees: S. 15, Abb. S.9; K.W.: „Der Wächter am Grabe“, in: NN v. 16.3.1921; Friedrich Deneken: Ein Grabengel: In: Die Heimat, Krefeld, Jg.1, 1921, S. 88f.

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers; 479.1. Klaus Overbeck, Krefeld

480. GV II - Nr. 77, 101

**Familiengrabstätte Wolf
Pietà 1919/22**

Höhe: 2.25 m
Untersberger Marmor
Aufstellung: Guben / Neisse, Friedhof

Gipsentwurf: Höhe: ca. 0.30 m
Standort: NL Th. Georgii



480.



480.1. Kleiner Gipsentwurf

Der Auftrag von Kommerzienrat Adolf Wolf, einem reichen Tuchfabrikanten in Guben, den Grabstein für seine Frau Helene Wolf zu schaffen, erging 1919 an den Bildhauer. Zuvor fertigte Georgii eine Skizze für das Grabmal. Anfang 1920 wurde dem Künstler nach langen Verhandlungen ein geeigneter Marmorblock aus dem Untersberger Bruch zugesagt (Briefwechsel Georgii / Wolf). Der Marmorblock war jedoch erst Anfang 1921 im Atelier eingetroffen und kostete 17.232,60 Mark (NL Th. Georgii: Rechnung). 1922 war die Pietà im Besitz von Adolf Wolf. Ein Gipsentwurf (480.1.) befindet sich noch im Nachlass des Künstlers. Zuvor hatte Georgii 1921 eine Porträtbüste (Kat.281) seines Auftraggebers geschaffen.

In den Jahren der Arbeit an diesem Werk setzte sich Georgii intensiv mit dem Katholischen Glauben auseinander, zu dem er 1922 konvertierte. Dieses Erlebnis zeigt sich in der Intensität der Darstellung. In einer blockhaften Zweiergruppe sitzt die Madonna auf einem

erhöhten Thron und hält den fast senkrecht hängenden Leichnam des göttlichen Sohnes auf ihrem Schoß. Beide Gesichter sind von jugendlicher Schönheit geprägt.

Der hängende Leichnam Christi erinnert in der Komposition an die „Florentiner Pietà“ (1547-55) von Michelangelo.

Ein Vergleich von der Ausführung in Stein mit dem kleinen Gipsentwurf zeigt, dass Georgii den Kopf von Christus stärker zum Betrachter drehte und Maria sich mehr dem Gesicht ihres Sohnes zuwendet. Auch der linke Arm von Christus wird hier am Ellbogen von Maria gestützt. So zeigt die Ausführung in Stein eine wesentlich geschlosseneren Komposition als das Tonmodell.

Seinen Arbeitsprozess bei der direkten Arbeit am Stein demonstriert Georgii mit mehreren Fotos in dem Aufsatz über „Das freie Gestalten in Stein“ (Heilmeyer).

GV II 1906-28 Nr. 77 und 101

Quelle: NL Th. Georgii: Briefwechsel Th. Georgii u. A. Wolf 1919-22; Rechnungen der Marmor-Industrie Kiefer A.G., München

Lit.: Theodor Georgii: Das freie Gestalten in Stein. In: Kunst für Alle, Bd. 36 1920/21, S. 340, Abb. S. 340/41; Klees 1930, S. 16, Abb.11; A. Heilmeyer. In: Kunst für Alle, Bd. 36 1920/21, S. 334-336;

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers; 480.1. Stefani

481. GV II - Nr. 114

Grabmal Frohnsbeck 1923 Kruzifix

GV II 1906- 1928 Nr. 114,

ohne Abbildung

482. SV - Nr. 12

Grabmal Reinach Grabrelief 1928

Marmor

Aufstellung : München, Schwabinger Friedhof

ohne Abbildung

Von dem Grabmal liegt keine Abbildung im Nachlass vor. In sein Werkheft notiert er: „*Ende Februar Grabmal vom Kind Adolf Reinach / Tonmodell Efeuranken / Marmor auf d. Schwabinger Friedhof.*“

SV 1928-63 Nr. 12

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

483. GV II - Nr. 184

**Familiengrab Karl
Grabengel 1925**

Marmor
Höhe: ca. 1.20 m
aufgestellt 1925: München, Waldfriedhof



483.

Von der rückseitigen Beschriftung der Aufnahme ist zu entnehmen, dass der Auftrag für das Grabmal Karl bereits 1921 an Georgii erging. Der Künstler fertigte drei verschiedene Entwürfe, von denen jedoch keine alten Aufnahmen vorliegen. Die letzte Skizze des Grabengels entstand im Mai 1925, die Ausführung in Stein war im November abgeschlossen.

GV II 1906-28 Nr. 184

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (beschriftet).

484. GV II - Nr. 218

**Grabmal Ludwig von Zumbusch 1927
Stele mit Büste**

Untersberger Marmor mit Bronzebüste von 1911
Höhe: ca. 2.10 m
Inchrift: LVDWIG / VON / ZVMBVSCH /
17. JVLII 1861 / 28. FEBRVAR 1927
Aufstellung: München, Nordfriedhof



484.

Der Maler Ludwig Ritter v. Zumbusch (1861-1927), war Sohn des Bildhauers Kaspar von Zumbusch, mit dem Hildebrand seine erste Italienreise unternahm.

Der schlichte Grabstein wird durch ein plastisches Blattwerk geschmückt, so dass die schon 1911 geschaffene Büste von Zumbusch (Kat.285) in der Nische gut zur Wirkung kommt.

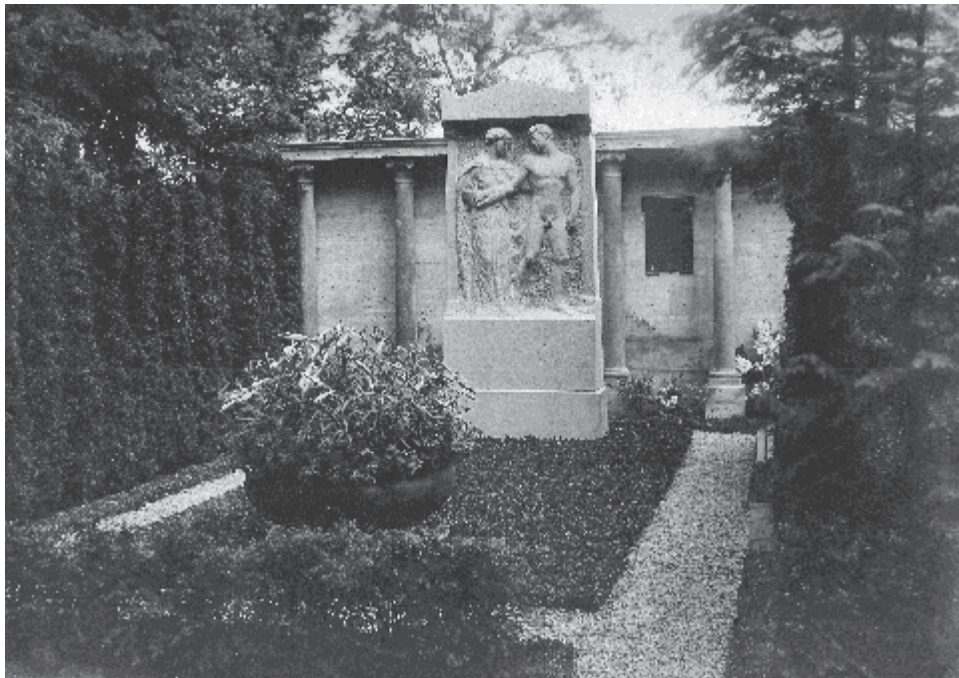
GV II 1906-28 Nr. 218

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

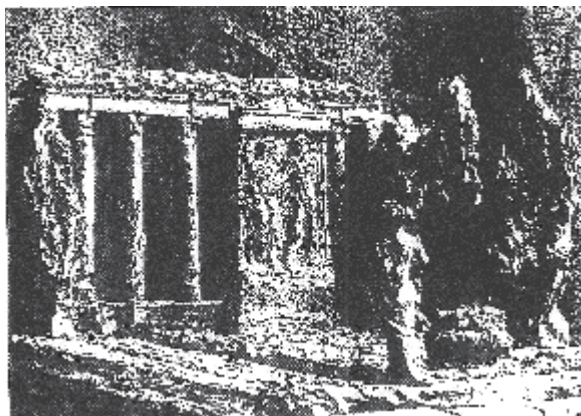
485. GV II - Nr. 183, 206

Grabmal Eduard Arnhold
Stele mit Relief 1925/1926

Untersberger Marmor
Stele: Höhe: 2.70 m, Figuren: Höhe: 1.45 m
Giebelinschrift: NON OMNIS MORIOR
Wand mit Säulen: Cannstätter Travertin und zwei
Grabtafeln in Bronze nach Entwurf von Th. Georgii
Aufgestellt: 1927 Berlin, Wannsee/Neuer Friedhof
z. Zt. Zustand verändert



485.



485.1 Tonentwurf 1925

Der Geheime Kommerzienrat Eduard Arnhold (1840-1925) stammte aus Dessau. Als Fabrikant erwarb er ein großes Vermögen, das es ihm ermöglichte eine bedeutende Kunstsammlung anzulegen und Kunstinstitutionen zu unterstützen. Arnhold war zeitlebens begeistert von Italien und gab in Florenz großzügige Spenden für die Villa Romana und das Kunsthistorische Institut. Als Gründer und Stifter der Villa Massimo und als Spender für die Bibliotheca Hertziana in Rom, wirkte er als einer der großen Mäzene seiner Zeit.

Am 7. November 1925 wandte sich die Witwe Johanna Arnhold, auf Empfehlung eines Freundes an Georgii mit der Bitte, eine Grabstele im griechischen Stil mit zwei Personen, die Abschied nehmen, anzufertigen. Georgii modellierte kurz darauf eine Tonskizze der Grabanlage und einen Entwurf für das Relief. Die Ausführung in Marmor konnte Frau Arnhold im April 1926 in München besichtigen (NL Th. Georgii: Briefe). Das Grabmal wurde im Juli 1926 vor der Säulenrückwand aufgestellt. Für das fertige Grabmal erhielt Georgii 18.000 Reichsmark.



485.2.



485.3.

Das Grabmal zeigt nach antikem Vorbild eine Abschiedsszene. Eine junge Frau in einem langen Gewand hält noch die Hand des scheidenden Jünglings in nackter Idealgestalt. Das halbhohe Relief wirkt sehr plastisch auf einem durch sichtbare Meißelarbeit strukturierten Grund. Gerahmt wird die Szene von schmalen Pilastern mit einem kräftigen Giebel, der eine Inschrift nach Horaz zitiert: NON OMNIS MORIOR (Nicht ganz werde ich vergehen). Der Zustand der Grabanlage ist inzwischen verändert, da die dahinter stehende große Rückwand unvollständig ist und die sechs Säulen mit ionisierenden Kapitellen auf würfelförmigen Sockeln fehlen. Müller-Lauter schrieb dazu: „*Kolonadenarchitektur und Stele waren harmonisch aufeinander abgestimmt; heute wirkt die scharfkantige Stele vor der glatten Wand unorganisch*“. An der Wand befinden sich zwei Grabtafeln, eine für Eduard Arnhold und auf der linken Seite die seiner Frau Johanna, die 1929 verstarb.

GV II 1906-28, Nr. 183 und Nr. 206

Quelle: NL Th. Georgii: Briefe von Frau Arnhold 1925/26;

Lit.: Klees 1930, Abb. 13; Erika Müller-Lauter: Grabmäler in Berlin IV, Berlin 1985, S. 108f.

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers.

486. SV - Nr. 7

**Grabmal Martin Eduard von Simson
Stele mit Relief 1928**

S. Stefano Kalkstein

Stele: Höhe 2.25 m, Figuren: Höhe ca. 0.80 m

Inschrift über dem Relief: ICH HABE DICH JE UND /

JE GELIEBT DARUM HABE / ICH DICH ZU MIR

GEZOGEN AUS / LAUTER GUETE JEREMIAS 31-3

Inschrift unter dem Relief: MARTIN EDUARD VON SIMSON/

GEB: 11. MAERZ 1909 ZU DÜSSELDORF/ GEST.

20. MÄRZ 1928 ZU LAUSANNE

Standort: Berlin Dahlem, Städtischer Friedhof



486.

Für seinen früh verstorbenen Sohn Martin Eduard (1909–1928) ließ sein Vater Dr. Ernst von Simson (1876-1941) von Georgii die Stele mit dem Relief einer Abschiedsszene nach attischem Vorbild anfertigen. Schon im Juni 1928 machte der Künstler ein Tonmodell, das er Ende des Monats in Marmor auszuführen begann (Werkheft). Das Hochrelief zeigt ein älteres Paar mit einer davon eilender Gestalt, die sich zurück wendet. Besonders feinfühlig ist der Kontrast der Intensität der Gefühle in den Figuren der trauenden Eltern und der Schwerelosigkeit des bewegten Jünglings auf dem Weg ins Jenseits dargestellt.

Dr. Ernst von Simson war Jurist, Wirtschaftsfachmann und Diplomat im Reichsjustizamt, Reichswirtschaftsministerium, Auswärtigen Amt und 1926-1938 als Verwaltungsmittglied der IG Farbenindustrie AG. tätig. 1938 emigrierte er nach England.

SV 1928-63 Nr. 7

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Lit.: Klees, S. 16, Abb. 14; Erika Müller-Lauter: Grabmäler in Berlin IV, Berlin 1985, S. 60

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlas des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

487. SV - Nr. 41

**Grabmal Peter Paul Fischer
Stele mit Relief 1929**

Stele: Höhe ca. 2.10 m, Figuren: Höhe 0.50 m
Treuchtlinger Marmor
Inscription unter dem Relief: DAS LOS IST MIR GEFALLEN
/ AUFS LIEBLICHE, MIR IST EIN / SCHÖN ERBTEIL
GEWORDEN
Inscription auf der Stele: PETER PAUL /
FISCHER / 6.12.1911-28.11.1927
Aufgestellt 1929: München, Waldfriedhof



487.



487.1.

Im Februar 1929 begann Georgii mit der Arbeit am Grabmal, das im Juli aufgestellt wurde. Das Relief zeigt einen nackten Jüngling, der von einem Engel mit riesigen Flügeln eilig fortgeführt wird. Die irdische Verbundenheit des Jünglings, der nur zaghaft voran schreitet, wird dem stürmischen Davoneilen des Engels gegenübergestellt.

SV 1928-63 Nr. 41

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Lit.: Klees, S.16, Abb.15

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

488. GV II - Nr. 211, 228 / SV - 66

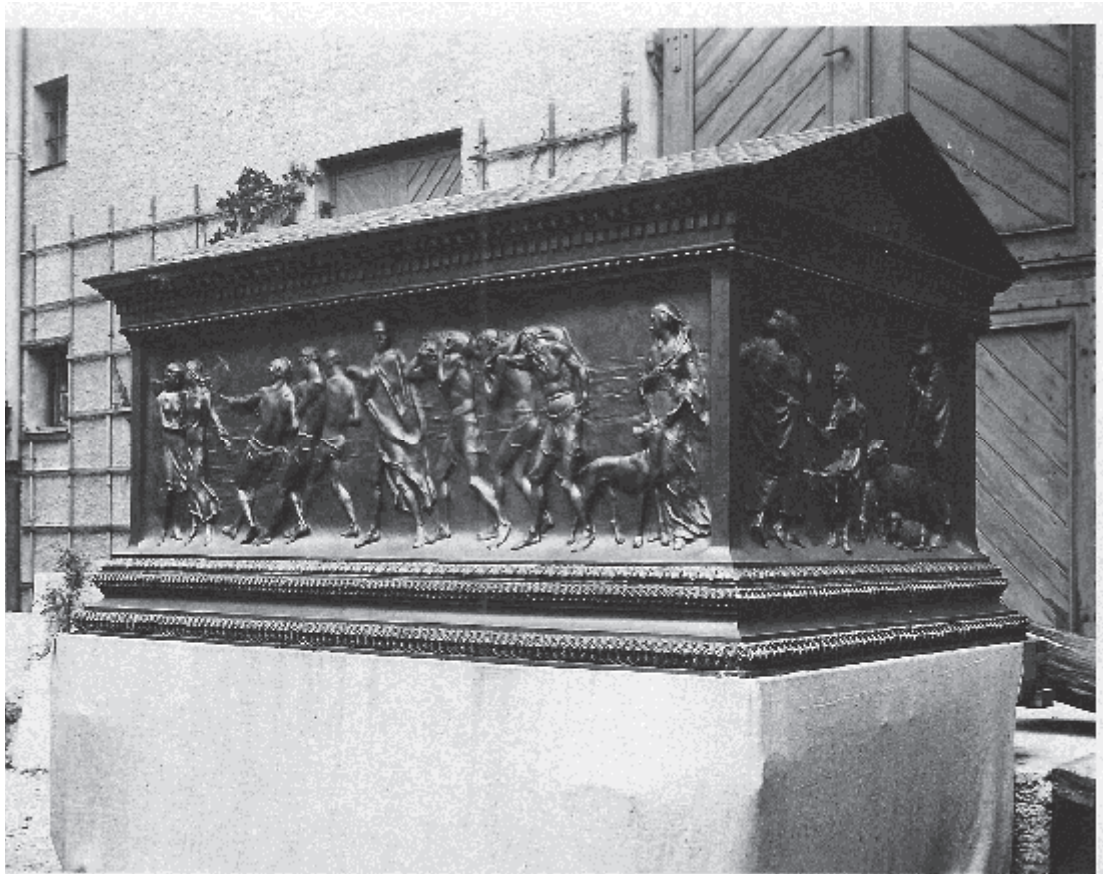
**Grabmal Frederick Shoemaker
(Friedrich Schumacher)
Sarkophag 1926/30**

Bronze

Länge: 3.50 m

Guss: Prießmann, Bauer & Co., München

Aufstellung: Columbus /Ohio USA, Friedhof



488.



488.1. Gipsmodell 1926

1926 entwarf Georgii einen großen Sarkophag mit drei Reliefs für den Deutsch-Amerikaner Friedrich Schumacher (Frederick Shoemaker) in Columbus /Ohio USA. Vor der weiteren Ausführung fertigte Georgii Ende 1927 diverse Aktzeichnungen an, die in seinem Nachlass nicht mehr erhalten sind. In seinem Werkheft machte der Künstler Notizen über den Fortgang

der Arbeit. Fotos von mehreren Tonmodellen des Langreliefs 1:5 zeigen, dass kleinere Veränderungen in den Haltungen von einzelnen Personen, bei gleich bleibender Komposition vorgenommen wurden. Ende Januar 1928 modellierte Georgii die beiden Reliefs für die kurzen Seiten direkt in Originalgröße. Die Platte der Frontseite wurde im selben Jahr im Glaspalast in München ausgestellt. Im August 1929 nahm Georgii noch kleinere Korrekturen für den Bronzeguss vor. Das fertige monumentale Bronzewerk wurde im Oktober 1930 im Hof des Hildebrandhauses öffentlich präsentiert, bevor der Sarkophag in die USA verschifft wurde. Im Nachlass des Künstlers befinden sich keine schriftlichen Aufzeichnungen, die weitere Angaben über den Auftraggeber und die Verhandlungen geben könnten. Seinem Biografen Hubert Klees berichtete jedoch Georgii, dass ihm eine „bis ins einzelne gebende Bindung“ des Auftraggebers vorlag. Als Vorbild hatte demnach Schumacher in Größe und Ornamentik den griechischen Alexandersarkophag von Sidon in Konstantinopel vor Augen. Die Reliefs sollten jedoch den wirtschaftlichen Aufstieg des Hauses Schumacher von der Landwirtschaft über den Kleinhandel zum Großhandel und zur Seefahrt darstellen und im Hauptrelief an der Längsseite das Porträt des Auftraggebers, das seiner Mutter und seiner beiden Töchter zeigen. Von Schumacher und seiner Mutter (Kat.259/260) hatte Georgii 1929 und 1928 bereits eine Porträtbüste gefertigt.



488.2.

Das Hauptrelief auf der Längsseite zeigt den Handelsherrn mit seinen Arbeitern vor einem bewegten Meer. Die Gruppen der tragenden und ziehenden nackten Männer werden in der Mitte von einer übergroßen, mit wehendem Umhang bekleideten Gestalt, die das Porträt des Auftraggebers trägt, überragt. Diese Figuren zeigen eine starke Aktion im Gegensatz zu den stehenden Randfiguren. Rechts beobachtet eine Frau mit den Porträtzügen von Schumachers Mutter mit einem Hund diese Szene. Die beiden Mädchengestalten am linken Rand zeigen Porträts von Schumachers Töchtern. Diese vier Familienmitglieder sind in antikisierende Gewänder gehüllt, die vom Wind bewegt werden.

In der Komposition schafft es der Künstler, durch die beiden Gruppen der Arbeiter, die verschiedenen Figuren harmonisch zu einem Ganzen zusammenzufügen. Die in entgegengesetzten Richtungen sich bewegend Männer, die links ein Boot heranziehen und rechts Güter zum Boot tragen, schneiden sich in der Figur des Kaufherrn. Die Aktion wird von den stehenden Figuren am Rand umrahmt, die zu den beruhigten Seitenreliefs mit Szenen des Landlebens überleiten.



488.3.



488.4. Ausschnitt

Die eine Schmalseite zeigt ein Bauernrelief, das auf den Beginn des Unternehmens in der Landwirtschaft verweist. Die Gruppe mit dem sitzenden Bauer und der stehenden Frau sowie dem Jungen, der die Ochsen führt, strahlt Ruhe in den Bewegungen aus.



488.5.

Das andere kleine Relief zeigt einen Tuchverkäufer, der seine Waren zwei Frauen anbietet. Beobachtet wird diese Aktion von einem Schäfer mit seiner Herde. Auch hier rahmen stehende Figuren die mittlere Szene.

Die von dem Künstler nach dem Wunsch des Auftraggebers gestalteten Alltagsszenen sind ungewöhnlich für einen Sarkophag. Nur in den Gewändern stellt Georgii eine Verbindung zur Antike her. Die Bayerische Staatszeitung schrieb 1930, dass die drei angebrachten Reliefs vielmehr „*im Geiste der Neuzeit empfunden*“ wären und „*das Totenmal ... ein Denkmal der Arbeit sowohl seiner monumentalen Gedanken nach, wie auch künstlerischer Schöpfung*“ sei.

GV II 1906-28 Nr.211; 228 / SV – Nr. 66

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Lit.: Klees 1930, S. 19-21, Abb. 20-21; h.m.: Bronzesarkophag für Amerikaner. In: Bayerischer Staatszeitung, Nr. 230 v. 5./6. Oktober 1930; Bayern Kurier Nr. 267 v. 24. Sept. 1930; A.H.: Münchner Neueste Nachrichten Nr. 255 v. 19. Sept. 1930

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

489. SV - Nr. 42

**Grabmal Ludwig Freiherr von Pastor
„Guter Hirte“ 1929**

Bronzerelief mit Schrifttafel; Gitter: Schmiedeeisen

Inscription auf der Leiste:

FREIHERRLICH VON PASTORSCHER FAMILIENGRABSTÄTTE

Darunter Schrifttafel gerahmt von zwei Wappen

Standort: Innsbruck, an der Wiltener Pfarrkirche



489.

Ludwig Freiherr von Pastor (1854 Aachen–1928 Innsbruck) war Historiker und Diplomat. 1881 nahm er seine Lehrtätigkeit an der Universität Innsbruck auf und war ab 1901 Leiter des österreichischen historischen Instituts in Rom. Über viele Jahre schrieb er an seinem Hauptwerk „Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters“. Pastor war mit Eugenio Pacelli (später Papst Pius XII.) bekannt, den auch Georgii, seit dessen Zeit als Nuntius in München, kannte. Möglicherweise erhielt der Künstler über diese Beziehung den Auftrag für das Grabmal.

Zu Beginn des Jahres 1929 fuhr Georgii nach Innsbruck, um die Grabmalsituation vor Ort zu klären. Er fertigte zwei Skizzen an und begann mit der Ausführung in Ton, der Bronzeguss erfolgte im August 1929 (Werkheft). Ohne an spezielle Vorgaben gebunden zu sein, schuf er das Relief des guten Hirten, einer schreitenden Figur mit dem Lamm auf der Schulter und den Hirtenstab in der Hand. Die Szene, eingefasst von Weinranken, kommt besonders gut auf dem glatten Hintergrund zur Geltung. Eine Schrifttafel unter dem Relief gibt Auskunft über den Lebensweg des Verstorbenen. Diese Grabtafel ist harmonisch an der Südwand der Kirche eingefügt, umgeben von einem kleinen Gitter, das auch Georgii entwarf.

SV 1928-63 Nr. 42

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1928-30

Lit.: Klees 1930, S. 17 u. 21, Abb. 22

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert)

490. SV - Nr. 43

**Ludwig Freiherr von Pastor
Gedenktafel 1929**

Treuchtlinger Marmor

Höhe: 1 m

Standort: Innsbruck, Wiltener Pfarrkirche



490.

Gleichzeitig mit dem Grabmal arbeitet Georgii an der Gedenktafel für den Innenraum der Kirche, die er am 3. Mai 1929 vollendete (Werkheft). Die aus dem Marmor direkt geschlagenen Ornamente, wie Schnecke und Lorbeer, umrahmen großzügig die Schrift.

SV 1928-63 Nr. 43

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30

Lit.: Klees 1930, S. 17 u. 21, Abb. 16

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

491. SV - Nr. 82

I. Pietà 1930
Gips

Höhe: 1.28 m, Breite: 1.10 m
Plinte: Länge 0.68 m, Breite 0.48 m
Zerstört am 6. Juni 1931 im Münchner Glaspalast



491. Tonmodell



491.2. A.v. Hildebrand

Am 6. November 1930 begann Georgii ohne Auftrag die Pietà in Ton zu modellieren, die abends schon wesentlich in der Komposition und der Ausarbeitung der Gesichter angelegt war. Der Künstler schrieb auf die Rückseite der Aufnahme: „*Gruppe angefangen am Donnerstag den 6. Nov. 1930 Aufnahme am Freitag vor Arbeitsbeginn (1 Arbeitstag)*“. Das Modell war innerhalb von zehn Tagen fertig und in Gips übertragen, von dem keine Abbildung im Nachlass vorliegt. Bereits am 15. November begann der Künstler aus dem Ton der Pietà eine weitere Plastik, die „Tobiasgruppe“ (Kat.493) zu modellieren. Georgiis Gipsmodell wurde ab dem 1. Juni 1931 im Münchner Glaspalast gezeigt, wie der Ausstellungskatalog verzeichnet. Schon wenige Tage nach der Ausstellungseröffnung brannte der Glaspalast ab und das Grabmal wurde dabei zerstört. Von der ausgestellten Pietà liegt keine Abbildung vor. Die Maßangaben der Skulptur notierte Georgii auf die Rückseite der Aufnahme. In der Komposition orientierte sich Georgii auch an Hildebrands Pietà 1917/18 für das Matius-Mausoleum in Kiel (Esche-Braunfels).

SV 1928-63 Nr. 82

Quelle: Negative Rolle XIV, beschriftet: *I. Pietà*

Lit.: Amtlicher Katalog der Münchner Kunstausstellung 1931 im Glaspalast, Nr. 469 (ohne Abbildung); Esche-Braunfels 1993, S. 118-122, Abb. 138a.

Foto: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet). Foto: 491.2. entnommen Esche-Braunfels

492. SV - Nr. 90

II. Pietà 1931

Gips für Stein

Höhe 128 cm, Breite 110 cm,

Plinte: Länge 0.68 m, Breite 0.48 m

Standort: München, Privatbesitz



492. Tonmodell

Am Abend nach der Brandkatastrophe begann Georgii eine neue Pietà zu modellieren. Er veränderte die Armhaltung von Maria und streckte den Körper Christi, so dass die Knie weiter in den Raum ragen. Die Pietà wurde noch im Jahr 1931 als Gipsmodell für den Stein fertig, wie Georgii auf der alten Aufnahme vermerkte. Ob die Steinarbeit verwirklicht wurde ist nicht bekannt. Das Gipsmodell befindet sich im Familienbesitz.

SV 1928-63 Nr. 90

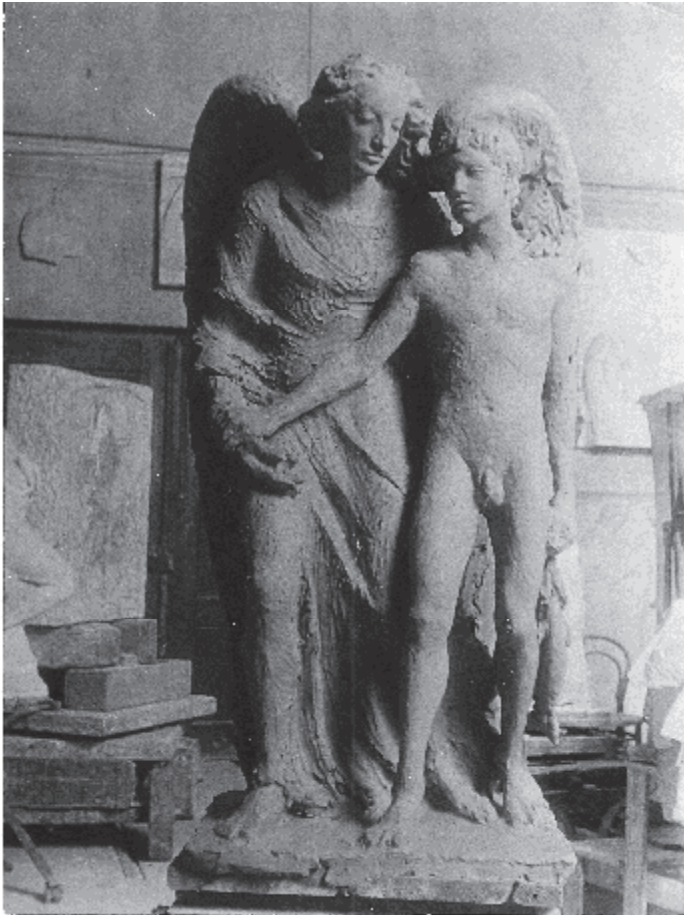
Quelle: Negative II. Pietà XXXVII-III

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

493. SV - Nr. 83

I. Tobiasgruppe 1930

Gipsmodell
lebensgroß
Zerstört am 6. Juni 1931 im Münchner Glaspalast



493. Tonmodell

Die Tobiasgruppe war zunächst als Relief für ein Grabmal vorgesehen, wie Georgii auf einem Skizzenfoto vermerkte. Das große Tonmodell der freistehenden Skulptur begann der Künstler „nach *Freiwerden des Tons von der Pieta*“ (Kat.491) am 15. November 1930 zu modellieren, wie er auf einer Aufnahme vermerkte. Im Dezember war das Tonmodell vollendet und wurde in Gips abgeformt. Die Gruppe wurde im Münchner Glaspalast 1931 in der großen Kunstausstellung gezeigt und im Katalog verzeichnet. Der Erzengel Raphael begleitet als unerkannter Beschützer den jungen Tobias. Die große Gestalt des voranschreitenden Engels umfängt mit den weit ausgebreiteten Flügeln den gleichzeitig schreitenden Knaben mit dem Fisch in der Hand. Die Gruppe verdeutlicht in der geschlossenen Komposition der Figuren das Schutzengelmotiv.

SV 1928-63 Nr. 83

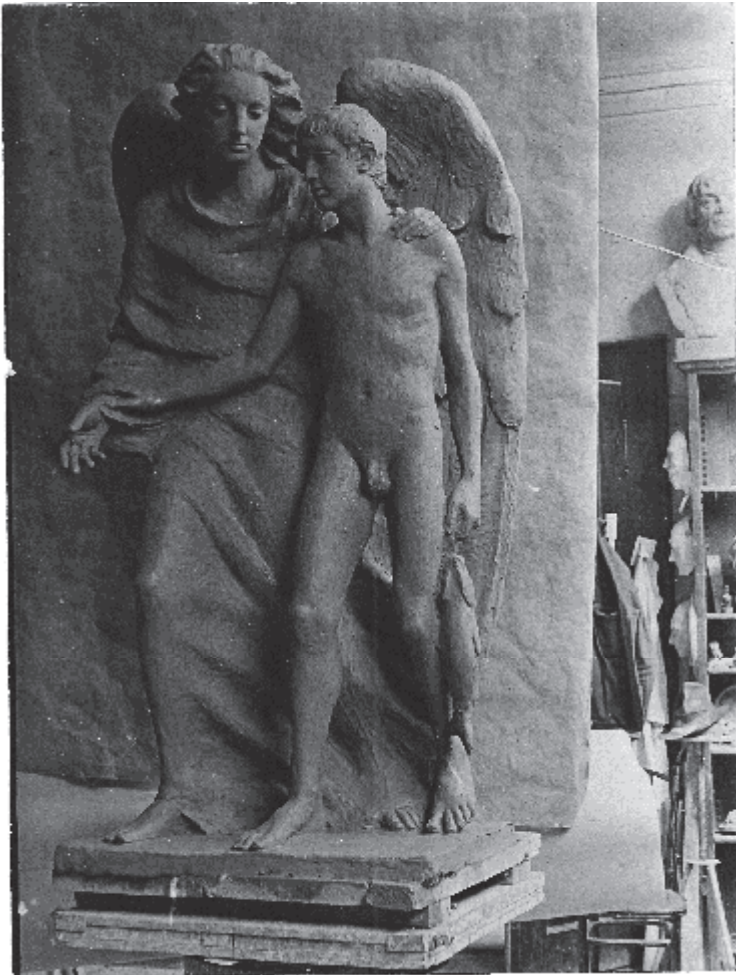
Lit.: Amtlicher Katalog der Münchner Kunstausstellung 1931 im Glaspalast, Nr. 475 (ohne Abbildung)

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

494. SV - Nr. 96

II. Tobiasgruppe 1931

Tonmodell
Lebensgroß
Zerstört



494.

Kurz nach der Zerstörung der I. Tobiasgruppe begann Georgii eine neue zu modellieren, die er am 16. Juli 1931 vollendete, wie er auf Negativrollen vermerkte. Die alte Aufnahme wurde von Georgii beschriftet: „*Modell zerstört durch II. Krieg*“. Diese Arbeit war wahrscheinlich im Gartenschuppen neben dem Hildebrandhaus deponiert, der im Krieg von einer Bombe beschädigt wurde. Danach ist anzunehmen, dass Georgii bis Mitte der vierziger Jahre keinen Käufer für das Grabmal finden konnte. Ob diese Arbeit in Gips gegossen wurde ist unbekannt.

SV 1928-63 Nr. 96

Quelle: Negativrolle: XXXVII und XL

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

495. SV - Nr. 91

Grabmal Familie Adenauer

„Auferstehung Christi“ 1931

Relief

Höhe: 2.30 m

Juramarmor

Inschrift: EMMA ADENAUER GEB. WEYER /

GEB. 10. 9. 1880 - GEST. 6.10.1910

FERDINAND ADENAUER /

GEB. 4.6.1920 – GEST. 8.6.1920

Inschrift erweitert 1948

GUSSI ADENAUER GEB. ZINSSER

GEB. 7.12.1895 – GEST. 3.3.1948

KONRAD ADENAUER

GEB. 5.1.1876– GEST. 19.4.1967

Aufgestellt 1931: Köln, Friedhof Melaten

Neuer Standort 1948: Rhöndorf a. Rhein, Waldfriedhof



495.



495.1 Grabstein 1931



495.2. Tonskizze 1929

Als Georgii im Januar 1929, während einer zehntägigen Reise nach Köln, dem damaligen Oberbürgermeister Konrad Adenauer Fotos der fast fertigen Büste (Kat.1) vorlegte, erhielt der Künstler den Auftrag, Skizzen für ein Grabmal seiner verstorbenen ersten Frau Emma und dem früh verstorbenen Sohn Ferdinand anzufertigen (Werkheft). Adenauer hatte genaue Vorstellungen von dem Relief, er wünschte eine Darstellung des auferstandenen Christus gemäß dem Kirchenlied: „Das Grab ist leer, der Held erwacht...“. Schon bald fertigte Georgii einige Tonskizzen (495.2.) an, die Christus mit erhobenen Armen und einen knienden Engel zeigen. Darunter eine Stele für die Inschrift. Adenauer war jedoch mit diesem und fünf weiteren Entwürfen nicht zufrieden, sodass ihm der verzagte Künstler Ende 1930 seine Grabmalskulptur „Pieta“ (Kat.491) oder die „Tobiasgruppe“ (Kat.493) anbot, an denen er gerade arbeitete. Adenauer beharrte jedoch auf dem Christus-Motiv (Privatarchiv).

Im März 1931 war Adenauer schließlich mit der vorgelegten Skizze eines Christus mit Kreuzesfahne einverstanden. Der Künstler begann sogleich mit der Arbeit, die im Juni fertig in Stein gehauen war. Der nach längeren Verhandlungen vereinbarte Betrag für das Grabmal mit Transport und Aufstellung betrug 6.000 Mark, der in Teilzahlungen entrichtet werden sollte. Als 1934 noch eine Zahlung von 2.000 Mark offen war, erbat Georgii wegen seiner schwierigen wirtschaftlichen Lage, eine Restzahlung auch in kleineren Beträgen zu überweisen. (Privatarchiv).

Im Neuen Testament wird an keiner Stelle die Auferstehung Christi im Detail beschrieben, nur von der Auffindung des leeren Grabes und den Lechentüchern wird berichtet. So war die künstlerische Interpretationsfreiheit des Motivs besonders groß. Die Darstellung von „Christus mit der Kreuzesfahne“ vereint symbolhaft dessen Auferstehung, die Verklärung und Wiederkehr Christi (LCI).

Die hoch aufragende Gestalt Christi erhebt sich über den Boden neben dem knienden Engel. Das lange Tuch, das die Körperlichkeit durchscheinen lässt, umweht seine Gestalt. Die

erhobenen Hände und der über dem Boden schwebende Christus vermitteln dem Betrachter die christliche Zuversicht, die dem Glaubenstheorem einer „Auferstehung von den Toten“ entspricht.

Nach dem Tod seiner zweiten Frau Gussi 1948 ließ Adenauer den Grabstein von Köln an seinen Wohnort Rhöndorf versetzen. Von der Verwaltung wurde zunächst die Aufstellung dieses ungewöhnlich großen Grabsteins auf dem Waldfriedhof abgelehnt. Erst als Adenauer auf die qualitätvolle Arbeit des Bildhauers verwies, der ein Schüler von Adolf v. Hildebrand sei, wurde die Genehmigung erteilt (mündlicher Bericht).

SV 1928-63 Nr. 91

Quelle: NL Th. Georgii: Werkheft 1927-30; Stiftung Bundeskanzler-Adenauer-Haus, Rhöndorf, Privatarchiv Familie Adenauer sowie mündlicher Bericht von Konrad Adenauer (Enkel).

Lit.: Lexikon der christlichen Ikonographie, Sonderausgabe, Bd.1, Freiburg i.B. 1968 (LCI)

Fotos: 495. Stefani; 495.1-2 Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

496. SV - Nr. 114

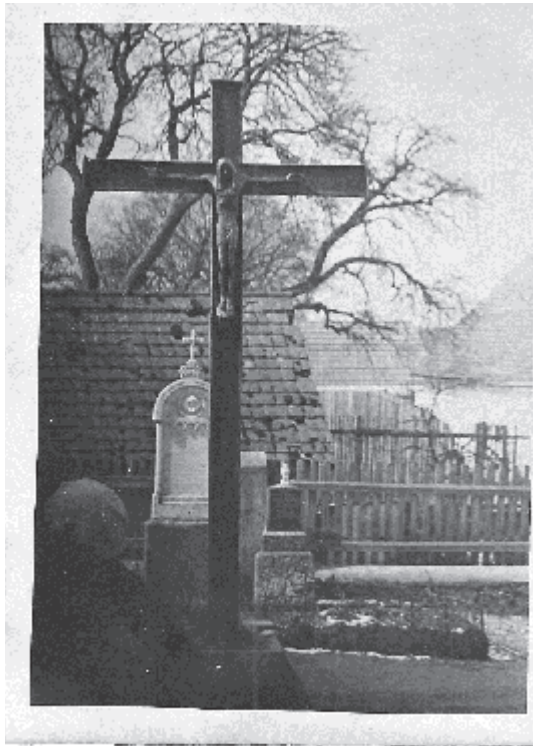
**Grab Julius August Langbehn
Grabkreuz mit Korpus 1932**

Kreuz: Geschmiedetes Eisen

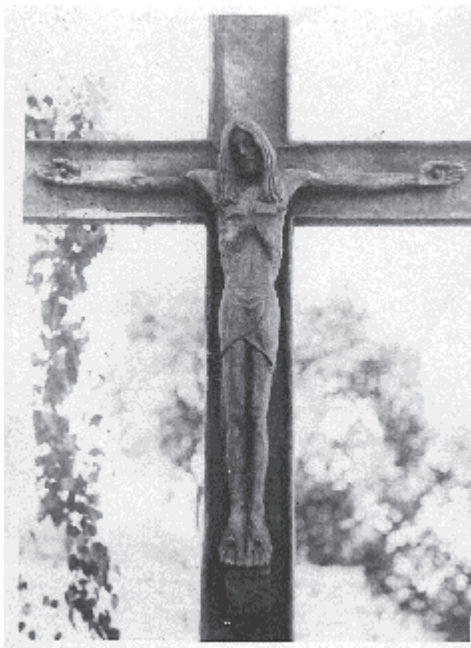
Corpus: Bronze

Steinsockel

Standort: Puch bei Fürstenfeldbruck / Obb., Friedhof



496.



496.1.

Julius Langbehn (1851-1907) erregte mit seinem 1890 anonym erschienen Buch „Rembrandt als Erzieher“ großes Aufsehen. Darin feierte er Rembrandt als den „*deuthesten aller deutschen Künstler*“. Dies hatte zur Folge, dass er von vielen Lesern als der „Rembrandtdeutsche“ verehrt und gefeiert wurde. Nach seinem Tod 1907 in Rosenheim wurde er auf seinen Wunsch hin neben der 1000-jährigen Linde auf dem Friedhof von Puch beigesetzt. Der Legende nach lebte dort im 14. Jahrhundert die Heilige Edigna als Einsiedlerin in dem ausgehöhlten Lindenstamm. 1932 beschloss ein Komitee von Verehrern zum 25-jährigen Todestag des Schriftstellers, das kleine Grabkreuz erneuern zu lassen. Georgii gewann die Konkurrenz des Wettbewerbs und schuf ein schlichtes, von ihm selbst geschmiedetes Kreuz mit dem Corpus Christi.

SV 1928-63 Nr. 114

Lit. Brigitta Klemenz (Hrsg.): Edigna zu Puch, Fürstenfeldbruck 1999, Abb., S. 25

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

497. SV - Nr. 146

**Gedenktafel Grablegung
Familiengrab Georgii 1936**

Stuck

Ca. Höhe: 1.50 m, Breite: 0.80 m

Standort: Großhöhenrain / Obb., Pfarrkirche, außen am Chor

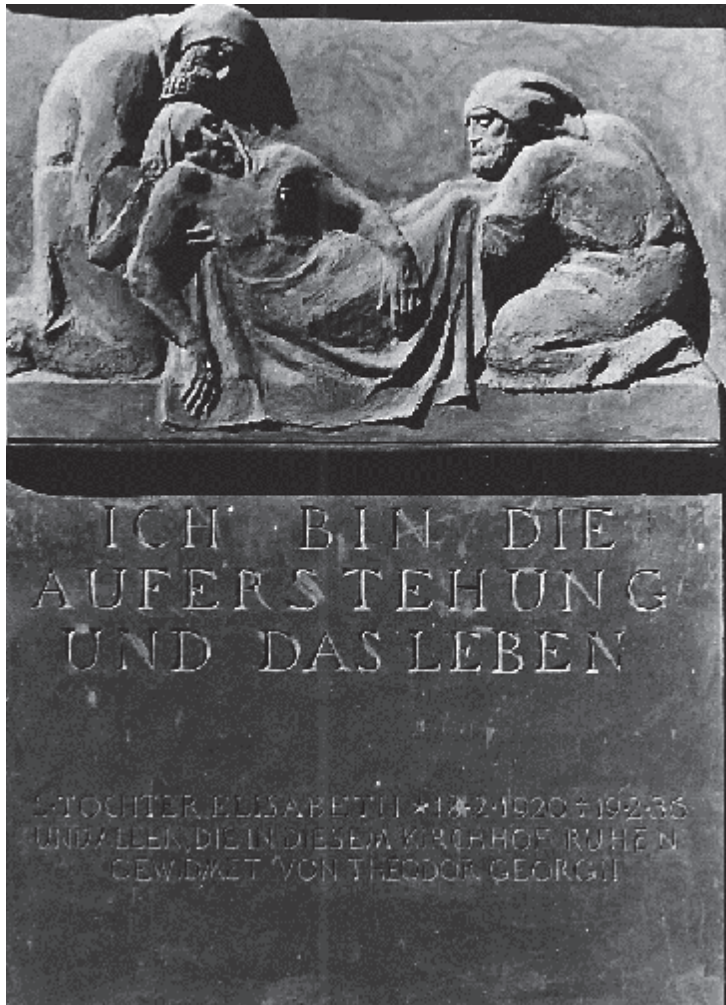
Inschrift: ICH BIN DIE / AUFERSTEHUNG /

UND DAS LEBEN

S. TOCHTER ELISABETH *18.2.1920 + 19.2.1936 / UND

ALLEN, DIE IN DIESEM KIRCHHOF RUHEN / GEWIDMET

VON THEODOR GEORGII



497.

Irene und Theodor Georgiis Tochter Elisabeth (1920–1936) verstarb nach kurzer Krankheit mit sechzehn Jahren. Für sie und die Familie arbeitete der Künstler das Stuckrelief unter einem vermauerten Fenster an der östlichen Außenwand der Pfarrkirche von Großhöhenrain, wo die Familie lebte.

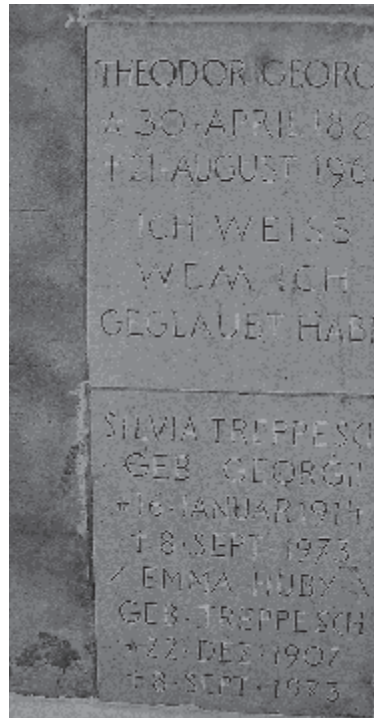
Der Künstler greift dabei auf eine der ältesten Darstellung der Grabtragung aus dem byzantinischen Kunstkreis zurück, in der Josef und Nikodemus von Arimathia behutsam den in Tüchern gewickelten Leichnam Christi in ein Felsengrab legen (Joh. 3,1 ff.; 19,38 ff.). Sie halten kniend und mit vor Leid gekrümmten Rücken den Toten in den Armen, ihre Gesichter sind von Trauer gekennzeichnet. Das Stuckrelief beeindruckt durch die geschlossene

Komposition vor der glatten Rückwand, der reduzierten Ausführung der Gewänder und den tiefen Schmerz, der die Gesichter der alten Männer zeichnet.

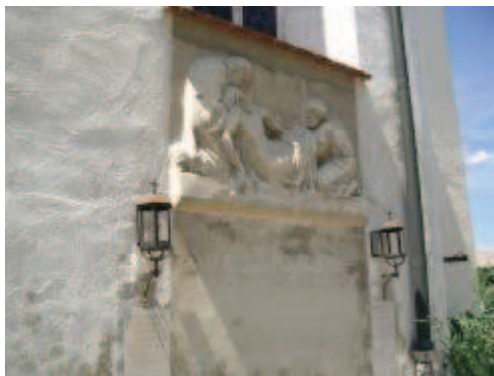
Die Grabtafeln von Irene und Theodor Georgii sowie weiterer Familienmitglieder befinden sich neben dieser Gedenktafel.



497.1.



497.2.



497.3.

SV 1928-63 Nr. 146

Fotos: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers; 497.1-3. Stefani

498. SV - Nr. 154

**Freiherr Theodor von Cramer-Klett
Grabtumba 1938/39**

Marmor

Standort: Hohenaschau /Chiemgau, Schlosskapelle



Foto: Rudolf Dampel

498. Marmor



498.1. Gipsmodell

Der Industrielle Theodor Freiherr v. Cramer-Klett (1874-1938) war zur Zeit seines Todes noch Burgherr von Hohenaschau. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging der Besitz an die Bundesrepublik Deutschland über und wird heute als Ferienwohnheim der Bundesfinanzverwaltung genutzt. Mit seinem großen Vermögen förderte Cramer-Klett verschiedene ideelle Bestrebungen und Einrichtungen. Als Freund des Benediktinerordens unterstützte er die Abteien Ettal und Plankstetten, die durch seine finanzielle Hilfe um 1900 wieder belebt werden konnten. Wegen seines christlichen Engagements ernannte ihn Papst Johannes Paul II. zum „Päpstlichen Ehrenkämmerer“.

Georgii, der schon 1930 eine Büste von Cramer-Klett (Kat.33) angefertigt hatte, schuf nach dessen Tod ein monumentales Grabmal im Stil der Renaissance für die Schlosskapelle in Hohenaschau. Das Herz von Cramer-Klett wird im Kreuzgang des Ettaler Liebfrauenmünsters aufbewahrt.

Wie im Schlaf liegt die Gestalt des Freiherrn seitlich auf einer Marmortumba, dem Betrachter zugewandt. Sein Kopf ruht auf drei Kissen. Die Kleidung entspricht der eines Renaissancesfürsten, geschmückt mit einem Ordenskreuz.

Die seitliche Lagerung auf hohen Kissen geht letztlich auf Etruskische Sarkophage des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurück.

Die Ausführung in Stein scheint nicht von Georgii zu sein, da diese exakt dem Gipsmodell entspricht. Der Künstler veränderte jedoch gewöhnlich sein Modell während der Ausführung in Stein.

SV 1928-63 Nr. 154

Lit.: Das Grabmal des Frhr. Theodor von Cramer-Klett von Professor Theodor Georgii auf Schloß Hohenaschau in der Schlosskapelle. In: Der Zwiebelturm, 10 Jg. Nr.4, 1955, S. 80;

Abt Hugo Lang O.S.B.: Freiherr Theodor von Cramer Klett. In: Der Zwiebelturm, 10 Jg. Nr.4, 1955, S. 81;

Ausst.-Kat.: Adel in Bayern–Ritter, Grafen, Industriearb. Bayerische Landesausstellung, Rosenheim 2008; Fotos: 498. Rudolf Himpsl; Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

499. SV - Nr. 177

**Gabstätte Anton Hofmann
Grabmal Hl. Cäcilia 1942**

Bronze
Liegefigur.
Länge: ca. 2 m
Signatur rechts unten: Th. Georgii 1942
Inschriften: auf dem Sockel: HL CÄCILIA BITTE FÜR UNS
auf dem Giebel: GRUFT VON ANTON HOFMANN
Standort: Mintraching bei Freising / Obb.,
Friedhof an der Filialkirche St. Margareth



499.

Die Liegefigur der Heiligen Cäcilia wurde von Anton Hofmann für seine junge Frau Cäcilia, die am 9. April 1942 mit 36 Jahren verstorben war, bei Georgii in Auftrag gegeben. Anton Hofmann (1905-1952) war Schmiedemeister und Landmaschinenhersteller in dem Dorf Mintraching. Den Bildhauer Georgii lernte er nach Aussagen seines Sohnes zufällig in der Marmorfabrik Kiefer in München kennen, von der Georgii seinen Marmor bezog. Der Künstler schuf das Gipsmodell, das anschließend in Hofmanns Betrieb in Bronze gegossen wurde. Den Entwurf und die Ausführung für die Grabanlage besorgte die Firma Kiefer. Die großen Bronzetüren zur Gruft mit Bändern, acht Ringen und mit den Freisinger- und Hauswappen verziert, wurden vom Auftraggeber entworfen und hergestellt. Die Inschriften für das verstorbene Ehepaar sind in der Gruft angebracht (mündliche Information).



499.1.



499.2. Signatur

Nach der Legende fühlte sich Cäcilia, aus dem römischen Adel der Meteller und Cäcilier stammend, schon als Kind Christus angetraut. Unter Zwang fand jedoch die Trauung mit dem heidnischen Jüngling Valerianus statt. Die Hochzeitsmusik der Spielleute ließ in ihrem Herzen Töne erschallen, als ob die Instrumente zerbrochen wären. Cäcilia konnte schließlich ihren Mann und viele andere zum Christentum bekehren. Später sollte sie auf Befehl des heidnischen Präfekten Almachius enthauptet werden, doch den Henkern erlahmte die Kraft nach drei Hieben. Schwer verwundet starb Cäcilia nach drei Tagen und wurde gekrümmt, wie sie zuletzt lag in einem golddurchwirkten Kleid in den Sarg gelegt (Legenda Aurea).

Das aufwendige Grabmal an der Kirchenmauer zeigt die Hl. Cäcilia, Märtyrerin und Patronin der Musiker. Hinter dem Treppeneingang zur unterirdischen Gruft steht ein Vorbau mit Giebel, in dessen bogenförmiger Nische aus rötlichem Marmor die Hl. Cäcilia auf einer Tumba liegt. Der erhöht gelagerte Kopf ist nach hinten gestreckt und zeigt den Hals, jedoch ohne Wunde, die nach der Legende auf die versuchte Enthauptung verweist. Die lang gewellten Haare fallen senkrecht herunter. Das einfache Kleid erinnert an das härene Hemd, das Cäcilia der Legende nach unter dem goldenen Hochzeitsgewand trug. Die rechte Hand hält ein Kreuz, die linke ruht auf dem Schoß. Die angewinkelten Beine werden von einem Tuch umhüllt.



499.3. Stefano Maderno 1600



499.4. G. Bernini 1671-74

Die Bronzestatue erinnert an Stefano Madernos Grabmal der Heiligen Cecilia von S. Cecilia in Trastevere in Rom (1600) sowie an Berninis Marmorbildnis der Ludovica Albertoni in der Kirche San Francesco a Ripa in Rom (1671-74). Maderno stellte die Marmorgestalt entsprechend der Legende dar, wie Cecilia nach Öffnung des Grabes 1599 mit der Halswunde gefunden wurde. Andere Attribute, wie Schwert, Handorgel und Märtyrerpalme fehlen. Georgis Cäcilia erinnert auch an Berninis religiöse Darstellung der Mystikerin Albertoni in der erhöht liegenden Figur mit dem überstreckt langen Hals, der Armhaltung und der bewegten Drapierung des Tuches über den Knien. In München findet die Heilige Cäcilia eine besondere Verehrung als Patronin der Münchner Hofmusiker im Cäcilien-Altar in der Theatinerkirche (Gmeinwieser).

1943/44 hatte Georgii das Gipsmodell der Liegefigur fertig, wie er auf der alten Aufnahme vermerkte. Die Diskrepanz zur Datierung auf der Bronzeskulptur 1942 lässt auf eine spätere Beschriftung der Aufnahme vom Künstler schließen.

SV 1928-63 Nr. 177

Quelle: Mündliche Information von Anton Hofmann jun.

Lit.: Rolf Toman (Hrsg.): Barock, Köln 1997, Abb. S. 293 u. 287; Siegfried Gmeinwieser: Die Heilige Caecilia, Patronin der Münchner Hofmusiker. In: *Schöne Heimat* 2003, Heft 3, S. 173;

Hiltgard L. Keller: Reclams Lexikon der Heiligen und Biblischen Gestalten. Stuttgart 1987, 6. Aufl., S. 99f.

Gmeinwieser, Siegfried: Die Heilige Caecilia, Partonin der Münchner Hofmusiker. Die Gründung der Caecilienbruderschaft von St. Cajetan. In *Schönere Heimat*, 92. Jg. Heft 3, 2003, S. 173-178

Fotos: 499, 499.2 Stefani; Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet); 499.3-4. Abbildungen entnommen: Rolf Toman (Hrsg.): Barock. Köln 1997, S. 293 u. 287

500. SV - Nr. 180

**Grabstein Isolde Kurz 1944
Sinnende Frau**

Marmor

Höhe: ca. 1.50 m, Breite 0.50 m

Inschrift links: MARIE / KURZ / GEBORENE / V BRUNNOW / GEB 1826 / GEST 1911

Inschrift rechts: ISOLDE / KURZ / GEB 21.12.1853 / GEST 5.4.1944

Standort: Tübingen, Stadtfriedhof



500.

Die Schriftstellerin Isolde Kurz (1853 Stuttgart-1944 Tübingen) lebte von 1873-1914 in Florenz und gehörte dort zur „geistigen Familie“ von Deutschen in Italien, mit denen sie im engen Kontakt stand. Eine fast familiäre Verbindung bestand zur benachbarten Familie Adolf v. Hildebrand, die in San Francesco lebte. Kurz Buch „Der Meister von San Francesco“ gibt einen eindrucksvollen Einblick in die Florentiner Zeit jener Jahre. Auf Wunsch der Dichterin fertigte Theodor Georgii den schlichten Grabstein als Stele mit Giebel. In einer bogenförmigen Vertiefung zeigt das Hochrelief eine sitzende Frau, die den Kopf mit der Hand stützt. Diese Haltung erinnert an die Darstellungen der „Trauernden Germania“ nach dem Ersten Weltkrieg, die sich letztlich auf die antike Figur der „Trauernden Penelope“ zurückführen lassen.

SV 1928-63 Nr. 180

Lit.: Isolde Kurz: Der Meister von San Francesco. Tübingen 1931

Foto: 500 Otto Buchegger

501. SV - Nr. 164

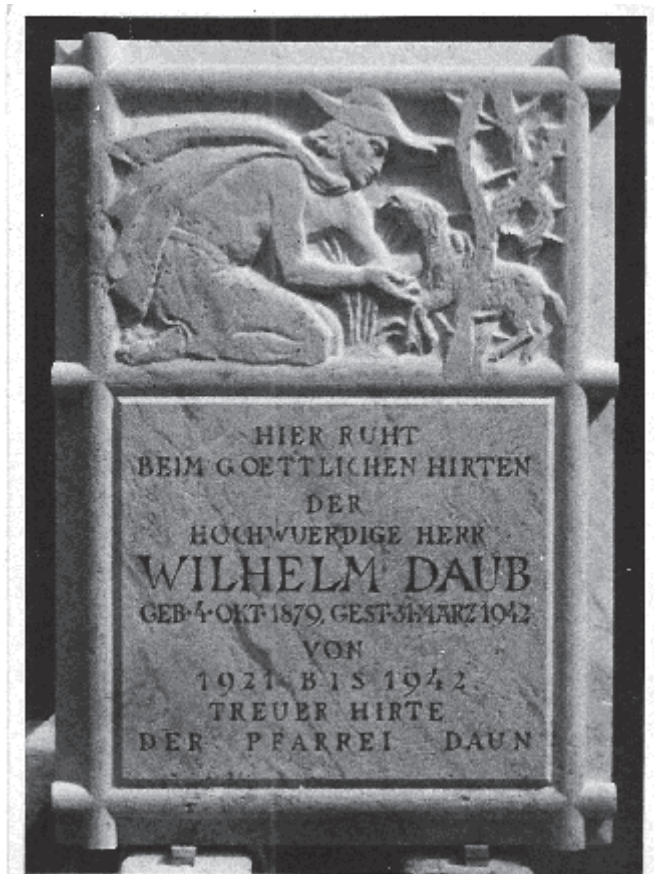
**Gedenktafel Wilhelm Daub
Guter Hirte um 1942**

Höhe: ca.1 m, Breite: 0.70 m

Tafel: oben Guter Hirte mit Schaf,

unten mit Inschrift: HIER RUHT / BEIM GOETTLICHEN
HIRTEN / DER / HOCHWUERDIGE HERR / WILHELM
DAUB / GEB 4 OKT 1879, GEST 31. MÄRZ 1942 / VON /
1921 BIS 1942 / TREUER HIRTE / DER PFARREI DAUN

Aufstellung: Daun / Eifel, Pfarrkirche



501.

Die Gedenktafel für den Pfarrer Wilhelm Daub (1879-1942) in Daun stellt symbolisch den Pfarrer als Guten Hirten für seine Gemeinde dar. Im flachen Relief kniet der Hirte in Sorge vor seinem verletzten Schaf.

Obleich die Kirche im Krieg zerstört wurde, konnte das Relief unbeschadet wieder in der neuen Kirche aufgestellt werden, wie der Künstler auf der alten Aufnahme notierte.

SV 1928-63 Nr. 164

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

502. SV - Nr. 178

**Gedenktafel Wilhelm Ehrle
Guter Hirte um 1942**

Höhe: ca. 1.20 m, Breite 0,80 m
Marmor-Relief mit Inschrift
Standort: Pfarrkirche in Württemberg
(zwischen Ulm u. Ravensburg)



502.



502.1.

Die Gedenktafel in Marmor für Pfarrer Ehrle zeigt in einer vertieften Nische den schreitenden Guten Hirten mit dem Lamm auf der Schulter, daneben zu beiden Seiten einen Weinstock. Darunter befindet sich die Schrifttafel, die auf dem Foto nicht lesbar ist. Die alte Aufnahme ist beschriftet: „*Pfarrer Ehrle in Württemberg auf der Strecke Ulm Ravensburg*“. Dieses, seit der Spätantike bestehende Bildthema des „Guten Hirten“, zeigt auch ähnlich die Grabtafel für Ludwig von Pastor in Innsbruck (Kat. 489) und die Gedenktafel von Pfarrer Wilhelm Daub (Kat.501).

SV 1928-63 Nr. 178

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

503. SV - Nr. 181

**Grabstein Albertine Jung
Christus Auferstanden nach 1945**

Kalksteinrelief auf einer Stele mit Sockel
Höhe: ca. 1.50 m, Breite 0.50 m
Inscription auf dem Sockel: ALBERTINE JUNG /
*9.9.1925 + 30.9.1945



503.

Die Grabtafel zeigt den schwebenden Christus über dem angedeuteten Sarkophag. Der Auferstandene ist mit einem Leintuch bedeckt und erhebt die Arme. Sein Haupt ist umgeben von einem Strahlenkranz. Die Darstellung gleicht einer Skizze, die Georgii schon Adenauer für das Grabmal seiner ersten Frau Emma vorgelegt hatte. Sie erinnert auch an Albrecht Dürers Holzschnitt der „Auferstehung“ von 1510.

SV 1928-63 Nr. 181

Lit.: Ernst Panofsky: Albrecht Dürer. 2 Bände, Princeton 1948, Abb. 235 u. 265.

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

504. SV - Nr. 234

Grabtafel Antonia Kronprinzessin von Bayern in Rom 1955

Marmor

Höhe: 0.36 m; Breite: 0.88 m

Inscription zwischen Wappen und Porträt in zwei Blöcken:

ANTONIA/ CONIVX RVPERTI/
FILII PRIMOGENITI/REGIS BAVARIAE/
NATA DIE VII M OCTOBRIS A D MDCCCIC//
R I P//

FILIA/ PRINCIPIS/ LVXEMBVRGI/
NASSOVIAE/ MORTA DIE XXXI M IVLII/
A D MDCCCCLIV//

VXORI FIDELI, SEX LIBERORVM MATRI

(Antonia/Frau des Rupprecht/des erstgeborenen Sohnes/des Königs von Bayern/ geboren am 7. Oktober 1899//Ruhe in Frieden//Tochter/des Prinzen/von Luxemburg/Nassau/gestorben am 31. Juli 1954 Der treuen Gattin und Mutter von sechs Kindern)

Signatur: Th. Georgii

Standort: Rom, Basilica di Santa Maria in Domenica (or della Navicella)



504.

504.1. Reliefstudie

In der Basilika Santa Maria in Domenica in Rom erinnert eine weiße Marmortafel an Kronprinzessin Antonia, der zweiten Frau von Kronprinzen Rupprecht von Bayern. Auf der linken Seite ist das Wappen der Wittelsbacher, rechts das des Hauses Luxemburg dargestellt. In der Mitte befindet sich das flache Porträtrelief der Prinzessin, die 1954 verstarb und nach ihrem Wunsch in Rom beerdigt wurde. Ihr Herz wurde, einem alten Brauch des Hauses Wittelsbach entsprechend, in der Gnadenkapelle von Altötting beigesetzt. Sie erlag ihren Leiden, die auf die auf die Zeit zurückgehen als sie mit ihren Kindern in den Konzentrationslagern Flossenbürg und Dachau in Sippenhaft genommen war (Schad). In einem Brief vom 14.8.1955 bittet Georgii seinen Freund, den Altphilologen Prof. Dr. Günther Jachmann in Köln, den Text für die Gedenktafel ins Lateinische zu übersetzen. In der Antwort mit Übersetzung vom 6.12.1955 lobt Jachmann das vortreffliche Verhältnis von Schrift und Figuration der Marmortafel. Zuvor hatte der Künstler eine Porträtskizze im Profil der Prinzessin angefertigt. Am 2. November 1955, drei Monate nach Kronprinz Rupprechts Tod, erteilte das Ministerium für Unterricht und Kultus die Ausführungsgenehmigung für die Grabtafel (BayHStA).

SV 1928-63 Nr. 234

Quelle: NL Th. Georgii, Briefe: Th. Georgii an Günther Jachmann vom 14.8.1955 und Jachmann an Georgii vom 6.12.1955; BayHStA Personalakte Theodor Georgii MK 4468

Lit.: Martha Schad: Bayerns Königinnen. Augsburg 2005, 3. Auflage (Taschenbuchausgabe), S. 303;

www.jacobite.ca/gazetteer/Rome/SMariaDomnica.htm

Foto: 504. entnommen www.jacobite.ca/gazetteer/Rome/SMariaDomnica.htm;

Foto: 504.1 Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert).

505. SV - Nr. 237

Heiliger Franziskus 1954/55
Steinrelief am Grabhaus des Terziaren-Friedhofs
in Freising

Ø 0,8 m

Standort: Freising, Neuer Friedhof



505.

Für den neuen Terziaren-Friedhof in Freising entwarf Georgii das Grabhaus. In dem flachen kapellenartigen Bau, mit einer ca. 0.40 m zurückliegenden Rückwand, befinden sich sechs große Tafeln mit vielen Namen. Im Giebel ist das runde Relief des St. Franziskus über dem Putz angebracht. Dieses Relief, das Georgii direkt aus dem Stein meißelte, wurde wegen der Winterzeit in seinem Atelier angefertigt.

SV 1928-63 Nr. 237

Lit.: Theodor Georgii: Freies Bildhauen in Stein. In: Der Naturstein, Ausg. 3, Ulm 1956, S.52, Abb. S. 53

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

506. SV – Nr. 275

Gedenktafel

Kardinal Wendel, Joseph ca. 1961

Figur

Marmorrelief

Inschrift:

JOSEPH
KARDINAL WENDEL
ERZBISCHOF VON MÜNCHEN UND FREISING
1952-1960
GESTALTER DES EUCHARISTISCHEN WELTKONGRESSES
IM JAHRE 1960 IN MÜNCHEN
GESTORBEN AM LETZTEN TAG DESSELBEN JAHRES
EINE STUNDE NACH SEINER LETZTEN PREDIGT
GETREU SEINEM WAHLSPRUCH:
„FÜR DIE WAHRHEIT UND FÜR DIE LIEBE“
SICH VERZEHREND
WIE EINE KERZE SICH VERZEHRT
IN LICHT UND GLUT

Standort: München, Katholische Akademie
z.Zt. nicht ausgestellt

Ohne Abbildung

Die Ganzfigur von Kardinal Wendel stand nach Auskunft von Martin Mayer in der Katholischen Akademie in München. Das Relief ist inzwischen jedoch entfernt worden. Eine Papierskizze der Inschrift ist im Nachlass Georgiis erhalten.

SV 1928-63 Nr. 275

Quelle: NL Th. Georgii: Papierskizze der Inschrift; Mündliche Information von Martin Mayer (2008)

507. GV II – Nr. 185
Grabmal Ter Meer 1925
Entwurf

Inschrift: TER MEER
Nicht ausgeführt



507.
Die Skizze eines Monopteros mit dem trauernden Jüngling zwischen den Säulen, ist nur als Abbildung enthalten. Es ist anzunehmen, dass die Grabanlage nicht ausgeführt wurde.

GV II 1906-28 Nr. 185
Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers.

508. SV - Nr. 235

Grabstein 1955
Wilhelm Furtwängler
2 Tonskizzen

nicht ausgeführt



508.



508.1.

Nach dem Tod des berühmten Dirigenten Wilhelm Furtwängler (Kat.57-61) fertigte Georgii mehrere Skizzen, die den Musiker als liegende Grabfigur mit porträthaftern Zügen zeigen. Von Wilhelm Furtwängler, den der Künstler schon seit 1905 gut kannte, modellierte er zur gleichen Zeit eine Büste.

SV 1928-63 Nr. 235

Fotos: Alte Aufnahmen aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet)

509. SV - Nr. 213

Maria mit Kind o.J.

Tondo

Stein

Inschrift umlaufend: Oben: GLÜCK UND UNGLÜCK BEIDES
TRAG IN RUH

Unten: ALLES GEHT VORÜBER UND AUCH DU

Standort: Unbekannt



509.

Die alte Aufnahme ist rückseitig beschriftet: „*Eines meiner Grabsteine in Stein frei gehauen.*“

SV 1928-63 Nr. 213

Foto: Alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers (unsortiert, beschriftet).

III.5. Kurzkatalog

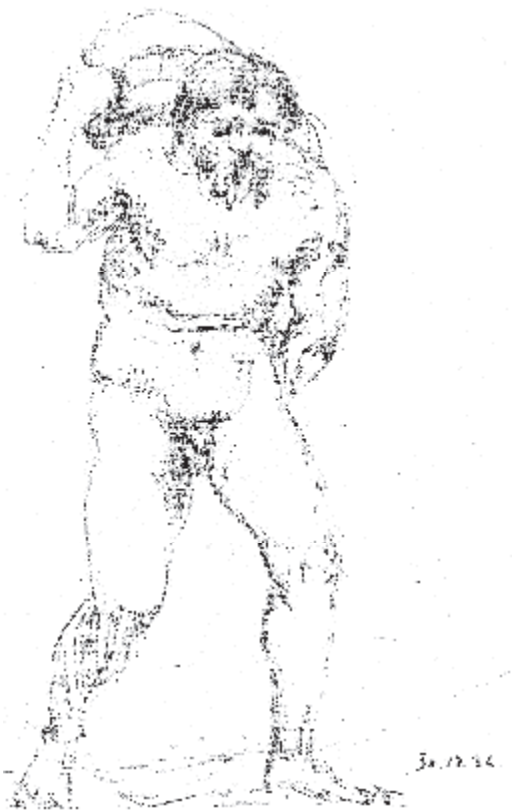
III.5.1. Erhaltene Bleistiftzeichnungen aus dem Nachlass von Th. Georgii

[Von Theodor Georgii sind nur wenige Zeichnungen im Nachlass erhalten. Es ist jedoch anzunehmen, dass er mehrfach zeichnete, da er selbst von zahlreichen Zeichnungen zum „Christophorus“ und „Sarkophag“ berichtete. Ob diese verloren gingen oder der Künstler sie selbst vernichtete, ist nicht mehr zu klären. Die vorliegenden Bleistiftzeichnungen können als eigenständige Werke nicht überzeugen, vielmehr scheinen sie Skizzen einer spontanen Idee zu sein, die er auf losen Blättern, Rückseiten von Rechnungen oder kleinen Zetteln zeichnete. Zeichnungen, die bestimmten Werken zugeordnet werden konnten, sind im Katalog an entsprechender Stelle eingefügt./ d.Verf.]



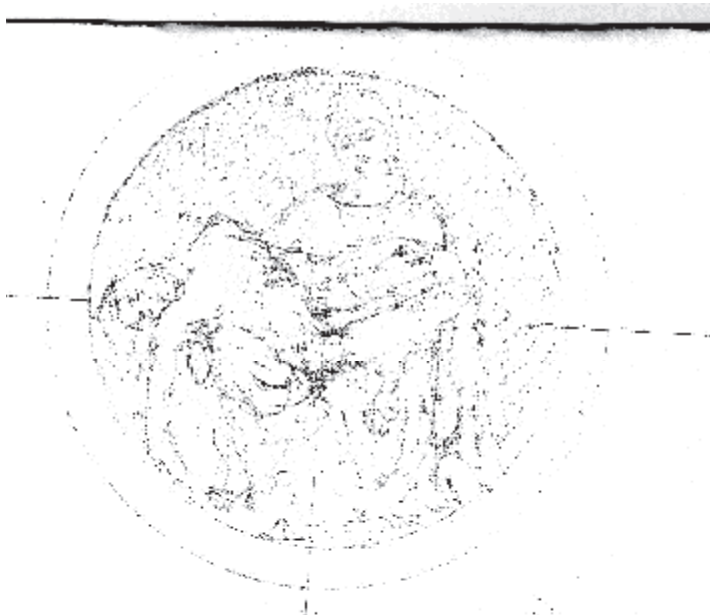
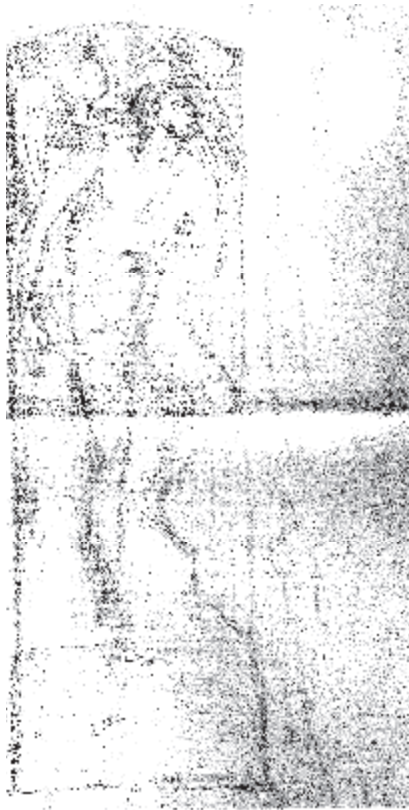


„30.12.1936“



„30.12.1936“





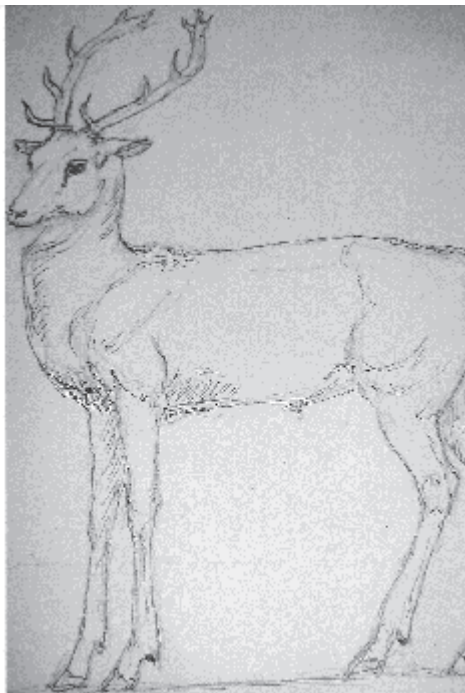
20.11.50 M. 1:10
„29.11.50“

Figuren endlich
endgültig 1,40 m

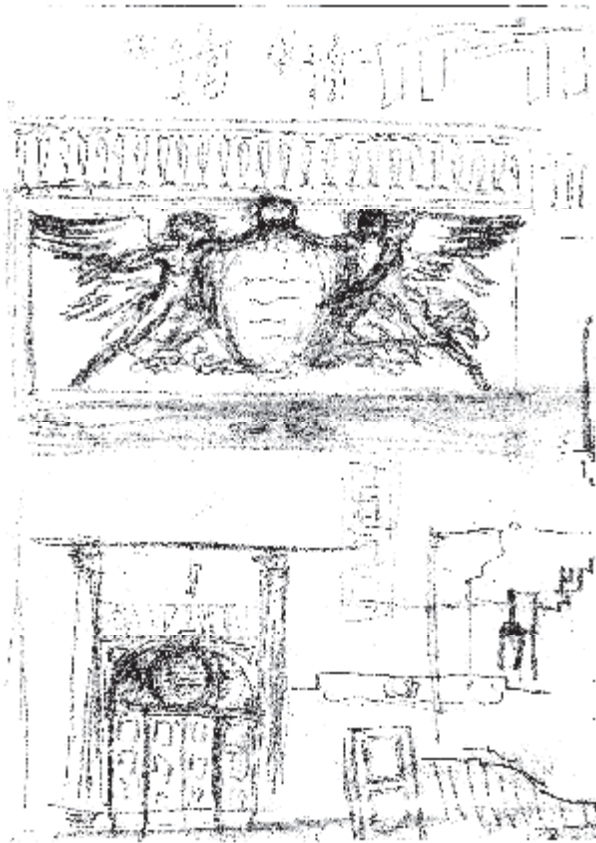
„Figuren endgültig 1,40 m“



Skizzen für 5 DM Münze



„Skizze Th. Georgii 1960“



III.5.2. Kopien nach Adolf v. Hildebrands Büsten

[Georgii hat alle Kopierarbeiten, die er von Hildebrands Werken fertigte, in seinen Verzeichnissen (GV I und GV II) nicht vermerkt / d. Verfasserin]

Carl Duisberg

Bronzebüste 1924

Bronzenachguss nach Hildebrands Bronzebüste von 1909

Ohne Abbildung

1909 wurde eine Marmorbüste nach Hildebrands Bronze von Erwin Kurz ausgehauen. 1924 ließ Carl Duisberg von Theodor Georgii einen Nachguss der Bronzebüste anfertigen als Geburtstagsgeschenk für seine Frau (Hass, S. 172, Abb. Bronzebüste von Hildebrand)

Pettenkofer, Max v.

Kopie nach einer Marmorbüste von Adolf v. Hildebrand

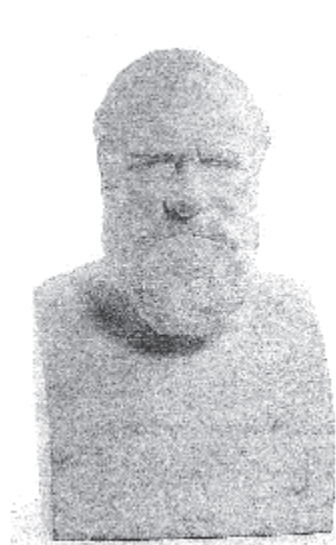
Marmorbüste 1929

Höhe 60 cm

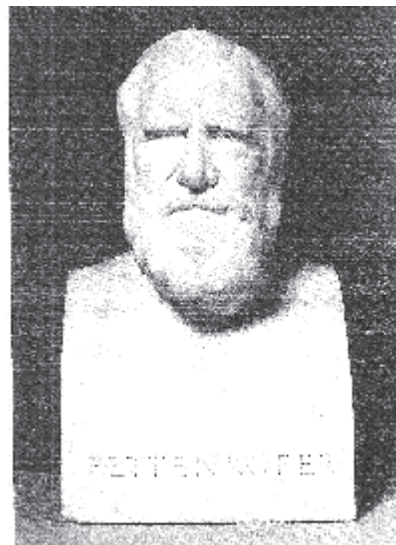
Inschrift auf hermenartigem Sockel: PETTENKOFER

Standort: München, Deutsches Museum

z. Zt. nicht ausgestellt



Marmorkopie von Th. Georgii 1929
Foto: Deutsches Museum München

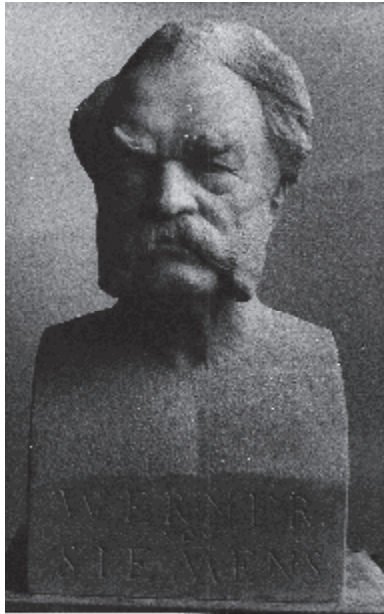


Marmorbüste von Hildebrand 1899
Foto: entnommen Hass, Abb.124

1899 hatte A. v. Hildebrand eine Marmorbüste aus eigener Initiative von Pettenkofer modelliert. Nach dem Freitod Pettenkofers 1901 blieb die Marmorbüste zunächst im Besitz Hildebrands, 1902 erwarb sie die Berliner Nationalgalerie (Hass, S. 141). 1929 stiftete die Stadt München dem Deutschen Museum eine Marmorkopie dieser Büste, die von Theodor Georgii, frei aus dem Stein gehauen, ausgeführt wurde.

Siemens, Werner von
Marmorbüste 1936
Marmorkopie nach Hildebrands Gipsbüste von 1892

Inscription auf Sockelstreifen: WERNER / VON / SIEMENS
Beschriftung rechte Seite: Nach A. v. H. frei Th. Georgii
Standort: München, Deutsches Museum



Th. Georgii Marmorbüste 1936
nach einem Gipsmodell von Hildebrand
Foto: NL Th. Georgii



A. v. Hildebrand Bronzestatuette 1902

Foto: entnommen Hass, Abb. 91

Werner v. Siemens ließ sich im Herbst 1892 in Starnberg von Hildebrand modellieren, die Marmorbüste wurde im Dezember fertig. Eine Gipsform der Büste erreichte Siemens in Berlin an seinem Todestag (5. Dez. 1892). Von dieser wurde 1902 ein Bronzeguss angefertigt (Hass, S.120). Th. Georgii schlug 1936 die Büste von Siemens frei aus dem Marmor, nach einem Gipsmodell von Hildebrand. Eine alte Aufnahme aus dem Nachlass des Künstlers trägt die rückseitige Beschriftung: „*Werner von Siemens meine Ausführung einer II. Marmorbüste der Büste Hildebrands.*“

III.5.3. Anonyme Büsten und Werke im Nachlass von Theodor Georgii

Büsten Nachlass in Höhenrain



Gipsbüste 1912
Höhe: 50 cm, Signatur: 1912 TG (lig.)
Nicht im Verzeichnis GV II
Foto: Stefani



Gipsbüste 1961
Goldpatina Höhe 46 cm
Signatur: Th. Georgii 1961
Foto: Stefani



Kleine Gipsbüste
Höhe 30 cm

Foto: Stefani



Gipsbüste
Höhe ca. 38

Foto: Stefani

Büsten nach alten Aufnahmen im Nachlass aus der Wiener Zeit 1935-38



„Mein Atelier in Wien 1935-38“



Tonbüste 1935
Negativrolle Nr. 28 ist beschriftet:
„Wien 1935 Juni/Juli Büste von Domar?“
[Goffred Domanig?/ d. Verfasserin]



Tonbüsten um 1936



Tonbüste 1936
Die Negativrolle Nr. 41 ist beschriftet:
„1936 Ton für Bronze Dieter Ripp ?“



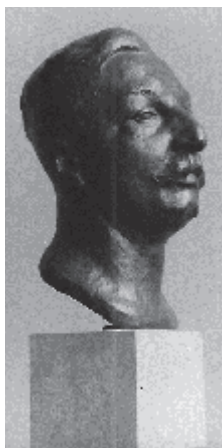
Tonrelief 1936
Foto beschriftet: „Tonmodell nat. Grim“



Tonbüste um 1936



Tonbüste um 1936



Bronzebüste um 1936



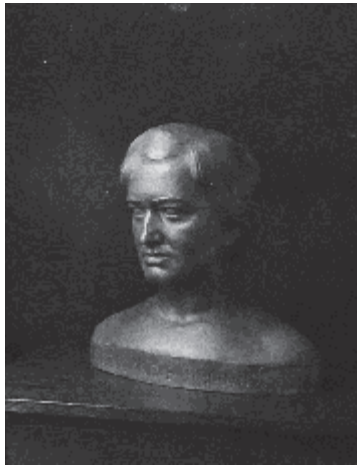
Tonbüste um 1936
Negativrolle Nr. 31 beschriftet:
„Romarzken ?“



Tonbüste 1936
Negativrolle Nr. 22 beschriftet:
„Wien 1936“



Tonbüste 1936
Negativrolle Nr. 25 beschriftet:
„Wien Sommer 1936 Büste Rommy“



Bronzebüste? Wien
„Burjan“

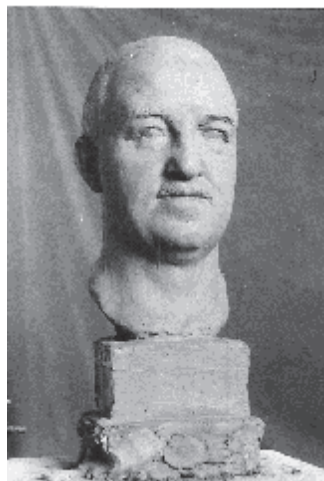


Tonbüste
[Kurt v. Schuschnigg? Wien/d. Verfasserin]

Büsten nach Aufnahmen aus dem Nachlass: Name und / oder Zeit unbekannt



Bronzebüste



Tonbüste



Tonbüste



Tonbüste



Tonbüste



beschriftet: „Studie für Relief“



Tonrelief



Bronzebüste



Gipsbüste?



Bronzebüste



Tonbüste



Gipsrelief 1942
Signatur: Th.G 1942



Gipsrelief 1943
Signatur: Th.G 1943

Werke nach alten Aufnahmen aus dem Nachlass von Th. Georgii, die nicht im Verzeichnis angegeben sind



Hockender Jüngling mit Wasserkrug o.J.
Tonentwurf



Kugelspieler o. J.
Tonskizze



Inschrift: REGINA ANGELORUM /
ORA PRO NOBIS
Ton



Ton



Hl. Agnes
Terrakotta glasiert
ovales Relief



Maria
Terrakotta glasiert
ovales Relief



„Skizzen von Th. Georgii“.
Terrakottareliefs



Madonna Tondo



Inschrift unten: IN REGINA COELI LAETARE
Terrakotta



Grabstein „Guter Hirte“, Bayer. Wald



Auferstehung Christ



Madonna mit Christus u. Johannes



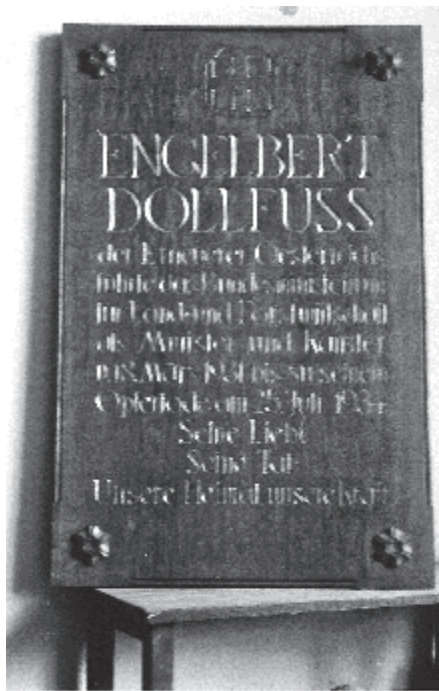
Zwei Engel Inschrift: Der Tod ist das Tor zu Leben

III.6. Nachtrag Werke

6.1. Gedenktafel Engelbert Dollfuß 1936 Bronze

Inschrift: ENGELBERT/DOLLFUSS/
Der Erneuerer Österreichs/ führte das Bundesministerium/
Als Minister und Kanzler/v.18.März 1931 bis zu seinem/
Opfertod am 25. Juli 1934/ Sein Lieb/Sein Tat:/
Unsere Heimat unsere Kraft

Standort: unbekannt



Wie aus Georgiis Bericht über seine Wiener Zeit zu entnehmen ist (NL Th. Georgii), erfuhr der Künstler 1935 aus Deutschland, dass die Anfertigung einer Büste von Dollfuß „nicht ratsam“ wäre. Zwei Jahre nach dessen Ermordung ist diese Gedenktafel entstanden, die nur als Negativ im Nachlass von Georgii erhalten ist. Die Negativrolle ist beschriftet: „Wien 1936“

Quelle: NL Th. Georgii „Bericht über meine Wiener Zeit“; Negativrolle Nr. 25 (beschriftet)
Foto: Negativabzug aus dem Nachlass des Künstlers

6.2. Gedenktafel für die Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ 1946 Jura Marmor

Höhe 120 cm, Breite 160 cm, glatt geschliffen
Zehnzeiliger Text eingraviert, Buchstaben 8 cm

Inschrift: HUMANITATEM AMPLEXI/ INHUMANA NECE PERIERUNT/
WILLI GRAF KURT HUBER HANS/LEIPELT CHRISTOPH PROBST/
ALEXANDER SCHMORELL/ HANS SCHOLL SOPHIE SCHOLL/
ANNIS MCMXLIII ET MCMXLV/SIC VERSUS ILLE ANIMUS ET IN/
ALIENUM NON VENTURUS ARBI/TRIUM PROBATUR SENECA EPXIII

Die mit Menschlichkeit erfüllten, sind eines unmenschlichen, gewaltsamen Todes gestorben
Willi Graf, Kurt Huber, Hans Leipelt, Christoph Probst, Alexander Schmorell, Hans Scholl, Sophie Scholl in den
Jahren 1943 und 1944. So bewährt sich jene Gesinnung, die wahr ist und niemals dem Urteil anderer
unterworfen sein will Seneca Epistel XIII
Standort: München, Ludwig-Maximilians-Universität, Lichthof, nördliche obere Galerie



Schon im November 1945 wurde nach einer Gedenkfeier für die Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ in der Münchner Universität Georgii der Auftrag erteilt, eine provisorische Gedenktafel für die Widerstandsgruppe anzufertigen, die am 2. November 1946 im 1. Obergeschoß neben der Eingangstür zur Großen Aula im Altbau enthüllt werden konnte. 1957 wurde die Tafel versetzt und in die nördliche obere Galerie in die Wand eingelassen. Dies ist die Stelle, von der aus Hans und Sophie Scholl am 18. Februar 1943 ihre Flugblätter in den Lichthof geworfen haben. So wird noch heute der Ort des historischen Ereignisses markiert, obwohl die Inschrift auf der Tafel inzwischen nur schwer zu entziffern ist (Benzberg). 1958 wurde wie geplant im Lichthof ein größeres Bronzerelief von dem Münchner Bildhauer Lothar Dietz angebracht. Daneben befindet sich die 1997 eingerichtete „Denkstätte Weiße Rose“. Eine Bronzebüste von Sophie Scholl (Bildhauer Nicolai Troger) wurde am 22. Februar 2005 - Jahrestag der Hinrichtung- enthüllt.

Lit.: Vgl. Benzberg, Christiane: Denkmäler für die Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ in München und Hamburg. Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1993 (Übersetzung nach Benzberg); Vgl. Landeshauptstadt München: Themen Geschichts Pfad. Orte des Erinnerns und Gedenkens. Nationalsozialismus in München. München 2011
Foto: Stefani