

Max von Widnmann und seine Denkmäler.

**Zu Werk und Rezeption eines
Münchener Bildhauers des Klassizismus**

Mit einem Verzeichnis der Hauptwerke

Inauguraldissertation

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

vorgelegt von

Charlotte Meinardus-Stelzer

aus München

München 2018

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Hubertus Kohle

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juli 2017

M A X V O N W I D N M A N N

und seine Denkmäler.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Max von Widnmann". The signature is fluid and cursive, with a large, decorative flourish over the letter "o" in "von".

Zu Werk und Rezeption eines Münchner
Bildhauers des Klassizismus

Mit einem Verzeichnis der Hauptwerke

Charlotte Meinardus-Stelzer

TEIL 1: TEXT

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|-----|
| I. EINLEITUNG..... | 1 |
| 1.1 Einführung | 1 |
| 1.2 Forschungsüberblick | 5 |
| 1.3 Fragen und Methoden | 16 |
| II. BILDHAUEREI IN MÜNCHEN – EIN KUNSTSINNIGER KÖNIG UND WIDNMANNS ANFÄNGE | 20 |
| 2.1 Zu Form und Bedeutung des Denkmals bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts | 20 |
| 2.2 „Bildner seines Volkes“ – Plastische Künste unter König Ludwig I. von Bayern | |
| 25 | |
| 2.3 Herausforderungen und Perspektiven Max von Widmanns als junger Bildhauer seiner Zeit..... | 32 |
| III. KÜNSTLERISCHES ARBEITEN UNTER MONARCHISCHEN KONDITIONEN – ZU WIDNMANNS HAUPTWERK..... | 42 |
| 3.1 König Ludwig I. von Bayern als Auftraggeber – Finanzierung, Auftragsvergabe und Künstlerhonorar | 42 |
| 3.2 Von den Büsten der Walhalla zum Orlando di Lasso-Denkmal..... | 49 |
| 3.2.1 Bedeutende Büsten im Auftrag König Ludwig I. | 49 |
| 3.2.2 Aufträge zu den ersten Kolossalstandbildern..... | 59 |
| 3.3 Zu Material und Technik des Bronzegussverfahren | 68 |
| 3.4 Auf Erfolgskurs – Arbeiten zwischen Abdankung 1848 und Tod König Ludwigs I. 1868 | 75 |
| 3.4.1 Denkmäler von der Stadtverwaltung für ihre Bürger..... | 75 |
| 3.4.2 Künstler, Dichter und Bischöfe zur Bildung des Volkes – weitere Denkmäler von München bis Columbus in Ohio, USA..... | 80 |
| 3.4.3 „Auf die dankbaren Münchner“ – das Reiterstandbild König Ludwig I. von Bayern als Widmanns größtes Werk..... | 94 |
| IV. KUNST UND GUNST UNTER KÖNIG MAX II. UND KÖNIG LUDWIG II. | 102 |
| 4.1 Ein unvollendetes Denkmal und der Tod König Ludwigs I. als Wendepunkt | 102 |
| 4.2 Ein Konkurrenzmodell zum Max II.-Denkmal und weitere unausgeführte Projekte | 111 |

| | |
|---|------------|
| 4.3 Widmanns Nachwirkung und das klassische Denkmal des 19. Jahrhunderts in der Kritik | 118 |
| V. AKTUELLE REZEPTION WIDNMANNS SOWIE DAS DENKMAL IM ÖFFENTLICHEN RAUM MÜNCHENS HEUTE | 130 |
| 5.1 Würdigung alter Denkmäler durch Restaurierung? | 130 |
| <i>EXKURS: Technischer Vorgang der Restaurierung eines Bronzedenkmals am Beispiel des Bischof Johann Michael Sailer-Standbilds in Regensburg.</i> | 133 |
| 5.2 Denkmäler im doppelten Einsatz – Entehrung oder Symbiose? | 138 |
| 5.2.1 Castor und Pollux und Andreas Weizsäckers <i>Contrade dell' Arte</i> | 138 |
| 5.2.2 Denkmal Orlando di Lassos als Michael-Jackson-Erinnerungsstätte | 140 |
| 5.3 Erweiterung des Denkmalbegriffs am Beispiel des temporären Münchener Kunstprojekts <i>A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich</i> | 142 |
| 5.3.1 Konzept und Gestaltung..... | 142 |
| 5.3.2 Alexander Laners <i>Schöner Wohnen</i> – eine Arbeit in und auf dem Sockel..... | 146 |
| 5.3.3 David Shrigleys <i>Bubblesplatz</i> als zweites Doppeldenkmal | 149 |
| VI. WIDNMANNS DENKMÄLER – „ALTSTOFF DER GESCHICHTE ODER NOTWENIGE ERINNERUNGSOBJEKTE?“ – FAZIT UND AUSBLICK..... | 152 |
| VII. LITERATURVERZEICHNIS | 163 |
| 7.1 Archive..... | 163 |
| 7.2 Bibliographie..... | 163 |
| 7.3 Weiterführende Literatur und Internetquellen | 204 |
| VIII. ANHANG | 207 |
| 8.1 Abbildungs- und Dokumentenverzeichnis..... | 207 |
| 8.2 Abbildungen und Dokumente | 208 |

TEIL 2: VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE

INHALTSVERZEICHNIS

| | | |
|------|---|-----|
| I. | VORBEMERKUNGEN..... | 225 |
| II. | WERKE..... | 226 |
| 2.1 | Denkmäler und Standbilder..... | 226 |
| 2.2 | Büsten..... | 261 |
| 2.3 | Gruppen..... | 292 |
| 2.4 | Statuetten, Modelle und Reliefs..... | 300 |
| 2.5 | Skizzen, Zeichnungen und Ölgemälde..... | 320 |
| 2.6 | Verschollene und in der Literatur erwähnte Werke..... | 332 |
| III. | KURZBIOGRAFIE DES KÜNSTLERS..... | 335 |

I. EINLEITUNG

1.1 Einführung

Denkmale haben außer der Eigenschaft, daß man nicht weiß, ob man Denkmale oder Denkmäler sagen soll, noch allerhand Eigenheiten. [...] Das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden [...]; aber gleichzeitig sind sie durch irgendetwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehen zu bleiben.¹

So beschreibt Robert Musil² den Aufmerksamkeitsverlust der klassischen bronzenen Denkmäler des 19. Jahrhunderts in seinem kurzen Essay *Denkmale* aus dem Jahr 1936. Bislang fokussierten sich Debatten über den Stellenwert historischer Denkmäler in deutschen Städten vorwiegend auf jene, die im Kontext des Ersten und Zweiten Weltkrieges entstanden sind. Auch wird aktuell explizit über Formen und Möglichkeiten der Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus diskutiert. Doch bislang fehlt eine Auseinandersetzung mit der Entstehung und dem Kontext der zahlreichen Personendenkmälern aus dem 19. Jahrhundert, wo die vorliegende Arbeit ansetzt.

Ursprünglich hatten Denkmäler des 19. Jahrhunderts die gemeinsame Intention, durch ihre Anwesenheit ein Gedenken zu erzeugen – an eine Epoche, einen Herrscher oder an einen bestimmten Menschen, das Augenmerk auf sich zu ziehen und die Gefühle in eine andächtige und monumentale Richtung zu leiten.³ Denkmäler dieser Art sollten im Namen ihrer Erbauer bestimmte Botschaften manifestieren und in die folgenden Generationen übertragen, wo es galt vom Betrachter bemerkt und verstanden zu werden. So gesehen lassen sich diese Monamente als Sender

¹ Musil 1978 (1936), S. 506.

² Robert Musil (1880-1942) war österr. Schriftsteller und Theaterkritiker; weiteres zu Robert Musil siehe: Corino 1997, S. 632-636.

³ Vgl. Musil 1978 (1936), S. 506ff.

bezeichnen, die bestimmte Informationen ausstrahlen. „Anscheinend erreichen die Signale jedoch nicht immer den Empfänger.“⁴

Obgleich wir täglich, sei es im Alltag oder bei Städtebesuchen, mit traditionellen Denkmälern des 19. Jahrhunderts konfrontiert sind und man ihnen förmlich ausweichen muss, nehmen wir sie nicht bewusst wahr. Sie stehen an prominenten Plätzen, werden jedoch kaum wahrgenommen. Würde man sie dagegen unangekündigt von ihrem Standort entfernen, riefe das deutlich mehr Aufmerksamkeit, in Form von Verwirrung, hervor. Dabei scheint den meisten Passanten weitestgehend unklar zu sein, wer oder was von welchem Künstler als Denkmal und mit welchem Zweck geschaffen wurde. Durch dieses „fehlgeschlagene“ Senden entziehen sich unsere Sinne dem Monumentalen und lassen die Denkmäler nahezu unsichtbar in das Stadtbild einfließen.⁵

Der Höhepunkt der klassischen erzernen Denkmäler, wie sie heute unter anderem in München verteilt sind, bildet den Kern der Denkmalskunst des 19. Jahrhunderts. Es war die Epoche mit der beträchtlichsten Anzahl⁶ an Bronzedenkmälern, die hauptsächlich durch Aufträge der Monarchen dieses Zeitalters entstanden. Als Hauptauftraggeber für Bayern galt dabei König Ludwig I.⁷, der München in seiner Regierungszeit von 1825 bis 1848 und darüber hinaus zur renommierten Kunst- und Residenzstadt formte. Zahlreiche Bildhauer arbeiteten für den Monarchen und schufen, neben anderen Werken, eine beträchtliche Menge an Denkmälern. Unter ihnen – ein heute nahezu unbekannter Bildhauer – war der 1812 in Eichstätt geborene Maximilian von Widnmann (Abb. 1).

In München begegnet man den überlebensgroßen Statuen eines Friedrich Schiller (WV-Nr. 10), Lorenz von Westenrieder (WV-Nr. 3) oder Orlando di Lasso (WV-Nr. 2), der Nike auf dem Maximilianeum (WV-Nr. 12), dem Jakob von Bauer-Denkmal in den Flaucher-Anlagen (WV-Nr. 29) oder der Gärtner-Büste (WV-Nr. 16) auf dem Gärtnerplatz. Diese Denkmäler sind unter anderem Werke des Bildhauer-Professors Max von Widnmann. Sie befinden sich mitten im städtischen Leben Münchens an prominenten Plätzen und sind dennoch den Passanten und Bewohnern der Stadt nicht

⁴ Jochman 2001, S. 15.

⁵ Vgl. Musil 1978 (1936), S. 506ff.

⁶ Zum Ende des 19. Jahrhunderts gab es in Deutschland annähernd 800 öffentliche Standbilder, vgl. Menzhausen 1963, S. 1.

⁷ Ludwig I., König von Bayern (geb. 25.08.1786 in Straßburg, gest. 29.02.1868 in Nizza) regierte von 1825 bis 1848, vgl. Kraus 1987, S. 367-374.

mehr präsent. Dabei sind seine Denkmäler als eine Art Archiv der historischen Entwicklung Münchens zu deuten. 1895 gestorben⁸, lässt sich Max von Widnmann als deutscher Bildhauer künstlerisch in den Stil des realistischen Klassizismus einordnen⁹. Er war zu Zeiten König Ludwig I. ein gefragter Bildhauer, von dem er Aufträge für Denkmäler in ganz Deutschland erhielt.

Die vorliegende Arbeit liefert erstmals eine umfassende, differenzierte Analyse und Charakterisierung von Widnmanns Œuvre und verzeichnet alle plastischen Werke in einem ausführlichen wissenschaftlichen Werkkatalog (Teil 2). Ziel ist es, das Leben und Werk Max von Widnmanns der Vergessenheit zu entreißen, genauer zu analysieren und kunsthistorisch einzuordnen. Dabei wird im Hinblick auf Widnmanns größte Arbeiten die Entwicklung der Denkmalskunst des 19. Jahrhunderts sowie der Gegenwart untersucht.

Für die Ewigkeit gemacht, verkünden die klassischen Denkmäler eine auf Dauer anlegte Botschaft, wodurch die „[...] Zukunft [...]“ auf die Aussage des Denkmals verpflichtet [wird]¹⁰. Im Zuge des Aufmerksamkeitsverlustes haben sie meist nur noch die Funktion lokaler und sozialer Orientierungspunkte im Gesamtgefüge einer Stadt. „Schon längst, bevor ihr Auftrag nicht mehr verstanden wird, scheint Bedeutungslosigkeit ihr wesentliches Merkmal zu sein.“¹¹ Es stellt sich daher die Frage nach dem Sinn ihrer Existenz und es deutet sich ein Widerspruch zwischen Intention und Rezeption an. Die angelegte Dauerhaftigkeit der Denkmäler und das stete Fortschreiten der Gesellschaft und Politik führten zu Belanglosigkeit.¹² Um ihre Wahrnehmung wieder zu steigern, muss der Mensch sie einer Zweckentfremdung unterziehen, sei es durch Umfunktionierung oder als Vorlage für denkmalbezogene Kunst im öffentlichen Raum. Heutzutage wirkt die ursprüngliche Botschaft der Denkmäler überholt, jedoch „[...] scheint das Denkmal immer lauter und vernehmlicher die Sprache des Alten herauszuschreien; eine Sprache, die die Welt nun nicht mehr hören will. Es wird lästig, unbequem, aber erstmals auch: sinnvoll“¹³.

⁸ Vgl. Kunstchronik 1894/95, Neue Folge, Jg. 6, Nr. 19, S. 296.

⁹ Im Laufe Max von Widnmanns Lebenszeit entwickelten sich verschiedene Kunstrichtungen vom Klassizismus, Historismus, Realismus, Naturalismus bis zur Neorenaissance, die ihren Aufschwung hatten und wiederum von anderen Strömungen abgelöst wurden.

¹⁰ Westheider 1993, S. 129.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Westheider 1993, S. 129.

¹³ Ebd., S. 130.

Durch ihre Arbeit für die Anneliese Senger Stiftung wurde die Autorin auf den Bildhauer Widnmann aufmerksam. Gegründet 2006 als gemeinnützige, rechtsfähige Stiftung in München, die von der Stiftungsaufsicht der Regierung von Oberbayern anerkannt wurde, teilt sich ihr Stiftungszweck in zwei Bereiche auf: Der eine beabsichtigt die Unterstützung bedürftiger Kinder und Jugendlicher. Der zweite Stiftungszweck kümmert sich um das Leben und Werk des Bildhauers Maximilian von Widnmann, ehemaliger Professor an der Akademie der Künste in München. Sein Andenken soll gewahrt und sein künstlerischer Nachlass gesichert werden.

Zur Themenpezifität hinzu kommen die spezielle, aus persönlichem Interesse gewählte Befassung mit der Bildhauerei des Klassizismus im Grundstudium der Kunstgeschichte sowie die Bearbeitung eines klassizistischen Denkmals im Rahmen der mündlichen Magisterabschlussprüfung.

Da bisher in der Literatur über den Bildhauer Widnmann und sein Werk nicht rezipiert wurde, dient diese Arbeit, neben der professionellen Sicherung seines künstlerischen Nachlasses für die Senger Stiftung, als allgemeine Quelle. Sie setzt sich, neben dem Werk Widnmanns, zugleich mit dem Thema der Denkmalskunst heute im öffentlichen Raum Münchens auseinander und versucht die Funktionen „traditioneller“ sowie moderner Denkmalskunst eingehend und kritisch zu hinterfragen.

1.2 Forschungsüberblick

Für die kunsthistorische Betrachtung von Max von Widnmanns Werk ergibt sich eine Arbeitsgrundlage, neben den erhaltenen Quellen, durch die Sekundärliteratur. Die Quellenlage der vorgelegten Forschungsarbeit ist in den theoretischen Punkten gut ausgestattet. Zum Thema Denkmal vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart steht ausreichend Literatur zur Verfügung.

Der folgende Abriss bildet zunächst einen chronologischen Überblick der Forschung zum Thema Denkmalskunst im 19. Jahrhundert und heute. Darüberhinaus werden die wichtigsten Quellen zur Analyse des Werkes Widnmanns genannt.

Einen wichtigen Bestandteil der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts bildete, neben Büsten, Kirchenfiguren und Grabmälern, die Denkmalskunst. Als ursprüngliche Herkunft des Begriffs *Denkmal* im deutschsprachigen Raum lässt sich eine Quelle aus dem Alten Testament, Zweites Buch Mose, Kapitel 13, Vers neun¹⁴, von Martin Luther aus dem Jahre 1523 nennen. Luther übersetzt dort das griechische Wort *mnemosynon*, bzw. das lateinische *monumentum*, mit *Denckmal*.¹⁵ Letzteres lässt sich als Wortneuschöpfung Luthers vernehmen, da es bei älteren Sprachstufen und verwandten Sprachen fehlt. Vielmehr wurde er, im Gegensatz zur Bedeutung des historischen antiken und heutigen Begriffs, als „Gedächtnisstütze“ und „Erinnerungszeichen“ im weiteren Sinne gebraucht.¹⁶ Ab hier benennt der Begriff Denkmal, der synonym mit dem Wort Monument verwendet wird, jeden Gegenstand, der ein allgemeineres Interesse auf sich zieht. Im Verlauf der Zeit entwickelte sich dieser Begriff bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer unabgegrenzten, sehr weiten Denkform¹⁷ und wurde in der Literatur heterogen diskutiert.¹⁸ Zeitlich wird hier im 18. Jahrhundert angesetzt, um den Rahmen des Themenschwerpunkts einzugrenzen.

Die *Ökonomische Enzyklopädie* von 1776¹⁹ beschreibt das Denkmal oder Monument als ein an öffentlichen Plätzen stehendes Kunstwerk, das „[...] als ein Zeichen das

¹⁴ Vgl. Alings 1996, S. 3.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. Spohr 2011, S. 9.

¹⁷ Vgl. Selbmann 1988, S. 1.

¹⁸ Vgl. Krünitz 1776, Bd. 9; vgl. Fröhner 1994; vgl. Conversations-Lexicon 1815, Bd. 3, S. 104-106; vgl. Scharf 1984, S. 9.

¹⁹ Die *Ökonomische Encyclopädie* ist eine deutschsprachige Enzyklopädie, die hauptsächlich von Johann Georg Krünitz zwischen 1773 und 1858 verfasst wurde. Sie bildet eine bedeutende Quelle zu

Andenken merkwürdiger Personen oder Sachen, beständig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen soll“²⁰. Zu dieser Gattung zählen Grabmäler sowie Statuen verdienstvoller Personen, Trophäen, Triumphbögen, Ehrenpforten und Werke der Baukunst.²¹ Die sprachliche und inhaltliche Differenzierung des Begriffs findet sich in deutschen Wörterbüchern von 1793 und 1807 wieder. Zu dieser Zeit wurde allmählich mit der Errichtung von Denkmälern für historische Ereignisse begonnen. Die Begriffe *Gedächtnis (-hilfe)* und *Denkmal* wurden nun ab 1793 in den Lexika als eigenständige Wörter angegeben. Im 19. Jahrhundert setzte sich eine zweifache Differenzierung des Denkmalbegriffs durch, wobei der Begriff *Überrest* eingeführt wurde. Der Denkmalbegriff nuancierte sich wiederum, was seine Bedeutung für die steigende Denkmalerrichtung im 19. Jahrhundert verdeutlicht.²²

Das *Conversations-Lexicon*²³ von 1815 erfasst eine gewisse Systematik des Denkmalbegriffs. Es wird unterschieden zwischen „Erinnerungen aus der Zeit und Erinnerungen an die Zeit“²⁴. Dabei handelt es sich um vergangene Zeichen, die ein bestimmtes Gedenken wecken wollen und erwecken können. Ersteres meint Denkmäler, die bewusst als Denkmäler geschaffen wurden und Zweites bezieht sich auf die dem Menschen erst im Nachhinein bewusst gewordenen Denkmäler, welche somit nachträglich Denkmalcharakter erhalten haben.²⁵

In seinen Vorlesungen *Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte* um 1860 beschreibt Johann Gustav Droysen²⁶ Denkmäler als Überreste, die aus einer vergangenen Zeit für künftige Geschlechter Zeugnis über einen bestimmten Vorgang geben und die Vorstellungen über denselben fixieren wollen.²⁷

In Bezug auf den Denkmalüberfluss gegen Ende dieser Epoche und Widmanns Hauptschaffenszeit, kann nicht allen Werken eine freie künstlerische Schöpfung zugesprochen werden. Zunächst waren die beabsichtigten Intentionen und der Pathos dahinter authentisch. Mit der Zeit strebte man dabei zunehmend nach dem Besten

Wirtschaft und Technik in der Zeit zwischen Aufklärung und Industrialisierung, vgl. Krünitz 1776; vgl. Fröhner 1994.

²⁰ Krünitz 1776, Bd. 9, S. 93.

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. Alings 1996, S. 4f.

²³ Conversations-Lexikon 1815; Im 20. Jahrhundert wurden die bestehenden Konversationslexika zu Enzyklopädien umgewandelt.

²⁴ Ebd., Bd. 3, S. 104.

²⁵ Vgl. Scharf 1984, S. 9.

²⁶ Johann Gustav Droysen (1808-1884) war ein deutscher Historiker; weiteres zu Gustav Droysen siehe: Droysen 1977, S. 50-61.

²⁷ Vgl. Droysen 1977, S. 50.

und Größten. Umso größer und üppiger, desto besser und sinnverdeutlichender. Doch wo Steigerung ins Unermessliche tritt, folgt bald das Ende der übertriebenen Begeisterung. Folglich genügte die Überlebensgröße allein nicht mehr. Es entstand der Sockel, wie man ihn von den Denkmälern aus dem 19. Jahrhundert kennt. Zum Sockel gesellten sich allegorische Figuren am Fuße des Dargestellten mit bestimmten Attributen in der Hand. Häufig war der Standort ohne Bezug und lies die Denkmäler noch verlorener erscheinen. Obgleich sie auf großen Plätzen oder an Knotenpunkten von Straßen standen, hatten sie keinen weiteren Bezug zu den umgebenden Gebäuden.

Obgleich er durch diese Aufträge Arbeit hatte, waren Denkmale für den Bildhauer als Künstler folglich in Ausbildung seiner künstlerischen Fähigkeiten nicht besonders förderlich. Zudem erweist es sich aus finanzieller Sicht als fragwürdig, weshalb solche immensen Geldsummen in diese Projekte flossen, denn²⁸ „[...] wir vergeuden Millionen in der Anlage von Werken, die weder unserem Wohlbefinden, noch der Kunst, noch irgendwelcher guten Sache dienen; in Werken, [...] deren Wert gleich Null ist.“²⁹

Zum Ende des 19. Jahrhunderts hin prägt der Wiener Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Alois Riegl³⁰ mit dem Aufsatz *Der moderne Denkmalkultus*³¹ den bis heute vom Gedanken der Entwicklung ausgehend maßgeblichen Denkmalbegriff. Riegl stellt hier die Vergangenheitswerte eines Denkmals, also den gewollten Erinnerungswert, den Gegenwartswerten wie Gebrauchs- und Kunstwert entgegen.³² Mit dem Blick auf die Denkmalpflege, fasst Riegls Theorie die Menge von denkmalkritischen Aufsätzen in ein theoretisches System zusammen. Er erarbeitet einen Katalog von abstrakten Denkmalwerten, welche den Denkmalbegriff im Ganzen erfassen. Er unterteilt in gewollten Erinnerungswert, historischen Wert und Alterswert. Diesen Vergangenheitswerten stellt er sogenannte Gegenwartswerte gegenüber.³³ Von Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind die „gewollten“ Denkmäler, dabei nicht berücksichtigt werden „historische Denkmäler“, die erst später dazu dienen sollten, an die Vergangenheit zu erinnern sowie

²⁸ Vgl. Muther 1914, S. 62ff.

²⁹ Muther 1914, S. 66.

³⁰ Weiteres zu Alois Riegl (1858-1905) siehe: Dvorak 1929, S. 279-298.

³¹ Vgl. Riegl 1903.

³² Vgl. Schlie 2002, S. 12f; vgl. Riegl 1903; vgl. Bacher 1995.

³³ Weiter dazu siehe: Alings 1996, S. 10-13.

„Altersdenkmale“. Laut Riegl bilden Altersdenkmale jedes Werk, das von menschlicher Hand geschaffen wurde, ohne Hinterfragen seiner ursprünglichen Funktion oder Bedeutung. Voraussetzung sei allein der hohe Alterswert und die Existenz bis in die Gegenwart.³⁴ Im Zusammenhang mit den hier bearbeiteten, „gewollten“ Denkmälern ist es von Interesse, aus welchen Beweggründen ein Denkmal im 19. Jahrhundert geschaffen wurde, wie es damals sowie gegenwärtig aufgenommen und beurteilt wurde und wird.

In der Ideologie des Nationalsozialismus wurde rege über die Gestalt von Denkmälern nachgedacht. Die Plastik übernahm hier im Wesentlichen eine öffentliche und ausstattende Aufgabe. Bildhauerei, also baugebundener Plastik, kam dabei eine wichtige Rolle zu. Bedeutende Gebäude und Plätze von Staat sowie Partei wurden mit teilweise monumental ausfallenden Figuren versehen. Festgelegt wurde dies durch ein 1934 entstandenes Gesetz, das für alle Hochbauten des Reiches, der Länder und der Gemeinden galt. Bauwerke wurden somit zu architektonischen Kunstwerken, wiederum ein Mittel der staatlichen Propaganda und gleichzeitig Maßnahme zur Unterstützung „linientreuer“ Künstler.

Zusätzlich sollten auch privatwirtschaftlich errichtete Gebäude mit sogenannter „Kunst am Bau“ ausgestattet werden. Dabei handelte es sich meistens um figürliche Plastik, häufig Akte, an deren Formensprache sich ein direkter Bezug auf die Antike ablesen lässt. Ganz im Kontrast dazu steht die Malerei, denn mit der Aktion „Entartete Kunst“ wurde die Moderne nahezu ausgelöscht.

Sogenannte linientreue Bildhauer, welche die Aufgabe des Über-Menschenmaßes im Besonderen erfüllen konnten, waren Arno Breker (1900-1991) und Josef Thorak (1889-1952). In ihren Aktplastiken steigerte sich die Formensprache zu einem entpersönlichten, stark schematisierten Klassizismus in teilweise monumentalen Ausmaßen, mit dem idealtypischen Übermänner und -frauen stilisiert wurden. Viele dieser Plastiken wurden zerstört, einige befinden sich nach wie vor in Parks, auf Plätzen oder in Museen.³⁵

Bis nach dem Zweiten Weltkrieg blieb die „Kunst am Bau“ Leitlinie der Skulptur. Zwar waren die eingesetzten Künstler keine staatlich instrumentalisierten

³⁴ Vgl. Riegl 1903, S. 9f.

³⁵ Vgl. Brantl 2007; Skulpturen des Nationalsozialismus: Arno Breker, „Die Partei“, Auftragsarbeit für den Innenhof der neuen Reichskanzlei, 1940; Thorak, Josef, „Schreitendes Pferd“, auf Schulhof in Ising am Chiemsee, 1939; u.a.

„Ausführer“ mehr, doch waren die Entwürfe dabei weder innovativ oder besonders kritisch. Als am 1. Mai 1953 die Internationale Gartenbauausstellung (IGA) in Hamburg eröffnet wurde, nutzte man diesen Anlass für eine öffentliche Kunstdarstellung. Es entstand die Hamburger Aktion „Plastik im Freien“, womit man die Kunst einem breiteren Publikum präsentieren, als auch zugänglich machen wollte. Die Öffentlichkeit bekam nun internationale, moderne Kunst kostenlos und außerhalb des Museums zu sehen.³⁶

Mittig und Plagemann führen 1972 Untersuchungen an, die verdeutlichen, dass die Auseinandersetzung mit Denkmälern gleichwohl Erkenntnisse über die Sozialgeschichte bieten kann und dienen somit als Grundlage der Erforschung einer Gesellschaftsgeschichte.³⁷

Hier nimmt vor allem der erwähnte Volker Plagemann eine bedeutende Position ein. Plagemann engagierte sich als Kulturpolitiker für die kommunale Förderung der Kultur in deutschen Städten. Vor allem durch seine zahlreichen Publikationen und Vorträge, unter anderem zu den Themen der Museums- und Denkmalgeschichte sowie zur Kunst im öffentlichen Raum, erlangte er Bekanntheit. Plagemann war wichtiger Akteur der Kunst-Förderprogramme in Hamburg und Bremen.

Im Besonderen zu erwähnen sind hier die organisatorische Umsetzung des Bremer Modells *Kunst im öffentlichen Raum* und die praktische Gestaltung in den Hansestädten Bremen und Hamburg. 1973 wurde das Programm vom Bremer Senat beschlossen und löste somit die seit 1952 geltende „Kunst am Bau“-Regelung ab. Damit galt die Stadt bundesweit als führende, die Kunst im öffentlichen Raum als staatlich festgelegtes Kunstprogramm fixierte. Durch neue aktionistische Kunstformen, Skulpturen und Wandmalereien wollte man der Öffentlichkeit eine unmittelbare und dauerhafte Begegnung mit zeitgenössischer Kunst anbieten.

Nach Plagemanns Wechsel als Senatsdirektor zur Hamburger Kulturbörde löste auch dort 1981 ein neues Modell die Kunst am Bau-Regelung ab.

Bis heute ist das Bremer Projekt aktuell und lebendig geblieben, da weiterhin Diskussionen um die Kunst im öffentlichen Raum und ihrer Suche nach eigenen Möglichkeiten stattfinden. Dabei sind öffentliche Diskussionen und Kontroversen

³⁶ So wurde ein Erholungsraum mit der bildender Kunst verbunden. Man stellte etwa 50 Skulpturen namhafter deutscher und europäische Künstler auf. Darunter Werke von Rodin, Henri Laurens, Renee Sintenis und Aristide Maillol, vgl. Jung, Irene: Die Eroberung des Hamburger Alsterufers, Hamburger Abendblatt, 13.05.13.

³⁷ Vgl. Mittig 1972.

ein wichtiger Aspekt des Bremer Programms. Mit den Programmen zeigt sich, dass, neben der Architektur, die Kunst im öffentlichen Raum zur inneren Struktur öffentlicher Räume beiträgt.³⁸

In den 1970er Jahren hatten sich nun die Zuständigkeiten für die öffentliche Kunst verändert. Nicht nur mehr Fachleute der Bauverwaltung waren für die künstlerische Gestaltung des öffentlichen Raums zuständig, sondern zusätzlich Kultur- und Kunstkennner. Zudem wurden auch Künstler bei der Planung mit einbezogen und konnten bei der Realisierung von Kunstwerken mitwirken. Somit veränderte sich die Kunst, vor allem die Skulptur, in ihrer alt gewohnten Form und Anhängigkeit, hin zur Unabhängigkeit, die gleichzeitig auch immer Unverständnis hervorrufen kann.³⁹ 1984 behandelt Helmut Scharf in seinem Buch *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals* Denkmäler vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Ausgehend von Mittigs und Plagemanns Denkmal-Begriff, rationalisiert er die Funktion von Denkmälern weiter.

Ende der 1980er Jahre definiert der Autor Jochen Spielmann, in Anlehnung an Plagemann und Mittig, Denkmäler folgendermaßen:

Das Denkmal ist ein von einer bestimmten Gruppe in der Öffentlichkeit an einem bestimmten Ort errichtetes und für die Dauer bestimmtes selbständiges Kunstwerk, das an Personen und Ereignisse erinnern soll. Das Denkmal ist als Symbol in der politischhistorischen Auseinandersetzung in einer Gesellschaft die Manifestation des Geschichtsbewußtseins. Es erfüllt darin die Funktionen der Identifikation, Legitimation, Repräsentation, Antizipation, Interpretation und Information. Das Denkmal bedarf, um Denkmal zu sein und zu bleiben, der rituellen Rezeption. Über das Objekt selbst lässt sich das Denkmal nicht definieren, nur über seine Funktion in der Öffentlichkeit.⁴⁰

Das Denkmalschutzgesetz Bayerns von 2009 beschreibt Denkmäler als von Menschen geschaffene Sachen oder Teile, die in vorangegangener Zeit entstanden sind. Die Erhaltung dieser liegt, auf Grund ihrer geschichtlichen, künstlerischen, städtebaulichen, wissenschaftlichen oder volkskundigen Bedeutung, im Interesse der

³⁸ Mehr zur Kunst im öffentlichen Raum Bremen siehe: <http://www.kunst-im-oeffentlichen-raum-bremen.de/programm.html>, aufgerufen am 12.01.18.

³⁹ Vgl. <http://www.dw.com/de/kunst-im-oeffentlichen-raum/a-6524804>, aufgerufen am 10.01.18.

⁴⁰ Spielmann 1988, S. 8.

Allgemeinheit. Der Denkmalbegriff der Gegenwart orientiert sich an den Richtlinien der Denkmalpflege. Wissenschaftlich abstrakt und weitumfassend festgehalten, hat er die Eigenschaft, wertfrei und politisch neutral zu sein. Geleitet wird er von einer gesellschaftlich anerkannten Schutzwürdigkeit vergangener Überreste und dem allgemeinen Interesse daran.⁴¹ Recht auf Schutz und Pflege haben Dinge wie Skulpturen, Gebäude, Brücken, Gärten, Bücher, aber auch Gesamteinheiten wie Straßenzüge, Plätze und Einzelteile wie der Teil eines Gebäudes oder allein eine Türklinke.⁴² Der Denkmalschutz nimmt bestimmte Eingrenzungsversuche vor.

In gängigen Lexika werden Denkmäler in Natur- Geschichts- oder Kunstdenkmäler unterschieden, in plastische oder architektonische Denkmäler der Bau- oder Bildhauerkunst, in nicht künstlich geformte Denkmäler, Grabdenkmäler oder Denkmäler als Zeichen für Hoheit und Recht.⁴³

In der jüngeren und gegenwärtigen Literatur ist die Entwicklung des Denkmals der letzten Jahrhunderte sowie Jahrzehnte häufig thematisiert. Welche herausragende Rolle das Denkmal für die Repräsentation von politischer Herrschaft spielt, wird in Dunk 1999⁴⁴ erstmalig in einer Gesamtschau dargestellt. Mit seiner Geschichte des deutschen Denkmals vom Hochmittelalter bis zum Barock, zeigt der Autor anhand von ausgewählten Beispielen, die vom Mittelalter bis zum Tod Kaiser Karls VI. (1740) reichen, wie Geschichte in Denkmälern anschaulich und greifbar wird.

Matthias Klein beschäftigte sich 2005 gesondert mit dem Stadt- und Bürgerdenkmal Münchens zwischen 1818 und 1869. Die Arbeit dokumentiert das Sichtbarwerden des bürgerlichen Selbstbewusstseins der bayerischen Gemeinde des 19. Jahrhunderts. Die Stadt München nimmt hier eine Sonderposition ein, da sie sich seit Jahrhunderten in der Doppelrolle als Haupt- und Residenzstadt befand, wo der Einfluss des Hofes besonders vorherrschend wirkte. Die Denkmäler, Gedenksteine und öffentlichen Monamente lassen sich immer stärker als Identitätsäußerungen der Bürgerschaft erkennen.⁴⁵

Das 19. Jahrhundert kennzeichnet eine regelrechte Denkmalflut. Bernhard Maaz bearbeitet 2010 die Skulptur in Deutschland zwischen der Französischen Revolution

⁴¹ Vgl. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Gesetz zum Schutz und zur Pflege der Denkmäler (Denkmalschutzgesetz-DSchG) 2009, S. 2, <http://www.blfd.bayern.de/medien/dsg.pdf>, aufgerufen am 08.12.2014.

⁴² Vgl. Alings 1996, S. 14.

⁴³ Brockhaus 1968 (1810), Bd. 4, S. 418.

⁴⁴ Vgl. Dunk 1999.

⁴⁵ Vgl. Klein 2005.

und dem Ersten Weltkrieg in zwei Bänden. Darstellungstypen wie Reiter-, Stand- und Sitzbild werden abgehandelt, zudem das Thema des Sockels. Maaz geht der Frage nach, wie man einen Menschen in seiner physiognomischen Einzigartigkeit und Gesellschaft vergegenwärtigen und gleichzeitig auf das Allgemeine, überdauernd Anerkannte seiner Person und seines Wirkens hinweisen kann. Unter anderem mit der Gattung Denkmal verdeutlicht Maaz die Vielfalt möglicher Lösungswege zwischen Realitätsnähe und Idealisierung.⁴⁶

Mit dem Einzug des abstrakten Denkmals und der Kunst im öffentlichen Raum hat sich der Begriff des Denkmals zudem erweitert. Die Aktualität der Frage, was öffentliche Denkmäler heute überhaupt noch bedeuten und „leisten“ können, geht Felix Reuße dem Denkmal an der Grenze seiner Sprachfähigkeit im Jahr 1995 nach. Einen wesentlichen Aspekt übernimmt hier das Problem der angemessenen künstlerischen Mittel, wie Künstler eine Botschaft vermitteln und ihre Adressaten sowie die allgemeine Öffentlichkeit erreichen wollen.⁴⁷

Etwas später schreibt Herbert Jochmann über öffentliche Kunst als Denkmalskritik. Das zentrale Thema seiner Untersuchungen ist die zeitgenössische Kunst, die im öffentlichen Raum als denkmalbezogene Arbeiten entsteht. Jochmann hinterfragt, auf welche Art und Weise Denkmäler zum Gegenstand künstlerischer Reflexion werden.⁴⁸

Im Jahr 2000 entstand, unter der Leitung von Dozentin Dr. Steffi Roettgen an der Ludwig-Maximilians-Universität München, in gemeinsamer Arbeit mit einer studentischen Projektgruppe ein Handbuch, mit dem Kultur- und Geschäftsreisende, Stadtbürger, Spaziergänger und Kunstinteressierte die zeitgenössischen Kunstwerke im öffentlichen Raum Münchens zwischen den Jahren 1945 bis 1999 entdecken und Informationen über die Zielsetzungen der Auftraggeber sowie die Künstler erhalten können.

Über den Bildhauer Max von Widnmann hingegen, ist nur wenig differenziertes Material vorhanden. In der Fachliteratur existieren über ihn und seine geschaffenen Denkmäler keine eingehenden Monographien. Es gibt kurze biographische Aufsätze, die in thematischen Sammelbänden, Katalogen oder regelmäßig erscheinenden Zeitschriften veröffentlicht wurden, vor allem zu Lebzeiten des Künstlers.

⁴⁶ Vgl. Maaz 2010.

⁴⁷ Vgl. Reuße 1995.

⁴⁸ Vgl. Jochmann 2001.

Darüberhinaus wurde Widnmanns Leben und Werk in diversen Lexika und Nachschlagewerken zur Skulptur des 19. Jahrhunderts aufgenommen. Jedoch eignen sich diese, in der Sekundärliteratur vorhandenen Informationen, nur wenig für eine kunsthistorisch kritische Herangehensweise. So wiederholt sich dort ausschließlich die Beschreibung der Biographie des Bildhauers und sein frühes sowie spätes Werk werden knapp rezipiert. Dabei finden die Entstehung und die stilistische Entwicklung seines plastischen Werkes nur wenig Beachtung. Die angebrachten Informationen resultieren meist aus den subjektiven Aussagen der jeweiligen Autoren oder halten sich mit Wiederholungen an die vorangegangenen Publikationen.

Einige seiner Hauptwerke tauchen als Einzeluntersuchungen mit zusammengefasster Biographie in umfangreicheren Büchern auf.⁴⁹ Unter anderem Johann Nepomuk Sepps Werk über König Ludwig I. von 1903, fasst Widnmanns Hauptwerke ausführlich zusammen.⁵⁰

Die 2004 publizierten Korrespondenzen zwischen König Ludwig I. und Leo von Klenze boten erstmals einen genaueren Einblick in das Arbeiten des Bildhauers. 1998 gründete Prof. Dr. Hubert Glaser an der Ludwig-Maximilians-Universität München eine Arbeitsgruppe mit dem Ziel, die Künstlerkorrespondenzen König Ludwigs I. von Bayern darzulegen, sie zu kommentieren und zu veröffentlichen. Daraus entstanden zunächst 2004 drei Bände mit dem Briefwechsel aus der Zeit vor der Thronbesteigung Ludwigs zwischen 1815 bis 1825. Im Jahr 2007 erschienen drei weitere Bände mit Korrespondenzen der Regierungsübernahme Ludwigs bis zur Abdankung während der Revolution von 1848. Der dritte Teil, 2011 veröffentlicht, behandelt den Zeitraum nach der Abdankung Ludwigs I. bis zum Tod Leo von Klenzes 1864.

Im Fokus des Projektes stand der etwa 1.700 Einzelstücke umfassende Briefwechsel des Königs mit seinem wichtigsten Architekten von Klenze. Hinzu kommen Stellungnahmen, Denkschriften und Kostenvoranschläge. Ergänzend wurden Weisungen des Königs an sein Kabinettssekretariat, Klenze und dessen Aufgaben betreffend erfasst.⁵¹

Einen wichtigen Beitrag zur Kunst des 19. Jahrhunderts unter König Ludwig I.,

⁴⁹ Siehe: Alckens 1934; Heilmeyer 1921; Klein 2005; AK Schroedter 2008; Selbmann 1988; Mittig 1972 u.a.

⁵⁰ Vgl. Sepp 1903, S. 452f.

⁵¹ vgl. Glaser 2004-2011.

bieten zudem die Untersuchungen von Hannelore Putz. Zwischen 2013 und 2014 befasste sich die Autorin in zwei Monografien mit dem Königtum Ludwig I. und der Kunst des 19. Jahrhunderts. Die Studie aus dem Jahr 2013 charakterisiert, auf welche Art und Weise Ludwig I. monarchische Kunstmöglichkeiten betrieb. Putz beschäftigt sich darüber hinaus mit der Motivation des Monarchen, seine Projekte im Spannungsfeld des Frühkonstitutionalismus zu verwirklichen. 2014 befasst sich Putz zunächst mit Ludwig I. in der Rolle des Bauherrn und Kunstsammlers. Weiter steht die Frage nach der Finanzierung im Fokus, die auf den Entwurfsprozess, den Bauvorgang, die Auswahl der Künstler und schließlich auf die feierlichen Eröffnungszeremonien und die Wirksamkeit des vollendeten Werks stark einwirkt.⁵²

Die wichtigste Forschungsgrundlage zur Rekonstruktion von Widnmanns Leben und Werk bieten die Originalerinnerungen des Bildhauers aus dem Jahr 1875. Es handelt sich dabei um ein in Kurrentschrift verfasstes Buch, das von der Autorin mitübersetzt und 2014 veröffentlicht wurde.⁵³

Eine zusätzliche Ausgangslage der Dissertation und des Werkverzeichnisses bot der Nachlass von Widnmanns Urenkelin Anneliese Senger, der heute von der Anneliese Senger Stiftung verwaltet wird. Die unsortierten Bestände der schriftlichen Quellen, zahlreiche unbeschriftete Fotografien, Negative und erhaltene Werke galt es zu sichten und zu ordnen, um eine chronologische Folge zu erstellen. Durch Auswertung von Literatur, öffentlich zugänglichen Quellen und dem Abgleichen mit dem Nachlass konnten Korrekturen vorgenommen und zahlreiche unbekannte Arbeiten ergänzt werden. Hinzu kamen einige wenige erhaltene Zeichnungen und ein Skizzenbuch aus Widnmanns Studien-Zeit in Italien zwischen 1836-1839. Auch Gipsentwürfe, kleinformatige Modelle bis hin zu einer Marmorskulptur, befinden sich im Besitz der Anneliese Senger Stiftung. Briefe und Aufzeichnungen wurden zum Teil von den Angehörigen in beschrifteten Kuverts aufbewahrt.

Die Quellenlage in den verschiedenen Archiven war nicht allzu ergiebig. Wichtige Recherchegrundlagen boten Briefe und Verträge verschiedener Einrichtungen, wie die des Geheimen Hausarchivs München, dem Handschriftenaal der Münchner Staatsbibliothek, der Monacensia und dem Stadtarchiv München. Hier existieren zahlreiche Briefe von und an Max von Widnmann. Anhand dieser Schriften ließen sich Fakten aus den übersetzten Erinnerungen nachvollziehen, ergänzen und

⁵² Vgl. Putz 2013 und 2014.

⁵³ Vgl. Widnmann 2014.

erweitern.

Der historische Verein Eichstätt besitzt einige kleine Gipsmodelle zu Denkmälern Widnmanns. Vor dem Zweiten Weltkrieg hatte der Verein im Museum einen eigenen „Widnmann-Raum“, der im Krieg zerstört wurde. Übrig blieben lediglich drei leicht zerstörte Bozzetti sowie einige schriftliche Zeugnisse, wie die von Widnmanns Sohn geschriebene Biografie über seinen Vater. In diversen Lexika⁵⁴ wurde dieselbe Biografie zum Teil aufgenommen und weitergegeben.

In der aktuellen Forschungslage wurde Widnmanns Werk bisher also kaum beachtet. In den gängigen Künstlerlexika ist sein Name meist aufgeführt oder er taucht im Zusammenhang mit seinen wichtigsten Denkmälern in Reiseführern⁵⁵ auf.

⁵⁴ Siehe: Nagler 1835ff; ADB 1875ff; Thieme-Becker 1907ff.

⁵⁵ Siehe: Biller u. Rasp 2003.

1.3 Fragen und Methoden

Aus verschiedenen Gründen ist das Werk Widnmanns heute wenig bekannt. Einige sakrale sowie mythologische Werke befinden sich im Privatbesitz, andere wiederum sind verschollen oder in Depots von Sammlungen der Öffentlichkeit nicht zugänglich. Seine Skulpturen und Denkmäler jedoch, finden sich im öffentlichen Raum über ganz Deutschland verteilt – in München, Regensburg, Mannheim, Bamberg, Dinkelsbühl, Würzburg, Erlangen, am Starnberger See, Ingolstadt und auch in Innsbruck. Der Schwerpunkt Widnmanns künstlerischen Œuvres lag im Bereich der Denkmalskunst. Ab 1840 arbeitete er als freier Künstler in München und in der Fachwelt sprach man über ihn als einen Künstler, der „reinen Formensinn, edlen Geschmack und reinen Stil“⁵⁶ beherrschte.

Die Denkmalskunst wurde im 19. Jahrhundert zu einem festen Bestandteil der Bildhauerei. Die Werke Widnmanns, die in der vorliegenden Arbeit besprochen werden, zählen zur Form jener Denkmäler, die sich meist in der Mitte eines Platzes befinden, der wiederum durch seine Randbebauung und die dort aufgestellten Denkmäler geformt wird. Auf einen Sockel montiert, handelt es sich um überlebensgroße, in Bronze gegossene Portraitstandbilder. Durch Inschriften auf dem Sockel werden die Dargestellten und deren Stifter ausgewiesen. Widnmanns Werke werden in die künstlerische Umgebung, seine Hauptwirkungsstätte München und die dort herrschenden Kunst eingebettet. Ihr historischer Wert ergibt sich durch die Frage nach der damaligen Geisteshaltung, dem Geschichtsbewusstsein jener Zeit und wie dies in den Denkmälern umgesetzt wurde. Gemeint sind hier Denkmäler im engeren Sinne, jene, die im 19. Jahrhundert an öffentlichen Orten, mit dem Anspruch auf Dauer sowie als selbstständiges Kunstwerk errichtet wurden. Charakterisiert werden sie durch eine erklärte Erinnerungsfunktion, die eine inhaltliche Aussage aus der Vergangenheit in die Gegenwart und Zukunft tradieren, als auch legitimieren will.⁵⁷ Ein Denkmal, wie es Widnmann schuf, ist ein „[...] in der Öffentlichkeit errichtetes und für die Dauer bestimmtes selbstständiges Kunstwerk, das an Personen oder Ereignisse erinnern und aus dieser Erinnerung einen Anspruch seiner Urheber,

⁵⁶ Müller 1882, S. 555f.

⁵⁷ vgl. Alings 1996, S. 15.

eine Lehre oder einen Appell an die Gesellschaft ableiten und historisch begründen soll“⁵⁸.

Eine Hauptabsicht dieser Schrift ist es, ein umfassendes Bild der künstlerischen Entwicklung des Bildhauers unter dem Einfluss seines Hauptauftraggebers König Ludwig I. sowie den verschiedenen kunsthistorischen und politischen Abschnitten seines Lebens zu geben.

Im Kontext der Zeitgeschichte wird versucht, Widnmanns Stellung innerhalb des Bereichs der Münchener Bildhauerei kunsthistorisch einzuordnen und damit der Frage nachzugehen, warum sich der Künstler in der Literatur nur schwer vom Stigma „Schüler Schwanthalers“ befreien konnte.

Die Dissertation teilt sich in zwei Teile. Teil eins beinhaltet die wissenschaftliche Dissertationsschrift, Teil zwei ein detailliertes und bebildertes Hauptwerkverzeichnis des Künstlers.

Im Schriftteil werden die Ergebnisse der biografischen, quellen- und werkbezogenen Recherchen vorgestellt. Methodisch gliedert sich die Arbeit in vier Hauptkapitel. Der erste Themenkomplex geht auf das Denkmal und seine Funktion in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Dabei gilt es zunächst bestimmte Begrifflichkeiten zu klären und Definitionen abzuarbeiten. Schließlich folgt ein grober Abriss der historischen Entwicklung des Denkmals mit seinem jeweiligen Zweck. Zudem umfasst das Kapitel die allgemeine Position der Bildhauerei im München des 19. Jahrhunderts sowie die Herausforderungen Max von Widnmanns als junger Bildhauer unter König Ludwig I.

Im zweiten und umfangreichsten Hauptkapitel geht es einführend um das Verhältnis des Königs zu seinen Künstlern und seine Rolle als Auftraggeber. Ökonomische Aspekte wie Auftragsvergaben, Finanzierung und das Honorar der Künstler im Allgemeinen werden zunächst herausgearbeitet. Darauf folgen die Ausbildung und die künstlerischen Anfänge des jungen Bildhauers Widnmann im Speziellen. Dabei ergeben der Eintritt in die Akademie der Bildenden Künste in München, seine Italienreise und die ersten selbstständig geschaffenen Werke wichtige Betrachtungspunkte.

Dabei entwickeln sich einige Fragen, die es zu beantworten gilt. Was veranlasste Widnmanns Hauptauftraggeber König Ludwig zur Errichtung von Personen-

⁵⁸ Mittig 1987, S. 54.

Denkmälern? In welcher Situation in der Rolle als Arbeitnehmer fanden sich die Künstler wieder? Welche konkrete Position nahm Widnmann dabei als junger Bildhauer in München und der Kunst des 19. Jahrhunderts ein?

Im Weiteren erfolgt eine Analyse von ausgewählten, Widnmanns Kunst bezeichnenden Werken im Auftrag Ludwig I. Von den Büsten der Walhalla bis zum Orlando di Lasso-Denkmal, wird ein Blick auf das künstlerische Umfeld Widnmanns geworfen und herausgearbeitet, wie seine persönliche Haltung gegenüber der Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert zu analysieren ist. Gleichzeitig wird gefragt: Wofür steht er als Bildhauer ein? Was waren seine Ziele? Worauf basieren seine künstlerischen Anschauungen und sein Stil?

Das darauffolgende Kapitel behandelt die Zeit nach der Abdankung Ludwigs I. 1848 bis zu dessen Tod 1868. Hier bilden Widnmanns Hauptwerke in München und in weiteren Städten Bayerns den Mittelpunkt. Ferner wird auf seine Professur an der Akademie der Bildenden Künste ab 1849 eingegangen.

Neben ökonomischen Aspekten bildete die technische Herstellung der bronzenen Kolossal-Standbilder einen beachtlichen Bestandteil der Denkmalskunst, wodurch es sich anbietet auf die Königliche Erzgießerei Ferdinand von Millers und den technischen Vorgang des Bronzegusses einzugehen.

Abgeschlossen wird das Hauptkapitel mit Widnmanns größtem Werk: dem Reiterstandbild für König Ludwig I. auf dem Odeonsplatz, womit der Höhepunkt seiner bildhauerischen Karriere erreicht war.

Im dritten Hauptkapitel geht es um das Arbeiten und die Aufträge Widnmanns unter den Monarchen König Max II. (Regierungszeit 1848-1864) und König Ludwig II. (Regierungszeit 1864-1886). Abschließend werden Widnmanns Nachwirkungen in der Rolle als Künstler sowie Professor der Bildhauerei zusammengefasst. Analysiert wird außerdem die zeitgenössische Kritik an der Denkmalskunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Schließlich behandelt der abschließende Hauptpunkt die aktuelle Rezeption von Widnmanns Werk sowie die Stellung des traditionellen Denkmals damals und heute im Allgemeinen. Es geht um die Wahrnehmung und den Umgang mit den noch vorhandenen Denkmälern Widnmanns als auch um die allgemeine Erweiterung des heutigen Denkmalbegriffs. Was sind Widnmanns Denkmäler aktuell „wert“ und wie werden sie wahrgenommen? Aus welcher Motivation heraus sowie zu welchem Anlass entstehen Denkmäler heute und wie fließen sie in den Kontext der Kunst des

öffentlichen Raumes ein? Künstlerische Arbeiten, die in Bezugnahme auf seine Denkmäler entstanden sind, ergeben einen wichtigen Faktor und regen zu weiteren Fragen an: Leisten andere Künstler durch die Bezugnahme auf Widmanns traditionelle Denkmäler historische Aufklärungsarbeit? Oder üben sie dadurch gar Ideologiekritik mit künstlerischen Mitteln aus? Welche neuen Wahrnehmungsperspektiven vermitteln sie durch aktuelle Arbeiten auf historische Denkmäler?⁵⁹

Zur Bearbeitung dienen hier bestimmte Denkmäler des Bildhauers, die bezugnehmenden Werken als Anregung helfen sowie ein temporäres Kunstprojekt im öffentlichen Raum Münchens von 2013.

Um den Umfang von Widmanns Gesamtwerk darzustellen, bildet der zweite Teil der wissenschaftlichen Arbeit ein ausführliches und bebildertes Werkverzeichnis samt Kurzbiografie des Künstlers. Für ein möglichst vollständiges Werkverzeichnis wurden zahlreiche Quellen untersucht, darunter die Illustrierten-Presse, allgemeine Künstlerlexika der Zeit, Publikationen zeitgenössischer Ausstellungen und Fachzeitschriften. Parallel zur Quellensichtung galt es schriftliche Dokumente im Nachlass und in verschiedenen Archiven auszuwerten, darunter Briefe von und an Freunde, Kollegen und Könige.

Die öffentlich zugänglichen Werke, allen voran die kolossalen Standbilder und Büsten in den verschiedenen Städten, wurden vom Fotografen Herbert Stolz fotografiert und von alten Abbildungen fertigte derselbe Reproduktionen an.

⁵⁹ Vgl. Jochmann 2001, S. 18.

II. BILDHAUEREI IN MÜNCHEN – EIN KUNSTSINNIGER KÖNIG UND WIDNMANNS ANFÄNGE

2.1 Zu Form und Bedeutung des Denkmals bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

Um ein greifbares Verständnis der Denkmalskunst des 19. Jahrhunderts, ihres Ausmaßes und gestalterischen Ausprägung zu erhalten und somit Widnmanns Schaffen analysieren zu können, erscheint es hilfreich kurz auf die zentralen Faktoren und Einflüsse des vorangegangenen Jahrhunderts zu blicken.⁶⁰

Ausgangspunkt ist stets die geschichtliche Entwicklung des Denkmals mit ihrem jeweiligen Zweck. Zu beachten sind hier vor allem gesellschaftliche und politische Fortschritte: die Aufklärung, der Niedergang des Absolutismus, die Französische Revolution sowie die Befreiungskriege gegen Napoleon und das sich entwickelnde Nationalbewusstsein. Dazu wirken die Einflüsse anderer Kunstformen, wie die des Grabmals und der Landschaftsarchitektur, die neben den inhaltlichen Veränderungen des Denkmals auch seine stilistische Neuorientierung, in einer Zeit der aufkommenden Begeisterung für Denkmäler, anregten. Diese Veränderungen zeigen sich zunächst in einer Fülle von Ausdrucksformen, mit dem einen Ziel, die individuelle Darstellungsform zu finden, der es möglich ist, den nationalen Gedanken zu repräsentieren und ihm gleichzeitig eine künstlerische Identität zu verleihen.⁶¹

Wo genau der zeitliche Ursprung eines Denkmalbewusstseins liegt, lässt sich nicht eindeutig festlegen. Erkennbar ist jedoch, dass gesellschaftliche und politische Faktoren sowie historische Prozesse im Allgemeinen für ihre Entstehung von Bedeutung sind. Der Macht- und Führungsanspruch forderte im Laufe der Geschichte eine repräsentative Darstellung für sich ein sowie eine in die Zukunft führende Beständigkeit.

Wenngleich das Denkmal seinen Höhepunkt im 19. Jahrhundert erfuhr, liegen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – der Epoche der Aufklärung – die Grundsteine für das, was sich nach 1800 im größeren Umfang entwickelte.⁶²

⁶⁰ Vgl. Selbmann 1988, S. 1ff; vgl. Claussen 1985, S. 171f.

⁶¹ Vgl. Spohr 2011, S. 17.

⁶² Vgl. Arndt 1985, S. 138.

Bis zum Barock war es die Regel, lediglich Herrschern Denkmäler zu setzen. Demzufolge bildete, seit Beginn der Neuzeit, die gängige Form der Personendarstellung das Fürstendenkmal. Indem es ausschließlich an öffentlichen Plätzen aufgestellt wurde, vertrat es eine herrschaftliche Funktion und vermochte somit die Macht des Dargestellten jedem und allgegenwärtig zu präsentieren. Da zu dieser Zeit keine Trennung von öffentlich-staatlichem und privat-persönlichem Gebiet existierte, repräsentierte der in einem Denkmal verbildlichte Fürst zudem die Werte des Staates. So diente es der Machtrepräsentation und war gleichzeitig ein Denkmal des Staates.⁶³

Im Laufe der Zeit – mit Aufklärung und Französischer Revolution – dehnte sich das Feld der Denkmalwerte aus. Personen wie Feldherren wurden hinsichtlich ihrer Verdienste um den Staat auf Sockel gehoben. Im Fokus standen zudem die Unabhängigkeit besonderer Persönlichkeiten und ihre individuelle Leistung. Allein durch die vorwiegend dekorative Aufstellung dieser Statuen an Platzecken, verdeutlichte man den niedrigeren Rang gegenüber monarchischen Monumenten.⁶⁴ Erst spät im 18. Jahrhundert wurde das Denkmal in Deutschland auch für politische Zwecke, mit dem Ziel der Veranschaulichung bestimmter Vorstellungen, eingesetzt. Daraus ergab sich Einfluss auf die Entwicklung der nationalen Frage, da ein Aufstieg der deutschen Nation durch den unabhängigen Menschen entstand, der nunmehr in den Mittelpunkt der Geschichte rückte. So bildete sich die Grundlage zur Möglichkeit der Verehrung einer Helden oder eines Helden.⁶⁵ Die Zahl der Denkmäler stieg an, denn nun nahm sich ebenfalls das Bürgertum der Aufgabe des Denkmalerrichtens an und setzte sich für Denker, Dichter, Künstler und Erfinder ein. Das Denkmal des 19. Jahrhunderts wurde zum öffentlichen Kunstwerk und seine Auftraggeber stellten nun auch einen politischen Anspruch an ihre Mitmenschen.⁶⁶ In der Literatur finden sich zahlreiche Definitionen von angewandten Denkmalformen im 19. Jahrhundert. Der Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Helmut Scharf beschreibt 1984 das Monument des 19. Jahrhunderts als vorwiegend architektonisches oder plastisches Kunstdenkmal, mit Augenmerk auf dem formalen und ideellen Charakter. Mit formal bezieht er sich auf das Äußere, die Tatsache, dass es

⁶³ Vgl. Selbmann 1988, S. 1.

⁶⁴ Vgl. Bloch 1977, S. 25.

⁶⁵ Vgl. Schlie 2002, S. 12f.

⁶⁶ Vgl. Mittig 1972, S. 287-298.

auf einem Sockel steht, einen exponierten räumlichen, städtebaulichen oder landschaftlichen Standort hat und welches auf Grund des Stils, des Materials und der Maße als eine Art Überkunstwerk gilt. Der ideelle Wert ergibt sich durch das Dargestellte, das stets an eine ruhmreiche Persönlichkeit, ein Ereignis, Institutionen der Gesellschaft, Politik oder Kultur erinnert. Durch den historischen Wandel der Gesellschaft ereignet sich demzufolge ein Wandel auf formaler und inhaltlicher Basis des Denkmals.⁶⁷

Eine Form von Monumenten dieser Zeit bilden die architektonischen. Sie stehen häufig in Verbindung zu herausgehobenen symbolischen Figuren, wie der Bavaria, Germania oder Viktoria.⁶⁸ Im engeren Sinne bestehen die Denkmalsgattungen aus Christus-, Marien- und Heiligendarstellungen. Hinzu kommen Sitz- und Reiterstandbilder, Büsten, Kriegs- und Mahnmale, Kenotaphe sowie Steine mit Inschriften.⁶⁹ Für Politiker und nationale Geisteshelden wie Künstler, Dichter, Wissenschaftler, Industrielle oder Bischöfe wurden meist Standbilder geschaffen. Eine weitere Form oder Gattung, bilden die Denkmäler zur Erinnerung an historische nationale Ereignisse sowie Kriegerdenkmäler.⁷⁰ Wichtig für Darstellung und Transport der Botschaft durch die jeweiligen Denkmäler ist zum einen deren Größe, zum anderen die geometrische Formenwahl und die Bevorzugung eines möglichst harten Materials. Das Material diente als Medium einer würdigen Darstellung mit Ewigkeitsanspruch. Somit wurden überwiegend edle Materialien wie Bronze, Marmor und andere Natursteine verwendet.⁷¹

Die Darstellungsform entsprach entweder einem idealisierenden Realismus⁷² oder die Personen und Gegebenheiten wurden, wovon auch Widmanns Kunstwerke stark geprägt sind, mit einer Fülle von Symbolen, Attributen, Emblemen und heraldischen Motiven metaphorisch aufgeladen. Letztere bilden vorgegebene Muster, die einen künstlerisch-innovativen und kreativen Freiraum einschränken, wodurch hauptsächlich das handwerkliche Können in den Vordergrund rückt.

Große Diskrepanz ergab sich häufig zwischen dem Aufstellungsort eines Denkmals und dem Wirkungsbereich des Dargestellten. Dies sowie die meist große Entfernung

⁶⁷ Vgl. Scharf 1984, S. 20.

⁶⁸ Vgl. Sturm 2009, S. 119.

⁶⁹ Vgl. Über 1976, S. 13-15.

⁷⁰ Vgl. Sturm 2009, S. 119.

⁷¹ Vgl. Über 1976, S. 13-15.

⁷² Vgl. Sturm 2009, S. 119.

des Betrachters vom Denkmal – durch den hohen Sockel gegeben – löste gewisse Verständnisbarrieren beim Betrachter aus. Hinzu kam die meist zeitliche Distanz zum Publikum, was ebenso zu Verständnis-Schwierigkeiten führen konnte und einen gewissen Intellekt voraussetzte.⁷³ Beim Betrachter wurde somit zur Entstehungszeit eines Denkmals vielfach nur vordergründig der intellektuelle Bereich angesprochen. Der Künstler jedoch, der durch eingeschränkte künstlerische Freiheit an den Auftraggeber gebunden war, wurde durch seine erkennbare Signatur am Werk zum künstlerischen Genie erhoben.⁷⁴ Einen wichtigen Hinweis lieferten zudem die aufklärerischen Inschriften am Sockel, denn ohne Bezeichnung konnte und kann der Betrachter selten erahnen, um wen es sich beim Denkmal eines unbekannten Reitergenerals handelt.⁷⁵

Als erstes öffentliches Denkmal zu Ehren eines Künstlers gilt das von König Ludwig I. von Bayern initiierte Denkmal Albrecht Dürers, „[...] dem erhabenen Vorbilde deutschen Fleißes, deutschen Könnens und deutscher Treue [...]⁷⁶. 1826 erging der Auftrag an den Bildhauer Christian Daniel Rauch, 1840 wurde das Denkmal in Nürnberg enthüllt.⁷⁷ Von nun an setzte sich das in Erz gegossene figürliche Denkmal durch und es entstanden in schneller Folge Denkmäler für Johannes Gutenberg in Mainz (Bertel Thorvaldsen, 1837), Friedrich Schiller in Stuttgart (B. Thorvaldsen, 1839), Jean Paul Richter in Bayreuth (Ludwig Schwanthaler, 1841), Wolfgang A. Mozart in Salzburg (L. Schwanthaler, 1842), Johann W. v. Goethe in Frankfurt (L. Schwanthaler, 1844) und Ludwig v. Beethoven in Bonn (E. J. Hähnel, 1845).⁷⁸

Neben seinem Aufstellungsort war die Umgebung des Denkmals bedeutungsvoll, denn sie konnte den Bezug zum Denkmal lesbarer machen.⁷⁹ Max von Widmanns Mannheimer Dalberg-Standbild wurde 1866 neben dem Schiller-Denkmal in B3 – direkt vor dem Mannheimer Nationaltheater aufgestellt. Wolfgang Heribert von Dalberg war zu Zeiten Friedrich von Schillers Intendant am Theater Mannheims und verantwortlich dafür, dass dort Schillers *Die Räuber* erstmals aufgeführt werden konnte. Zunächst in D6⁸⁰ steht das Dalberg-Denkmal seit 1992 in N2, vor Dalbergs

⁷³ Vgl. Über 1976, S. 13-15.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 21.

⁷⁵ Riegel 1868, S. 191f.

⁷⁶ Schnabel 1970 (1939), S. 137.

⁷⁷ Vgl. Mende 1986, S. 521-534; vgl. Schnabel 1970 (1939), S. 137.

⁷⁸ Vgl. Mundorff 2006, S. 140-143; vgl. Mattenklott 1993, S. 27.

⁷⁹ Vgl. Sturm 2009, S. 120.

⁸⁰ Bis zur Zerstörung des Theaters im Zweiten Weltkrieg stand es am Schillerplatz.

ehemaligem Wohnhaus, dem jetzigen Dalberghaus, womit wieder ein naheliegender Bezug gegeben ist.

Die Standbilder und Denkmäler des 19. Jahrhunderts waren sich in ihrer Form häufig ähnlich, was an der Möglichkeit der Reproduktion von Denkmälern und der Beziehung von Original und Kopie lag. In verschiedenen Städten waren jeweils bestimmte Darstellungen bekannter Persönlichkeiten wie etwa Friedrich von Schiller und Johann Wolfgang von Goethe vertreten. Als Vorlagen zur Ausbildung der Figuren dienten somit meist identische Quellen und Modelle.⁸¹ Der Auftraggeber oder der Künstler selbst, verschaffte sich geeignete Vorbilder und Vorlagen. Widnmann unternahm häufig Reisen in die Wirkungsstätten des Darzustellenden, um sich vor Ort selbstständig ein passendes Vorbild zu suchen.⁸²

Münchens erstes öffentliches und „bürgerliches“ Denkmal wurde 1845 auf dem Promenadeplatz enthüllt. Es handelte sich um das nicht mehr existierende Standbild des kurfürstlich bayerischen Staatsgelehrten Wiguläus von Kreittmayr (L. Schwanthaler), das durch einen vom Bürgertum initiierten Spendenaufruf realisiert wurde.⁸³ Auch in München ließ König Ludwig I. ab diesem Zeitpunkt zahlreiche Standbilder errichten, wodurch er seine geistigen und weltlichen Vorbilder ehren konnte und sie gleichzeitig zur Bildung seines Volkes einsetzte.

Der historische Abriss umfasst im Kurzen die Entwicklung hin zur Form der klassischen Denkmäler des 19. Jahrhunderts, die von bedeutender Rolle für Widnmanns Schaffenszeit war. Es wird ersichtlich, wie präzise der kreative Rahmen seiner Werke allgemein vorgegeben war.

Im Weiteren der vorliegenden Arbeit wird deutlich, dass diese Vorgaben und Traditionen Widnmanns Arbeit ausmachten und es für den Künstler nahezu unmöglich machten, aus den festgelegten und gewohnten Mustern auszubrechen oder hervorzustechen.

⁸¹ Vgl. Sturm 2009, S. 120f.

⁸² Während seinen Arbeiten zum Iffland-Denkmal (WV-Nr. 11) und zum Schmid-Denkmal (WV-Nr. 8) besuchte Widnmann die jeweiligen Aufstellungsorte Mannheim und Dinkelsbühl, vgl. Widnmann 2014, S. 232, 252.

⁸³ Vgl. Otten 1970, S. 137f.

2.2 „Bildner seines Volkes“⁸⁴ – Plastische Künste unter König Ludwig I. von Bayern

In einem Bericht über den bayerischen Kunstunterricht an der damals sogenannten *Zeichnungs Schule respective Maler und Bildhauer academie*⁸⁵, heißt es 1801, dass Nichts die Kultur einer Nation schneller und sichtbarer darstellen kann, als ihre öffentlichen Gebäude, Denkmäler und Kunstwerke.⁸⁶ Die Verwirklichung solcher Prämissen ermöglichte im Besonderen die Regierungszeit König Ludwigs I. von Bayern 1825 bis 1848. Für ihn nahm die Kunst einen bedeutenden Teil seiner politischen Aufgaben ein. Am deutlichsten äußerte sich diese Kunspolitik in seinen verwirklichten Bau- und Denkmalprojekten.⁸⁷ Dabei hatte die Architektur den Vorrang, gefolgt von der Plastik und der Malerei, im Sinne der Architekturskulptur sowie dem Denkmal und der Wandmalerei.⁸⁸ So machte Ludwig I. München zu Deutschlands bedeutendstem Kunstzentrum. „Ich will aus München eine Stadt machen, die Deutschland [sic] zur Ehre gereichen soll, dass keiner Deutschland kennt, wenn er nicht München gesehen hat.“⁸⁹

Ludwig I. und bereits sein Vater König Max I. Joseph machten die einst exklusiven Kunstkammern und Schlossgalerien öffentlich. Die Kunst sollte Künstlern sowie Kunstkennern als Studienmaterial zugänglich sein und dem Bereich der Bildung zur Verfügung stehen, denn „[als] Luxus darf die Kunst nicht betrachtet werden“⁹⁰.

Zudem entstand im Laufe der aufgeklärten Kunspolitik unter König Max I. Joseph 1808 die neue *Akademie der Bildenden Künste*⁹¹, die sich zu einer angesehenen

⁸⁴ Schelling 1829, S. 3; Cotta 1829, Nr. 61, 62, S. 241.

⁸⁵ Bereits 1770 entstand die *Zeichnungs Schule respective Maler- und Bildhauer academie* unter Kurfürst Max III. Joseph von Bayern. Als Akademie der bildenden Künste wurde sie 1808 mit einer von König Max I. unterzeichnete Konstitutionsurkunde grundlegend reformiert, womit eine Neuordnung der Künstlerausbildung erreicht wurde, vgl. Büttner 2008, S. 30.

⁸⁶ Der Akademie wurden als eine Art Zentralanstalt für Künste des Königreichs, die Erhaltung und Fortpflanzung der Künste zur Aufgabe gestellt sowie den Künsten das öffentliche Dasein, eine Beziehung zum Staat als auch zur Nation aufzubauen und somit den Sinn für Schönheit und Geschmack an edleren Formen allgemein zu verbreiten, vgl. Ebertshäuser 1983, S. 17f, aus: Huse 2004, S. 117.

⁸⁷ Vgl. Sepp 1869, S. 334.

⁸⁸ Vgl. Lieb 1971, S. 286.

⁸⁹ Ludwig I., in: Schorn 1841, zit. nach Ebertshäuser 1983, S. 48.

⁹⁰ König Ludwig I. zur Grundsteinlegung der Neuen Pinakothek 1846, zit. nach Lenz 1989, S. 25.

⁹¹ ehem. Alte Akademie, Jesuitenkolleg in der Neuhauser Straße 8; nach unterschiedlichen Nutzungen 1784-1885 Maler-, Bildhauer- und Zeichenschule, 1809 umbenannt in *Akademie der Bildenden Künste*, bei Umzug in Neubau in die Akademiestr. 2 „Alte Akademie“ genannt, weiteres dazu siehe: Biller u. Rasp 2003, S. 303f; Nagler 1867.

Kunstausbildungsanstalt entwickelte. 1811 konnten dort bereits die ersten Ausstellungen stattfinden⁹² und

[die] vielen Ateliers und Werkstätten in der Stadt und die steigende Zahl an Künstlern garantieren, dass die bildenden Künste für Jedermann präsent wurden und die Stimmung und Ausstrahlung Münchens nachhaltig beeinflussten. So spürte jeder Neuankömmling zweifellos jene produktive Atmosphäre, die sich damals in der Stadt entwickelt hatte.⁹³

Rasch entwickelte sich die Akademie zu einer Institution von hohem Rang und galt als eine der bedeutendsten Kunsthochschulen Europas. Sie begünstigte zudem den Aufstieg Münchens zu einer angesehenen Kunstmetropole.⁹⁴ Auch der neue Status Bayerns als Königreich seit 1805, gab entscheidenden Anstoß zum Akademiedenken und verschaffte der Lehre dort ein überregionales Niveau. Durch die Abwerbung des Düsseldorfer Akademiedirektors Peter von Cornelius 1825 nach München, verfestigte sich diese Stellung weiter.⁹⁵

1823 gründete Max I. Joseph anlässlich seines 25-jährigen Regierungsjubiläums den *Münchner Kunstverein*⁹⁶, dessen Mitgliederzahl stetig anwuchs, so dass er nach 20-jährigem Bestehen mehr als 3000 Mitglieder zählte. Die veranstalteten Ausstellungen des Kunstvereins wurden regelmäßig von der wohlhabenden Bürgerschicht, als auch von König Ludwig I. besucht.⁹⁷

Allen voran berichtete das *Deutsche Kunstblatt*⁹⁸ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführlich über Ausstellungen im Kunstverein und die allgemeine Entwicklung der Kunst. Man informierte über neueste Werke der Maler und Bildhauer, die gerade in München ausgestellt wurden oder sich noch in Herstellung befanden. Die wichtigsten Denkmal- und Bauprojekte präsentierte sowie beurteilte

⁹² Vgl. Lieb 1971, S. 240.

⁹³ Putz 2014, S. 195.

⁹⁴ Vgl. Beckstein 2008, S. 8.

⁹⁵ Vgl. Gerhart 2008, S. 16.

⁹⁶ Der *Münchner Kunstverein* ist einer der ältesten Kunstvereine Deutschlands. Dort hatten Künstler die Möglichkeit ihre Werke öffentlich vorzustellen, was ihnen gleichzeitig den gegenseitigen Austausch und Kontakt untereinander ermöglichte. Junge Künstler wurden somit gefördert und ihre Werke bekanntgemacht. Es fanden regelmäßig Ausstellungen statt, auf denen Werke auch zum Verkauf angeboten wurden, vgl. Widmann 2014, S. 25. Die Aufnahme in den Kunstverein erfolgte nur durch Empfehlung und nach erfolgter Abstimmung, vgl. Putz 2014, S. 195.

⁹⁷ Vgl. Lieb 1971, S. 240f.

⁹⁸ *Deutsches Kunstblatt*, Organ d. dt. Kunstvereine usw., vgl. Eggers 1850-1858.

das *Deutsche Kunstblatt* ausgiebig.⁹⁹ Ein weiteres Presseorgan bildeten *Die Dioskuren*¹⁰⁰, Hauptzeitung der deutschen Kunstvereine. Sie erschien zwischen 1856 und 1875 in Berlin und berichtete aus allen Gebieten der bildenden sowie reproduktiven Kunst. Neben der Vorstellung zeitgenössischer Künstler, verfasste man Aufsätze über Kunstgeschichte und Kunstarthäologie. Ein Abschnitt beinhaltete Berichte zu bestimmten Kunstvereinen und Kunstinstituten, zudem erhielten die Leserinnen und Leser aktuelle Informationen zu Künstlern, ihren Ateliers und neueste Ausstellungsankündigungen.¹⁰¹

Während seiner Kronprinzenzeit entwickelte König Ludwig I. die Idee zu einem eigenen Museum für Skulptur.¹⁰² Die sogenannte Glyptothek, entworfen von Leo von Klenze zwischen 1816 und 1830, war international das erste öffentliche, antike Skulpturen beinhaltende Museum.¹⁰³ „Dabei ist die Glyptothek kein imperiales Weltmuseum [...], sondern eine persönlich erlesene [...] Sammlung von individuellem Menschenmaß.“¹⁰⁴ Die Sammlung antiker und zeitgenössischer plastischer Kunstwerke Ludwigs I. wurde dort über Jahre hinweg seit Baubeginn zusammengetragen.¹⁰⁵ Mit den Künstlerfiguren in den Außennischen der Glyptothek, wies Ludwig I. auf seine Vorstellungen und das Kunstverständnis auf dem Gebiet des Modellierens hin. Die dargestellten Figuren vereinen alle, die Entwicklung der Skulptur in einhundert Jahren Königreich, charakterisierenden Elemente. Zudem sollte die Glyptothek jungen Bildhauern als kreatives Vorbild sowie zur Inspiration dienen.¹⁰⁶

„Ohne Zweifel wollte sich Ludwig als Mäzen und Bayern [...] europaweit als Hort der Künste profilieren.“¹⁰⁷ Ziel war es, mit Hilfe von Denkmalbauten, Malerei und Bildhauerei den Staat nach innen politisch zu festigen und gleichzeitig eine enge Verbindung zwischen der Monarchie und dem Volk herzustellen.¹⁰⁸

⁹⁹ Vgl. Putz 2014, S. 196.

¹⁰⁰ *Die Dioskuren*: deutsche Kunstzeitung, Hauptorgan d. dt. Kunstvereine, vgl. Schasler 1856-1875.

¹⁰¹ Vgl. Digitale Bibliothek der Univ. Bib. Heidelberg, alle Bände siehe: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/dioskuren.html>, aufgerufen am 15.01.2015.

¹⁰² Vgl. Lieb 1971, S. 237.

¹⁰³ Vgl. Wünsche-Werdehausen 2010, S. 152.

¹⁰⁴ Lieb 1971, S. 239.

¹⁰⁵ Vgl. Putz 2013, S. 31.

¹⁰⁶ Vgl. Angeletti 1972, S. 150.

¹⁰⁷ Putz 2012, S. 126.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 125f.

Ein weiteres Interesse Ludwigs I. galt genialen Persönlichkeiten und deren spezieller Verehrung. Mit den Bauten und Plätzen, die er durch zahlreiche Denkmäler, Bildnis-Statuen sowie Büsten vieler Künstler, Dichter, Fürsten und Feldherren schmücken ließ, brachte er seine Würdigung zum Ausdruck.¹⁰⁹ Die Künste unter Ludwig I. dienten der Erschaffung von Denkmälern, bis hin zur Denkmalwürdigkeit der Kunst selbst.¹¹⁰ Um das Nachwirken der Geschichte ferner zu verstärken, legte er Termine für Baubeginne und Eröffnungen auf bestimmte Gedenk- und Jahrestage.¹¹¹ So ließen sich Bauwerke und Denkmäler meist mit einer bestimmten Historie verknüpfen.¹¹² Zusammen mit seinem Hofarchitekten Leo von Klenze, verwandelte Ludwig I. München von einer alten Fürsten- und Bürgerstadt zur bayerischen Hauptstadt. Im Laufe seiner Regierungszeit und noch weitere zwanzig Jahre als privilegierter Privatmann¹¹³, prägte er Münchens Stadtbild mit Bauten, Denkmälern und monumentalisierte historische Denkwürdigkeiten. Er wollte Bayern an bestimmte kulturpolitische Richtlinien binden und „stilistisch überformen“.¹¹⁴ Friedrich von Gärtner und Georg Friedrich Ziebland wirkten neben Klenze bei der Realisierung dieser Projekte mit.

Die weltanschaulichen Grundlagen wurden von den Theologen und Philosophen gelegt, [...]. Für die Bildkünste brachten Peter von Cornelius, Heinrich von Heß, Johann von Schraudolph die Ideale der Nazarener ein; die Bildhauer, vor allem Ludwig von Schwanthaler und seine Schule, verarbeiteten die von Canova und von Thorvaldsen in Italien geschaffenen Muster.¹¹⁵

Seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hatte München also eine starke Anziehungskraft auf Künstler. König Ludwig I. schuf mit seiner Kunstpolitik Anreize für sie, ihre Arbeit in München auszuüben. In Form von Architekturwettbewerben und Malereiaufträgen, wusste er wegweisende Künstler wie Leo von Klenze oder Peter von Cornelius an München zu binden. Den Künstlern bot sich mit

¹⁰⁹ Vgl. Angeletti 1972, S. 152.

¹¹⁰ Vgl. Bauer 1980, S. 317.

¹¹¹ Die Grundsteinlegung für die Walhalla erfolgte am 18.10.1830, dem 17. Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig, eröffnet wurde sie schließlich am 29. Jahrestag der Völkerschlacht, am 18.10.1842, vgl. Schmid 1986, S. 443ff.

¹¹² Vgl. Bauer 1980, S. 318. Widmanns Schiller-Denkmal wurde am Todestag Schillers (gest. 1805), am 9. Mai 1863 enthüllt, vgl. Widmann 2014, S. 248.

¹¹³ Vgl. Glaser 2011, 1, S. LIX.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. X.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. IXf.

den Jahren ein breites Kreativfeld mit hervorragenden Perspektiven.¹¹⁶ Zur weiteren Beihilfe vergab Ludwig I. Stipendien oder schickte begabte bayerische Künstler ins Ausland zu den dort vertretenen Künstlern ihres Faches. Dazu war er stets bemüht, den Ausbildungsstandard sowie die Lebens- und Arbeitsverhältnisse für einheimische und zeitweise angestellte Künstler vor Ort zu verbessern.¹¹⁷ Auch Widnmann nahm die Möglichkeit zur Weiterbildung durch eine Studienreise nach Italien wahr.¹¹⁸ Er bildete sich und seine Kunst im Sinne König Ludwig I. weiter aus und sammelte Erfahrungen durch das Arbeiten im Atelier Bertel Thorvaldsens.¹¹⁹ Die dabei im Bereich der Bildhauerei wegweisende Kunstströmung Anfang des 19. Jahrhunderts war der Klassizismus. Eine Rede Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings im Jahr 1807, der zu diesem Zeitpunkt als Sekretär der Münchener Akademie der Bildenden Künste wirkte, war für die Bildhauer dieser Zeit von maßgeblicher Bedeutung. Schelling forderte darin, obgleich die Natur durchaus von Bedeutung für die künstlerische Darstellung sei, sich dennoch zunächst von ihr zu entfernen, um zur vollkommenen Vollendung zu gelangen und um letztlich zu ihr zurückkehren zu können. Das rein antikische Denken reichte für Schelling bei der plastischen Formgebung und Darstellung allein nicht aus, sondern das plastische Denken musste von vornherein ein antikes sein.¹²⁰

Klassizität wurde jetzt der Maßstab, an dem alle Plastik gemessen wurde. Immer wieder tritt [...] in der neueren Münchener Bildhauerei die Antike auf den Plan, um auf [...] Bewegungen wie Romantik, Naturalismus und Realismus, Jugendstil und Abstrakte Kunst als Korrektiv zu wirken.¹²¹

Die Skulptur des Klassizismus war durch große Klarheit der Formen und der Kontur sowie einen Rationalismus im Ausdruck gekennzeichnet. Jedoch war es dabei nicht die Absicht der Skulptur, die Realität möglichst naturgetreu abzubilden. Vielmehr ging es der Kunst darum, dem hohen Ideal der größtmöglichen „Schönheit“ zu entsprechen. Ein Streben, das die Skulpturen des Klassizismus in ihrem erhabenen

¹¹⁶ Vgl. Putz 2014, S. 192f.

¹¹⁷ Vgl. ebd. 2012, S. 118.

¹¹⁸ Widnmann erhielt durch einen finanziellen Engpass kein Reisestipendium vom König, vgl. GHA München, 88/6 II: Ludwig Schwanthaler an Ludwig I. vom 14.07.1837.

¹¹⁹ Vgl. Widnmann 2014, S. 81ff.

¹²⁰ Vgl. Finckh 1985, S. 247.

¹²¹ Ebd.

Ausdruck eher feierlich, erhaben, entrückt, abstrakt und insgesamt weltfremd wirken lässt.

Die klassizistische Strömung dieser Zeit gründete auf der Kunst der alten Griechen und Römer, hauptsächlich in Bezug auf deren Bildhauer und Architekten, denn Malerei der Antike ist kaum überliefert. Selbst die Architektur kann aufgrund ihrer Plastizität ebenfalls als Arbeit der Bildhauerei betrachtet werden. Die Bildhauer des begonnenen 19. Jahrhunderts nahmen die Methode der „Alten“ auf, bedeutende Personen durch Porträtbüsten in weißem Marmor zu ehren und ihren Zeitgeist bis in die Nachwelt zu überliefern. Dabei war es üblich, die Geehrten nicht in zeitgenössischer Kleidung, sondern entweder nackt oder in römischer Toga darzustellen. So reichen die Gedanken Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768), der als geistiger Begründer des deutschen Klassizismus gilt, bis ins 19. Jahrhundert hinein. Die zunächst vorwärtsweisenden Vorstellungen Winckelmanns von der Kunst als harmonischer Schönheit, voll „edler Einfalt und stiller Größe“¹²² – mit der klassischen griechischen Kunst als unerreichtem Vorbild vollkommenen Menschseins und idealer Formensprache – erwiesen sich letztlich als elitär, sodass der Klassizismus eine ausgesprochene Bildungs- und Repräsentationskunst blieb. Im Verlauf des Jahrhunderts offenbarte sich, dass die Strömung des Klassizismus nach 1850 vorwiegend beendet zu sein schien. Der Realismus mit seinen alltäglichen und unpathetischen Motiven trat immer deutlicher in den Vordergrund.¹²³

Der Monarch Ludwig I. spielte als Begründer der offiziellen Kunst im Königreich im Bereich der klassizistischen Plastik eine zentrale Rolle. Schon als Kronprinz förderte Ludwig junge Talente im Laufe ihrer Ausbildung und schickte sie zu den damals angesehensten Bildhauerlehrer der europäischen Kunstszene, wie Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen und Christian Daniel Rauch. Diese Künstler orientierten sich an der römischen und griechischen Skulptur der Antike und versuchten sie im Sinne des Klassizismus weiterzuführen.¹²⁴ Für Ludwig I. galt Canova als künstlerisches Vorbild, bis er schließlich Thorvaldsen kennenlernte, den Hauptvertreter des hohen Klassizismus.¹²⁵ Mit der Zeit etablierte sich der Klassizismus in München daher zum führenden Stil der Herrscher.¹²⁶

¹²² Vgl. Winckelmann 1764.

¹²³ Vgl. Wetzel 2004, Bd. 3, S. 126f.

¹²⁴ Vgl. Angeletti 1972, S. 150.

¹²⁵ Vgl. Lieb 1971, S. 245.

¹²⁶ Vgl. Finckh 1985, S. 250.

Ort der Vermittlung des neuen Kunstideals in München bildeten die Kunstakademien, deren Zahl in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts enorm anstieg. Da die Akademien unter Kontrolle oder Finanzierung des jeweiligen Herrschers standen, waren sie ein geeignetes Instrument zur Durchsetzung von kunst- und kulturpolitischen Wegen und Zielen.¹²⁷

Mit Ludwig Michael Schwanthaler wirkte in München ein Künstler, der sich bei seinen romantischen Vorstellungen hin zu einer klassizistischen Darstellungsweise durchrang und somit stark auf die Entwicklung der Münchner Bildhauerei einwirkte. Er bahnte den Weg eines romantischen Klassizismus der Münchner Plastik, der über Bayern hinaus große Beachtung fand. Schwanthalers Werke orientierten sich an antiken Vorbildern, trotz der Vorliebe zur romantischen Ausschmückung. Dies sowie die Tatsache, dass König Ludwig I. weder Thorvaldsen, noch Rauch an München binden konnte, verhalfen Schwanthaler 1835 zur Professur an der Akademie. Um nun die Menge der anfallenden Arbeiten ausführen zu können, richtete sich Schwanthaler drei große Ateliers ein. Dort beschäftigte er zeitweise bis zu fünfzig Schüler und Mitarbeiter, darunter auch den jungen Max von Widnmann,¹²⁸ dessen künstlerische Laufbahn als 16-Jähriger mit seinem Eintritt in die Akademie der Bildenden Künste München 1828 begann.

¹²⁷ Vgl. Finckh 1985, S. 248.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 255ff.

2.3 Herausforderungen und Perspektiven Max von Widmanns als junger Bildhauer seiner Zeit

1828 erhielt Max von Widmann die Zusage an der Akademie der Bildenden Künste in München zu studieren. Für Widmann war es seit der Schulzeit klar, später als Künstler zu arbeiten. Obgleich er selbst den Beruf des Malers bevorzugte, sah sein Vater im Beruf des Bildhauers eine lukrativere Tätigkeit.¹²⁹

Obgleich ich gar keinen Begriff davon hatte, was denn eigentlich ein Bildhauer sei, [...] unterwarf ich mich ohne Widerrede dem Beschlusse meines Vaters. Ich hätte eigentlich mehr Lust zur Malerei als zur Plastik und, wie ich glaube, mehr Talent dazu gehabt, allein aus kindlichem Gehorsam blieb ich bei der Wahl meines Vaters, und da ich glaube, daß die Welt nichts dabei verloren hat, daß ich kein Maler wurde, so bin ich noch jetzt (um 1870) über meine Standeswahl vollkommen beruhigt.¹³⁰

Da Widmann sich nun, nach bewilligter Aufnahme, dem Bereich der Bildhauerei widmen wollte, wurde er an Cornelius' Kollegen den Bildhauerprofessor Konrad Eberhard verwiesen.¹³¹

Anfangs arbeitete der Student in den Räumen der „Alten Akademie“¹³² in der Neuhauser Straße. Er begann nach aufgestellten Antiken zu zeichnen und ging bald zum Modellieren über. Schon damals beeindruckten Widmann die Arbeiten des zehn Jahre älteren Ludwig von Schwanthaler. Viele Studenten hofften damals im Atelier des Dozenten eine Möglichkeit zur Fertigstellung ihrer Studien zu erhalten. Gleichermassen galt Wilhelm von Kaulbach unter den Studenten als bewunderter Künstler.¹³³

Im Sommer 1830 reiste Bertel Thorvaldsen nach München, wo das von ihm entworfene Grabmal für den Herzog von Leuchtenberg in St. Michael aufgestellt wurde. Anlässlich des Besuches veranstaltete man diverse Empfänge und Festivitäten. Widmann bekam dadurch erstmals die Gelegenheit den erfolgreichen

¹²⁹ Vgl. Pölnitz 1940, S. 5.

¹³⁰ Widmann 2014, S. 12.

¹³¹ Vgl. Pölnitz 2014, S. 7.

¹³² Alte Akademie ehem. Jesuitenkolleg in der Neuhauser Straße 8; nach unterschiedlichen Nutzungen 1784-1885 Maler-, Bildhauer- und Zeichenschule, 1809 umbenannt in *Akademie der Bildenden Künste*, bei Umzug in Neubau in die Akademiestr. 2 „Alte Akademie“ genannt, vgl. Biller u. Rasp 2003, S. 303f.

¹³³ Vgl. Pölnitz 1940, S. 7.

Künstler kennenzulernen, da sein Vater einen Besuch beim Bildhauer arrangiert hatte. Doch ergab sich daraus nicht der erhoffte Erfolg. Thorvaldsen konnte Nichts mit dem jungen und noch unerfahrenen Studenten anfangen. Widnmann selbst bewertete sein damaliges Arbeiten später als unausgereift mit „[...] noch wenig Verständnis von plastischen Arbeiten [...]“¹³⁴.]

Das Jahr 1830 nutze Widnmann daher intensiv, um seine bildhauerischen Fähigkeiten weiter auszubauen. Insgesamt erwiesen sich die Dreißigerjahre für Künstler in München als äußert ereignisreich und inspirierend. Ständig kehrten Mitstreiter von Reisen aus Italien zurück und berichteten über ihre Eindrücke und Erfahrungen. Von dieser künstlerischen Atmosphäre motiviert, schuf Widnmann im Sommer 1832 sein erstes eigenständiges Werk, einen *Steinwerfenden Ajas*¹³⁵ (WV-Nr. 55), mit einer Höhe von fünf Fuß¹³⁶.¹³⁷ Widnmanns Vorliebe für mythologische Themen¹³⁸ zeigt sich bereits deutlich.¹³⁹ Häufig mischte er in seinen ersten Arbeiten die Formenelemente der Antike mit realistischen Darstellungen nach der Natur. Die leicht aufgequollenen Figuren, zu muskulär wirkende Männer oder sehr füllige, „weiche“ Frauengestalten sollten ansprechend sein, wirken hingegen unästhetisch, wie im Falles seines Grabreliefs *Herakles reicht Psyche den Trank der Unsterblichkeit dar* (WV-Nr. 75). „Es ist dieses Streben ein durchaus künstlerisches, nur sollten die Formen feinfühliger durchgebildet und mit tieferer Empfindung durchdrungen sein.“¹⁴⁰ Die Statue des *Steinwerfenden Ajas* bearbeitete Widnmann so gründlich, dass er sie im Herbst des gleichen Jahres Schwanthaler präsentierte und um dessen Urteil bat. Der Lehrer äußerte sich positiv überrascht und bestätigte Widnmann in seinen künstlerischen Fähigkeiten. Von nun an stand die Werkstatt Schwanthalers dem jungen Bildhauer offen. Vor Ort wurde ehrgeizig gearbeitet, Widnmann startete mit einem kleinen Basrelief, *Nessus und Deianeira*¹⁴¹, nachdem sein Lehrer ihn zuvor aufforderte, ein Werk nach eigener Komposition zu

¹³⁴ Pölnitz 1940, S. 15.

¹³⁵ Inspiriert wurde er von Cornelius' Komposition eines Ajas, den Paris mit einem mächtigen Stein zu Boden werfend, vgl. Pölnitz 1940, S. 11.

¹³⁶ Der Fuß galt als ein vormetrisches Längenmaß. Im 19. Jahrhundert betrug ein bayerischer Fuß 29,18 cm. Ein Fuß in Frankreich maß 32,48, ein Mailländer und damit größter Fuß hatte eine Länge von 43,52 cm, weiteres dazu siehe: Zirfas 2012, S. 265.

¹³⁷ Vgl. Pölnitz 1940, S. 11.

¹³⁸ Vgl. Widnmann 2014, S. 16f.

¹³⁹ Kurz zuvor erwarb er eine Ausgabe der Ilias und Odyssee, um in die Thematik besser einzusteigen, vgl. Widnmann 2014, S. 16.

¹⁴⁰ Hanfstaengl 1900, S. 204.

¹⁴¹ Vgl. Pölnitz 1940, S. 12.

modellieren. Die Arbeit in Schwanthalers Atelier war nur von kurzer Dauer, da dieser auf Befehl des Königs nach Rom reisen musste, um dort die von Christian Rauch entworfenen Walhalla-Giebel auszuführen.¹⁴²

Von der allgemeinen Begeisterung für die Kunst motiviert, gründete Widnmann gemeinsam mit Kommilitonen einen Verein. Dort stellten sich die angehenden Künstler zu Übungszwecken Aufgaben zur künstlerischen Bearbeitung. Sie lasen unter anderem Homers Ilias und fertigten ehrgeizig Zeichnungen dazu an. Als Vorbild galten dabei stets die Relief-Kompositionen ihres Lehrers Schwanthaler. „[...] [d]urch den Nachahmungstrieb junger Leute angefeuert [...]“¹⁴³, beschäftigten sich die Studenten zudem mit mittelalterlichen Sagen, wie etwa dem Nibelungenlied.¹⁴⁴ Zusätzlich bildeten sich die jungen Künstler durch ihre Bildungsreisen in andere Städte Deutschlands fort.¹⁴⁵

Erste Erfolge seiner Ausbildungszeit erfuhr Widnmann mit der kleinen Gruppe *Siegfrieds Abschied von Brunhilde*, bei der er sich an Cornelius' Zeichnungen zu den Nibelungen orientierte.¹⁴⁶ Diese Gruppe fand im Schiedsgericht des Kunstvereins einen Käufer.

Als Schwanthaler 1834 aus Rom zurückkehrte, gab es in seinem Atelier reichlich Arbeit. Einige Modelle sollten zur Ausführung gelangen, wofür er zahlreiche Helfer benötigte und weitere Ateliers angemietet werden mussten. Da die Auftragszahl stetig anstieg, holte sich Schwanthaler wiederum Max von Widnmann in seine Dienste. Sein Können musste er unter anderem an einem Teil des Frieses, den Mythos der Venus¹⁴⁷, für den Tanzsaal im Königsbau unter Beweis stellen.¹⁴⁸

Als 1835 Professor Eberhard pensioniert wurde¹⁴⁹, übernahm Schwanthaler dessen Lehrauftrag.¹⁵⁰

¹⁴² Vgl. Widnmann 2014, S. 16.

¹⁴³ Ebd., S. 21.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 20f.

¹⁴⁵ Widnmann besuchte unter anderem Nürnberg, wo sein Interesse am gotischen Baustil geweckt wurde. Zudem reiste er nach Hannover, Salzburg, Berchtesgaden, Innsbruck, wo viel gezeichnet wurde, vgl. Widnmann 2014, S. 25, 35.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁴⁷ Widnmann 2014, S. 29.

¹⁴⁸ Vgl. Pölnitz 1940, S. 12-14.

¹⁴⁹ 1817 wurde Eberhard als Professor an die Akademie in München berufen. Ludwig wollte ihn damit weitestgehend von den Nazarenern fernhalten und an München binden, um im Stil des Klassizismus weiter zu wirken. Doch Eberhard behielt seine romantische Ausdrucksform bei und wurde schließlich 1835 von Ludwig I. von seiner Professur an der Akademie entbunden, vgl. Finckh 1985, 253.

¹⁵⁰ Vgl. Widnmann 2014, S. 31f.

Die nächste Zeit arbeite Widnmann sowohl in Schwanthalers Atelier, als auch in der Akademie.¹⁵¹ In der Akademie standen die Aufträge des Königs deutlicher im Vordergrund als akademieinterne Aufgaben. Der König überhäufte Schwanthaler mit Bestellungen, die er nur mithilfe seiner Schüler und unter Vernachlässigung seiner akademischen Pflichten im Stande war auszuführen.¹⁵²

Doch Widnmann sah im Laufe der Zeit für sich und seine individuelle künstlerische Ausbildung keinen Anlass länger in München zu bleiben. Er war der Meinung, Sämtliches zu beherrschen, was er in den Ateliers vor Ort gelernt hatte. Nur der Süden – allem voran Rom – konnte ihn, seiner Meinung nach, weiterbilden. Die Erlaubnis sowie die finanzielle Unterstützung seines Vaters ermöglichten es ihm, diese Reise im März 1836 durchzuführen¹⁵³. Es galt zu dieser Zeit als grundlegend für Maler, Bildhauer und Architekten nach Rom zu gehen, um auf klassischem Boden ihre künstlerische Ausbildung angemessen zu vollenden. Durch die zahlreichen Rückreisenden wurde Widnmann wohl motiviert und empfand das vor Ort gelernte als begrenzt. Er schien für sich Sämtliches zu beherrschen, was man vor allem auf der handwerklichen Ebene als Bildhauer können musste. Künstlerisch wollte er sich nun an den Ursprüngen und Vorbildern des Klassizismus weiterbilden, um auf eine Karriere und mögliche Aufträge vom König hinzuarbeiten.

In den letzten Jahrhunderten wurde Italien von deutschen Dichtern, Künstlern und Denkern mit unterschiedlichen Zielen, als auch Vorstellungen bereist und neu entdeckt.¹⁵⁴ Der Weg in die künstlerischen Kreise Roms bot Einsicht in eine sich formende Forschungsweise, die man später als Klassizismus bezeichnete.¹⁵⁵

Jährlich zogen im Durchschnitt dreißig Künstler aus dem Norden zu. Im Jahr 1842 erreichte der Zulauf eine Höchstzahl von 54 Eingereisten. In Zeitungen warnte man die jungen Künstler mehrfach nach Rom zu reisen. Der Aufenthalt sei zu teuer und ohne abgeschlossene Ausbildung zu riskant, da die Möglichkeit Geld zu verdienen vor Ort nicht garantiert sei. Trotz der Warnungen stieg der Zuzug stetig an. Die Zahl

¹⁵¹ Ebenso wirkte er bei den Figuren des Walhallagiebelfeldes mit. 1835 modellierte Widnmann in seinen Räumen der Akademie *Simson und Delila*, eine lebensgroße Gruppe in Gips, die er an der großen Herbstausstellung der Akademie präsentierte, vgl. Pölnitz 1940, S. 16; vgl. Kunstblatt 1835, Nr. 100, 15. Dez. 1835, S. 418f.

¹⁵² Vgl. Büttner 2008, S. 37.

¹⁵³ Ein Stipendium vom König war wohl zu diesem Zeitpunkt aus finanziellen Gründen nicht möglich, vgl. GHA München, 88/6 II: Ludwig Schwanthaler an Ludwig I. vom 14.07.1837.

¹⁵⁴ Vgl. Berger 2007, S. 10.

¹⁵⁵ Vgl. Schumann 2008, S. 49.

der deutschen Künstler in Italien übertraf bei weitem andere ausländische Künstlergruppen.¹⁵⁶

Am 26. März 1836¹⁵⁷ in Florenz angekommen, fertigte Widnmann Studien und Skizzen¹⁵⁸ verschiedener Sehenswürdigkeiten an. Von Florenz aus ging es nach Prato, Pisa, Lucca und schließlich wieder nach Florenz, um die Reise nach Rom übers Land anzutreten.¹⁵⁹

Durch ein Schüler- oder Gehilfendasein im Atelier des bewunderten Künstlers Thorvaldsen, erhofften sich die deutschen Bildhauer den Kontakt zu ihm auszuweiten und ihre Arbeit auf seiner Kunst aufzubauen. So bildeten deutsche Künstler die Überzahl in Thorvaldsens Werkstatt¹⁶⁰, sogar gegenüber den dänischen Lands-leuten.¹⁶¹ Für die jungen Bildhauer erwies sich das Zusammenschließen mit Ihres-gleichen als äußerst hilfreich. Gemeinsame Treffen und Ansätze stärkten den Rückhalt der deutschen Künstlerkolonie.¹⁶²

Innerhalb einiger Wochen hatten Widnmann und seine Mitstreiter die für sie bedeutenden Künstler angetroffen und nebenbei die Sehenswürdigkeiten der Stadt bestaunt. Nun reizte es den Bildhauer, wieder selbst künstlerisch tätig zu werden. Da sich ihm die Möglichkeit bot, Atelierräume zu übernehmen, konnte er bereits im Sommer 1836 einen überlebensgroßen *David als Steinschleuderer*¹⁶³ modellieren. Zudem entwickelte er Skizzen, die nach und nach in Ton gefertigt wurden. Viele römische Künstler kamen in Widnmans Atelier, um seine Kunst und sein Können zu begutachten sowie von ihm zu lernen.¹⁶⁴ Nur im Umgang mit Marmorarbeiten schien der Bildhauer bisher weniger geübt und talentiert,¹⁶⁵ eine Eigenschaft, die Martin von Wagner Ludwig I. in einem Brief mitteilte, nachdem Widnmann sich zur

¹⁵⁶ Vgl. Noack 1927, Bd. 1, S. 461f.

¹⁵⁷ Vgl. Widnmann 2014, S. 46.

¹⁵⁸ Das Skizzenbuch befindet sich im Nachlass Widnmans, Anneliese Senger Stiftung.

¹⁵⁹ Vgl. Pölnitz 1941/42, S. 4.

¹⁶⁰ Ein Besuch in Thorvaldsens Wohnung beeindruckte Widnmann nachhaltig:
Mit großer Ehrerbietung machten wir unsern Besuch bei Thorvaldsen in seiner Wohnung [...]. [...] Nach einem obligatem Händeschütteln und nachdem er einige Worte geknurrt hatte, ging er an seine Arbeit und [...] man ging ungeniert in seinen Zimmern umher und besah seine Bilder. [...] Nachdem man sich genug umgesehen hat, ging man zuletzt in sein kleines Atelier, wo er arbeitete, umgeben von einigen Bekannten, [...], Widnmann 2014, S.67f.

¹⁶¹ Vgl. Noack 1927, S. 486ff.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 493.

¹⁶³ Vgl. Widnmann 2014, S. 90.

¹⁶⁴ Vgl. Pölnitz 1841/42, S. 4-7.

¹⁶⁵ Dem Bildhauer bleibt am Marmorblock lediglich ein Versuch und Weggenommenes lässt sich nicht mehr ersetzen, vgl. Schulze 2011, S. 15.

Fertigung einer Büste für die Walhalla beworben hatte.¹⁶⁶ Widnmanns dennoch gutes Verhältnis zu Wagner bescherte ihm die Möglichkeit nach dessen Abreise aus Rom im Frühjahr 1837, sein Atelier in der Villa Malta zu beziehen¹⁶⁷, um dort ein Relief auszuführen.

Trotz großer Motivation und Ehrgeiz war es für Widnmann nicht einfach Aufträge zu bekommen, die einen gewissen Lebensstandard sicherten. Selbst Künstler mit Stipendien, die zusätzlich Aufträge erhielten, waren vielfach mit Geldsorgen belastet. Eine wertvolle Geldstütze in finanzieller Not bildete dabei die sogenannte „Künstlerhilfskasse“. Sie entstand 1815 aus dem kameradschaftlichen Sinn der Künstlergemeinschaft und entwickelte sich durch großzügige Spenden engagierter Wohltäter. Die jeweiligen Künstler hatten dabei Anspruch auf Unterstützung durch Zahlungen mittels Darlehen oder einmaliger Schenkungen, was im Vertrauen der Vorstand¹⁶⁸ bestimmte.¹⁶⁹ Widnmann nahm die Künstlerhilfskasse, im Herbst 1836, für einen Monat mit dreißig Scudi¹⁷⁰ in Anspruch.¹⁷¹ Da das Leben vieler Künstler in Rom auf Grund hoher Kosten und der Konkurrenz nicht unproblematisch war, teilte man sich zusätzlich meistens Atelier- und Wohnräume.¹⁷²

Das gemeinschaftliche, kooperative Zusammenleben der deutschen Künstler wurde in einem 1832 von der *Ponte-Molle-Gesellschaft*¹⁷³ begründetem Künstleralbum¹⁷⁴ und einem 1836 gestalteten Erinnerungsbuch (Abb. 2) festgehalten. Für das Künstleralbum stiftete Widnmann eine Porträtzeichnung (Abb. 3). Letzteres Buch enthält etwa 800 Beiträge in Form von Zeichnungen, Stichen, architektonischen Entwürfen, Dichtungen und Musikstücken.¹⁷⁵ Als Mitbegründer des Erinnerungsbuches der deutschen Künstler am 16. Mai 1836 gab Widnmann seine Zeichnung

¹⁶⁶ Vgl. GHA, Briefe Wagners an Ludwig I., Fasc. VII., No. 668, 4 vom 14.9.1838, zit. nach Pölnitz 1841/42, S. 7.

¹⁶⁷ Ludwig I. hatte Wagner bewogen, die Malerei für die Bildhauerei aufzugeben. Er bekam viele wichtige Aufträge von Ludwig I. und hatte seine Werkstatt in der dem König gehörenden Villa Malta in Rom, zudem war er deren Verwalter, vgl. Noack 1927, Bd. 1, S. 489.

¹⁶⁸ Zunächst bildeten den Vorstand der Hilfskasse unter anderem Cornelius und Overbeck.

¹⁶⁹ Vgl. Noack 1927, S. 498f.

¹⁷⁰ Scudi wurden ursprünglich italienische Münzen bis zum 19. Jahrhundert genannt.

¹⁷¹ Vgl. AK Schroedter 2008, S. 67; Fotothek Biblioteca Hertziana.

¹⁷² Vgl. ebd. 2008, S. 58.

¹⁷³ Die *Ponte-Molle-Gesellschaft* bildet den Vorläufer des Deutschen Künstlervereins von 1845, vgl. Noack 1927. Die Gründung des Deutschen Künstlervereins, S. 525-535, vgl. AK Schroedter 2008, S. 163ff.

¹⁷⁴ Die *Ponte-Molle-Gesellschaft* hatte 1832 die Idee zur Stiftung einer Sammlung von Bildnissen deutscher Künstler in Rom. Darin wurden die bereits abgereisten Künstler durch ihre Bildnisse festgehalten. Verwaltet wurde das Album von Johann Martin Wagner in der *Bibliothek der deutschen Künstler* in der Villa Malta, vgl. AK Schroedter 2008, S. 13.

¹⁷⁵ Vgl. Noack 1927, Bd. 1, S. 498.

Erigone und Ikarus (WV-Nr. 82).¹⁷⁶ Als Mitglied der *Ponte-Molle-Gesellschaft* trug Widnmann den Titel *Minister des Innern* und nahm an den 1838 sowie 1839 veranstalteten, sogenannten „Cervaro-Festen“¹⁷⁷ teil.¹⁷⁸

Ein wichtiger Förderer der jungen Künstler in Rom war Ludwig I. Neben der Vergabe von zahlreichen Aufträgen und Stipendien, ermöglichte er zudem Ausstellungen und die Verwirklichung einer „Bibliothek der deutschen Künstler“.¹⁷⁹

Im Jahr 1836 wirkte Widnmann mit seinem Relief *Raub des Hylas* bei einer Ausstellung des römischen Kunstvereins mit.¹⁸⁰

Die Basreliefs, die in seinem Studium zu sehen sind, machen zugleich seiner Wahl der Gegenstände Ehre: Hylas von Nymphen herabgezogen – Odysseus, am Hofe des Alkinoos von Demodolos Gesange bewegt, – Helena, von der Venus dem Paris zugeführt.¹⁸¹

Man lobte die Reliefs (WV-Nr. 81, 74) auf Grund von Widnmanns idealer Umsetzung des klassischen Altertums.¹⁸²

In der folgenden Zeit pflegte er regelmäßigen Kontakt mit dem Kunsthistoriker und Gemäldesammler Sulpiz Boisserée sowie mit Wilhelm Kaulbach.¹⁸³ Als beide Männer Rom verließen, lehnte Widnmann deren Angebot mit ihnen zu kommen ab. Er empfand es als unklug, Rom bereits zu verlassen, vor allem da der Besuch König Ludwigs I. anstand.¹⁸⁴ „Man wusste allgemein, dass der Monarch Künstler, die er in der Fremde kennenlernte, auch in München wiedererkannte und beschäftigte. Sonst musste man oft lange auf Anstellung und Verdienst warten.“¹⁸⁵ Zunächst erreichte Kronprinz Max im Februar 1839 Rom, der Skulpturen Widnmanns in dessen Atelier besah. Dabei äußerte er,

¹⁷⁶ Vgl. AK Schroedter 2008, S. 67.

¹⁷⁷ Cervaro-Feste waren Frühlings oder Karnevalfeste bei den Cervaro-Grotten, die seit den 1820er Jahren von der *Ponte-Molle-Gesellschaft* veranstaltet wurden, vgl. Noack 1927, Bd. 1, S. 506-525; vgl. AK Schroedter 2008, S. 23ff.

¹⁷⁸ Vgl. Noack 1927, S. 643; vgl. AK Schroedter 2008, S. 67.

¹⁷⁹ Vgl. AK Schroedter 2008, S. 58.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 66.

¹⁸¹ Kunstblatt 1839, Nr. 6, 17. Jan., S. 22.

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Vgl. Weitz 1983, Bd. 3, S. 303; vgl. Pölnitz 1941/42, S. 14.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁸⁵ Ebd.

[...] wenn er einst König sein werde, rechne er auch auf mich bei Ausführung der Werke, die er unternehmen werde. Als er jedoch König geworden, habe ich nicht bemerkt, daß er sich meiner Dienste benötigt gesehen hätte.¹⁸⁶

Einige Wochen später traf König Ludwig I., „[...] der [...] mir nichts versprochen [hatte], später aber doch mehr von mir verlangt [...]“¹⁸⁷, mit Friedrich von Gärtner in Rom ein. Durch diesen Kontakt erhoffte sich Widnmann einen Auftrag, der, trotz eines persönlichen Besuches des Königs in seinem Atelier, zunächst nicht zustande kam. Als der König Rom verließ, hatte Widnmann keinen Auftrag erhalten und machte sich daher auf den Heimweg. Seine Rückreise startete am 30. Juni 1839 und knapp einen Monat später erreichte er München.¹⁸⁸

Als Widnmann dort ankam, galt weiterhin die Kunst der tonangebenden Meister.¹⁸⁹ Zunächst begab sich Widnmann auf die Suche nach einem geeigneten Atelier. Zu diesem Zeitpunkt erwies es sich als Herausforderung für Künstler, eine passende Räumlichkeit zu finden, da das Angebot sehr viel niedriger war als die Nachfrage. Erst gegen Ende des Jahrhunderts entspannte sich die Situation auf dem Markt.¹⁹⁰ Ein adäquates Atelier fand er schließlich im Rückgebäude der Karlstraße 46. Der junge Künstler war bereit, seine mitgebrachten Erfahrungen aus Rom umzusetzen und vor allem unter Beweis zu stellen. Da die Aufträge anfangs spärlich ausfielen, arbeitete er an Werken, die er in Rom begonnen hatte. Eine freie Arbeit, die ihm schließlich Erfolg einbrachte, war der *Schild des Herakles* (WV-Nr. 73).¹⁹¹ Den Schild schuf er nach dem gleichnamigen Gedicht, das dem griechischen Dichter Hesiod zugeschrieben wird. Nach Überarbeitung seiner Zeichnungen begann er es in Wachs zu modellieren. In der Mitte des Schildes ist ein Drache umgeben von Schlangen zu sehen. In den nächsten drei Ringen folgt eine Reihe von Darstellungen nach dem Gedicht Hesiods, in Widnmanns selbst gewählter Reihenfolge. Der innerste Ring zeigt eine Kampfszene, der zweite den Kampf der Zentauren und Lapithen. Im äußeren Kreis folgen eine Hochzeitsfeier und Wettspiele. Der Rand des Schildes

¹⁸⁶ Widnmann 2014, S. 164.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁸⁹ Vgl. Widnmann 2014, S. 171.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 172. Weiteres zur Bedeutung von Ateliers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe: Mongi-Vollmer 2004.

¹⁹¹ Vgl. Widnmann 2014, S. 172ff; vgl. Pölnitz 1941/42, S. 16ff.

wird von einem Kranz mit Schwänen und Delphinen in den Wellen des Ozeans geschmückt.¹⁹²

Diese Arbeit machte mir großen Genuß. Wenn ich so Abends ganz einsam bei meiner Lampe saß u. von der Außenwelt völlig abgeschlossen [...] schaffte, genoß ich das reinste Vergnügen, welches ich in diesem Maße später nicht mehr empfand.¹⁹³

Große Anerkennung brachte die Ausstellung seines Schildes im Sommer 1842 im Münchener Kunstverein mit sich. Von vielen Seiten gelobt, schrieb man dem Schild einen reinen, antiken Stil in Zeichnung und Formgebung zu. Widnmanns überzeugte durch harmonische Verhältnisse der Figuren, in Größe und Erhabenheit der Fläche.¹⁹⁴ Bereits 1840 erarbeitete Schwanthaler dasselbe Thema, das in der Presse ausgiebig besprochen wurde.¹⁹⁵ Nun bot es sich an, das Werk eines jüngeren, noch unbekannteren Künstlers damit zu vergleichen. Widnmanns Version wurde daher in den Zeitungen detailliert beschrieben sowie beurteilt. „Die züchtige Anmuth [sic!] jungfräulichen Wesens, das Kraftgefühl schwungvoller männlicher Jugend, die Heiterkeit ländlicher Beschäftigungen und die wilde Gefahr gewaltsamer Zustände ist mit gleicher Wahrheit und innerer Lebensempfindung anschaulich gemacht.“¹⁹⁶ In Berlin und Dresden stellte Widnmann seinen Schild ebenfalls aus, was ihm die Bestätigung des Kollegen Ernst Rietschels einbrachte. Zu einer Ausführung in Silber oder Bronze kam es für seine Arbeit jedoch nicht.

Eine vorteilhafte Begleiterscheinung der Ausstellung des Schildes war, dass Leo von Klenze auf Widnmann aufmerksam wurde.¹⁹⁷ Klenze bestellte zwölf Skizzen antiker und mittelalterlicher Künstler für die Nischen des von ihm geplanten Petersburger Eremitagebaus. Petersburger Bildhauer sollten die Skizzen schließlich ausführen. Ferner Julius Schnorr von Carolsfeld beauftragte Widnmann, für das königliche Schloss in Athen unterschiedliche Szenen der griechischen Mythologie und Geschichte zu entwerfen. Diese wollten wiederum von Kollegen ausgeführt werden,

¹⁹² Vgl. Kunstblatt 1843, Nr. 19, S. 77ff.

¹⁹³ Widnmann 2014, S. 178.

¹⁹⁴ Vgl. Kunstblatt 1843, Nr. 19, S. 77ff.

¹⁹⁵ Vgl. ebd. 1840, Nr. 48.

¹⁹⁶ Vgl. Kunstblatt 1855, Nr. 42, S. 367.

¹⁹⁷ Vgl. Widnmann 2014, S. 182.

wodurch Widnmann nicht dazu kam, seine Vorstellungen und Entwürfe selbst zu vollenden.¹⁹⁸

Im Herbst des Jahres 1839 erhielt Widnmann – auf den Rat Gärtners – Audienz beim König, mit Hoffnung auf eine bezahlte Beschäftigung. Ludwig I. erinnerte sich an das vergangene Aufeinandertreffen in Rom in der Villa Malta und bereits wenige Tage darauf erhielt Widnmann den Auftrag zur Büste Georg von Frundsbergs für die Walhalla. Ebenso sollte er die Büste Barclay de Tollys entwerfen und in Marmor punktieren.¹⁹⁹

Widnmanns Aufenthalt in Italien und seine Zeit nach der Rückkehr verdeutlichen die Schwierigkeiten, sich als junger und noch unerfahrener Künstler in der Kunstszene durchzusetzen. Man arbeitete ehrgeizig, um Aufträge zu erhalten, die den Lebensunterhalt sicherten, aber zugleich wollte man als angesehener Künstler eine besondere Rolle einnehmen und für den König arbeiten.

Die Künstler lebten in Abhängigkeit von ihren Auftraggebern, wobei die Denkmalskunst hier die Überlappung der Themenbereiche Kunst, Politik und Ökonomie stark kennzeichnet. Erst in der Moderne machte sich der Künstler zu seinem eigenen Auftraggeber. Die Kunst stand nun nicht mehr allein im Interesse der Macht und galt als alleinstehendes Medium. Die Künstler befreiten sich von auftragsgebundenen Traditionen, Zwängen und handwerklichen Vorgaben.

Mit König Ludwig I. begegnete den Künstlern damals ein allgemein fairer Arbeitgeber mit konkreten Vorstellungen, die er als Auftraggeber stets durchzusetzen versuchte. Passend zu seinem Leitspruch „Gerecht und beharrlich“ beschäftigte er nun auch Max von Widnmann als Bildhauer in seinen Diensten.

¹⁹⁸ Vgl. Pölnitz 1941/42, S. 19.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 18.

III. KÜNSTLERISCHES ARBEITEN UNTER MONARCHISCHEN KONDITIONEN – ZU WIDNMANNS HAUPTWERK

3.1 König Ludwig I. von Bayern als Auftraggeber – Finanzierung, Auftragsvergabe und Künstlerhonorar

Ökonomische Aspekte werden bei kunsthistorischen Themenstellungen oft vernachlässigt, doch spielen sie gerade bei öffentlichen Aufträgen eine wichtige Rolle, um das Gesamtwerk erfahrbar zu machen und die Dimensionen einschätzen zu können. Wie es gegenwärtig in der zeitgenössischen Kunst der Fall ist, so war der finanzielle Aspekt auch im 19. Jahrhundert von Bedeutung und bestimmte den Kunstmarkt. Insofern wird das Arbeiten Max von Widnmanns als Bildhauer für König Ludwig I. zunächst von der finanziellen Seite aus betrachtet.

Im Laufe seiner Regierungszeit stattete König Ludwig I. München mit zahlreichen repräsentativen Bauten und Denkmälern aus, was für die Stadt eine kostspielige Angelegenheit war. Obgleich der Monarch zusätzlich private Mittel aufbrachte, verbrauchten die Monumente und die damit erzielte Ausschmückung der Stadt in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts etwa fünfzehn Prozent des Münchener Etats, was im Gesamten mehr als drei Millionen Gulden²⁰⁰ ausmachte.²⁰¹

Nach der Abdankung König Ludwigs I. wurde eine Einnahmen- und Ausgabenrechnung der Kabinettskasse²⁰² im Laufe seiner Regierungszeit von 1825 bis 1848

²⁰⁰ Die Währung im 19. Jahrhundert waren Gulden, die Abkürzung dafür ist „fl“. Gulden unterteilten sich in Kreuzer und Heller. 1 Gulden=60 Kreuzer, 1 Kreuzer=12 Heller. Was sind Gulden im heutigen Geld wert? Eine genaue Umrechnung ist auf Grund des von den heutigen Gegebenheiten völlig abweichenden Warenangebots sowie der abweichenden Preis- und Lohnverhältnisse unmöglich. Je nachdem von welchem Wert man dabei ausgeht, sei es der Brotpreis, der Goldwert, ein Tageslohn usw., würde man völlig unterschiedliche Umrechnungswerte erhalten. Nur ein direkter Blick auf Löhne und Preise lässt etwas vom Wert des Geldes, vom Angebot und dem dafür notwendigen Aufwand erkennen. Um 1870/75 etwa verdiente ein Oberlehrer in München 1.700 Gulden im Jahr, eine Arbeiterin 37 Gulden. Eine Tasse Kaffee kostete sieben Kreuzer, ein Liter Milch sechs, vgl. AK Klose 2006.

²⁰¹ Vgl. Nöhbauer 1992, S. 14, weiteres zu Finanzierung, Hof- u Staatskasse siehe: Putz 2014, S.139-164.

²⁰² Die Kabinettskasse bildete die persönliche Kasse Ludwig I. mit den wesentlichen Privateinkünften des Königs: König Max I. Joseph gab mit der Verfassungsurkunde vom 26. Mai 1818 das Familienvermögen der Wittelsbacher in die Hände der öffentlichen Verwaltung. Erst 16 Jahre später regelte das Gesetz einer festgesetzten und permanenten Ziviliste den Unterhalt der Wittelsbacher. Demnach bezogen die männlichen Mitglieder die „Ziviliste“ und „Apanagen“, die weiblichen Mitglieder erhielten bedingt Witwengehälter und Mitgiften. Die Ziviliste des Monarchen diente nicht nur als Privateinkommen, sondern musste zusätzlich die Belastungen des Hofes tragen. Nach Begleichung der Soll-Kosten blieb dem König ein großzügiger Betrag um den königlichen Lebensstil zu gewährleisten, vgl. von Aretin 2010.

erstellt. Zudem wurde errechnet, dass der König 46 Prozent seiner ihm während der Regierungszeit und danach zur persönlichen Verfügung gestandenen Mittel für Kunstprojekte und Bauten einsetzte.²⁰³ Die Umsetzung der monumentalen Bauprojekte nahmen, von der Idee zur Grundsteinlegung über die Ausführung bis hin zur Einweihung nicht selten mehrere Jahrzehnte in Anspruch.²⁰⁴ Aus der Kostenaufstellung des Kabinettssekretärs Heinrich von Kreutzer geht hervor, welche konkreten Einnahmen und Ausgaben König Ludwig I. in seiner Regierungszeit zu verbuchen hatte. Fast die Hälfte seiner Einnahmen, etwa zwölf Millionen Gulden, die ihm in dieser Zeit zur Verfügung standen, setzte er ein, um Bauwerke errichten zu lassen sowie Kunstwerke in Auftrag zu geben oder zu erwerben.²⁰⁵

Einen Überblick über den Finanzstatus seiner Kabinettskasse behielt Ludwig I. durch Journale, die Kabinettskassenbücher und Berichte seiner Kabinettskassensekretäre. Zudem besaß er kleine Ausgabebüchlein, in denen er alle Zahlungen selbst eintrug, was darauf hinweist, dass der Monarch eine präzise Vorstellung seiner Finanzen hatte und gute Kassenabschlüsse bevorzugte.²⁰⁶ Darüberhinaus existieren zahlreiche Briefe und Notizen, bestehend aus Korrespondenzen zwischen Kabinettssekretär und König, die den immensen Umfang der königlichen Finanzlage weiter verdeutlichen.²⁰⁷

Hieraus geht hervor, wie intensiv sich Ludwig I. mit der Finanzierung seiner Projekte beschäftigte und es gleichzeitig vermied, über das zur Verfügung stehende Guthaben hinaus auszugeben. [Er kaufte und baute ausschließlich im Falle ausreichender finanzieller Mittel.²⁰⁸]

Dafür standen ihm bei jeweiliger Stellung im Staatsleben bestimmte Summen zur Verfügung. Noch als Kronprinz erhielt er seit seiner Eheschließung²⁰⁹ 1810 regelmäßig über 50.000 Gulden und ab 1819 etwa 80.000 Gulden jährlich. Die

²⁰³ Vgl. Putz 2013, S. 120f.

²⁰⁴ Obgleich der Plan zur Walhalla bereits 1807 entstand, fand die feierliche Einweihung erst am 18. Oktober 1842 statt. Die Walhalla gehört mit dem Königsbau, der Residenz und der Kelheimer Befreiungshalle zu den teuersten aus der Kabinettskasse finanzierten Projekten Ludwig I., vgl. Putz 2013, S. 122.

²⁰⁵ Vgl. Putz 2014, S. 135.

²⁰⁶ Vgl. GHA, KK König Ludwig I.

²⁰⁷ Vgl. Putz 2013, S. 123f; ebd., S. 134, GHA Nachlass.

²⁰⁸ Vgl. Putz 2014, S. 120. König Ludwig I. verlangte, dass sich sein Schwiegersohn Ludwig III. an den Kosten für das von Widmann in Marmor entworfene Grabmal seiner 1862 verstorbenen Tochter Mathilde beteilige. Solange er keine Zusage dafür erhielt, wurde der Auftrag für den Sarkophag nicht vergeben. Um die Kosten zu senken, schlug Klenze für die Rückwand des Grabmals zunächst Parian-Zement anstelle von Marmor vor, wovon er letztlich wieder abkam, vgl. Glaser 2011, 3.

²⁰⁹ 1810 heiratete König Ludwig I. Therese von Sachsen-Hildburghausen, vgl. Putz 2014, S. 120.

Abfindung Ludwig I. wurde beständig neu festgesetzt, anders als es bei Nachgeborenen der Fall war.²¹⁰ Ab dem Zeitpunkt der Thronbesteigung 1825 erhielt Ludwig I. jährlich 954.000 Gulden zur freien Nutzung. Als Oberhaupt des Hauses Wittelsbach hatte er überdies Zugriff auf die Hofkasse, die es ihm ermöglichte, zusätzliche Gelder für Kunstprojekte einzusetzen.²¹¹

Häufig unterstützte Ludwig I. mithilfe seiner finanziellen Möglichkeiten auch Vorhaben anderer Initiatoren, so auch für zahlreiche Denkmalverwirklichungen.²¹² Wenn Dritte Anstoß zu einem Projekt gaben, schaltete sich Ludwig I. oftmals ein, um das Konzept bis zur Vollendung nach seinen Vorstellungen durchzusetzen.²¹³ Selbst die Planung für das zu seinen Ehren von der Stadt geplante Reiterdenkmal, das Widmann ausführen sollte, übernahm er komplett und bis ins Detail.

Als Kalkulationsbasis für seine Projekte dienten zunächst Kostenvoranschläge der Architekten oder Verträge, die mit Künstlern abgeschlossen wurden. Für Bauprojekte bildete der genehmigte Entwurf des Bauherrn die Basis für einen Kostenvoranschlag und die darauffolgende Ausführung.²¹⁴

Das Kabinettssekretariat konnte so die Kosten und Verpflichtungen des jeweiligen Finanzjahres zusammenfassen und einen neuen Budgetplan für das kommende Jahr berechnen. Verträge, die mit Malern oder Bildhauern²¹⁵ (vgl. Dokument 1) abgeschlossen wurden, hatten vorgeschriebene Orientierungsrichtlinien. Häufig auf Jahre hin festgelegt, beinhalteten sie einen festen Satz an monatlichen oder jährlichen Ratenzahlungen des vereinbarten Budgets.²¹⁶ Somit ergab sich eine starke finanzielle Abhängigkeit vom König. Mit ihm begegnete ihnen wiederum ein loyaler Geschäftspartner, der in der Regel ohne Verzögerung bezahlte und sich an die

²¹⁰ Vgl. Putz 2014, S. 120.

²¹¹ Vgl. Ebd., S. 123.

²¹² Vgl. ebd. 2013, S. 145f. Zur Ermöglichung von Widmanns Westenrieder-Denkmal 1854 in München, stiftete Ludwig I. Erz im Wert von 1.000 Gulden, vgl. GHA, KK König Ludwig I., 50/3/1.

²¹³ Ein passendes Beispiel bildet das Dürer-Denkmal. Dürers Standbild ist das erste einem Künstler gewidmete Denkmal Europas. Initiatoren waren ursprünglich der 1818 gegründete Albrecht-Dürer-Verein, der Magistrat der Stadt sowie der Kupferstecher Albert Christoph Reindel. König Ludwig I. brachte sich in die Verhandlungen ein und stellte 3.000 Gulden zur Verwirklichung in Aussicht, was jedoch mit bestimmten Bedingungen verknüpft war. Er traf nun die Hauptentscheidungen im gestalterischen Bereich und wollte, dass statt dem Nürnberger Künstler Jakob Daniel Burgschmiet Christian Daniel Rauch das Denkmal entwerfen sollte. Ebenso die Entscheidung zur Gestaltung des Piedestals fiel zu Gunsten des Entwurfes Friedrich von Gärtners aus. Einzig den Guss des Denkmals in München konnte Ludwig I. nicht durchsetzen, diesen Auftrag erhielt der in Nürnberg ansässige Erzgießer, vgl. Putz 2013, S. 151f.

²¹⁴ Vgl. GHA, KK König Ludwig I.

²¹⁵ Vgl. GHA, KK König Ludwig I. 50/3/3. Die Verträge waren im Aufbau dieselben.

²¹⁶ Vgl. Putz 2013, S. 124.

festgelegten Bedingungen der Verträge hielt.²¹⁷ Widnmann beklagte sich häufig über die Höhe seines Honorars, doch wurde er stets, wie vertraglich festgehalten, mit den vereinbarten Abschlagszahlungen pünktlich vergütet.²¹⁸ In den aufgesetzten Verträgen wurde festgehalten, dass der Künstler Kosten für das Material und die Mitarbeit weiterer Künstler selbst zu begleichen hatte.²¹⁹ Selten ergab sich dabei eine Nachverhandlung der vertraglichen Inhalte, wodurch dem König aus Sicht der Künstler eine Tendenz zum Pedantischen und zur Kleinlichkeit zugesprochen wurde.²²⁰

Ab den 1840er Jahren begann Ludwig I. über das Königreich verteilt Personen-denkmäler aufzustellen zu lassen, womit er Orte und Menschen mit besonderer Beziehung zu ihm und dem Hause Wittelsbach ehrte. Den Großteil finanzierte er selbst, zudem gab er Zuschüsse zu Denkmalprojekten, die von anderen Organisatoren ausgingen, dies sogar über das Königreich Bayern hinaus.²²¹

Die Aufträge zu den figürlichen Denkmälern gingen anfangs an die namhaften klassizistischen Bildhauer in Rom und Berlin, Bertel Thorvaldsen und Christian Daniel Rauch. Ab Mitte der 1830er Jahre konnte München eine Bildhauerschule von überregionaler Wirkung vorweisen, die vom Akademieprofessor und Hofbildhauer Ludwig von Schwanthaler geleitet wurde. Die Schule verband die akademische Ausbildung mit der Praxis eines umfassenden Werkstattbetriebes. Im Dienst König Ludwig I. wurde seither Schwanthaler der Hauptanteil der zunehmenden Monumentalschöpfungen, auch die Denkmalsplastik, übertragen.²²²

In Verträgen mit engagierten Bildhauern wie Max von Widnmann, wurde zu Beginn der Arbeit ein meist monatlich auszuzahlendes Honorar festgesetzt. Dieser Fixpunkt war notwendig, denn der Künstler musste wissen, welche Summe ihm zur Verfügung stand, um Material und Mitarbeiter bezahlen zu können.²²³ Vor der Festsetzung vertraglicher Inhalte machte Ludwig I. meist mündlich eine bestimmte Honorar-

²¹⁷ Vgl. Putz 2013, S. 133f.

²¹⁸ Vgl. GHA, KK König Ludwig I. 50/3/3.

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ vgl. Widnmann 2014, S. 248; „[...] in seiner knauserischen Weise [...]“, Widnmann 2014, S. 186; vgl. Putz 2012, S. 125f.

²²¹ Vgl. Putz 2014, S. 95ff.

²²² Vgl. Otten 1970.

²²³ Vgl. Putz 2013, S. 137.

zusage, wobei sein Hofbaurat Leo von Klenze vielfach beim Abschluss der Verträge mitwirkte.²²⁴

Das Honorar für ein Kolossalmodell – an einem Standbild arbeitete der Künstler etwa ein halbes Jahr – machte an den Gesamtkosten gemessen einen geringen Anteil aus. Dabei hatte der Bildhauer jedoch sämtliche Materialkosten zu tragen, von der Armierung des Kerns, über dem die Tonmasse aufgebaut wurde, bis zu den Kosten für den Gipsabguss und den Transport in die Erzgießerei. Dazu kamen die Auslagen für lebende Modelle und Hilfskräfte. Im Durchschnitt erhielt Widnmann für das Anfertigen des Modells ein Honorar zwischen 1.200 und 1.500 Gulden.²²⁵ Der Bildhauer erscheint aufgrund dieser Kulturpolitik und durch die Aufträge des Königs gewissermaßen als Ausstattungskünstler.

Doch die Aussicht auf feste Verdienstmöglichkeiten beim Staat und am Hof machte das Arbeiten für Künstler in München attraktiv.²²⁶ Dabei achtete König Ludwig I. fortwährend darauf, dass sich der Kunstbetrieb auf ihn fixierte und seine zentrale Funktion dabei in der Öffentlichkeit anerkannt wurde. Trotz zahlreicher Beratungsgespräche mit Künstlern zu Ideen und Entwürfen, ging es ihm letztlich nicht darum, eine kollektive Entscheidung zu treffen.²²⁷ Die Rolle des Auftraggebers gestattete es Ludwig I. künstlerische Handlungen zu verwirklichen und zugleich zu verhindern. Daher waren Künstler häufig gezwungen, sich voll und ganz auf angeordnete Bedingungen einzulassen, um weiterhin königliche Aufträge zu erhalten und finanzielle Sicherheit zu garantieren. Nur so war es ihnen möglich, ihre Position auf dem aktuellen Kunstmarkt zu erarbeiten und zu sichern.²²⁸

Um direkten Kontakt und Kontrolle zu halten, stattete Ludwig I. den Künstlern regelmäßig Besuche in deren Ateliers ab.²²⁹ Dieses direkte Zusammentreffen brachte für die Künstler sowohl Vor- als auch Nachteile mit sich. Zum einen ermöglichte es zwar erneute Aufmerksamkeit sowie neue Aufträge, barg jedoch zum anderen die Gefahr, dass der Monarch sich in die künstlerische Gestaltung einmischt.²³⁰ Die Tatsache, dass Ludwig I. vorwiegend spontan und unangemeldet auf Baustellen oder

²²⁴ Vgl. Widnmann 2014, S. 230f, 240; vgl. Putz 2013, S.140.

²²⁵ Vgl. GHA, KK König Ludwig I. 50/3/3.

²²⁶ Vgl. Putz 2012, S. 118f.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 122f..

²²⁹ Besuche des Königs bei Widnmann im Atelier, vgl. Glaser 2007, S. 446; vgl. Widnmann 2014, S. 188.

²³⁰ Vgl. Widnmann 2014, S. 233f; vgl. Putz 2012, S. 119.

in Ateliers erschien, schränkte die Künstler in ihrer Arbeitsfreiheit und im Schaffensprozess markant ein.²³¹ Auch Widnmann machte seine Erfahrung mit den „[...] periodisch wiederkehrenden Besuche[n] im Atelier“²³². Die Stippvisiten trugen häufig mit sich, dass der Künstler auf Befehl des Königs Änderungen an seinem Entwurf vornehmen musste, obwohl die Verträge bereits abgeschlossen waren.²³³

Würdigung für ihre Arbeit erhielten die Künstler wiederum auf diverse Art und Weise: Ludwig I. besaß gegenüber seinen „Mitarbeitern“ eine Reihe an fein abgestuften Gesten, die Dankbarkeit bis Unzufriedenheit ausdrückten. Eine Form der Anerkennung war die Verleihung eines Ordens durch den König, zumindest bis zur Thronentsagung 1848.²³⁴ Favorisierte Künstler ehrte Ludwig I. durch Büsten in der Ruhmeshalle und in der Gipsbüsten-Sammlung der Neuen Pinakothek. Johann von Halbig fertigte 1853 im Auftrag Ludwig I. eine Büste Max von Widnmanns an (vgl. Abb. 4), die vermutlich im Erdgeschoss der Neuen Pinakothek aufgestellt wurde. Zur einer Aufnahme in die Ruhmeshalle kam es jedoch nicht.²³⁵ Künstler wie Friedrich von Gärtner, Leo von Klenze oder Peter von Cornelius wurden darüber hinaus mit einem eigenen Standbild geehrt.²³⁶

Die Künstler wiederum würdigten die Kunstpolitik des Königs in München mehrmals – die persönlichen Beziehungen zwischen Auftraggeber und -nehmer spielten dabei durchaus eine große Rolle. Die Künstler sahen in ihm bereits während seiner Funktion als Kronprinz einen Bewahrer und Schätzenden ihrer Kunst. Sie feierten und beschenkten ihn vielfach auf den eigens veranstalteten Ehrungs- oder Enthüllungsfeierlichkeiten²³⁷.²³⁸

²³¹ Vgl. Putz 2012, S. 119.

²³² Widnmann 2014, S. 188.

²³³ Vgl. Putz 2012, S. 120. Im Jahr 1849/50 wollte Ludwig I. Änderungen bei den von Schwanthaler entworfenen Viktorien für die Kelheimer Befreiungshalle von Widnmann vornehmen lassen. Diese Änderungen prüfte und entschied Ludwig I. bis ins kleinste Detail, vgl. Putz 2012, S. 122; vgl. Glaser 2011, Band III/1, S. 190f; vgl. GHA, NL Ludwig I., 89/6/1, Mappe „Max Widnmann“, Widnmann an Ludwig I., 07.10.1849.

²³⁴ Vgl. Putz 2012, S. 123.

²³⁵ Vgl. Rott 2003, S. 370.

²³⁶ Siehe dazu Kapitel 3.4.2. der vorliegenden Arbeit.

²³⁷ Ein besonderes Festgeschenk plante man anlässlich der Enthüllungsfeier zur Statue der Bavaria 1850. Das Künstlertum beschloss ein Album in Form eines prunkvollen Buches zu gestalten. Das Album besteht aus über 177 losen Blättern mit Zeichnungen, Aquarellen und Ölbildern ohne eine bestimmte Ordnung. Mittig auf der Vorderseite sitzt ein in künstliche Brillanten eingefasstes Medaillon mit Relief, das den König umgeben von Architekten, Bildhauern und Malern darstellt. Begleitet wird es von der Inschrift *Ich lebe in Eurem Wirken!*. Das Hauptmedaillon sowie eines der vier Eckmedaillons fertigte Max von Widnmann. (WV-Nr. 78), vgl. Eggers 1850, Nr. 49, Leipzig 1850, S. 385-387; vgl. Eggers 1850, Nr. 48, Leipzig 1850, S. 377f. Das Kästchen des König Ludwig Albums wurde 1854 auf der *Ersten deutschen Industrieausstellung* im Münchner Glaspalast

Nach seiner Abdankung war König Ludwig I. gezwungen, sich an seine selbst festgelegten staatlichen Vorgaben zu halten. Während seiner Regierungszeit konnte er Denkmäler, die ihm in Gestaltung und politischer Ansicht widerstrebten, ablehnen. Nun stand dies seinem Sohn König Maximilian II. zu. Für alle ab 1848 neu geplanten Personendenkmäler Bayerns musste sich der abgedankte Monarch zunächst die Genehmigung seines Sohnes einholen.²³⁹

Bauwerke und Denkmäler, die Ludwig I. aus der Kabinettskasse finanzierte, bildeten sein persönliches Eigentum, was voraussetzte, dass er sich fortwährend um die regelmäßige Instandhaltung und die Bezahlung des Personals dafür zu kümmern hatte. Da er nach seiner Abdankung nicht mehr auf die finanziellen Mittel des Hofes zugreifen konnte, erwies es sich als schwierig, den anstehenden Zahlungen gerecht zu werden. Hier ergriff Ludwig I. die Möglichkeit, seine Denkmäler und Bauten zu verschenken. Die Feldherrnhalle wurde dem königlichen Hof übergeben, das Siegestor und die Propyläen gingen in den Besitz der Stadt München über und die zahlreichen, dem Königreich gestifteten Personendenkmäler, übergab er als Schenkungen in die jeweiligen Kommunen oder dem Denkmal nahestehenden Institutionen (Dok. 1).²⁴⁰

Die enge Zusammenarbeit mit ihren Auftraggeber band die Künstler an München und sie verhalfen Ludwig I. seine Sammlung zeitgenössischer Kunst aufzubauen und zu erhalten. Die von seinen Architekten konstruierten Gebäude dienten als adäquate öffentliche Ausstellungsräume, die gesammelten Werke aufzubewahren und zu präsentieren.²⁴¹ Für seine Projekte beschäftigte Ludwig I. zahlreiche Künstler, die ihm seine Kunstwerke realisierten. Unter ihnen war Widmann im Bereich der Bildhauerei und der Denkmalkunst ein mehrfach beauftragter Künstler.

Mit seiner Kunspolitik verband Ludwig I. die innen- und integrationspolitischen Aufgaben. Im Gegensatz zu seinem Enkel Ludwig II. richtete er sich mit seinen Bauten, Fresken und Denkmälern ganz bewusst an die Öffentlichkeit. Diese Öffentlichkeit war jedoch eine, die seinen Vorstellungen und Auffassungen zu folgen hatte und keine, die etwa eigene Ideen und Kritik entwickeln konnte.

ausgestellt, vgl. Katalog allg. dt. Industrieausst., München 1854, S. 31. (Nr. 865); Weiteres zu Geschichte und Bau des Glaspalastes siehe: Nöhbauer 1992, S. 21ff.

²³⁸ Vgl. Putz 2013, S. 75; vgl. Widmann 2014, S. 206.

²³⁹ Vgl. ebd. 2014, S. 139.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 136.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 51ff.

3.2 Von den Büsten der Walhalla zum Orlando di Lasso-Denkmal

3.2.1 Bedeutende Büsten im Auftrag König Ludwig I.

Die im Auftrag Ludwig I. entstandenen Außenfresken der Neuen Pinakothek in München verbildlichen die bedeutendsten Künstler um Ludwig I. Auch der junge Max von Widnmann ist unter ihnen zu finden. Die Fresken des Bilderzyklus an der Fassade der Neuen Pinakothek entstanden mit dem Ziel, die neuere Entwicklung der Kunst Münchens, wie sie von König Ludwig I. initiiert wurde, darzustellen²⁴² sowie die verschiedenen, durch Ludwig geförderten, künstlerischen Nischen abzubilden. Die Fassade des über einhundert Meter langen Museums wurde mit einem nahezu durchgängigen, den Bau umziehenden Bilderfries²⁴³, verziert. Der Fries erstreckte sich unter dem Kranzgesims mit einer Höhe von fünfeinhalb Metern. Den Auftrag dieser monumentalen Bilderreihe erhielt 1847 Wilhelm von Kaulbach²⁴⁴, der kurz darauf Direktor der Akademie der Bildenden Künste in München wurde.²⁴⁵ Das Hauptthema des Auftrages, *Aufschwung der Künste unter Ludwig I.*, entsprach Kaulbach nur vermindert. So entstanden, anstelle von allegorischen Verherrlichungen der künstlerischen Zeitgenossen, satirische Anspielungen und Karikaturen, wie etwa im Gemälde *Die Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutz der Minerva* (Abb. 5) von 1851. Hier beabsichtigte Kaulbach die Überwindung einer stilistisch barocken Ästhetik und den Aufschwung der modernen Künste darzustellen.²⁴⁶

Diese Bilderfindung ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Während die sich anschließenden Bilder in der szenischen Gestaltung Wahrscheinlichkeit wahren, ist dieses Bild allegorisch, [...] nicht in konventioneller Weise, [...], sondern ist eine Mischform, die historische, [...] eindeutig identifizierbare Persönlichkeiten in sein sinnbildlich zu deutendes Gefüge integriert. Dies ist ein Stilmittel der Karikatur.²⁴⁷

²⁴² Vgl. Büttner 2003, S. 85.

²⁴³ Die Bilderreihe machte die Neue Pinakothek zu einem außergewöhnlichen Museumsbau und verdeutlichte die monumentalen Möglichkeiten in der Verbindung von Malerei und Architektur unter König Ludwig I. Darüberhinaus erregte sie internationales Aufsehen; siehe dazu eine Durchnummerierung der umlaufenden Fresken beginnend an der südlichen Ostseite, vgl. Büttner 2003, S. 84f.

²⁴⁴ Wilhelm von Kaulbach studierte unter Peter von Cornelius in Düsseldorf und wurde durch denselben 1826 nach München geholt, vgl. Zirk 1977, S. 356f.

²⁴⁵ Vgl. Büttner 2003, S. 83.

²⁴⁶ Vgl. Lieb 1971, S. 309.

²⁴⁷ Büttner 2003, S. 91, 94.

Das letzte Fresko der Südfassade, entstanden um 1850, beschäftigte sich mit dem Bereich der Bildhauerei und trug den Titel *Die von König Ludwig I. in Tätigkeit gesetzten Bildhauer* (Abb. 6). Hier sitzt mittig Ludwig von Schwanthaler vor dem Nordgiebel der Walhalla, mit einer Homer-Ausgabe in seinen Händen. Zu seinem linken Bein steht eine Büste in mittelalterlicher Rüstung, die duale Ausrichtung in seinem Werk hin zum Klassizismus und Historismus symbolisierend. Auf gleicher Höhe Schwanthalers befindet sich dahinter dessen Schüler Friedrich Brugger, der ihm das Modell seines Christoph Willibald Gluck Denkmals zur Beurteilung präsentiert. An seiner Seite, den Rücken zum Betrachter gekehrt, arbeitet Max von Widnmann am Standbild des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn für Würzburg. Rechts von ihm steht Bertel Thorvaldsen, begleitet von seinen Studenten Rudolph Schadow und Ludwig Schaller. Im Hintergrund erscheint sein Reiterdenkmal für Maximilian I. An diese Gruppe heran tritt Konrad Eberhard, der scheinbar nur wenig Beachtung findet. In einer weiteren Gruppe rechts von Schwanthaler steht als zentrale Figur Christian Daniel Rauch, der im Hintergrund am Denkmal für Max Joseph I. feilt. Zudem sind seine Albrecht Dürer Statue und eine Viktoria für die Walhalla im Hintergrund zu erkennen. Hinter Gottfried Schadow, der auf Rauch zutritt, befinden sich Ludwig Wichmann und Ernst Rietschel. Im Rücken Rauchs arbeitet Johann Halbig an der Büste des Staatsministers Ludwig von der Pfördten.²⁴⁸ Das Wandbild vereint die richtungsweisenden und bedeutendsten Bildhauer der Zeit unter König Ludwig I. von Bayern. Widnmann wird hier bei der Arbeit an seinem ersten Denkmal, dem Standbild des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn für Würzburg, abgebildet. Obgleich er bisher vorwiegend Büsten im Auftrag des Königs fertigte, zählte er bereits zu Beginn seiner großen Karriere um 1850, zum engsten Künstlerkreis des Monarchen.

Die heute verlorenen Fresken waren bereits nach einigen Jahren, da der Witterung ausgesetzt, kaum noch zu erkennen. Analysieren lässt sich der Zyklus anhand der erhaltenen Ölskizzen.²⁴⁹ Die Wandbilder mit ihrer thematischen Auseinandersetzung, spiegeln primär König Ludwigs Verdienste als Kunstmäzen wieder, beleuchten zudem die zwiespältige Lage, in der allgemein die Kunst und speziell die deutsche Malerei in der Mitte des 19. Jahrhundert positioniert war.²⁵⁰ Zudem zeigt sich anhand

²⁴⁸ Vgl. Büttner 2003, S. 99f.

²⁴⁹ Alle Öl-Gemälde siehe: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München.

²⁵⁰ Vgl. Büttner 2003, S. 83.

des Freskos, dass Widnmann in der Reihe der bedeutenden Bildhauer für den König stand und aus der Bildhauerei Münchens des 19. Jahrhunderts nicht wegzudenken ist. Es sollte jedoch noch einige Zeit mit der Arbeit kleinerer Tätigkeiten vergehen, wie etwa mit der Fertigung zahlreicher Büsten, bis es für Widnmann 1848 zur Ausführung seines ersten Kolossalstandbildes kommen sollte. Durch diese „Vorarbeiten“ konnte er sich den Lebensunterhalt verdienen und gleichzeitig sein künstlerisches Handwerk perfektionieren. Neben der Modellierung von Büsten hatte Widnmann weiterhin zusätzliche Aufträge auszuführen, wie etwa die Mitarbeit bei den Reliefs für das Siegestor²⁵¹ oder die Ausführung einiger Viktorien nach Schwanthalers Entwürfen für die Kelheimer Befreiungshalle²⁵². Diese Aufgaben waren für ihn jedoch mehr eine „geistötende Arbeit“²⁵³ und boten keine Möglichkeit zur künstlerischen Entfaltung.²⁵⁴

Bereits 1837 hatte König Ludwig I. Schwanthaler gebeten, ihm Künstler vorzuschlagen, die „tauglich wären zur Ausführung von Marmorbüsten“²⁵⁵. Schwanthaler empfahl ihm schließlich unter anderem seinen Schüler Max von

²⁵¹ Nicht einer oder mehreren individuell hervorgehobenen geschichtlichen Personen, sondern einem Staatsorgan oder einem Ereignis galten die architektonischen Denkmale. „Dem bayerischen Heere“ wurde das Siegestor als ein römischer Triumphbogen errichtet. Im Auftrag Ludwigs I. wurde es nach den Plänen Friedrich von Gärtners 1843 begonnen, nach dessen Tod 1847 von Eduard Metzger fortgesetzt und 1850 vollendet. Den sogenannten plastischen Schmuck dafür ließ König Ludwig I. von Martin von Wagner in Rom entwerfen. Die Umsetzung in Marmor erfolgte in München mithilfe einzelner Bildhauer wie Schöpf, Leeb, Landberg, Sanguinetti, Brugger und Widnmann, vgl. Pankofe 1851, S. 19-22. Laut Heilmeyer äußerte Wagner den Wunsch, die Ausführung der Löwen samt Bavaria ebenfalls mit Widnmann zu betrauen, worauf dieser 1847 einen Kostenvoranschlag für ein Modell an Metzger schickte. Es wäre ein lukrativer Auftrag für den Bildhauer gewesen, doch der König übertrug die Aufgabe der Bavaria an Brugger und die Löwen übernahm Halbig. So kam es lediglich zur Mitarbeit am plastischen Schmuck, vgl. Heilmeyer 1931, S. 41; BSB, Ludwig I.-Archiv 39, Metzger, Widnmann in einem Brief an Eduard Metzger vom 15. Juni 1847, S. 7, 1.

²⁵² Mit der Kelheimer Befreiungshalle beabsichtigte er den deutschen Kämpfern der Befreiungskriege gegen Napoleon von 1813-1815 ein ehrwürdiges Denkmal zu erbauen. 1844 wurde Ludwig von Schwanthaler beauftragt, Modelle für insgesamt 34 Viktorien für den Innenraum anzufertigen. Zur Ausführung in Marmor wurde unter anderem Widnmann beauftragt. Eine Siegesgöttin im Inneren der Befreiungshalle kostete ihn zirka 3.000 Gulden, vgl. Glaser 2007, S. 455-458; vgl. Otten 1970, S. 78f; vgl. IZ, Nr. 1060, 24.10.1863, S. 295-298 (WV-Nr. 47).

²⁵³ Widnmann 2014, S. 212.

²⁵⁴ Vgl. Widnmann 2014, S. 212.

²⁵⁵ „Allerhöchstes geruthen vor einiger Zeit mich zu fragen um junge Leute, welche tauglich wären zur Ausführung von Marmorbüsten; und geruhten auch, sich die Namen dieser Bildhauer, Brugger und Widmann [sic!] aufzuzeichnen. [...] Der zweyte, Widmann aus Eichstätt von der Akademie mit Reisestipendium beantragt, aber wegen Mangel an Fond, noch nicht unterstützt ist gegenwärtig in Rom und arbeitet zu seinem Studium auf der Villa Maltha. [...] Es ergieinge demnach auch an Allerhöchstes meine allerunterthänigste Vorstellung, ihm die Bestellung dieser Büste allergnädigst zu vertrauen, er wird seine Aufgabe gewiß zur Zufriedenheit lösen, und zeichnet sich sonst durch ein tüchtiges Talent, besonders Gabe zur Composition auch durch Fleiß und Geschicklichkeit im Zeichnen aus.“ GHA München, 88/6 II: Ludwig Schwanthaler an Ludwig I. vom 14.7.1837.

Widnmann, der zu dieser Zeit in Rom bei Bertel Thorvaldsen arbeitete. Auch Klenze schrieb später, „[...] er kenne in München keinen anderen, der für Figuren im klassischen Stil so geeignet sei wie Widnmann“²⁵⁶.

Daher modellierte Max von Widnmann für die Münchener Ruhmeshalle insgesamt fünf Büsten in Marmor.²⁵⁷ Mit der Münchener Ruhmeshalle²⁵⁸ schuf Ludwig I. einen Gedächtnisraum zum Gedenken an ehrwürdige Bayern aller Stände und Disziplinen, die sich ihrem Land verdient gemacht hatten, sowohl aus der älteren als auch der jüngsten Vergangenheit. Geehrt wurden sie durch die Ausstellung ihrer Büste, wobei Bildnisse bayerischer Herrscher außenvorblieben.²⁵⁹ Zentrum der Ruhmeshalle bildet die mittig platzierte Statue der Bavaria. Sie steht als Symbol für die politisch-staatliche Einheit des Königreich Bayerns. Bayerische Herrscher wurden weder durch Büsten noch durch Inschriften in der Ruhmeshalle festgehalten. Für Ludwig I. standen diese über Staat und Verfassung und konnten daher nicht mit den anderen auf eine Ebene gestellt werden. Aber auch andere Beamte, welche die Verfassung mitbegründeten, wie Graf Maximilian Montgelas oder Mitglieder der Ständeversammlung wurden nicht unter Ludwig I. in die Ruhmeshalle aufgenommen. Die Großen der bayerischen Nation bildeten für ihn hauptsächlich Künstler und Wissenschaftler. Den monarchischen Einfluss bei der Auswahl ließ er bis in die Zukunft sichern, denn aus seinem Testament geht hervor, dass er das Nationaldenkmal in den Besitz des Königreich Bayerns übergibt. Bei der Auswahl der Büsten traf so der jeweilige König die Entscheidungen. Als die Monarchie 1918 in Bayern endete, ging das Recht dazu in die bayerische Staatsregierung über, wie es noch heute ist.²⁶⁰

²⁵⁶ Klenze an König Ludwig I.: Brief vom 20.3.1863, in: Glaser 2011, 3, S. ?

²⁵⁷ Vgl. Rudhart 1854, S. 8, 13, 30, 35, 40; vgl. BSB, Ludwig I.-Archiv 26, Brustbilder für die Ruhmeshalle, S. 89.

²⁵⁸ Die Grundsteinlegung der Ruhmeshalle ergab sich 1843, doch wurde der Bau mit der Abdankung König Ludwigs I. zunächst eingestellt. König Max II. verpflichtete sich in der Thronentsagungsurkunde seines Vaters, das Bauprojekt zu Ende zu bringen. Da dieser im Etatjahr 1848/49 ungenügend Geld für den Weiterbau zur Verfügung stellte, war an eine weitere Bauphase vorerst nicht zu denken. In Folge dessen entschied sich Ludwig I. 1848 den Bau mit 40.000 Gulden zu unterstützen und bereits ein Jahr später ging der Bau wiederum in seinen Besitz über. Fertiggestellt wurde die Ruhmeshalle 1853, vgl. Glaser 2011, III/1, S. XC, vgl. Putz 2014, S. 97-116.

Zu den „großen Persönlichkeiten“ der bayerischen Geschichte wurden lange Zeit keine Frauen gezählt. Erstmals 1997 beschloss der Bayerische Ministerrat mit der Schriftstellerin Lena Christ und der Schauspielerin Clara Ziegler den Einzug zweier Frauen in die Ruhmeshalle. Es folgen 2007 die Büsten der Mathematikern Emmy Noether sowie die der Wissenschaftlerin und Schriftstellerin Therese Prinzessin von Bayern, weiteres dazu siehe: Schad, München 2008.

²⁵⁹ vgl. Putz 2014, S. 97.

²⁶⁰ vgl. ebd., S.115f.

Leo von Klenze und Ludwig I. beschäftigten sich in der Zeit vor und nach dem Bau der Ruhmeshalle mit der Auswahl der aufzunehmenden Brustbilder, den jeweiligen Auftragsvergaben und deren Aufstellung.²⁶¹ Neben dem beständigen Eingreifen in den Bauprozess, traf Ludwig I. die endgültige Zusammenstellung der aufzunehmenden Persönlichkeitsbüsten.²⁶² Die finale Auswahl verdeutlicht im Besonderen die Vorstellungen Ludwig I. sowie seiner Berater und entspringt einer subjektiven Wahl. Zum einen wählte er für die Ruhmeshalle bedeutende Männer aus Bayern und aus dem, erst um 1800 hinzugekommenen, Schwaben und Franken. Zum anderen wirkte dabei ein erzieherischer Aspekt mit. Die vertretenen Persönlichkeiten veranschaulichen, welche Lehren aus Theologie und Philosophie, welche Anschauungen der Wissenschaft, Technik, Staatskunst, welche Kunstepochen und Gattungen Ludwig I. seinem Volk zum Vorbild anpreisen wollte. Für die Herstellung der Büsten war man bemüht, den Künstlern möglichst authentische Vorbilder anzubieten, was bezüglich der frühen Lebensdaten einiger Personen mit diversen Schwierigkeiten verbunden war. Mit dem Ziel, die adäquateste Darstellung zu erhalten, gingen vielfach Aufträge zu bestimmten Porträtbüsten an mehrere Bildhauer gleichzeitig.²⁶³ Dabei teilte man den Künstlern exakte Angaben zu Grundmaßen und dem Sockelaufbau mit.²⁶⁴

Im Oktober 1839 bat Widmann auf Vorschlag Friedrich von Gärtner um eine Audienz beim König. Letzterer konnte sich an das vergangene Kennenlernen in Rom erinnern und einige Tage später erhielt Widmann über Schwanthaler den Auftrag zur Marmorbüste Georg von Frundsbergs. Die Porträtbüste Frundsbergs wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Des Weiteren modellierte Widmann 1843 die Marmorbüste Orlando di Lassos (WV-Nr. 25) sowie die Johann Georg von Herwerts 1844. Letztere wurde im Zweiten Weltkrieg beschädigt, als nicht restaurierbar

²⁶¹ Vgl. Glaser 2011, III/1, S. XCI.

²⁶² Vgl. Putz 2014, S. 115f.

²⁶³ Laut einer Auflistung der Brustbilder für die Ruhmeshalle fertigte Widmann 1845 zudem „die Büste Johann von Mandels im Auftrag von König Ludwig in Marmor“, BSB, Ludwig I.-Archiv 26, Brustbilder für die Ruhmeshalle, S. 90; vgl. Widmann 2014, S. 184. Dort wurde allerdings 1852 eine ähnliche Büste seines Kollegen Johann Halbig aufgestellt. Ludwig I. ließ einige Büsten von mehreren Künstlern anfertigen, um daraus schließlich die beste Darstellung auszuwählen. Das von Widmann gefertigte Gipsmodell befindet sich heute im Münchner Nationalmuseum (WV-Nr. 34), vgl. AK München 1986, Bd. 8, Katalog zur Ausstellung, S. 217; vgl. Die Ruhmeshalle aus Münchener Digitalisierungszentrum, BSB, S. I. (ca. 1853), Signatur: Bavar. 5191 v.

²⁶⁴ Vgl. Fischer 2009, S. 72f. Zur Einweihung im Jahr 1853 befanden sich zunächst 72 Büsten in der Halle, chronologisch nach Sterbedaten der Geehrten sortiert. Zwischen 1854 und 1855 kamen zwei Büsten hinzu sowie nach dem Tod Ludwig I. weitere zehn.

befunden und aussortiert. Von zerstörten und nicht wieder hergestellten Büsten zeugen bis heute in der Ruhmeshalle aufgehängte Tafeln (WV-Nr. 26). 1848 führte Widnmann die Büste des Malers Christoph Amberger für die Ruhmeshalle aus (WV-Nr. 27) sowie ein Jahr später die des Altmalers der Spätgotik Hans Holbein des Älteren (WV-Nr. 28). An den Büsten selbst oder an Tafeln sind jeweils die Originalbeschriftungen aus der Zeit ihrer Entstehung zu lesen.²⁶⁵

Über München hinaus modellierte Widnmann Büsten in Marmor für die Walhalla²⁶⁶ nahe Regensburg. Der Ehrentempel zählt zu den Hauptwerken König Ludwig I., wurde von Leo von Klenze binnen zwölf Jahren errichtet und am 18. Oktober 1842 feierlich eröffnet. Nach dem Pantheon-Vorbild auf der Akropolis in Athen, entwarf der Architekt die Ruhmeshalle als griechischen Tempel. Der Name Walhalla bezeichnet die Totenhalle der tapferen Krieger aus der germanischen Mythologie. Bereits zur Eröffnung 1842 befanden sich 96 der seit 1807 angefertigten Büsten²⁶⁷ im Innenraum der Ruhmeshalle, zudem 64 Gedenktafeln. Gegenwärtig existieren 130 Büsten und 65 Gedenktafeln. Zu den letzten Neuzugängen zählen Sophie Scholl, 2003, Edith Stein, 2009 und Heinrich Heine, 2010.²⁶⁸

Max von Widnmann fertigte für die Walhalla im Auftrag des Königs insgesamt drei Büsten: Georg von Frundsberg, Fürst Barclay de Tolly²⁶⁹ und Ludwig Markgraf von Baden.

Aufgrund seiner militärischen Leistungen als Feldhauptmann sollte Georg von Frundsbergs Büste einen Ehrenplatz in der Walhalla erhalten. Für die Büste wurde bereits 1812 der Münchener Bildhauer Joseph Kirchmayer beauftragt.²⁷⁰ Ludwig empfand die Büste Kirchmayers jedoch nicht walhalla würdig und ließ daher eine weitere 1840 bei Max von Widnmann in Auftrag geben. Frundsberg (WV-Nr. 22) modellierte Widnmann zwar in fortgeschrittenem Alter, doch reduzierte er die Altersspuren bis auf ein Minimum. Frundsbergs Blick geht entschlossen in die Ferne. Das idealisierte Gesicht wirkt wohl proportioniert und relativ naturalistisch. Die

²⁶⁵ Vgl. Widnmann 2014, S. 173; vgl. Fischer 2009; vgl. Glaser 2007.

²⁶⁶ weitere Informationen zur Planung und Bau der Walhalla siehe: AK München 1986, S. 496ff.

²⁶⁷ Ludwig äußerte in seiner selbst verfassten Schrift *Walhalla's Genossen* welche Persönlichkeiten seiner Meinung nach in das Nationaldenkmal aufzunehmen sind. Durch Kurzbiografien verdeutlicht er darin die Vorbildfunktionen der Geehrten, vgl. Walhallas Genossen 1842; vgl. Putz 2014, S. 182.

²⁶⁸ Vgl. Bemmann 2007, S. 131ff. Über Neuaufnahmen entscheidet heute der Bayerische Ministerrat. Frauen werden erst seit jüngerer Zeit mit einer Büste gewürdigt.

²⁶⁹ Obgleich Fürst Barclay de Tolly kein gebürtiger Deutscher war, wurde der russische Feldmarschall von Ludwig I. aufgrund seiner Verdienste im Kampf gegen Kaiser Napoleon in die Walhalla aufgenommen, vgl. Steger 2011, S. 707.

²⁷⁰ Vgl. Dillis an Ludwig I. vom 21.3.1812, zit. nach: Messerer 1966, S. 236, Nr. 183.

kantige Form des dicht gelockten Vollbartes erscheint etwas stilisiert, die Ausarbeitung der wenigen Haare vor allem an den Schläfen, nicht besonders kunstvoll. Merkmale, die möglicherweise auch als Folge der knapp bemessenen Zeit, die Widnmann für seine Ausführung blieb, entstanden sind. In den zwei Jahren vor der Eröffnung der Walhalla modellierte Widnmann insgesamt drei Marmorbüsten.²⁷¹ Gleichzeitig²⁷² zu Frundsberg erarbeitete er die Büste des Fürsten Barclay de Tolly (WV-Nr. 21). Zur Vorlage diente ihm zunächst eine in St. Petersburg gefertigte Kolossalbüste.²⁷³ Klenze kümmerte sich damals um ihre Beförderung von St. Petersburg nach München.²⁷⁴ Hinsichtlich der Halbglatze mit den wenigen Haarsträhnen am Oberkopf und den lockenförmig in den seitlichen Bart mündenden Koteletten, weist Widnmanns Büste Ähnlichkeit mit einem St. Petersburger Porträt²⁷⁵ auf. Da die Proportionen des Gesichts davon abweichend modelliert sind, diente ihm für seine ideale, klassizistische Bildnisbüste Barclay de Tollys wohl eine zusätzliche Vorlage. Bezuglich der Glatze wirkt die Stirn, ähnlich wie bei Walhallabüste, sehr hoch, jedoch ist das Gesicht weniger länglich modelliert wie auf dem Gemälde. Die Wangen wirken im Vergleich deutlich niedriger, die Nase kürzer sowie der Bereich des Kinns breiter modelliert.²⁷⁶ Nach Fertigstellung des Modells ließ sich der König meist benachrichtigen und kam persönlich in das Atelier des Bildhauers, um es zu begutachten. Im Falle de Tollys trat Ludwig I. in Begleitung des russischen Gesandten Graf Severin, der de Tolly persönlich kannte und dem schwedischen General Löwenstiern, einem Freund de Tollys, auf. Da beide Männer das Vorbild, nachdem Widnmann arbeitete, dem Verstorbenen als zu unähnlich beurteilten, musste die Büste geändert werden. Die Herren ließen Widnmann einen Kupferstich als neue Vorlage zukommen, auf den vermutlich die weniger länglichen Gesichtsmerkmale zurückzuführen sind. Nach erneuter Kontrolle durch den König

²⁷¹ Vgl. Steger 2011, S. 705f.

²⁷² Vgl. Widnmann 2014, S. 181.

²⁷³ Entsprechend einer Notiz Ludwig I. im Verzeichnis der Walhalla-Büsten besaß er bereits eine Büste de Tollys, die jedoch nach einem unähnlichen Kupferstich gefertigt wurde und daher für die Walhalla ausschied, vgl. Glaser 2007, S. 160.

²⁷⁴ Da die Büste zum geplanten Reisedatum noch nicht durchgetrocknet war, veranlasste Klenze sie mit dem nächsten Dampfschiff zunächst nach Lübeck und schließlich nach München schicken zu lassen, vgl. Glaser 2007, S. 160. In Widnmanns Erinnerungen heißt es, dass die Büste bei ihm in zerbrochenem Zustand eintraf und zunächst zusammensetzt werden musste, vgl. Widnmann 2014, S. 180.

²⁷⁵ Vgl. Dawe, George, Porträt Fürst Barclay de Tolly, 1829, Öl auf Leinwand, Winterpalast St. Petersburg.

²⁷⁶ Vgl. Steger 2011, S. 707f.

wurde Widnmann schließlich beauftragt, den Kopf in Carrara-Marmor umzusetzen.²⁷⁷ Im Juli 1841 erhielt Widnmann für seine Arbeit eine erste Abschlagszahlung in Höhe von 275 Gulden. Den Restbetrag gleicher Höhe erhielt er bei Fertigstellung im November desselben Jahres.²⁷⁸

Im Eröffnungsjahr der Walhalla 1842 gab König Ludwig I. bei Widnmann die Büste des Markgrafen Ludwig von Baden in Auftrag. Bereits 1813 fertigte der Bildhauer Joseph Kirchmayr dazu eine Büste, doch Ludwig I. wählte die Version Widnmanns für die Walhalla, wofür der Bildhauer wiederum 550 Gulden erhielt.²⁷⁹ Laut Klenze und einer Berichtigung Glasers scheint die Büste nach dem Epitaph des Marktgrafen von Baden²⁸⁰ gefertigt worden zu sein.²⁸¹

Dem barocken Feldherrn gab Widnmann einen herrschaftlichen und bestimmten Ausdruck. Er modellierte ein unbärtiges, sehr breit gehaltenes Gesicht mit groben Zügen. Die markante Kinnpartie fällt, im Verhältnis zum vergleichsweise kleinen Mund, auf. Die Augen sind relativ groß und weit auseinander liegend, die Nase auffallend groß und wie man im Profil erkennt, stark gebogen modelliert. Die Stirn ist dabei breit und nicht zu hoch gehalten. Während der Feldherr auf zeitgenössischen Abbildungen die lange barocke Perücke trug, wirken hier die Haare de Tollys fast wie seine originale Frisur. Die Büste macht daher insgesamt einen weniger klassizistischen Eindruck und lässt den barocken Charakter durch die dezente Idealisierung nachwirken.²⁸²

Einige Büsten, die Ludwig I. ursprünglich für die Walhalla anfertigen ließ, wurden aus verschiedenen Gründen nicht dort aufgenommen.²⁸³ Im Ludwig I.-Archiv der Handschriftenabteilung der Münchner Staatsbibliothek existiert ein Dokument über die angefertigten und abgelieferten Büsten der Künstler für die Walhalla. Hier ist auch Widnmann aufgelistet, der, wie aus der Quelle hervorgeht, zusätzlich eine Büste des Humanisten Rudolph Agricola modellierte.²⁸⁴ Einige Büsten wurden später jedoch, darunter auch Agricola, als nicht mehr walhallawürdig befunden. Unter insgesamt 142 in Auftrag gegebenen Büsten kam es für 41 nicht zur Aufnahme in die

²⁷⁷ Vgl. Widnmann 2014, S. 180f.

²⁷⁸ Vgl. Glaser 2007, S. 160.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 209.

²⁸⁰ Vgl. Schütz, Johann, Epitaph des Marktgrafen Ludwig Wilhelm von Baden, 1754, Stiftskirche Baden-Baden.

²⁸¹ Vgl. Glaser 2007, S. 231.

²⁸² Vgl. Steger 2011, S. 709.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 71.

²⁸⁴ Vgl. BSB, Ludwig I.-Archiv 26, S. 86.

Walhalla. Ludwig I. legte bei seiner Auswahl großen Wert auf Qualität und wollte Beliebigkeit vermeiden. Aussortierte Büsten kamen teils andernorts zur Aufstellung. Brustbilder ohne Funktion schaffte man zunächst in das königliche Archiv der Pinakothek und weitere, nicht für die Walhalla geeignete Büsten, fertigte man auf Anordnung Ludwigs für die Münchner Ruhmeshalle.²⁸⁵ Zu diesem Zweck nahm man frühere Walhallabüsten zum Vorbild und fertigte davon Kopien an.

Betrachtet man Widnmanns Bildnisse für die Walhalla, gestaltete er insgesamt einen hohen qualitativen als auch naturalistischen Porträtstil. Trotz idealisierter Darstellung und ehrwürdigem, herrschaftlichen Ausdruck, weisen seine Büsten Charakteristik sowie Individualität auf.²⁸⁶

Die Aufträge zu den Büsten für Ruhmeshalle und Walhalla bildeten für Widnmann eine solide Arbeitsgrundlage und boten Kontakt mit dem König, von dem er sich weitere und vor allem bedeutende Aufträge erhoffte. Zunächst gab es für den Bildhauer noch einige Büsten auszuführen, bis es schließlich zur Fertigung seines ersten Kolossalstandbilds kam.

1847 gestaltete Widnmann die Büste des bekannten deutschen Wirtschaftstheoretikers Friedrich List (WV-Nr. 35), der als Begründer der modernen Volkswirtschaftslehre gilt. Am 17. Mai 1847 schreibt die *Augsburger Allgemeine* Widnmann habe seine Kolossalbüste Friedrich Lists vollendet.²⁸⁷ Zunächst modellierte Widnmann davon eine 60 cm hohe Gipsbüste, die in zwei Versionen, in Stearin getränkt und ungetränkt zum Kauf angeboten wurde. Etwas später schuf Widnmann ein weiteres kleineres Modell mit einer Höhe von 24 cm. Letzteres wurde ebenfalls in zwei Versionen, getränkt und ungetränkt, verkauft. Beide Größen bewarb man 1847 in einer Anzeige der Beilage zum *Merkur*²⁸⁸ ²⁸⁹

Widnmann stellte List im mittleren Alter da. Vergleicht man seine Arbeit mit der Lithographie Lists von Josef Kriehuber aus dem Jahr 1845²⁹⁰, wird die getroffene Porträthähnlichkeit deutlich. Widnmann stellt List jedoch ohne Brille und etwas schlanker dar, wobei der Blick selbstbewusst zur Seite geht. Beide Merkmale unterstreichen Widnmanns Stil der klassizistischen Idealisierung, der sich durch sein

²⁸⁵ Vgl. Steger 2011, S. 72f.

²⁸⁶ Vgl. Steger 2011, S. 175.

²⁸⁷ Vgl. Cotta 1847, Nr. 138, S. 1100.

²⁸⁸ Beilage zum Merkur, Nr. 21, 26.05.1877, S. 179. Wie viele Büsten davon tatsächlich verkauft wurden, lässt sich nicht belegen. Eine Version der größeren Büste befindet sich heute in Privatbesitz.

²⁸⁹ Vgl. Wendler 2004, S. 174-179.

²⁹⁰ Deutsches Museum, München.

Hauptwerk zieht.

Die meisten Büstenaufträge vergab Ludwig I. mit einem bestimmten Zweck, wie zur Aufstellung in der Ruhmeshalle oder der Walhalla. Andere Büsten, wie die Kolossalbüste des Generals und Malers Karl Wilhelm Freiherr von Heideck²⁹¹ oder auch die Büste des Arztes, Naturforschers und Naturphilosophen Gotthilf Heinrich von Schuberts²⁹² waren für einen Aufstellungsort gedacht, der mit einem bestimmten Zweck verbunden war. Eher selten oder nicht belegbar war es, dass Büsten Widnmanns, wie im Falle Lists, öffentlich beworben oder erwerbbar waren.

Georg Kasper Nagler bewertete die List-Büste in Widnmanns Künstlerportrait des Künstler-Lexikons von 1851 positiv: „Der grosse Staats-Oeconom Friedrich List vertraute ihm ebenfalls seine Züge für eine Büste an und Widnmann stellte ihn über Lebensgrösse in überraschender Ähnlichkeit dar.“²⁹³ In einer Ausgabe von 1847 berichtete das Kunstblatt von den vortrefflich wiedergegebenen Zügen Lists, sowie der gut gelungenen Verbindung von Portraitähnlichkeit und würdiger künstlerischer Auffassung.²⁹⁴ Kritischer dazu äußerte sich Friedrich Pecht 1888 in seiner *Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*: „Weniger glücklich war er [Widnmann] mit seinen Büsten und Standbildern berühmter Personen, so mit List und General Heideck, [...].“²⁹⁵

Neben der Fertigung von Büsten, beauftragte Ludwig I. seine Bildhauer Vorlagen für den Guss von bronzenen Denkmälern zu entwerfen. Nun sollte es auch für Widnmann so weit sein, der sich in seinen bisherigen Arbeiten als fähiger und zuverlässiger Bildhauer bewährt hatte.

²⁹¹ 1843 ging die Kolossal-Büste des Generals und Malers Karl Wilhelm Freiherr von Heideck (1788-1861) durch Ludwig I. in Auftrag. Die überlebensgroße Büste mit einer Höhe von zweieinhalb Metern fertigte Widnmann aus Kelheimer Kalkstein, wofür er zwei Wochen benötigte. Ursprünglich für die Festung Ingolstadts gedacht, steht der Heideck-Kopf heute im Arbeitsamt von Ingolstadt (WV-Nr. 30), vgl. Nagler 1851, S. 386; vgl. Widnmann 2014, S. 183; vgl. Kunstblatt 1843, Nr. 10, S. 44. Seine Nase ist abgegriffen, denn es hat sich eine Tradition entwickelt, die Glück bringen soll: Besucher im Arbeitsamt streichen über Heidecks Nase, das soll ihnen stets ein Arbeitsverhältnis bescheren.

²⁹² Zu den Weiteren von Widnmann modellierten Büsten zählt die des Arztes, Naturforschers und Naturphilosophen Gotthilf Heinrich von Schubert (1780-1860), mehr zu Schubert siehe: Fromm 2007, S. 612f. Widnmann fertigte die Büste 1843 im Auftrag des Königs (WV-Nr. 31). In Bronze gegossen von Ferdinand von Miller, wurde sie vor der St. Christopherus-Kirche in Hohenstein-Ernstthal aufgestellt. Schubert selbst saß dem Künstler mehrmals Modell. Schubert lobte Widnmann in seiner Arbeit und äußerte nach der Vollendung der Büste: „Da sieht man doch, daß man auch aus der abscheulichsten Fratze etwas Gutes machen kann“, Widnmann 2014, S. 183f. Ein weiterer Abguss der Schubert-Büste steht in der Universitätsbibliothek Erlangens, vgl. Fromm 2007, S. 612f.

²⁹³ Nagler 1851, S. 387.

²⁹⁴ Vgl. Kunstblatt 1847, Nr. 41, S. 164.

²⁹⁵ Pecht 1888, S. 129.

3.2.2 Aufträge zu den ersten Kolossalstandbildern

Seit den 1840er Jahren errichtete Ludwig I. vermehrt Personendenkmäler in verschiedenen Regionen und Städten Bayerns, eine Vorliebe, die auch nach seiner Abdankung anhielt. Auf diese Weise konnten die neubayerischen Gebiete am besten in das Königreich integriert werden und erhielten gleichzeitig eigene historische Erinnerungswerte.²⁹⁶ Nach zahlreichen Büstenaufträgen war Widnmann ein geübter Bildhauer und bereit für ein Projekt größeren Ausmaßes. Vom König erhielt er schließlich den ersten Auftrag zu einem Personenstandbild von kolossaler Größe: 1844 beauftragte er den Bildhauer eine zehneinhalf Fuß hohe Statue des Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn²⁹⁷ für Würzburg anzufertigen²⁹⁸ (WV-Nr. 1).

Die Aufgaben des Bildhauers bei Aufträgen dieser Art waren die Fertigung des plastischen Entwurfs sowie die Herstellung der weit überlebensgroßen Modelle, die in Gips gegossen an die zuständige Erzgießerei übergeben wurden. Die künstlerische Freiheit der Leistung hing von der konkreten Aufstellung und damit wesentlich vom Auftraggeber ab. Dabei konnte ein bindender Gesamtentwurf eines Dritten oder ein Programm vorgegeben, der Statuentytypus, das Kostüm, Attribute, Körpergebärden festgelegt oder eine bestimmte Bildnisvorlage gewünscht sein. Auf diese Weise entstanden Widnmanns Entwürfe zu den Denkmälern. Für die Werkstätten oder Ateliers der Bildhauer waren vor allem gute Lichtverhältnisse notwendig. Damals wurden die Räumlichkeiten, neben dem natürlichen Tageslicht, mit Öl- oder Gaslampen sowie Kerzen ausgeleuchtet. Zum Anheben und Bewegen schwerer Lasten dienten Flaschenzüge. Dazu wurden Steigwerke und Gerüstaufbauten mit Plattformen gebaut, damit der Künstler bestimmte Abschnitte der Figuren leichter bearbeiten konnte.²⁹⁹

Zur Orientierung und Anfertigung seiner Denkmäler erhielt Widnmann Porträts, Stiche, Büsten oder Bildnisse als Vorlagen. In den Verträgen wurde schließlich das vom Auftraggeber gewünschte Erscheinungsbild, nach dem sich Widnmann zu

²⁹⁶ Vgl. Glaser 2011, III/1, S. XCV.

²⁹⁷ Mespelbrunn (1545-1617) war über vierzig Jahre Fürstbischof von Würzburg und Herzog in Franken. Er gründete die Würzburger Universität und das Juliuspital als Hospital für Arme und Waise und ließ zahlreiche Kirchen und Schulen bauen. Ebenso war er ein starker Verfechter der Gegenreformation, die er hart durchzusetzen versuchte und viele Protestanten des Landes verwies. Zudem erreichte die Hexenverfolgung unter seiner Herrschaft ihren Höhepunkt. Nicht die Stadt oder ihre Bürger, sondern Ludwig I. wollte dem Bischof ein Denkmal errichten, vgl. AK Wolf 2011, S. 5-10.

²⁹⁸ Vgl. Widnmann 2014, S. 186; vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 269; vgl. AK Wolf 2011, S. 6.

²⁹⁹ Vgl. Mayer und Melzl 1996, S. 90.

richten hatte, festgehalten. So formte der Bildhauer zunächst das Modell in Ton, bevor es in Gips abgeformt und anschließend im Großen sowie im Detail retuschiert und ziseliert wurde. Bei lebensgroßen und kolossalnen Modellen formte man den Ton auf ein Holz- oder Draht- und Eisengerippe. In die Gipsabformungen, welche die Negativformen für den Guss ergaben, arbeitete man zur Stabilisierung schwere eiserne Armierungen ein. Diese halfen zusätzlich dabei, die Gipsmodelle im Atelier des Künstlers leichter aufbauen und bewegen zu können. Der Ton, welcher beim Trocknen häufig riss, musste ständig feucht gehalten werden. Dafür umwickelte man ihn mit feuchten Tüchern oder bespritzte ihn mit Wasser. Nach der Formung in Gips benötigte dieser einige Zeit zum Durchtrocknen. War das Hilfsmodell fertig, wurde es in die Erzgießerei transportiert, worum sich in der Regel der Künstler selbst zu kümmern hatte.³⁰⁰ Die hauptsächlichen Bronzestandbilder Widnmanns wurden in der Königlichen Erzgießerei Ferdinand von Miller gegossen.³⁰¹

Widnmanns Freude über seinen ersten großen Auftrag trübte allein die Frage nach dem Gehalt. Über Geheimrat von Kreuzer ließ Ludwig I. bei Widnmann anfragen, was er für die Statue Echters verlange.³⁰²

Es war der erste derartige Auftrag, der mir zuteil wurde, und ich getraute mir keine bestimmte Summe anzugeben, teils weil ich als Anfänger zu schüchtern war, teils weil ich wußte, daß der König nicht gern viel bezahle. Ich sagte daher: Seine Majestät möge mir so viel geben wie L. v. Schwanthaler. Darauf ließ mir der König sagen, das sei denn doch den Bogen zu hoch gespannt; er wolle mir 1200 fl geben. Und dabei blieb es. Dieser geringfügige Preis blieb fortan die Norm für alle späteren Arbeiten.³⁰³

Gründliche Vorstudien konnte Widnmann für die Modellierung dieser Arbeit nicht betreiben, da hierfür zu geringe finanzielle Mittel zur Verfügung standen und Ludwig I. mit der Fertigstellung drängte.³⁰⁴ Zudem schrieb der König dem Künstler vor, Julius Echter mit der Bischofsmütze darzustellen.

Widnmann stellte den Bischof in leicht voranschreitender Bewegung dar. Seine

³⁰⁰ Vgl. Mayer und Melzl 1996, S. 87-91.

³⁰¹ Eine Auflistung der dort gegossenen Denkmäler siehe: Mundorff 2006, S. 139ff.

³⁰² Vgl. Widnmann 2014, S. 186.

³⁰³ Ebd., S. 186. Wenn es Oberlehrer um die 1.700 Gulden jährlich verdiente, war das Honorar für Widnmann als Anfänger großzügig berechnet. Später kam zu seinen bildhauerischen Aufträgen noch das Gehalt als Akademieprofessor hinzu.

³⁰⁴ Vgl. Widnmann 2014, S. 186.

rechte Hand ist zum Segnen erhoben und die Linke hält den Bischofsstab. Von Mespelbrunn trägt das bischöfliche Ornat, die Stola, den Pluviale (Schultermantel) und eine Kette mit Kreuz.³⁰⁵ Der Malerei-Professor Heinrich Heß sollte schließlich die Skizzen Widnmanns begutachten und der Auftrag schien zunächst ohne Schwierigkeiten abzulaufen. Einige Zeit später, als die Figur bereits im Großen modelliert war, musste Widnmann dennoch Änderungen vornehmen.³⁰⁶ Als endgültigen Aufstellungsort wählte Ludwig I. den Platz vor dem Würzburger Juliusspital.³⁰⁷ Die Gesamtkosten des Denkmals beliefen sich auf insgesamt 16.440 Gulden³⁰⁸, die Ludwig I. aus seiner Privatkasse beglich.³⁰⁹ Für den Guss des gesamten Denkmals wurden 36 Zentner Erz angeschafft,³¹⁰ für dessen Verarbeitung Erzgießer Ferdinand von Miller 7.200 Gulden erhielt.³¹¹

Während der Arbeit an einem späteren Denkmal, reiste Widnmann 1863 aus Recherchezwecken nach Würzburg, wo er unter anderem das Grabmal Mespelbrunns sah. Hier wurden die Bischöfe nicht nur als Geistlichkeiten, sondern gleichzeitig in ihrer Funktion als Herzöge von Franken dargestellt und trugen zusätzlich zum Bischofsstab ein Schwert. Ausgehend von diesem Anblick, wäre Widnmanns Umsetzung eine andere und das Modell eine „[...] viel malerische originelle Statue geworden“³¹².³¹³ Gleichermassen kritisierte 1858 ein Journalist die Reduktion Mespelbrunns auf sein kirchliches Amt und befand das Standbild als zu gewöhnlich, „abgesehen von dem Fehler, nach welchem der rechte Fuß bei vorgestrecktem segnendem Arm nachgeschleppt wird, anstatt daß er vortreten sollte“³¹⁴.

Hier wird deutlich, dass Widnmann sich auch nach der Ausführung seiner Aufträge Gedanken über seine Werken machte und nach Möglichkeit bestimmte Eigenschaften geändert hätte. Mit der Ablieferung seiner Modelle war das Werk für ihn

³⁰⁵ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 269.

³⁰⁶ Zur Begutachtung kamen der damalige päpstliche Nuntius Monsignore Viale Prelà in Begleitung des Medailleurs Voit zu Besuch. Beide machten den Künstler darauf aufmerksam, es sei unzulässig, dass ein Bischof unter dem Pluviale die Dalmatika trage. Widnmann sollte sein Modell diesbezüglich umändern, bevor es in die Gießerei transportiert werden konnte, vgl. Pölnitz 1941/42, S. 20; vgl. Widnmann 2014, S. 187.

³⁰⁷ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 269.

³⁰⁸ Vgl. GHA, KK König Ludwig I., 50/3/16.

³⁰⁹ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 269.

³¹⁰ Vgl. GHA, KK König Ludwig I., 50/3/1. Zum Vergleich: Für die Bavaria mit den Löwen von Schwanthaler wurden 1470 Zentner Erz benötigt. Ein Zentner ergab in Bayern umgerechnet etwa 56 Kilogramm, vgl. Rochhaus 2014, S. 50f.

³¹¹ Vgl. GHA, KK König Ludwig I., 50/3/16.

³¹² Widnmann 2014, S. 187.

³¹³ Vgl. ebd., S. 186f.

³¹⁴ Mnemosyne (Beiblatt zur Neuen Würzburger Zeitung) v. 13. Januar 1858.

aus der Sicht des Künstlers nicht erledigt, obgleich er laut Vertrag seinen Auftrag als Handwerker gewissenhaft erfüllt hatte.³¹⁵ Ihm war es wichtig, soweit möglich, authentische und realistische Bildnisse seiner Figuren zu erschaffen. Zudem spielte für ihn, wie beispielsweise beim Denkmal für den Schauspieler und Intendanten August Wilhelm Iffland³¹⁶ für Mannheim von 1862, Empathie ebenso eine Rolle. Widnmann führte den Iffland-Auftrag mit nur wenig Motivation aus, da er persönlich von Iffland nicht begeistert und daher unsicher war, wie er ihn darstellen sollte.³¹⁷

Mit der Herstellung des Gussmodells hatte der Bildhauer seine Aufgabe erfüllt, doch zum kompletten Denkmal gehörten zudem das Postament, der Sockel sowie gegebenenfalls umgebende Architektur und der Aufstellungsort. Sockel und Postament wurden meist von Architekten entworfen.³¹⁸ Häufig ergaben sich langwierige Diskussionen über den geeigneten Standort, da eine richtige Einordnung in die Umgebung für die geeignete Wirkung eines Denkmals grundlegend war. Ein schnell festgelegter Standort erleichterte dem Künstler meist die Ausführung seiner Arbeit.³¹⁹

Aufgestellt und enthüllt wurde Widnmanns Würzburger-Denkmal am 2. Juni 1847. Durch die Schenkung Ludwig I. gilt es seitdem als Eigentum des bayerischen Staates. Der König selbst war bei der Enthüllung nicht anwesend und besichtigte es erst drei Wochen später. Das Programm zur feierlichen Enthüllung jedoch plante er dessen ungeachtet bis ins Detail.³²⁰

³¹⁵ Vgl. Widnmann 2014, S. 245.

³¹⁶ Außerhalb Münchens wurde Widnmann 1862 beauftragt das Modell zum Denkmal für August Wilhelm Iffland zu fertigen. Iffland (1759-1814) war Schauspieler, Intendant und Dramatiker. Ende Juli 1862 informierte er den Mannheimer Oberbürgermeister Ludwig Achenbach über seine Absicht ein Bronzedenkmal für Iffland zu stiften. Für Ifflands Gesicht hielt sich Widnmann hauptsächlich an eine von Rauch gestaltete Büste aus der Glyptothek. Modelliert im Kostüm seiner Zeit mit Frack und Kniebundhosen, konnte Widnmann Anfang 1863 sein Modell fertigstellen und es vertragsmäßig für den Guss bis zum 1. Juni 1863 in die Königliche Erzgießerei liefern. Mit seiner linken Hand umgreift Iffland eine Papierrolle. Sein Kopf ist leicht nach links oben gewendet. In der Rechten hält er eine Maske, die auf seine Theaterkunst hinweisen soll (WV-Nr. 11). Am 20. August 1864 kam es zur feierlichen Enthüllung auf dem Theaterplatz in Mannheim. Durch eine Schenkungs-Urkunde wurde das Standbild der Stadt Mannheim übergeben. Die Dioskuren lobten Widnmanns Iffland und bezeichneten das Standbild als eines seiner besten Werke im Bereich der Denkmalskunst. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Denkmal stark beschädigt und nicht wieder hergestellt, vgl. Widnmann 2014, S. 248; vgl. Winter 1974, S. 120-123; vgl. Glaser 2011, S. 262, 302f., 310, 324, 334; vgl. Schasler 1863, Nr. 24, S. 180; vgl. GHH, KK König Ludwig I., 50/3/15; vgl. Stollreither 1932, S. 77f; vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 273; vgl. Schasler 1863, 8. Jg., Nr. 42, S. 180.

³¹⁷ Vgl. Widnmann 2014, S. 248.

³¹⁸ Zum Reiterdenkmal Ludwig I. entwarf Klenze den Sockel, vgl. Alckens 1936; vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 273f.

³¹⁹ Vgl. Schulze 2011, S. 16.

³²⁰ Vgl. AK Wolf 2011, S. 7f.

Dieser erste große Auftrag war für den Künstler von großer Bedeutung. Obgleich Widnmann sein erstes Kolossal-Werk im Nachhinein als unbefriedigend erachtete³²¹, eröffnete es ihm den Weg zu einer erfolgreichen bildhauerischen Karriere. Das Kunstblatt bewarb das in Widnmanns Atelier ausgestellte Modell zum Echter-Denkmal in einer Ausgabe von 1845, wo es einen ehrenvollen Rang in seinem bisherigen Werk einnahm.³²² Die neue Würzburger Zeitung beurteilte das Standbild ebenfalls als gelungen und sah in Widnmann einen jungen Künstler mit vielversprechender Zukunft.³²³ Die Zeit, in der er sein Geld maßgeblich durch Büstenaufträge verdiente, erschien beendet und „[Man] begann von ihm zu sprechen, die Zeitungen trugen seinen Namen in die Welt. Seine Fähigkeit war erwiesen, sein Talent entdeckt.“³²⁴

Am 19. März 1848 formulierte Ludwig I. die Bedingungen seines Rücktritts, mit dem die Ära König Ludwig I. in der bayerischen Geschichte endete.³²⁵ [„Aufgehört zu regieren habe ich in jedem Fall ob ich die Krone behalte oder ablege.“³²⁶] Für das Volk unerwartet traf am 20. März, nach Unterzeichnung der Thronentsagungsurkunde, die Nachricht von der Abdankung des Königs ein.³²⁷

In München brach damit ein neuer historischer Abschnitt an und auch die Künstler gewöhnten sich mit der Zeit an das abweichende Regiment des Thronfolgers König Max II. Sein Vater Ludwig I. behielt jedoch nach wie vor bedeutenden Einfluss und Entscheidungskraft im Bereich der bayerischen Kunstpolitik.³²⁸ Er plante keine neuen großen Projekte, sondern wollte hingegen alte abschließen. Dabei kam er nicht

³²¹ „Von Frankfurt machte ich den Rückweg über Würzburg, [...] um meine erste größere Statue den Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn [...], zu besichtigen. Ich war bei ihrem Anblicke einigermaßen niedergedrückt. Die Statue nimmt sich nicht gut aus.“, Widnmann 2014, S. 244.

³²² Kunstblatt 1845, Nr. 89, S. 370.

³²³ Vgl. NWZ 1867, Nr. 139.

³²⁴ Pölnitz 1941/42, S. 20.

³²⁵ Vgl. Glaser 2011, III/1, S. 43. Großer Aufruhr wurde durch die Geliebte des Königs ausgelöst, bis sie schließlich im Februar 1848 die Stadt verließ. Gleichzeitig kehrten in der Stadt die Unruhen der Märzrevolution ein. Dem König wurde am 3. März im Rathaus eine Resolution präsentiert. Tausende von Bürgern hatten die sogenannten Märzforderungen unterschrieben, in denen die Abkehr vom monarchischen Prinzip und die Erweiterung der Volksrechte verlangt wurden. Hier erwarteten die Bürger nun Willen und Taten des Königs auf ihre Forderungen einzugehen. Studenten stürmten das Zeughaus und zogen bewaffnet durch die Stadt. Allein durch Vermittlung und der Zusage, dass der König auf die Prämissen seines Volkes eingehen werde, konnten die Massen dazu gebracht werden, ihr Waffen wieder zurückzubringen. Schließlich gab Ludwig I. gegen seine Überzeugungen nach und musste sich eingestehen, in seiner Autorität eingebüßt zu haben, vgl. Glaser 2007, S. 448f.

³²⁶ BSB, Ludwig I.-Archiv 3, 156, 296 (19.03.1848), zit. nach: Glaser 2007, S. 450.

³²⁷ Dies kam für alle unerwartet, denn die Haltung Ludwig I. in den Unruhen der Anwesenheit um Lola Montez war weitestgehend vergessen. Dem König widerstrebe es jedoch nach Regeln zu regieren, die der Auffassung seiner Würde nicht entsprachen, vgl. Glaser 2007, S. 449.

³²⁸ Vgl. Pölnitz 1941/42, S. 26-29; vgl. Glaser 2007, S. 443ff.

umhin, sich mit dem sich wandelnden Kunstmilieu auseinanderzusetzen, denn der klassizistischen und romantischen Architektur setzte sich ein neuer Stil entgegen.³²⁹ Das Gebiet der Plastik wurde jedoch nicht nicht – anders als bereits die Malerei – vom Realismus sondern weiterhin vom klassizistischen Stil geprägt.³³⁰ Nach seiner Ernennung zum Professor für Bildhauerei 1849³³¹, bat Widnmann um eine Audienz bei König Max II. auf Schloss Nymphenburg, welcher erklärte, die Vorliebe für die Kunst mit seinem Vater zu teilen und die Absicht habe wie er große Werke zu schaffen, wofür er dann mit Widnmanns Hilfe rechne.³³² „Leider gingen die hier geäußerten guten Vorsätze nur in beschränktem Maße in Erfüllung. Für Maler wurde [...] ein ergiebiges Feld der Thätigkeit [sic!] geschaffen. Die Plastik ging aber, bis auf einige untergeordnete Aufträge leer aus.“³³³ Widnmann strebte danach, Schwanthalers Schule im klassizistischen Sinn weiter zu führen und behielt dessen stilistische Richtung, bis zu seiner Pension 1887, bei.³³⁴ Doch war er dabei weniger erfolgreich als sein Vorgänger³³⁵ und galt als einer der

[...] stärksten Romantiker unter den Bildhauern der Ludwigsära [...]. Seine Form ist gegenüber Schwanthaler kaum selbständig, aber die Stimmung seiner Werke hat eine zartere, elegischere Skala. Die zärtliche Nuance inmitten der heroischen Gestalten erfüllt er durchaus – gegenüber der romantischen Schaffensperiode eines Konrad Eberhard hat er den Vorteil der weniger reflexiven Gestaltungsgabe.³³⁶

³²⁹ Vgl. Glaser 2011, 1, S. XII.

³³⁰ Vgl. Stieler 1909, S. 119.

³³¹ Schwanthaler hinterließ nach seinem Tod am 14.11.1848 zahlreiche Schüler an der Münchner Akademie der Bildenden Künste, vgl. Stieler 1909, S. 119. Einige Tage nach dem Tod des Bildhauers besuchte Ludwig I. Widnmann in seinem Atelier und teilte ihm mit, dass er in ihm den Würdigsten sehe, Schwanthalers Stelle einzunehmen. In der Rolle als abgedankter König könne er zwar nicht entscheiden, jedoch bei einem Minister seines Sohnes ein gutes Wort für den Bildhauer einlegen, vgl. Widnmann 2014, S. 198. Die Akademie selbst war gezielt auf der Suche nach einem ortsansässigen Nachfolger, der den Klassizismus als verbindlichen Stil ansah. So beriet sich die Akademie intern und teilte schließlich König Max II. am 25. November 1848 mit, einen von fünf vorliegenden Bewerbern aus München zu wählen. Dabei handelte es sich neben Max von Widnmann um Johann Halbig, Joseph Ernst von Bandel, Fidel Schönlaub und Francesco Sanguinetti. Das akademische Kollegium sprach sich schließlich einstimmig zu Gunsten Widnmanns aus, vgl. Finckh 1985, S. 257f. Obgleich er künstlerisch den Übrigen ebenbürtig war, zeichnete er sich laut des Kollegiums durch hohe Allgemeinbildung und die rein klassische Richtung aus, vgl. Stieler 1909, S. 120. In letzter Instanz handelte es sich laut Widnmann um die Wahl zwischen Halbig und ihm selbst, vgl. Widnmann 2014, S. 199. Sein Amt als Bildhauerprofessor trat Widnmann im Februar 1849 an, was in der Neuen Münchner Zeitung öffentlich bekannt gegeben wurde, vgl. NMZ 1849, Nr. 35, S. 137.

³³² Vgl. Widnmann 2014, S. 200.

³³³ Ebd.

³³⁴ Vgl. Angeletti 1972, S. 153.

³³⁵ Vgl. Finckh, S. 258.

³³⁶ Karlinger 1933, S. 99.

Mit Widmanns Ernennung zum Professor wurde gleichzeitig Wilhelm von Kaulbach³³⁷ zum Direktor der Akademie berufen, der die Strukturen der Einrichtung nach seinen Vorstellungen umgestaltete. Damit löste er intern Meinungsverschiedenheiten aus, die bis zur Münchner Künstlerschaft vordrangen. Kaulbachs neu eingeschlagener Weg erschütterte auch Widmanns Stellung in der Akademie, der bei seiner konventionellen klassizistischen Stilrichtung blieb. Zudem besetzte Kaulbach neue Professorenstellen nach seinen Vorstellungen, ungeachtet der Kritik seiner Kollegen, die diese jedoch nur sehr schüchtern bis gar nicht laut äußerten.³³⁸ Die weitere Entwicklung des Münchener Kunstmilieus missfiel Widmann und nachdem der von ihm geschätzte Maler Bonaventura Genelli 1860 die Stadt verließ³³⁹,

[...] fiel die Münchner Kunst mehr und mehr der technischen Farbenvollendung und der Kostümmalerei anheim und begann in jene Kunstrichtung einzulenken, die man heutzutage die Kunst der Renaissance zu nennen beliebt, die allerdings an die Renaissance, aber nicht an die aufstrebende, sondern an die niedergehende, zügellose, in das Barock ausgeartete anknüpft und die Kunst offenbar dem Verfall entgegenführt. Die in München zurückbleibenden Vertreter der alten Schule konnten und wollten diesem Niedergang nicht steuern. Kaulbach nicht, weil er in seiner Charakterlosigkeit selbst mit der neuen Richtung liebäugelte und einen sittlichen Ernst in seiner Kunst überhaupt nie hatte;³⁴⁰

Widmann verdeutlicht in seinen Erinnerungen häufig, welche künstlerische Auffassung er bevorzugte. Begeistert konnte er sich für die rein klassischen, idealen deutschen Werke. Während eines Aufenthaltes in Paris zur Weltausstellung 1855 sah er im Bereich der Plastik eine Pietà Gruppe von Ernst Rietschel, die ihm zu naturalistisch, zu wenig ideal und erhaben modelliert war,³⁴¹ obwohl der Bildhauer Vertreter des Spätklassizismus war.

³³⁷ Grundsätzlich verband Widmann und Kaulbach eine enge Freundschaft. Sie entwickelte sich während des zeitgleichen Aufenthaltes in Italien 1839. Widmann bewunderte Kaulbachs Person sowie seine Kunst. Das freundschaftliche Verhältnis der beiden hielt noch einige Jahre, bis es mit der Zeit abklang, vgl. Widmann, S. 14f, S. 158f, S. 160, S. 170.

³³⁸ Vgl. Widmann 2014, S. 200ff.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 237.

³⁴⁰ Ebd., S. 238.

³⁴¹ Vgl. Widmann 2014, S. 221.

Obgleich Widnmann in der Akademie hohes Engagement aufbrachte, wurde es demnach anhaltend schwieriger an Schwanthalers Professur anzuknüpfen und seine Schule vielversprechend weiterzuführen.³⁴²

Im Bereich seiner Arbeit als Bildhauer war er dagegen erfolgreicher. In den kommenden Jahren schuf Widnmann zahlreiche Standbilder und Denkmäler für München und weitere Städte über Bayern hinaus.

In den Jahren 1848 und 1849 ließ Ludwig I. auf dem Odeonsplatz Denkmäler für die Musiker Orlando di Lasso und Willibald Gluck errichten, passend vor dem Odeon, dem ehemaligen Konzerthaus Münchens (Abb. 7). Mit diesen Standbildern würdigte er zwei Komponisten, die in enger Beziehung zu Bayern standen, ob durch Geburt oder ihr Wirken vor Ort, wie im Falle di Lassos. Beide bildeten für Ludwig I. einen Beweis der Integrationsfähigkeit Bayerns.³⁴³ In Ludwigs Kunstpolitik lässt sich das Denkmal di Lassos unter dem Stichwort Kulturtradition, im Sinne eines klassischen humanistischen Erbes einordnen. So erhielt Widnmann im Herbst 1847 seinen zweiten großen Auftrag, die Fertigung des Modells zum Denkmal für den zu Zeiten der Renaissance bedeutenden, niederländischen Komponisten Orlando di Lasso.³⁴⁴

Für den Odeonsplatz konzipiert, wurde das Denkmal auf Veranlassung des Königs vor dem Leuchtenberg-Palais platziert, wo es am 15. Oktober 1849³⁴⁵ enthüllt wurde.³⁴⁶ Im selben Jahr ging die Statue, auf Wunsch Ludwigs I., aus seinem Besitz in Staatsbesitz über³⁴⁷ und „[So] ist München wieder um eine neue monumentale Zierde reicher.“³⁴⁸

Widnmann modellierte den Tondichter auf eine Orgel gestützt. In der aufgelegten, linken Hand hält er einen Stift, in der Rechten eine Rolle zum niederschreiben seiner musikalischen Gedanken. Er zeigt di Lasso im Moment des kreativen Komponierens im Kostüm seiner Zeit, bestehend aus einem langen Talar. Die Porträtzüge

³⁴² Vgl. Stieler, 1909, S. 120.

³⁴³ Vgl. Glaser 2011, 1, S. XCV.

³⁴⁴ Vgl. Widnmann 2014, S. 191. Di Lasso, in der Wallonie gebürtig, machte seine musikalische Ausbildung in Italien zwischen 1544 und 1554. 1556 wurde er an die Münchener Hofkapelle berufen, welche er von 1562 bis zu seinem Tod leitete, vgl. Alckens 1936, S. 22.

³⁴⁵ Vgl. Glaser 2011, 1, S. 104.

³⁴⁶ Zum Programm und Enthüllung-Festgesang siehe: GHA, Nachlass König Ludwig I., 89/6/1. Den Guss vollzog die Erzgießerei Ferdinand von Millers, der dafür 6.500 Gulden aus der Kabinettskasse erhielt. Für das Denkmal wurden vierzig Zentner Erz benötigt und die Herstellungskosten beliefen sich insgesamt auf 14.467 Gulden, vgl. GHA, KK König Ludwig I., 50/3/12; vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 271.

³⁴⁷ Vgl. Glaser 2011, Bd. 1, S. 78f.

³⁴⁸ NMZ 1849, Nr. 232, 16.10.1849, S. 10-12.

erarbeitete er nach seiner Büste Orlando di Lassos für die Ruhmeshalle (WV-Nr. 25). Für den ursprünglichen Platz konzipiert, hatte die Figur eine Ausrichtung nach Osten und war in der Komposition auf die Statue Glucks bezogen. Dieses Motiv geht auf eine Entwurfsänderung zurück, wie das erhaltene kleine Modell Widnmanns (WV-Nr. 2 a) zeigt. Im Wesentlichen stimmen die beiden Standbilder überein, doch ist die Haltung der kolossalen Figur streng frontal, ohne eine Rücksicht auf die Nachbarfigur. Das Bozzetto verstärkt, durch einen deutlich erhobenen und nach rechts gedrehten Kopf, den Charakter des Tondichters, der nach imaginären Tönen, die aus dem Odeon kommen, zu horchen scheint. Widnmann gelang es, die schwierige Darstellung eines Musikers gut zu lösen, dabei in der Komposition ähnlich wie die Figur Jean Paul Friedrich Richters, den Schwanthaler 1841 darstellte (Abb. 8). Widnmann modellierte die Statue kurze Zeit nach Beginn seiner Professoren-Nachfolge für Schwanthaler an der Münchener Akademie. Durch den hohen Stellenwert, den Schwanthaler innehatte, verglich man Widnmanns Arbeit mit der seines Lehrers. Was den monumentalen Charakter einer Statue allgemein anging, bezeichnete man Schwanthaler gegenüber Widnmann hier als überlegen.³⁴⁹ Widnmann übte wiederum Selbtkritik an seiner Darstellung di Lassos. „Dieser Orlando ist mir ein Pfahl im Fleische geworden und ist unter allen meinen Arbeiten die am wenigsten gelungene.“³⁵⁰ Gerne hätte Widnmann das Standbild, auch für ein geringes Honorar, neu modelliert.³⁵¹ Diese Tatsache verdeutlicht erneut, dass ihm die künstlerische Ausarbeitung und Darstellung seiner Werke wichtig war. Jedoch der Mangel an Zeit und die konkreten Vorgaben des Auftraggebers schnitten ihn in seiner künstlerischen Freiheit stark ein.

Bereits seit 1856 war klar, dass das Standbild, zusammen mit dem Willibald Glucks', weichen musste, um Platz für das Reiterdenkmal Ludwigs I. zu schaffen. So wurden die Statuen, im Sommer 1861 durch Finanzierung der Stadt, auf den bereits seit 1858 von Klenze angedachten Promenadeplatz, versetzt.³⁵² Beide Denkmäler wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Beim heutigen Orlando di Lasso Standbild handelt es sich um einen Nachguss aus den 1950er Jahren.³⁵³

³⁴⁹ Vgl. Eggers 1850, Jg. 1, Nr. 7, Leipzig 18.02.1850, S. 51.

³⁵⁰ Widnmann 2014, S. 191.

³⁵¹ Vgl. ebd., S. 261.

³⁵² Vgl. Glaser 2011, 3, S. 135. Zum 800-jährigen Jubiläum der Stadt München wurde das neu gegossene Denkmal am 22. Juli 1958 enthüllt.

³⁵³ Vgl. Glaser 2011, 1, S. 78f.

Waren Widnmanns Modelle fertiggestellt, mussten sie, wie bereits erwähnt, auf Verantwortung des Künstlers in die entsprechende Erzgießerei gebracht werden. Dort wurden sie schließlich im letzten Schritt zum Zwecke ihres Denkmal-Daseins in Bronze gegossen, denn „Bronze verspricht Dauerhaftigkeit des Werkes, seines Schöpfers und Ruhmes.“³⁵⁴

3.3 Zu Material und Technik des Bronzegussverfahren

Techniken und Kooperationen mit den ausführenden Werkstätten sind für die Denkmalskunst unabdingbar. Bronzedenkmäler – und somit die Denkmalskunst dieser Art – sind als eine Gemeinschaftsarbeit aus Auftraggeber, dem modellierenden Bildhauer und der ausführenden Erzgießerei zu betrachten. Der Bronzeguss von Großplastiken bildete im 19. Jahrhundert das effektivste und geeignetste Mittel zur politischen und öffentlichen Selbstdarstellung eines Staates. Dieser konnte damit seine künstlerischen und technischen Bestände präsentieren und gleichzeitig dienten die überlebensgroßen Denkmäler zur Vermittlung erzieherischer Ideologien für seine Bürger.³⁵⁵

Die großen Bronzestandbilder Widnmanns wurden in der Erzgießerei Ferdinand von Millers (Abb. 9 a) gegossen, die ihren internationalen Erfolg unter anderem ihrer speziellen Durchführung und Organisation zu verdanken hatte. Die Räumlichkeiten wurden vom Staat gestellt, der zudem das Gehalt der Gießereileiter, zunächst Johann Baptist Stiglmaiers und anschließend Ferdinand von Millers, finanzierte. Neben der Produktion hatte die Gießanstalt in den Augen des Königs den Bildungszweck jedem offen zu stehen und den Bronzeguss über das Land hinaus zu fördern. So wuchs die Gießerei zu einer wichtigen Bildungsstätte, die ihre Schüler in der ganzen Welt verstreut hatte, heran.³⁵⁶

Ludwig I. plante die klassizistische Bildhauerei in den architektonischen Kontext des neuen Münchens einzufügen, dies etwa in Form von Denkmälern, Brunnen oder Grabplastiken. Als vorrangig verwendete Materialien galten Marmor, Bronze und

³⁵⁴ Maaz 2010, S. 25.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 633.

³⁵⁶ Vgl. Volk 2006, S. 37.

Sandstein. Da die Technik des Erzgusses in München während des 18. Jahrhunderts zum Erliegen gekommen war³⁵⁷, begann man sie neu zu beleben. Die schließlich 1826 in München errichtete³⁵⁸ Königliche Erzgießerei Ferdinand von Miller konnte bereits zur Anfertigung für das erste monumentale Königsdenkmal Max I. Josephs vor dem Münchener Nationaltheater eingesetzt werden.

Das größte und aufwendigste Werk, das in der Gießhütte gegossen wurde, war das von Ludwig Schwanthaler zwischen 1837 und 1848 entworfene Standbild der Bavaria. Als erste Kolossalfigur der Kunstgeschichte seit der Antike wurde sie im 19. Jahrhundert als Wunderwerk der Kunst und Technik erachtet. Ihre Herstellung brachte der Gießerei weltweiten Ruhm, Ansehen und Aufträge bis nach Amerika ein.³⁵⁹

Eine weitere Baumaßnahme auf dem Grundstück der Gießerei war die Errichtung eines Museums. Damit verlieh man der Gießerei zudem den Rang einer Kultureinrichtung. Ferner spielte hierbei die Wertschätzung der von Künstlern geschaffenen Modelle, der Gussvorlagen, eine geltende Rolle. Um die wichtigen Vorlagen vor ihrer Zerstörung zu bewahren, entstand daraus eine eigene Sammlung von Kunstwerken der Plastik des 19. Jahrhunderts, die nach langjähriger Planung schließlich zur Ausstellung kommen sollte. 1858 wurde im Norden des Gebäudes ein Modellmuseum der Erzgießerei erbaut. Dabei entstand ein in vier Säle unterteilter Saalbau mit einer Grundfläche von etwa 35 mal neun Metern und einer Höhe von ungefähr sechs Metern. 1863/64 kam es zur Errichtung eines weiteren Flügels, so dass zehn Jahre später 87 Modelle zur Ausstellung kamen. Bereits zu dieser Zeit feilte man an einem Plan für einen Anbau zweier weiterer Flügel, der jedoch aus finanziellen Gründen nicht realisiert werden konnte. Als 1873 Ferdinand von Miller als Privatunternehmer die Gießerei vom Staat erwarb, blieb das Museum in

³⁵⁷ Der Dreißigjährige Krieg verursachte einen wirtschaftlichen Niedergang, der folglich auch den Bronzeguss betraf. Das Gussverfahren wurde in der darauffolgenden Zeit vorwiegend zum Herstellen von Glocken und Kanonenrohren angewendet. So verlor sich die Kunst des Bronzegusses in Bayern und schließlich in ganz Deutschland, was zudem auch mit dem Wechsel der künstlerischen Ideale einherging, vgl. Gruber 1999, S. 116.

³⁵⁸ Das Gebäude für die Erzgießerei entwarf Leo von Klenze, der seit 1818 Leiter des Hofbauamtes war. Klenze orientierte sich wohl an den Vorbildern und den Erfolgen der Gießereien in Paris und Berlin. Bereits im Oktober 1822 erging die Anordnung, dass eine Bronzegießerei in der Nähe Münchens errichtet werden soll. So entwickelte Klenze bis Dezember desselben Jahres zwei Entwürfe, die er dem Kronprinzen Ludwig vorlegte, vgl. Lehmbruch 1999, S. 85.

³⁵⁹ Vgl. Angeletti 1972, S. 150f.

staatlicher Hand. Dennoch kümmerten sich Ferdinand von Miller und seine Familie weiterhin um die Verwaltung des Museums.³⁶⁰

Auch einige von Widnmanns Gussmodellen fanden einen Platz in diesem Museum. Eine Abbildung mit Blick in die Säle des Erzgießereimuseums, gedruckt in der Zeitschrift *Kunst und Handwerk* von 1924, zeigt Widnmanns Modell zum Münchener Denkmal für Lorenz von Westenrieder (Abb. 9 b).

Bereits um 1865 hatte die Gießerei eine stolze Bilanz vorzuweisen. In den 40 Jahren ihres Wirkens wurden fünf kolossale Reitergruppen für das Ausland, zwei für das Inland, 47 kolossale Standbilder für Bayern, 38 für das übrige Deutschland und 26 für andere Länder gegossen.³⁶¹

Noch bis zum Ersten Weltkrieg konnte sich die Gießerei als eine der Führenden auf dem Markt behaupten. Aufgrund späterer starker Auftragseinbrüche kam es 1931 zur Schließung der Anstalt.³⁶² Die Gebäude wurden anderweitig an unterschiedliche Gewerbebetriebe vermietet. Zum Ende des Zweiten Weltkrieges wurden die Erzgießerei, als auch das Museum von Bomben zerstört. So erinnert heute allein der Straßenname an den ehemaligen Komplex.³⁶³

Das Material Bronze wurde seit der Antike, auf Grund der nahezu ewigen Haltbarkeit, für die Herstellung von Denkmälern vorgezogen. Die Hochzeit des Bronzegusses in Bayern belief sich auf das 16. und 17. Jahrhundert und verlor sich nach dem Dreißig-jährigen Krieg nahezu gänzlich. Erst durch die Gründung der Erzgießerei Anfang des 19. Jahrhunderts³⁶⁴, wurden die Bronzekunst- und Technik wieder gegenwärtig. Die stetigen Fortschritte im Bereich dieses Verfahrens förderte Ludwig I. durch seine zahlreichen Aufträge für diverse Denkmäler.³⁶⁵ Bronze war dabei ein bevorzugtes Material, was gleichzeitig bedingte, dass das Gewerbe gefördert wurde. Marmor trat daher in Deutschland vor der Bronze zurück. Zudem hatte man bei Marmor Bedenken in Bezug auf das Klima mit seinen negativen Auswirkungen durch Schmutz, Nässe und Frost auf das Material. Des Weiteren ergaben sich häufig Schwierigkeiten bei der Anlieferung des Materials aus Italien.³⁶⁶

³⁶⁰ Vgl. Lehmbruch 1999, S. 97f.

³⁶¹ Vgl. Volk 2006, S. 50ff.

³⁶² Vgl. ebd., S. 53ff.

³⁶³ Vgl. Altmann 2006, S. 63.

³⁶⁴ Gründung im Jahr 1822.

³⁶⁵ Vgl. Haber 2010, S. 108.

³⁶⁶ Vgl. Schnabel 1970 (1939), S. 148.

Bronze bot nebenbei die Möglichkeit der Wiederverwertung durch Einschmelzen, eine Tatsache, die wiederum zahlreichen Denkmälern zum Verhängnis wurde.³⁶⁷

Im Zeitalter des Denkmalkultes des 19. Jahrhunderts galt Bronze als das für Denkmäler würdigste Material zu deren Herstellung.³⁶⁸ Meist kam das Erzmaterial für den Guss aus Kanonen und Geschützen oder von anderen geopferten Statuen.³⁶⁹

Das Material Bronze ergibt sich aus einer Legierung verschiedener Metalle, wobei Kupfer den überwiegenden Anteil ausmacht. Andere Bestandteile bilden Zinn, Zink und Blei oder selten auch Nickel, die stark in ihren Anteilen schwanken. Die Wahl der Legierung für Gussstücke wurde wohl durch den Preis des Metalls und die größtmögliche Sicherheit beim Guss beeinflusst.³⁷⁰ Pures Kupfer alleine war schwer zu gießen, so wurde die Legierung mit Zinn und Zink gemischt.³⁷¹

Die einzelnen Rohstoffe und Hauptbestandteile der Legierung Kupfer und Zinn, waren sehr kostbar und konnten lediglich in bestimmten Regionen unter komplizierten Abbauverfahren des Bergbaus gewonnen werden. Kupfer kam vorherrschend im Harz, im Erzgebirge und in Tirol vor, Zinn dagegen musste unter anderem in Cornwall abgebaut werden. Die für Güsse benötigte Bronze wurde schließlich von Händlern auf internationalen Märkten erworben und musste nicht selten weite Strecken transportiert werden.³⁷²

Durch ihren hohen Materialwert wurden die gegossenen Standbilder oft zu Kriegsbeute, in Folge dessen zerstört, verschleppt und zu Kanonenmunition eingeschmolzen.³⁷³

Während die antiken und barocken Güsse durch das Wachsausschmelzverfahren³⁷⁴ aus einem Stück gefertigt wurden, entwickelte man um 1800 in Paris neue Techniken

³⁶⁷ Vgl. Schulze 2011, S. 16.

³⁶⁸ Vgl. Haber 1997, S. 150.

³⁶⁹ Am Beispiel der Bavaria gewann man das für den Guss verwendete Erzmaterial durch geborgene Kanonen und Geschütze gesunkener türkischer Kriegsschiffe oder von in den Napoleonischen Kriegen eroberten französischen, russischen und österreichischen sowie nicht mehr verwendeten bayerischen Kanonen, Mehrzweckgeschützen und Mörsern. Zudem wohl von dafür geopferten Imperatoren-Statuen aus der Residenz, vgl. Altmann 2006, S. 65f; vgl. Biller u. Rasp 2003, S. 188, 429. Für den Guss der Bavaria benötigte man insgesamt 1.438,66 Zentner Erz, vgl. Miller 1924, Heft 4/5, S. 58.

³⁷⁰ Vgl. Gruber 1999, S. 128f.

³⁷¹ Prozentual gesehen ergab bei Bronze-Denkmälern der Hauptbestandteil Kupfer ca. 80 bis 90 Prozent, Zinn ca. 12 und Zink bis zu 15 Prozent. Der zuweilen verwendete Bleianteil ergab sich zwischen 0,5 und 4 Prozent. Zinn verleiht Kupfer mehr Härte sowie Polierbarkeit und Zink ermöglicht eine bessere Gießbarkeit. Der gelegentlich auftretende, sehr geringe Anteil an Nickel, Silber, Antimon, Arsen und Eisen beeinflussen, wenn sie nur als Spuren vorhanden sind, die Legierung sehr gering, vgl. Mach 1996, S. 110.

³⁷² Vgl. Lein 2001, S. 19.

³⁷³ Ebd., S. 21.

im Sandformverfahren, wodurch große Werke in Einzelteilen gegossen und im Anschluss zusammengefügt werden konnten. Dieses Verfahren bot Vorteile bei Nichtgelingen eines Gusses und gleichzeitig Energie- und Kostenersparnis.³⁷⁵ Der Guss in Sandformen, auch Sandgussverfahren genannt, war deutlich fortschrittlicher und kam zuerst in Paris und schließlich auch in Berlin erfolgreich zum Einsatz. Die Technik verminderte den Verlust der Gussform nach dem Trocknen der Sandformen.³⁷⁶

Auch Johann Baptist Stiglmaier und Ferdinand von Miller begaben sich ins Ausland, um diese Technik zu erlernen. Im Laufe der Jahre wurde die Gusstechnik stetig verbessert und modernisiert.³⁷⁷

Um größere Metallfiguren herzustellen bedurfte es einiger Voraussetzungen. Mit Vorlage des Gipsmodells des Künstlers wurde ein hohler, extrem hitze- und druckbeständiger Formraum geschaffen, in den das flüssige Metall gegossen wurde und der das Aussehen der späteren Figur formte. Bei großen Standbildern war es daher ratsam, das Verfahren in Teilen vorzunehmen, wofür eine zweite um einen Kern gefestigte Negativform des Modells angefertigt wurde. Dieses Modell wurde schließlich in einen mit Sand gefüllten Formkasten (Sparhälfte) hineingelegt. An die andere, noch sichtbare Hälfte wurde ein spezieller tonhaltiger Sand angedrückt und leicht festgeklopft. Dabei handelte es sich um die in München sogenannte „Schwarze Masse“, bestehend aus Sand, Lehm und Holzkohle. Auf die Formteile trug man zuvor ein Trennmittel auf, das früher aus Blütenstaub, heute aus Talkum oder Holzkohlestaub bestand, um später ein leichteres Ablösen zu garantieren. War nun die Hälfte des Modells bedeckt, legte man eine zweite Formkastenhälfte mit einfachem Sand darüber, um weitere Stabilität zu erreichen. Im Folgenden wurde das Ganze umgedreht, die Sparhälfte abgenommen und das Abdeckverfahren wiederholt.

³⁷⁴ Eine herkömmliche Methode des Gießens von Bronzewerken war das Wachsaußschmelzverfahren. Das direkte Bronzegussverfahren mit dem Wachsaußschmelzverfahren für massiv gegossene Bronzewerke diente zur Herstellung von kleineren Bronzen und war nicht für jede Größe geeignet. Bei diesem Verfahren wurde ein aus Wachs gefertigtes Modell mit Einguss- und Entlüftungskanälen versehen, mit Ton ummantelt und schließlich gebrannt. Durch die Erhitzung schmilzt das Wachs vollständig und man erhält eine Hohlform, die den Gussmantel bildet. In diese Form wird schließlich das flüssige Erz hineingegeben und sobald der Guss abgekühlt ist, wird der Tonmantel abgeschlagen sowie die Einguss- und Luftkanäle entfernt. Nun wird das entstandene Bronzework gereinigt und poliert. Dieses Verfahren war, wie bereits erwähnt jedoch nicht für größere Arbeiten geeignet, da es hier bei der Abkühlung der Bronze durch die extreme Spannung der großen Masse des Materials zu Rissen und Zerstörung der Figur kommen konnte, vgl. Lein 2001, S. 9.

³⁷⁵ Vgl. Haber 2010, S. 108.

³⁷⁶ Vgl. Altmann 2006, S. 63.

³⁷⁷ Vgl. Volk 2006, S. 38.

Anschließend erfolgte das Abnehmen der beiden Hälften und das Modell wurde vorsichtig entfernt, so dass es ein weiteres Mal verwendet werden konnte. Die daraus entstandene Negativform füllte ein Kern aus Formsand, welcher mit einem Kerneisen gefestigt wurde. Diesen Kern entfernte man anschließend wieder, zudem so viel der Sandschicht, wie die spätere Wandstärke des Gusses betragen sollte. Der Kern wurde in der Negativform verankert, so dass rundherum ein gleichmäßiger Zwischenraum blieb, in den das flüssige Erz hineinrinnen sollte. Um beim Guss die Bildung von Luftblasen zu vermeiden, entwickelte man ein die Form umgebendes System von Einguss- und Entlüftungsrohren. Die Sandform musste trocknen und wurde mit einem Holzkohlefeuer ausgeheizt und gebrannt.³⁷⁸

Die aus mehreren Sandformstücken bestehende Gussform wurde vor dem Schmelzofen zusammengesetzt und von einer Mauer aus Erde und Backsteinen umgeben. Anschließend wurde der Schmelzofen vorgeheizt, was beim kleinen Rundofen, mit einem Gießvermögen von etwa 80 Zentnern Erz, gewöhnlich bis zu zwölf Stunden dauerte, beim großen Rundofen im neuen Gusshaus, beim Schmelzen von ca. 300 Zentnern, etwa das doppelte an Zeit und Brennholz benötigt wurde.³⁷⁹

Im weiteren Verfahren wurde der Schmelzraum mit verschiedenen Metallen gefüllt. Am Boden des Metallherds befand sich das sogenannte Stichloch, das nun von den Arbeitern mit einem Brecheisen eingestoßen wurde. Das flüssige, etwa 1.200 Grad Celsius heiße Metall, konnte auf diese Weise aus dem Ofen durch einen Kanal in die Gussgrube fließen. Von dort lief es, nachdem die Eisenzapfen herausgezogen wurden, gleichmäßig durch kleine Röhren bis in die Gussform durch. Der Guss war beendet, sobald das geschmolzene Metall aus den Entlüftungskanälen austrat. Kleinere Teile wurden mithilfe feuerfester Eimer, die mit flüssigem Metall gefüllt waren, das direkt in die Gussform hineingeschüttet wurde, gegossen. Der Abkühlungsprozess konnte mehrere Tage dauern und je nach Legierung des Metalls ergab sich eine Schrumpfung von einem Prozent.

Sobald der Guss abgekühlt war, entfernte man die Ummantelung des Metallrohlings und die Luftzufuhr- und Gussrohre wurden abgetrennt. Unter Verlust des Gussmodells wurde der gegossene Kern aus dem Mantel herausgeschlagen, gereinigt

³⁷⁸ Vgl. Altmann 2006, S. 64; vgl. Gruber 1999, S. 119.

³⁷⁹ Weitere Informationen dazu siehe: Altmann 2006, S. 65f.

und an Fehlstellen mit Bronzeflicken ausgebessert. Zusätzlich entfernte man das Stützeisengeflecht.³⁸⁰

Nun begann die Arbeit des Ziseleurs (Abb. 9 c), der sich mit Gerätschaften wie Meißel, Feile und Schmirgelleinen am Guss zu schaffen machte und die Unebenheiten der Oberfläche – wie etwa Gussnähte zwischen den Formteilen – zu beheben versuchte. Danach bemühte er sich mit Stichel, Rouletten und Punzen bestimmte Muster von Gewändern, die Linien der Haare oder der Falten nach dem Originalmodell herauszuarbeiten.³⁸¹

Heute wurde die Statue des Bischofs Echter von Mespelbrunn fertig. Der reich gestikte Bischofs-Mantel machte sich prächtig, ich habe die Ornamente matt und glänzend ciselirt, wodurch eine prachtvolle Wirkung dem Metall abgewonnen wurde. Ich stellte die Statue während drey Tage aus, [...].³⁸²

Das Idealste für den Künstler war jedoch ein Guss, der nicht nachbearbeitet werden musste. „Was für Bronce gemacht wird, muss jede Fläche und jeder Winkel rein und klar vollendet seyn, daß der Ciseleur in der Bronce nicht den Bildhauer vertreten muß.“³⁸³

Die verschiedenen Arbeitsschritte bis hin zum fertigen Bronzedenkmal verdeutlichen den immensen menschlichen Aufwand hinter diesen imposanten Werken und wie bedeutend jeder Beteiligte – vom Auftraggeber über den Bildhauer bis zum Gießer war.

Nach dem Guss von Widmanns Modell zu Orlando di Lasso erhielt der Bildhauer weiterhin Aufträge für kolossale Standbilder und wirkte die nächsten Jahre, bis zum Tod Ludwig I. 1868, als angesehener Bildhauer.

³⁸⁰ Vgl. Gruber 1999, S. 124.

³⁸¹ Vgl. Altmann 2006, S. 65ff.

³⁸² Vgl. Millers Hausbuch, vom. 20. Mai 1847, zit. nach Gruber 1999, S. 125.

³⁸³ Ernst Rietschel (1856), zit. nach: Das Denkmal. Goethe und Schiller als Doppeldenkmal in Weimar. Edition Haniel, Tübingen 1993, S. 103.

3.4 Auf Erfolgskurs – Arbeiten zwischen Abdankung 1848 und Tod König Ludwigs I. 1868

3.4.1 Denkmäler von der Stadtverwaltung für ihre Bürger

Neben dem König als Auftraggeber initiierten temporär gegründete Komitees die Aufstellung von Denkmälern für einen verdienten Staatsbürger. Die ständig zusammengesetzten Denkmalkomitees finanzierten ihr Projekt hauptsächlich durch Spenden, wozu meist die gesamte (bayerische) Nation aufgerufen wurde. Kamen die Projekte schließlich zustande, richtete man sich in der Ausführung allerdings nach den Wünschen des Königs. So war es auch bei der Errichtung von Widnmanns Westenrieder-Denkmal in München 1854.³⁸⁴ Lorenz von Westenrieder (1748-1829) war unter anderem Schriftsteller der Aufklärungszeit und Begründer der kritischen Geschichtsschreibung in Bayern.³⁸⁵ Die Initiative zur Errichtung des Standbilds ging vom Historischen Verein Oberbayerns aus, woraus einige Mitglieder wiederum ein Komitee gründeten, das zum Bau eines Westenrieder-Denkmales aufrief. Die Finanzierung sollte aus Spenden erfolgen und die Stadt miteinbeziehen. Nach einem Hin und Her wurde ein städtischer Zuschuss von 2.000 Gulden genehmigt³⁸⁶ und im Herbst 1853 die Spendensammlung in ganz Bayern abgeschlossen.

König Ludwig I. beteiligte sich mit einer Schenkung von Erz im Wert von tausend Gulden, König Max II. spendete die gleiche Summe.³⁸⁷ Obwohl Ludwig I. längst abgedankt hatte, sah man in ihm, bei Kunstangelegenheiten dieser Art, weiterhin die oberste Autorität. Der Aufstellungsort des Westenrieder-Denkmales fiel demnach auf den Promenadeplatz, wo es als Pendant zu Schwanthalers Kreittmayr-Standbild wirken sollte.³⁸⁸ Ebenso wählte Ludwig I. den zuständigen Bildhauer aus, der das Modell letztendlich ausführen sollte.

Widnmann stellte zu Anfang einen Antrag an den Ausschuss, dass er das Modell der Statue unentgeltlich – lediglich gegen Ersatz seiner Auslagen – fertigen würde. Sein Kollege Johann von Halbig bewarb sich ebenfalls für das Projekt. Daher forderte der Ausschuss beide Künstler auf, Skizzen einzureichen, zwischen denen schließlich der

³⁸⁴ Vgl. Glaser 2011, 2, S. 375f.

³⁸⁵ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 312; weiteres zur Person Westenrieders siehe: Schöberl 1854.

³⁸⁶ Vgl. Du Prel 1854, S. 5.

³⁸⁷ Vgl. Glaser 2011, 2, S. 375f; vgl. Du Prel 1854, S. 5.

³⁸⁸ Vgl. Otten 1970, S. 137f. Bronzestandbild auf dem Promenadeplatz, 1837-1845, Modell v. L. Schwanthaler.

bereits abgedankte König entscheiden sollte.³⁸⁹ Widnmann beklagte in einem Brief an den Ausschuss, dass es ihm sehr unangenehm sei, diesem die Entscheidung zwischen Bildhauern mit gleichen Motiven zuzumuten. Um die unangenehme Situation zu umgehen, zog Widnmann seinen Rückzug vom Projekt in Betracht.³⁹⁰ Nachdem Widnmann seine Skizzen vollendet hatte, erschien Ludwig I. in seinem Atelier und äußerte ihm gegenüber, sich persönlich für Widnmanns Skizze entschieden zu haben.³⁹¹ Dieser Wahl stimmte schließlich König Max II. 1852 zu.³⁹² „Ich erhielt demnach [...] den Auftrag die Statue zu machen und wurde mir hiefür ein Honorar von 1000 fl ausgesprochen.“³⁹³ Die Kosten des Denkmals beliefen sich insgesamt auf 16.698 Gulden.³⁹⁴ In geistlicher Kleidung dargestellt, liegen Westenrieders Hände in Bauchhöhe übereinander, die Rechte hält den Schreibgriffel, die Linke ein offenes Buch. Der Kopf ist dabei leicht nach unten geneigt³⁹⁵ (WV-Nr. 3). Als Vorlage für sein Porträt diente Widnmann die Westenrieder-Büste von Ludwig Schaller (1846) in der Ruhmeshalle. Widnmann übernahm die strengen Gesichtszüge, modellierte das Haar etwas länger sowie die Stirn höher, was Westenrieder im Gesamten älter wirken lässt.

Am Tag der Enthüllung³⁹⁶, übergab der Zentralausschuss das Denkmal der Stadt München. 1861 wurde die Bildsäule von Ferdinand von Miller neu ziseliert und das gesamte Denkmal entsprechend der Neukonzeption des Promenadeplatzes um 90 Grad gedreht, so dass es seither Richtung Süden blickt.³⁹⁷ „[...] die beiden Erzbilder We(st)e(n)rieder und Kraitmeier stehen jetzt neu und nach richtigen Grundsätzen ciselirt [sic!] und machen einen so schönen Anblick daß man sie kaum wieder erkennt.“³⁹⁸

Die Figur Westenrieders verdeutlicht, dass Widnmann auch hier in seiner akademisch-klassizistischen Routine befangen blieb. Westenrieder war rational durchgebildet und beinhaltet moralische sowie ethische Werte, künstlerisch hervor-

³⁸⁹ Vgl. Widnmann 2014, S. 212.

³⁹⁰ Vgl. BSB, Autogr. Widnmann, Max von; Brief an den Ausschuss zur Errichtung des Lorenz v. Westenrieder'schen Denkmals vom 23.07.1851.

³⁹¹ Widnmann 2014, S. 212f.

³⁹² Vgl. Du Prel 1854, S. 5.

³⁹³ Widnmann 2014, S. 212f; vgl. Du Prel 1854, S. 6.

³⁹⁴ Vgl. GHA, KK König Ludwig I., 50/3/1.

³⁹⁵ Vgl. Alckens 1936, S. 30.

³⁹⁶ Die Enthüllung war am 1. August 1854, vgl. NMZ 1854, Beilage zu Nr. 181, Programm zur Enthüllungsfeier.

³⁹⁷ Vgl. Glaser 2011, 2, S. 375f.

³⁹⁸ Klenze an Ludwig, zit. nach: Glaser 2011, 3, S. 225.

gehoben durch die Merkmale einer glatten Oberfläche und möglichst einfache, ruhige Formen. Der Blick von oben herab betont zudem den erzieherischen Aspekt des Charakters. Wie in Widnmanns meisten Werken zeigt sich auch hier klar die Gebundenheit an die Vorgaben des Auftraggebers. Für künstlerische Entfaltungsmöglichkeiten blieb daher nicht viel Raum.

Lediglich in wenigen Aufträgen und einigen freien Arbeiten³⁹⁹ Widnmanns lässt sich sein persönlicher Geschmack, sein Stil und eine Umsetzung des „Idealen“ deutlicher ablesen. Da es sich aber um keine Auftragsarbeiten handelt, werden die Werke an dieser Stelle nicht eingehender analysiert. Eine Ausnahme im Bereich der Auftragsarbeiten bildet Widnmanns Dinkelsbühler-Denkmal (WV-Nr. 8). Wie beim Standbild für Westenrieder ging auch hier die Initiative hierfür von der Stadt aus. Der Bildhauer wurde beauftragt, das Modell zum Christoph von Schmid-Denkmal zu entwerfen. Schmid (1768-1854) war römisch-katholischer Priester sowie Schriftsteller von Kirchenliedern und Kinderbüchern.⁴⁰⁰ 1855 stellte die Stadt Dinkelsbühl mit 25 Unterschriften bei König Max II. den Antrag auf Genehmigung eines Denkmals. 1856 starteten die Zuständigen der Stadt einen Spendenauftruf, der an rund 130 Städte geschickt wurde.⁴⁰¹

Über die Regierung in Ansbach gelangte im Juli ein Schreiben des Bildhauers Max von Widnmann nach Dinkelsbühl, in dem der Verfasser schreibt, dass er im Frühjahr eine Skizze Christoph von Schmids modelliert hatte. Widnmann stellte sich Schmid sitzend in einem Stuhl mit zwei Kindern zu seinen Füßen vor.⁴⁰² Den statischen Charakter der Dichter- und Denkemonumente versuchten manche Künstler durch ein erzählerisches Element aufzulockern, indem historische Szenen oder Ereignisse in den Werken umgesetzt wurden. Hier bildet das von Widnmann gestaltete Sitzdenkmal ein repräsentatives Beispiel. Man sieht den Verfasser des bekannten

³⁹⁹ Zu seinen erfolgreichen freien Arbeiten zählen das *Schild des Herakles* (WV.-Nr. 73) sowie die Zinkgruppe *Jäger verteidigt seine Familie gegen den Angriff eines Panthers* (WV-Nr. 48).

⁴⁰⁰ Zu den heute noch bekanntesten Liedern zählt das Weihnachtslied *Ihr Kinderlein kommet*. 1827 wurde er Domkapitular in Augsburg und Verwalter des Schulwesens. Von König Ludwig I. von Bayern wurde Schmid 1837 in den Adelsstand erhoben, vgl. Meier 2007, S. 144f.

⁴⁰¹ Im *Intelligenzblatt* von Dinkelsbühl heißt es in einer Notiz, dass bereits König Max II. und König Ludwig einen Teil gespendet hatten, was die Leute leichter ermuntern sollte, ebenfalls zu spenden. Gespendet werden sollte für den bekannten Jugendschriftsteller der Neuzeit von jedem der Freude daran hatte, egal welcher Religion oder Konfession er angehöre. Im Besonderen sprach man dabei die christlichen und nichtchristlichen Erziehungsanstalten an. Bis zum Mai 1856 gingen 8.750 Gulden ein, vgl. GHA, KK König Ludwig I., 50/3/34; Dinkelsbühler Nachrichtenblatt; vgl. Maier 2004, Teil I.

⁴⁰² Vgl. Maier 2004, Teil I, S. 33ff.

Liedes *Ihr Kinderlein kommt* auf einem Sessel umringt von zwei Kindern, die seinen Erzählungen lauschen.⁴⁰³ Im Gegensatz zum sonst vorherrschenden, erzieherischen Aspekt, wollte man hier etwas Erwärmendes und gleichzeitig Heiteres zum Ausdruck bringen. Nachdem Widnmann bereits eine Skizze sowie ein kleines Modell angefertigt hatte und es in München von Kollegen begutachtet ließ, schickte er beides nach Ansbach. Widnmann wollte sich dabei aber nicht aufdrängen, doch war er allgemein sehr bemüht, diesen Auftrag zu erhalten. Zu dieser Zeit waren Aufträge dieser Art eher selten und so war es nachvollziehbar, dass er alles versuchte, um ihn auszuführen zu dürfen.

Nach einigen Verhandlungen kam es am 18. Mai 1857 zu einer Vereinbarung im Rathaus Dinkelsbühls, die allein vom König in München abhing. Widnmann sollte nach eigenen vorgelegten Skizzen das Gipsmodell anfertigen, wozu man einen Vertrag⁴⁰⁴ aufsetzte. Obwohl Widnmann mittlerweile ein anerkannter Künstler guten Rufes war, geht daraus hervor, dass man das Modell bis zuletzt überprüfen wollte, bis es zur restlichen Auszahlung seines Honorars kommen sollte. Als Widnmann seine Arbeit begann, bedauerte er in einem Schreiben nach Dinkelsbühl, dass die Mitglieder des Ausschusses ihn bisher nicht in seinem Atelier zur Begutachtung des Modells besucht hatten. Für den Künstler galt dies als Selbstverständlichkeit. Als schließlich die Augsburger Delegation zur Prüfung des fertigen Modells eintraf, beurteilte sie Widnmanns Modell als repräsentativ angemessen und künstlerisch wertvoll. „Die Gesichtszüge sind im ganzen wohl getroffen, [...], der Kopf in allen seinen Theilen [sic!] als die ganze Figur und die beiden Kinder sind fleißig, rein und lieblich gearbeitet, die Portraite-Gleichheit im Ganzen unzweifelhaft, die ganze Ausführung würdig und maßhaft künstlerisch.“⁴⁰⁵ Am 29. Juni 1858 hatte sich der Gesamtausschuss endgültig für das Modell von Professor Widnmann entschieden.⁴⁰⁶ Zu diesem Zeitpunkt war nur noch nicht klar, welche Gießerei das Denkmal ausführen sollte. Die Entscheidung sollte zwischen der Nürnberger Gießerei Lenz

⁴⁰³ Vgl. Selbmann 1994, S. 382.

⁴⁰⁴ „Das erwähnte Modell wird von der Plinthe bis zum Scheitel 6 Fuß hoch, erhält eine Tiefe von 2 Fuß 7 1/2 Zoll mit einer Breite von 3 Fuß 6 Zoll. Dasselbe wird in einem Zeitraum von 6 Monaten vollendet. Als Honorar für die Herstellung dieses Modells erhält Herr Professor Widnmann die Summe von 1400 fl., wovon die Hälfte nach dem Ablauf von 3 Monaten von der Inangriffnahme der Arbeit angerechnet, die zweite Hälfte dann bezahlt wird, wenn das Modell vollendet und die Angelegenheit desselben mit den vorhandenen Porträten von den Comitemitgliedern anerkannt sein wird.“, Maier 2004, Teil I (Stadtarchiv Dinkelsbühl).

⁴⁰⁵ Stadtarchiv Dinkelsbühl.

⁴⁰⁶ Vgl. Maier 2004, Teil I, S. 33ff.

und der Münchner Erzgießerei von Miller fallen, wobei letztere schließlich den Auftrag erhielt. Eine Begründung war unter anderem die Möglichkeit für Widnmann als Künstler, die Ausführung des Gusses aus der Nähe überwachen zu können.

Bevor das Gipsmodell gegossen und am 12. Oktober 1859 feierlich in Dinkelsbühl enthüllt wurde, blieb es zunächst zur Ausstellung in der Erzgießerei.⁴⁰⁷ Nach Fertigstellung konnte das Gussmodell auf Grund von Platzmangel und teuren Unterhaltskosten nicht in der Erzgießerei bleiben und ging als Schenkung an die Stadt Dinkelsbühl über.

Zur Enthüllungsfeier des Denkmals wurde die gesamte Stadt mit Blumen und Fahnen geschmückt. Auch Ferdinand von Miller und Max von Widnmann waren anwesend, eine Tatsache, die bei Denkmals-Enthüllungen nicht immer selbstverständlich war. So wurden bei der Enthüllung des von der Stadt für seine Bürger geschaffenen Schmid-Denkmales auch dessen Künstler geehrt.⁴⁰⁸ Ferner legte man bei der Wahl des Aufstellungsorts Wert auf Widnmanns Meinung. Es wird deutlich, dass sich der Dinkelsbühler Auftrag in einigen Aspekten von den bisherigen Aufträgen Widnmanns unterscheidet. Die Denkmäler, die er ausschließlich im Auftrag König Ludwig I. auszuführen hatten, waren strengen Richtlinien unterworfen – von der künstlerischen Gestaltung bis hin zum Aufstellungsort. Zudem kam dem Bildhauer als Künstler nur wenig Würdigung zugute, da er meist nicht an den Enthüllungsfeiern teilnehmen durfte und als Schöpfer des plastischen Werkes lediglich durch die unauffällige Signatur am Guss kenntlich gemacht wurde. Widnmanns Schmid-Denkmal unterscheidet sich auch formal von anderen seiner Modelle, da das erzählerische Moment deutlich hervortritt. Die Wahl der Sitzfigur und die Beigabe der Kinder verleihen dem Denkmal einen menschlicheren, wärmeren Eindruck und es fällt damit deutlich aus der Reihe seiner Aufträge unter König Ludwig I. heraus.

Mit einigen bedeutenden Werken wurde Widnmann zum anerkannten Bildhauer seiner Zeit. Seine künstlerische Arbeit wurde geschätzt, so dass er weiterhin große Aufträge für Ludwig I. ausführen sollte.

⁴⁰⁷ Vgl. NMZ 1859, Nr. 247, S. 933.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 1179f.

3.4.2 Künstler, Dichter und Bischöfe zur Bildung des Volkes – weitere Denkmäler von München bis Columbus in Ohio, USA

Bereits ab 1855 ergaben sich für Widnmann einige Aufträge für die Außennischen der Münchner Glyptothek. An der West-, Süd- und Ostfassade der Antikensammlung befanden sich ursprünglich 18 Nischen, jeweils sechs pro Seite. In diesen Nischen wurden kolossale Marmorstatuen aufgestellt, die bedeutende Bildhauer darstellten. Sie erzählen die Geschichte der Bildhauerkunst in Bezug auf das Wiedererwachen der Antike. Die Verteilung auf drei Fassaden entspricht dabei einer Gliederung in drei Epochen: Antike, Renaissance und Gegenwart. Da der Bauherr König Ludwig I. vorgab, das Gebäude im reinen griechischen Stil zu planen, kam es folglich zu einer Ausarbeitung der Statuen im griechischem Gewand. Die Fertigstellung der Figuren zog sich von 1816 bis 1862 hin. Neun Bildhauer aus zwei Generationen waren maßgeblich daran beteiligt: Friedrich Brugger, Johann Nepomuk Haller, Joseph Lazzarini (aus Carrara), Johann Leeb, Arnold Hermann Lossow, Ludwig Schaller, Peter Schöpf, Bertel Thorvaldsen und Max von Widnmann. Letzterer wurde beauftragt die Statue Christian Daniel Rauchs (WV-Nr. 4) zu modellieren. Insgesamt entwarf Widnmann vier Statuen für die Glyptothek, durfte davon jedoch nur die Figur Rauchs selbst in Marmor ausführen. Er lieferte die Modelle zu den Standbildern Antonio Canovas, Michelangelo Buonarottis und Giovanni Bolognas. Betreffend Michelangelo Buonarottis Bildnis (WV-Nr. 6) orientierte sich Widnmann an der Marmorbüste von Domenico Lorenzi am Grabmal Michelangelos in Florenz⁴⁰⁹. Kennzeichnende Übereinstimmungen lassen sich in der Wendung des Kopfes nach links, in der Augenöffnung, dem Bart sowie den Falten auf Stirn und Wangen erkennen. Dazu stand Widnmann möglicherweise eine Fotografie der Büste zur Verfügung. Sein kleines dazu entworfenes Gipsmodell wurde lediglich mit wenigen Abweichungen umgesetzt und bildet das einzige noch erhaltene Miniatur-Modell der Skulpturen der Glyptothek. Widnmann hielt sich nicht wie von Ludwig I. gedacht an eine Gipsbüste des Bildhauers Anton Hautmann, der speziell dafür vom König beauftragt wurde. Mit der Ausführung in Marmor wurde Widnmanns Kollege Hermann Lossow betraut.

Überdies führte Widnmann das Modell zur Statue Giovanni Bolognas für eine weitere Außennische aus. Bolognas Attribut war eine Statuette des geflügelten

⁴⁰⁹ Lorenzi, Domenico, Büste Michelangelo, um 1568/73, Florenz, St. Groce, Grabmal Michelangelos.

Merkurs in seinen Händen (WV-Nr. 7). Um ein konkretes Bildnis des Künstlers zu erhalten, beanspruchte es eine lange Recherchearbeit. Widnmann schien sich an Kupferstichvorlagen zu halten, die nach einem Porträt von Jacopo Bassano angefertigt wurden. Das in kleinem Maßstab entworfene Modell befand sich zeitweise im Historischen Verein in Eichstätt, wurde jedoch 1945 zerstört. Für die Modellierung der Statuen von Michelangelo sowie Bologna zwischen 1859 und 1862 erhielt Widnmann jeweils 800 Gulden.⁴¹⁰

1855 begann Widnmann mit dem Tonmodell Rauchs, wozu ihm ein Porträt-Medaillon von Bernhard Afinger, eine Fotografie von Franz Hanfstaengl und eine Selbstbildnisbüste von 1828 als Vorlagen dienten. Widnmann sollte sich – so die Anweisung König Ludwigs – an der Büste orientieren.⁴¹¹ In einem Brief an Ludwig I. vom Dezember 1855 teilte Widnmann seine aufsteigenden Zweifel während seiner Arbeit mit, denn die gewünschte Arbeitsvorlage stammte bereits aus dem Jahr 1828. Mittlerweile aber, knapp dreißig Jahre später, war Rauchs Physiognomie stark abweichend, so dass Widnmann den Bildhauer anhand der Büste allein nicht erkannt hätte. Widnmann erwähnte daher, dass er die Fotografie von Hanfstaengl und das Porträt-Medaillon von Afinger als passendere Vorlage empfand. Er bat den König in sein Atelier zu kommen, um dort zu entscheiden, ob er Rauch tatsächlich im jugendlichen Alter oder um 1855 dargestellt sehen möchte.⁴¹² Der König jedoch gab Widnmann weiterhin vor, Rauch im griechischen Gewande nach der Büste von 1828 darzustellen.⁴¹³ „Diese Auffassung wurde vielfach angefochten, allein der König wollte es so. So war Nichts zu machen.“⁴¹⁴ Das fertige Modell der Statue Rauchs wurde fünf Tage in Widnmanns Atelier ausgestellt, wo es vom Publikum schließlich positiv bewertet wurde.⁴¹⁵

Widnmann ließ die Figur hauptsächlich von seinem Schüler Ludwig Braig⁴¹⁶ in

⁴¹⁰ Vgl. Vierneisel 1980, S. 568f.; vgl. Widnmann 2014, S. 240; vgl. Glaser 2011, 2, S. 493.

⁴¹¹ Vgl. Vierneisel 1980, S. 572.

⁴¹² Vgl. GHA Nachlass König Ludwig I. 89/6/1, Widnmann an Ludwig I. vom 23.12.1855.

⁴¹³ Vgl. Widnmann 2014, S. 226.

⁴¹⁴ Ebd., S. 226.

⁴¹⁵ Vgl. NMZ 1857, S. 1142.

⁴¹⁶ Weiteres zu Ludwig Braig siehe: ADBK Matrikelbuch, http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1849/matrikel-00732, aufgerufen am 10.03.2017. In einem Brief des Bildhauers an Ludwig I. geht hervor, dass Widnmanns Schüler Braig 1856 eine Viktoria für ihn in Marmor ausführte und dass sich dieser im Bearbeiten von Marmor sehr gut bewährte. Widnmann versuchte ihm auch zu später immer wieder neue Aufträge zu verschaffen, vgl. GHA, Nachlass König Ludwig I., 89/6/1, Widnmann an Ludwig I. vom 25.09.1859.

Marmor ausführen.⁴¹⁷ Rauch selbst war es möglich, die Aufstellung seiner Statue 1857, kurz vor seinem Tod am 3. Dezember desselben Jahres, mitzuerleben. Die Figur wurde im Krieg 1944 zerstört, lediglich der Kopf blieb erhalten. In derselben Nische befindet sich heute eine neu entworfene und in weißem Marmor ausgeführte Statue Rauchs aus der Hand des Erzgießers und Bildhauers Eberhardt Luttner.⁴¹⁸

Die Arbeit zur Statue Rauchs zeigt, welchen Wert Widnmann auf Merkmale der Körperform legte. Es war ihm wichtig, die Physiognomie des in diesem Fall noch Lebenden abzubilden, ihn in seiner aktuellen Lebensphase darzustellen und somit realistisch und nicht allein idealisierend wiederzugeben. Authentizität stand für den Bildhauer dabei mit an vorderster Stelle. Durch die Vorstellungen und Anordnungen des Königs wurden ihm seine Umsetzungsvorschläge jedoch verwehrt. Ein zweiter Entwurf Widnmanns für die Glyptothek verdeutlich ebenfalls, wie Widnmann – zwar meist vergeblich – versuchte, den König zu beeinflussen und seine eigenen Vorstellungen durchzusetzen. 1856 modellierte der Bildhauer die Statue Antonio Canovas⁴¹⁹ (WV-Nr. 5) und “[Als] ich den Auftrag erhielt, [...] stand die ganze Composition gleich fertig vor meinem Auge”⁴²⁰. Antonio Canovas Abbild geht auf eine Selbstbildnisbüste⁴²¹ von 1811/12 zurück, wovon ein Abguss Widnmann als Vorlage diente. Die Statue sollte nach den Vorgaben Ludwig I. mit einem kleinen Attribut ausgestattet werden. In seinem ersten Entwurf wählte Widnmann Canovas Venus als Beigabe. Ludwig I. bevorzugte hingegen die Statue des Paris, die Widnmann jedoch für sein künstlerisches Konzept ungeeignet erschien.⁴²² Der Künstler erläuterte seine Vorstellungen in einem Brief⁴²³ an den König. Doch Ludwig

⁴¹⁷ Vgl. GHA, Nachlass König Ludwig I, 89/6/1, Widnmann an Ludwig I. vom 25.09.1859.

⁴¹⁸ Vgl. Vierneisel 1980, S. 572.

⁴¹⁹ Vgl. Glaser 2011, 2, S. 238.

⁴²⁰ GHA Nachlass König Ludwig I. 89/6/1.

⁴²¹ Museo di Roma, Rom.

⁴²² Vgl. Vierneisel 1980, S. 571.

⁴²³ „Da ich kein heiligeres Streben kenne, als die Wünsche E. M. zu erfüllen, so bemühe ich mich diese Abänderung an meiner Skizze vorzunehmen, bin jedoch zu der Überzeugung gelangt, dass es nach den Gesetzen künstlerischer Komposition, unmöglich ist. [...] Da alle diese ungünstigen Umstände bei der Venus, welche eine ganz andere Bewegung hat, nicht vorhanden sind, und die rhythmische Abwechslung der Linien sehr gut hergestellt ist, so wage ich an E.K.M. die allerunterthänigste Bitte zu richten, falls nicht unabwendbare Gegengründe obwalten, mir zu erlauben: die Statue Canovas nach dem ursprünglichen Entwurfe ausführen zu dürfen, im Verneinungsfalle mir zu gestatten einen neuen Entwurf zu machen. Da diese Statue der Venus doch nur eine unwesentliche Beigabe, eine Nebensache ist, so lebe ich der zuversichtlichen Hoffnung, dass E.M. meine allerunterthänigste Bitte gewähren werden. Für den Fall daß E.K.M. sich durch den Augenschein selbst überzeugen wollten, habe ich die Statue des Paris in derselben Größe wie die Venus skizziert und so eingerichtet, daß man beide vertauschen kann.“ Widnmann an Ludwig I. vom 10.04.1856, vgl. GHA Nachlass König Ludwig I. 89/6/1.

I. blieb auch nach seinem Besuch im Atelier Widnmanns weiterhin bei seiner Entscheidung. Widnmann änderte schließlich seine Skizze und versuchte damit den König umzustimmen⁴²⁴, jedoch vergeblich, denn es sollte beim Attribut des Paris bleiben. Dem Bildhauer wurde es gestattet, die originale Selbstbildnisbüste Canovas zur Anfertigung einer Kopie mit in sein Atelier zu nehmen. Das Modell im Gesamten wurde allerdings vom Bildhauerkollegen Arnold Hermann Lossow in Marmor ausgeführt⁴²⁵, „[e]ine der vielen Rücksichtslosigkeiten u. Willkür Handlungen, welche sich König Ludwig Künstlern gegenüber oft erlaubte, wodurch er einem alle Freude verdarb u. mit einer Hand wieder nahm was er mit der andern gegeben hatte.“⁴²⁶

Mit Widnmanns Brief an den König wird deutlich, dass ihm seine künstlerische Durchbildung sehr wichtig war und nicht gedankenlos jedwede Wünsche und Vorstellungen des Königs hinnahm. Er entwickelte sein Werk, sowie die passende Darstellung, Physiognomie und Attribute betreffend im Kopf, um es schließlich nach den für ihn künstlerisch adäquaten Faktoren auszuführen. Etwas zaghaft versuchte er dabei seine Vorstellungen durchzusetzen, denn ihm war die Schwierigkeit bewusst, König Ludwig umzustimmen.

Nicht nur für die Nischen der Glyptothek modellierte Widnmann berühmte Persönlichkeiten aus dem Bereich der Kunst, denn König Ludwig beabsichtigte weitere – für ihn bedeutende – Künstler zu ehren. Wie viele Städte Deutschlands, so plante auch er für München ein Friedrich von Schiller-Denkmal errichten zu lassen.

Schon zu Lebzeiten eignete sich Schiller zur Idealisierung, Sakralisierung und Monumentalisierung. In der Vormärz-Zeit war er der beliebteste Dichter der Deutschen und man sah ihn als eine Art Erzieher des Bürgertums.⁴²⁷ Schillers Jugendfreund Johann Heinrich Dannecker fertigte bereits 1794 eine Gipsbüste des Dichters. Sie erlangte große Bekanntheit, da sie den Dichter angeblich lebensgetreu darstellte, womit sie die breite Vorstellung der Persönlichkeit Schillers in der Gesellschaft prägte. Tatsächlich gestaltete Dannecker Schiller nach antiken Schönheitsvorstellungen und schuf damit dezidiert ein Ideal. Damals dominierte die private Dichterhuldigung, denn solche und ähnliche Büsten waren zur Aufstellung in

⁴²⁴ Widnmann an Ludwig I. vom 10.04.1856, vgl. GHA Nachlass König Ludwig I. 89/6/1.

⁴²⁵ Vgl. Vierneisel 1980, S. 571.

⁴²⁶ Widnmann, S. 226.

⁴²⁷ Vgl. Schnabel 1970 (1939), S. 140.

Zimmern und zum intimen Umgang im privaten Raum gedacht. Unmittelbar mit dem Tod Schillers 1805 wuchs das Verlangen, die Erinnerung an den Dichter zu monumentalisieren.⁴²⁸ In vielen Städten veranstaltete man zunehmend Schillerfeste, bis schließlich 1825, im Zuge einer Feier, der Plan zu einem Denkmal entwickelt wurde. So wurde in Stuttgart 1839 das erste, von Thorvaldsen geschaffene, Schiller-Denkmal Deutschlands aufgestellt. Dabei handelte es sich gleichzeitig um das erste Denkmal zu Ehren eines Dichters und Künstlers.⁴²⁹ Folglich sprachen sich mit der Zeit weitere Städte für ein eigenes Denkmal des gefeierten Dichters aus.

Ludwig I. war stets ein Bewunderer des Dichters, den er bereits 1810 mit einer Büste für die Walhalla geehrt hatte. Für München ließ er 1863 aus seinen Privatmitteln ein über drei Meter hohes Bronzestandbild von Friedrich von Schiller auf dem Münchener Maximiliansplatz errichten (WV-Nr. 10). Max von Widnmann fertigte das Modell, den Guss vollzog Ferdinand von Miller Ende September 1862.⁴³⁰

Die zahlreichen Schiller-Denkmäler, die vor allem in den Jahren nach 1859 entstanden, charakterisieren eine Art Modeerscheinung. Zahlreiche Städte strebten danach, ihr eigenes Monument präsentieren zu können. Dargestellt wurde der Dichter meist in monumentalaler Form als Standbild. Mit der Zeit versuchte man sie – dem Metier angemessener – in nachdenklicher und weicher Form zu zeigen, wie beispielsweise auf einem Thron oder einer Bank sitzend.⁴³¹ Der monumentale Charakter verminderte sich, bis man letztlich zu einfachen Denkmälern in Form einer Sockelbüste aus Erz oder Marmor zurückgriff. Eine spätere und persönlichere Huldigung von Dichtern war beispielsweise die Bekränzung ihrer Gräber, so dass das Dichtergrab Ort der persönlichen Ehrerweisung wurde.

Widnmann begann seine Arbeit am Schiller-Denkmal im November 1861 und blieb damit bis Mai 1862 beschäftigt. Die Zeit, die Ludwig I. zur Anfertigung aussprach, beschränkte sich also auf sechs Monate, was für eine Figur dieser Größe knapp

⁴²⁸ Vgl. Selbmann 1994, S. 370f.

⁴²⁹ Vgl. Schnabel 1970 (1939), S. 140.

⁴³⁰ Heinrich Blum schuf nach einer nicht erhaltenen Zeichnung Leo von Klenzes das Piedestal aus Untersberger Marmor. Klenze richtete sich bei der Größe auf Wunsch Ludwigs I. nach den Piedestalen von di Lasso und Gluck. Der Sockel misst 1,53 x 1,53 x 3,05 m. Aus den Kabinettskassenbüchern Ludwig I. ergehen Ausgaben von 10.801 Gulden und 22 Kronen für das Modell, den Guss, die Lieferung und die Bearbeitung des Marmors für das Piedestal, sowie für die Fundamentierungs- und Gerüstarbeiten hervor. Nach Reidelbach kostete das Denkmal im Gesamten 12.320 Gulden, vgl. Glaser 2011, 3, S. 339.

⁴³¹ Vgl. Raabe 1968, S. 424f.

bemessen war. Für umfangreiche Studien blieb daher keine Zeit.⁴³² Von der Büste Danneckers existierten einige Repliken sowie Gipsabgüsse. Da sich wohl ein Abguss in Widnmanns Privatbesitz befand, war dem Bildhauer die Büste bekannt⁴³³ und er konnte sie zur Vorlage für den Kopf verwenden.⁴³⁴

Widnmann beklagte sich neben der Terminenge wiederum über das geringe Honorar von 1.200 Gulden.⁴³⁵ Wie gewohnt sollte sich der Bildhauer bei der Modellierung strikt an die Weisungen seines Auftraggebers halten. Trotz aller Vorgaben arbeitete Widnmann, laut den Diaskuren, voller Begeisterung an diesem Werk und es schien seinen Erfolg weiter zu vergrößern.⁴³⁶

So modellierte er Schiller auf Wunsch Ludwigs I. in zeitgenössischer Bekleidung mit langem Mantel. In der rechten herabhängenden Hand hält der Dichter einen Lorbeerkrantz, die linke Hand ruht auf der Brust. Am 9. Mai 1863 wurde das Standbild enthüllt und gleichzeitig der Stadt München geschenkt.⁴³⁷

Einen ständigen Konflikt bei der Entstehung von Denkmälern dieser Art bildete der sogenannte „Kostümstreit“. Zum einen wurde die zeitgenössische, dem Volk bekannte Tracht verlangt. In Bildungskreisen dagegen sah man in ihr den schlechten Geschmack, denn allein das römische Kostüm galt als passend und fähig, den Dargestellten würdig hervorzuheben.⁴³⁸

Ein Denkmal sollte durch das Erhabene seiner Schönheit das Gedächtnis desjenigen verewigen, der solcher Ehrung würdig ist, aber es entspringt kaum gesundem Menschenverstand, einen Künstler, der Schönes schaffen muß, zu zwingen, dieses auf Grund einer Silhouette in Hosen und Überrock oder in Soldatenmontur zu tun.⁴³⁹

Eine für Ludwig I. notwendige Bedingung, für die er sich nachdrücklich einsetzte, war jedoch die Darstellung im „teutschen“ Kostüm. Bereits bei Ernst Rietschels Weimarer Schiller und Goethe-Doppeldenkmal von 1856 zeigt sich diese bevorzugte Garderobe. Widnmann, dem das in München gegossene Denkmal bekannt war,

⁴³² Vgl. Widnmann 2014, S. 242.

⁴³³ Dies geht aus Unterlagen in Widnmanns Nachlass hervor.

⁴³⁴ Vgl. Osten 1961, S. 23.

⁴³⁵ Vgl. Widnmann 2014, S. 242.

⁴³⁶ Vgl. Schasler 1861, Nr. 48, S. 403.

⁴³⁷ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 272.

⁴³⁸ Vgl. Beenken 1944, S. 450f.

⁴³⁹ Segantini 1912, S. 192.

beurteilte es als meisterhaft.⁴⁴⁰ Zudem scheint sich Widnmann bei der Ausführung der Haare Schillers am Weimarer Denkmal orientiert zu haben. Dabei ist es entscheidend, dass er seine Figur weder mit dem üblichen Handwerkzeug des Dichters ausrüstete, noch sie schöpferisch-sinnend oder in der Pose des Vortragens wiedergab. Die Körperhaltung Schillers erinnert an das um einiges ältere, klassizistische Standbild des Eugène Beauharnais am Leuchtenberg-Grabmal in St. Michael München von Bertel Thorvaldsen. Getreu seinem Wahlspruch „Honneur et Fidélité“, ruht die linke Hand des Verstorbenen auf seinem Herz, in der Rechten hält er den Lorbeerkrantz für seinen durch Tugend und Heldensinn erworbenen Ruhm.⁴⁴¹ Zudem zitierte Widnmann die Art und Weise, wie der rechte Arm vom Mantel halb überdeckt und eingefasst wird.⁴⁴² Im Gegensatz zu Beauharnais hält Widnmanns Schiller jedoch keinen Ruhmeskrantz sondern die Dichterkrone, die bei Rietschels Goethe-Schiller-Gruppe beide Dichter gemeinsam halten.⁴⁴³ Warum sich Widnmann am Standbild des Fürsten orientierte, lässt sich nur vermuten. Interessant ist jedoch, dass Widnmanns Vater, Franz Seraph Amand Widnmann bis zum Tod des Fürsten 1824 dessen Leibarzt war, zunächst in Eichstätt und schließlich in München.⁴⁴⁴ Zudem wurde die Figur des Fürsten vom künstlerischen Vorbild Thorvaldsen modelliert.

König Ludwig I. ließ Schillers Standbild 1863 auf die Grünanlage zwischen der Ausmündung des Maximiliansplatzes und der Brienerstraße vor den heutigen Luitpoldblock setzen (Abb. 11). Da er eine freie Ansicht auf das Denkmal bot, erschien der Aufstellungsort durch Vereinigung der Brienerstraße mit dem Dultplatz auf einer ruhigen Gartenanlage als äußerst geeignet.⁴⁴⁵ Die erwähnte Grünanlage, die sich etwa am Übergang des heutigen Maximiliansplatzes zum Platz

⁴⁴⁰ Vgl. Widnmann 2014, S. 226.

⁴⁴¹ Vgl. Gamer 1972, S. 150.

⁴⁴² In seinen niedergeschriebenen Erinnerungen heißt es, dass Widnmann von der 1831 dort aufgestellten Figur nicht überzeugt war, vgl. Widnmann 2014, S. 15.

⁴⁴³ Betrachtet man die zahlreichen Dichterdenkmäler des 19. Jahrhunderts, so fällt bei vielen der Lorbeerkrantz ins Auge, sei es als Haarschmuck in antikem Gewand oder als Beiwerk in der Hand, wie auch bei Widnmanns Schiller-Denkmal. Der Lorbeerkrantz vertritt eine antike Tradition und erinnert an die Kunst der alten Griechen und Römer, wo Dichter wie ruhmwürdige Helden mit dem Lorbeer Apolls geschmückt wurden. Somit bildete der Lorbeerkrantz die höchste Auszeichnung für einen antiken Schriftsteller, vgl. Raabe 1968, S. 412.

⁴⁴⁴ 1817 wurde Eichstätt dem Herzog von Leuchtenberg und Fürst von Eichstätt, Eugen Beauharnais zugesprochen (Stiefsohn Napoleons und von 1805-1813 Vizekönig von Italien). Beauharnais war mit Auguste verheiratet war, der Tochter Max I. Joseph. Unmittelbar nach seiner Ankunft in Eichstätt hatte der Herzog den bisherigen bischöflichen Hofarzt auch in seinen persönlichen Dienst gezogen, vgl. Amann 2015.

⁴⁴⁵ Vgl. Schasler 1861, Nr. 48, S. 416.

der Opfer des Nationalsozialismus befand, existiert heute so nicht mehr. Das Enthüllungsdatum wählte Ludwig nach dem Todestag Schillers. Das Enthüllungsfest⁴⁴⁶ (Abb. 12) war frei von politischen Bezugnahmen und wurde am Abend mit einem Fackelzug und der Beleuchtung des Denkmals beschlossen. 1959 zog das Standbild um etwa hundert Meter weiter, an das Nordostende der Maximiliansplatzanlagen, wo es noch heute steht und aufgrund der eingewachsenen Lage und der Straßenführung nur wenig Beachtung findet.⁴⁴⁷

Widnmann war mit seiner Arbeit zum Schiller-Denkmal unzufrieden und beurteilte sie mit mangelhaft und schlechter im Vergleich zu den Schiller-Statuen Rauchs oder Rietschels. Zur Begründung führte er zum einen die knapp bemessene Zeit und zum anderen die geringe Bezahlung an. „Rauch u. Rietschel erhielten das drei u. vierfache.“⁴⁴⁸ Doch entgegnet Widnmann schließlich: „Besser hätte die Figur trotzdem werden sollen u. daß sie es nicht geworden, ist, ich gestehe es offen, meine Schuld. Mit obengenannten Meistern will ich mich [...] nicht in eine Reihe stellen.“⁴⁴⁹ In der Presse hingegen wurde die Arbeit des Bildhauers positiv bewertet, denn “[diese] innere Wärme ist in seine Arbeit übergegangen, und darum ergreift sie auch den Beschauer mit einer Sicherheit und Gewalt, welcher sich derselbe nicht zu entziehen vermag.“⁴⁵⁰ Widnmann war bei Auftragsarbeiten häufig selbtkritisch mit seinen fertigen Werken und nur selten vollkommen zufrieden. Schließlich ging es doch darum, die Vorstellungen des Auftraggebers zu erfüllen. Der Künstler war dabei primär der ausführende Handwerker – oder gar eine Art Ausstattungskünstler. Ein weiterer Abguss des Münchner Schiller-Standbilds von 1863 entstand in den königlichen Werkstätten Ferdinand von Millers ein zweites Mal und fand den Weg über den Atlantik bis nach Nordamerika, was ein weiteres Kompliment für Widnmanns Arbeit darstellt. Seit dem 4. Juli 1891 steht dort ein Widnmann-Schiller

⁴⁴⁶ Die Enthüllungsfeier startete um elf Uhr vormittags mit einem Festzug vom Hofgarten aus durch die festlich geschmückten Straßen zum Denkmal hin, wo bereits Schillers Tochter, Freifrau von Gleichen-Rußwurm wartete. Verschiedene Gesänge wechselten sich ab und schließlich erschien Ludwig I. auf dem Balkon eines benachbarten Gebäudes, was den Jubel noch größer werden ließ. Nachmittags wurde im Hotel *Vier Jahreszeiten* ein großes Festessen ausgerichtet. Am Abend fand der größte Fackelzug Münchens mit etwa 3.000 Fackeln statt. Es war ein großes nationales Fest mit geschätzt hunderttausend Menschen auf den Straßen, vgl. Schasler 1863, Nr. 22, S. 165.

⁴⁴⁷ Vgl. Glaser 2011, 3, S. 440f.

⁴⁴⁸ Widnmann 2014, S. 242.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Schasler 1861, Nr. 48, S. 403.

im gleichnamigen Schillerpark in Columbus Ohio.⁴⁵¹ (WV-Nr. 10 a)

Neben Schriftstellern ehrte Ludwig I. seine unverzichtbaren Baumeister mit jeweils eigenen Standbildern. Dem erfolgreichen Architekten Friedrich von Gärtner ließ er durch die Hand Widnmanns ein Denkmal modellieren. Gärtner war neben Leo von Klenze der bedeutendste Baumeister unter König Ludwig I.⁴⁵² Ein Jahr vor dem Tod Ludwigs I., im Jahr 1868, beauftragte dieser Widnmann mit der Arbeit,⁴⁵³ die er aus seinen Privatmitteln finanzierte.⁴⁵⁴ Das Denkmal wurde am 27. Mai 1867 zusammen mit dem von Brugger geschaffenen Klenze-Standbild feierlich vor dem Actien-Theater, dem heutigen Gärtnerplatztheater, enthüllt.⁴⁵⁵

Der Architekt ist mit Gehrock und Pantalons, darüber einem knielangen Mantel im alltäglichen Zeitkostüm gekleidet. Somit wirkt die Figur weniger idealisiert und verzichtet auf monumentalisierende und kunstvolle Faltenwürfe. In breiter Schrittstellung setzt er das Spielbein zurück, sein rechter Arm ist vor dem Körper angewinkelt und die Hand öffnet sich in einer still aufzeigenden Geste. In der Linken hält er das Reißbrett zum technischen Zeichnen, das von einem romanisierenden Blattkapitell abgestützt wird. Gärtners Kopf ist nach links gewendet, sein Blick schweift in die Ferne. Beim Erscheinungsbild hielt sich Widnmann wohl an Kaulbachs Gärtner für die Fresken an den Außenwänden der Neuen Pinakothek (Abb. 13), hier am Künstlerporträt der Nordfassade.⁴⁵⁶ Gärtner steht dort in ähnlicher Position und unter Verwendung von Kaulbachs Motiven stellt Widnmann den

⁴⁵¹ Zwischen Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts wurde Columbus von Deutschen Immigranten besiedelt, die im Stadtpark ein Schiller-Denkmal errichten ließen. 1891 wurde schließlich der „City Park“ nach dem deutschen Dichter in „Schiller Park“ umbenannt, vgl. Mundorff 2006, S. 144; vgl. German Village, <https://germanvillage.com/visitors-center/stroll/schiller-park/>, aufgerufen am 07.03.2017.

⁴⁵² Er wurde als Professor an die Akademie der Bildenden Künste nach München gerufen und leitete ebenso die Porzellanmanufaktur Nymphenburg sowie die Glasmalereianstalt. Gärtner wurde zum Oberbaurat und Generalinspektor der architektonischen und plastischen Kunstdenkmäler Bayerns ernannt, zudem 1840 geadelt. Er starb 1847 in München und wurde am Alten Münchener Südfriedhof wie auch später Widnmann, beigesetzt, vgl. Alckens 1936, S. 46.

⁴⁵³ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 273.

⁴⁵⁴ Vgl. Schasler 1867, Jg. 12, Nr. 26, S. 204.

⁴⁵⁵ Zahlreiche Teilnehmer der Enthüllungsfeierlichkeiten kamen von der Akademie der Bildenden Künste, sowie zwei Repräsentanten vom Kulturministerium. Der Zug endete am Gärtnerplatz und stellte sich um diesen auf. Es sang zunächst ein Fest-Chor der Sängergenossenschaft. König Ludwigs Bevollmächtigter Freiherr von La Roche trat schließlich hervor und hielt eine Rede, in der er das Leben von Klenze und Gärtner kurz skizzierte. Schließlich fielen nach einem Wink die Umhüllungen der Denkmäler und dem damaligen Bürgermeister Widder wurde die Schenkungsurkunde übergeben. Nach weiteren Reden schloss die Feier mit dem Walhalla Lied, vgl. Kunstchronik 1867, Jg. 2, Nr. 15, S. 130.

⁴⁵⁶ Unter 14 Künstlerporträts an der Nordwand (zerstört): Ölskizzen in München, Neue Pinakothek Inv. Nr. WAF 422 (Gärtner) und 420 (Klenze).

Architekten hervorgehoben als Lehrer dar. Das Kapitell zu seinen Füßen charakterisiert seine Bauten im romanischen Rundbogenstil.

In den Zeitungen wurde die ausgeführte Statue damals als unspektakulär, mit fehlenden ausdrucksstarken Charakteristika bewertet. Zudem beeinträchtigte der Brunnen zwischen dem Gärtner-Denkmal und dem am gleichen Platz aufgestellten Klenze-Denkmal vom Bildhauerkollegen Brugger die beiden Denkmäler in ihrer Wirkung.⁴⁵⁷

Laut der *Kunstchronik* hingegen gelang es dem Künstler, ein lebendiges Wechselspiel von Bewegungen und Linien zu schaffen. „Jedenfalls ist die Statue, wenn sie auch die packende Gewalt ächt [sic!] monumental Auffassung vermissen lässt, als eine der besseren Arbeiten der gegenwärtigen Plastik zu bezeichnen.“⁴⁵⁸ In der *Illustrierten Zeitung* heißt es, dass Widnmann die ihm aufgetragene Aufgabe mit gewohnter Kunstfertigkeit löste. Hier wiederum wird das Standbild als Zierde für den Platz beschrieben und weist deutliche Porträthähnlichkeit und treffende Charakteristik auf.⁴⁵⁹

Widnmann war wiederum ein weiteres Mal unzufrieden mit seinem Werk und beklagt: „Leider gehört die Statue zu den unglücklichen, die ich gemacht u. war ich zu dem traurigen Loose verdammt immer nur halb gelungene Werke aus meinen Händen hervorgehen zu sehen.“⁴⁶⁰ Seine Aussagen dazu blieben ohne weitere, konkrete Begründungen.

Das knapp drei Meter hohe Denkmal wurde im Zweiten Weltkrieg eingeschmolzen. Lediglich der Kopf des Standbilds ist erhalten und heute im Mittelkreis des Gärtnerplatzes auf einer Stele zu finden, wie auch der Kopf Leo von Klenzes (WV-Nr. 16).

Neben Künstlern waren es zudem Geistliche, die König Ludwig I. in seinem Leben und Denken beeinflussten. Einige galten für ihn als besonders ehrwürdig. Für die Stadt Regensburg und im Auftrag Ludwig I. gestaltete Widnmann das Modell zum Standbild des Bischofs Johann Michael Sailer. Das Bronzestandbild wurde 1868 am Emmeramsplatz⁴⁶¹ in Regensburg (Abb. 14) aufgestellt. Johann Michael Sailer

⁴⁵⁷ Vgl. Schasler 1867, Jg. 12, Nr. 26, S. 204.

⁴⁵⁸ Kunstchronik 1866, Jg. 1, Nr. 6, S. 28.

⁴⁵⁹ Vgl. IZ 1866, Nr. 1219.

⁴⁶⁰ Widnmann 2014, S. 285.

⁴⁶¹ Für den Standort mussten bestimmte Voraussetzungen gegeben sein, die der Emmeramsplatz laut des Regierungspräsidenten Regensburgs, Max von Gutschneider, erfüllte: der Platz war ebenerdig

(1751-1832) war bedeutender Theologe, Schriftsteller und Kirchenmann. Zudem war er Erzieher und späterer Berater von König Ludwig I., der ihn als “Apostel Bayerns” rühmte, seine Persönlichkeit bewunderte, ihn adelte und mit einem Denkmal in Regensburg bedachte.⁴⁶²

In Widnmann sah man auch hier den adäquaten ausführenden Künstler. Nach den Vertragsverhandlungen galt es zunächst ein geeignetes Vorbild für die Modellierung zu finden, eine Angelegenheit, die einige Unstimmigkeiten mit sich brachte.

König Ludwig hatte mir eine Büste Sainers von Haller übergeben lassen, [...]. Dieselbe war keineswegs schön. [...] Ich hatte mir eine Lithografie nach einem Bilde von A. v. Seinsheim's verschafft, welcher Sailer nach der Natur gemalt hatte. Auf demselben trug er eine Perücke und hatte einen milderen Ausdruck des Gesichts. König Ludwig [...] kam erst zurück als die Statue schon in Gips gegossen war. Als er sie sah, war er mit dem Kopfe nicht zufrieden. [...] Ich bemerkte ihm, ich hätte zu dem Kopfe die Büste Hallers benutzt, [...]. Ich hätte ihm wohl eine Perücke u. die Züge weniger streng gemacht, aber weiter hätte ich mir nicht zu gehen getraut, da er ja sonst immer sehr darauf gesehen habe daß man sich genau an die Originale halte welche er den betreffenden Künstlern zur Benützung übergeben ließ. [...] Ich mußte einen neuen Kopf machen. [...] Nach mannigfacher Unterhandlung und mehrmaliger Besichtigung des abgeänderten, resp. neu angefertigten Kopfes, [...] gab der König sich endlich zufrieden.⁴⁶³

Die Kosten von Herstellung bis hin zu Transport und Enthüllung beliefen sich auf rund 11.477 Gulden. Davon gingen – laut Vertrag zwischen Professor Widnmann und Ludwig I. – 1.500 Gulden an den Bildhauer.⁴⁶⁴ König Ludwig I. erlebte die feierliche Enthüllung am 20. Mai 1868 nicht mehr mit, da er wenige Wochen zuvor verstarb.⁴⁶⁵ Mit dem Tod Ludwig I. wurden alle künstlerischen Aufträge eingestellt. Das Sailer-Denkmal war jedoch bereits gegossen und wartete auf seine Aufstellung, wofür zunächst die benötigten Gelder fehlten. Schließlich war es Ferdinand von

sowie frei und auf drei Seiten von hohen Regierungsgebäuden umgeben. So könne man das Denkmal auf dem Platz mittig vor die Emmerams-Kirche aufstellen, heißt es im Brief des Regierungspräsidenten an Ludwig I., vgl. GHA, KK König Ludwig I. 51/3/9, Brief vom 04.06.1866.

⁴⁶² Vgl. Wolf 2005, S. 356f.

⁴⁶³ Widnmann 2014, S. 258f.

⁴⁶⁴ Dem Vertrag ist zu entnehmen, dass das Standbild zehn Fuß hoch und die Plinthe sechs Zoll hoch sein soll, das entspricht in etwa 14,4 cm, vgl. GHA, KK König Ludwigs I., 51/3/9, Vertrag.

⁴⁶⁵ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 272

Miller selbst, der sich, wahrscheinlich auch finanziell, dafür einsetzte, dass die Statue aufgestellt werden konnte.⁴⁶⁶

Das Denkmal wurde auf einen dunkelgrauen Granitsockel gesetzt. Dargestellt ist Sailer im bischöflichen Ornat mit einem Buch in seiner linken Hand, um seine Wirksamkeit als Lehrer und Schriftsteller zu kennzeichnen (WV-Nr. 18).⁴⁶⁷ Die rechte Hand hält in einer erzählerischen Geste inne. Den Kopf leicht nach links unten geneigt, sieht er auf den Betrachter herab, wodurch der erzieherische Charakter weiter verstärkt wird. Sein Blick wirkt dabei aufgeklärt und allwissend.

Widnmanns Arbeit zum Sailer-Denkmal verdeutlicht erneut die Einschränkungen bezüglich Kreativität und künstlerischer Anfertigung für den Bildhauer. Es zeigt sich stark, wie Ludwig I. das Erscheinungsbild nach seinem persönlichen Geschmack gestaltet sehen möchte, obgleich Widnmann versuchte, sich an realitätsnahe Vorlagen zu halten, sich aber gleichzeitig eigenständige Gedanken dazu machte. Im Falle Sailers kommt die persönliche Beziehung Ludwig I. zu seinem Lehrer hinzu, wodurch er hier vielleicht noch präzisere und persönlichere Vorstellungen und Erinnerungen umsetzen wollte. Die Grenzen der künstlerischen Freiheit und die festgesetzte Rolle des ausführenden Künstlers werden abermals erkennbar.

Ein weiterer Auftrag, der in seiner Art in Widnmanns Hauptwerk nur einmalig auftaucht, ist die Modellierung eines Grabdenkmals. Es sprach sich herum, dass Ludwig I. für seine im Mai 1862 verstorbene Tochter Großherzogin Mathilde von Hessen und bei Rhein⁴⁶⁸ ein Grabdenkmal anfertigen zu lassen plante. Die Ausführung legte er 1864 in die Hände Professor Widnmanns, der dadurch „[...] den wohl begründeten Ruf eines tüchtigen Meisters neuerdings bewährt“⁴⁶⁹. Für Max von Widnmann galt es, bis es zu diesem Auftrag kam, noch einigen Irritationen standzuhalten: So hatte König Ludwig I. in Betracht gezogen, Widnmann nur das Modell anfertigen zu lassen und dem Bildhauerkollegen Arnold Lossow die Ausführungen in Marmor zu übertragen.⁴⁷⁰ Daraufhin schrieb Widnmann in einem Brief an Klenze,

⁴⁶⁶ Vgl. Widnmann 2014, S. 260.

⁴⁶⁷ Vgl. Schasler 1868, Jg. 13, Nr. 25, S. 212.

⁴⁶⁸ Im Jahr 1862, am 25. Mai starb die Tochter Ludwigs I., Großherzogin Mathilde im Alter von 48 Jahren in Darmstadt. Durch ihre Heirat mit Großherzog Ludwig III. von Hessen-Darmstadt 1833 in München, wurde sie Großherzogin von Hessen und bei Rhein, vgl. Beck 1993.

⁴⁶⁹ IZ 1865, Nr. 1160, 23.09.1865, S. 218.

⁴⁷⁰ Vgl. Widnmann 2014, S. 249f.

[...] er sei enttäuscht darüber, dass er seine Arbeiten immer auf halben Wege abbrechen [...] und gerade im Augenblicke abgeben müsse, wo die künstlerische Durchbildung und Vollendung beginnt. Er gönne Lossow gerne den Auftrag, aber dann möge dieser versuchen, die Modelle zu seinen Statuen selbst anzufertigen. Für ihn selbst sei diese Arbeitsteilung künstlerisch unbefriedigend und finanziell nicht lohnend. [...] Lediglich die Rücksicht auf seine Familie könne ihn veranlassen, den Auftrag für ein Modell zu übernehmen, das er nicht selbst ausführen dürfe.⁴⁷¹

Klenze schrieb darauf hin an Ludwig I., dass er Widnmanns Argumentation vom künstlerischen Standpunkt aus nachvollziehen könne. König Ludwig I. kümmerte sich derweilen darum, dass sich sein Schwiegersohn Ludwig III. an den Kosten für das Grabmal beteilige und solange er keine Zusage dafür hatte, wurde der Auftrag für den Sarkophag nicht vergeben.⁴⁷²

Für die überlebensgroße Liegefigur der Verstorbenen – in einfaches Gewand gehüllt auf dem Sterbebett ruhend – berechnete Widnmann in einem ersten Kostenvoranschlag im Januar 1863, 5.196 Gulden für eine Statue aus Schlanders-Marmor, sowie 5.380 Gulden bei einer Ausführung in Carrara-Marmor. Im Spätsommer 1863 wurde mit Max von Widnmann ein Vertrag abgeschlossen, worin 5.000 Gulden für eine Statue aus Carrara Marmor festgelegt wurden.⁴⁷³

Im August 1863 erhielt Widnmann schließlich den definitiven Auftrag für die Ausführung der Liegefigur.⁴⁷⁴ Im März 1864 erklärte Widnmann das Tonmodell für vollendet. Kurz darauf bewilligten König Ludwig I. und Großherzog Ludwig III. zusätzliche 400 Gulden, damit der Bildhauer einen qualitativ hochwertigen Marmorblock aus Carrara ankaufen konnte. Im Juli 1865 wurde die fertige Marmorskulptur für acht Tage in Widnmanns Werkstatt ausgestellt und Anfang August desselben Jahres nach Darmstadt transportiert.⁴⁷⁵

Insgesamt vergingen drei Jahre, bis das von Leo von Klenze im Renaissancestil entworfene marmorne Grabmal fertig gestellt war.⁴⁷⁶ Nach der Enthüllung⁴⁷⁷ (WV-Nr. 14) erhielt Widnmann für sein Werk große Anerkennung der Kunstkritiker und

⁴⁷¹ Vgl. Glaser 2011, 3; vgl. GHA, NL Ludwig I., Briefwechsel Widnmann Klenze, 1863.

⁴⁷² Vgl. ebd.

⁴⁷³ Vgl. Mitteilungen 2013, S. 2.

⁴⁷⁴ Vgl. Widnmann 2014, S. 249f.

⁴⁷⁵ Vgl. Mitteilungen 2013, S. 2.

⁴⁷⁶ Vgl. Beck 1993, S. 279.

⁴⁷⁷ Die Enthüllung fand zum Geburtstag Mathildes am 30. August 1865 statt und wurde mit einer Predigt von Bischof Wilhelm Emmanuel von Ketteler feierlich begleitet, vgl. Beck 1993, S. 279.

wurde vom Großherzog von Hessen sogar durch die Verleihung eines Ordens ausgezeichnet.⁴⁷⁸ Das Marmorbild zeigt die Großherzogin schlafend im Sterbekleid, mit einem Kreuz in den auf der Brust ruhenden Händen.⁴⁷⁹ Die Dioskuren zählten auch dieses Werk zu den besten des Künstlers. Er schuf eine lebensgetreue Ähnlichkeit und gleichzeitig war die Figur von geistreicher Auffassung, geschmackvoller Anordnung und Ausführung.⁴⁸⁰

In Durchbildung und Form erinnert der Sarkophag an den 1841 von Rauch entworfenen der Königin Friederike von Preußen⁴⁸¹. Besonders die Ähnlichkeit in der Neigung des Kopfes und der weiche Faltenwurf fallen hier auf. Bisher führte Widnmann, neben seiner Statue Rauchs für die Glyptothek, insbesondere Büsten in Marmor aus und konnte sich durch das Grabdenkmal in einer weiteren Disziplin beweisen. Durch seine Begeisterung für das Werk konnte er sich hier gegen den König durchsetzen und die Figur vom Tonmodell bis zur Marmorfigur komplett durchbilden.⁴⁸²

Widnmann wurde bereits Ende der 1850er Jahre die Ehre zuteil, unkonventionellerweise ein Denkmal für einen noch lebenden Monarchen zu modellieren. Mit seinem größten Werk, dem Reiterstandbild für König Ludwig I., verdeutlichte er erneut seine bedeutende Position in der Reihe der namhaften Bildhauer des 19. Jahrhunderts.

⁴⁷⁸ Vgl. IZ 1865, Nr. 1160, 23.09.1865, S. 218.

⁴⁷⁹ Vgl. Beck 1993, S. 279.

⁴⁸⁰ Vgl. Schasler 1864, Jg. 9, Nr. 12, S. 114.

⁴⁸¹ Vgl. Rauch, Christian Daniel, Sarkophag der Königin Friederike, 1841, Hannover, Herrenhausen, Mausoleum, Berggarten.

⁴⁸² Als der Luftangriff auf Darmstadt in der Nacht vom 11. auf den 12. September 1944 die St. Ludwigskirche zerstörte, wurde das Grabdenkmal der Großherzogin so schwer beschädigt, dass es entfernt werden musste, vgl. Beck 1993, S. 297f.

3.4.3 „Auf die dankbaren Münchener“⁴⁸³ – das Reiterstandbild König Ludwig I. von Bayern als Widnmanns größtes Werk

Mit dem Reiterdenkmal für König Ludwig I. wollten die Münchener Bürger und Künstler zum Ausdruck bringen, was sie und die Stadt ihrem Monarchen zu verdanken hatte. Das von ihnen gestiftete Denkmal zählt bis heute, vor allem durch seine exponierte Lage, zu den prägendsten Werken Münchens und nimmt in Widnmanns Hauptwerk eine wichtige Rolle ein.⁴⁸⁴

Bis zur Vollendung des Denkmals vergingen insgesamt sechs Jahre. Bereits 1856 wurde der Beschluss gefasst, ein die Zeiten überdauerndes Zeichen der Dankbarkeit für König Ludwig I. zu errichten. Es trat zwar der Magistrat als Auftraggeber auf, doch hatte er, soweit es die Arbeit des Bildhauers Widnmann betraf, keine weitere Funktion oder Entscheidungskraft.

Die Münchener Gemeinde – im Besonderen die Münchener Künstler – sahen sich in der Pflicht, ihre bayerischen Könige in Denkmälern zu verewigen. Atypisch aber war es, König Ludwig I. 1862 ein Denkmal noch zu Lebzeiten zu errichten. Ein ungewöhnlicher Vorgang zudem, da er bereits vierzehn Jahre zuvor als König abgedankt hatte.⁴⁸⁵

Uns selbst bei seinem eigenen Denkmal nahm Ludwig I. Einfluss bei der Auswahl des Bildhauers und der gesamten künstlerischen Ausführung. Da das umfangreiche Projekt dem besonderen Anlass angemessen ablaufen sollte, ließ man unter allen deutschen Künstlern eine „Konkurrenz“ ausschreiben.⁴⁸⁶ Schließlich trat Leo von Klenze mit seinen persönlich konstruierten Plänen in den Vordergrund und konnte sowohl den König als auch den Magistrat davon überzeugen. Stets in direktem Kontakt mit seinem Architekten Klenze, nahm Ludwig I. im Weiteren konkreten Einfluss auf Entwurf und Ausführung des Denkmals. Hier zeigt sich erneut, welch kleine Rolle dem zuständigen Münchener Bildhauer in der ausführenden Praxis zukam.

Bereits 1841 planten die Münchener Künstler ihrem Gönner Ludwig I. ein Denkmal zu errichten. Der zu dieser Zeit in München lebende Bertel Thorvaldsen bot sich an, das Modell für eine Reiterstatue zu liefern. Aufgrund von Thorvaldsens Tod kam das

⁴⁸³ Ludwig I. in: BZ 1862, Jg. 57, 10-12, S. 1040; vgl. Widnmann 2014, S. 246.

⁴⁸⁴ Vgl. Kratzer 2010, S. 226f.

⁴⁸⁵ Vgl. Kratzer 2010.

⁴⁸⁶ Gemeinderat an Magistrat, Konzept vom 09.09.1856, vgl. MSA BuR 497.

Vorhaben zunächst zum Erliegen. 1856 griff Erzgießer Ferdinand von Miller diesen Plan erneut auf und regte im Gemeindekollegium die Errichtung eines Denkmals für den König zu Ehren seines 70. Geburtstags an. So erschien am 25. August anlässlich des königlichen Geburtstags eine Delegation der Hauptstadt mit dem Ersten Bürgermeister, um Glückwünsche zu überbringen und Ludwig I. offiziell über die Denkmalstiftung zu unterrichten.⁴⁸⁷

Für das Projekt stellte der Magistrat 100.000 Gulden zur Verfügung, eine zu dieser Zeit großzügig veranschlagte Summe.⁴⁸⁸ Bürgermeister Kaspar von Steinsdorf schickte eine Vertretung zu Ludwig I., um ihn über das hohe Budget zu informieren und ihm die Auswahl des ausführenden Künstlers zu überlassen. Aufgrund des großzügigen Etats griff Ludwig die Möglichkeit einer Reiterstatue auf.⁴⁸⁹

Im Herbst 1856⁴⁹⁰ erfuhr Widnmann durch einen Zeitungsartikel vom Plan der Stadt München, dem König ein würdiges Denkmal zum 70. Geburtstag zu errichten. Auch Widnmann zeigte Interesse an diesem Vorhaben, wie auch andere zu dieser Zeit tätige Bildhauer – die Konkurrenz war daher groß.⁴⁹¹

Zufällig begegnete Widnmann dem Erzgießer Ferdinand von Miller, der ihn fragte, ob er eine Skizze zu dem geplanten Projekt anfertigen wolle. Widnmann bemerkte, dass er hierzu keinen Auftrag erhalten hatte und mit seinem Schwager Friedrich Brugger, der bereits an Skizzen arbeitete, nicht in Konkurrenz treten wolle. Von Miller entgegnete, dass Brugger bereits eine Skizze eingereicht hatte, diese jedoch nicht dem Geschmack des Königs entspreche. Brugger weigerte sich, den König als Reiter darzustellen und entwarf lediglich eine stehende Figur, was dem König missfiel. Schließlich fertigte Widnmann auf den Rat von Millers hin ebenfalls eine Skizze an.⁴⁹²

Für die Planung des Aufstellungsplatzes und der Ausführung wurde Klenzes Rat eingeholt. Er schlug den Odeonsplatz und eine von Schwanthaler hinterlassene Skizze zu einem nicht ausgeführten Denkmal für den König Matthias Corvinus von

⁴⁸⁷ Durch Klenze wurde Ludwig I. bereits im Voraus informiert, vgl. Glaser 2011, 3, S. 349.

⁴⁸⁸ Der Gemeinderat sendete dazu einen Konzeptvorschlag am 16.08.1856 an den Magistrat, vgl. MSA BuR 497.

⁴⁸⁹ Vgl. Widnmann 2014, S. 228.

⁴⁹⁰ Vgl. Widnmann 2014, S. 227f.

⁴⁹¹ Widnmann vermutete, dass sein Schwager Brugger bereits Skizzen dazu entwarf, vgl. Widnmann 2014, S. 227.

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 228ff.

Ungarn vor.⁴⁹³ Einige Wochen darauf erhielt Widnmann eine Einladung vom Bürgermeister, die gleichzeitig darüber informierte, dass der König sich entschlossen habe, sein Denkmal nach dem Vorbilde der Skizze Schwanthalers entstehen zu lassen. Demnach sollte der König auf dem Pferd, im Krönungsornat mit der Krone auf dem Kopf und einer rechten erhobenen Hand mit Zepter dargestellt werden. Rechts und links sollen zwei Jünglinge stehen, die auf Tafeln den Wahlspruch Ludwigs I. – „Gerecht und beharrlich“ – tragen. Der Bürgermeister entschloss sich schließlich zu einer Konkurrenz zwischen den drei Münchener Bildhauern Friedrich Brugger, Johann Halbig und Max von Widnmann. Jeder der drei Konkurrenten erhielt 500 Gulden für seine Skizze. Zwischen den Entwürfen sollte schließlich Ludwig I. selbst entscheiden. Halbig trat verfrüh aus dem Wettbewerb aus. Widnmann begann nun mit seinem Entwurf zum Auftrag, bei dem er sich zwar nach einer bestimmten Vorlage zu richten hatte, der wiederum aber eine gute Möglichkeit bot, sein Können und kreative Selbstständigkeit zu beweisen.⁴⁹⁴

„Ist doch die formelle Durchbildung das eigentliche Wesen der Plastik die eigentliche Seele.“⁴⁹⁵ Anfang 1857 reichte Widnmann seine Skizzen ein.⁴⁹⁶

Am 8. Januar 1857 besuchte König Ludwig Widnmann in der Akademie, um den modellierten Entwurf zu begutachten. Das Modell gefiel ihm und er empfand die schwierige Aufgabe des Königsmantels auf dem Pferd als gut gelöst. So wurden am 23. Februar 1857 bei der Gegenüberstellung der lebensgroßen Gipsmodelle von Brugger und Widnmann in der Maximilians-Getreidehalle (der heutigen Schrannenhalle) die Weichen für die Entscheidung gestellt. Dabei ließ sich Ludwig I. stets auf dem neuesten Stand der Kosten halten.⁴⁹⁷ Gleichzeitig kam Widnmanns verkleinertes Gipsmodell des Ludwig-Monuments im Kunstverein zu Ausstellung. Einige Kritiker vermissten den Bezug zu den Kunst-Tätigkeiten König Ludwigs, doch insgesamt wurde es positiv aufgenommen.⁴⁹⁸ Die fehlende Charakteristik lässt sich jedoch durch den Einfluss des Königs auf das Werk und die vorgeschriebene Vorlage begründen.

⁴⁹³ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 274.

⁴⁹⁴ Vgl. Widnmann 2014, S. 228ff.

⁴⁹⁵ Widnmann 2014, S. 230.

⁴⁹⁶ Vgl. Deutsches Kunstblatt 1857, Jg. 8, Nr. 12, S. 106.

⁴⁹⁷ Vgl. Glaser 2007, 3, S. 461.

⁴⁹⁸ Vgl. Eggers 1857, Jg. 8, Nr. 15, 1857, S. 135.

Nun kam es darauf an, wie Widnmann das Modell ausarbeiten würde und ob er dem Charakter des Königs auch im künstlerisches Sinn gerecht werden konnte.⁴⁹⁹

In den Mitteilungen zwischen den Gemeindekollegien ist zudem nachzulesen, dass das Honorar Widnmanns zwischen 20.000 und 22.000 Gulden betrug. Daraus geht ebenso hervor, dass der Bildhauer bereits zu Beginn der Verhandlungen ein adäquates Atelier forderte, bis ihm von der Akademie der große Antikensaal angeboten und schließlich zur Verfügung gestellt wurde.⁵⁰⁰

Zur Recherchearbeit reiste Widnmann im April 1857 nach Berlin, um dort das von Rauch entworfene Reiterdenkmal Friedrich des Großen (Enthüllung 1851), eine der bedeutendsten Skulpturen des 19. Jahrhunderts, zu studieren.⁵⁰¹ Widnmann schätzt Rauchs Kunst sehr, obwohl dieser, wie es sich allgemein ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte, eine Tendenz zur realistischen Darstellung hatte. Auch Rauchs Viktorien in der Walhalla gefielen Widnmann, obgleich sie nicht, wie von ihm bevorzugt, von hoher und idealer Auffassung sind. Für ihn markieren sie dennoch „[...] echte, gediegene liebevolle Vollendung der Form, und nicht diese sogenannte, flotte, Behandlung wie sie heutzutage Mode ist [...]⁵⁰².

Zunächst modellierte er das Pferd nach der Natur und in Lebensgröße. Dafür stellte man ihm ein lebendiges Modell aus dem königlichen Marstalle zur Verfügung, das täglich in Widnmanns Atelier gebracht wurde. Im Weiteren begann der Bildhauer mit der Ausführung des Modells – des Denkmals im Großen.

Zu dem Beginn des kolossalen Pferdes sind eben so die nötigen [sic!] Einleitungen getroffen. Wenn ich die Eisenstangen zu dem Gerüste, welche, da sie in dieser Größe nicht vorhanden sind, eigens geschmiedet werden müssen, erhalten habe, wird die Arbeit in Angriff genommen.⁵⁰³

Das bereits in Lebensgröße modellierte, sogenannte Hilfsmodell des Pferdes, ließ Widnmann mit Unterstützung seines Schülers Ludwig Braig⁵⁰⁴ und einem Punkteur

⁴⁹⁹ Vgl. NMZ 1857, Nr. 70; vgl. Deutsches Kunstblatt 1857, Jg. 8, Nr. 15, S. 135.

⁵⁰⁰ Vgl. MSA BuR 497.

⁵⁰¹ Vgl. Widnmann 2014, S. 231.

⁵⁰² Widnmann 2014, S. 242.

⁵⁰³ Widnmann an Ludwig vom 31.10.1857, vgl. GHA, Nachlass König Ludwig I., 89/6/1.

⁵⁰⁴ Vgl. GHA, Nachlass König Ludwig I., 89/6/1, Widnmann an Ludwig vom 25.09.1859.

im Großen punktieren⁵⁰⁵. Anschließend arbeitete er am Reiter, den er zunächst nackt aufzubauen begann, um später das Gewand darüber zu legen. Diese Arbeit beschäftigte ihn das Jahr 1858 hindurch bis zum Sommer 1859. Während dieser Arbeitsphase besuchte Ludwig I. Widnmann hin und wieder im Atelier, um die Fortschritte zu begutachten. Er zeigte sich, trotz einiger Differenzen, die jedoch überwunden werden konnten, allgemein zufrieden. Eine Unstimmigkeit ergab sich in der Wendung des Pferdekopfes, die Widnmann von seiner Zeichnung abgeändert, aber die dem König nicht gefiel. So musste er den Kopf des kolossalen Modells wieder abtragen und neu modellieren, was bei einem Maßstab dieser Größe eine Herausforderung darstellte. Eine weitere Diskrepanz betraf den Mantel des Königs. Widnmann wollte ihn ebenfalls von der Skizze abweichend anbringen und fertigte dazu ein verändertes Modell im Kleinen. Auch hier war der König nicht zufrieden und Widnmann sollte bei der ersten Skizze bleiben.⁵⁰⁶ Wie so oft machte der König von seiner Einflussnahme Gebrauch, was die Schwierigkeit für Künstler, eigene Ideen durchzusetzen, wiederum hervorhebt.

So waren dem ausführenden Künstler in jeder Kleinigkeit die Hände gebunden und so angenehm u. ermunternd es war daß der König so eingehend die Arbeit in ihrem Verlauf verfolgte, so drückend war doch diese fortwährende Bevormundung.⁵⁰⁷

Im weiteren Verlauf war der König jedoch allgemein zufrieden mit Widnmanns Arbeit. Im Sommer 1859 hatte der Bildhauer die Reiterstatue, den Hauptteil des Denkmals, vollendet und Ludwig kam zur Abnahme. In der kommenden Zeit erhielt Widnmann zudem zahlreiche Besuche von Künstlerkollegen wie Ernst Hähnel oder Ernst Rietschel, die sich anerkennend über sein Modell aussprachen.⁵⁰⁸ Schließlich machte er sich daran, die Reiterstatue in Ton zu fertigen und mit dem Modell eines der Pagen zu beginnen. Die geplanten vier allegorischen Figuren am Piedestal des Denkmals wurden nach und nach modelliert, die Allegorien der Religion und Industrie von Braig⁵⁰⁹, die Kunst von G. Zell und die Poesie von Widnmann selbst. Bis zum Sommer 1860 beschäftigte sich Widnmann mit den beiden Pagen und

⁵⁰⁵ Ein Punktiergerät ist eine Messvorrichtung zur Anfertigung von Kopien in der Bildhauerei, weiteres dazu siehe: Hallens 1764, Bd. 3, S. 108.

⁵⁰⁶ Vgl. Widnmann 2014, S. 232ff.

⁵⁰⁷ Widnmann 2014, S. 235.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S. 235.

⁵⁰⁹ Vgl. GHA, Nachlass König Ludwig I., 89/6/1, Widnmann an Ludwig vom 25.09.1859.

schließlich konnte er das Werk vollenden. Im November desselben Jahres wurde es in die Erzgießerei abgeliefert.⁵¹⁰ Das gesamte Modell beschäftigte Widnmann insgesamt drei Jahre.

Zur Wahl des Aufstellungsorts habe, so schreiben die Dioskuren, neben der geräumigen Dimension des Odeonsplatzes, auch die Tatsache mitgespielt, dass das Denkmal so auch am Beginn der nach Ludwig I. benannten Straße steht. Alternativ wäre es ebenfalls passend gewesen, das Denkmal zwischen Glyptothek, Ausstellungsgebäude und Propyläen zu platzieren, da hier die dem König am Herzen liegende griechische Architektur beheimatet war und die Gebäude gleichzeitig Anfang, Mitte und Ende seiner während der Regierungszeit unternommenen Bauunternehmen begründen.⁵¹¹

Am 21. Februar 1862 berichten die Dioskuren vom gelungenen Guss des Reiterdenkmals, wofür laut Ferdinand von Miller 180 Zentner Erz benötigt wurden.⁵¹² Am 17. August 1862 waren die vier allegorischen Figuren bereits fertig gestellt, nur die Hauptfigur wurde noch von den Ziseleuren bearbeitet. Bald sollte der Transport des Denkmals durch die Propyläen zum Odeonsplatz erfolgen.⁵¹³ Da Bauwerke und Denkmäler stets feierlich eingeweiht wurden, wollte Ludwig natürlich auch die seines Reiterstandbilds bekannt machen. In den einschlägigen Zeitungen wurde regelmäßig über die Fortschritte berichtet, wodurch das Projekt schon vor oder während der Entstehungszeit an Popularität gewann.⁵¹⁴

Die Aufstellung des Hauptdenkmals übernahm Ferdinand von Miller der Jüngere. Dieser plante das Pferd mit dem Reiter in einem Stück zum Bestimmungsort zu bringen. Anlässlich dazu wollte er den Weg, als eine Art Triumphzug des Königs, festlich gestalten. Miller lud das Denkmal auf einen Wagen der Waggonfabrik Josef Rathgebers, der zum Transport von Eisenbahnwagons extra tiefer gestellt war. Acht Pferde zogen den mit Eichengirlanden behängten Wagen. Der Zug ging von der Gießerei durch die Nymphenburgerstraße und die Briener Straße bis zur Ludwigstraße. Miller erhielt die Erlaubnis, den Wagen durch die Mitte der gerade

⁵¹⁰ Vgl. Widnmann 2014, S. 235ff.

⁵¹¹ Vgl. ebd., Nr 1, S. 5f.

⁵¹² Vgl. Schasler 1862, Jg. 7, Nr. 14, S. 109.

⁵¹³ Vgl. Schasler 1862, Jg. 7, Nr. 33, S. 256; zu Modellierung, Enthüllung und Transport, vgl. Kapitel 4.1 und 4.2 der vorliegenden Arbeit.

⁵¹⁴ Vgl. Putz 2014, S. 182; vgl. Schasler 1856-1862.

vollendeten Propyläen zu fahren. Da der Transport nicht öffentlich angekündigt wurde, konnten nur wenige Zuschauer das Spektakel sehen.⁵¹⁵

Zur feierlichen Enthüllung kam es am 25. August 1862 (Abb. 15), dem 76. Geburtstag Ludwig I. Zum Anlass der Enthüllung gründete man eine städtische Kommission. Vom Dom aus begaben sich am Vormittag Erzbischof Gregor von Scherr, das Domkapitel sowie Magistrat und Gemeindebevollmächtigte in einem Festzug zum Odeonsplatz. An diesem hatten sich bereits Militär, Universitätsprofessoren und Mitglieder der Akademie der Bildenden Künste aufgestellt. Bürgermeister von Steinsdorf eröffnete die Feier mit der Festrede, bevor der Enthüllungsmantel mit Glockengeläut und 101 Kanonenschüssen vom Denkmal gezogen wurde. Prinz Luitpold hielt stellvertretend für seinen abwesenden Bruder König Max II. die Dankesrede. Mit dem Segen des Erzbischofs endete die Enthüllungsfeier.⁵¹⁶ Die Künstler des Denkmals waren von der Feier ausgeschlossen.⁵¹⁷ Der Dargestellte selbst war bei der Enthüllungsfeier nicht anwesend und besichtigte das Reiterdenkmal erst Anfang November 1862.⁵¹⁸

So sehen wir den König noch heute in genauer Porträthähnlichkeit, im Krönungsornat, die Krone auf dem Kopf, das Zepter hoch in der Rechten schwingend, zwischen zwei Pagen mit Inschrifttafeln reitend dargestellt. Das Piedestal ist an den vier Ecken mit den allegorischen Gestalten der Religion, Poesie, Kunst und Industrie geschmückt.⁵¹⁹ In der zeitgenössischen Presse lobte man das Denkmal in seiner Gesamtwirkung. Andere waren der Meinung, der Raum für die beiden Pagen sei zu eng. Dies war jedoch eine Tatsache, die dem Architekten und nicht dem Bildhauer zuzuschreiben war.⁵²⁰ Wieder andere beurteilten die Idee der Reiterstatue und die beiden daneben hergehenden Pagen als unpassend. „Es war freilich ein sonderbarer Gedanke, einen noch lebenden König mit zwei Jünglingen zur Seite [...] darzustellen.“⁵²¹ Widnmann verteidigt sich in seinen Erinnerungen, dass dies nicht die Schuld des ausführenden

⁵¹⁵ Vgl. Stollreither 1932, S. 88f. Durch die enorme Höhe des Denkmals blieb das Zepter an einem Baum hängen und verbog sich. Etwas weiter auf dem Weg fiel das 80 Pfund schwere Zepter zu Boden und erst als die Figur auf dem Sockel stand, wurde es wieder angeschraubt.

⁵¹⁶ Vgl. Glaser 2011, 3, S. 286f.

⁵¹⁷ Vgl. Schasler 1862, Jg. 7, Nr. 36, S. 283.

⁵¹⁸ Vgl. Glaser 2011, 3, S. 280.

⁵¹⁹ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 274.

⁵²⁰ Vgl. Schasler 1862, Jg. 7, Nr. 36, S. 283.

⁵²¹ Widnmann 2014, S. 246.

Künstlers und demnach kein Grund sei, ihn in seiner Arbeit als Künstler zu denunzieren.⁵²²

Das Reiterdenkmal für König Ludwig I. bildet das größte Denkmal in Widnmanns Werk und es verhalf ihm zu weiterer Aufmerksamkeit und Folgeaufträgen. Es gelang ihm, dem Werk eine starke Ähnlichkeit mit dem König zu verleihen, die keinerlei Kritik aufkommen ließ. Die klare Haltung des Reiters und seiner Pagen strahlen Würde und Erhabenheit aus. Widnmann schaffte es zudem das Pferd nach der Natur zu bilden sowie dem Denkmal einen klaren Umriss zu geben.

Er nahm antikische Charakteristika auf, legte jedoch immer Wert auf eine naturgetreue Darstellung, was ihn von seinem Lehrermeister Schwanthaler, der dem romantischen Klassizismus zugetan war, unterschied. So weit er es bei Auftragsarbeiten durchsetzen konnte, war ihm eine ästhetische sowie realistische Durchbildung und die jeweilige Physiognomie wichtig.

Widnmann arbeitet als Bildhauer klassizistisch, er studierte die Wirklichkeit, wich hier von dieser etwas zurück, um das Dargestellte bzw. den Dargestellten aus dem Blickwinkel des Erhabenen der Antike zu sehen und daraus etwas Schönes, Edles und Erbauliches zu formen. Diese Kombination gelang bei seinem Reiterstandbild und verschaffte dem Bildhauer und Künstler verdient große Anerkennung.

Nach dem Tod Ludwig I. im Jahr 1868 war Widnmann nun auf die amtierenden Könige angewiesen, unter deren Regiment es für ihn deutlich schwieriger wurde, an alte Erfolge anzuknüpfen.

⁵²² Vgl. Widnmann 2014, S. 146f.

IV. KUNST UND GUNST UNTER KÖNIG MAX II. UND KÖNIG LUDWIG II.

4.1 Ein unvollendetes Denkmal und der Tod König Ludwigs I. als Wendepunkt

König Ludwig I., König Maximilian II.⁵²³ sowie König Ludwig II. förderten die Bildende Kunst im 19. Jahrhunderts auf verschiedene Art und Weise. Dabei verfolgten sie abweichende Absichten, abhängig von politischen Vorhaben und finanziellen Mitteln, die den jeweiligen Herrschern zur Verfügung standen.

Als Ludwig I. 1848 zu Gunsten seines Sohnes Maximilian II. abdankte, waren seine finanziellen Möglichkeiten im Bereich der Kunstmöglichkeiten stark begrenzt. Jene wirtschaftlich missgünstige Lage begründete ihren Ursprung unter anderem daher, dass Max II. seinen Eltern jährlich einen hohen Betrag aus der Staatskasse zu zahlen hatte, eine Art Abfindung, genannt Zivilliste. Da Ludwig I. seinen Sohn überlebte, erhielt dieser bis zum Lebensende jährlich 500.000 Gulden. So war König Max II. gezwungen am Hof zu sparen, um die Förderung seiner Kunst- und Wissenschaftsprojekte durchzusetzen. Aufgrund dieser Geldknappheit hatten vor allem die Kunst und oft ihre Qualität einzubüßen.⁵²⁴ Hinzu kam die Tatsache, dass Ludwig I. nach seiner Abdankung weiterhin Kunstprojekte in Auftrag gab und förderte. Er beschäftigte Maler, Bildhauer und Architekten und stellte somit die Projekte seines Sohnes in den Schatten.⁵²⁵

Die Regierungszeit König Max II. war verbunden mit politischen Krisen⁵²⁶, doch gleichzeitig wurde auch Bedeutendes für die Kultur Münchens getan.⁵²⁷ In Bezug auf

⁵²³ König Maximilian II. von Bayern, geboren in München am 28.11.1811, gestorben ebd. am 10.3.1864. König von Bayern von 1848-1864, siehe: Biller u. Rasp, 2003, S. 23.

⁵²⁴ Vgl. Putz 2013, S. 316f.

⁵²⁵ „In unserer Organisation war durch den Regierungswechsel keine Änderung gekommen. Wir fuhren fort uns zu üben und uns allmählich in das ungewohnte Gewerbe zu finden.“ Widnmann 2014, S. 197; vgl. Putz 2013, S. 317.

⁵²⁶ „Drohend erhob die Revolution ringsumher ihr Haupt und es schien, als sollten alle die alten Throne ihr zum Opfer fallen.“ Widnmann 2014, S. 197.

⁵²⁷ Die Leidenschaft Max II. reichte besonders in die Zeit des Mittelalters und er hatte eine Vorliebe für das bayerische Land sowie Interesse an Geschichtswissenschaft und Literatur. Des Weiteren kümmerte sich der König neben Kulturangelegenheiten um Aufgaben aus den Bereichen Verkehr, Technik und Naturwissenschaften. Zur Förderung kamen diese unter anderem 1861 mit der Gründung der Technischen Hochschule für München. Im Zuge des Fortschrittsdenkens im Bereich Technik und Naturwissenschaften entwickelte sich gleichzeitig ein neuer Baustil, der sogenannte *Maximiliansstil*, vgl. Lieb 1971, S. 237; vgl. AK Nerdinger 1997.

politische und künstlerische Entscheidung zeigte sich König Max II., im Gegensatz zu Ludwig I., häufig unschlüssig und hatte Probleme eigenständig Entscheidungen zu treffen.

König Max war ein von dem beßten Willen beseelter Mann. Er hatte gerade keinen kräftigen Willen, u. fragte viele Leute um Rath. Er war dieser ein etwas schwacher, aber ein von den edelsten Antrieben bewegter Mann.⁵²⁸

Er holte sich Gutachten ein, tauschte sich mit Ratgebern aus und überdachte Entscheidungen mehrmals. Planungen und Entscheidungen im Bauwesen überließ er im Wesentlichen Kommissionen. Zwar nahm er generell Einfluss, mischte sich jedoch nicht in Einzelheiten ein. Königliche Änderungswünsche, die nicht mit Nachdruck verlangt wurden, erhielten keine Berücksichtigung. Eine Tatsache, die zur Regierungszeit seines Vaters undenkbar gewesen wäre.⁵²⁹

Als einzigen Auftrag für König Max II. sollte Max von Widnmann eine überlebensgroße Siegesgöttin, die Nike, anfertigen. Wann genau die Figur bei Widnmann in Auftrag gegeben wurde, ist nicht exakt belegbar.⁵³⁰ Es muss um 1862 gewesen sein, als der König beim Bildhauer den Auftrag zur Modellskizze einer Viktoria erteilte. Funktion der hohen Zinkstatue sollte die Bekrönung des noch im Bau befindlichen Maximilianeums (1857-1874) sein. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Modells, im Januar 1865⁵³¹, war König Max II. bereits verstorben. Dargestellt wurde die im antiken und idealen Stil gehaltene Siegesgöttin⁵³² auf Wunsch des Königs mit erhobener rechter Hand und dem Lorbeerkrantz⁵³³, im Moment der Krönung des zu Ehrenden, mit dem Kranz verharrend (WV-Nr. 12).⁵³⁴ Nachdem der Zinkguss vollzogen wurde, lagerte die Figur sechs Jahre in der Gießerei und wartete auf die Fertigstellung ihres Bestimmungsortes, das Maximilianeum.⁵³⁵ Als um 1871 die deutschen Truppen aus Frankreich heimkehrten, war der Mittelbau des Maximilianeums, der geplante Aufstellungsort, noch nicht fertig gestellt. So ließ Hofbaurat Riedel die Siegesgöttin zur Feier des Tages kurzerhand auf das von

⁵²⁸ Widnmann 2014, S. 251.

⁵²⁹ Vgl. Putz 2013, S. 318f.

⁵³⁰ Vgl. Widnmann 2014, S. 292.

⁵³¹ Vgl. ebd., S. 254.

⁵³² Die Nike misst eine Höhe von 15 Fuß, was umgerechnet etwa viereinhalb Meter ergibt.

⁵³³ Vgl. Schasler 1862, Jg. 7, Nr. 48, S. 376.

⁵³⁴ Vgl. ebd. 1865, Jg. 10, Nr. 4, S. 31.

⁵³⁵ Vgl. Widnmann 2014, S. 292.

Klenze gestaltete Hofgartentor am Eingang zum Hofgarten vom Odeonsplatz aus stellen (Abb. 16). Die Presse äußerte den Wunsch, die Viktoria auf diesem provisorischen Platz zu belassen, da sie dort besser zur Geltung käme. Vor Ort ging man jedoch nicht darauf ein und begründete zudem, dass die Statue zu massig für den niederen Bau sei.⁵³⁶ Widnmann freute sich sehr über die Aufstellung auf dem Hofgartentor und notierte dazu Folgendes:

Sie (Nike) sah dort sehr gut aus und fand großen Beifall. Es wäre wünschenswert gewesen, wenn sie dort stehen geblieben wäre, denn auf dem Maximilianeum kann man sie nicht sehen. Allein Bürklein war sehr erbost, als er die Viktoria auf dem Hofgartentor sah. Sie war, als Bürklein gerade abwesend war, von Hofbaurat Riedel, ohne lang zu fragen, aus der Zinkgießerei entnommen und dort aufgestellt worden. Und das war ein Glück, denn wäre Bürklein hier gewesen, so hätten die Münchner die Statue nicht zu sehen bekommen. Den nächsten Tag nach dem Truppeneinzug ließ er anfangen, die Statue auseinander zunehmen und sie auf ihrem jetzigen Standort hoch oben auf der Mitte des Maximilianeums aufstellen.⁵³⁷

In der Zwischenzeit fertigte Widnmann, noch unter seinem Hauptauftraggeber Ludwig I., das Modell zu einem Standbild für den Maler Peter von Cornelius. Es sollte in Erz gegossen und gleichzeitig mit einem Denkmal für Ludwig von Schwanthaler aufgestellt werden. Allerdings ist nicht nachzuweisen, ob Ludwig I. das Schwanthaler-Denkmal gleichzeitig in Auftrag gegeben hatte. Laut Reidelbach bestimmte er die beiden Standbilder für den freien Platz vor dem Karlstor rechts und links an der Straße zum Bahnhof,⁵³⁸ mit dem Zweck, „[...] den vom Bahnhof herkommenden Fremden sogleich zum Bewusstsein zu bringen, dass sie eine Kunststadt betreten“⁵³⁹.

Der Vertrag zum Cornelius-Denkmal wurde mit Widnmann am 9. Oktober 1867 festgesetzt. Dort heißt es, dass der Bildhauer nach bereits vorhandenen, vom König gut geheißenen Skizzen das Gipsmodell anfertigen und bis zum 31. März 1868 in der Erzgießerei abliefern solle.⁵⁴⁰

⁵³⁶ Vgl. Kunstchronik 1871, Jg. 6, Nr. 24, S. 196.

⁵³⁷ Widnmann 2014, S. 287.

⁵³⁸ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 274f.

⁵³⁹ ebd., S. 275.

⁵⁴⁰ Vgl. GHA, KK König Ludwigs I., 50/3/20., Vertrag; Das Bildhauerhonorar betrug 1.500 Gulden in Abschlagszahlungen, je nach Fortschreiten der Arbeit, genommen aus der Kabinettskasse.

In einem Brief an den Hofrat Hüther vom Oktober 1867 beschreibt Widnmann seine Skizze zum Standbild. Demnach zeigt er Cornelius im Gehrock mit einem auf der linken Schulter liegenden und von der rechten leicht herabfallend den Schenkel bedeckendem Mantel darüber. Seine linke Hand liegt auf einer Tafel mit Abbildungen seiner Werke, die angebracht werden soll. In der rechten Hand hält er nachlässig einen Griffel, während er in Gedanken versunken vor sich hinblickt (WV-Nr. 71).⁵⁴¹

Als König Ludwig I. am 29. Februar 1868 verstarb⁵⁴², war das Modell zur Cornelius-Statue unvollendet und „[zum] Glück für mich, daß ich gerade dem Tag vor die Todesnachricht eintraf, die letzte Rate des festgesetzten Honorars für dieselbe erhoben hatte [...]“⁵⁴³. Insofern spielt das Standbild in Widnmanns Werk eine besondere Rolle. Widnmann arbeitete weiter an seiner Statue und ließ sie nach der Vollendung in Ton weiter in Gips abgießen. „Seitdem steht sie nun in meinem Atelier u. kümmert sich kein Mensch darum.“⁵⁴⁴ Obgleich sich ein Komitee gebildet hatte, das die für den Guss benötigte Summe aufbringen wollte, kam es nie zur Ausführung.⁵⁴⁵ Zumindest wurde Widnmanns Gipsmodell 1869 an der Ersten Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast ausgestellt.⁵⁴⁶ Dort wurde es positiv bewertet, da es Widnmann gelang, den „[...] [geistigen] Ausdruck dieser universellen Natur, welche das Ewige und Göttliche unter dem Bilde von Ereignissen und Zuständen zu geben, [...]“⁵⁴⁷ darzustellen.

Widnmann schuf Cornelius wirklichkeitsgetreu in einfacher, ruhiger Größe, die durch sein Wirken in München gekennzeichnet wurde.⁵⁴⁸ Bereits seit 1865 bestand jedoch wenig Interesse an einem weiteren Standbild in Frack und Mantel. Zudem war die Bedeutung und das Wirken Cornelius zu dieser Zeit nicht mehr besonders geltend, da dessen Schüler Wilhelm Kaulbach als Akademieprofessor und Kunstberater König Max II., als auch die Piloty-Schule dominierend waren. Auch einige Jahre später, 1914, gab es trotz eines sogenannten Cornelius-Denkmafsfonds kein allgemeines Interesse für den vor 47 Jahren verstorbenen und bereits vor 73

⁵⁴¹ Vgl. GHA, KK König Ludwigs I., 50/3/20; Widnmann an Hofrat Hüther, vom 10.10.1867.

⁵⁴² Vgl. Widnmann 2014, S. 259.

⁵⁴³ Ebd., S. 260.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd.

⁵⁴⁶ Vgl. Kat. Kunstausst. 1869, Nr. 339, S. 71.

⁵⁴⁷ IZ 1870, Nr. 1390, 19.02.1870, S. 130f.

⁵⁴⁸ Vgl. Schasler 1868, Jg. 13, Nr. 25, S. 212.

Jahren aus München weggezogenen Künstler.⁵⁴⁹

Das etwa drei Meter hohe Gussmodell, das noch einige Zeit in der Erzgießerei stand, wurde vermutlich zerstört. Eine historische Ansicht vom Modell Widnmanns ist in der *Illustrierten Zeitung* überliefert.⁵⁵⁰

Nachdem Widnmann während der Arbeit zum Cornelius-Denkmal von Ludwigs Tod erfahren hatte, drückte er in einem Brief an Hofrat Hüther seine Trauer aus. Widnmann fasst seine Arbeit für Ludwig I. seit 1840 zusammen und betont zudem das Bedauern über den Tod seines großen Auftraggebers:

Ich verliere an Ihm meinen gnädigsten Gönner, den einzigen Menschen, welcher auf mein Talent Vertrauen hatte und dem meine Leistungen nicht ganz verwerflich schienen. Mit seinem Tode ist eine unausfüllbare Lücke in mein Leben gerissen worden. Sein Andenken wird mir Zeitlebens heilig sein. [...] Eine herrliche, von idealer Begeisterung getragene Zeit, sie ist verschwunden. Eine andere nach materiellen Vortheilen strebende ist an ihre Stelle getreten in welcher ich [...] ohne Anhaltspunkt stehe. König Ludwig I. ist dahin! Was nun kommen wird? – Gott gebe daß es nicht so schlimm werde als ich befürchte.⁵⁵¹

Zusammenfassend ergibt sich, dass die Arbeit unter Ludwig I. für die bildhauerische Karriere und Laufbahn Widnmanns die wichtigste Rolle spielte. Zugleich war er derjenige, der die künstlerische Freiheit des Bildhauers am stärksten beschnitt:

Was er dachte setzte er auch ins Werk und ich kenne keine Erscheinung in der Geschichte welche mit so rücksichtsloser, anhaltender Energie eine so große Reihenfolge von Werken von der tiefgehendsten Bedeutung ins Leben rief als König Ludwig.⁵⁵²

Trotz des Todes seines größten Gönners musste es für Widnmann mit der Arbeit als Bildhauer weitergehen. Durch die Thronfolger, die im Bereich der Kunst einen anderen Weg eingeschlagen hatten sowie durch Widnmanns persönliche Einstellung, wurde es für den Künstler zunehmend schwieriger, lukrative und bedeutende Aufträge zu erhalten.

⁵⁴⁹ Akt betr. die Überweisung des Cornelius-Denkmafonds 1914, vgl. MSA BuR 573.

⁵⁵⁰ Vgl. IZ 1870, Feb., Nr. 19.

⁵⁵¹ Vgl. GHA, KK König Ludwigs I., 50/3/20, Brief Widnmanns an Hofrat Hüther vom 07.03.1868.

⁵⁵² Widnmann 2014, S. 259f.

Nach dem unerwarteten Tod Max II. 1864 wurde dessen Sohn, Ludwig II., mit nur 18 Jahren zum König ernannt. Doch der Rückzug Ludwigs II. aus dem öffentlichen Leben führte dazu, dass er selten Ateliers oder Baustellen besichtigte. Zwar ließ er mit seinen Schlossbauprojekten zahlreiche Künstler engagieren, jedoch in erster Linie um Bauten bestimmter Stile zu kopieren und dies im nicht öffentlichen Raum.⁵⁵³ Da der König zunehmend weniger in Erscheinung trat, übernahmen Minister zahlreiche Aufgaben und vor allem Prinz Luitpold versuchte, die Präsenz des königlichen Hauses in der Öffentlichkeit zu wahren.⁵⁵⁴ Zudem nahm der Prinzregent die Tradition seines Vaters König Ludwig I. auf, den persönlichen Kontakt zu den Künstlern zu halten.⁵⁵⁵ Auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts blieben in München die Auftraggeber der Standbilder die gleichen. Dabei handelte es sich um die Staatshoheit, den Magistrat als Repräsentant der Haupt- und Residenzstadt sowie um die eigens zur Durchführung eines bestimmten, genehmigungspflichtigen Denkmalsvorhaben konstituierten Denkmalkomitees, als Interessenvertreter der ganzen (bayerischen) Nation.

Das Standbild Johann Wolfgang von Goethes ist das einzige, das König Ludwig II. bei Bildhauer Max von Widnmann in Auftrag gab.⁵⁵⁶ Es sollte als Pendant zum 1863 errichteten Schiller-Denkmal wirken⁵⁵⁷ und „eine der wenigen Lücken an Statuen aus[zu]füllen, die sein Großvater auf den Plätzen und in den Straßen der Hauptstadt gelassen hat“⁵⁵⁸. Gleichzeitig bildet es das letzte von Widnmann ausgeführte Kolossaldenkmal.

Im Gegensatz zum Schiller-Denkmal olante König Ludwig II. Goethe im antiken Gewand mit der Lyra in der linken Hand.⁵⁵⁹

Es wäre ein begeisternder Auftrag gewesen, doch war er wieder in so knappe Grenzen eingeengt, daß die Arbeit nur darunter leiden mußte. Erstens wurde für die 10‘ hohe Statue wieder der kümmerliche Preis von 1500 fl festgehalten u. hier die üble Nachwirkung der von König Ludwig I taxierten Zahlung für Statuen gleicher Größe verewigt. Zweitens sollte die Statue von Bronze am Geburtstag Göthes [sic!] am 29

⁵⁵³ Vgl. Putz 2013, S. 320.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., S. 321f.

⁵⁵⁵ Vgl. Widnmann 2014, S. 250, 266; vgl. Putz 2013, S. 322.

⁵⁵⁶ Er vergab den Auftrag im Sommer 1868, vgl. Widnmann 2014, S. 260.

⁵⁵⁷ Vgl. Selbmann 1988, S. 98.

⁵⁵⁸ Böhm 1924, S. 748.

⁵⁵⁹ Vgl. Reidelbach 1985 (1888), S. 272.

August 1869 aufgestellt werden.⁵⁶⁰

Zum Vorbild diente Widnmann eine Büste aus Weimar, die Goethe nach der Natur zeigt.⁵⁶¹ Es handelte sich dabei um die von Alexander Trippel im Jahr 1790 geschaffene Goethebüste, entstanden zu der Zeit, in der sich Goethe in Rom befand. Hier konnte man bereits vermuten, dass der Dichterheroë im griechischen Gewand und mit einer Leier darstellt werden soll.⁵⁶²

Kaulbach teilte Widnmann schließlich mit, dass Goethe in noch jugendlichem Alter, nach der Büste Trippels dazustellen sei. Diese Anweisung beurteilte Widnmann als passend und stellvertretend für die hohe künstlerische Schaffenszeit Goethes, als er sein Werk der *Iphigenie auf Tauris* schuf. Eine weitere Bedingung war die Formung im idealen antiken Gewand. Zunächst war Widnmann als Künstler erfreut darüber, einmal weniger ein modernes Kostüm zu modellieren, doch äußerte er sich im Allgemeinen skeptisch darüber.⁵⁶³

[...] [So] erlaubte ich mir doch [...] Bedenken hierüber zu äußern, indem ich bemerkte, die Welt verlange einen großen Mann, der bis in unsere Zeit hereinragte auch im Kostüm seiner Zeit dargestellt zu sehen. [...]; ja es wurde mir noch aufgegeben ihn mit einer Leier in der Hand zu bilden.⁵⁶⁴

Über den Standort war man sich zunächst im Unklaren.⁵⁶⁵ Noch im März 1869 wurden innerhalb der Gemeindegremien Einwände gegen die geplante Errichtung auf dem Karlsplatz laut, denn man befand das Denkmal hier als „unfructificirte Hingabe“ öffentlichen Gemeindeguts.⁵⁶⁶ Ludwig II. verlangte jedoch eine Entscheidung und ihm wurde ein Platz an der Südseite des damaligen Himbselhauses⁵⁶⁷ vorgeschlagen, da der Wunsch des Königs bekannt war, das Monument bei der Ankunft vom Bahnhof aus sehen zu können.⁵⁶⁸ Einige Zeit später stimmte Ludwig II. der Platzwahl zu. Die Leitung des Projektes übernahm der Architekt

⁵⁶⁰ Widnmann 2014, S. 260.

⁵⁶¹ Vgl. Schasler 1868, Jg. 13, Nr. 32, S. 266.

⁵⁶² Vgl. ebd. 1869, Jg. 14, Nr. 1, S. 4.

⁵⁶³ Vgl. Widnmann 2014, S. 260f.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 261.

⁵⁶⁵ Gemeinderat an Magistrat, 23.03.1869, vgl. MSA BuR 518.

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ ein klassizistisches Bauwerk, an dessen Stelle in den Jahren nach 1896 der Palast der Deutschen Bank (Bayern Börse) stand.

⁵⁶⁸ Magistrat an Gemeinderat, 26.03.1869, vgl. MSA BuR 518.

Georg Dollmann, der auch das Piedestal zum Denkmal entwarf.⁵⁶⁹

Zur Aufstellung kam es für Widmanns Goethe-Denkmal wie geplant zum 120. Geburtstag des Dichters am 28. August 1869⁵⁷⁰ (WV-Nr. 20) auf einer halbkreisförmigen, in den heutigen Lenbachplatz vorgeschobenen Grüninsel vor der Hauptseite des Himbselhauses. Die Ansichten nach der Jahrhundertwende zeigen den Dichter umgeben von einer neobarocken Kulisse auf dem durch ein Gitter abgegrenzten Rasenstück. Die Statue Widmanns steht aufrecht mit einem vorgesetzten Spielbein und in die Hüfte gestütztem Arm. Die Figur ist mit einem antikischen Mantel drapiert, der die linke Schulter freilässt und sich eng um den Körper wickelt, wodurch sich dieser deutlich abzeichnet. Der in die Hüfte gestützte Arm ist vom Mantel verdeckt, der beim Herabfallen zu Faltenmotiven gerafft wird. Der linke, leicht abgeknickte und vorgestreckte Arm hält die Leier des Dichters. Sein Kopf wird geprägt durch lange Locken und ist mit dem Lorbeerkrantz gekrönt. Der Blick ist dabei leicht erhoben und nach links gerichtet. Den Bereich seiner Füße zierte auf der rechten Seite ein mit Schriftrollen befülltes Behältnis.

Zum Vorbild nahm Widmann die Statue des Sophokles im Lateranmuseum in Rom, wovon die Münchner Akademie einen Abguss besaß. Der Bildhauer übernahm dabei einzelne Motive und das Behältnis mit den Rollen komplett. Zudem zitiert er das Standmotiv der antiken Figur. Er übertrug jedoch das Merkmal des in die Hüfte gestützten, verhüllten Armes im Gegensatz zu Sophokles, bei dem es der Linke ist, auf die rechte Seite. Dadurch verlieh er der Figur eine Veränderung der klassischen Sehgewohnheiten. Der Verlauf der Kleidung bildet die von der Hüfte des Standbeins ausgehende Spannung, während der Oberschenkel des Spielbeins faltenfrei ist. Widmann formte somit die selbstbewusste Haltung des Sophokles in eine statische sowie stereotypisch-heroische um, was sich wiederum mit dem Portraitstil Trippels verbindet.

Die Rezeption der damaligen Presse auf das Denkmal war negativ und es stieß auf große Ablehnung. Die Kunstchronik bemängelte, dass der gewollte antike Stil nicht optimal umgesetzt wurde. Widmann führte zwar die klassischen Merkmale, wie antike Kleidung, Lorbeerkrantz und Leier an, dabei entging ihm aber das geistige Element und⁵⁷¹ „[...] so konnte es nicht fehlen, daß sein Standbild einen trostlos

⁵⁶⁹ Hofsekretariat an Magistrat 30.06.1869, vgl. MSA BuR 518, gedr. Festprogramm.

⁵⁷⁰ Vgl. Alckens 1936, S. 54.

⁵⁷¹ Vgl. Kunstchronik 1869, Jg. 4, Nr. 23, S. 215.

prosaischen Eindruck macht“⁵⁷². Das Ideale eines Werkes sei nicht allein auf antike Kleidung zurückzuführen.⁵⁷³ Die Wirkung des Goethe-Denkmales im Allgemeinen wird als leer und uncharakteristisch beurteilt.⁵⁷⁴ „Der ganzen Arbeit fehlt es an höherem Schwung, an wahrer künstlerischer Begeisterung ohne welche ein Kunstwerk nie zu Stande kommen kann.“⁵⁷⁵ Man deklarierte das Standbild als eines der zahlreichen, mittlerweile bedeutungslosen Denkmäler dieser Zeit, die das Volk nur ignorant passieren werde. Zudem stand der Aufstellungsplatz mit dem Himselhaus im Hintergrund in der Kritik.⁵⁷⁶

Widnmanns Goethe-Denkmal kam in der zeitgenössischen Presse nicht gut weg, was bezeichnend für den Denkmalüberschuss in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war. Es gab lediglich eine positive zeitgenössische Rezeption, wonach sein Standbild Goethes „eine als künstlerische Leistung hervorragende Stellung unter den Münchener Monumenten einzunehmen verspricht“⁵⁷⁷.

In seinen Erinnerungen verteidigt Widnmann das von ihm entworfene Denkmal vehement, wodurch er seine Haltung gegenüber der Kunst und die Selbstwahrnehmung seiner gesellschaftlichen Stellung deutlich zum Ausdruck bringt.

[...] mit der Statue Göthes [sic!] hat man mir offenbar Unrecht getan. Ich verkenne nicht die vielen Schwächen, die in ihr zu Tage treten. Namentlich sind die Seitenansichten unglücklich; aber von vorn, von der Hauptansicht gesehen, ist sie doch frisch und lebendig aufgefaßt. [...] Und hier sage ich mit gerechtem Selbstbewußtsein, obgleich ich sonst nicht gewohnt bin mich selbst zu loben, ich halte die Statue Göthe's nicht nur für meine beste Arbeit, sondern sogar für die beste welche in München auf öffentlichen Plätzen, unter den zahlreichen Statuen welche dort herumstehenden, existiert. [...] Aber ich lasse mich nicht irren durch des Pöbels Geschrei u. gehe gerade u. unbekümmert meinen Weg weiter, [...]. Ich mache meine Arbeiten mit der größten Gewissenhaftigkeit u. gewissenhaftesten Studien. Wenn sie nicht besser werden als sie sind, so ist es nicht der Mangel an gutem Willen, welcher im Wege steht, sondern einzig die Unzulänglichkeit meiner Kräfte.⁵⁷⁸

⁵⁷² Kunstchronik 1869, Jg. 4, Nr. 23, S. 215f.

⁵⁷³ Vgl. ebd., Jg. 14, Nr. 37, S. 288.

⁵⁷⁴ Vgl. Schasler 1869, Jg. 14, Nr. 38, S. 298.

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Vgl. Kunstchronik 1869, Jg. 4, Nr. 23, S. 216; das Denkmal passt nicht zur Architektur und Fassade des Hauses.

⁵⁷⁷ Pecht 1869, S. 418.

⁵⁷⁸ Widnmann 2014, S. 261f.

Obwohl sich Widnmann vor Beginn seiner Arbeit am Goethe-Denkmal gegen das antike Gewand aussprach, verteidigt er im Nachhinein sein gesamtes Werk. Die vehemente Rechtfertigung, die er lediglich in seinen Erinnerungen wiedergibt, verdeutlicht zudem seinen grundsätzlichen Zweifel an der Entwicklung der Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit der er sich nur schwer zu identifizieren wusste.

Widnmann bemühte sich weiterhin um Aufträge für Denkmäler, war dabei jedoch nicht erfolgreich. Bei einigen begonnenen Projekten kam es für ihn meist nur zur Anfertigung von Skizzen oder kleinen Modellen, die aber nicht von ihm im Großen ausgeführt wurden.

4.2 Ein Konkurrenzmodell zum Max II.-Denkmal und weitere unausgeführte Projekte

Neben dem König sowie der Stadt als Auftraggeber war es gängig, dass bei der Entstehung von Denkmälern bestimmte Interessengruppen Konkurrenzwettbewerbe in Form von öffentlichen Ausschreibungen veranlassten. Diese Wettbewerbe gaben den Kunstwerken einen anderen kunsthistorischen Stellenwert.⁵⁷⁹ Wettbewerbe waren ein geeignetes Mittel, um die eigene Leistung wirkungsvoll zu präsentieren und sie dabei in einen Kontext zu stellen, der sowohl die Ambitionen, als auch die Leistung der Künstler verdeutlicht. Die Aufgabenstellungen, die seitens der öffentlichen Hand vergeben wurden, begünstigten die künstlerischen Wettbewerbe. Meist kümmerte sich ein ausgewähltes Komitee um die komplette Organisation, von der finanziellen Sicherheit, über das Preisausschreiben, die Künstlerwahl bis hin zur Jury. Das Komitee übernahm demnach die Rolle des Mäzens als Kunstförderer.⁵⁸⁰ Auch hier „[treten] Machbarkeit, Zusammensetzbarkeit und Manipulation [...] an Stelle freier künstlerischer Entfaltung, die es allerdings – völlig ungebunden – im Bereich öffentlicher Kunst auch früher nicht gegeben hat“⁵⁸¹. Im Fall des Max II.-

⁵⁷⁹ Vgl. Ziegler 1972, S. 113.

⁵⁸⁰ Vgl. Ebd.

⁵⁸¹ Ebd.

Denkmals überließ man aber dem Bildhauer die Festlegung des Entwurfes einschließlich der architektonischen Partien.

Mit starker Anteilnahme der Bevölkerung, in diesem Fall ohne den Einfluss Ludwig I., wurde das Denkmal für seinen am 10. März 1864 verstorbenen Sohn Maximilian II. errichtet. Damit ehrte man zum einen die Person Max II., gleichzeitig wollte man ein Nationaldenkmal zur Repräsentation des bayerischen Volkes durch seinen König erschaffen.⁵⁸²

Zum ersten Mal in der Geschichte der Königsdenkmäler wird die Koppelung der Königsidee an die Nationalidee deutlich ausgesprochen. Der Staat als Nation tritt gleichberechtigt dem konstitutionellen König gegenüber, so daß man das Max-II.-Denkmal allgemein als ein Denkmal der konstitutionellen Monarchie bezeichnen kann.⁵⁸³

Als vom Denkmalkomitee zur Teilnahme an einem Nationalmonument für den König aufgerufen wurde, war die Resonanz sehr groß. Schnell formierten sich acht Kreis- und 447 Filialkomitees zu einem großen Verwaltungsapparat. Kurz nach der Beerdigung Max II.⁵⁸⁴ startete man mit der Umsetzung des Denkmalvorhabens. Innerhalb der nächsten vier Monate gingen 200.000 Gulden ein, von der Stadt zusätzlich 100.000 Gulden. Die Stadt Frankfurt und das Land Schleswig-Holstein spendeten ebenso eine Summe, bis am Ende für die Errichtung des Denkmals 328.456 Gulden zur Verfügung standen. Diese Summe erscheint im Vergleich zu den damals gestellten 100.000 Gulden für das Reiterdenkmal Ludwigs I. sehr hoch.⁵⁸⁵ Das Verfahren bis zum endlichen Denkmalsbau zog sich lange hin. Erst im Herbst 1864 bildete sich ein kleinerer Denkmalsausschuss, bestehend aus fünf Mitgliedern des großen Zentralkomitees und vier Münchner Künstlern (Hermann Dyk, Maler; Joseph Knabl, Bildhauer und Akademieprofessor; Eugen Neureuther, Maler und Akademieprofessor; Moritz von Schwind, Maler). Grundsätzlich an alle deutschen

⁵⁸² Der Wunsch zu diesem Denkmal ging nicht wie sonst von der Herrscherschicht aus, sondern entsprang dem Wunsch des Volkes um den damaligen Ereignissen und dem historischen Augenblick Dauerhaftigkeit zu verleihen. Das Denkmal des 19. Jahrhunderts diente dazu Ereignisse oder Personen der Geschichte festzuhalten und wieder zu beleben, vgl. Ziegler 1972, S. 114f.

⁵⁸³ Ziegler 1972, S. 114.

⁵⁸⁴ Die Beerdigung fand am 26.03.1864 statt.

⁵⁸⁵ Mit 110.000 Gulden der bereitgestellten Summe wurde die *Maximiliansstiftung* gegründet, die schwerpunktmaßig zur Ermöglichung von Stipendien diente. 1957 wurde sie aufgehoben, vgl. Ziegler 1972, S. 115.

Künstler gerichtet, verschickte der Ausschuss schließlich im Sommer 1865 die Einladungen zum Preisausschreiben des Wettbewerbs.⁵⁸⁶

Als besonders herausragende Künstler lud man folgende fünf Bildhauer, gegen eine Vergütung von 1.500 Gulden, persönlich und direkt ein: Ernst Julius Hähnel in Dresden, Johannes Schilling in Dresden, August von Kreling in Nürnberg, Friedrich Brugger, Caspar von Zumbusch und Max von Widnmann, jeweils in München.⁵⁸⁷ Diese pauschale Aufwandsentschädigung war für München ungewöhnlich. Interessanterweise entsprach allein die Summe für den Entwurf dem Honorar für Widnmanns bestbezahlte Standbilder.

Den Entschluss zu einem endgültigen Entwurf sollte dann das Schiedsgericht, bestehend aus den oben genannten fünf bayerischen Repräsentanten der verschiedenen Kunstzweige, entscheiden. Das Preisausschreiben sah einige feste Punkte vor: Das Max II.-Denkmal sollte eine Bronzefigur sein und in der Mitte des Rondells auf der Maximiliansstraße stehen. Von einem Reiterstandbild nahm man Abstand. Dabei sollte das Modell dem Maßstab 1:10 entsprechen und die Kosten von 190.000 Gulden nicht übersteigen. Als Ablieferungstermin wurde der 1. September 1866⁵⁸⁸ festgesetzt. Bei der künstlerischen Komposition ließ man den Künstlern freie Hand. Selbstverständlich trafen neben den Konzepten der eingeladenen Künstler zahlreiche Konkurrenzentwürfe und Darlegungen ein.⁵⁸⁹ Der Bildhauer Ludwig Schaller beschreibt in einem eigens verfassten Programm aus dem Jahr 1864 drei, im Münchner Kunstverein ausgestellte Planskizzen, worin sich die Euphorie und Begeisterung der Münchner Künstler zeigt, die nun stark motiviert waren, ferner durch die Höhe der Spenden, besondere Ideen zu konzipieren.⁵⁹⁰

Am 11. Oktober 1866 fand schließlich die offizielle Konkurrenz von elf eingegangenen Modellen in den Räumen des ehemaligen Münchner Glaspalastes statt. Unter Ausschluss der Öffentlichkeit berieten sich die Gutachter acht Tage lang und behandelten die einzelnen Modelle in der Reihenfolge ihrer Qualität. Die Nummerierung der Modelle erfolgte durch ein Losverfahren. Vom 7. bis zum 15.

⁵⁸⁶ Vgl. Ziegler 1972, S. 115.

⁵⁸⁷ Vgl. MSA BuR 499, S. 1ff.

⁵⁸⁸ In einer Bekanntmachung in der Bayerischen Zeitung im August 1866 heißt es, dass auf Grund der Verkehrsverhältnisse der Termin der Ablieferung des Modell für das Denkmal bis zum ersten Oktober verlängert wird. Durch ein Speditionshaus werden dann die Modelle an das Komitee gesendet, vgl. BZ 1862, Jg. 6, S. 1911.

⁵⁸⁹ Vgl. Ziegler 1972, S. 115f.

⁵⁹⁰ Mehr zu dieser Denkmalsvorstellung siehe: Schaller 1864.

Oktober wurden sie schließlich dem Publikum präsentiert.⁵⁹¹ Widnmanns Entwurf mit der gelosten Nummer II (WV-Nr. 69) zeigt einen klaren Gesamtaufbau, im Unterbau mit symbolischen Figuren und im Mittelbau durch Reliefs. Den Oberbau bildet ein Piedestal mit der Hauptfigur in Form eines Standbildes. Zu seinem Entwurf fügte der Bildhauer eine ausführliche Beschreibung bei.⁵⁹² In diesem Bericht erläutert er seine Beweggründe, die ihn zu dieser Arbeit inspiriert haben. Zunächst erfolgen eine genaue Beschreibung seines Modells und die Interpretation der einzelnen bildhauerischen Elemente. Schließlich geht der Bildhauer genauer auf die Wahl des Kostüms für Max II. ein. Nach dem gewünschten drapierten Mantel der neueren Zeit ist es Widnmann klar, dass die Gegenwart ihre Porträtstatuen möglichst realistisch und volksnah verlangt. Daher sollten sie, im zu der Zeit gewohnten sowie häufig gesehenen Gewand und ohne malerische Drapierung dargestellt werden. Bisher wurden die Könige von Bayern im sogenannten Krönungsornat abgebildet, ein Relikt aus der Erhebung Bayerns zum Königreich und sinngemäß obsolet. Zudem trug es keiner der Könige mehr. So entschloss sich Widnmann Max II. mit der Uniform des Feldmarschalls zu kleiden, worin sich der Verstorbene häufig in der Öffentlichkeit zeigte und wie es gleichzeitig das Volk gewohnt war. Um ihn vom General zu unterscheiden, umhüllt auch ihn der Königsmantel. Die Entscheidung für dieses Merkmal rechtfertigt der Bildhauer durch Werkbeispiele verschiedener Kollegen der Denkmalskunst, die ebenso den Königsmantel über Uniformen zogen. Nach einer weiteren Beschreibung des plastischen Schmuckes führt Widnmann zum Schluss an, dass er es für unwahrscheinlich halte, den Auftrag zur Ausführung des Denkmals zu erhalten. So unterließ er es, den mit der Einladung des Komitees geforderten Kostenvoranschlag beizufügen. Schließlich endet sein Schreiben mit den Worten, er sei von der Möglichkeit überzeugt, „[...], die Hauptfigur zu einer Höhe von 13' ja vielleicht von 15' angenommen und die übrigen Maße diesem Verhältnisse entsprechend, in Bronze und Marmor auszuführen“⁵⁹³ ⁵⁹⁴

Das Schiedsgericht erstellte schließlich ein Gutachten zu den eingegangenen Modellen. Zunächst wird betont, dass alle Entwürfe generell einer Ausführung wert seien, eine Bestätigung, dass die Bildhauerkunst in Deutschland nicht zum Erliegen

⁵⁹¹ Vgl. Schasler 1866, Jg. 11, Nr. 41, S. 323; vgl. BZ, Jg. 6, Nr. 2, S. 2420.

⁵⁹² Vgl. Widnmann 1866, MSA BuR 499, S. 1ff.

⁵⁹³ Ebd., S. 8.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S.1ff.

gekommen ist. Widnmanns Modell machte auf das Schiedsgericht zunächst einen „eigenthümlich [sic!] gemischten Eindruck“⁵⁹⁵. Hier wurde zwar fachmännisches Arbeiten, jedoch mit weniger befriedigenderem Ergebnis abgeliefert. Die Marschall-Uniform erschien der Jury nicht zu den humanen Eigenschaften des Monarchen passend. Zudem wirken die Proportionen der Standfigur unglücklich, da der Rumpf im Vergleich zu den Beinen zu kurz erscheint. Die Figur an sich sowie die Geste der Begrüßung strahlen Wärme und Freundlichkeit aus und der dreiteilige Aufbau der gesamten Komposition ist im Allgemeinen zufriedenstellend.⁵⁹⁶

Kritisch sah man darüber hinaus Widnmanns Arbeit im Stil des Klassizismus, der als veraltet galt und nur noch wenig Aussagekraft mehr mit sich trug⁵⁹⁷ und „[wie] die plastischen Details an Widnmanns Ludwig-I.-Denkmal klar zeigen, konnte diese Art müder Absorption klassizistischer Formen den Ansprüchen der Gutachter nicht genügen“⁵⁹⁸.

Als Sieger des Konkurrenzwettbewerbs ging schließlich der junge Bildhauer Caspar von Zumbusch hervor. Nach Widnmanns Beurteilung wirkte der Entwurf Zumbuschs „[...] roh u. unbeholfen, doch klar u. einfach u. [es] ließ sich gegen die Anordnung des Ganzen nichts einwenden“⁵⁹⁹. „Demnach die übrigen Denkmalentwürfe, insbesondere die Modelle von Schilling, Hähnel, Widnmann [...] haben große Schönheiten und Verdienste, [...], und muss man gestehen, dies war eine über alles Erwarten gute und erfreuliche Konkurrenz.“⁶⁰⁰ Einige der Konkurrenzmodelle wurden prämiert und sollten dem bayerischen Nationalmuseum übergeben werden, unter anderem auch das Modell Widnmanns.⁶⁰¹

Erst neun Jahre nach dem Wettbewerb, 1875, wurde das Denkmal schließlich aufgestellt, womit es gleichzeitig bereits vom Zeitgeschmack wieder überholt worden war.⁶⁰² „Der Gründerzeit, die die Formen der Renaissance und des Barock über-schwänglich und pompös auskostete, mußte ein solches Denkmal trotz seiner unbestreitbaren Monumentalität und künstlerischen Aussagekraft einfach und

⁵⁹⁵ Gutachten 1866, S. 11.

⁵⁹⁶ Vgl. ebd., S. 11ff.

⁵⁹⁷ Vgl. Ziegler 1972, S. 127.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Widnmann 2014, S. 258.

⁶⁰⁰ Kunstchronik 1866, Jg. 1, Nr. 23 u. 24, S. 154.

⁶⁰¹ Zudem die Modelle von Zumbusch, Hähnel, Kreling, Brugger und Schilling, vgl. Schasler 1864, Jg. 11, Nr. 41, S. 324.

⁶⁰² Vgl. Ziegler 1972, S. 137.

schlicht erscheinen.“⁶⁰³ Die Denkmal-Vorstellungen in den 1860er Jahren durchbrachen stilistisch die Tradition des Klassizismus und des romantischen Historismus. Man konzentrierte sich auf das Wesentliche, es wurden neue künstlerische Möglichkeiten und Wege eingeschlagen und eine zeitgemäße Form des Denkmals ersucht. Der Plastik kam so eine neue Tragweite zu, was bedeutete, entweder im Sinne des Historismus neue Stile zu finden, oder den allgemeinen Sinn und Zweck der Plastik zu hinterfragen, wie es später etwa Rodin und Hildebrand taten.⁶⁰⁴

Insgesamt gelang es Widnmann mit der detaillierten Beschreibung seine Leidenschaft beim Entwerfen des Modelles zum Max II.-Denkmal darzulegen. Jedes Detail entstand aus einem bestimmten Antrieb und wirkte exakt durchdacht. Der letzte Absatz seines Konzeptes verdeutlicht wiederum zunehmende Unsicherheit und mangelndes Selbstbewusstsein. Anstatt zu seinem Entwurf zu stehen und ihn zu verteidigen, geht er schon im Vorhinein davon aus, den Auftrag nicht zu erhalten,⁶⁰⁵ eine Einstellung, die ihm womöglich auch die Ausführung anderer Projekte verwehrte. Denn Widnmann fertigte zusätzlich einige Entwürfe und Modelle zu weiteren geplanten Denkmälern⁶⁰⁶, wobei er nicht die endgültigen Aufträge dazu erhielt.

1862 entwickelte er für den Konkurrenzwettbewerb zum geplanten Ernst Moritz Arndt-Denkmal in Bonn ein kleines Modell (WV-Nr. 67).⁶⁰⁷ Die Skizzen zum Denkmal sollten bis zum 1. Juni 1862 beim Denkmalsausschuss eingesendet werden. In einem vorangegangenen⁶⁰⁸ Brief an den Ausschuss erkundigt sich Widnmann nach der Möglichkeit einer späteren Einsendung seiner Skizze, da er zeitgleich mit seinem Münchener Schiller-Denkmal beschäftigt war, aber dennoch am Wettbewerb

⁶⁰³ Ziegler 1972, S. 137.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd.

⁶⁰⁵ Vgl. Widnmann 1866, MSA BuR 499, S.1ff.

⁶⁰⁶ Im Oktober 1854 wurde eine Ausschreibung zu einem Denkmal für Don Pedro I. (Peter I.), den Kaiser von Brasilien organisiert. Diese Konkurrenz wurde von der kaiserlichen brasilianischen Gesandtschaft in Wien in der Allgemeinen Zeitung bekanntgegeben und forderte die Einsendung von Entwürfen bis Anfang Februar 1855. Insgesamt gingen zwölf Modelle sowie eine Zeichnung ein, die Ende Februar nach Hamburg gebracht und auf zwei Schiffe verteilt wurden. Auch Widnmann entwarf ein Konkurrenzmodell, das auf eines der Schiffe geladen wurde. Leider kollidierte das Schiff unterwegs mit einem Dampfer und sank. Schiff und Ladung waren nicht versichert. Widnmann erfuhr lediglich, dass ein Franzose den Wettbewerb gewonnen hatte, dessen Modell sich auf dem anderen Schiff befand und heil ankam. Die vorher zugesicherte Rücksendung der anderen Entwürfe kam somit nicht zustande, vgl. Schasler, Jg. 6, Nr. 38, 22.09.1861, S. 324

⁶⁰⁷ Vgl. Schasler 1862, Jg. 7, Nr. 25, 26, S. 200.

⁶⁰⁸ Im Januar 1862.

teilnehmen möchte.⁶⁰⁹ In einem weiteren Brief im Mai desselben Jahres bestätigt Widnmann jedoch, seine Skizze zum Denkmal abgeschickt zu haben. Darin beschreibt er Arndt als einfach dargestellt, nach seiner Vermutung wie Arndts Mitlebenden ihn kannten, ohne allegorische Beigaben. Im Falle einer Ausführung fügt Widnmann einen Kostenvoranschlag bei, worin er insgesamt 1.000 preussische Thaler veranschlagt. Den zeitlichen Rahmen setzte er bei einer Höhe von neun Schuh auf mindestens anderthalb Jahre.⁶¹⁰ Widnmann modellierte Arndt mit einem Buch in der Hand sowie, laut der Bayerischen Zeitung, mit einer Miene, die einen Moment „des Lieder auswendig lernen“ annehmen lässt. Von den zahlreichen angefertigten Konkurrenz-Skizzen stießen die meisten auf Widerspruch. Den besten Eindruck machte der Entwurf von Bernhard Afinger, der schließlich das heute noch in Bonn stehende Denkmal ausführen durfte.⁶¹¹ Widnmanns Gipsmodell konnte erhalten werden und befindet sich heute im Stadtmuseum in Bonn.

In Wien schrieb 1865 der dortige Männergesangsverein einen Wettbewerb für ein Denkmals-Projekt aus. Dabei handelte es sich um ein Denkmal für den österreichischen Komponisten Franz Schubert, zu welchem Anlass Widnmann ein Modell herstellte.⁶¹² Im Juni 1866 wurden die dazu gefertigten Modelle im österreichischen Kunstverein ausgestellt. Widnmann reichte eine kleine, genrehafte und zierliche Figur ein, die sich laut Kunstchronik vielmehr zur Ausführung einer Statuette eignete als für ein großes Monument.⁶¹³ Ausgeführt wurde das Denkmal letztlich von Carl Kundmann.⁶¹⁴

1875 stellte der Augsburger Kunstverein einen Entwurf Widnmanns zu einem Denkmal für Hans Holbein den Älteren aus. Er fertigte dies aus eigenem Antrieb heraus, nachdem er von einem in Augsburg gegründeten Komitee zur Errichtung eines Denkmals gehört hatte, so heißt es in der Kunstchronik. König Ludwig II. ließ dem Komitee bereits eine ansehnliche Summe zur Verwirklichung des Projektes zukommen.⁶¹⁵ Über eine tatsächlichen Realisierung wurde jedoch kein Hinweis gefunden.

⁶⁰⁹ Vgl. ULB Bonn, Abt. Hss. u. Rara; Signatur: S 1685 d, Brief an den geschäftsführenden Ausschuss für Arndts Denkmal vom 26.01.1862.

⁶¹⁰ Vgl. ebd.

⁶¹¹ Vgl. BZ 1862, Jg. 57, Nr. 13, S. 607

⁶¹² Vgl. Schasler 1866, Jg. 11, Nr. 15, S. 116; Kunstchronik 1866, 1. Jg., Nr. 12, S. 78.

⁶¹³ Vgl. Kunstchronik 1866, Jg. 1., Nr. 12, S. 78.

⁶¹⁴ Vgl. ebd., Nr. 20, S. 129.

⁶¹⁵ Vgl. Kunstchronik 1875, Jg. 10, Nr. 22, S. 350.

Für Widnmann kam es also seit dem Goethe-Denkmal 1869 zu keiner weiteren Gesamtausführung von Denkmälern. Er selbst sah sich „[...] auf alle Weise vom Unglück verfolgt. Seit dem Tode König Ludwig's I. gelingt mir nichts mehr, alles was ich anpacke geht schief“⁶¹⁶.

4.3 Widnmanns Nachwirkung und das klassische Denkmal des 19. Jahrhunderts in der Kritik

Obgleich Widnmann als Professor an der Akademie hohes Engagement aufbrachte, vermochte er nicht, Schwanthalers Schule erfolgreich weiterzuführen.⁶¹⁷ Der Bildhauer selbst schreibt, dass er es nie zur vollständigen künstlerischen Freiheit geschafft habe. Zwar ging er motiviert und vielversprechend an Aufgaben heran, konnte jedoch seine Ideale und künstlerischen Vorstellungen nicht umsetzen.⁶¹⁸

Zu erwähnen ist, dass Widnmann im Laufe seiner Professur zahlreiche Schüler ausbildete. Einige unter ihnen erwarben mit ihrem späteren Werk Bekanntheit. Der Sohn des berühmten Erzgießers Ferdinand von Miller, Ferdinand von Miller der Jüngere (1842-1929), ist hier als einer seiner bekanntesten Schüler zu nennen.⁶¹⁹

Neben seiner Arbeit in der Gießerei besuchte Miller auf Wunsch des Vaters die Akademie, wo er bei Widnmann Unterricht im Modellieren erhielt. Obgleich Miller selbst seinen Lehrer als den gebildetsten Bildhauer bezeichnete, beschrieb er ihn als einen „[...] langweilige[n] Mensch, der für seine Schüler nichts Anregendes hatte“⁶²⁰.

Ein weiterer bekannter Bildhauerschüler Widnmanns war Michael Wagmüller (1829-1881), der die naturalistische Bewegung in der Plastik einleitete. Widnmann sprach diesem die Befähigung zum Bildhauer ab. Eine Behauptung, die häufiger in Lebensläufen von Künstlern, die alte Traditionen durchbrachen, zu finden ist. Wagmüller studierte ausgiebig die Antike⁶²¹, „[...] doch stand er mit seinem eigenthümlichen Naturempfinden mehr auf der Seite der naturalistischen, wie sie den

⁶¹⁶ Widnmann 2014, S. 280.

⁶¹⁷ Vgl. Stieler, 1909, S. 120.

⁶¹⁸ Vgl. Widnmann 2014, S. 21.

⁶¹⁹ Vgl. Ferdinand Miller, Matrikelbuch 1841-1884, http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1859/matrikel-01574, aufgerufen am 12.08.2015.

⁶²⁰ Stollreither 1932, S. 13.

⁶²¹ Vgl. Heilmeyer 1900, S. 207f; weiteres zu Wagmüllers Werk siehe: Kurda 2005.

Malern bereits geläufig war“⁶²².

Elisabet Ney studierte als erste Frau an der Akademie in der Klasse Max von Widnmanns. Ende 1852 erhielt sie die Erlaubnis dort einzutreten und wurde als erste Studentin der Bildhauerei an der Münchner Kunstakademie aufgenommen. Nach zwei Jahren erhielt sie ein Stipendium und ging nach Berlin, um sich beim Bildhauer Christian Daniel Rauch weiter zu bilden. Sie bekam mit der Zeit größere Aufträge und kehrte 1868 nach München zurück, wo sie unter anderem ein überlebensgroßes Standbild König Ludwig II. für Schloss Herrenchiemsee schuf. 1871 wanderte sie mit ihrem Ehemann in die USA aus und arbeitete zunächst als Farmerin. Nach fast 20 Jahren widmete sie sich wieder der Bildhauerei.⁶²³ Ney gehört zu den bedeutendsten Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts. Als Christian Daniel Rauchs letzte Schülerin trat sie in die Fußstapfen des wichtigsten Vertreters der Berliner Bildhauerschule und übernahm seinen spätklassizistischen Formenkanon. Ihre Werke sind durch seinen idealen Realismus geprägt, den sie weiterentwickelte und zu ihrem persönlichen Stil ausbildete.

Obwohl Elisabet Ney dem klassizistischen Stil der Berliner Bildhauerschule treu blieb und stets den Kontakt zu Deutschland hielt, blieb sie dort trotz ihrer Werke weitestgehend unbekannt. Ney war weltweit eine der erfolgreichsten Bildhauerinnen, die auch von ihrer Arbeit leben konnte.⁶²⁴ Durch ihren rein klassizistischen Stil fand sie in Widnmann den richtigen Lehrer für ihre ersten beiden Lehrjahre als Studentin der Bildhauerei in München. Einige Gipsmodelle von erhaltenen Büsten der Künstlerin im Elisabet Ney Museum in Austin/Texas lassen eine gewisse Wirkungsstärke erahnen. Sie porträtierte in stundenlangen Sitzungen und versuchte, die Persönlichkeit sowie Charaktereigenschaften lebendig und sensibel einzufangen. Ein Vorgehen auf das auch Widnmann bei seinen Arbeiten Wert legte.⁶²⁵ Allgemein hält sie sich an den repräsentativen und klassizistischen Stil ihrer Lehrer Widnmann und Rauch.

In den letzten Jahren seiner Professur zeigt sich deutlich, dass Widnmann mit der aktuellen stilistischen Kunstrichtung nicht viel anfangen konnte. Die künstlerischen Erzeugnisse der Studenten, die um 1871 entstanden, bezeichnet er zum Teil als „[...]

⁶²² Heilmeyer 1900, S. 207

⁶²³ Vgl. Elise Ney, Matrikelbuch 1841-1884, http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1852/matrikel-01060, aufgerufen am 12.08.2015.

⁶²⁴ Vgl. ebd.

⁶²⁵ Weiteres zu Leben und Werk Elisabet Neys siehe: Johann 2015.

Gipfel der Geschmacklosigkeit“⁶²⁶. Er vergleicht die Leistungen der Schüler von vor 40 Jahren mit jenen um 1870 und betont den starken, für ihn negativen Umschwung.

Damals war doch ein großer Zug der durch das Ganze ging, man bestrebte sich wenigstens etwas Ernstes und Bedeutendes zu schaffen. Wenn nicht alle damaligen Künstler Genies waren so ist das nicht ihnen u. der Schule zum Vorwurf zu machen.⁶²⁷

Für ihn sah der „bessere Geist“, der in die Kunst gebracht werden sollte, täuschend wie Geistlosigkeit aus.⁶²⁸ Die Phantasie und der Ehrgeiz, etwas Ideales zu erarbeiten, scheinen für Widnmann verloren gegangen zu sein.

Man kann zwar von den jungen Leuten nicht verlangen daß sie in einer Zeit welche nur materiellen Anforderungen gerecht wird und an die höhere Kunst gar keine Ansprüche macht, große u. historische Compositionen [sic!] die Niemand verlangt auszuführen und so zu Märtyrern ihrer Kunst werden. Aber etwas Höheres u. Edleres als sie jetzt machen könnten sie doch anstreben.⁶²⁹

Gleichzeitig sieht er die Schuld bei den Lehrern wie Kaulbach oder Piloty, die zu viel von den jungen Künstlern verlangen, die doch erst mit dem Studium anfingen und ohne Rücksicht schon zu viel leisten müssen.⁶³⁰

Widnmann war ein Lehrer und Bildhauer mit klaren Prinzipien und Vorstellungen. In seinen Erinnerungen lässt sich die negative Einstellung zur Entwicklung der Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die ihn in seinen letzten Jahren in eine „tragische“ Leerheit verfallen ließ, deutlich herauslesen.⁶³¹ Als Auftragskünstler, der sich an die Anordnungen des Königs zu halten hatte und dem Stil des Klassizismus zugehörig war, verkörperte er devotes Arbeiten unter Ludwig I. als sein Auftraggeber. Einerseits wollte er dem König imponieren und ihn mit seiner Arbeit möglichst begeistern, gleichzeitig lamentierte er über die Einschnitte seiner künstlerischen Freiheit. Zudem stellt sich für ihn heraus, dass die Vorgaben und

⁶²⁶ Widnmann 2014, S. 271.

⁶²⁷ Vgl. ebd., S. 276f.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 278.

⁶²⁹ Ebd., S. 284.

⁶³⁰ Vgl. ebd., S. 285.

⁶³¹ Vgl. ebd., S. 286.

Korrekturen König Ludwigs I. sein Werk, seine Konzeption und seine Gestaltung oftmals verschlechterten, wie es bei den Standbildern Canovas und Rauchs besonders deutlich wurde. Jedoch hatte er weder das Durchsetzungsvermögen, noch wie es scheint das entsprechende Selbstbewusstsein, sich zu behaupten oder neue künstlerische Wege einzuschlagen, womit er teilweise im Klassizismus nach Schwanthaler haften bleibt.

An Widnmanns Lebenslauf zeigt sich, dass bedeutende Aufträge für ihn als Bildhauer zeitgleich mit der Abdankung und schließlich dem Tod König Ludwig I. zurückgingen. König Max II. und König Ludwig II. boten ihm nur wenig Gelegenheit sich zu beweisen. Ausgeschriebene Wettbewerbe zu Denkmalsprojekten verschafften ihm Beschäftigung, doch kam es nicht zur Vollendung aus seiner Hand.

Obgleich Widnmann zu seiner Zeit immer wieder unterstellt wurde, dass er Schwanthalers Nachfolge nur mit mäßigem Erfolg weiterführen konnte, gab es neben Kritik ebenso viele zeitgenössische, positive Beurteilungen über ihn und seine Kunst. Das *Deutsche Kunstblatt* von 1855 bezeichnet ihn als Künstler, der sich durch seine Richtung auf eine besondere Weise vom vorherrschenden Charakter der von Schwanthaler geprägten und geleiteten Münchner Kunst unterschied.⁶³² „Das antike Schönheitsideal, wiederbelebt durch frische, selbständige Naturempfindung, scheint doch auch für Widnmann’s Kunst die eigentliche Lebenslust zu sein, [...]“⁶³³

In der Akademie der Künste wurden seine bisher öffentlichen Denkmäler mit „[...] Innigkeit und Feinheit der Empfindung, als man in München an derartigen Werken zu sehen gewohnt ist“⁶³⁴ beschrieben. Widnmann bewies in seinen Gipsabgüssen großes Feingefühl für künstlerische Formen und es zeigt sich die gründliche Beschäftigung mit der antiken Plastik. Als eines seiner ästhetischsten Werke in antiker Weise wird das *Schild des Herakles* genannt. Positiv erwähnt wird zudem sein freies Werk *Jäger beschützt seine Familie gegen den Angriff eines Panthers* (WV-Nr. 48).⁶³⁵ Das Ensemble wurde 1854 fertig gestellt und im selben Jahr von Ferdinand von Miller innerhalb seiner Werkschau auf der *Allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung*⁶³⁶ im Münchner Glaspalast ausgestellt. Dort präsentierte sich

⁶³² Vgl. Eggers 1855, Nr. 42, Leipzig 1855, S. 365.

⁶³³ Ebd., S. 367.

⁶³⁴ Ebd. S. 365.

⁶³⁵ Vgl. Eggers 1855, Nr. 42, Leipzig 1855, S. 367.

⁶³⁶ Vgl. Kat. Industrie 1854, S. 9ff.

die in Zink gegossene Gruppe mit lebensgroßen Figuren erstmals dem Publikum (Abb. 10).⁶³⁷ Ferdinand von Miller bezahlte Widnmann für die Überlassung des Modells 400 Gulden und verkaufte die Plastik wiederum für 2.000 Gulden an einen gewissen Mr. Dickinson in London weiter.⁶³⁸ Die Beurteilungs-Kommission der Industrieausstellung bewertete das Werk als eine überdachte Komposition, mit Wahrheit in Ausdruck und Bewegung, ohne unplastisch zu übertreiben. Die sorgfältige Ausbildung der Einzelteile wurde sehr gelobt.⁶³⁹ Das Deutsche Kunstblatt beschrieb diese Arbeit als eine im antiken Stil gehaltene und berichtete vom Plan Widnmanns, die Gruppe groß in Marmor auszuführen, wovon man sich große Lebendigkeit versprach.⁶⁴⁰ Zugleich ist von einer naturwahren Durchbildung die Rede, wie durch die heraustretenden Adern des kämpfenden Mannes, was an sich nicht zum vollkommenen reinen antiken Vorbild passt.⁶⁴¹ Die Gruppe zeigt im Ganzen Widnmanns antikische Einstellung zur Kunst, jedoch formte er sie nicht in der typisch glatten, idealisierten Weise, sondern verlieh ihr etwas brutal Realistisches und damit Lebendigkeit.⁶⁴²

Das antike Schönheitsideal, wiederbelebt durch frische, selbständige Naturempfindung, scheint doch auch für Widnmann's Kunst die eigentliche Lebenslust zu sein, und so halten diese beiden Bildhauer⁶⁴³, [...], den Geist des Hellenenthumes fest, und hüten inmitten der verschiedensten Richtungen die edle Flamme griechischer Schönheit.⁶⁴⁴

⁶³⁷ Vgl. Kat. Industrie 1854, S. 32.

⁶³⁸ Vgl. Mundorff 2006, S. 39.

⁶³⁹ Vgl. Hermann 1855, S. 9.

⁶⁴⁰ Vgl. Eggers 1850, S. 51.

⁶⁴¹ Vgl. Ebd. 1855, Nr. 42, S. 367.

⁶⁴² Ein Exemplar steht heute auf der Terrasse der Millerschen Villa Quellenheim am Starnberger See, vgl. Volk 2006, S. 37-39. Hierbei handelt es sich womöglich um einen weiteren Guss. Die Figurengruppe ist eine der wenigen noch erhaltenen freien Arbeiten des Bildhauers. Zeitweise befand sich die Arbeit (oder ein weiterer Zinkguss davon) im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig, worauf allein ein Foto hinweist. Neben dem Erzguss wurde in der Münchner Gießerei das Zinkgussverfahren angewendet, welches sich mit der Zeit zu einem festen Bestandteil der Arbeit dort entwickelte. Der Vorteil des Zinkguss-Verfahrens war die günstigere Herstellung sowie die Tatsache, dass die Gusse nicht überarbeitet werden mussten und genau ihrem Vorbild entsprachen, vgl. Volk 2006, S. 37-39. Die Skulptur Widnmanns war der erste in der Erzgießerei gefertigte und geglückte monumentale Zinkguss, vgl. Hözl 1999a, S. 79. Skulpturen aus Zink waren ausschließlich ein Erzeugnis des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. In diesem Verfahren setzte man die einzelnen Teile durch Verlötzung zusammen. Obgleich Zink zunächst äußerst beliebt war, da es sich leicht gießen ließ und in seiner Form sehr exakt war, verlor das Material schon nach wenigen Jahrzehnten durch Korrosion an Wertschätzung, vgl. Mottner 1997, S. 104.

⁶⁴³ Gemeint sind hier Max von Widnmann und Friedrich Brugger.

⁶⁴⁴ Eggers 1855, Nr. 42, Leipzig 1855, S. 367.

Ein späteres, besonders positiv bewertetes Werk, wozu nur wenige Hintergrundinformationen existieren, fertigte Widnmann für die Haupttreppe des Neubaus der Akademie der Bildenden Künste. Hier stehen seit 1886 die Reiterstandbilder *Castor und Pollux*⁶⁴⁵ jeweils auf den beiden Freitreppe zum Eingang. Die beiden Reiterfiguren sind im antiken Stil gehalten und präsentieren die Zwillinge⁶⁴⁶ nicht wie häufig bei bekannten antiken Statuen als Pferdebändiger neben den Tieren, sondern in diesem Fall als athletische und heldenhafte Reiter. Der sterbliche Castor verkörpert, mit Blick auf seinen Bruder, die irdischen Bereiche der Kunst, also die handwerklichen und materiellen Aspekte. Der unsterbliche Pollux hingegen, mit einem visionären Blick in die Ferne gerichtet, vertritt die ideellen und genialischen Aspekte der Kunst. „[...] zwischen beiden Anteilen soll ihre brüderliche Jünglingsfreundschaft vermitteln.“⁶⁴⁷ Die Motivwahl könnte auch vom Umstand der unklaren Zukunft der Künstler herröhren, die Widnmann während seiner Laufbahn als Professor stark beschäftigte. So wirken die beiden als Art Schutzfiguren der „in den Modewellen der Kunst leicht“⁶⁴⁸ untergehenden Künstler. Auch die durch diese Unsicherheit angeschürte Konkurrenz lässt die beiden Reiter als passende Kämpferfiguren erscheinen. „Wer das Akademiegebäude nach einem konfliktreichen Tag kollegialer Auseinandersetzungen verläßt, mag sich zudem daran erinnern, daß sie auch als Helfer in der Schlacht verehrt wurden.“⁶⁴⁹

Die Kunst des frühen 19. Jahrhunderts galt als Vorreiter der gesellschaftlichen Entwicklung, dem entgegen zeugt der Bereich der Skulptur an der Akademie von einer Art Stillstand, der sozusagen seinen persönlichen „Vorreiter“ benötigte um sich weiter in der Gesellschaft sowie Kunst zu behaupten und aus der Randlage

⁶⁴⁵ Sie stehen für das Synonym „unzertrennlich und ewig verbunden“, die Dioskuren, mit dem lateinischen Namen auch Castor und Pollux genannt. Mit dem Namen Dioskuren, aus dem griechischen von Dios Kouroi, die Söhne des Zeus, sind die Halb- und Zwillingssbrüder Kastor und Polydeukes aus der griechischen Mythologie gemeint.

Die griechischen Jünglinge, Zwillinge göttlicher und menschlicher Herkunft, stehen als Reiterfiguren in Bronze gegossen und überlebensgroß rechts und links der Freitreppe zum Haupteingang der Akademie der Bildenden Künste in der Akademiestraße in München.

⁶⁴⁶ Sie sind zugleich astrologisches Symbol und durch den Stern auf der Stirn als Dioskuren, also beide als Söhne des Zeus zu erkennen.

⁶⁴⁷ Vgl. Grasskamp 2003 (1999), S. 29.

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Ebd.

herauszustechen. „Hier kündigte sich eine gesellschaftliche Isolation der Kunst an, die ihre Speere zur Selbstverteidigung bereithielt.“⁶⁵⁰

Dieses „Doppeldenkmal“ Widnmanns erhielt durchweg positive Kritik und galt als eines seiner besten Erzeugnisse. Zwar mehr mit Verstand als Gefühl geschaffen, vermitteln die beiden Kolossalfiguren einen besonderen naturalistischen Formensinn, „[...] ohne die Gesetze der idealen Kunst zu verletzen“⁶⁵¹.

Die zeitgenössische Rezeption zu Widnmanns Werk war demnach gespalten, ebenso ein Hinweis auf die Zerrissenheit der damaligen Kunstanschauung sowie darauf zurückzuführen.

Insgesamt wurde hauptsächlich das Frühwerk Widnmanns positiv bewertet. Mit der Zeit verlor der Bildhauer durch seinen klassischen Stil deutlich an Aufträgen und Anerkennung – er war mit seiner Darstellungsweise aus der Mode gekommen. Die Kunst der Antike und die akademischen Nachwirkungen der Winkelmann'schen Schule förderten die Denkmalskunst. Als schließlich die Kunst der Antike ihren Tiefpunkt erreichte, entwickelte sich eine neue künstlerische Anschauung, die sich bewusst von der einfachen Nachahmung der Antike abwendete.⁶⁵²

Die klassische Denkmalskunst entwickelte sich also in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Auslaufmodell. Um 1869 besaß München achtzehn Kolossalstatuen. Davon werden in den *Dioskuren* lediglich drei genannt, die einem höheren künstlerischen Anspruch entsprachen. Hierbei handelt es sich um das Reiterdenkmal des Kurfürsten Max I. von Thorvaldsen, das Max Joseph-Denkmal von Rauch und das Standbild Graf Rumfords von Zumbusch. Die Übrigen werden einem Mittelmaß zugeordnet und „[...] bleiben teilweise, wie die Statuen Fraunhofers, Gärtners, Max Emanuels und Orlando di Lassos und Klenzes selbst noch hinter diesen zurück“⁶⁵³.

Die gesellschaftsgeschichtlichen Entwicklungen und das nationale Bewusstsein verursachten im Deutschland des 19. und 20. Jahrhunderts die Entstehung einer auffällig großen Anzahl von Denkmälern. Nach einer Zählung Joachim Menzhausens in einem Band zu Standbildern Gottfried Schadows, existierten um 1800 in Deutschland 18 öffentliche Standbilder, 1883 waren es annähernd 800.⁶⁵⁴ Darunter entstanden zahlreiche Denkmäler von Fürsten, Feldherrn, Dichtern, Philosophen,

⁶⁵⁰ Grasskamp 2003 (1999), S. 30.

⁶⁵¹ Müller 1882, S. 555.

⁶⁵² Vgl. Hofmann 1906, S. 224.

⁶⁵³ Schasler 1869, Jg. 14, Nr. 37, S. 288.

⁶⁵⁴ Vgl. Menzhausen 1963, S. 1.

Künstlern, Komponisten, Erfindern, Unternehmern und Erziehern zur Darstellung eines neuen nationalen und bürgerlichen Stolzes. Diese Denkmalinflation trug dabei eine minder überzeugende Leistung mit sich und führte zu durchwachsener Kritik. Begriffe wie „Denkmalwut“, „Denkmalseuche“ oder „Denkmalmanie“ nahmen Einzug in die damaligen Medien, wie bereits die bildsatirischen Denkmalskritiken der *Fliegenden Blätter*⁶⁵⁵ (Abb. 17) von 1845 zeigen.⁶⁵⁶

Mit witzigen, lächerlichen, satirischen, ironischen oder bissigen Darstellungen reagierten die Karikaturisten auf die Denkmaldebatte des 19. und frühen 20. Jahrhundert. [...] Stand das Denkmal einerseits selbst im Zentrum der Kritik, so bediente sich andererseits die politische Bildsatire seines allgemein bekannten historischen Kontextes. Geringfügige Eingriffe des Karikaturisten in die Gestalt des Denkmals sowie die Hinzufügung von Bildunterschriften genügten daher zumeist, um es als ein neues, nicht immer ernstzunehmendes Symbol zeitgenössischer Politik erscheinen zu lassen.⁶⁵⁷

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts schien die Bedeutung des klassischen Denkmals mit seinem Ziel, Kraft und Wirkung eines Helden der Gesellschaft nahe zu legen, erschöpft zu sein. Die inflationäre Darstellung des Geehrten in Form von Denkmälern bewirkte lediglich Beliebigkeit und an ihnen haftete kein Charakter eines besonderen Erinnerungszeichens mehr.

Die Darstellung des negativen Helden, des Leidenden, der nun als denkmalwürdig erachtet wurde, trat als Gegenentwicklung auf. Anstelle des Menschen selbst wurden Umschreibungen seiner Verdienste auf den Sockel gehoben, oder aus dem Einzelnen ergab sich die Addition von Statuen, eine Gruppe des gemeinsamen Ereignisses. Eine Konsequenz dieser Denkmalsidee bietet hier August Rodins zwischen 1884 und 1886 entstandene Gruppe der *Bürger von Calais*⁶⁵⁸ ⁶⁵⁹, „Die Niederlage wird zu einem Sieg innerer Größe. Pathos verwandelt sich in Ethos, das über die jeweilige

⁶⁵⁵ Vgl. Fliegende Blätter 1844/45, Bd. 1, Nr. 1-24, S. 88, 96, 104, 112.

⁶⁵⁶ Vgl. Peters-Schildgen 1993, S. 137.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 149.

⁶⁵⁸ Nach monatelanger Belagerung durch die Engländer hatte der Stadt damals die Zerstörung gedroht. Verhindert wurde sie 1347 von sechs angesehenen Bürgern, die sich als Geiseln zur Verfügung stellten und ihren Tod zugunsten des Gemeinwohls in Kauf nahmen. Standorte der Plastik sind heute neben Calais unter anderem in: Basel, Kopenhagen, London, New York, Paris, Washington u.a., vgl. Schütz 2013, S. 189.

⁶⁵⁹ Vgl. Bloch 1977, S. 26ff.

historische Situation hinaus Gültigkeit hat.“⁶⁶⁰ Die Bronzeplastik steht in mehreren Ansätzen für den Beginn der modernen Skulptur. Die geringe Sockelhöhe, der Verzicht des Fokus auf einer bestimmten Figur und Hauptansichtsseite sowie die emotionalen statt heroischen Gesten stehen dafür.⁶⁶¹

Den zahlreichen Denkmälern, die um die Jahrhundertwende existierten, wurde Beliebigkeit mit eingebüßter, ursprünglicher Funktion unterstellt. Sie übernahmen die Rolle eines Prestigeobjekts, das allein gesetzt wurde, um bekannt zu machen. Ihre anfängliche Funktion, als Erinnerungshilfe zu dienen und den Adressaten zu erreichen, konnte nicht weiter erfüllt werden. Ihre Wirkungslosigkeit wurde bedingt durch die inflationäre Aufstellung und den stets wiederkehrenden Typus. Anfang des 20. Jahrhunderts trat das Thema Industrialisierung mit in den Vordergrund. In einer Zeit des Aufbruches, der Innovation und des Voranschreitens bildeten regungslose, die Zeit absitzende, starre Denkmäler auf erhobenen Sockeln einen starken Gegensatz. Sie wurden weitestgehend übersehen und charakterisierten Rückstand im Zeitalter der Großstadt, des Lärms und der Bewegung.⁶⁶²

Wozu dienten also die Denkmäler nach ihrer feierlichen Enthüllung noch und welchen Vorteil brachten sie dem einzelnen Bürger? An sich nichts Bestimmtes.⁶⁶³ „Der Weg, das Denkmal als eine Darstellungsform repräsentativer Öffentlichkeit hinüberzuführen, in ein Zeitalter veränderter Öffentlichkeit, ist nicht gefunden worden.“⁶⁶⁴

Die Denkmäler bis zum letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden von einem Typus bestimmt, der rational komponiert, mit Verstand und entsprechendem Bildungsstatus sachlich zu entschlüsseln war. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese Form der Darstellung verdrängt, welche die Ebene des Intellekts bewusst verlässt und sich an Emotionen und Instinkte richtete.⁶⁶⁵

Diese geistige Mächtigkeit zeigt sich etwa im Leipziger Beethoven-Denkmal Max Klings, das 1895 entworfen und 1902 fertig gestellt wurde. Das Sitzbild kam nicht im Freien, sondern in einer Ehrennische des Leipziger Museums zur Aufstellung. Neben der Besonderheit der verschiedenfarbigen Materialien und den Thronreliefs,

⁶⁶⁰ Bloch 1977, S. 29.

⁶⁶¹ Vgl. Marlin 2013, S. 329.

⁶⁶² Vgl. Reuße 1995, S. 124f.

⁶⁶³ Vgl. Boockmann, S. 367.

⁶⁶⁴ Boockmann 2000, S. 369.

⁶⁶⁵ Vgl. Bauer F. 1992, S. 20.

ist die Konzeption der Figur beeindruckend und die heroische Darstellungsweise Beethovens fällt auf. Der Komponist thront als menschliche und schöpferische Gestalt oder Geist, dessen Leistung bis zu den Göttern emporgehoben werden kann. Beethoven wird zur olympischen Gottheit auf einem reich geschmückten Thron ruhend stilisiert. Zu seinen Füßen gesellt sich ein Adler als Wappentier des Jupiters. Die verschiedenen allegorischen Szenen an der Außenseite des Thrones unterstützen die Überhöhung Beethovens.⁶⁶⁶ Kingers Werk ist in der Geschichte der deutschen Kunst ein einmaliger Versuch, das Geniale als plastischen Ausdruck wieder zu geben und die geistige Überhöhung darzustellen. Klinger schuf das Werk aus eigener Initiative und Bewunderung für den Komponisten, mit der Intention einer individuellen Andacht. Folglich fand es seinen Platz nicht in der Öffentlichkeit auf einem großen Platz oder an einer Straße. Obwohl das Denkmal kein öffentliches ist, wirkt es als Teil der Denkmalentwicklung des 19. Jahrhunderts.⁶⁶⁷

Im frühen 20. Jahrhundert und im Zuge des Ersten Weltkrieges formierte sich eine Krise in Bezug auf das „klassische“ Denkmal mit seinen Inhalten, Funktionen und Darstellungsformen. Gegenüber der traditionellen Heldendarstellung bildeten sich nach der großen Zahl der Kriegsopfer und den politischen Veränderungen große Zweifel, die bestimmte Bereiche der Denkmalskunst verdrängten. Unsicherheit verbreitete sich bei Auftraggebern und Künstlern, denen die traditionelle Heldenehrung als unpassend erschien, auch im Hinblick auf die politische Situation. „Denkmäler „gedeihen“ am besten in einer Atmosphäre weitgehender Einmütigkeit [...], nicht aber dort, wo man über zentrale Fragen der Politik und damit auch über zentrale Inhalte der historischen Überlieferungen im Streit liegt“.⁶⁶⁸

Zudem war der Wandel des Künstlerstatus entscheidend. Seit Ende des 19. Jahrhunderts wuchs eine starke Entfremdung zwischen Auftraggeber, Gesellschaft und Künstlerschaft. Letztere tendierte zu experimentelleren künstlerischen Positionen, unabhängig von den positiven oder negativen Reaktionen der Betrachter. Dies barg neben der Gefahr des Scheiterns zudem die Möglichkeit von neuen und ungewöhnlichen Lösungswegen in der Darstellungsweise.⁶⁶⁹

⁶⁶⁶ Vgl. Beenken 1944, S. 477f.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd., S. 478.

⁶⁶⁸ Arndt 1985, S. 137.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd., S. 137.

Die Formgebung der Denkmäler im 19. Jahrhundert richtete sich nach der allgemeinen Stilentwicklung. Es vermischten sich das Merkmal von Abbildung der Wirklichkeit und der überlegte Rückgriff auf vergangene Motive, was sich im Medium Denkmal sinnvoll realisieren ließ. Dies hielt an, bis zunächst der Bereich der Malerei und schließlich auch die Plastik zur Abstraktion tendierten. Jene Entwicklung wurde häufig als abwegig und widersprüchlich beurteilt und galt weniger als geeignetes Mittel des subjektiven Ausdrucks und der gemeinsamen Vorstellung von verständlichen Zeichen.⁶⁷⁰ Neben der Funktion einer neuen Stilrichtung widersprachen die abstrakten Denkmäler ferner dem Glauben an die herausragende Stellung von Einzelpersonen, welche in den zahlreichen Figurplastiken des 19. Jahrhunderts dargestellt wurden. Hingegen minimierten wiederum die Kriegserlebnisse letzteren Gedanken.⁶⁷¹ „Konsequent wählten einzelne Gemeinden oder Vereine zur Gefallenenehrung nicht mehr stehende, reitende oder kämpfende Figuren, sondern überpersönliche, ungegenständliche Zeichen.“⁶⁷²

Häufig wird abstrakten oder reduzierten Denkmälern das Abstrahieren einer tatsächlichen Geschichte vorgeworfen, wohingegen schon das gegenständliche Denkmal die Realität mit anderen Mitteln abstrahierte. Feldherren oder Herrscher wurden herausgehoben und über die tatsächlich Kämpfenden sowie die Opfer der Kriege wurde geschwiegen. Das abstrakte Denkmal fixiert scheinbar um die 1960er Jahre einen Wende- und Endpunkt in der Geschichte des Denkmals, und löst die Gattung durch seine Form auf.⁶⁷³

Ist es also heutzutage noch möglich, sinnvoll Denkmäler zu setzen und wenn ja, welche Personen oder Ereignisse sind überhaupt denkmalwürdig? Gegenüber früheren Zeiten ist dies nur in geringerem Maß und mit gewissen Voraussetzungen möglich. Entgegen der abstrahierenden Kunst und der Weiterentwicklung verschiedener Medien wie Fotografie und der Massenproduktion in der Bildenden Kunst, dienten die alten Denkmäler einer allgemeineren Verständlichkeit. Sie boten eine gewisse Ästhetik und machten die dargestellten Personen oder Geschichten erkennbar, wobei gebildete Leute auch über historische Hintergründe Bescheid wissen konnten. „Je mehr ein Kunstwerk sich von anerkannten Konventionen

⁶⁷⁰ Vgl. Mittig 1987, S. 548.

⁶⁷¹ Vgl. ebd., S. 549.

⁶⁷² Ebd., S. 549.

⁶⁷³ Vgl. Mittig 1987, S. 552f.

entfernt, [...] desto schwerer kommt seine Botschaft an.“⁶⁷⁴ Demnach wurde es auch für die Künstler komplizierter, ihre Intentionen und ihre Kunst verständlich zu machen. Weg von den Auftragsarbeiten begannen die Künstler freier und unabhängiger zu arbeiten, dabei ohne Vorgabe eines bestimmten Themas oder einer definitiven Gestaltungsweise.

Zudem spielt die Städteentwicklung bereits ab dem 20. Jahrhundert eine Rolle für weitere Denkmäler. Freier Platz ist Mangel, weshalb bei der Stadtplanung fortwährend mehr Wert auf eine funktionelle Ausrichtung gelegt wird. Dabei stehen Nützlichkeit und Wirtschaftlichkeit im Fokus. Hinzu kommen die hohen Grundstückspreise, die es Gemeinden schwer machen, repräsentative Plätze und Straßen anzulegen sowie der Autoverkehr, der weitere beruhigte Zonen verhindert. Am dienlichsten bieten sich Fußgängerzonen für weitere Denkmäler an. Wenn man denn einen Platz gefunden hat, geht es um die Realisierung, die häufig durch Uneinigkeit auf der kommunalpolitischen Seite verzögert oder verhindert werden kann. Eine wichtige Frage stellt sich auch bezüglich der Denkmalfähigkeit. Über welche Personen oder Ereignisse könnte man sich überhaupt einig sein, dass sie eines Denkmals würdig wären?⁶⁷⁵

In Anbetracht dieser Problematik weichen die Städte auf Kunst im öffentlichen Raum aus. So ist auch heute noch in den Medien die Rede von Denkmalprojekten, wobei hier dem ortsgestalterischen Aspekt eine bedeutendere Aufgabe zukommt. Bevor es um aktuelle „Denkmäler“ im öffentlichen Raum Münchens geht, wird ein aktueller Blick auf die Rezeption einiger Werke Widmanns geworfen, um zu zeigen, wie mit den traditionellen Denkmälern des 19. Jahrhunderts umgegangen wird und welche Funktion sowie Bedeutung ihnen gegenwärtig noch zukommt.

⁶⁷⁴ Eberl 1989, S. 35.

⁶⁷⁵ Vgl. ebd., S. 35f.

V. AKTUELLE REZEPTION WIDNMANNS SOWIE DAS DENKMAL IM ÖFFENTLICHEN RAUM MÜNCHENS HEUTE

5.1 Würdigung alter Denkmäler durch Restaurierung?

Betrachtet man die bronzenen Denkmäler Widnmanns nun im modernen Kontext, stellt sich die Frage nach ihrer aktuellen Bedeutung und einem „sinnvollen“ Umgang mit ihnen. Rein objektiv betrachtet statten seine Skulpturen Städte künstlerisch aus. Diese Skulpturen müssen gepflegt werden, um nicht witterungsbedingt zu verfallen. Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege kümmert sich um Erhaltung und Pflege der in Bayern aufgelisteten Bau- und Kunstdenkmäler⁶⁷⁶. In bestimmtem Turnus⁶⁷⁷ werden die Bronzestandbilder der Städte durch ein spezielles Verfahren gereinigt. So fanden in den letzten Jahren auch größere Konservierungsarbeiten an einigen Denkmälern⁶⁷⁸ Widnmanns statt. Das Reiterdenkmal König Ludwig I. auf dem Münchener Odeonsplatz erstrahlt seit 2010 in neuem Glanz. Seit 1973 fanden daran keine größeren Arbeiten statt, bis im Mai 2010 die Metallrestaurierungs werkstatt *Haber & Brandner* den Auftrag zur Konservierung des Denkmals auf dem Odeonsplatz übernahm. Ziel der Restaurierung war die Abnahme der Verschmutzungen und Schadstoffkrusten. Zudem galt es, das Denkmal mit

⁶⁷⁶ siehe: Bayerischer Denkmal-Atlas vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, http://geoportal.bayern.de/bayernatlas-klassik/ScjBzRlZ5V9pHDLEe7mDYDhps9qgsHsX_nUY3KSJPaW_jG623HWEixZ_nO6i32NH-ZzX31bHiic7QHiXpHW-uQrqe9BVlNCRmdb1RfVnv5jsCkjbybbsmCDyyRblC2JX/Scjf9/HDL3f/b1R22/zX344, aufgerufen am 24.02.2017.

⁶⁷⁷ Wenn eine Bronze im Freien restauriert worden ist und anschließend die Oberfläche mit Wachs konserviert wurde, so empfiehlt sich die jährliche Kontrolle. Die Wachskonservierung ist reversibel, d.h., die Wachsschicht baut sich ab und düntt aus, sodass stark bewitterte Bereiche wieder heller werden. Diese Bereiche können mit relativ wenig Arbeitsaufwand nachgesättigt werden. In der Regel ist der Wartungsturnus von den Bewitterungs- und Standortbedingungen abhängig und beträgt etwa drei bis fünf Jahre, vgl. Brendel 2017, E-Mail-Auskunft zum Thema Denkmalpflege, 28.02.2017.

⁶⁷⁸ Ein restauriertes Denkmal Widnmanns ist das Bronzestandbild des Fürstbischof Franz Ludwig von Erthal in Bamberg aus dem Jahr 1865 (WV-Nr. 13). Weiteres zum Erthal-Denkmal siehe: GHA, KK König Ludwig I., 50/3/7 am 11.01.1863; Widnmann 2014, S. 248, 250; vgl. GHA, Nachlass König Ludwig I., 87/6/625, Widnmann an Ludwig I. am 11.04.1863; Amtsbl. Forchheim 1863, Nr. 1, S. 283; vgl. GHA, KK König Ludwig I., 50/3/7, Hüther (Hofsekretär), Widnmann Vertrag, 15.6.1862/17.6.1863, Entwurf; Bamberg 1864, S. 85; zur Schenkungsurkunde vgl. Bamberg 1864, S. 99; Illustr. Zeitung 1866, Nr. 1179, S. 83; zum ausführlichen Bericht der Enthüllung des Denkmals siehe Bamberg 1864, S. 84-99; GHA, KK König Ludwig I., 50/3/7, Programm zur Enthüllung; Illustr. Zeitung 1866, Nr. 1179, S. 84.

mikrokristallinem Wachs zu konservieren. Des Weiteren mussten die geschädigten Sockel- und Gesims-abdeckungen mit Bleiblech neu abgedeckt werden.⁶⁷⁹

Passend zur Hochzeit Ludwig I. mit Therese von Sachsen-Hildburghausen im Jahr 1810 sowie anlässlich der Gründung des Oktoberfestes wurde das Reiterdenkmal am 29. September 2010 neu enthüllt.⁶⁸⁰ Somit waren die Restaurierungsarbeiten, pünktlich zur feierlichen Eröffnung des 200. Oktoberfests, abgeschlossen. Alle Maßnahmen wurden mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und der Unteren Denkmalschutzbehörde durchgeführt.⁶⁸¹

Der Platz, auf dem Widmanns Sailer-Denkmal, nahe des Regensburger Hauptbahnhofes von 1951⁶⁸² bis 2013 stand, geriet mit der Zeit in Kritik. Die Platzgestaltung und der Denkmalssinn waren nicht konform, denn das Standbild fand zwischen den hohen Bäumen in der Fürst-Anselm-Allee kaum Beachtung. Der Ort galt als würdelos und für den Erhalt des Monuments wenig förderlich. So wurden bereits 2002 und 2008 im Regensburger Stadtrat Anträge zur Versetzung gestellt. Zeitgleich mit der Beantragung zur Rückführung des Reiterdenkmals König Ludwigs I. in Regensburg ging der Antrag ein, das Sailer-Denkmal auf seinen ursprünglichen Standort zurückzuführen. Letzteres betreffend wurde der Antrag zunächst abgelehnt. Am 12. Dezember 2013 jedoch erklärte sich der Verein *Welterbe Kulturfonds Regensburg – Die Förderer* vor dem Stadtrat Regensburgs bereit, sämtliche Kosten für das Projekt zu übernehmen.⁶⁸³ Unter dem Vorsitz von Klemens Unger und Hermann Goß konnte nach langem Einsatz eine Rückführung des Bischofsdenkmals an seinen Enthüllungsort von 1868, den Emmeramsplatz, durchgesetzt werden.⁶⁸⁴ Die vorhergehenden Restaurierungskosten schätzte man dabei auf etwa 50.000 Euro.⁶⁸⁵ Mitgliedsbeiträge, Spenden und Sponsoren-Leistungen haben die Summe schließlich eingebbracht. Im Dezember 2013 wurde das Denkmal demontiert und auf dem Gelände der Brauerei Bischofshof Regensburg eingelagert, wo es von den erfahrenen

⁶⁷⁹ Kunst-Denkmal-Metall. Aktuelles aus dem Hause Haber & Brandner vom 24. August 2010: Konservierung des Bronzedenkmales Ludwig I. am Odeonsplatz München, vgl. <http://www.kunstdenkmal-metall.de/2010/08/konservierung-des-bronzedenkmales-ludwig-i-am-odeonsplatz-muenchen/>, aufgerufen am 20.11.2014.

⁶⁸⁰ Vgl. Putz 2014, S. 9.

⁶⁸¹ Denkmal saniert. Hier strahlt der König wie neu, vgl. <http://www.tz.de/muenchen/stadt/denkmal-saniert-hier-strahlt-koenig-wie-neu-tz-918180.html>, tz-Artikel vom 15.09.2010, aufgerufen am 20.11.2014.

⁶⁸² Weiteres zum Sailer-Denkmal siehe Kapitel 3.4.2.

⁶⁸³ Vgl. Dünninger 2014, S. 212f.

⁶⁸⁴ Vgl. Heimler 2014, S. 2.

⁶⁸⁵ Vgl. Dünninger 2014, S. 213.

Metallrestauratoren der Firma *Haber & Brandner* bis Mai 2014 restauriert wurde⁶⁸⁶. Mit dem Umzug des Standbildes wollten die Förderer gleichzeitig einen Beitrag zum Katholikentag 2014 leisten. Zu diesem Anlass gab es eine Vortragsreihe mit Themen zum ehemaligen Bischof Sailer sowie über Max von Widnmann, den Künstler seines Standbildes. Der Verein Welterbe *Kulturfonds – Die Förderer e.V.* rückte damit Leben und Werk des Abgebildeten als auch des Künstlers in den Fokus. Es gelang, namhafte Wissenschaftler sowie den amtierenden Regensburger Bischof Dr. Rudolf Voderholzer dafür zu gewinnen. Am 20. Mai 2014, dem Todestag Sailers, konnte dann ein zweites Mal das Sailer-Denkmal feierlich auf dem von König Ludwig I. gedachten Standort, dem Emmeramsplatz, enthüllt werden⁶⁸⁷ (WV-Nr. 18). Sailers Blick ist wie einst zur St. Emmerams Kirche gerichtet. Obgleich durch die Neuordnung des Platzes einige Parkplätze wegfielen, vertraten mehrere Bürger die Meinung, dass weiterer Platz für das Denkmal geschaffen werden sollte.⁶⁸⁸ In der heutigen Zeit, wo es an Parkmöglichkeiten in Städten stark mangelt, wäre das Ärgernis darüber ebenso verständlich, wodurch sich wiederum die Frage nach der Aktualität und Funktion dieser klassischen Denkmäler stellt.

Generell gewinnen die Denkmäler des 19. Jahrhunderts durch die Restaurierungsmaßnahmen erneut an Aufmerksamkeit. Die dargestellte Person, ihr ursprünglicher Aufstellungsanlass und teilweise die Künstler der Werke rücken wieder in den Fokus. Ob man aber bei diesem technischen Vorgang der Restaurierung von einer „Würdigung“ des jeweiligen Denkmals sprechen kann, sei dahin gestellt. Handelt es sich dabei doch um vom Staat oder der Stadt vorgeschriebene Denkmalpflege, die zur Erhaltung eines schöneren Stadtbildes dienen soll, aber kunsthistorisch auf den ersten Blick weniger Bedeutung mit sich bringt. Im Falle des Restaurierungsprojekts um das Standbild Sailer, wo es gleichzeitig um die Person sowie die Geschichte seines Denkmals ging, ist der Begriff Würdigung angebrachter. Der ursprüngliche Sinn und Zweck des Denkmals sollten der Gesellschaft wieder in Erinnerung gerufen werden. Dadurch erst konnten Restaurierung und Rückführung schließlich realisiert werden.

Der aktuellsten Renovierung durfte sich das Orlando di Lasso-Denkmal am Promenadeplatz in München unterziehen. Im Sommer 2016 wurde es für

⁶⁸⁶ Auf den genauen Vorgang der Restaurierung wird im folgenden Exkurs-Kapitel eingegangen.

⁶⁸⁷ Vgl. Heimler 2014, S. 2.

⁶⁸⁸ Vgl. Dünninger 2014, S. 213.

Pflegearbeiten eingerüstet, um dann schonend abgestrahlt, nachpatiniert und mit Wachs heiß konserviert zu werden. Gleichzeitig wurde der Natursteinsockel gereinigt.⁶⁸⁹

EXKURS: Technischer Vorgang der Restaurierung eines Bronzedenkmals am Beispiel des Bischof Johann Michael Sailer-Standbilds in Regensburg

Der Punkt 3.3 beschäftigte sich mit dem Verfahren zur Herstellung von Bronzedenkmälern. Da diese bis in die Ewigkeit wirken sollen, ist es wichtig zu zeigen, wie sie sich mit der Zeit entwickelt haben und für weitere Generationen erhalten werden.

Zum Zeitpunkt ihrer Enthüllung hatten die gegossenen Standbilder ein bronzefarbenes metallisches Aussehen (Abb. 18). Nach der Aufstellung wurde eine regelmäßige „Sonnabendwäsche“ empfohlen, die jedoch über die Jahrzehnte nicht durchgehalten werden konnte. Als dann der SO₂ Gehalt in der Luft im 20. Jahrhundert dramatisch anstieg, veränderten die Bronzen durch rasche Korrosion ihr Aussehen von dumpf schwarz zu dem schwarz-grünen Aussehen, an das man heute gewöhnt ist.⁶⁹⁰ Im Urzustand, noch Orangebraun bis Goldgelb, verfärbt sich die Bronze durch Oberflächenkorrosion bei Regen in ein dunkles Braun bis sie schließlich schwarz wird. Nach gewisser Zeit erscheinen durch das Schwarz kleine, grüne Durchbrüche, deren Fläche sich vergrößert, bis die Bronze letztlich vollständig grüne Farbe angenommen hat. Die meisten Figuren erreichen im Stadium Schwarz mit großflächigen Gründurchbrüchen die sogenannte Patina.⁶⁹¹

Über Jahre der Witterung ausgesetzt haben die Statuen nicht mehr ihr ursprüngliches Erscheinungsbild. Die zuständigen Stellen kümmern sich nach und nach um die Reinigung und Konservierung ihrer Denkmäler.

Folgender Exkurs behandelt das Restaurierungsverfahren bei Großplastiken aus dem 19. Jahrhundert. Es soll dargestellt werden, welche Methoden und Möglichkeiten es heute gibt und gleichzeitig gewährt er einen zusätzlichen Einblick in die Gussmethoden der damaligen Zeit. Anhand des Bischof-Sailer-Denkmales wird hier der technische Vorgang der Restaurierung von Bronzedenkmälern erläutert. Als Quelle diente der Bericht der damit beauftragten Restaurierungswerkstätte von

⁶⁸⁹ Vgl. Hutter 2016, aufgerufen am 11.05.2016.

⁶⁹⁰ vgl. Brendel 2017, E-Mail-Auskunft zum Thema Denkmalpflege, 28.02.2017.

⁶⁹¹ Vgl. Gruber 1999, S. 130, 132.

Haber & Brandner. Wie bereits klar wurde, hat die Firma Erfahrung mit Werken Widnmanns. 2010 waren sie mit der Restaurierung der Reiterdenkmäler für König Ludwig I. in Regensburg und München beauftragt. Zudem wurde das Denkmal des Fürstbischof Franz Ludwig von Erthal in Bamberg von derselben restauriert.

Das Denkmal des Bischof Johann Michael Sailer, gefertigt von Widnmann, steht auf einem drei Meter hohen Sockel und misst selbst eine Höhe von 3,15 Metern. Der Bischof trägt kein typisches Bischofskostüm. Er ist bekleidet mit Mozetta, Mantel und Chorhemd. Sein Kopf ist mit einer Perücke bedeckt und um den Hals trägt er die Bischofskette mit Kreuz. Die linke Hand hält ein unbeschriftetes, aufgeschlagenes Buch (WV-Nr. 18).

Das Denkmal Sailers wurde im Laufe des Zweiten Weltkrieges, 1942, demontiert und auf den Glockenfriedhof nach Hamburg transportiert, wo es der Rüstungsindustrie zum Opfer fallen sollte. Jedoch konnte die Einschmelzung Sailers verhindert werden und das Denkmal nach dem Krieg zurück nach Regensburg geführt werden.⁶⁹² Da der Figur die Hände fehlten, ergänzte sie die Firma, damals nur Haber, gegen fünf Kilo Altkupfer im Wert von 210 Mark.⁶⁹³ So konnte das Denkmal am 11. November 1951 wieder enthüllt werden. Da es nicht möglich war, die Figur an ihrem ursprünglichen Platz aufzustellen, entschied sich die Stadt Regensburg, nach Verhandlungen mit betreffenden Grundstückseigentümern und der Deutschen Bundesbahn, das Denkmal in den Hauptbahnhofanlagen aufzustellen⁶⁹⁴, wo es bis Ende 2013 stand.⁶⁹⁵

Im vorangegangenen Kapitel zum Bronzegussverfahren wurde erläutert, dass das Denkmal in mehreren Teilen gegossen wurde, die dann durch Verschraubung zusammengefügt wurden. Es zeigte sich, dass die Gussteile überlappend miteinander verschraubt und zum Teil Stege mit angegossen wurden. Die Figur wurde ohne

⁶⁹² Der Regensburger Konservator und Museumsdirektor Dr. Walter Boll bewahrte das Denkmal vor der Einschmelzung und war nach dem Krieg für die Rückführung nach Regensburg verantwortlich vgl. Heimler 2014, S. 2; vgl. Dünninger 2014, S. 211f, Nachtrag von Konrad Baumgartner: Das Sailer Denkmal wurde von der Stadt Regensburg gegen 1.000 Mark von den Zinnwerken Wilhelmsburg zurückgekauft. Diese hatten damals den Materialwert des Denkmals an das Reich bezahlt. Durch die Vermittlung von Friedrich W. Schilling, Glockengießer in Heidelberg und Verwalter für Kirchenglocken und Statuen im Auftrag der Britischen Militärregierung, stimmte diese auch der Rückführung zu. Schilling war es auch, der das Bischöfliche Ordinat Regensburg mit einem zugesandten Foto um die Identifizierung der Figur als Sailer-Denkmal bat.

⁶⁹³ Vgl. Dünninger 2014, Nachtrag Konrad Baumgartner, S. 214.

⁶⁹⁴ In der Zeit des dritten Reiches wurde am Emmeramsplatz ein Löschteich angelegt. Zwar wurde der Teich nach dem Krieg abgelassen, sollte aber dennoch erhalten bleiben, vgl. Dünninger 2014, S. 212.

⁶⁹⁵ Vgl. Heimler 2014, S. 2.

Stützkonstruktion gegossen und ist somit selbsttragend ausgeführt. Die Schrauben, die man zum Montieren verwendete, sind ebenfalls aus Bronze und daher die Schraubenköpfe mit grüner Patina überzogen. Nach dem Guss ergaben sich Risse und Fehlstellen, die durch passgenaue Bronze-Flickungen und spätere Ziselierung angepasst wurden und die heute nur durch minimale Spaltbildungen sowie unterschiedliche Patinafärbung auf Grund abweichender Legierungsbestandteile zu erkennen sind.⁶⁹⁶

An der Figur zeigen sich einige Altreparaturen als Spuren vorhergegangener Eingriffe. Die Hände des Denkmals wurden wahrscheinlich beim Transport nach Hamburg 1930 abgetrennt und gingen verloren. Vor der Wiederaufstellung 1951 modellierte man sie neu, später wurden sie durch die Firma Brandner gegossen und mit Bronzeschrauben und Bronzeflickungen an den Nahtstellen angebracht.

Befestigt war das Denkmal mit drei Eisenverschraubungen am Steinsockel, die an der Oberseite mit der Bronze verschweißt und am Sockel mit Schnellzement irreversibel verklebt wurden. Diese Befestigung montierte man wohl erst beim Standortwechsel in die Fürst-Anselm-Allee, nahe des Regensburger Hauptbahnhofs.⁶⁹⁷

Mit den Jahren hat sich das äußere Erscheinungsbild der Oberfläche stark verändert. Saurer Regen und Luftverschmutzung ließen die Oberfläche des Denkmals von metallisch glänzend zu schwarzgrau bis hellgrün werden. Auch der Standort in der Allee unter den vielen Bäumen hat durch Harz- und Blütenstaubkrusten seine Spuren hinterlassen. Die Patina war an einigen Stellen sehr dick aufgewachsen, so dass sie teilweise auf- oder abgeplatzt war. Das Standbild zeigte verschiedene Patinaausprägungen, Grünpatina, Schwarzpatina und Rieselpatina. Die Grünpatina findet sich vor allem an den beregneten Stellen und führt langfristig durch einen Korrosionsprozess zum Verlust der künstlerischen Oberfläche. Die Schwarzpatina bildet einen starken Kontrast zur hellgrünen Patina und ist überwiegend an weniger beregneten Stellen zu finden. Diese bildet eine dünne, harte Schicht über der ursprünglichen, oft gut erhaltenen Bronze. Diese Schicht entwickelt sich aus Staub und Ruß. Die sogenannte Rieselpatina entsteht durch Rinsale vom Regen, die an der Figur herunterlaufen. Es entstehen hellgrüne, senkrechte Streifen, die in die Stellen

⁶⁹⁶ Vgl. Heimler 2014, S. 3.

⁶⁹⁷ Vgl. ebd., S. 4.

mit schwarzer Patina übergehen und daher für ein unruhiges Bild des Werkes sorgen.⁶⁹⁸

Hinzu kommen Krustenbildungen an verschiedenen, eher versteckten Stellen, bestehend aus Gips, Korrosionsprodukten, Ruß und Schmutzablagerungen, dazu Salzausblühungen und Rostspuren.

Mechanische Schäden am Standbild ergaben eine auf 30 Zentimeter aufgerissene Naht zwischen zwei Gussteilen an der Rückseite des Gewandes, zum anderen war die linke Hand am Ansatz etwa einen Zentimeter weit aufgeklafft und dadurch instabil. Brüche und Fehlstellen gab es keine.⁶⁹⁹

Nach Bestandsaufnahme des Zustandes wurden bestimmte Restaurierungsmaßnahmen vorgenommen. Ziel der Restaurierung war die statische Sicherung und Konservierung der Oberfläche durch schonende Abnahme des Schmutz- und Korrosionsschichten, Oberflächenkonservierung, Einbau einer neuen Befestigungskonstruktion aus Edelstahl in der Plinthe und eine standsichere Aufstellung auf dem Steinsockel. Zunächst musste das Denkmal demontiert und transportiert werden. Mit Hilfe eines Autokrans wurde es geborgen. Um das Denkmal standfest am Steinsockel zu verankern und wieder aufstellen zu können, wurde mittig eine neue Verankerungskonstruktion hinzugefügt, eine U-Schiene aus Edelstahl. Diese Schiene wurde mit zwei reversiblen Bronzeschrauben seitlich an der Plinthe befestigt. Die offene Naht der linken Hand wurde punktuell geschweißt um ein Abbrechen vorzubeugen.

Das Denkmal wurde im ersten Schritt gereinigt und die historisch gewachsene Patina unter Verwendung verschiedener Methoden und Werkzeuge wie Skalpell, spezielle Freilegemesser, Bürsten und Vlies, freigelegt. Nach den mechanischen Freilegungsvorgängen wurde an feineren Stellen der Staub nochmals trocken mit Pinseln abgebürstet und abgesaugt. Abschließend erfolgte eine Nassreinigung mit feuchten Mikrofasertüchern.⁷⁰⁰

Nachdem alle Fügenähte nach Stabilität geprüft wurden, verschloss man die offenen Nahtstellen am Rücken und an den Händen durch Kitten mit Polymerkitt.

Die Konservierung erfolgte durch eine reversible Beschichtung mit einem säurefreien Mikrokristallinwachs mit der Eigenschaft eines hohen Schmelzpunktes.

⁶⁹⁸ Vgl. Heimler 2014, S. 5f.

⁶⁹⁹ Vgl. ebd., S. 7f.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd., S. 9f.

Dadurch lässt sich der Korrosionsvorgang deutlich verzögern und Verschmutzungen wie Graffitis oder andere, leichter entfernen, ohne die Patina anzugreifen. Für das Auftragen des Wachsес erwärmt man die Oberfläche in Abschnitten auf etwa 80 Grad Celsius, so dass es tiefer in die Patinaschichten und Poren eindringen und einen geschlossenen Überzug bilden kann. Aufgetragen wird das Wachs mit Pinseln. Um eine einheitliche und glatte Oberfläche zu erlangen, erfolgt der Auftrag dreifach, wobei die Oberfläche zwischen jedem Schichtauftrag wieder erwärmt wird, um einen gleichmäßigen Verlauf des Wachsес zu erzielen. Schließlich verdichtete man die Schicht noch mit weichen Bürsten und Baumwolltüchern. Da die Konservierung reversibel ist, muss sie in bestimmten Abständen überprüft und im Falle gesäubert oder erneuert werden.

Zu erkennende Fehlstellen wurden mit farbigem Wachs ausgeglichen und mit einer nochmals darüber gelegten, dünnen Wachsschicht der übrigen Oberfläche angepasst. Die senkrechten hellgrünen Streifen im Gesicht und am Körper wurden ebenfalls mit farbig pigmentiertem Wachs retuschiert.

Bereits einen Tag vor der feierlichen Enthüllung am 20. Mai wurde das Bischofdenkmal an seinen neuen, respektive alten Aufstellungsort transportiert und mit zwei Edelstahlankern reversibel montiert.⁷⁰¹ Die durch die Konservierung entstandene, extrem glänzende Silhouette ist für die denkmalsgewohnten Augen eher ungewöhnlich und verstärkt das würdevolle und gleichzeitig erhöhte Erscheinungsbild Bischof Sailers.

Nicht nur durch den Vorgang der Restaurierung und Pflege seiner Denkmäler erfuhr Widnmanns Werk erneute Aufmerksamkeit. Im nachstehenden Kapitel geht es um folgende Denkmäler des Bildhauers, die einer Art „Doppelfunktion“ unterzogen wurden.

⁷⁰¹ Vgl. Heimler 2014, S. 11f.

5.2 Denkmäler im doppelten Einsatz – Entehrung oder Symbiose?

5.2.1 Castor und Pollux und Andreas Weizsäckers *Contrade dell' Arte*

Neben Restaurierungsmaßnahmen erfuhren zwei Denkmäler Max von Widnmanns indirekte Beachtung, indem sie für künstlerische Zwecke eingespannt wurden oder zur Vorlage dienten, wie im Falle des folgenden Kunstwerkes.

Contrade dell' Arte zählt zu den Hauptwerken des Bildhauers Andreas von Weizsäckers (1956-2008)⁷⁰² und befindet sich heute in der Pinakothek der Moderne in München (Abb. 19).⁷⁰³ Es ist ein hoher, weißer Sockel, der im Zentrum der Arbeit steht. Jedoch trägt dieser Sockel keine Figur, sondern ist komplett leer und dient somit nicht wie gewohnt der Funktion, etwas Bestimmtes zu präsentieren. Erst am Fuß des Sockels zeigt sich in den Raum eingreifend eine Gruppe plastischer Formen aus handgeschöpftem, weißem Papier. Man erkennt in den Elementen halbe Pferdeköpfe, Arme, Hufe und Beine. Es wirkt so, als wäre ein Pferd vom Sockel gesprungen und in seine Einzelteile zerbrochen, oder als wäre es verschwunden und hätte lediglich seine Detailabformungen, ähnlich wie eine abgelegte Schlangenhaut, hinterlassen.⁷⁰⁴ Der Künstler Andreas von Weizsäcker überzog 2003 Widnmanns Reiterfiguren Castor und Pollux⁷⁰⁵ (WV-Nr. 54) an der Freitreppe der Akademie der Bildenden Künste in München mit nassem Büttenpapier. Nach dem Trocknen zerlegte er die genommene Hülle mit Gestalt der Pferde in einzelne Stücke und schuf so sein Werk *Contrade dell' Arte*. 2012 wurde diese Arbeit mit Hilfe der Hypo-Kulturstiftung von den Staatsgemäldesammlungen erworben. Da es als Rauminstallation angeordnet ist, „[...] trügt der erste Blick, der hier nur eine

⁷⁰² Weiteres zu Leben und Werk Andreas von Weizsäckers siehe: Hohmann und Hirsch 2014.

⁷⁰³ Bereits im Jahr 1998 hatte er das zweiteilige Pferdestandbild *Castor und Pollux* mit dem Medium der Fotografie bearbeitet. Die umfangreichste Arbeit dazu – bestehend aus acht hochformatigen schwarz-weiß Aufnahmen (Abb. 20) – zeigt lediglich Ausschnitte wie Köpfe oder Beine vor grauem bzw. weißem Hintergrund, vgl. Hirsch 2014, S. 19ff.

⁷⁰⁴ Vgl. Schwenk 2004, S. 59.

⁷⁰⁵ Sie stehen für das Synonym „unzertrennlich und ewig verbunden“, die Dioskuren, mit dem lateinischen Namen auch Castor und Pollux genannt. Mit dem Namen Dioskuren, aus dem griechischen von Dios Kouroi, die Söhne des Zeus, sind die Halb- und Zwillingssbrüder Kastor und Polydeukes aus der griechischen Mythologie gemeint. Die griechischen Jünglinge, Zwillinge göttlicher und menschlicher Herkunft, stehen als Reiterfiguren in Bronze gegossen und überlebensgroß rechts und links der Freitreppe zum Haupteingang der Akademie der Bildenden Künste in der Akademiestraße in München. Wie es dazu kam, dass sich Max von Widnmann diese beiden zu seiner Arbeit machte, ist nicht bekannt. Zu ihrer symbolischen Bedeutung in Bezug auf die Kunst-Akademie ist bisher ebenso wenig in Erfahrung zu bringen, wie über einen mythologischen Zusammenhang. Im Jahr 1886 bezog die Akademie den repräsentativen Neubau. Entworfen hatte Widnmann die beiden Figuren bereits zwischen 1877 und 1879, vgl. Widnmann 2014, S. 293; vgl. Grasskamp 2003 (1999), S. 28.

künstlerische Reiterattacke auf den Gründerzeit-Pomp der Widnmann-Plastiken sieht.“⁷⁰⁶

Weizsäckers Technik war ein langwieriger Prozess, bei dem der Künstler oft mehrere Stunden und Tage auf Gerüsten in der Öffentlichkeit zubrachte. Er begann mit nassen, vollgesaugten Büttenpapier-Bögen, die er auf seine Vorlage auflegte und mit seinen Fingerspitzen durch das dünne Papier ertastete. War das Papier getrocknet, löste er es vorsichtig von seiner Vorlage. Die abgenommenen Teile wurden schließlich in Ausstellungsräumen präsentiert. Hier ordnete er die Fragmente ohne Sockel an und verzichtete auf polychrome Setzungen. Auch das abstrahierende Weiß und die vieldeutigen Titel gehören zum Konzept. Die erkennbaren Spuren, die durch die Abnahme des Papiers entstanden sind, haben ihre metaphorische Bedeutung.⁷⁰⁷

Die Abformung von Bronzedenkmälern mit Papier⁷⁰⁸ ist an sich untypisch für den Beruf des Bildhauers, wie es Andreas von Weizsäcker war. Er arbeitete mit einem Material, das nicht für die Bildhauerei bestimmt ist. Durch das Papier konservierte der Künstler sozusagen das Dasein eines realen Gegenstandes. Er hinterfragte das Alltägliche, betrachtete die Realität von allen Seiten und holte Denkmalfiguren von ihrem Sockel. Die Motive in Weizsäckers Kunst waren die Bereiche „[...] des Privaten und des Öffentlichen, des Profanen und des Luxus, des Flüchtigen und des über Jahrhunderte Dauerhaften, der Natur und der Technik“.⁷⁰⁹

Im Falle von *Contrade dell'Arte* holte Weizsäcker die „Dioskuren“ im übertragenen Sinn von den Sockeln und zerlegte sie in Einzelteile, um sie schließlich neu und in einem anderen Material anzuordnen. Somit wurden sie aus ihrem eigentlichen und charakteristischen Zusammenhang herausgelöst. Die einzelnen Fragmente ergaben eine ganz eigene, filigranere Komposition und scheinen sich damit von ihrer ursprünglichen starren Art zu befreien sowie von ihrer festen Basis, dem Sockel, zu lösen.⁷¹⁰

Weizsäcker beschäftigte sich unter anderem mit der Bedeutung der Bildhauerei für den Öffentlichen Raum und der Aktualität von Denkmälern über Generationen hinweg. Es ging ihm dabei um Lesbarkeit von Symbolen und Integration von

⁷⁰⁶ Altmann 2012, <http://www.merkur-online.de/aktuelles/kultur/kunst-pferdefluesterer-2472166.html>, vom 24.8.2012.

⁷⁰⁷ Vgl. Hirsch 2014, S. 20.

⁷⁰⁸ Weizsäcker wählte dabei sein Papier genau aus, er achtete auf Tönung, auf das was vorher darauf gedruckt war und woher der Baum dafür stammte, vgl. Hirsch 2014, S. 25.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 20.

⁷¹⁰ Vgl. Schwenk 2004, S. 59.

Denkmälern zwischen Angleichung und Abweichung in einer sich verändernden Umgebung. Zudem thematisierte er auch den Sockel mit seiner exponierten und Distanz schaffenden Funktion. Skulpturen, die für die kollektive Verbreitung beim öffentlichen Volk bestimmt waren, formte er ab, ordnete sie am Boden neu an und montierte sie an Wände oder Decken. „Weizsäcker hebt dazu Hierarchien auf und wendet sich explizit gegen das Monumentale. An die Stelle der Bronze tritt das Papier“⁷¹¹ und so resultiert, dass seine Skulpturen in der Abformung das verbergen, „[...] was wir als Äußeres sahen, im Innern. Und sie zeigen ihre Sujets kopfüber und bringen Dinge von draußen nach drinnen und erwecken Stilles zu Leben und bringen Lautes zum Schweigen [...]“^{712 713}

Bei seinen Reproduktionen verzichtete Weizsäcker auf den klassischen Sockel und legt sie damit auf gleicher Ebene zu unseren Füßen, wodurch ein unvorenommenes Sehen bewirkt wird. Durch die Fragmentierung löste er sie zudem aus ihrem eigentlichen historischen Zusammenhang.

5.2.2 Denkmal Orlando di Lassos als Michael-Jackson-Erinnerungsstätte

Max von Widnmanns Denkmal des Tondichters Orlando di Lasso erfährt seit 2009 eine besondere Aufmerksamkeit. Als in diesem Jahr der Popmusiker Michael Jackson starb, haben seine bayerischen Fans die bronzenen Statue di Lassos auserwählt, um dessen Sockel mit zahlreichen Erinnerungen, Fotos, Briefen, Blumen und Kerzen des Pop-Stars zu schmücken. So wurde aus dem Orlando di Lasso-Denkmal gleichzeitig eine Michael Jackson-Erinnerungsstätte – es entstand ein Denkmal mit Doppelfunktion. Nun stellt sich die Frage, warum das Andenken speziell um das Denkmal Widnmanns postiert wurde? Hier spielt wesentlich die Tatsache eine Rolle, dass Michael Jackson, wenn er in München zu Gast war, stets im Hotel Bayerischer Hof am Promenadeplatz gegenüber der Statue residierte. Immer dann versammelten sich die Fans auf dem Grünstreifen des Platzes, um einen Blick auf den Star zu erhaschen. Passender Nebeneffekt für Orlando di Lasso ist, dass beide Musiker waren und der Renaissance-Künstler mit Sicherheit durch den King of Pop wieder mehr Beachtung findet. Ohne ihn hätte es di Lasso nicht in so

⁷¹¹ Hirsch 2014, S. 22.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Vgl. ebd., S. 19ff.

manchen Reiseführer des 21. Jahrhunderts geschafft.⁷¹⁴ Ursprünglich sollte diese Schrein-Einrichtung vorübergehend sein, hält sich aber mittlerweile seit knapp acht Jahren. Da dies der Figur Orlando di Lassos in keiner Weise Schaden oder Ähnliches zufügt, wird sie weiter geduldet, wobei aus denkmalfachlicher Sicht eine dauerhafte Doppelnutzung keine Lösung ist.⁷¹⁵

Das wesentliche und zukünftige Anliegen der Fans ist es daher, ein eigenes Denkmal für Michael Jackson zu errichten. Zu diesem Zweck sammeln sie Unterschriften sowie Spenden, um es zu finanzieren und schließlich der Stadt zu schenken. Die Kosten belaufen sich dabei wohl auf rund 70.000 Euro. Der Wunsch ist eine bronzenen, lebensgroße Statue, die bis ins nächste Jahrhundert standhält. Doch die für Entscheidungen dieser Art zuständige Stadtverwaltung, hat diesbezüglich bislang nichts genehmigt, da auf dem Promenadeplatz nicht noch weitere Denkmäler stehen sollen.⁷¹⁶

Mit dem Wunsch einer Michael-Jackson-Statue wird die Tradition des klassischen Denkmals des 19. Jahrhunderts wieder geweckt. Der Ursprungsgedanke, eine Person der Gegenwart über die Zeit hinaus zu verewigen, wird erneut aktuell. Es zeigt sich eine Art Sehnsucht nach einer plastischen Erinnerungsstätte „zum Anfassen“ und interimsmäßig bietet sich in diesem Fall die Form des di Lasso-Sockels als angemessen und praktisch an.

Die Michael-Jackson-Erinnerungsstätte, die auch bei Touristen und Einheimischen den Blick auf sich zieht, zeigt die Aktualität des Widmann'schen Werkes durch die gegenwärtig künstlerische Symbiose. Von dieser neuen Aufmerksamkeit profitieren beide, altes wie neues Denkmal, auch wenn die Denkmäler nicht in direktem Bezug zueinander stehen.

Auf Grund von Renovierungsarbeiten im Sommer 2016 musste das Jackson-Denkmal zunächst weichen. Nach Abschluss der Arbeiten ermöglichte der Freistaat den Wiederaufbau der Gedenkstätte, allerdings in geordnetem und denkmalschutzrechtlichem Verfahren. Die Genehmigung und damit das künftige Aussehen übernahm die Untere Denkmalschutzbehörde.⁷¹⁷ Weiterhin dient also der Sockel Orlando di Lassos als Erinnerungsschrein, jedoch in kleinerem Ausmaß (Abb. 21).

⁷¹⁴ Vgl. Forster 2016.

⁷¹⁵ Vgl. Schmidt 2010, aufgerufen am 05.11.2014.

⁷¹⁶ Vgl. Eberle 2010, aufgerufen am 05.11.2014.

⁷¹⁷ Vgl. Hutter 2016, aufgerufen am 11.05.2016.

Bereits 2013 kam in direkter Nachbarschaft eine ähnliche Kunstsymbiose zustande: Der britische Künstler David Shrigley griff die Idee auf und gestaltete vorübergehend am Denkmal des Kurfürsten Max II. Emanuel, entworfen von Widmanns Kollegen und Schwager Friedrich Brugger, ein Doppeldenkmal für Michael Jacksons Schimpansen Bubbles. Das Werk war Teil des temporären Projektes *A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich*, das sich sowohl mit der Kunst im öffentlichen Raum Münchens als auch mit der gegenwärtigen Bedeutung und Funktion von traditionellen Denkmälern beschäftigte.

5.3 Erweiterung des Denkmalbegriffs am Beispiel des temporären Münchener Kunstprojekts *A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich*

5.3.1 Konzept und Gestaltung

Der Begriff des Denkmals dehnte sich im Laufe des 20. Jahrhunderts aus, wurde zudem neu interpretiert sowie differenziert, bis zu der Erkenntnis, dass es nicht den einen Begriff des Denkmals gibt, sondern eine Pluralität von Begriffen wie Baudenkmal, Industriedenkmal oder Naturdenkmal.⁷¹⁸

Mit der Industrialisierung Anfang des 20. Jahrhunderts, wurde das Beständige an den vorhandenen Denkmälern kritisiert und sie erfuhren kontinuierlich weniger Beachtung durch ihre Unauffälligkeit.⁷¹⁹

Erster und zweiter Weltkrieg trugen mit sich, dass man keine Denkmäler nach klassischer Art der Heldenverehrung mehr schuf. Es entstand eine Vielzahl Kriegerdenkmäler zur Ehrung der Opfer sowie Mahnmale⁷²⁰. Damit wollte man sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen und erinnerte mit zahlreichen ungegenständlichen und abstrakten Denkmälern an die Opfer als auch Gegner.⁷²¹

Nach somit „vollzogener Vergangenheitsbewältigung“ ebbte die Denkmaltradition ab. Die 1960er Jahre sprengten die Grenzen der Kunst und brachten neue Richtungen

⁷¹⁸ Vgl. Reuße 1995, S. 14f.

⁷¹⁹ Vgl. ebd., S. 126.

⁷²⁰ Mahnmal hat seit 1945 die Bedeutung, sich beschwörend gegen die Wiederkehr des Erinnerten zu wenden, statt Nacheifern und Umkehr zu fordern, vgl. Mittig 1987, S. 556.

⁷²¹ Vgl. Reuße 1995, S. 278ff.

wie Happening und Fluxus zum Vorschein, die im extremen Kontrast zum traditionellen, starren Denkmal standen.⁷²²

Ab den 1970er Jahren machte die Kunst der Plastik den Schritt aus dem Museum heraus und lenkte die Aufmerksamkeit in Form von Kunst im öffentlichen Raum auf sich. Die Künstler setzten sich mit dem täglichen Lebensraum ihrer Betrachter auseinander, wodurch sie neue inhaltliche und räumliche Zusammenhänge herstellen wollten. Zudem gerieten ungegenständliche Denkmäler und deren Lesbarkeit zunehmend in den Fokus.⁷²³

Der Begriff der Denkmalerweiterung entwickelte sich in den letzten Jahrzehnten also durch neue Formen des Dargestellten, die das Abstrakte beinhalten, aus Filmen, Tönen und weiteren Medien bestehen können oder erweitert wurden. Künstler entdeckten zunehmend den öffentlichen Raum der Städte als Feld ihres künstlerischen Arbeitens. Als Folge entstanden Werke außerhalb von Galerien und Museen.⁷²⁴ Häufig dienen dabei auch traditionelle und vorhandene Denkmäler als Ansatzpunkt für die Umsetzung von Werken vieler Künstler.

Das im öffentlichen Raum Münchens gehaltene Projekt *A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich* wurde auf Einladung der Stadt München vom skandinavischen Künstlerduo Michael Elmgreen (geboren 1961 in Kopenhagen, Dänemark) und Ingar Dragset (geboren 1969 in Trondheim, Norwegen) kuratiert.⁷²⁵ Das temporär angelegte Kunstprojekt fand zwischen Januar und September 2013 statt. Hauptmotivation bildete die allgemeine Frage danach, was öffentlicher Raum überhaupt ist. Mehrere internationale Künstler beschäftigten sich in insgesamt 17 Einzelprojekten auf verschiedene Art und Weise mit dem Thema und widmeten sich mit ihren Werken dem Münchener Stadtzentrum.⁷²⁶ Vom Kulturreferat wurde das unkonventionelle und neuartige Münchener Großprojekt mit 1,2 Millionen Euro

⁷²² Vgl. Reuße 1995, S. 287ff.

⁷²³ Vgl. ebd., S. 13.

⁷²⁴ vgl. Büttner C. 1997, S. 173ff.

⁷²⁵ Das norwegisch-dänische Künstlerduo Elmgreen und Dragset arbeitet seit 1995 zusammen. Ihre Arbeiten wurden weltweit in einer Vielzahl von Einzelausstellungen in verschiedenen Kunstinstitutionen gezeigt, darunter Serpentine Gallery und Tate Modern in London, Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam, ZKM Museum für Neue Kunst in Karlsruhe, The Power Plant in Toronto, MUSAC in Léon sowie in der Kunsthalle Zürich. Zu sehen waren ihre Werke zudem auf den Biennalen von Berlin, São Paulo, Gwangju, Moskau, Singapur sowie Istanbul. 2009 wurden sie für ihre Ausstellung *The Collectors* in den Pavillons der Nordischen Staaten und Dänemarks auf der 53. Biennale Venedig ausgezeichnet, vgl. http://aspacecalledpublic.de/ascp4.html#elmgreen_dragset, aufgerufen am 28.02.2017.

⁷²⁶ Vgl. Presseinformation ASCP, 03.10.2013, S. 1.

unterstützt und umgesetzt.⁷²⁷ Im Rahmen dieses Projekts kamen Arbeiten von Künstlern aus Ländern wie Malaysia, Kolumbien, USA, Großbritannien, Frankreich, Italien, Skandinavien sowie aus Deutschland und München zur Präsentation.⁷²⁸

Folgende Frage wurde unter anderem behandelt: Welchen Wert hat der öffentliche Raum, der im Laufe der Zeit einer Bedeutungsverschiebung unterlag? Zu früheren Zeiten dienten öffentliche Räume schwerpunktmäßig als Ort der Versammlung oder als Forum der Gesellschaft einer Stadt zum Austausch neuer Ideen. Im Zuge der zeitlichen Modernisierung, neuer Medien und Erfindungen wie dem Internet, verlagerten sich diese Räume zunehmend in die virtuellen Sphären. *A Space Called Public/Hoffentlich öffentlich* arbeitete mit dieser Thematik und hinterfragte sie nach einer Neudefinition und der Zukunft des öffentlichen Raumes. Dienen die öffentlichen Räume der Zukunft nur noch als Anlauforte für Touristen und wie definiert sowie identifiziert sich München durch seinen öffentlichen Raum? Diese Themen sollten durch das Projekt erschlossen werden und zu Diskussionen anregen.⁷²⁹

Münchens öffentlicher Raum ist ein homogener, gut geordneter und politisch beständiger. Bei einem Besuch berühmter Plätze trifft man selten auf gesellschaftliche Konflikte oder Probleme, sondern begegnet meist einer gewissen Ordnung und allgemeiner Zufriedenheit. Die Landeshauptstadt macht gegenwärtig einen soliden und friedvollen Eindruck. Diese nahezu makellose Oberfläche trieb das Projekt an, Konventionen zu hinterfragen und aufzuwühlen.⁷³⁰

In der Debatte um den öffentlichen Raum gilt es grundsätzlich zu fordern, diesen als einen in der Praxis weitgehend gemeinsamen Raum zu definieren: als einen Raum, der hoffentlich einer breiten Öffentlichkeit offensteht, der auf Akzeptanz von Vielfalt ausgerichtet ist und auf Ausschlusskriterien verzichtet.⁷³¹

Schon der Titel des Projektes beschreibt den offenen und fragenden Ansatz. Die präsentierten Werke machten ihre Bedeutung erst durch den Dialog mit ihrem Umfeld, in dem sie gezeigt wurden, erfahrbar. Die Künstler hatten komplett

⁷²⁷ Vgl. Küppers 2013, S. 17.

⁷²⁸ Vgl. AK Köln 2013, S. 7.

⁷²⁹ Vgl. Presseinformation ASCP, 03.10.2013, S. 1f.

⁷³⁰ Vgl. AK Köln 2013, S. 7.

⁷³¹ Ebd., S. 7.

verschiedene Herangehensweisen sowie Techniken und unterschieden sich deutlich in Planung, Inhalt und Ausführung. Gemeinsam war ihnen jedoch die Herausforderung nach den Grenzen des öffentlichen Raumes, nach unserem individuellen Verständnis zu fragen, wie wir ihn sehen, nutzen oder definieren können und wollen.⁷³²

[...] [Die] Dramaturgie [der Ausstellung] war offen und auf einen größeren Zeitraum angelegt, um im Laufe des Zusammenfindens der einzelnen künstlerischen Interventionen Raum für Neugierde, Entdeckungen und die im Titelzusatz genannte Hoffnung auf einen wachsenden Dialog in und mit der Öffentlichkeit zu schaffen.⁷³³

Über mehrere Monate hinweg wurden ab Januar 2013 die Straßen und Plätze der Münchener Innenstadt mit Skulpturen, Performances und Installationen bestückt. Zudem fand ein umfangreiches Rahmenprogramm mit Diskussionen, Vorträgen, Gesprächen und Workshops in der Rathausgalerie statt, das mit der Publikation⁷³⁴ einen wichtigen Bestandteil des Projektes bildete.

In einigen Grundgedanken des Konzeptes und umgesetzten Werken spielen genauso die „traditionellen“ Denkmäler, wie wir sie unter anderen von Max von Widnmann kennen, eine wesentliche Rolle.⁷³⁵ Im Folgenden geht es um die künstlerischen Arbeiten im Rahmen des Projektes, die konkret auf Denkmäler dieser Art Bezug

⁷³² Vgl. AK Köln 2013, S. 7, 9.

⁷³³ Presseinformation ASCP, 03.10.2013, S. 2.

⁷³⁴ Der zweisprachige (englisch und deutsch) Katalog bietet einen Überblick der am Konzept von *A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich* beteiligten Künstler und Projekte, daneben zahlreiche Interviews, Essays und Analysen des Themenfelds der Ausstellung aus interdisziplinärer Perspektive. Kunsttheoretiker, Kulturwissenschaftler, Architekten und Stadtplaner widmetn sich der Kunst im öffentlichen Raum, der Geschichte und dem Wandel des öffentlichen Lebens sowie den Facetten dessen, was man als „gebaute“ Öffentlichkeit bezeichnen kann, vgl. AK Köln 2013.

⁷³⁵ Zur allgemeinen Frage nach der Rolle der traditionellen Denkmäler heute schuf der skandinavische Künstler Ragnar Kjartansson sein Werk *Träumerei – ein Denkmal*. Kjartansson platzierte eine weiße Marmorskulptur (Abb. 22) auf den klassizistisch gestalteten Münchener Gärtnnerplatz. Auf den ersten Blick kongruierte die Skulptur einem typischen, repräsentativen, neoklassizistischen Sockel und wirkte wie ein klassisches Denkmal. Es passte sich den bekannten benachbarten Stelen mit den Köpfen Friedrich von Gärtners und Leo von Klenzes an und fiel daher nicht weiter auf. Bei genauerer Betrachtung allerdings wird diese vertraute Erscheinung durch die zu erkennende Inschrift auf dem Sockel hinfällig. Dort steht in Stein gemeißelt folgendes Zitat: „Alles was er machen wollte, war zu onanieren und Pralinen zu essen“. Bevor sich dieser „Traum“ verflüchtigen kann, wird ihm ein Denkmal gesetzt. Die Skulptur erinnerte nicht, wie gewohnt, an eine prominente Person oder bedeutsame Momente der Geschichte oder Politik, sondern vielmehr einen privaten Wunschtraum, der im Gegensatz des kollektiven Erinnerns steht. Offen lässt der Künstler, wer hier der Protagonist ist. Kjartansson wollte mit seinem Werk die traditionelle Rolle von Denkmälern im öffentlichen Raum zur Diskussion stellen. „Entstanden ist vielmehr ein Memento Mori in [...] Mischung aus Melancholie und Humor – ein Denkmal, das sich auf das Private konzentriert und versteckte, tabuisierte menschliche Wünsche und Gefühle zum Ausdruck bringt.“, AK Köln 2013, S. 82ff.

nehmen. Dabei gilt es einige Fragen zu klären: Wie nehmen heutige Künstler die historischen Denkmäler im öffentlichen Raum wahr? Befassen sich Künstler mit der Geschichtsschreibung, die gegebenenfalls an Denkmälern ablesbar ist und wie schätzen sie die aktuellen gesellschaftlichen Funktionen derer ein? Mit welchen Absichten nehmen Künstler Bezug auf bestehende Monuments und wie wollen sie damit Passanten ansprechen? Anhand konkreter Beispiele wird im Folgenden dargestellt, auf welche Art und Weise traditionelle Denkmäler beurteilt und kommentiert werden können und welche Gestaltungsmittel die jeweiligen Künstler dabei anwenden.

Einige Werke, im Rahmen des Projektes *A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich* lassen einen direkten Bezug zu traditionellen Denkmälern besonders gut erkennen. Sie befassen sich unter anderem mit deren klassischer Thematik oder wollen sie zumindest nutzen.

5.3.2 Alexander Laners *Schöner Wohnen* – eine Arbeit in und auf dem Sockel

Die Thematik des Sockels spielt bei klassischen Denkmälern, als auch beim Projekt von Elmgreen und Dragset eine individuelle Rolle. Der Künstler Alexander Laner konzipierte das Werk *Schöner Wohnen* am Münchner Wittelsbacher Platz. Als Vorlage diente der zuvor entworfene *4th Plinth Munich* der beiden Künstler Stephen Hall und Li Li Ren. Sie duplizierten den *Fourth Plinth*⁷³⁶ auf dem Londoner Trafalgar Square, der dort seit mehreren Jahren als Sockel für temporäre Kunstprojekte zur Verfügung steht.⁷³⁷ Auf dem Trafalgar Square stehen bereits drei große Denkmäler, die an nationale Helden erinnern sollen⁷³⁸. Ein vierter, dort aufgestellter Sockel, mit einem geplanten Denkmal für König William IV., blieb jedoch aus Geldmangel seit 1841 leer. Erst 1999 fand der leere Sockel wieder Beachtung und beherbergt seitdem wechselnde zeitgenössische Kunst.⁷³⁹

Der transformierte Sockel unterwandert bekannte Machtstrukturen, indem die Konstruktion und Repräsentation nationaler Identität einer künstlerischen Befragung

⁷³⁶ *Fourth Plinth* in London zeigt wechselnd zeitgenössische Kunst, weiteres dazu siehe: Gerstein 2007, S. 130-150.

⁷³⁷ Vgl. Presseinformation ASCP, 03.10.2013, S. 7.

⁷³⁸ Dort stehen die Standbilder für die Generäle Napier und Havelock, sowie ein Reiterstandbild Georgs IV.

⁷³⁹ Vgl. AK Köln 2013, S. 26.

unterzogen wird. Das Projekt bindet die kondensierte Geschichte Großbritanniens anhand der Denkmäler an die Gegenwart und gibt alternativen, multiplen Erzählungen im öffentlichen, städtischen Kontext einen Raum.⁷⁴⁰

Der auf dem Münchener Wittelsbacher Platz duplizierte, für einige Monate leerstehende Sockel, stand dort als Nachbar zu Thorvaldsens Reiterdenkmal des Kurfürsten Maximilians I. aus dem Jahr 1820 (Abb. 23 a).

Die emporgehobene Absenz stört die Ordnung der Geschichte, die mithilfe von Denkmälern im öffentlichen Raum manifestiert wird. Das Fehlen des Denkmals möchte auch hier einen neuen Denkraum eröffnen, der die Rolle nationaler Denkmäler bei der Konstruktion einer „städtischen“ oder „nationalen“ Erzählung beziehungsweise eines kollektiven Gedächtnisses hinterfragt.⁷⁴¹

Er blieb zunächst leer und sollte durch einen Wettbewerb temporär bespielt werden. Dafür wurden Künstlerinnen und Künstler aus dem In- und Ausland aufgerufen, einen Entwurf für das Projekt zu liefern. Schlussendlich fiel die Entscheidung auf Alexander Laners Konzeption *Schöner Wohnen*.⁷⁴² Laner hob die ursprüngliche Funktion des Sockels als Distanzhalter zwischen Betrachter und Skulptur auf. „Die etablierte Basis für Denkmäler im Stadtraum wird im Rahmen seines Projektes buchstäblich ausgehöhlt, um das Innere des Sockels zu „besiedeln“.“⁷⁴³

Laner nahm den *4th Plinth Munich* aus seiner gewohnten Aufgabe des monumentalen Sockels heraus und gab dem quadratischen Körper durch Umnutzung die Funktion einer besonderen Immobilie: ähnlich der Baupraxis heutzutage, in der leerstehenden Heizkraftwerkstürme oder Hochbunker umgenutzt und zu luxusartigen Eigentumswohnungen oder Lofts ausgebaut werden. Der Sockel war hohl, hatte einen Grundriss von vier Quadratmetern und wurde in einen kleinen Wohnraum mit Dachterrasse sowie kleinem Rundum-Garten ausgebaut. „Die scheinbare Privatisierung öffentlichen Raumes wird auf die Spitze getrieben [...]“⁷⁴⁴ durch die öffentliche Ausschreibung des Objektes in Immobilienforen als „luxussaniertes

⁷⁴⁰ AK Köln 2013, S. 26.

⁷⁴¹ Ebd.

⁷⁴² Vgl. Presseinformation ASCP, 03.10.2013, S. 7.

⁷⁴³ AK Köln 2013, S. 36.

⁷⁴⁴ Presseinformation ASCP, 03.10.2013, S. 7.

Baudenkmal in Toplage mit Dachterrasse⁷⁴⁵, das tatsächlich von Bürgern gemietet werden konnte. Interessenten war es möglich, den mit einem Bett ausgestatteten Sockel für eine Nacht zu nutzen und ihn dadurch als soziale Skulptur mit ihrer Anwesenheit zum Leben zu erwecken (Abb. 23 b, c).⁷⁴⁶

Zudem bildete das Konzept Anknüpfungspunkte zum Münchener Wohnungsmarkt, der, 2013 wie auch gegenwärtig, durch hohe Mietpreise und Wohnungsnot stark in der Diskussion steht. *Schöner Wohnen* war keine Skulptur im herkömmlichen Sinn, denn sie war nicht statisch, sondern involvierte soziale, performative und partizipative Ausmaße. Für 24 Stunden konnten Bewohner durch Eigennutzung des Sockels Teil der Arbeit werden. Somit wurde der bewohnbare Sockel ein nicht definierter Raum, den der jeweilige Bewohner auf Augenhöhe mit Kurfürst Maximilian I. stets neu beleben konnte. Dadurch gewann auch das statische Reiterdenkmal nebenan an Bewegung und trat aus seinem geschichtsträchtigen Hintergrund hervor. Zudem verdeutlichte sich die Vermischung von Privatem und Öffentlichem. Distanzierte Themen wie Privatisierung des öffentlichen Raumes sowie die im Gegensatz stehende Veröffentlichung des Privaten machten auf sich aufmerksam und konnten hinterfragt werden.⁷⁴⁷

Denkräume, die es zu erschaffen gilt, lassen traditionelle Denkmäler als eine Art Sender erscheinen. Sie sollen bestimmte Informationen und Gefühle an die Empfänger – also die Passanten – schicken, die jedoch nicht immer erreicht wurden und werden. So wurde den Denkmälern eine gewisse Unsichtbarkeit zum Hauptmerkmal und es stellt sich die Frage, ob damit dem Künstler der Werke automatisch dieselbe Eigenschaft zukommt? Bedingt durch die Veränderung der Sehgewohnheiten jedoch „passiert“ es Denkmälern, dass sie wieder mehr Beachtung finden. Schon banale Umnutzungen und Umfunktionierungen können uns zu Aussagen von Denkmälern hinführen. So auch im Falle des nächsten Werkes, womit sich positive sowie negative Gefühle bei Passanten hervorrufen ließen, wodurch ein allgemeines Interesse geweckt und sich ein Diskurs entwickelte.⁷⁴⁸

⁷⁴⁵ Süddeutsche.de, 6. Juni 2013, S. 3, <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/kunstprojekt-a-space-called-public-alles-was-er-machen-wollte-war-zu-onanieren-1.1688811>, aufgerufen am 27.02.2017.

⁷⁴⁶ Vgl. Presseinformation ASCP, 03.10.2013, S. 7.

⁷⁴⁷ Vgl. AK Köln 2013, S. 36f.

⁷⁴⁸ Vgl. Westheider 1993, S. 129.

5.3.3 David Shrigleys *Bubblesplatz* als zweites Doppeldenkmal

2013 kam in direkter Nachbarschaft zum oben beschriebenen Orlando di Lasso- und Michael Jackson-Doppel-Denkmal eine ähnliche Kunstsymbiose zustande: Der britische Künstler David Shrigley griff die Idee auf und gestaltete vorübergehend am Denkmal des Kurfürsten Max II. Emanuel ein Doppeldenkmal für Michael Jacksons Schimpansen Bubbles. Die Installation *Bubblesplatz* (Abb. 24) beschäftigte sich mit der Thematik, wer über Denkmäler im öffentlichen Raum zu bestimmen hat.⁷⁴⁹ Auch *Bubblesplatz* stand nicht in direkter Verbindung mit dem Standbild, an dessen Sockel es angebracht wurde. Shrigley kommentierte hiermit die aktuellen Debatten um Bedeutung sowie Funktion von Denkmälern und stellte die Fragen, wer Erinnerungen im öffentlichen Raum beeinflusst als auch bestimmt und wie sich Orte des Erinnerns verändern. Zudem hinterfragte er, wem überhaupt gedacht werden kann und welche Art und Weise dabei angemessen erscheint.⁷⁵⁰

Geschmückt wurde das Denkmal, dem Thema entsprechend, mit Gummispielzeug, Bananen-Girlanden und kleinen Windrädern. Entgegen der ursprünglich angedachten Funktion, eine Person der Hochkultur zu ehren, wurde es zum Schrein für einen Schimpansen. Genau darin liegt das beabsichtigte Ziel des Künstlers. Durch die Transformation des Denkmals spiegelte Shrigley auf kritisch-ironische Weise wieder, welche aktuelle Rolle die traditionellen Denkmäler im öffentlichen Raum einnehmen und in welchem Verhältnis sie zur heutigen Gesellschaft stehen. Er spielte auf das Michael Jackson-Denkmal am selben Platz an und überspitzte den Vorgang der Reinterpretation noch weiter.⁷⁵¹ „Mit der Einladung der Öffentlichkeit, sich beim Schmücken des Primatenschreins aktiv zu beteiligen, treibt er den Ehrenkult um gesellschaftlich produzierte Vorbilder vollends ad absurdum.“⁷⁵² Der Künstler trug mit seinem Werk einen ironischen Beitrag zum heutigen Erinnerungskult bei. Die eigentliche Absicht der Dauerhaftigkeit ist heutzutage einer Schnelllebigkeit und Beschleunigung ausgesetzt.⁷⁵³

Normalerweise dienen Denkmäler der Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis oder eine ehrwürdige Person, sie sollen einem Status quo entsprechen und die Zeit überdauern. Shrigley drehte diese Sichtweise hier um. Es handelte sich zwar um ein

⁷⁴⁹ Vgl. Presseinformation ASCP, 03.10.2013, S. 2.

⁷⁵⁰ Vgl. ebd., S. 10.

⁷⁵¹ Vgl. AK Köln 2013, S. 66.

⁷⁵² Ebd., S. 66.

⁷⁵³ Vgl. ebd., S. 68.

Werk im öffentlichen Raum und um ein Denkmal, dennoch ist es „bewusst als temporäres Ereignis [...] angelegt, das sich eine Do-it-yourself-Ästhetik zu eigen macht und in die genau einstudierten Nuancen der Popmusik und popmusikalischer Trivialitäten eingebettet ist“⁷⁵⁴.

Was vordergründig putzig, unschuldig und harmlos wirkt, entpuppt sich in seiner kindlichen Unmittelbarkeit, in der Kommunikation zwischen Schrift und Bild, meist als tiefssinnig, doppelbödig, abgründig, seltsam. [...] Gerne verpackt Shrigley Krudes, Hässliches, Deprimierendes auf eine Weise in seine Miniaturgeschichten, die einen erst mal loslachen lässt - und dann erst überlegen.⁷⁵⁵

Der Künstler erfuhr für sein Werk innerhalb der Bevölkerung harsche Kritik. Hat er mit seiner ironischen, doppelbödigen Arbeit gar einen wunden Punkt getroffen?

Das Projekt *A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich* weist mit seinen teilweise denkmalbezogenen Arbeiten auf traditionelle Denkmäler hin und kann den Betrachter anregen, sich kritisch oder auch allgemein mit der Denkmalsthematik und den somit gesellschaftspolitischen Gedanken und Fragen zu befassen. Denn wenn man Denkmäler als sogenannte Sender für bestimmte Botschaften betrachtet, werden sie von denkmalbezogenen Arbeiten gestört und können nicht mehr uneingeschränkt auf den Betrachter wirken – wie es eben bei di Lasso, dem Sockel-Denkmal auf dem Wittelsbacher Platz oder bei Shrigleys Werk der Fall ist. Diese Störungen bringen gleichzeitig neue Aufmerksamkeit für die alten Denkmäler und stellen diese in einen deutlichen Kontrast. Die Materialen und Themen der zeitgenössischen Arbeiten rufen eine Art Vertrautheit sowie Neugier hervor.⁷⁵⁶ Nicht selten lösten die gesellschaftskritischen Themen der neuartigen Projekte aber auch Gefühle der Empörung und Ablehnung aus.⁷⁵⁷

Als Voraussetzung zum Verständnis denkmalbezogener Arbeiten benötigt man einen gesellschaftlich und politisch aufgeschlossenen Betrachter,

⁷⁵⁴ Hannula 2013, S. 205.

⁷⁵⁵ Pfnür 2014, S. 1f., <http://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellung-david-shrigley-drawing-abgruendiger-minimalist-1.1946073>, aufgerufen am 04.10.2016.

⁷⁵⁶ Vgl. Jochmann 2001, S. 145.

⁷⁵⁷ Große Kritik erfuhr die Kunstinallation *Made in Dresden* von Künstler Han Chong, weiteres dazu siehe: Lorch 2013.

[...] der geneigt ist, sich sowohl mit aktuellen Kunstwerken als auch mit zumeist historischen Denkmälern zu beschäftigen, und zudem daran interessiert ist, über Zusammenhänge zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit nachzudenken.⁷⁵⁸

Der Hauptunterschied zwischen den erwähnten denkmalbezogenen Arbeiten und den klassischen Denkmälern ist also ihr Material und die „Überlebensdauer“. Im Gegensatz zu den traditionellen Denkmälern erweist sich die Substanz der denkmalbezogenen Kunstwerke als vergänglich und die Zeit ihrer Präsentation im öffentlichen Raum ist begrenzt.⁷⁵⁹ Insgesamt stehen beide Typen in einem Dialog und verursachen Wechselwirkungen, die wiederum Aufmerksamkeiten bewirken, was für die statischen, bronzenen Denkmäler nur von Vorteil ist. Sie werden bewusster wahrgenommen und möglicherweise wieder lesbarer für zufällig oder bewusst vorbeikommende Passanten.

⁷⁵⁸ Jochmann 2001, S. 146.

⁷⁵⁹ Vgl. ebd., S. 148f.

VI. WIDNMANNS DENKMÄLER – „ALTSTOFF DER GESCHICHTE ODER NOTWENIGE ERINNERUNGSOBJEKTE?“⁷⁶⁰ – FAZIT UND AUSBLICK

Max von Widnmanns zeitgenössische Kritiker waren in der Beurteilung seiner Person und seiner Kunst gespalten. Dem Bildhauer wurde eine „komplizierte Natur“ nachgesagt,

voller Individualität und Sarkasmus, den höchsten idealen Zielen nacheifernd, voll Begeisterung für eine nationale deutsche Kunst, der Mittel- und Wirkungskreis ihm doch nach dem ganzen Gange seiner Bildung immer wieder unter den Händen entrannen⁷⁶¹.

Mit vielen Ehrungen⁷⁶² und Auszeichnungen vollendete der Künstler seine Laufbahn und starb am 3. März 1895 in Starnberg. Als Künstler wurde Widnmann unterschiedlich besprochen, Kritiker seiner Zeit beurteilten seine Arbeiten als weniger originell, andere wiederum befanden einige seiner Standbilder als künstlerisch herausragend.

1824 begann Widnmann sein Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste, zunächst unter Konrad Eberhard und schließlich unter Ludwig Schwanthaler. Der Kunsthistoriker, Künstler und Bildhauer Alexander Heilmeyer (1872-1940) beschreibt Widnmann um 1900 in seiner ersten Arbeitsphase als Schüler Schwanthalers: „Es sollen gerade die besten Figuren, [...], meist von talentvollen Schülern, wie Brugger und Widnmann, ausgeführt sein.“⁷⁶³ Er bewies in seinen Gruppen mythologischer Szenen eine gewisse Formvollendung, „[...] aber auch falsches Pathos und gedrechselte Posen“⁷⁶⁴. Widnmann führte 1848 als Bildhauerprofessor Schwanthalers Schule weiter und stach laut Heilmeyer auch mit seinen großen Denkmälern nicht aus dem Leitbild Schwanthalers hervor. Die handwerkliche Arbeit des Bildhauers wurde als konventionell und sorgfältig bewertet. Positiveres Urteil erhielt er für kleinere Arbeiten und vor allem für Reliefs,

⁷⁶⁰ Westheider 1993.

⁷⁶¹ Holland 1897, S. 363f.

⁷⁶² Widnmann war u.a. Ehrenmitglied der Akademie der Bildenden Künste und wurde von Prinzregent Luitpold 1887 zum Ritter der Bayerischen Krone ernannt, wodurch er ihn in den Adelsstand erhob.

⁷⁶³ Heilmeyer 1900, S. 204.

⁷⁶⁴ Ebd., S. 204.

„[...] [die] neben dem Ausdruck wirklich poetischen Empfindens auch [...] eine Formgebung, die über die sonstige Trockenheit des klassizistischen Stils mit Erfolg hinausstrebt, [zeigen]“⁷⁶⁵ (WV-Nr. 74-76).

Als Bildhauer war er handwerklich sowie künstlerisch ein gewissenhafter Meister seines Faches, wenn dabei durchaus unflexibler, selbtkritischer und mit weniger Durchsetzungsvermögen als sein Lehrer Schwanthaler. Seine korrekte, im antiken Stil gehaltene Form galt wiederum als besonderer Vorzug seiner Arbeiten.⁷⁶⁶

Seine 40-jährige Laufbahn als Professor der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste Münchens wurde geschätzt und er als Ehrenmitglied ausgezeichnet.⁷⁶⁷ Man wusste „[...] daß ohne strenge und ernste Schule, allein mit Gefühl und künstlerischem Tasten, kein Nachwuchs herangebildet werden kann, der für alle Zeiten Vollwertiges zu schaffen imstande ist [...]“.⁷⁶⁸ Widnmann bildete eine Reihe von Schülern aus, denen er eine gute Grundlage für ihr jeweiliges bildhauerisches Schaffen mitgeben konnte. Er vermittelte, dass nach dem Vorbilde der alten Meister stets das Wesen in großen klaren Linien hervorzuheben ist und dabei auf formale Schönheit geachtet werden muss.⁷⁶⁹ Er wies seine Schüler auf die klassischen Vorbilder des „Schönen“ hin und förderte talentierte Schüler in ihrer freien Gestaltungweise, wie etwa Wagmüller oder von Miller. Mit seinem teilweise „trockenen“ Humor war Widnmann bei den Schülern hochgeachtet. Ihre Anerkennung brachten sie anlässlich seines 25-jährigen Lehrerjubiläums 1874 zum Ausdruck und überreichten Widnmann den silbernen Lorbeerkrantz.⁷⁷⁰

Von seinem großen gesellschaftlichen Ansehen zeugt zudem die Tatsache, dass Prinzregent Luitpold ihn bereits 1887 in seinem ersten Regierungsjahr zum Ritter der Bayerischen Krone ernannte und somit in den Adelsstand erhob. Widnmanns Lebenswerk lässt ihn eindeutig zu den namhaftesten Plastikern des 19. Jahrhunderts gehören.⁷⁷¹

⁷⁶⁵ Heilmeyer 1931, S. 59.

⁷⁶⁶ Vgl. Leher 1895, S. 1.

⁷⁶⁷ 1886 war Widnmann kommissarisch ein Jahr Direktor der Akademie der Bildenden Künste, zwischen Karl von Piloty und Friedrich August von Kaulbach. 1887 ging er als Professor in den Ruhestand, 1888 benannte man ihn zum Ehrenmitglied der Akademie der Bildenden Künste.

⁷⁶⁸ Leher 1895, S. 1.

⁷⁶⁹ Vgl. Carriere 1888, S. 8.

⁷⁷⁰ Vgl. Leher 1895, S. 1.

⁷⁷¹ Vgl. Mager 1978, S. 6.

Eignete ihm vielleicht auch nicht die schöpferische Phantasie und Genialität seines Lehrers Ludwig M. Schwanthaler oder die Gestaltungskraft seiner zeitgenössischen Künstlerkollegen [...], so atmen seine Statuen und Büsten doch Würde und Wahrscheinlichkeit, so daß er ja immer wieder zur Schaffung von Denkmälern namhafter Persönlichkeiten herangezogen wurde.⁷⁷²

Widnmann stand mit seiner Kunstauffassung sowie seinem Stil zwischen den Generationen: Er war unter König Ludwig I. zu jung, um eine angesehene Stellung zu erlangen, haftete zudem an der Ausdrucksweise des Klassizismus fest und hielt seine konservative Kunstauffassung bei.⁷⁷³

Gegenwärtig wurde bisher über die Kunst Widnmanns und seine Beurteilung, im Vergleich zu Schwanthaler und anderen zeitgenössischen Bildhauern, nicht rezipiert. Die vorliegende Arbeit möchte hier anknüpfen, neue Diskussionen entfachen und als inhaltsreiche Quelle dienen, die sich mit dem Werk Max von Widnmanns, dem Thema Denkmal heute und dem öffentlichen Raum beschäftigt – ein Bereich, der uns alle betrifft, in dem jeder von uns eine Rolle spielt und partizipiert.⁷⁷⁴

Ganz aktuell wird die Erinnerung an Max von Widnmann mit dem *Max von Widnmann-Preis*, der 2014 und 2016 an Studierende einer Bildhauerklasse an der Akademie der Bildenden Künste in München vergeben wurde. Entstanden ist das Konzept aus einer Kooperation der Bildhauerklasse Olaf Nicolai mit der Anneliese Senger Stiftung, die sich um Widnmanns Nachlass kümmert. Ausgehend von den Fragen „Wie wird eine historische Position gegenwärtig?“, „Wie ist eine Auseinandersetzung möglich, die einen tradierten Ansatz weder epigonal fortführt noch simpel konterkariert, sondern ihn reflektiert und eine Wendung ins Zeitgenössische versucht?“, beschäftigen sich die Studentinnen und Studenten der Bildhauerklasse mit Themen, die vom bildhauerischen Werk Max von Widnmanns ausgehen. Ziel ist es, anhand einer kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen der Anneliese Senger Stiftung und der Klasse Nicolai, das Wirken von Max von Widnmann in das öffentliche Bewusstsein Münchens und darüber hinaus zurückzuholen. 2014 wurde im Rahmen der Jahresausstellung der Klasse Nicolai, bei der das Sujét des „Sockels“ im Vordergrund der künstlerischen Auseinandersetzung

⁷⁷² Mager 1978, S. 6.

⁷⁷³ Vgl. Pölnitz 1941/42, S. 32.

⁷⁷⁴ Vgl. AK Köln 2013, S. 13.

der Studierenden stand, der Max von Widnmann-Preis erstmals ausgelobt.

Viele der bedeutenden Denkmäler Widnmanns sind auch heute noch in München und anderen Städten Bayerns aufgestellt. Dennoch sind ihr Bildhauer, ihre Funktion sowie ihr Stellenwert in der Geschichte der Plastik in Vergessenheit geraten.

Was also sind diese bronzenen Standbilder heute noch „wert“? Und was bedeuten sie uns, wenn wir sie denn wahrnehmen?

Rein objektiv könnte man die Monuments einzeln oder in ihrer Gruppenzugehörigkeit sehen und lediglich die künstlerische Erscheinung auf sich wirken lassen, ohne nach dem direkten Zusammenhang zu suchen oder fragen.⁷⁷⁵

Allgemein betrachtet kann man durch Widnmanns Denkmäler das Denken ihrer Aufstellungszeit und die Wertemodelle des 19. Jahrhunderts besser verstehen. Denkmäler im engeren Sinne dienten früher primär zur Repräsentation von kirchlicher und weltlicher Macht sowie von Wertemodellen. Zum einen bieten sie historische Quellen zu bestimmten Personen oder Ereignissen, an die erinnert werden soll, zum anderen geben sie – wie bereits angedeutet – Auskunft über die Zeit ihrer Errichtung, die Intentionen ihrer Erbauer und die der Auftraggeber. Als dritte Zeitebene greifen sie in die Zukunft vor, indem sie eine Überlieferungsabsicht verfolgen, die möglichst lange ausstrahlen soll – bis in unsere Gegenwart.

Auch Denkmäler sind einem konstanten Wandel unterlegen, deshalb sind viele Monuments nicht mehr das, was sie in der Vergangenheit waren, spielen demnach keine bedeutende Rolle mehr und gelten als unmodern sowie überholt. Beim Denkmal als spezifische Kunsgattung besteht die Schwierigkeit, dass sie oftmals nicht nur positiv aufgenommen werden. Denkmäler, die als öffentliche Skulpturen der Erinnerung dienen, sind Folgeerscheinungen der gesellschaftlichen Wandlungen in den etwa letzten 150 Jahren. Die Veränderungen konstatieren sich in Entwicklungen wie der Industrialisierung, Urbanisierung, Mobilität und dem deutlichen Bevölkerungswachstum sowie dem Nationalismus.

Gegen Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts dominierte die Innovation und das moderne Bedürfnis nach nationalen Symbolen sowie Ritualen. Sie hatten eine didaktische Funktion und konstitutive Kräfte um Zusammenhalt zu schaffen. So wurden sie auch „stumme Lehrer“ genannt und „[...] sind [...] Teil einer „Pädagogik

⁷⁷⁵ vgl. Riegel 1868, S. 194.

der Umgebung“⁷⁷⁶. Diese Denkmäler sind Resultate eines Bedürfnisses nach einer deutlich definierten Einigkeit, dem damaligen Zeitgeist entsprechend, „[...] die ohne die tatsächliche oder erfundene Geschichte eines Orts und ohne die Geschichte der mit ihm verbundenen Diskurse unverständlich bleiben mussten“⁷⁷⁷. Heute haben die traditionellen Denkmäler mit der Darstellung von bestimmten Persönlichkeiten und ihren Verdiensten an Relevanz eingebüßt und tragen ihre Rolle als tote Objekte mit ausgewechselter Funktion und Bedeutung.⁷⁷⁸

Doch spiegeln sie als „tote Objekte“ unsere historische Vergangenheit wieder – sind Teil unserer Kultur, ohne die es Kunst- und Kulturbewegungen der Neuzeit, wie etwa Fluxus nicht gegeben hätte. Sie vermitteln die rasanten Entwicklungen in den Bereichen Politik, Naturwissenschaften, Kunst und Kultur der letzten 150 bis 200 Jahre. Dabei verdeutlichen sie gleichzeitig, dass es uns heute widerstrebt, aktuelle Persönlichkeiten in Bronze gegossen auf Plätze zu stellen – auch wenn es solche überregionalen Menschen gäbe – sogenannte „Helden unserer Zeit“ (Mahatma Gandhi, Nelson Mandela, Martin Luther King, Astrid Lindgren, ...) Aber spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg war diese Art der Heldenverehrung in Deutschland ein Tabu.

Zudem wird die heutige Stadtgestaltung, die auch den Bereich der Plastik betrifft, komplett anders aufgefasst als zu Zeiten König Ludwig I. von Bayern. Das München mit seinem Erscheinungsbild der ludovicianischen Zeit existiert heute nicht mehr in seiner originalen Form. Zahlreiche Gebäude, Denkmäler, Plätze sowie Straßen wurden im 20. Jahrhundert im Zuge städtebaulicher Maßnahmen des NS-Regimes, den Folgen des Zweiten Weltkrieges und des daraus resultierenden Wiederaufbaus stark verändert.⁷⁷⁹ Mit diesem markanten Eingriff in die ludovicianische Stadtgestaltung lassen sich die Denkmäler an ihren Plätzen nicht mehr sinngemäß wie zum Zeitpunkt ihrer Aufstellung betrachten.

Zusätzlich wurden bei den von König Ludwig finanzierten und aufgestellten Personendenkmälern direkt, bereits Ende des 19. Jahrhunderts, Änderungen vorgenommen.⁷⁸⁰ Einige Denkmäler stehen nicht mehr an ihrem ursprünglichen

⁷⁷⁶ Hannula 2013, S. 203.

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ Vgl. ebd., S. 205.

⁷⁷⁹ Vgl. Putz 2014, S. 93f.

⁷⁸⁰ vgl. ebd., S. 97.

Aufstellungsort wie beispielsweise Widnmanns Standbild für den Fürstbischof Ludwig von Erthal in Bamberg oder Münchens Schiller-Denkmal.

Die Dauerhaftigkeit, die ein Denkmal verspricht, wird vor allem durch sein Material und den Aufstellungsort bestimmt. So können die Präsenz und die Aussage des Denkmals visuell verankert werden. Eine breites Publikum, in diesem Fall die allgemeine Öffentlichkeit, die Bürgerinnen und Bürger, muss angesprochen werden, was nur durch einen frei zugänglichen Ort möglich ist. Für den Adressaten ist es daher wichtig, dass das Denkmal für ihn ad hoc lesbar ist. Hier stellt das moderne Denkmal, vor allem das ungegenständliche, ein Problem dar. Es setzt einen hohen Anspruch an die Allgemeinheit voraus, es auch „lesen“ zu können.⁷⁸¹

In München gibt es zahlreiche attraktive Orte und Plätze, die zum Verweilen und Schlendern einladen. Diese „urbane Weiträumigkeit“⁷⁸² ist ein Vermächtnis des 19. Jahrhunderts. Damals waren die Plätze weitläufiger geplant als auch freier in ihrem Platz und nicht durch gestalterische Eingriffe verbaut. Zahlreiche Standorte, wie die Prinzregentenstraße, das Maximilianeum mit dem Max-II-Monument oder der Karolinenplatz haben ihren freien weitläufigen Platz eingebüßt, wodurch die dortigen Denkmäler an Charme verloren haben und nahezu deplatziert oder eingeklemmt wirken. Der Münchner Promenadeplatz ist heute lediglich durch eine komplizierte Überquerung der Verkehrseinrichtungen zu erreichen und lädt dadurch nicht unbedingt zum Verweilen ein.⁷⁸³

Obgleich sich mit der Zeit eine Bedeutungsverschiebung vollzogen hat, kommt den Denkmälern auch gegenwärtig eine Rolle zu, in der man sie auf eine andere Art und Weise betrachten und definieren muss. Die Aspekte Partizipation sowie der kontextualisierte öffentliche Raum wirken dabei wesentlich mit. In diesen Punkten zeigt sich ein grundlegender Wandel. Es gilt sich vom Statischen und scheinbar Objektiven abzuwenden und sich dem Persönlichen und Subjektiven zuzuwenden.⁷⁸⁴ Denkmäler heute gelten als Kunstwerke im öffentlichen Raum einer Stadt und tragen wesentlich zu ihrem äußeren Erscheinungsbild bei.⁷⁸⁵ Der öffentliche Raum ist im weitesten Sinn das gesamte, im besonderen Sinn das intensiv genutzte und demzufolge verwaltete Areal der Stadt. Der Teil des öffentlichen Raumes, der für die

⁷⁸¹ Vgl. Reuße 1995, S. 17f.

⁷⁸² Roettgen 2000, S. 18.

⁷⁸³ Vgl. ebd., S. 18f.

⁷⁸⁴ Vgl. Hannula 2013, S. 201ff.

⁷⁸⁵ Vgl. Roettgen 2000, S. 7.

Nutzung künstlerischer Zeichen in Frage kommt, ist seit den letzten drei Jahrzehnten sehr begehrte und daher begrenzt.⁷⁸⁶ Kunstwerke, die im öffentlichen Raum gesetzt werden, sollen Aufmerksamkeit erfahren sowie die Öffentlichkeit herausfordern auf vielfältige Weise zu reagieren.

Die Reaktionen des Publikums werden immer häufiger bestimmt von Unverständnis und Opposition, die bis zum rabiaten Vandalismus gehen kann. Denn die Nutzung des öffentlichen Raumes wird meist wahrgenommen, wenn sie störend auffällt.⁷⁸⁷

Das Thema Kunst im öffentlichen Raum heute ist ein stark diskutiertes. Der öffentliche Raum, hier am Beispiel der Stadt München, gehört allen und gleichzeitig niemandem. Die Kunst ist hier anderen Rahmenbedingungen ausgesetzt als im Museum oder in Galerien. Doch welchen Stellenwert hat Kunst im öffentlichen Raum? Sie bringt viele Interpretationsmöglichkeiten mit sich und setzt sich mit aktuellen Themen der Stadtgesellschaft auseinander. Sie lässt uns anders partizipieren als beispielsweise im Museum, indem sie direkt in die Umwelt der Menschen eingreift. Dennoch ist der Stadtraum jedem zu eigen und somit demokratischen Regeln unterworfen, die den Bürgerinnen und Bürgern Rechte geben, Diskussionen über Zustimmung oder Ablehnung weiterer Kunstwerke oder Denkmäler in der Stadt anzuregen. Im öffentlichen Raum hat sowohl die Kunst, als auch die Meinung ihrer Betrachter Freiheiten. Dadurch ist sie demokratischer und gleichzeitig angreifbarer als jene, die durch Mauern geschützt, in Museen gezeigt wird.⁷⁸⁸

Bei Kunstprojekten im öffentlichen Raum kommt es häufig zu Schwierigkeiten und Verzögerungen bei der Genehmigung. Die städtischen Behörden äußern Einwände sowie Bedenken und Bezirksausschüsse können nicht von jedem Projekt überzeugt werden. Hierbei wird festgehalten, dass der öffentliche Raum frei sein muss und Toleranz für Begegnungen und Meinungsaustausch beansprucht.

Die Stadt München bringt seit März 2005 rund 1,5 Prozent des jährlichen kommunalen Bauvolumens in die Kunst ein. Der Gedanke, dass Kunst und Kreativität eine wichtige Rolle im urbanen Leben spielen, ist stark im Bewusstsein

⁷⁸⁶ Vgl. Roettgen 2000, S. 17.

⁷⁸⁷ Ebd., S 7.

⁷⁸⁸ Vgl. Küppers 2013, S. 15.

verankert. Die Hälfte des oben genannten Budgets wird laut Entscheidung des Stadtrates für Kunst im öffentlichen Raum genutzt, der andere Teil geht in das „Kunst am Bau“-Programm *Quivid*⁷⁸⁹, das vom städtischen Baureferat betreut wird. So entstand beispielsweise 2011 das Kunstwerk und Wahrzeichen *Mae West* von Rita McBride am Münchner Effnerplatz.⁷⁹⁰ Neben dem Denkmal *Mae West* gab es in der Stadt eine neue Art des Denkmals, die des virtuellen. 2010 entstand das Audiokunstwerk *Memory Loops*⁷⁹¹ von Michaela Meliáns. Diese zeitgemäße Form des Gedenkens und Erinnerns als Kunst im öffentlichen Raum erweitert den traditionellen Denkmalbegriff und dessen Auffassung.⁷⁹²

Dem Münchner Kulturreferat stehen jährlich zwischen 600.000 und 800.000 Euro zur Verfügung, um vorrangig zeitgenössische sowie temporäre Kunstprojekte im öffentlichen Raum zu finanzieren.⁷⁹³

In regelmäßigen Abständen schreibt die Stadt München daher Wettbewerbe zu temporären Projekten aus. Bei dem Projekt *A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich* geschah dies über ein Kuratorenmodell.⁷⁹⁴

Eine Kommission für Kunst im öffentlichen Raum, die sich aus Fachleuten sowie Stadtratsmitgliedern zusammensetzt, trifft schließlich die Auswahl. Falls ein Projekt die Summe von 50.000 Euro übersteigt, fällt letztlich der Stadtrat die Entscheidung. Bei einer benötigten Summe unter 10.000 wird kein Wettbewerb ausgelobt. Im Falle

⁷⁸⁹ *Quivid* nennt sich das Kunst-am-Bau-Programm der Landeshauptstadt München. Das Quivid-Team leitet die Geschäfte der ehrenamtlichen „Kommission für Kunst am Bau und im öffentlichen Raum“ – einem beratenden Fachgremium, das vom Stadtrat zur Sicherstellung künstlerischer Qualität im öffentlichen Bereich eingesetzt ist und alle drei Jahre neu berufen wird. Das Team koordiniert die Kunst bei städtischen Bauprojekten, wie Kindergärten, Kinderkrippen, Schulen, Verwaltungsgebäuden, Kulturbauten, Straßen, Plätzen, Tunnels, Grünanlagen, U-Bahnhöfen und gelegentlich auch bei Projekten der Stadtentwässerung usw. Darüber hinaus berät es die Bauprojektleitungen und die Kommission bei der Künstlerauswahl, Wettbewerbsabwicklung sowie Projektrealisierung. Fertiggestellte Projekte werden dokumentiert als auch Eröffnungen, Ausstellungen und andere Veranstaltungen organisiert. Per Newsletter kann man sich über die Arbeit der Kommission auf dem Laufenden halten, vgl. <http://www.quivid.com/new/index2.html>, aufgerufen am 27.02.2017.

⁷⁹⁰ Vgl. Küppers 2013, S. 17.

⁷⁹¹ Das virtuelle Denkmal wurde für die Opfer des Nationalsozialismus konzipiert. Dabei führen 300 Tonspuren an städtische Orte des NS-Terrors von 1933 bis 1945, weiteres dazu siehe: Brantl 2010, S. 119f.

⁷⁹² Vgl. Küppers 2013, S. 17-18.

⁷⁹³ Vgl. ebd. Das Geld wird zwischen Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum aufgeteilt. Kunst am Bau bezieht sich auf Kunstwerke, die direkt an Gebäude oder Bauprojekte gebunden sind, Kunst im öffentlichen Raum dagegen ist von einzelnen Gebäuden losgelöst und kann in der Stadt verteilt auftreten. Kunst am Bau sind zudem meist dauerhafte Projekte, wie die Gestaltung von U-Bahnhöfen, Schulen oder Tunnels. Kunst im öffentlichen Raum beinhaltet vorwiegend temporäre Projekte. Hierfür werden in regelmäßigen Abständen themenbezogene Wettbewerbe vom Kulturreferat ausgeschrieben, vgl. Bär 2015, Nr. 16, S. R12.

⁷⁹⁴ Vgl. Küppers 2013, S. 17.

von bestimmten erfüllten Kriterien können die Künstler selbst Anträge stellen. Eine Voraussetzung ist zum einen der erkennbare Bezug zu München, zudem sollte das Projekt aussagekräftig sowie innovativ sein und dem urbanen Kontext entsprechen. Diese Bedingungen nehmen der Kunst die Anonymität und verleihen der Stadt Individualität.

Durch denkmalbezogene Arbeiten im öffentlichen Raum kommt es vor, dass „alteingesessene“ Denkmäler in Bezug auf ihren eigentlichen Zweck verfremdet werden. Die Frage, ob sie durch diese Art der „Wiederbelebung“ beeinträchtigt werden⁷⁹⁵, lässt sich mit einem Nein beantworten. „[...] Bürger nehmen [dadurch] Orte und Kunstwerke in Anspruch, um sie so umzuformulieren, dass die heutige Stadtgesellschaft sie spannend findet.“⁷⁹⁶ Die Passanten werden aktiver und eignen sich die Stadt samt ihrer Geschichte auf eigene Weise an, denn es ist wichtig, dass die Kunst nicht nur in institutionalisierter Form überlebt.⁷⁹⁷

Öffentliche Kunstwerke und Denkmäler, die Emotionen in Bewegung halten, die es erlauben, sich abzureagieren sowie weiterhin Fantasien und Sehnsüchte zu projizieren, sind notwendig. Dabei sind sie nicht als „stumme Lehrer“ wie zu Widmanns Zeiten gefragt, sondern fungieren heute als eine Plattform, die geben und nehmen soll. Damit wird ein gegenseitiger Austausch zwischen der Gemeinschaft und dem Einzelnen ermöglicht, ganz gleich wie unterschiedlich die Vorstellungen beider Seiten sind. Sie helfen zu verstehen, wer der Mensch als Individuum ist, woher er kommt und in welche Richtung er sich bewegen kann.⁷⁹⁸

Wenn eine ästhetische Theorie es für die wesentliche Aufgabe der bildenden Kunst erklärt, uns den Raum fühlbar zu machen, so verkennt sie, daß unser Interesse nur den besonderen Gestaltungen der Dinge gilt, nicht aber dem allgemeinen Raum oder Räumlichkeit, [...].⁷⁹⁹

Was bedeutet dies nun konkret für die Denkmäler Max von Widmanns? Rein objektiv liefern seine Werke einen wichtigen Beitrag zum Archiv der Geschichtsdarstellung oder Geschichtsschreibung einer Stadt. Das Besondere an den

⁷⁹⁵ Vgl. Bär 2015, Nr. 16, S. R12.

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Vgl. ebd.

⁷⁹⁸ Vgl. Hannula 2013, S. 215.

⁷⁹⁹ Simmel 1923 (1908), S. 460.

freistehenden Standbildern ist heute, dass sie sich außerhalb des geschützten Raumes eines Museums befinden und somit jeder im öffentlichen Raum Betrachter wird und bleibt, ob gewollt oder ungewollt.⁸⁰⁰

Die klassischen Standbilder, Reiterdenkmäler, Statuen als Macht- und Herrscher-Symbole, „stummen Lehrer“ und Bronzeabbilder zur Volkserziehung sind jedoch heute mehr als aus der Mode gekommen. Sie entsprechen nicht mehr dem gesellschaftlichen und künstlerischen Denken und würden – gegenwärtig in dieser Form neu aufgestellt – mit großer Sicherheit auf allgemeines Unverständnis in der Gesellschaft und in Fachkreisen, im schlimmsten Falle gar auf Vandalismus stoßen. Doch diese bildhauerischen Werke und handwerklich durchaus anspruchsvollen Leistungen abzubauen, in Archive und Lager (Münchner) Museen zu stellen, wäre sicher keine adäquate Lösung. Sie gehören schließlich zur Stadt- und Landesgeschichte, zum Teil überregional historisch verwurzelt und geben Aufschluss über Ereignisse, Denkstrukturen und Wertemodelle unserer Vergangenheit.

Darüber hinaus ist die Zeit der Denkmäler und des Erinnerns an sich in Deutschland längst nicht komplett beendet – sie hat sich nur inhaltlich, künstlerisch und gestalterisch verändert und weiterentwickelt, denn zu viel ist in den letzten 160 Jahren passiert.

Aktuell scheint in Berlin die Kultur gegen das Vergessen eine regelrechte Hochkonjunktur zu erleben. Allein in den letzten zehn Jahren entstanden ein Denkmal für die ermordeten Juden Europas von Peter Eisenmann, 2005⁸⁰¹, ein Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen von Michael Elmgreen und Ingar Dragset, 2008⁸⁰², ein Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma Europas von Dani Karavan, 2012⁸⁰³ sowie ein Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen „Euthanasie“-Morde,

⁸⁰⁰ Mitschrift der Gesprächsrunde zum Thema Denkmal heute: Neue Formen des Erinnerns und Gedenkens in der Kunst, Rathaus München, 26. Juni 2013.

⁸⁰¹ Informationen und Abbildungen zum Holocaust-Denkmal siehe: Stiftung Denkmal 2010, <http://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.html>, aufgerufen am 09.03.2017.

⁸⁰² Informationen und Abbildungen zum Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen siehe: http://www.stiftung-denkmal.de/fileadmin/user_upload/projekte/oefentlichkeitsarbeit/pdf/Faltblaetter/HomoDenk_Flyer_DE_2015_Web.pdf, aufgerufen am 09.03.2017.

⁸⁰³ Informationen und Abbildungen zum Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma Europas siehe: Endlich 2013, S. 24f.

2014⁸⁰⁴. Allein der Diskurs in der Gesellschaft und in den verschiedenen Fachgremien, den sie vorab bereits mit sich brachten, ist für eine Gesellschaft, eine Demokratie und ihr Geschichtsbewusstsein immens wichtig.

Sie sind ein wichtiger Teil der deutschen Erinnerungskultur, tragen zum Geschichtsbewusstsein der Gesellschaft im 21. Jahrhundert bei und fördern Multiperspektivität im öffentlichen Raum.

Für die Stadt München steht Berlin hier als eine Art Vorreiter oder sogar Vorbild da, wobei man die unterschiedliche Größe der beiden Städte und den Platzmangel berücksichtigen muss. Auf dem *Gedenkstättenportal zu Orten der Erinnerung in Europa* sind europaweit alle Gedenkstätten und Denkmäler zur Erinnerung an die ermordeten europäischen Juden, aber auch an die anderen Opfer des Nationalsozialismus sowie die vielen Millionen Toten des Zweiten Weltkrieges gelistet. Anhand von Beispielen bietet es Einblicke in die Vielfalt der Erinnerungskultur Europas. Betrachtet man die Liste Berlins, so erscheinen dort über vierzig Werke des Gedenkens und Erinnerns, dagegen verzeichnet München zwei, das Jüdische Museum und das NS-Dokumentationszentrum.⁸⁰⁵

⁸⁰⁴ Informationen und Abbildungen zum Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen „Euthanasie“-Morde siehe: <http://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/gedenk-und-informationsort-fuer-die-opfer-der-ns-euthanasie-morde.html>, aufgerufen am 09.03.2017.

⁸⁰⁵ Gedenkstättenportal zu Orten der Erinnerung in Europa siehe: <http://www.memoralmuseums.org/europe>, aufgerufen am 09.03.2017.

VII. LITERATURVERZEICHNIS

7.1 Archive

| | |
|-------------------|---|
| ULB Bonn | Universität- und Landesbibliothek Bonn, Abt. Hss. u. Rara, S 1685 d |
| BStGS | Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München |
| BayHStA | Bayerisches Hauptstaatsarchiv |
| BSV | Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen |
| GHA, KK Ludwig I. | Geheimes Hausarchiv München, Kabinettskassenverwaltung König Ludwig I. |
| GHA, Nachlass | Geheimes Hausarchiv München, Nachlass König Ludwig I. |
| StAM | Staatsarchiv München |
| MSA BuR | Münchener Stadtarchiv, Bürgermeister und Rat |
| StadtAW | Stadtarchiv Würzburg |

7.2 Bibliographie

| | |
|-----------------|--|
| ADB 1875ff | Historische Kommission der Königlichen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Allgemeine Deutsche Biografie, Leipzig 1875- 1912. |
| AK München 1986 | Erichsen, Johannes u.a.: „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“. Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Band 8, Ausst. Kat., München 1986. |

AK Köln 2013 Dragset, Ingar, Elmgreen, Michael u.a. (Hrsg.): A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich, Ausst. Kat., Köln 2013.

AK Klose 2006 Klose, Dietrich u. Franziska Jungmann-Stadler (Hrsg.): Königlich Bayerisches Geld. Zahlungsmittel und Finanzen im Königreich Bayern 1806-1918, Ausstellung Staatliche Münzsammlung, Ausst. Kat., München 2006.

AK Schroedter 2008 Schroedter, Beate (Hrsg.): Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik. Katalog einer Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Biblioteca Hertziana und der Casa di Goethe in Rom, vom 17. März bis 25. Mai 2008, Ausst. Kat., Ruhpolding 2008.

AK Wolf 2011 Wolf, Annette: Würzburger Denkmäler. Erinnerungskultur im Wandel der Zeit; eine Ausstellung des Stadtarchivs; Februar-Dezember 2011.

AK NERDINGER 1997 Nerdinger, Winfried u. Eva Börsch-Supan: Zischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II., 1848-1864; Kat. Ausst. [eine Ausstellung des Architekturmuseums der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums vom 7. März bis 1. Juni 1997], München 1997.

ALCKENS 1936 Alckens, August: Die Denkmäler und Denksteine der Stadt München, München 1936.

ALINGS 1996 Alings, Reinhard: Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich. 1871-1918, Berlin 1996.

ALTMANN 2006 Altmann, Lothar: Eine verlorene Sehenswürdigkeit Münchens – Anlage, Technik und Logistik der Königlichen Erzgießerei, in: Mundorff, Angelika und Eva von Seckendorff (Hrsg.): Die Millers. Aufbruch einer Familie, München 2006, S. 57-75.

ALTMANN 2012 Altmann, Alexander: Der Kunst-Pferdeflüsterer. München – Attacke auf den Gründerzeit-Pomp: Die Pinakothek der Moderne erwarb eine wunderbare Rauminstallation Andreas Weizsäckers, auf: merkur-online.de, <http://www.merkur-online.de/aktuelles/kultur/kunst-pferdeflüsterer-2472166.html>, 24.8.2012, aufgerufen am 27.02.2017.

AMANN 2015 Amann, Peter: Pionier der Homöopathie. Der Eichstätter Gerichtsarzt Fran Seraph A. Widnmann wurde vor 250 Jahren geboren, in: Eichstätter Kurier, DK Nr. 65, 19. März 2015.

ANGELETTI 1972 Angeletti, Charlotte und Michael Petzet (Hrsg.): Bayern, Kunst und Kultur, München 1972.

ARNDT 1985 Arndt, Karl: Die Wurzeln der Walhalla-Idee Ludwigs I. von Bayern, in: Schuchard, Jutta und Horst Claussen (Hrsg.): Vergänglichkeit und

Denkmal. Beiträge zur Sepulkralkultur, Bonn 1985, S. 137-143.

ARNOLD 1964 Arnold, Christian: Konrad Eberhard 1768-1859. Bildhauer und Maler. Leben und Werke eines Allgäuer Künstlergeschlechts, Augsburg 1964.

ARNOLD 1990 Arnold, Gerfrid: Christoph von Schmids Jugend in Dinkelsbühl, Dinkelsbühl 1990.

ARTHISTORICUM.NET Arthistoricum.net, Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design: Die Bildhauer und ihre Werke im Paragone, <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-v-skulptur-und-malerei-des-15-jahrhunderts-in-florenz/6-die-bildhauer-und-ihre-werke-im-paragone/>, aufgerufen am 02.02.2017.

BACHER 1995 Bacher, Ernst (Hrsg.): Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien, Köln, Weimar 1995.

BAMBERG 1864 Bericht über das Wirken und den Stand des Historischen Vereins zu Bamberg im Jahre 1864/65, 28., Bamberg 1864.

BAUER 1980 Bauer, Hermann: „Der Herrschaft Größe vor der Kunst verschwindet, ...“. Die Bedeutung der Kunst bei Ludwig I. von Bayern, in: Ertz, Klaus (Hrsg.): Festschrift für Wilhelm Messerer zum sechzigsten Geburtstag, Köln 1980, S. 315-324.

BAUER 1980a

Bauer, Hermann: *Kunstanschauung und Kunstpfllege in Bayern von Karl Theodor bis Ludwig I.*, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): *Wittelsbach und Bayern. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799-1825*, München 1980, S. 345-356.

BAUER F. 1992

Bauer, Franz J.: *Gehalt und Gestalt in der Monumentalsymbolik. Zur Ikonologie des Nationalstaats in Deutschland und Italien 1860-1914*, München 1992.

BÄR 2015

Bär, Bianca: *Entzückt und kritische Blicke. Die Stadt München fördert Kunst im öffentlichen Raum und Kunst am Bau. Manche Prjoeekte polarisieren stark*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 16, 21. Januar 2015, S. 12.

BZ 1862-1867

Bayerische Zeitung, Morgenblatt, München 1862-67.

BSB ff

Bayerische Staatsbibliothek, München,
Handschriftenabteilung, Ana 428.II.2, Autogr.
Widnmann, Cgm 7324, Hollandiana
A.1.Widnmann, Laubmanniana V.Widnmann,
Linggiana B.II.Widnmann, Ludwig I.-Archiv
26, Ludwig I.-Archiv 29. Metzger, Thierschiana
V.V.25

BECK 1993

Beck, Barbara: *Großherzogin Mathilde von Hessen und bei Rhein. Eine Biographie*, Diss., Darmstadt 1993.

BECKSTEIN 2008 Beckstein, Günther: Grußwort, in: Gerhart, Nikolaus u.a. (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München 2008, S. 8.

BEENKEN 1944 Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte; Versuch einer Rechenschaft, München 1944.

BEMMANN 2007 Bemmann, Klaus: Deutsche Nationaldenkmäler und Symbole im Wandel der Zeiten, Göttingen 2007.

BERGER 2007 Berger, Hans: Grußwort, in: Andreae, Bernhard, Ortrud Westheider (Hrsg.): Malerei für die Ewigkeit. Die Gräber von Paestum, Hamburg 2007.

BIBL.Hertz. Noack, Friedrich: Schedarium der Künstler in Rom, 3 Blätter,
<http://db.biblhertz.it/noack/noack.xql?id=10828>, aufgerufen am 13.11.2014.

BILLER UND RASP 2003 Biller, Josef H. und Hans-Peter Rasp (Hrsg.): München, Kunst und Kultur. Stadtführer und Handbuch, München 2003.

BLOCH 1977 Bloch, Peter: Vom Ende des Denkmals, in: Peil, Friedrich und Jörg Träger (Hrsg.): Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 25-30.

BOETTICHER 1891-1901 Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur

Kunstgeschichte, Band II.2, Dresden 1891-1901.

BÖHM 1924 Böhm, Gottfried von: Ludwig II. König von Bayern. Sein Leben und seine Zeit, Berlin 1924.

BOOCKMANN 2000 Boockmann, Hartmut: Denkmäler. Eine Utopie des 19. Jahrhunderts, in: Neitzert, Dieter u.a. (Hrsg.): Hartmut Boockmann. Wege ins Mittelalter. Historische Aufsätze, München 2000, S. 359-373.

BRANTL 2007 Brantl, Sabine: Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus, München 2007.

BRANTL 2010 Brantl, Sabine (Hrsg.): Orte des Erinnerns und Gedenkens. Nationalsozialismus in München, München 2010.

BRENDEL 2017 Brendel, Kerstin (Restauratorin, Fachbereich Metall, Praktische Denkmalpflege): E-Mail-Auskunft zum Thema Denkmalpflege, 28.02.2017, Bau und Kunstdenkmäler, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.

BROCKHAUS 1815 Brockhaus: F. A.: Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände, Leipzig und Altenburg 1816-1819.

BROCKHAUS 1968 Brockhaus Enzyklopädie, 20 Bde., Wiesbaden 1966-1974 (1810).

BÜTTNER C. 1997 Büttner, Claudia: Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997.

BÜTTNER 2003 Büttner, Frank: Herrscherlob und Satire. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I., in: Rott, Herbert W. (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München 2003, S. 83-122.

BÜTTNER 2008 Büttner, Frank: „Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeine Ausbreitung der Künste“. Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808-1848, in: Gerhart, Nikolaus u.a. (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München 2008, S. 30-43.

CARRIERE 1888 Carriere, Moritz: Dreißig Jahre an der Akademie der Künste zu München. Seperatabdruck aus Heft 385, München 1888.

CATHOLY 1968 Catholy, Eckhard und Wilfried Hellmann: Festschrift für Klaus Ziegler, Tübingen 1968.

CHLADENIUS 1752 Chladenius Johann Martin: Allgemeine Geschichtswissenschaft, worinnen der Grund zu einer neuen Einsicht in allen Arten der Gelahrtheit gelegt wird, Leipzig 1752.

CLAUSSEN 1985 Claussen, Regina: Zur Philosophie des Denkmals. Anlässlich des Streites um eine nationale Mahn- und Gedenkstätte, in: Schuchard, Jutta und Horst Claussen (Hrsg.):

Vergänglichkeit und Denkmal. Beiträge zur Sepulkralkultur, Bonn 1985, S. 171-181.

CORETH 1957 Coreth, Anna: Chladni, Johann Martin, in: Neue Deutsche Biografie 3, 1957.

CORINO 1997 Corino, Karl: Musil, Robert, in: Neue Deutsche Biografie 18, 1997, S. 632-636.

COTTA 1798 ff. Cotta, Johann Friedrich von (Hrsg.): Die Augsburger Allgemeine Zeitung, München 1798 ff.

COTTA 1829 Cotta, Johann Friedrich von (Hrsg.): Das Inland. Ein Tagblatt für das öffentliche Leben in Deutschland, mit vorzüglicher Rücksicht auf Bayern, München 1829.

DENKMALSCHUTZ 2006 Martin, Dieter J. und Michael Krautzberger (Hrsg.): Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege – einschließlich Archäologie. Recht, fachliche Grundsätze, Verfahren, Finanzierung, München 2006.

DESCHLER 1848 J. Deschler Verlag (Hrsg.): München und seine Umgebung. Wohlfeilster Führer durch diese Haupt- und Residenzstadt, Taschenbuch für Fremde und Einheimische, München 1848.

DITTSCHEID 2010 Dittscheid, Hans-Christoph u.a. (Hrsg.): „Sie haben einen kunstsinnigen König“. Ludwig I. und Regensburg, Regensburg 2010.

DROYSEN 1977 Droysen, Johann Gustav (Autor), Hübner Rudolph (Hrsg.): Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte, München und Wien 1977 (1860).

DUNK 1999 Dunk, Thomas H. von der: Das Deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock, Köln u.a. 1999.

DÜNNINGER 2014 Dünninger, Eberhard und Johann Gruber: Die Heimkehr des Johann Michael Sailer. Das Bischofsdenkmal wieder auf seinem angestammten Ort auf dem Emmeramsplatz. Mit einem Nachtrag von Konrad Baumgartner, in: Baumgartner, Konrad und Rudolf Voderholzer (Hrsg.): Johann Michael Sailer als Brückenbauer. Festgabe zum 99. Katholikentag 2014 in Regensburg, Regensburg 2014, S. 205-215.

DU PREL 1954 Du Prel, Maximilian: Zur Enthüllungsfeier des Standbildes Lorenz v. Westenrieders, München 1854.

DVORAK 1929 Dvorak, Max: Alois Riegl, in: Ders: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929, S. 279-298.

EBERL 1989 Eberl, Wolfgang: Sind Denkmäler heute möglich?, in: Mai, Ekkehard und Gisela Schmirber (Hrsg.): Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur im öffentlichen Raum heute, München 1989.

EBERLE 2010 Eberle, L. und F. Meyer: Moonwalk am Promenadeplatz, Süddeutsche.de, 7. April 2010, <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/streitum-denkmal-fuer-michael-jackson-moonwalk-am-promenadeplatz-1.16141>, aufgerufen am 05.11.2014.

EBERTSHÄUSER 1983 Ebertshäuser, Caroline H. (Hrsg): Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983.

EGGERS 1850ff. Eggers, Friedrich (Hrsg.): Deutsches Kunstblatt, Leipzig und Stuttgart 1850-1858.

EICHSTÄTT 1978 Historische Blätter für Stadt und Landkreis Eichstätt 27, Nr. 2, Ingolstadt 1952-2005.

ENDLICH 2013 Endlich, Stefanie: „Homage to the Sinti and Roma“, in: Kunststadt Stadtkunst, Zeitschrift für Kunst im Öffentlichen Raum, Nr. 60, Berlin 2013.

ESCH 2004 Esch, Arnold: Wege nach Rom. Annäherungen aus zehn Jahrhunderten, München 2004.

FERDINANDEUM 1875 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: Katalog über die plastischen Kunstgegenstände im Landes-Museum (Ferdinandeum) zu Innsbruck 1875.

FINCKH 1985 Finckh, Gerhard: „Plastisch, das heißt antik, zu denken...“ Die Bildhauerei an der Münchner Akademie und der Klassizismus von Roman

Anton Boos bis Adolf von Hildebrand, in:
Zacharias, Thomas (Hrsg.): Tradition und
Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie
München, München 1985, S. 243-273.

FISCHER 2009 Fischer, Manfred F. u. Sabine Heym (Bearb.):
Ruhmeshalle und Bavaria. Amtlicher Führer,
München 2009.

FL. BLÄTTER 1944/45 Fliegende Blätter, Band I, Nr. 1-24, München
1844/45.

FORSTER 2016 Forster, Karl: Marco Polo Reiseführer
München, 4. Januar 2016.

FRESE 1985 Frese, Peter: Ein griechischer Traum. Leo von
Klenze. Der Archäologe, Ausstellung vom 6.
Dezember 1985-9. Februar 1986, Glyptothek
München, München 1985.

FROMM 2007 Fromm, Waldemar: Schubert, Gotthilf Heinrich
von, in: Neue Deutsche Biographie, 23, Berlin
2007.

FRÖHNER 1994 Fröhner, Annette: Technologie und
Enzyklopädismus im Übergang vom 18. Zum
19. Jahrhundert: Johann Georg Krünitz (1728-
1796) und seine Oeconomisch-technologische
Encyclopädie, Mannheimer hist. Forschungen
5, Mannheim 1994.

GAMER 1972 Gamer, Jörg: Goethe-Denkmäler – Schiller-
Denkmäler, in: Mittig, Hans-Ernst und Volker
Plagemann: Denkmäler im 19. Jahrhundert.

Deutung und Kritik, München 1972, S. 141-162.

GUTACHTEN 1866 Gutachten des Schiedsgerichts über die eingesandten Entwürfe zu einem Nationaldenkmal für Seine Majestät, den höchstseligen König Maximilian II., München 1866.

HABER 1997 Haber, Georg J. und Maximilian Heimler: Restaurierungsmaßnahmen an Großbronzen des 19. Jahrhunderts, in: Mach, Martin (Hrsg.): Metallrestaurierung/Metal Restoration. Internationale Tagung zur Metallrestaurierung veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS, München 23.-25. Oktober 1997, München 1998, S. 151-155.

HABER 2010 Haber, Georg J. und Maximilian Heimler: Die Restaurierung des Reiterstandbilds Ludwig I., in: Dittscheid, Hans-Christoph u.a. (Hrsg.): „Sie haben einen kunstsinnigen König“. Ludwig I. und Regensburg, Regensburg 2010, S. 107-122.

HABER & BRANDNER Kunst-Denkmal-Metall. Aktuelles aus dem Hause Haber & Brandner, <http://www.kunstdenkmal-metall.de>.

HALBWACHS 1967 Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967.

HANFSTAENGL 1900 Hanfstaengl, Franz (Hrsg.): Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens, II. Halbband, München 1900.

HANNULA 2013

Hannula, Mika: Aufruhr der Gefühle – Denkmäler neu gedacht, in: Dragset, Ingar, Elmgreen, Michael u.a. (Hrsg.): *A space called public/Hoffentlich Öffentlich*, Köln 2013, S. 201-215.

HARDENBERG 1912

Hardenberg, K. Graf von: Zum Denkmals-Problem, in: Koch, Alexander (Hrsg.): *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Arbeitshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauenarbeiten*, Darmstadt 1912/13, S. 385-388.

HEIGEL 1882

Heigel, Karl T. v.: *Münchens Geschichte 1158-1806*, München 1882.

HEILMEYER 1900

Heilmeyer, Alexander: *Münchner Jahressausstellung 1900; Über deutsche Plastik*, in: Hanfstaengl, Franz (Hrsg.): *Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens*, II. Halbband, München 1900, S. 113-157.

HEILMEYER 1931

Heilmeyer, Alexander: *Die Plastik des 19. Jahrhunderts in München*, München 1931.

HEIMLER 2012

Heimler, Maximilian und Regina Lichtmaneker: *Dokumentation Restaurierung Bischof Franz Ludwig von Erthal Denkmal Bamberg*, Regensburg 2012.

HEIMLER 2014

Heimler, Maximilian und Regina Lichtmaneker: *Dokumentation Restaurierung Sailer Denkmal Regensburg*, Regensburg 2014.

HERMANN 1855 Hermann, Dr. Fr. B. W.: Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854, München 1855.

HEYBERGER 1860 Heyberger, Joseph u. a.: Ober- und Niederbayern; Abth. 2, Niederbayern, München 1860.

HILDEBRAND 1893 Hildebrand, Adolf von: Das Problem der Form in der Bildenden Kunst, Straßburg 1893.

HIRSCH 2014 Hirsch, Thomas: *Upside Down. Eigenes Erleben und kollektive Erinnerung im Werk von Andreas von Weizsäcker*, in: Hohmann, Sabrina (Hrsg.): *Andreas von Weizsäcker. Werkmonografie und Werkverzeichnis*, Nürnberg 2014, S. 19-45.

HOFMANN 1906 Hofmann, Albert: Handbuch der Architektur, Teil 4, Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen, Heft 2, Denkmäler, Geschichte des Denkmals, Stuttgart 1906.

HOFMANN 1923 Hofmann, Friedrich H.: Geschichte der Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, Band III, Leipzig 1923.

HOHMANN 2014 Hohmann, Sabrina und Thomas Hirsch (Hrsg.): *Andreas von Weizsäcker. Werkmonografie und Werkverzeichnis*, Nürnberg 2014.

HOLLAND 1896 Holland, Hyacinth: Max Ritter von Widnmann, in: Bettelheim, Anton (Hrsg.): Biographische Blätter. Jahrbuch für lebensgeschichtliche Kunst und Forschung, 2. Bd., Berlin 1896.

HOLLAND 1897 Holland, Hyacinth: Max Ritter von Widnmann, in: Allgemeine Deutsche Biographie 42, 1897, S. 362-364.

HÖLZ 1999 Hölz, Christoph (Hrsg.): Erz-Zeit. Ferdinand von Miller – Zum 150. Geburtstag der Bavaria, München 1999.

HÖLZ 1999a Hölz, Christoph und Klaus Kratzsch: Die Villa „Quellenheim“ am Starnberger See, in: Erz-Zeit. Ferdinand von Miller. Zum 150. Geburtstag der Bavaria, München 1999, S. 66-83.

HOLLWECK 1972 Hollweck, Ludwig: München in alten Photographien. Album der Zeit von 1850-1914, München, Wien 1972.

HUSE 2004 Huse, Norbert: Kleine Kunstgeschichte Münchens, München 2004.

HUTTER 2016 Hutter, Dominik: Gedenken an Michael Jackson muss pausieren,
<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/reinigung-gedenken-an-michael-jackson-muss-pausieren-1.2987928>, Süddeutsche Zeitung online vom 11.05.2016, aufgerufen am 11.05.2016.

HYACINTH 1904 Holland, Hyacinth,: Grabichler, Aloys, in: Allgemeine Deutsche Biographie 49, 1904.

IZ 1843ff Weber, Johann Jacob (Hrsg.): Illustrirte Zeitung, Leipzig 1843-1944.

JOCHMANN 2001 Jochmann, Herbert: Öffentliche Kunst als Denkmalkritik. Studien zur Spezifik zeitgenössischer Kunst in Bezugnahme auf öffentliche Erinnerungszeichen, Diss., Weimar 2001.

JOHANN 2014 Johann, Saskia: Die Bildhauerin Elisabet Ney. Leben, Werk und Wirken, Berlin 2015.

KARLINGER 1933 Karlinger, Hans: München und die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts, München 1933.

KAT. Industrie 1854 Die allgemeine deutsche Industrieausstellung, in: Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, Jg. 4, Nr. 2, München 1854.

KAT. Kunstausts. 1869 Provisorischer Katalog der I. Internationalen Kunstaustellung im Königlichen Glaspalaste in München, München 1869.

KIST 1961 Kist, Johannes: Franz Ludwig Freiherr von Erthal, in: Neue Deutsche Biographie 5, Berlin 1961.

KLEIN 2005 Klein, Matthias: Das Stadt- und Bürgerdenkmal in München zwischen 1818 und 1869, München 2005.

KNUDSEN 1957 Knudsen, Hans: Dalberg, Wolfgang Heribert Tobias Otto Maria Johann Nepomuk von, in: Neue Deutsche Biographie 3, Berlin 1957.

KOCK 2008 Kock, Peter Jakob: Das Maximilianum. Biografie eines Gebäudes, München 2008.

KRATZER 2010 Kratzer, Hans: Seine sanierte Majestät, in: Süddeutsche Zeitung, München, 30.09.2010, S. R 4.

KRAUS 1987 Kraus, Andreas: Ludwig I., in: Neue Deutsche Biografie 15, Berlin 1987.

KRÜNITZ 1776 Krünitz, Johann Georg: Ökonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirthschaft, Bd. 9, Berlin 1776.

KUNST 1924 Bayerischer Kunstgewerbe-Verein (Hrsg.): Kunst und Handwerk. Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk seit 1851, Nr. 74 (1924), Heft 4/5, S. 49-76.

KUNSTBLATT 1820ff Morgenblatt für gebildete Stände. Kunstblatt, Stuttgart und Tübingen 1820-1849.

KURDA 2005 Kurda, Rolf: Michael Wagnmüller. Ein Bildhauer im Dienste König Ludwigs II. München – Linderhof – Herrenchiemsee, Diss., München 2005.

KÜHN 2014 Kühn, Hermann: Werke aus Kupfer, Bronze und Messing, München 2014.

in-der-kunst-die-freiheit-des-skandals-
1.1729980, aufgerufen am 06.02.2017.

LÜBBEKE 1986

Lübbeke, Wolfram: „Vergangenheit und Gegenwart in Eins“. Zur Geschichte der Pflege und Erhaltung von Denkmalen unter König Ludwig I., in: Puschner, Uwe (Hrsg.): „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen ...“. Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9, München 1986, S. 307-321.

LUTZ-AURAS 2012

Lutz-Auras, Ludmilla: „Auf Stalin, Sieg und Vaterland“. Politisierung der kollektiven Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg in Russland, (Diss.), Rostock 2012.

MAAZ 2010

Maaz, Bernhard: Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg. Band 1 und 2, München 2010.

MACH 1996

Mach, Martin: Der Guss des Denkmals für Max I. Joseph in München. Notizen zur Königlichen Erzgießerei, zum Gussverfahren und zur Legierung des Monuments, in: Petzet, Michael (Hrsg.): König Max I. Joseph Modell und Monument. Zu einer Installation von Erich Lindenberg in der Alten Münze in München, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 86, München 1996, S. 101-117.

MACH 1997

Mach, Martin (Hrsg.): Metallrestaurierung/Metal Restoration. Internationale Tagung zur Metallrestaurierung veranstaltet vom

Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und
vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS,
München 23.-25. Oktober 1997.

MAGER 1978

Mager, Edwart: Max von Widnmann. Ein
vergessener Eichstätter Künstler, in: Historische
Blätter für Stadt und Landkreis Eichstätt.
Beilage zum Kurier, Jg. 27, Nr. 2, Eichstätt
1978.

MAIER 2004

Maier Hermann: Die Geschichte des Denkmals
für Christoph von Schmid in Dinkelsbühl. Von
der Planung 1854 bis zur Rettung 1942, in:
Mitteilungen aus der Geschichte Dinkelsbühls
und seiner Umgebung, Beilage der
„Fränkischen Landeszeitung“, Jg. 80, Nr. 5,
Sept. 2004.

MARKS 1986

Marks, Ralph: Johannes von Müller und der
Patriotismus, in: Erichsen, Johannes (Hrsg.):
„Vorwärts, vorwärts sollst Du schauen...“.
Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I.,
Kat. Ausst. Nürnberg 1986, Bd. 9, S. 49-70.

MARLIN 2013

Marlin, Constanze von, Anne Schmedding:
1895-2013: Kunst im öffentlichen Raum, in:
Dragset, Ingar, Elmgreen, Michael u.a. (Hrsg.):
A space called public/Hoffentlich Öffentlich,
Köln 2013, S. 328-348.

MATTENKLOTT 1993

Mattenkrott, Gert: „Denk ich an Deutschland...“.
Deutsche Denkmäler 1790-1990, in: Sekretariat
für kulturelle Zusammenarbeit nichttheater-
tragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-

Westfalen, Gütersloh (Hrsg.): Deutsche Nationaldenkmale 1790-1990, Kat. Ausst., Bielefeld 1993, S. 17-47.

MAYER 1868

Mayer, Anton: Die Domkirche zu U. L. Frau in München. Geschichte und Beschreibung derselben, ihre Altäre, Monamente und Stiftungen, sammt der Geschichte des Stiftes, der Pfarrei und des Domcapitels, München 1868.

MAYER UND MELZL 1996

Mayer, Erwin und Edmund Melzl: Das Gußmodell für das Denkmal von König Max I. Joseph in München. Vom Bozetto zum Koloß, in: Petzet, Michael (Hrsg.): König Max I. Joseph. Modell und Monument. Zu einer Installation von Erich Lindenberg in der Alten Münze in München, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 86, München 1996, S. 86-100.

MEIER 2007

Meier, Uto: Schmid, Christoph Johannes Nepomuk Friedrich von, in: Neue Deutsche Biographie 23, Berlin 2007.

MEINARDUS 2014/1

Meinardus, Charlotte: Maximilian von Widnmann – künstlerischer Schöpfer des Sailer-Denkmales in Regensburg, in: Baumgartner, Konrad und Rudolf Voderholzer (Hrsg.): Johann Michael Sailer als Brückenbauer. Festgabe zum 99. Katholikentag in Regensburg, Regensburg 2014, S. 217-219.

MEINARDUS 2014/2 Meinardus, Charlotte: Widmann – Ein vergessener Münchener Bildhauer?, in: Bayernspiegel, Zeitschrift der Bayerischen Einigung und Bayerischen Volksstiftung, 1/2014, S. 41-43.

MEIßNER 2001 Meißner, B u.a. (Hrsg.): Bronze- und Galvanoplastik, Geschichte – Materialanalyse – Restaurierung, Arbeitsheft 5, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen und Sachsen-Anhalt, Dresden 2001.

MENDE 1986 Mende, Matthias: Ludwig I. und das Nürnberger Dürer-Denkmal, in: Erichsen, Johannes und Uwe Puschner (Hrsg.): „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“. Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9, Aufsätze, München 1986, S. 521-535.

MENZHAUSEN 1963 Menzhausen, Joachim: Die Entwicklungs-technische Stellung der Standbilder Gottfried Schadows, Diss., Leipzig 1963.

MESSEMER 1966 Messerer, Richard: Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis. Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte Bd. 65, München 1966.

MEYER 1987 Meyer, Hermann: Der Dinkelbauerbrunnen, in: Alt-Dinkelsbühl 1987, Nr. 4.

MEYER 1897 Meyer, Joseph: Meyers Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, Leipzig und Wien 1893-1897.

MILLER 1924 Miller, Simon: Hundert Jahre Kgl. Erzgießerei F. von Miller in München, in: Bayerischer Kunstgewerbe-Verein (Hrsg.): Kunst und Handwerk. Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk seit 1851, Nr. 74 (1924), Heft 4/5, S. 49-76.

MITTIG 1972 Mittig, Hans-Ernst und Volker Plagemann (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, München 1972.

MITTIG 1987 Mittig, Hans-Ernst: Das Denkmal, in: Busch, Werner (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Bd. II, München 1987, S. 532-558.

MONGI-VOLLMER 2004 Mongi-Vollmer, Eva: Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin 2004.

MORIN 1859 Morin, Friedrich (Hrsg.): Neuester Wegweiser durch München und seine Umgebung für Fremde und Einheimische, München 1859.

MOTTNER 1997 Mottner, Peter: Denkmäler aus Blei, Zinn und Zink. Materialforschung, Restaurierung, Konservierung, in: Mach, Martin (Hrsg.): Metallrestaurierung/ Metal Restoration. Internationale Tagung zur Metallrestaurierung veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS, München 23.-25. Oktober 1997, S. 100-112.

MÜLLER 1845 Müller, Vicenz: Universal-Handbuch von München 1845. Mit Plänen und Lithographien, München 1845.

MÜLLER 1882 Müller, Hermann Alexander: Biographisches Künstler-Lexikon der Gegenwart. Die bekannten Zeitgenossen auf dem Gebiet der bildenden Künstler aller Länder mit Angabe ihrer Länder, Leipzig 1882.

MUNDORFF 2006 Mundorff, Angelika und Eva von Seckendorff (Hrsg.): Die Millers. Aufbruch einer Familie, München 2006.

MUSEUM 2012 Museum der Bildenden Künste, Museumsführer, München 2012.

MUSIL 1978 Musil, Robert: Denkmale, in: Adolf Frisé (Hrsg.): Gesammelte Werke in 9 Bänden, Bd. 7, Reinbeck 1978 (1936), S. 506-509.

MUTHER 1914 Muther, Richard: Aufsätze über bildende Kunst, 2. Bd., Berlin 1914.

NAGLER 1835ff Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschnieder, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, 22 Bde., München 1835-1852.

NAGLER 1867 Nagler, Georg Kasper: Kurze Beschreibung der in dieser Hauptstadt befindlichen Sehenswürdigkeiten, öffentlichen Anstalten, Plätze, Straßen usw.: nebst Angabe von Ausflügen in die nähere und weitere Umgebung, München 1867.

NIPPERDEY 1985 Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Schuchard, Jutta und Horst Claussen: Vergänglichkeit und Denkmal. Beiträge zur Sepulkralkultur, Bonn 1985, S. 189-231.

NMZ 1848ff Neue Münchener Zeitung, München 1848ff.

NOACK 1927 Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom. Seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 1 u. 2, Berlin und Leipzig 1927.

NÖHBAUER 1992 Nöhbauer, Hans F.: München. Eine Geschichte der Stadt und ihrer Bürger, Bd. 2, von 1854 bis zur Gegenwart, München 1992.

OELWEIN 2000 Oelwein, Cornelia (Hrsg.): Der Orlandoblock am Münchener Platzl. Geschichte eines Baudenkmals, München 2000.

OSTEN 1961 Osten, Gert von: Plastik des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Königstein im Taunus 1961.

tragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen, Gütersloh (Hrsg.): Deutsche Nationaldenkmale 1790-1990, Kat. Ausst., Bielefeld 1993, S. 137-151.

PETZET 1996

Petzet, Michael (Hrsg.): König Max I. Joseph Modell und Monument. Zu einer Installation von Erich Lindenberg in der Alten Münze in München, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 86, München 1996.

PFNÜR 2014

Pfnür, Martin: Ausstellung „David Shrigley Drawing“. Abgründiger Minimalist, 02.05.2014, Süddeutsche.de,
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellung-david-shrigley-drawing-abgruendiger-minimalist-1.1946073>, aufgerufen am 04.10.2016.

PIGGOT 2004

Piggot, Jan: Palace of the People. The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936, London 2004.

PÖLNITZ 1940

Pölnitz, Sigmund Frhr von: Max von Widnmann. Das Leben eines Künstlers unter König Ludwig I., Teil I, in: Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt, Jg. 55, Eichstätt 1940, S. 1-19.

PÖLNITZ 1941/42

Pölnitz, Sigmund Frhr von: Max von Widnmann. Das Leben eines Künstlers unter König Ludwig I., Teil II, in: Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt, Jg. 56/57, Eichstätt 1944, S. 3-32.

PÖLNIZ 1929 Pölnitz, Winfrid: Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I., München 1929.

PUTZ 2012 Putz, Hannelore: Der König und seine Künstler, in: Wagner, Christoph (Hrsg.): Die Befreiungshalle Kelheim. Geschichte – Mythos – Gegenwart (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 18), Regensburg 2012, S. 117-130.

PUTZ 2013 Putz, Hannelore: Für Königtum und Kunst. Die Kunstförderung König Ludwig I. von Bayern, München 2013.

PUTZ 2014 Putz, Hannelore: Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst, München 2014.

RAABE 1968 Raabe, Paul: Lorbeerkrantz und Denkmal. Wandlungen der Dichterhuldigung in Deutschland, in: Catholy, Eckhard und Wilfried Hellmann: Festschrift für Klaus Ziegler, Tübingen 1968, S. 411-425.

REIDELBACH 1985 (1888) Reidelbach, Hans: König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen. Reprint nach dem Original von 1888, München 1985.

REUßE 1995 Reuße, Felix: Das Denkmal an der Grenze seiner Sprachfähigkeit, Stuttgart 1995.

RIEGEL 1868 Riegel, Herman: Deutsche Kunststudien, Hannover 1868.

RIEGL 1903 Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien, Leipzig 1903.

ROCHHAUS 2014 Rochhaus, Peter: Beschreibung und Ausrechnung der wichtigsten alten wettinischen Maße, Münzen und Gewichte nebst denen angrenzender Länder 1205 bis 1871, Annaberg-Buchholz 2014.

ROETTGEN 2000 Roettgen, Steffi (Hrsg): Skulptur und Plastik auf Münchens Straßen und Plätzen. Kunst im öffentlichen Raum 1945-1999, München 2000.

ROTT 2003 Rott, Herbert W. (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München 2003.

RUDHART 1854 Rudhart, Georg Thomas: Lebensbeschreibung der berühmten Männer, deren Brustbilder in Bayerns Ruhmeshalle aufgestellt sind: Im Auftrage Seiner Majestät König Ludwig I., München 1854.

SAUERLÄNDER 1977 Sauerländer, Willibald und Viollet-le-Duc: Viollet-le-Duc über die Münchener Ludwigstraße, München 1977.

SCHAD 2008 Schad, Martha und Claudia Mayr: Frauen in Bronze und Stein. München, München 2008.

SCHALLER 1864 Schaller, Ludwig: Programm zu einem National-Monument für Weiland S. M. dem König Maximilian II. In drei Planzeichnungen zur öffentlichen Ausstellung gebracht im Münchener Kunstverein am 14. August 1864, München 1864.

SCHARF 1984 Scharf, Helmut: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, Darmstadt 1984.

SCHAROLD 1847 Scharold, Carl Gottfried: Erinnerung an Julius Echter von Mespelbrunn. Fürstbischof von Würzburg und Herzog zu Franken, Würzburg 1847.

SCHASLER 1856ff Schasler, Max (Hrsg.): Die Dioskuren. Deutsche Kunst-Zeitung. Hauptorgan der Deutschen Kunstvereine, Berlin 1856-1875.

SCHELLING 1829 Schelling, Friedrich W. J. von: Zur öffentlichen Sitzung der königlichen Akademie der Wissenschaften am Vorabend des Ludwigs-Tages 1829, München 1829.

SCHILLER 1857 Schiller, Felix (Hrsg.): Schiller's München. Vollständige Beschreibung der Sehenswürdigkeiten, des öffentlichen Lebens und der Umgebung, nebst Ausfluge in's bayerische Gebirge, München 1857.

SCHLIE 2002 Schlie, Ulrich: Die Nation erinnert sich. Die Denkmäler der Deutschen, München 2002.

SCHMID 1986 Schmid, Emanuel: Die Feierlichkeiten anlässlich der Grundsteinlegung zur Walhalla 1830 (Nr. 83), in: Möseneder, Karl (Hrsg.): Feste in Regensburg. Von der Reformation bis in die Gegenwart, Regensburg 1986, S. 443-459.

SCHNABEL 1970 (1939) Schnabel, Franz: Die Denkmalskunst und der Geist des 19. Jahrhunderts (1939), in: Lutz, Heinrich (Hrsg. u Bearb.): Franz Schnabel. Abhandlungen und Vorträge. 1914-1965, Freiburg u.a. 1970, S. 134-150.

SCHNELL 1939 Schnell, Hugo (Hrsg.): Führer. Kirchenführer für alle bedeutenderen Kirchen Süddeutschlands, Bd. 390, München 1939.

SCHNELL 1941 Schnell, Hugo (Hrsg.): Führer. Kirchenführer für alle bedeutenderen Kirchen Süddeutschlands, Bd. 500, München 1941.

SCHMIDT 2010 Schmidt, Peter T.: Gnadenfrist für Michael-Jackson-Altar, merkur online, 16.6.2010, <http://www.merkur-online.de/lokales/muenchen/stadt-muenchen/gnadenfrist-michael-jackson-altar-806129.html>, aufgerufen am 05.11.2014.

SCHÖBERL 1854 Schöberl, Johann M.: Erinnerung an Lorenz v. Westenrieder, den Volkslehrer seines Vaterlandes, München 1854.

SCHUCHARD 1989 Schuchard, Jutta: „Goethe auf dem Postament“ – Goethe-Denkmäler, in: Goethe-Jahrbuch, Bd. 106, Weimar 1989, S. 278-208.

SCHULZE 2011 Schulze, Dietmar: Ludwig II. Denkmäler eines Märchenkönigs, München 2011.

SCHÜTZ 2003 Schütz, Heinz und Baureferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): QUIVID – im öffentlichen Auftrag. Demokratie als Auftraggeber; Kunstwettbewerbe der Landeshauptstadt München, Nürnberg 2003.

SCHÜTZ 2013 Schütz, Heinz: Öffentliche Kunst zwischen Partizipation und Repression, in: Dragset, Ingar, Elmgreen, Michael u.a. (Hrsg.): A space called public/Hoffentlich Öffentlich, Köln 2013, S. 189-199.

SCHWABEN 2006 Historischer Verein für Schwaben (Hrsg.): Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben, 99, Augsburg 2006.

SCHWENK 2014 Schwenk, Bernhart: Gabel links, Messer rechts und immer an der Wand entlang. Andreas von Weizsäckers künstlerische Systembefragung, in: Hohmann, Sabrina (Hrsg.): Andreas von Weizsäcker. Werkmonografie und Werkverzeichnis, Nürnberg 2014, S. 59-72.

SEGANTINI 1912 Segantini, Giovanni: Vom Denkmal-Programm, in: Koch, Alexander (Hrsg.): Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Arbeitshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur,

Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauenarbeiten, Darmstadt 1912/13, S. 191-193.

SELBMANN 1988 Selbmann, Rolf: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988.

SELBMANN 1994 Selbmann, Rolf: Versteinerte Poesie oder Verkehrshindernis? Zur Geschichte der Dichterdenkmäler in Deutschland, in: Archiv der Kulturgeschichte, Bd. 76 (2), Köln, Weimar, Wien 1994, S. 364-388.

SEPP 1869 Sepp, Johann N.: Ludwig Augustus und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Schaffhausen 1869.

SEPP 1903 Sepp, Joh. Nepomuk: Ludwig Augustus. König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Regensburg 1903.

SIMMEL 1923 (1908) Simmel, Georg: Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft (1908), in: ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, München u.a. 1923.

SPIELMANN 1987 Spielmann, Jochen: Denkmal. Emanzipation oder Identität?, in: Niemandsland, Zeitschrift zwischen den Kulturen, Bd.1, Heft 2, Berlin 1987, S. 70-83.

SPIELMANN 1988 Spielmann, Jochen: Steine des Anstoßes – Denkmale in Erinnerung an den Nationalsozialismus in der Bundesrepublik

Deutschland, in: *kritische berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 16. Jahrgang, Heft 3, 1988, S. 5-16.

SPOHR 2011 Spohr, Stephan: *Das deutsche Denkmal und der Nationalgedanke im 19. Jahrhundert*, Weimar 2011.

SPRINGER 1884 Springer, Anton: *Kunsthistorischer Bilderbogen: für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt. Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1884.

STEGER 2011 Steger, Simone: *Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Kozeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807-1942)*, Diss., München 2011.

STIELER 1909 Stieler, Eugen von: *Die Königliche Akademie der Bildenden Künste zu München. 1808-1858. Festschrift zur Hundertjahrfeier*, München 1909.

STIFTUNG DENKMAL 2010 Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Hrsg.): *Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Ort der Information (Mit einem Überblick zu Gedenkzeichen und historischen Informationen in der näheren Umgebung)*, Berlin, München 2010.

STURM 2009 Sturm, Hermann: *Denkmal und Nachbild. Zur Kultur des Erinnerns*, Essen 2009.

STOLLREITHER 1932

Stollreither, Eugen (Hrsg.): Ferdinand von Miller erzählt, München 1932.

SULZER 1773

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt, Bd. 1, Leipzig 1773.

SÜDDEUTSCHE.DE

Kunstprojekt „A Space Called Public“.
„Alles was er machen wollte, war zu onanieren“, Süddeutsche.de, 13. Juni 2013, <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/kunstprojekt-a-space-called-public-alles-was-er-machen-wollte-war-zu-onanieren-1.1688811>, aufgerufen am 28.02.2017.

THIEME-BECKER 1907ff

Thieme, Ulrich und Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907ff.

TRAPP 2011

Trapp, Eugen: Die Rückkehr des Königs. Die Wiederaufstellung des Reiterstandbilds Ludwigs I. auf dem Regensburger Domplatz im Spannungsfeld zwischen Denkmaltheorie und öffentlicher Meinung, in: Regensburg, Amt für Archiv und Denkmalpflege, Abteilung Denkmalpflege (Hrsg.): Denkmalpflege in Regensburg, Bd. 12, Regensburg 2011, S. 136-142.

WAGNER 2012 Wagner, Christoph (Hrsg.): Die Befreiungshalle Kelheim. Geschichte – Mythos – Gegenwart (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 18), Regensburg 2012.

WEIGMANN 1907 Weigmann, Otto: Die retrospektive Ausstellung im K. Glaspalast, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 1. Jg., München 1907, S. 116-128.

WEITZ 1983 Weitz, Hans-J. (Hrsg.): Sulpiz Boisserée. Tagebücher 1808-1854, 5 Bd., Darmstadt 1983.

WEITZMANN 1863 Weitzmann, C. F.: Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur. Mit Musikbeilage, Stuttgart 1863.

WENDLER 2004 Wendler, Eugen: Durch Wohlstand zur Freiheit. Neues zum Leben und Werk von Friedrich List, Baden-Baden 2004.

WESTHEIDER 1993 Westheider, Rolf: Altstoff der Geschichte oder notwendige Erinnerungsobjekte? Denkmäler von gestern in der politischen Landschaft von heute, in: Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen, Gütersloh (Hrsg.): Deutsche Nationaldenkmale 1790-1990, Kat. Ausst., Bielefeld 1993, S. 129-135.

WETZEL 2004 Wetzel, Christoph (Hrsg.): Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden, Neuzeit Bd. 3, Stuttgart 2004.

WIDMER 1912 Widmer, Karl: Das Problem des Denkmals, in: Koch, Alexander (Hrsg.): Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Arbeitshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauenarbeiten, Darmstadt 1912/13, S. 186-191.

WIDNMANN 1866 Widnmann, Max: Entwurf zu einem Denkmale für Maximilian II. von Max Widnmann, München 1866.

WIDNMANN 2014 Anneliese Senger Stiftung (Hrsg.): Maximilian von Widnmanns Erinnerungen. Bildhauer und Professor der Akademie der Bildenden Künste in München. 1812-1895, München 2014.

WIEGEL 2004 Wiegel, Hildegard (Hrsg.): Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos, München, Berlin 2004.

WINCKELMANN 1764 Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764.

WINTER 1974 Winter, Hans-Gerhard: Iffland, August Wilhelm, in: Neue Deutsche Biographie 10 Berlin 1974.

WOLF 2005 Wolf, Hubert: Sailer, Johann Michael von, in: Neue Deutsche Biographie 22, Berlin 2005.

WULF 1989 Wulf, Walter: Zum Denkmalbegriff in der Öffentlichkeit – Ablehnung oder Akzeptanz?, in: Lübbeke, Wolfram (Hrsg.):

Denkmalinventarisierung. Denkmalerfassung als Grundlage des Denkmalschutzes, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Nr. 38, München 1989, S. 31-34.

WÜNSCHE 2010

Wünsche-Werdehausen, Elisabeth und Klaus Kratsch: Italien in Bayern. Kunst und Künstler, Lindenberg im Allgäu 2010.

VIERNEISEL 1980

Vierneisel, Klaus und Gottlieb Leinz (Hrsg.): Glyptothek München. 1830-1980, München 1980.

VK Leipzig 1940

Boerner, C. G., Auktions-Institut, Kunst- und Buchantiquariat (Hrsg.): Deutsche Handzeichnungen aus der Sammlung Weiland Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen und aus anderem Besitz; alte Meister des 15.-18. Jahrhunderts, neuere Meister; Kat. Verst. Versteigerung am 24./25. April 1940, Kat.Nr. 203, Nr. 905, Leipzig 1940.

VK TESAN 1991

Tesan, Harald C.: Deutsche Bildhauer bei Thorvaldsen in Rom, in: Peters, Ursula (Hrsg.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Kat. Auk., Nürnberg 1991.

ZACHARIAS 1985

Zacharias, Thomas (Hrsg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985.

ZEEB 2006 Zeeb, Reiner: Ein Denkmal für Bürgermeister Carron du Val - 1848, in: Historischer Verein für Schwaben (Hrsg.): Zeitschrift des Historischen Vereins Schwaben, 99. Bd., Augsburg 2006.

ZIEGLER 1972 Ziegler, Alfred: Die Konkurrenzentwürfe zum Max-II.-Denkmal, in: Mittig, Hans-Ernst und Volker Plagemann (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, München 1972, S. 113-139.

ZIRK 1977 Zirk, Otto: Kaulbach, Wilhelm Ritter von, in: Neue Deutsche Biographie 11, Berlin 1977.

ZIRFAS 2012 Zirfas, Jörg: Der Fuß als Maßstab, in: Wulf, Christoph (Hrsg.): Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 21, Heft 1, Berlin 2012, S. 260-271.

7.3 Weiterführende Literatur und Internetquellen

BRAUNFELS, Sigrid (Hrsg.): Adolf von Hildebrand – ein Bildhauer über Kunst. Kritische Aufsätze zu architektonischen, städtebaulichen und allgemein kulturellen und künstlerischen Fragen, München 2010.

BRUNN, Heinrich: Beschreibung der Glyptothek Ludwigs I. zu München, München 1868.

DUNKEL, Franziska u.a. (Hrsg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006.

GOLLWITZER, Heinz: Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, München 1986

GURLITT, Cornelius: Die deutsche Kunst seit 1800. Ihre Ziele und Taten, Berlin 1924.

HOFMANN, Werner: Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960.

KAMP, Michael: Das Museum als Ort der Politik. Münchener Museen im 19. Jahrhundert, Diss., München 2002.

MAI, Ekkehard und Gisela Schmirber (Hrsg.): Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989.

MÖRSCH, Georg: Zur Differenzierbarkeit des Denkmalbegriffs, in: Lipp, Wilfried (Hrsg.): Denkmal-Werte-Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs, Frankfurt 1993.

NERDINGER, Winfried (Hrsg.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Kat. Ausst., München 2000.

PETERS, Ursula (Hrsg.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Kat. Ausst., Nürnberg 1991.

PETZET, Michael (Hrsg.): König Ludwig II. und die Kunst. Ausstellung im Festsaalbau der Münchener Residenz vom 20. Juni bis 15. Oktober 1968, München 1968.

SCHADEN, Adolf von: Zwanzig neu aufgenommene bildliche Darstellungen der vorzüglichsten Gebäude, Strassen und öffentlichen Plätzen der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München, München 1835.

TACKE, Charlotte: Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert, in: Berding, Helmut u.a. (Hrsg.): Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 108, Göttingen 1995.

TESAN, Harald: Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom, Köln 1998.

Informationen und Abbildungen zum Holocaust-Denkmal siehe: Stiftung Denkmal 2010; <http://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.html>, aufgerufen am 09.03.2017.

Informationen und Abbildungen zum Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen siehe: http://www.stiftung-denkmal.de/fileadmin/user_upload/projekte/oefentlichkeitsarbeit/pdf/Faltblaetter/HomoDenk_Flyer_DE_2015_Web.pdf, aufgerufen am 09.03.2017.

Informationen und Abbildungen zum Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma Europas siehe: Endlich 2013, S. 24f.

Informationen und Abbildungen zum Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen „Euthanasie“-Morde siehe: <http://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/gedenk-und-informationsort-fuer-die-opfer-der-ns-euthanasie-morde.html>, aufgerufen am 09.03.2017.

Gedenkstättenportal zu Orten der Erinnerung in Europa siehe: <http://www.memorialmuseums.org/europe>, aufgerufen am 09.03.2017.

Kunst im öffentlichen Raum Bremen siehe: <http://www.kunst-im-oefentlichen-raum-bremen.de/programm.html>, aufgerufen am 12.01.18.

Birkenstock, Gabriel: Kunst im öffentlichen Raum siehe: <http://www.dw.com/de/kunst-im-öffentlichen-raum/a-6524804>, aufgerufen am 29.01.2018.

VIII. ANHANG

8.1 Abbildungs- und Dokumentenverzeichnis

Abbildungen

Abb. 1: Anneliese Senger Stiftung.

Abb. 2: Biblioteca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom (Gabriele Fichera).

Abb. 3: Biblioteca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom (Gabriele Fichera)

Abb. 4: © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 5: © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 6: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München.

Abb. 7: siehe: Reidelbach 1985 (1888).

Abb. 8: https://de.wikipedia.org/wiki/Jean_Paul#/media/File:Jean-Paul-Denkmal.jpg, aufgerufen am 09.01.2017.

Abb. 9 a, c: siehe Gruber 1999, S. 117, 125.

Abb. 9 b: siehe Miller 1924, S. 63.

Abb. 10: Grafische Sammlung, Stadtmuseum München.

Abb. 11: Sammlung Café Luitpold.

Abb. 12: G-MIII-272, Graphische Sammlung, Stadtmuseum München.

Abb. 13: © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 14: Deutsche Fotothek.

Abb. 15: G-P819, Graphische Sammlung, Stadtmuseum München.

Abb. 16: C1871013, Stadtarchiv München.

Abb. 17: Fliegende Blätter, Bd. 1, Nr. 1-24, München 1844/45, S. 104, 112, Heidelberger historische Bestände, digital, Universitätsbibliothek Heidelberg.

Abb. 18: siehe: Gruber 1999, S. 130.

Abb. 19: siehe: Hohmann 2014, S. 56-57; Fotonachweis Sabrina Hohmann.

Abb. 20: siehe: Hirsch 2014, S. 33; Fotonachweis Horst Ziegenfusz.

Abb. 21: selbst fotografiert.

Abb. 22-24: Foto ©Leonie Felle.

Dokumente

Dok. 1: Bamberg 1864, S. 99.

8.2 Abbildungen und Dokumente



Abb. 1: Franz Hanfstaengl, Max von Widnmann, Fotografie, 1860, 22 x 35 cm, Anneliese Senger Stiftung



Abb. 2: Franz Johann Heinrich Nadorp, *Erinnerungsbuch der Deutschen Künstler in Rom* (Zweites Künstleralbum), Vorsatzblatt zum Album, 1836, Papier, Tinte, Feder, 53,2 x 40,7 cm, Casa di Goethe (Dauerleihgabe) Rom.



Abb. 3: Vilhelm Nicolai Marstrand, *Sammlung von Bildnissen deutscher Künstler in Rom* (Erstes Künstleralbum), Porträt Max Ritter von Widnmann, o.D., Bleistift 37,3 x 27,7 cm, Casa di Goethe (Dauerleihgabe) Rom.

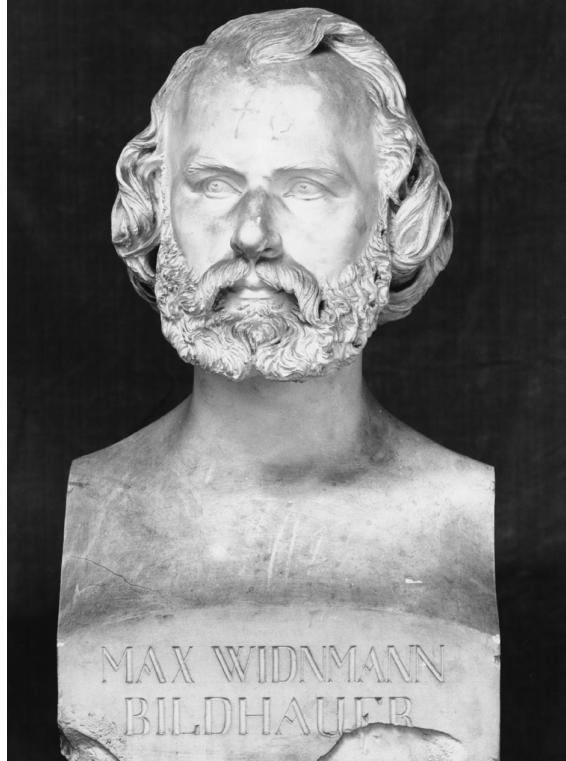


Abb. 4: Johann von Halbig, Max von Widnmann, 1853, Gipsbüste, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München



Abb. 5: Wilhelm von Kaulbach, *Die Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutz der Minerva*, um 1851, Öl auf Leinwand, 81,3 x 179,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München; © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Abb. 6: Wilhelm von Kaulbach, *Die von Ludwig I. in Tätigkeit gesetzten Bildhauer*, um 1850, Öl auf Leinwand, 81 x 179,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München; © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen

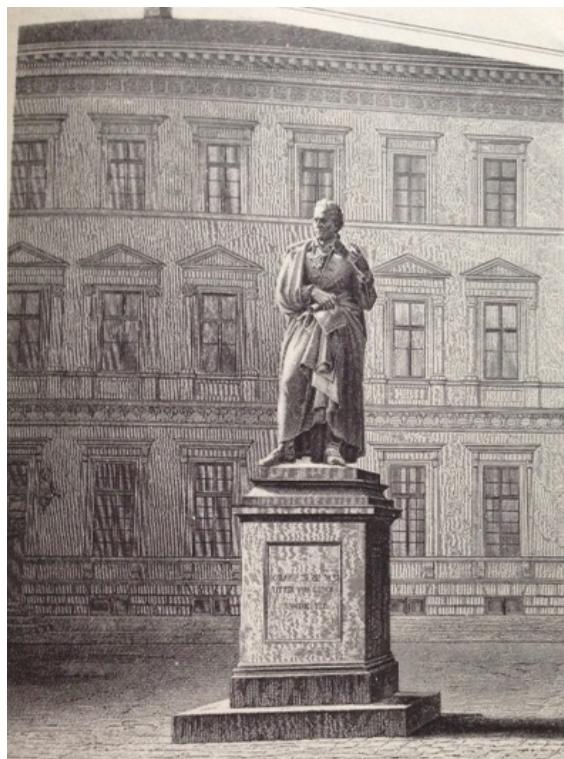


Abb. 7: Georg Böttger, Christoph von Gluck-Denkmal vor dem Odeon, um 1860, Stahlstich



Abb. 8: Ludwig von Schwanthaler, Jean Paul Friedrich Richter-Denkmal, 1841, Bayreuth



Abb. 9 a: Königliche Erzgießerei in München, Xylographie aus der Leipziger Illustrierten Zeitung, 1845



Abb. 9 b: Gussmodell zum Westenrieder-Denkmal, Gießerei-Museum, um 1924

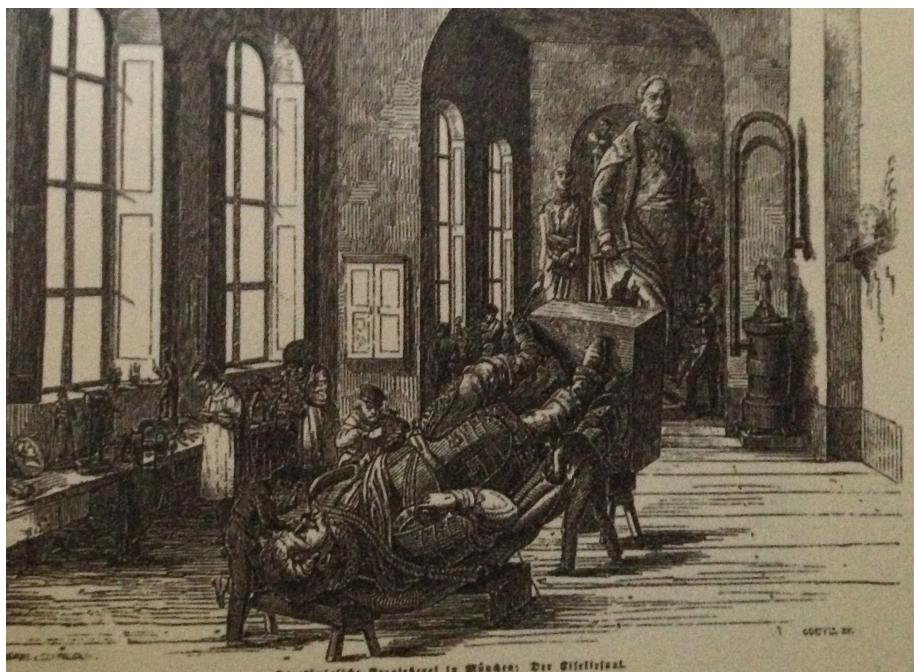


Abb. 9 c: Ziseliersaal im Altbau der Gießerei, zeitgenössische Xylographie, um 1845



Abb. 10: Franz Hanfstaengl, Allgemeine Industrieausstellung, 1854, München, ehem. Glaspalast, Graphische Sammlung, München Stadtmuseum



Abb. 11: Schillerdenkmal vor dem Luitpoldblock, um 1950, Archiv Sammlung Café Luitpold



Abb. 12: A. Kraus, *Fackelzug zum Schiller-Monument*, Zeichnung, 1863, Stadtmuseum, Graphische Sammlung



Abb. 13: Wilhelm von Kaulbach, Friedrich von Görtner, Künstlerporträt an der Nordfassade der Neuen Pinakothek, Fresko, um 1853/54; © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Abb. 14: Schönbach, Sailer Denkmal auf dem Emmeramsplatz, Photographie um 1890, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

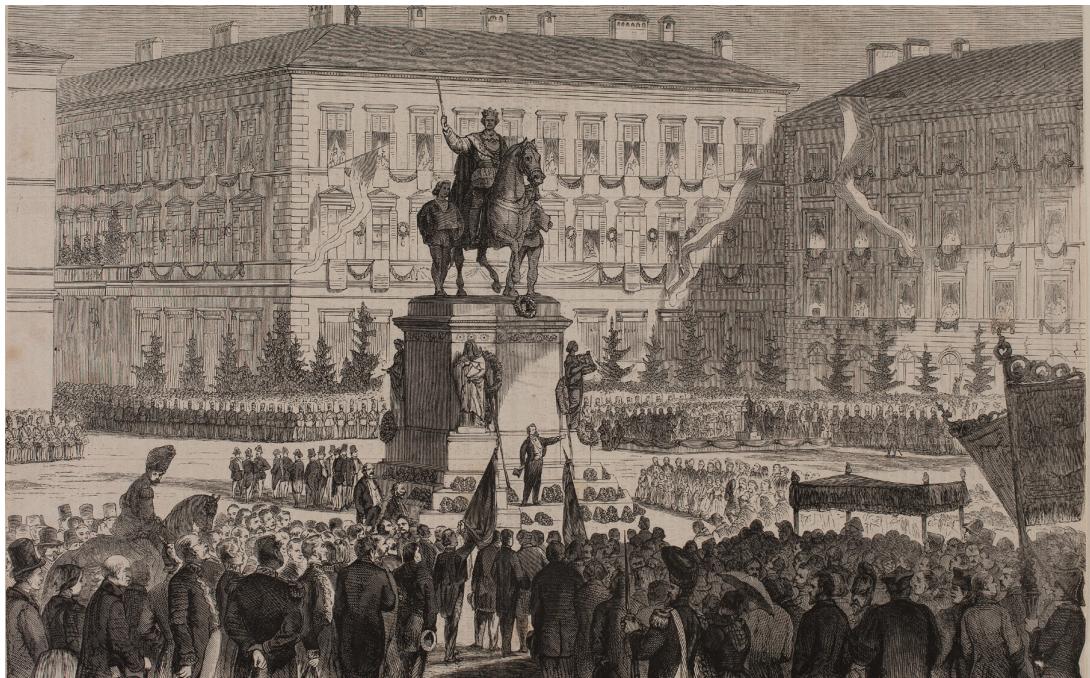


Abb. 15: C. Hohnbaum, *Enthüllung des König Ludwig Denkmals*, Radierung, 1862, München, Stadtmuseum, Graphische Sammlung

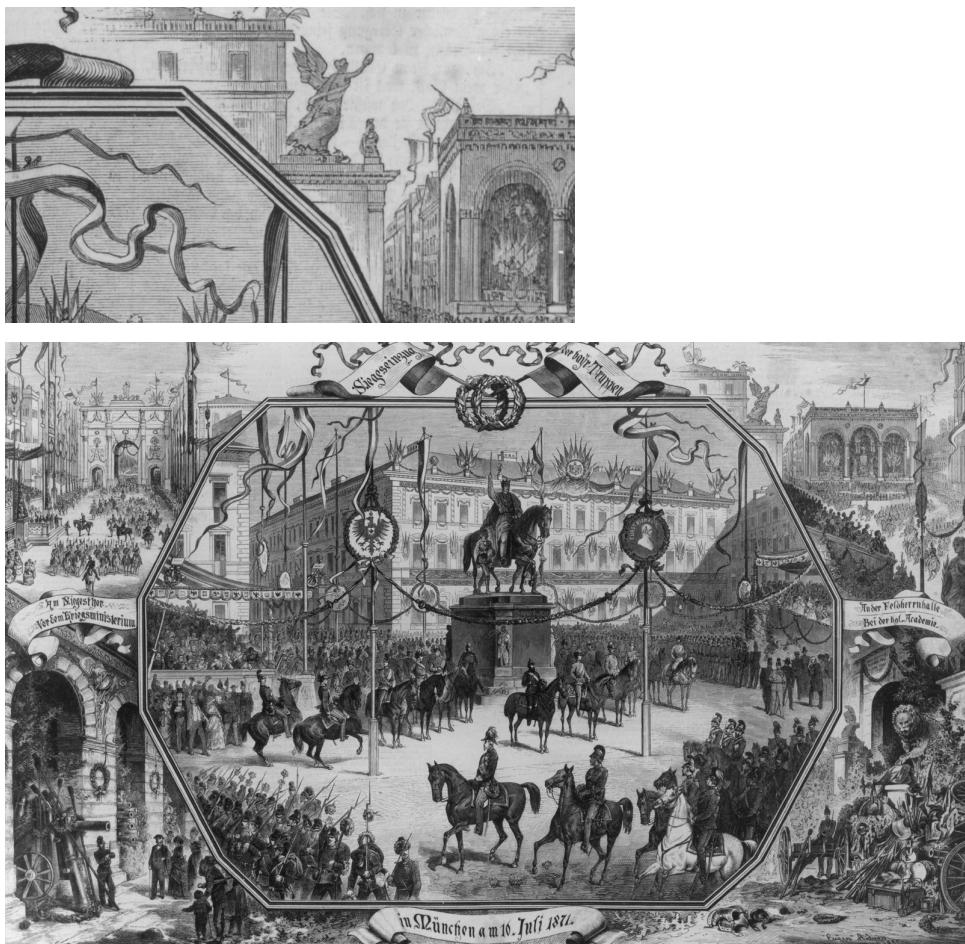


Abb. 16: Nike auf dem Hofgartentor, Postkarte, Stadtarchiv München

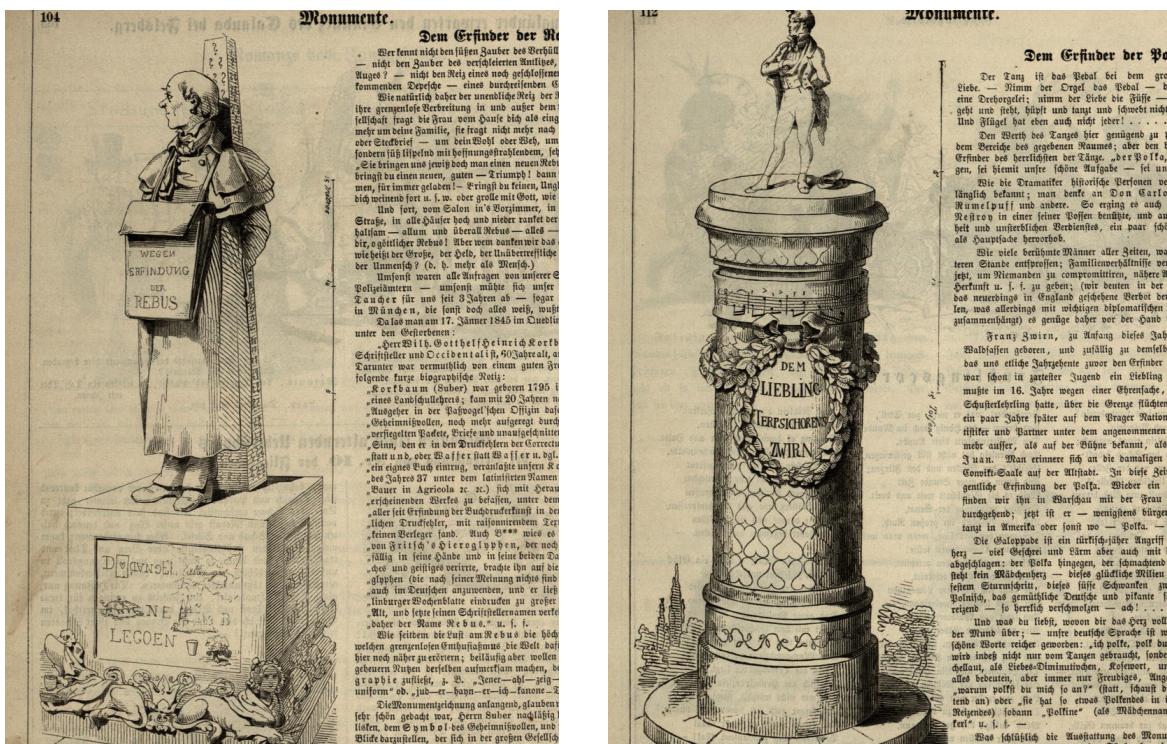


Abb. 17: Satirische Skizzen zu Denkmälern um 1845

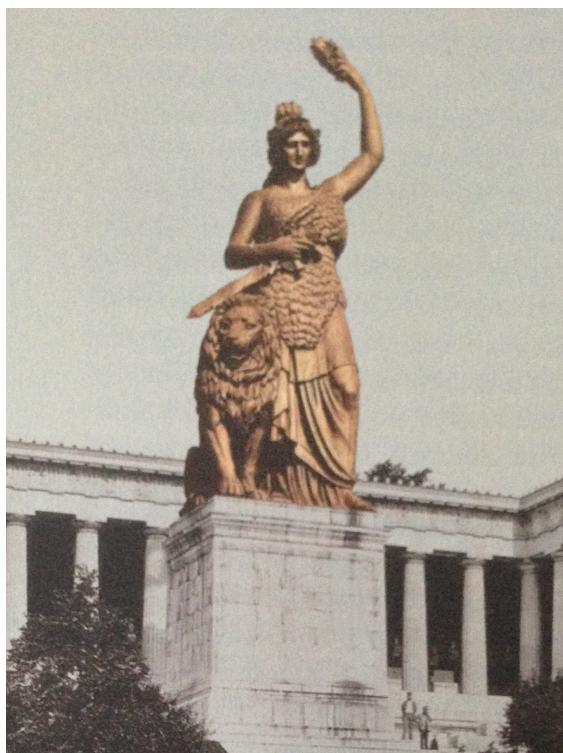


Abb. 18: Ludwig Schwanthaler, Bavaria, 1850, München, Darstellung des mutmaßlichen metallischen Aussehens zum Zeitpunkt der Enthüllung



Abb. 19: Andreas von Weizsäcker, *Contrade dell'Arte*, 2003, Büttenpapierabformung, 27-teilig, seit 2012 Pinakothek der Moderne, München

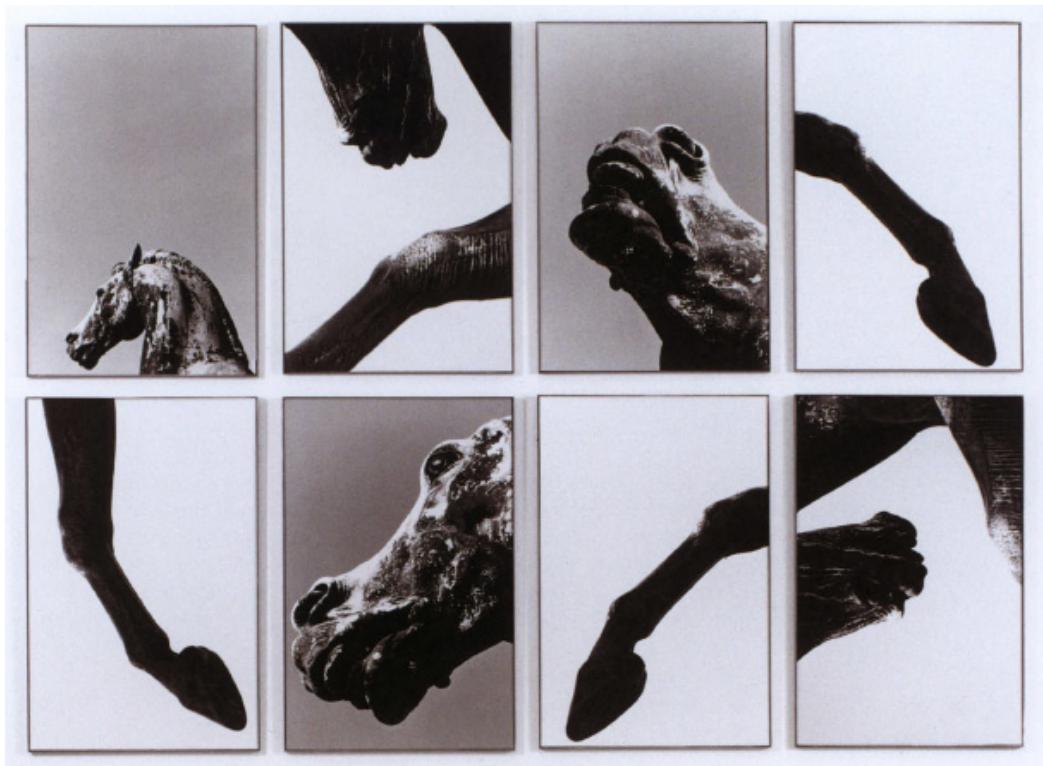


Abb. 20: Andreas von Weizsäcker, *Castor und Pollux*, 1998, 8 hochformatige Aufnahmen im schwarz-weißen Ausschnitt vor verschieden grauem bzw. weißem Hintergrund



Abb. 21: Max von Widnmann, *Orlando di Lasso*-Denkmal, Sockel nach der Reinigung des Denkmals 2016.



Abb. 22: Ragnar Kjartansson, *Träumerei – ein Denkmal*, 2013, Gärtnerplatz, München; Foto©Leonie Felle



Abb. 23 a: Stephen Hall u. Li Li Ren, *4th Plinth Munich*, 2013, Wittelsbacherplatz, München; Foto©Leonie Felle

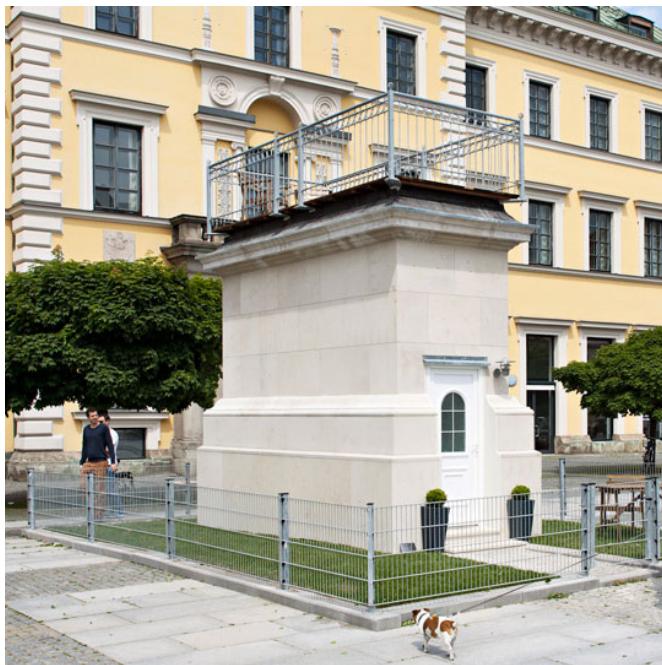


Abb. 23 b: Alexander Laner, *Schöner Wohnen*, 2013, Wittelsbacherplatz, München;
Foto©Leonie Felle



Abb. 23 c: Alexander Laner, *Schöner Wohnen*, 2013, Wittelsbacherplatz, München;
Foto©Leonie Felle



Abb. 24: David Shrigley, *Bubblesplatz*, 2013, Promenadeplatz, München; Foto©Leonie Felle

nur, daß Ihr Büchlein recht viel gelesen und beherzigt werden möge.

Mit den Gesinnungen vieler Werthschätzung
Ihr wohlgewogener
Ludwig.

München, den 1. Juni 1865.

Schenkungs-Urkunde.

Wir
König Ludwig I.
von Bayern
sc. sc. sc.

Urkunden hiermit, daß Wir der Stadt Bamberg das aus Unsern Privatmitteln auf dem Domplatz errichtete eherne Standbild des vielverdienten Fürstbischofs von Bamberg und Würzburg Franz Ludwigs Freiherrn von Erthal als Eigenthum schenken, und hiermit zum Besitz und Eigenthum übergeben haben wollen.

Wir erwarten, daß der Stadtmagistrat für die Erhaltung dieses ehernen Denkmals stets geeignete Sorgfalt treffen wird.

Zu mehrerer Bekräftigung, haben Wir dieses eigenhändig unterzeichnet und Unser Insiegel befügen lassen.

Gegeben, München den 18. Mai 1865.

Ludwig I.

Auf Allerhöchsten Befehl
von Hüther,
Hof-Sekretär S. M. des Königs
Ludwig I.

MAXIMILIAN VON
WIDNMANN

1812 - 1895

Verzeichnis der Hauptwerke



In Besitz der Anneliese Senger Stiftung

TEIL 2: VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE

INHALTSVERZEICHNIS

| | | |
|-------------|--|------------|
| I. | VORBEMERKUNGEN | 225 |
| II. | WERKE | 226 |
| 2.1 | Denkmäler und Standbilder | 226 |
| 2.2 | Büsten | 261 |
| 2.3 | Gruppen | 292 |
| 2.4 | Statuetten, Modelle und Reliefs | 300 |
| 2.5 | Skizzen, Zeichnungen und Ölgemälde | 320 |
| 2.6 | Verschollene und in der Literatur erwähnte Werke | 332 |
| III. | KURZBIOGRAFIE DES KÜNSTLERS | 335 |

I. VORBEMERKUNGEN

Das vorliegende Werkverzeichnis umfasst die belegbaren, skulpturalen Hauptwerke Max von Widnmanns, die zwischen 1832 und 1887 entstanden sind. Dazu gehören Denkmäler, Büsten, Reliefs, freie Arbeiten sowie einige wenige druckgrafische Werke. Zeichnungen, die in Verbindung zu bildhauerischen Arbeiten stehen, wurden ebenfalls in das Werkverzeichnis aufgenommen.

Der letzte Teil enthält eine Auflistung von in Literatur oder anderen Quellen erwähnten Werken Widnmanns, die ohne Abbildung als unauffindbar oder zerstört gelten. Die im Nachlass befindlichen Skizzenbücher mit schriftlichen Zeugnissen und Zeichnungen aus den 1830er Jahren, werden in diesem Werkverzeichnis nicht gelistet.

Das Werkverzeichnis Max von Widnmanns entstand in den Jahren 2011-2015. Der Recherche liegen die Arbeiten selbst oder Fotografien von diesen zugrunde, Unterlagen aus dem Nachlass des Bildhauers, Kataloge, Publikationen sowie Presseberichte, Auskünfte aus Archiven, Sammlungen, Museen und Hinweise von Privatbesitzern. Trotz großer Sorgfalt und umfangreichen Nachforschungen konnte es nicht gelingen, für alle Werke sämtliche Fragen zu klären.

Die Abfolge des Werkverzeichnisses ist innerhalb der Gattungen chronologisch angelegt. Die Angaben zu den Abmessungen der Arbeiten folgen, falls möglich, dem Prinzip Höhe mal Breite mal Tiefe. Zu den Daten der Denkmäler sind, falls bekannt, Größe, Material, Ort, Signatur des Künstlers und Signum des Erzgießers angegeben. Bei Denkmälern, die auf Sockeln platziert sind, ist jeweils die Größe des Standbildes angegeben. Bei Werken ohne Datierung, Titel oder Verbleib werden die jeweiligen Abkürzungen "o.D., o.T., o.V." verwendet.

Die Werke ergänzende Textpassagen dienen, falls nicht bereits im Teil 1 der Arbeit besprochen, einer detaillierten Objektbeschreibung und gehen, falls bekannt, auf die jeweilige Entstehungssituation ein. Zu den Kunstwerken werden Literaturangaben angegeben, wobei die kursiv geschriebenen Abbildungen der jeweiligen Werke bezeichnen.

II. WERKE

2.1 Denkmäler und Standbilder



© Herbert Stolz

WV-Nr. 1

Fürstbischof Julius Echter von Mespelsbrunn

Enthüllung: 1847

künstlerische Schöpfung: 1844-1845

Bronzeguss: 1846

ca. 3,20 m

Würzburg, vor dem Juliusspital

Literatur:

Reidelbach 1985, S. 269; Kunstblatt, 1845, Nr. 27, S. 112; Nr. 89, S. 370; Kunstblatt 1847, Nr. 38, S. 152; *Wolf 2011*, S. 9; Schroedter 2008, S. 67; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Julius Echter von Mespelbrunn, Würzburg, 1847

Julius Echter von Mespelbrunn (1545-1617) war über vierzig Jahre Fürstbischof von Würzburg und Herzog in Franken. Er gründete die Würzburger Universität und das Juliusspital als Hospital für Arme und Waise und ließ zahlreiche Kirchen und Schulen bauen.¹

Ebenso war er ein starker Verfechter der Gegenreformation, die er hart durchzusetzen versuchte und sogar viele Protestantenten des Landes verwies. Zudem erreichte die Hexenverfolgung unter seiner Herrschaft ihren Höhepunkt. Nicht die Stadt oder die Bürger planten dem Bischof ein Denkmal errichten, sondern König Ludwig I.², der es durch Max von Widnmann modellieren ließ.³ Widnmann bekam den Auftrag für das Denkmal bereits 1844. Es bildete seinen ersten größten und selbstständigen Auftrag unter König Ludwig I. und er erhielt dafür ein Honorar von 1.200 Gulden.⁴ Der König schrieb dem Künstler dabei vor, den Fürstbischof mit einer segnend erhobenen, rechten Hand und der Bischofsmütze darzustellen. Zudem trägt er das bischöfliche Ornat, die Stola, den Pluviate (Schultermantel) und eine Kette mit Kreuz. In leicht voranschreitender Bewegung ist seine rechte Hand zum Segnen erhoben und die Linke hält den Bischofsstab. Der König wählte als endgültigen Aufstellungsort den Platz vor dem Juliusspital. Die Kosten des Denkmals beliefen sich insgesamt auf 17.890 Gulden, die König Ludwig I. aus seiner Privatkasse beglich.⁵ Durch Ludwig I. gilt das Standbild als Eigentum des bayerischen Staates.⁶

Den Zweiten Weltkrieg hat das Denkmal fast unversehrt überstanden. 1973 wurde es aufgrund von Ausbaurbeiten der Juliuspromenade überholt und um einige Meter versetzt. 1990 wurde es mithilfe von gewerblichen und privaten Spenden in Höhe von 30.000 DM gesäubert, zudem der Sockel renoviert.⁷

1 <http://www.bistum-wuerzburg.de/bwo/dcms/sites/bistum/bistum/portrait/geschichte/echter.html>, aufgerufen am 6.8.12.

2 Vgl. Wolf 2011, S. 6.

3 Vgl. Reidelbach 1985, S. 269.

4 Widnmann, 2014, S. 186.

5 Vgl. Reidelbach, S. 269.

6 Vgl. Wolf 2011, S. 7.

7 Vgl. ebd., S. 10.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 2

Orlando di Lasso

Enthüllung: 1849

künstlerische Schöpfung: 1847

Bronzeguss: 1849

3,20 m

München, Promenadeplatz

1849 enthüllt auf dem Odeonsplatz, 1860 versetzt auf den Promenadeplatz (ehem. Ritter-Epp-Platz). Im 2. WK zerstört, in alter Form 1958 neu gegossen, auf originalen Sockeln aufgestellt.

Lit.:

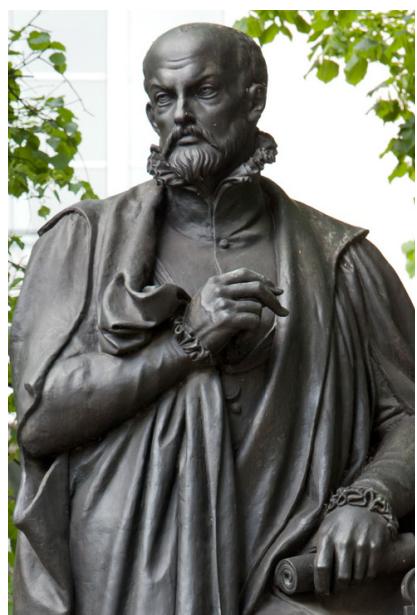
Alckens 1936, S. 22; Kunstblatt, Nr. 41/56, 1848, S. 164/224; Biller, Rasp, S. 313; Reidelbach 1985, S. 270f; Hollweck 1972, S. 142; Neue Münchener Zeitung 1849, Nr. 244; Oelwein 2000, S. 20 ff; Schiller 1857, S. 33; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



WV-Nr. 2a

Orlando di Lasso

kleines Gipsmodell

ca. 40 cm

Eichstätt, Historischer Verein

Orlando di Lasso, München, 1849

Orlando di Lasso (1530/1532-1594) war zur Renaissance ein bedeutender niederländischer Komponist. Di Lasso, in der Wallonie gebürtig, absolvierte seine musikalische Ausbildung in Italien zwischen 1544 und 1554. In Rom hatte er 1553/1554 die musikalische Leitung in der päpstlichen Kapelle von San Giovanni in Laterano. 1556 wurde er an die Münchner Hofkapelle berufen, welche er von 1562 bis zu seinem Tod leitete. 1570 wurde ihm von Herzog Albrecht V. der erbliche Adel verliehen.¹

Mit dem Orlando di Lasso Denkmal würdigt König Ludwig I. einen Komponisten, der durch sein Wirken in einem engen Bezug zu Bayern stand. Das Gipsmodell dazu schuf im Auftrag des Königs Max von Widnmann. Das Standbild wurde von Ferdinand von Miller gegossen, der 6.500 Gulden aus der Kabinettskasse erhielt. Für den Odeonsplatz konzipiert, verfügte Ludwig I., dass das Denkmal di Lassos vor dem Leuchtenbergpalais und dem ehemaligen Odeon plaziert wird, wo es am 15. Oktober 1849² enthüllt wurde. Im selben Jahr ging die Statue, auf Ludwigs Wunsch, aus seinem Besitz in Staatsbesitz über.

Das Piedestal wurde aus Granit bzw. aus dem in Farbe und Textur dem Granit ähnlichen Rosenheimer Marmor gefertigt. Rosenheimer Marmor, auch „Granitmarmor“ oder „Lumachellemarmor“ genannt.³ Die Höhe der Bronzebuchstaben auf dem Piedestal beträgt bei di Lasso, wie bei der Bavaria, in etwa 7,5 cm.⁴

Widnmann modellierte den Tondichter auf eine Orgel gestützt. In der Hand hält er einen Stift mit Rolle zum Niederschreiben, was di Lasso in einem Moment des kreativen Komponierens zeigt. Er trägt das Kostüm seiner Zeit, bestehend aus einem langen Talar. Die Herstellungskosten des Denkmals beliefen sich auf insgesamt 14.467 Gulden.⁵

Bereits seit 1856 war klar, dass die Standbilder Glucks und di Lassos vom Odeonsplatz entfernt werden mussten, um dem Reiterstandbild König Ludwigs I. Platz zu machen. Die von der Stadt finanzierte Versetzung der Standbilder Glucks und di Lassos auf den Promenadeplatz erfolgte im Sommer 1861.⁶ Beide Denkmäler wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. So handelt es sich beim heutigen Orlando di Lasso Denkmal um einen Nachguss nach dem originalen Gipsmodell.⁷

1 vgl. Alckens 1936, S. 22.

2 vgl. Glaser 2011, 1, S. 104.

3 vgl. ebd., 1, S. 50.

4 vgl. ebd., 1, S. 147.

5 vgl. Reidelbach 1985, S. 271.

6 vgl. Glaser 2011, 1 S. 135.

7 vgl. ebd., 1, S. 78-79.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 3

Lorenz von Westenrieder

Enthüllung: 1854

künstlerische Schöpfung: 1852-1854

Bronzeguss: 1854

2,93 m

Signatur der Künstlers am Denkmal:
“M. Widnmann Erfunden u. Mod.”
Signum des Erzgießers am Denkmal:
“Gegossen v. Ferd. v. Miller/München
1854”

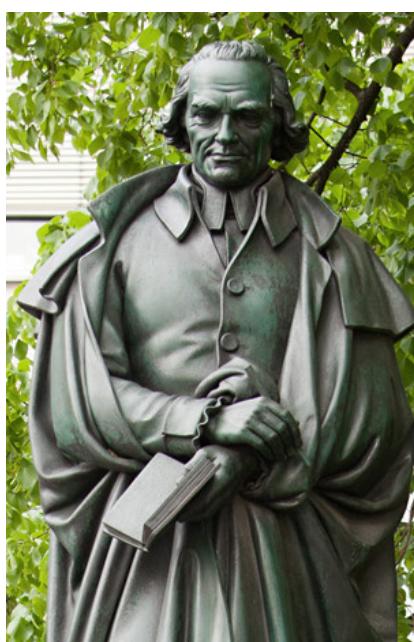
München, Promenadeplatz

Lit.:

Klein 2005, S. 32-36; Reidelbach 1985, S. 270f.; Alckens 1936, S.30; Biller, Rasp, S. 343; Hollweck 1972, S. 142; Neue Münchener Zeitung 1854, Beilage zu Nr. 181, S. ?, Nr. 26; Schiller 1857, S. 33; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Lorenz von Westenrieder, München, 1854

Lorenz von Westenrieder (1748-1829) war Priester, Schulrat, Schriftsteller der Aufklärungsszeit und Begründer der kritischen Geschichtsschreibung in Bayern.¹

Das Westenrieder Denkmal bildet das Pendant zum nicht mehr erhaltenen, von Schwanthaler entworfenen, Standbild Kreittmayrs. Die Initiative zur Errichtung ging vom Historischen Verein Oberbayerns aus. Die Finanzierung erfolgte aus Spenden, zu denen der Zentralausschuss zur Errichtung des Denkmals die Bevölkerung aufgerufen hatte. König Ludwig I. beteiligte sich am Denkmal mit einer Schenkung von Erz im Wert von 1.000 Gulden. Am Tag der Enthüllung, dem 1. August 1854, übergab der Zentralausschuss das Denkmal der Stadt München. 1861 wurde die Bildsäule von Ferdinand von Miller neu ziseliert und das gesamte Denkmal entsprechend der Neukonzeption des Promenadeplatzes um neunzig Grad gedreht, so dass es seither nach Süden blickt.² Westenrieder ist in geistlicher Kleidung dargestellt. Beide Hände in Bauchhöhe übereinander gelegt, hält er in der Rechten den Schreibgriffel, in der Linken ein offenes Buch. Dabei ist sein Kopf leicht nach unten geneigt.³

1 vgl. Reidelbach 1985, S. 312.

2 vgl. Glaser 2011, 2, S. 375f.

3 vgl. Alckens 1936, S. 30.



© Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek

WV-Nr. 4

Christian Daniel Rauch

Enthüllung: 1857

künstlerische Schöpfung: 1855-1857
überlebensgroße Marmorfigur
Ca. 235 x 90 x 70 cm (ohne Basis)

München, Nische der Ostfassade, Glyptothek

1944 im Krieg zerstört, nur der Kopf erhalten,
ca. 35 x 28 x 30 cm.

Lit.:

Vierneisel 1980, S. 572; Biller, Rasp, S. 197;
Eggers, Jhg. 8, Nr. 42, 1857, S. 368 und Nr. 49, S. 434;
Brunn 1887, S. 8; Widnmann 2014.

Christian Daniel Rauch (1777-1857) war einer der bekanntesten Bildhauer Deutschlands und Kopf der Berliner Bildhauerschule. Max von Widnmann wurde beauftragt die Statue Rauchs für eine der Außennischen der Glyptothek zu fertigen und begann 1855 mit dem Tonmodell dazu. Zur Vorlage dienten ihm ein Porträt-Medaillon Bernhard Afingers, eine Fotografie Franz Hanfstaengels und eine Selbstbildnisbüste aus dem Jahr 1828, nach welcher Ludwig I. Rauch dargestellt sehen wollte.¹ Zudem sollte Widnmann den Bildhauer im griechischen Gewand modellieren.² Vor ihrer Aufstellung im August 1857 wurde die Statue Rauchs fünf Tage in Widnmanns Atelier zur Ansicht ausgestellt.³ Widnmann ließ das Standbild hauptsächlich seinen Schüler Ludwig Braig in Marmor ausführen. Rauch war es möglich, die Aufstellung seiner Statue 1857 mitzuerleben. Die Statue wurde im Zweiten Weltkrieg 1944 zerstört, nur der Kopf blieb erhalten. Heute befindet sich in derselben Nische ein neu entworfenes und in weißem Marmor ausgeführtes Rauch-Standbild des Erzgießers und Bildhauers Eberhardt Luttner.⁴

1 vgl. Vierneisel 1980, S. 572.

2 vgl. Widnmann 2014, S. 226.

3 vgl. Neue Münchener Zeitung 1857, Jg?, Nr?, S. 1142.

4 vgl. Vierneisel 1980, S. 572.



© Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek

WV.-Nr. 5

Antonio Canova

Enthüllung: 1859

überlebensgroße Marmorfigur
Modell: 1857 Max von Widnmann
Ausführung: Arnold Hermann Lossow
überlebensgroße Marmorfigur
ca. 235 x 90 x 70 cm (ohne Basis)

München, Ost-Nische der Außenfassade
Glyptothek, Staatsbibliothek

Lit.:

Vierneisel, 1980, S. 571; Biller, Rasp, S. 197; Eggers, Friedrich (Hrsg.): Deutsches Kunstblatt, Jg. 8, Nr. 49, 1857, S. 433f., Nr. 42, 368; Brunn 1887, S. 8; Widnmann 2014.

Antonio Canovas (1757-1822) Bildnis von Max von Widnmann geht auf eine Selbstbildnisbüste von 1811/12 zurück, deren Abguss Widnmann als Vorlage diente. In einem ersten Entwurf wählte Widnmann als Attribut die Venus von Canova. Ludwig I. wählte hingegen die Statue des Paris, welche laut Widnmann nicht in das künstlerische Konzept des Bildhauers passte. Schließlich fiel die Entscheidung auf Canovas Büste des Paris als Attribut. Widnmann war es möglich, diese zur Anfertigung einer Kopie mit in sein Atelier zu nehmen. In Marmor ausgeführt wurde das Modell von Arnold Hermann Lossow.¹

1 vgl. Vierneisel 1980, S. 571.



© Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek

WV-Nr. 6

Michelangelo Buonarotti

Enthüllung: 1859

überlebensgroße Marmorfigur

Modell: Max von Widnmann

Ausführung: Arnold Hermann Lossow

überlebensgroße Marmorfigur

ca. 235 x 90 x 70 cm (ohne Basis)

München, West-Nische der Außenfassade
Glyptothek

Lit.:

Vierneisel 1980, S. 570; Biller, Rasp, S. 197; Brunn 1887, S. 8; Widnmann 2014.

Für Michelangelo Buonarottis (1475-1564) Bildnis hält sich Widnmann an eine Marmorbüste von Domenico Lorenzi am Grabmal Michelangelos in Florenz. Kennzeichnende Übereinstimmungen lassen sich in der Wendung des Kopfes nach links, in der Augenöffnung, dem Bart und den Falten auf Stirn und Wangen erkennen. Widnmann stand wohl eine Fotografie der Büste zur Verfügung. Das kleine von ihm entworfenen Gipsmodell wurde nur mit kleinen Abweichungen umgesetzt und ist das einzige noch erhaltene Modell der Skulpturen der Glyptothek.¹

Die Statue Michelangelos wurde ebenso von Arnold Hermann Lossow in Marmor ausgeführt.²

1 vgl. Vierneisel 1980, S. 568.

2 vgl. Widnmann 2014, S. 240.



Foto: Nachlass Anneliese Senger Stiftung

WV-Nr. 7

Giovanni Bologna

mit seiner Statuette des geflügelten Merkur
(Hände und Merkurstatuette fehlen)

Enthüllung: 1862

Modell: Max von Widnmann

Ausführung: Arnold Hermann Lossow
überlebensgroße Marmorfigur
ca. 235 x 90 x 70 cm (ohne Basis)

München, West-Nische der Außenfassade
Glyptothek

Lit.:

Vierneisel 1980, S. 570; Biller, Rasp, S. 197; Schasler 1862, 7. Jg., Nr. 27, S. 211; Abb.: Illustrirte Zeitung 1862, Nr. 1003, S. 213; Brunn 1887, S. 8; Widnmann 2014.

Giovanni Bologna (1529-1608) war bedeutend und bekannt für seine manieristische Plastik.

Er war ein flämisch-italienischer Bildhauer des Manierismus und Frühbarock. Sein Kennzeichen ist eine Statuette des geflügelten Merkurs in seinen Händen. Um ein konkretes Bildnis des Künstlers zu bekommen, war eine lange Recherchearbeit notwendig. Widnmann schien sich an Kupferstichvorlagen zu halten, die nach einem Porträt von Jacopo Bassano angefertigt wurden. Das Standbild wurde von Arnold Hermann Lossow in Marmor ausgeführt.¹ Das kleine, von Widnmann entworfene Modell, befand sich zeitweise im Historischen Verein Eichstätt, wurde jedoch 1945 zerstört.²



Foto: Illustrirte Zeitung
Leipzig, 1862

¹ vgl. Widnmann 2014, S. 240.

² vgl. Vierneisel 1980, S. 569.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 8

Christoph von Schmid

Enthüllung: 1859

künstlerische Schöpfung: 1857

Bronzeguss: 1858

ca. 1,75m

Signatur des Künstlers rechts an der Plinthe:
“Erfunden u. modelliert v. M. Widnmann”.
Signum des Erzgießers Miller links an der
Plinthe: “Gegossen v. Ferd. v. Miller/München
1858”

Dinkelsbühl, Marktplatz

Lit.:

Maier 2004, S. 33-48 und 2005; Arnold 1990, S. 13-16;
Neue Münchener Zeitung 1859, Nr. 247, S. 1179f, 1859,
S. 933; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



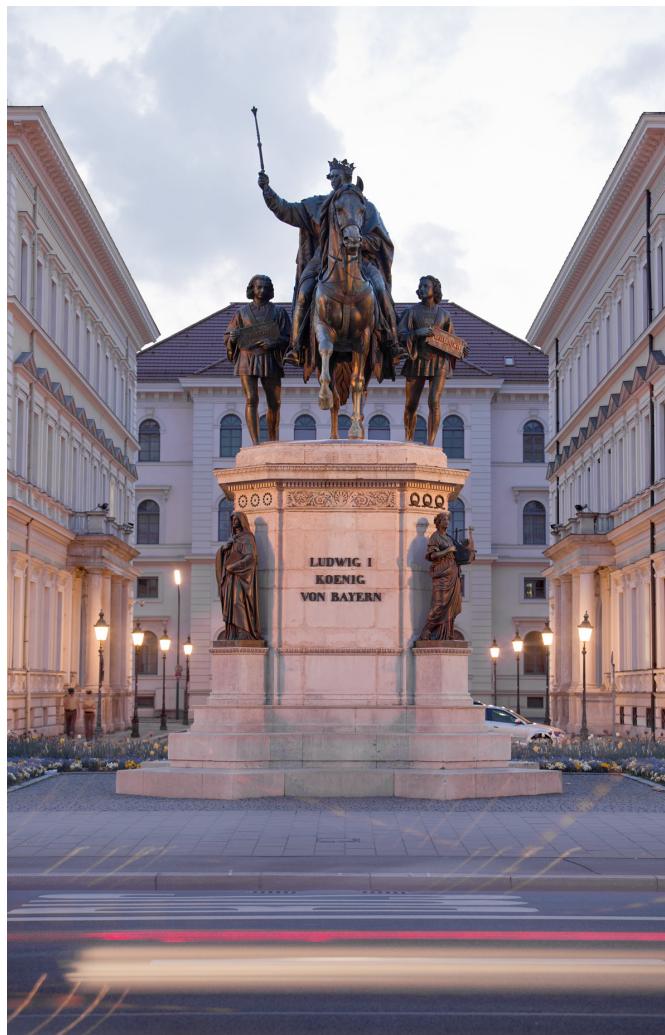
© Herbert Stolz

Christoph von Schmid, Dinkelsbühl, 1859

Johann Christoph Friedrich von Schmid (1768-1854) war römisch-katholischer Priester und Autor von Kirchenliedern und Kinderbüchern. Zu den heute noch bekanntesten seiner Lieder zählt das Weihnachtslied “Ihr Kinderlein kommet”. 1827 wurde er Domkapitular in Augsburg und Verwalter des Schulwesens. Von König Ludwig I. von Bayern wurde Schmid 1837 in den Adelsstand erhoben. 1855 stellte die Stadt Dinkelsbühl mit 25 Unterschiften bei König Maximilian II. von Bayern den Antrag auf Genehmigung eines Christoph von Schmid-Denkmales. 1856 begannen die Zuständigen der Stadt Dinkelsbühl mit einem Spendenauftruf, der an rund 130 Städte geschickt wurde. Über die Regierung in Ansbach gelang schließlich im Juli ein Schreiben des Bildhauers Max von Widnmann nach Dinkelsbühl, in dem der Verfasser berichtet, im Frühjahr eine Skizze Christoph von Schmids modelliert zu haben. Am 18. Mai 1857 kam es zu einer Vereinbarung im Rathaus Dinkelsbühl, die jedoch letztendlich vom König in München abhing. Widnmann sollte nach seinen vorgelegten Skizzen ein Gipsmodell anfertigen, das sechs Fuß hoch, eine Tiefe von zwei Fuß 7 1/2 Zoll und eine Breite von 3 Fuß 6 Zoll haben sollte. Dafür gab man dem Bildhauer sechs Monate Zeit und ein Honorar von 1.400 Gulden.

Am 29. Juni 1858 entschied sich der Gesamtausschuss für das Modell Widnmanns. Am 12. Oktober 1859 kam es schließlich zur feierlichen Enthüllung des Denkmals in Dinkelsbühl.¹

¹ vgl. Maier 2004, S. 33-48; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 9

Reiterdenkmal König Ludwig I. von Bayern

Enthüllung: 1862

künstlerische Schöpfung: 1856-1860

Bronzeguss: 1862

Reiterstandbild: 4,70 m

Edelknaben: 2,80 m

Sockelfiguren: 1,85 m

Signum des Künstlers am Denkmal:
"Erfunden u. modelirt von/Max Widnmann".

Signum des Erzgießers am Denkmal:
"Gegossen durch Ferd. v. Miller"

München, Odeonsplatz

Lit.:

Reidelbach 1985, S. 273, 274; Glaser 2011, Band 2, S. 349-351, 561; Band 3, S. 280, 286, 287; Biller, Rasp, S. 313; Schröder 2008, S. 67; Schäfer 1862, 7. Jg, Nr. 1, S. 5; Nr. 33, S. 256; Nr. 36, S. 283; Sepp, 1903; Hollweck 1972, S. 115, 41; Tesan 1991, S. 271; Der Sammler 1888, Nr. 81, S. 1f; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Reiterdenkmal König Ludwig I. von Bayern, München, 1862

1856 regte Erzgießer Ferdinand von Miller im Gemeindekollegium zur Errichtung eines Denkmals für den König zu Ehren seines 70. Geburtstages an. Vom Magistrat wurden hierfür 100.000 Gulden zur Verfügung gestellt. Für die Planung um Aufstellungsplatz und Ausführung wurde Leo von Klenzes Rat eingeholt, der den Odeonsplatz als Aufstellungsort und für die Ausführung eine von Schwanthaler hinterlassene Skizze zu einem Denkmal für den König Stephan Corvinus von Ungarn empfahl. Klenze sollte dabei den Sockel entwerfen.

Am 12. September 1856 entschied sich der König, beeinflusst durch die Meinung Ferdinand von Millers und von Klenzes, für den Standort des Odeonsplatzes, wobei hierfür die Standbilder Glucks und di Lassos auf den Promenadeplatz verschoben werden sollten. Zudem sollte dem Denkmal der Entwurf von Schwanthaler's ungarischen König zu Pferd als Vorbild dienen.

So lud der Magistrat am 26. September 1856 die Bildhauer Johann von Halbig, Max von Widnmann und Friedrich Brugger ein und bat den König letztlich um eine Entscheidung zwischen den Modellen Bruggers und Widnmanns. In einem Schreiben vom 23. Februar 1857 gab der König bekannt, sich für das Modell Widnmanns entschieden zu haben.¹ Drei Jahre später, im November 1860, lieferte der Bildhauer die Modelle zum Guß an die Erzgießerei von Miller.

Das Denkmal wurde feierlich am 25.8.1862, zum 76. Geburtstag König Ludwigs I. enthüllt.²

Das entstandene Reiterstandbild zeigt den König in vollem Königsornat zu Pferd, begleitet von zwei - die Herrscher-Tugenden "Gerecht" und "Beharrlich" symbolisierenden - Pagen. "Gerecht und Beharrlich", so lautete der Regierungsspruch Ludwig des I. Den Piedestal schmücken an den vier Ecken die bronzenen Allegorien "Religion", "Musik", "Handel/Industrie" und "Kunst", wobei die Allegorie "Musik" ebenso komplett von Widnmann gefertigt wurde.

1 vgl. Reidelbach 1985, S. 274.

2 vgl. Glaser 2011, 3, S. 286-287.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 10

Friedrich von Schiller

Enthüllung: 1863

künstlerische Schöpfung: 1861-1862

Bronzeguss: 1862

3,23m

Signatur des Künstlers am Denkmal:
“Entworfen und modellirt/von/Max
Widnmann”.

Signum des Erzgießers am Denkmal:
“Gegossen durch/Ferd. Miller, München
1863”.

Ursprünglich zwischen Maximiliansplatz und
Brienerstraße, seit 1963 in den Grünanlagen
des Maximiliansplatzes

Lit.:

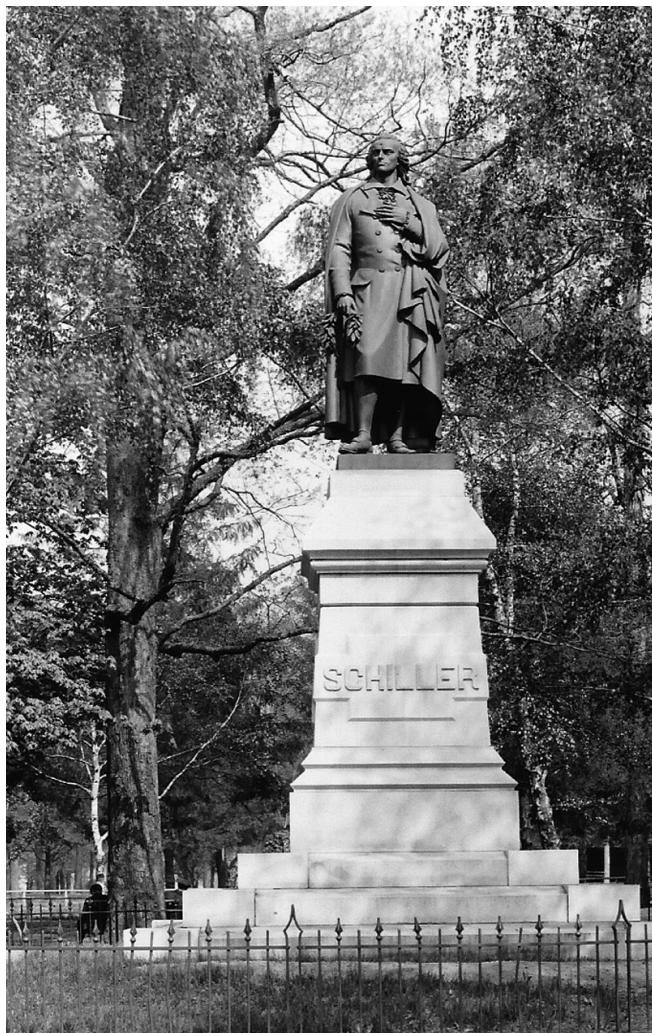
Glaser 2011, Band 3, S. 339, 440f; Reidelbach 1985,
S. 272; Biller, Rasp, S. 250; Schroedter 2008, S. 67.
Schasler, 6. Jhg., Nr. 48, 1861, S. 403, 416; 7. Jg, Nr.
10, S. 76; Nr. 33, S. 256; 8. Jg, Nr. 21, S. 158; Nr. 22,
S. 165, Widnmann 2014.



© Sammlung Café Luitpold



© Bildarchiv Foto Marburg



© Woodhaven Historic

WV-Nr. 10a

Friedrich von Schiller

Enhüllung: 1891

künstlerische Schöpfung: 1861-1862

Guss: 1891

Bronzeguss, Standbild

Bodenplatte: 3,15 x 3,15 m

Sockel: 1,53 x 1,53 x 3,05 m

Standbild: 3,23 m

gegossen von Ferdinand v. Miller

Columbus, Ohio, USA

2. Abguss des Münchener Schiller-Denkmales,
Maximiliansplatz

Lit.:

Mundorff 2006, S. 144; https://get.google.com/albumarchive/110385887020856755766/album/AF1QipPmb_m_v-cYw5qtTV46q8nE23wKqUoOhkEE0s5z/AF1QipPBcbCkIqVcFkkOyHmbi0xhmWKmho_SOcKSicHS, aufgerufen am 6.2.17



© Woodhaven Historic

Friedrich von Schiller, München, 1863

Ludwig I. ließ 1863 aus Privatmitteln ein Bronzestandbild Friedrich von Schillers auf dem Münchner Maximiliansplatz errichten. Max von Widnmann fertigte das Modell und den Guss vollzog Ferdinand von Miller Ende September 1862. Heinrich Blum schuf, nach einer Zeichnung von Klenzes (nicht mehr erhalten), das Piedestal aus Untersberger Marmor. Klenze richtete sich bei der Größe auf Ludwigs Wunsch nach den Piedestalen von di Lasso und Gluck. Aus den Kabinettskassenbüchern Ludwigs I. ergehen Ausgaben von 10.801 Gulden für das Modell, den Guss, die Lieferung und die Bearbeitung des Marmors für das Piedestal sowie für die Fundamentierungs- und Gerüstarbeiten. Laut Reidelbach kostete das Denkmal im Gesamten 12.320 Gulden.¹ Der Bildhauer erhielt dabei ein Honorar von 1.200 Gulden.²

Widnmann schuf Schiller auf den Wunsch König Ludwigs im zeitgenössischen Gewand und langem Mantel. In der rechten herabhängenden Hand hält Schiller einen Lorbeerkrantz, die Linke ruht auf der Brust. Als Vorlage für den Kopf diente Danneckers Schillerbüste von 1794. Am 9. Mai 1863 wurde das Standbild enthüllt und gleichzeitig der Stadt München als Geschenk übergeben.³ Das Enthüllungsdatum wählte Ludwig nach dem Todestag Schillers. Das Enthüllungsfest war frei von politischen Bezugnahmen und wurde am Abend mit einem Fackelzug und der Beleuchtung des Denkmals beschlossen.⁴

König Ludwig I. ließ das Schiller-Standbild auf die Grünanlage zwischen der Ausmündung des Maximiliansplatzes und der Brienerstraße setzen. Diese Grünanlage gibt es heute so nicht mehr. Sie befand sich etwa am Übergang des heutigen Maximiliansplatzes zum Platz der Opfer des Nationalsozialismus. 1959 zog das Denkmal um ca. 100 Meter weiter – an das Nordostende der Maximiliansplatzanlagen, wo es bis heute steht.

1 vgl. Glaser 2011, 3, S. 339.

2 vgl. Widnmann 2014, S. 242.

3 vgl. Reidelbach 1985, S. 272.

4 vgl. Glaser 2011, 3, S. 440-441.



© Bildarchiv Foto Marburg

WV-Nr. 11

August- Wilhelm Iffland

Enthüllung: 1864

künstlerische Schöpfung: 1862-1863

Bronzeguss: 1863

ca. 3 m

Mannheim, ehemals Schillerplatz vor dem Nationaltheater

Im Zweiten Weltkrieg beschädigt, nicht wieder hergestellt

Lit.:

Reidelbach 1985, S. 273; Glaser 2011, Band 3, S. 262, 302-302, 310, 324, 334; Schroedter 2008, S. 67; Schasler 1863, 7. Jg., Nr. 36, S. 283; 8. Jg., Nr. 1, 2, S. 5; Nr. 22, S. 180; Abb.: Illustrirte Zeitung 1863, 41. Bd., Nr. 10069, S. 473; Widnmann 2014.



© Bildarchiv Foto Marburg

August Wilhelm Iffland, Mannheim, 1864

August Wilhelm Iffland (1759-1814) war deutscher Schauspieler, Intendant und Dramatiker.

Er wirkte als Schauspieler in der Erstaufführung von Schillers "Die Räuber" am Mannheimer Theater 1782 mit.

Bei einem Besuch in der Rheinlandpfalz erreichte König Ludwig I. beim Großherzog von Baden die Errichtung eines Iffland-Denkmales in Mannheim.¹ Ende Juli 1862 informierte König Ludwig den Mannheimer Oberbürgermeister Ludwig Achenbach darüber, dass er die Absicht habe ein Bronzedenkmal für August Wilhelm Iffland zu stiften. Widnmann wurde im August 1862 mit dem Auftrag des Modells bedacht. Klenze sollte die Arbeiten begutachten und Widnmann das Modell bis spätestens zum 1. Juni 1863 an die Erzgießerei Ferdinand von Miller liefern.² Am 11. Mai besuchte König Ludwig Widnmann während seiner Arbeit am Iffland-Denkmal in dessen Atelier.³ Der Vertrag über das Modell für das Iffland-Denkmal sah vor, Iffland in einem Gehrock nicht länger als der Gehrock Schillers und einem Mantel darüber darzustellen.⁴ Im März 1863 war das Modell Ifflands nahezu vollendet und konnte vertragsmäßig zum festgelegten Datum in die königliche Erzgießerei gebracht werden.⁵

Die feierliche Denkmalsenthüllung fand am 20. August 1864 auf dem Theaterplatz in Mannheim statt. Die Inschrift des Sockels würdigte Iffland als Schauspieler, Schauspieldichter und Vertreter der Mannheimer Bühne größten Blüte.⁶ Die Kosten des Denkmals beliefen sich auf 12.849 Gulden. Durch eine Schenkungsurkunde wurde es der Stadt Mannheim zum Geschenk gemacht.⁷ Im Zweiten Weltkrieg wurde das Standbild stark beschädigt und nicht wieder hergestellt.

1 vgl. Glaser 2011, 3, S. 262.

2 vgl. GHA, KK Ludwig I., 50, 3, 15, jpg 37, 38, 39...

3 vgl. Glaser 2011, 3, S. 310.

4 vgl. ebd., S. 324.

5 vgl. ebd, S. 334.

6 vgl. ebd, S. 302-303.

7 vgl. Reidelbach 1985, S. 273.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 12

Siegesgöttin Nike

Enthüllung: 1874

künstlerische Schöpfung: 1864-65

Zinkguss: 1865

ca. 4,50 m

München, auf dem Mitteldach des Maximilianeums

Lit.:

Kock 2008, S. 33; Biller, Rasp, S. 282f; Schasler 1862, 7. Jg., Nr. 48, S. 376; 1865, 10. Jg., Nr. 4, S. 31; Kunstchronik 1866, 1. Jg., Nr. 6, S. 28; 1871, 6. Jg., Nr. 24, S. 196; Widmann 2014.

Nachdem der Zinkguss vollzogen war, wurde die Figur zunächst eingelagert und wartete auf die Fertigstellung des Maximilianeums, ihren Bestimmungsort.

Als um 1871 die deutschen Truppen aus Frankreich heimkehrten, ließ Hofbaurat Riedel die Siegesgöttin aus der Zinkgießerei holen und auf das Hofgartentor am Eingang zum Hofgarten vom Odeonsplatz aus stellen. Dort wurde sie allerdings am nächsten Tag auf Befehl des Architekten Bürklein wieder abgebaut.¹

Dargestellt ist die Siegesgöttin im antiken und idealen Stil, auf Wunsch des Königs mit erhobener rechter Hand und zwei Lorbeerkränzen, im Moment der Krönung des zu Ehrenden verharrend.

1 Widmann 2014, S. 287.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 13

Franz Ludwig von Erthal

Enthüllung: 1865

künstlerische Schöpfung: 1863

Bronzeguss: 1864

3 m

Signatur des Künstlers am Denkmal:
"Erfunden und modelirt/von/Max
Widnmann/München 1863"; Signum des
Erzießers am Denkmal: "Gegossen in
München 1864/von/Ferdinand Miller junior"

Bamberg, Karolinenplatz, 1936 entfernt, seit
1984 in der Pödeldorfstraße.

Lit.:

Glaser 2011, Band 3, S. 322-323; Bericht Bamberg,
28, 1864, S. 85; Schroedter 2008, S. 67; *Illustrierte
Zeitung* 1866, Nr. 1179, S. 83f; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Franz Ludwig von Erthal, Bamberg, 1865

Franz Ludwig Freiherr von Erthal (1730-1795) war Fürstbischof von Würzburg und Bamberg.

Seit Januar 1863 hatte König Ludwig I. die Idee zu einem Denkmal für den Fürstbischof. Hierfür beauftragte er seinen Hofsekretär Hüther, sich beim Magistrat in Bamberg nach einem authentischen Gemälde Erthals zu erkundigen.¹

Im Juni 1863 kam der Vertrag mit Widnmann nach Vorverhandlungen mit Klenze zustande. Der König wünschte eine Vollendung des Standbilds bis zum Mai 1865. Widnmann sollte das Modell spätestens bis zum 1. Juni 1864 in der Erzgießerei abliefern. Sein Honorar für das Modell belief sich auf 1.500 Gulden.²

Am 29. Mai 1865 wurde das Erzstandbild auf einem Sockel aus Syenit feierlich enthüllt und durch eine Schenkungsurkunde an die Stadt Bamberg übergeben. Am gleichen Tag des Jahres 1787 legte Erthal den Grundstein für sein aus Privatmitteln gebautes Krankenhaus in Bamberg.³

Das Denkmal wurde 1936 abgebaut und über mehrere Jahre eingelagert, 1957 schließlich in der Herzog-Max-Straße wieder aufgestellt. Der ursprüngliche Syenitsockel wurde 1957 durch einen Muschelkalksockel ersetzt. Seit 1984 steht das Standbild in der Pödeldorfer Straße.⁴

1 vgl. GHA, KK Ludwig I., 50/3/7, 11.1.1863.

2 vgl. GHA, KK Ludwig I., 50/3/7, Hüther, Widnmann, Vertrag, 15.6.1863/17.6.1863, Entwurf.

3 vgl. Bamberg 1864, S. 85.

4 vgl. Glaser 2011, Band 3, S. 322f.



© Stadtarchiv Darmstadt, Fotosmlg.



© Stadtarchiv Darmstadt, Fotosmlg.

WV-Nr. 14

Großherzogin Mathilde von Hessen und bei Rhein

Enthüllung: 1865

künstlerische Schöpfung: 1863

Grabdenkmal, Weißmarmorfigur

Liegende Figur: ca. 2,50 m

Darmstadt, Ludwigskirche

im Krieg beschädigt, nicht wieder hergestellt

Lit.:

Beck 1993, S. 297-298; Schnells kl. süddt. Kirchenführer 1939, S. 10; Schasler 1864, 9. Jg., Nr. 12, S. 114; Nr. 35, S. 316; Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Münchener Glaspalaste zu München 1869, S. 98; Widnmann 2014.

Mathilde Karoline F. W. C. v. Bayern, geboren 1813, war Tochter König Ludwig I. von Bayern und dessen Frau, Prinzessin Therese Charlotte Luise von Sachsen-Hildburghausen. Nach dem Tod Mathildes 1862 entwarf Widnmann das Modell sowie die Ausführung des Grabmals in Marmor. Zum Geburtstag der Großherzogin 1865, wurde das Mal im Renaissancestil in der Ludwigskirche in Darmstadt enthüllt. Die Kosten dafür teilten sich König Ludwig I. und der Ehemann der Verstorbenen, Großherzog Ludwig III. Das Marmorbild zeigt die Großherzogin schlafend im Sterbekleid, mit einem Kreuz in den auf der Brust ruhenden Händen. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Grabdenkmal so schwer beschädigt, dass es entfernt werden musste.¹

1 vgl. Beck 1993, S. 297f.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 15

Freiherr Wolfgang Heribert von Dalberg

Enthüllung: 1866

künstlerische Schöpfung: 1865

Bronzeguss: 1866

ca. 3 m

Signatur des Künstlers am Denkmal:
“Erfunden und modellirt von Max
Widnmann/München 1865”; Signum des
Ergießers am Denkmal: “Gegossen durch
Ferd. v. Miller/München 1866”

Mannheim, vor dem Nationaltheater in B3
nach dem Zweiten WK zunächst in D6, seit
1992 in N2

Lit.:

Reidelbach 1985, S. 273; GHA KK Ludwig I. 50/3/3;
Schroedter 2008, S. 67; Schasler 1865, Nr. 4, S. 31;
Kunstchronik 1866, 1. Jg., Nr. 19, S. 126; Abb.:
Illustrierte Zeitung 1866, Nr. 1198, S. 412; Widnmann
2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Freiherr Wolfgang Heribert von Dalberg, Mannheim, 1866

Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg (1750-1806) war Staatsminister und ab 1778 Intendant des Nationaltheaters Mannheims und verantwortlich dafür, dass Schiller dort „Die Räuber“ erstmals aufführen durfte.

Das Dalberg-Denkmal wurde von Max von Widnmann 1865 entworfen, nachdem er den Auftrag von König Ludwig I. von Bayern erhalten hatte. Das Standbild war ein Geschenk des Königs an die Stadt Mannheim.¹

Vertraglich wurde als Abgabetermin der 1. Juni 1865 festgelegt. Zu diesem Termin lieferte Widnmann das „vollständige und unbeschädigte Modell“ bei der Erzgießerei ab. Zudem wurde dort die Größe festgelegt: Dalbergs Standbild sollte zehn Fuß groß sein mit einer sechs Zoll hohen Plinthe. Zudem wünschte König Ludwig I., dass der Betreffende im „Frack mit Mantel mit kurzen Hosen mit Schnallenschuh und dem Ordensbande unter dem Kleide“ darzustellen sei. Auch für diese Arbeit erhielt der Bildhauer 1.500 Gulden, gezahlt in Abschlagszahlungen, je nach Fortschreiten der bildhauerischen Fertigstellung.²

Dalbergs linkes Bein ist leicht nach vorne gestellt. Ein schwerer Mantel umhüllt seinen Körper. Seine geöffnete rechte Hand hält dem Betrachter eine Schriftrolle entgegen. Der Blick geht nach unten und ist dem Betrachter zugewandt. Das zu seiner Linken hängende Schwert, ebenso wie der Orden an seiner linken Brust, geben der Darstellung repräsentativen Charakter. Hinter Dalbergs linkem Fuß sind zwei Bücher abgelegt.³

Ursprünglich stand das Dalberg-Standbild auf dem Platz vor dem Nationaltheater in B3. Nach der Zerstörung des Theaters im Zweiten Weltkrieg, kam es zunächst nach D6, bis es schließlich 1992 an seinen heutigen Standort vor dem Dalberg-Haus nach N2 versetzt wurde.

1 vgl. Reidelbach 1985, S. 273.

2 vgl. GHA, KK, 50/3/3.

3 vgl. <https://dehamindepalz.wordpress.com/2009/09/20/denkmaeler-in-mannheim-das-dalberg-denkmal-von-1866/>, aufgerufen am 16.8.15.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 16

Friedrich von Gärtner

Enthüllung: 1867

künstlerische Schöpfung: 1866

Bronzeguss: 1866

2,92 m

München, Gärtnerplatz

im Zweiten Weltkrieg bis auf Kopf
eingeschmolzen, seit 1987 auf einer Stele
aufgestellt

Lit.:

Alckens 1936, S. 46; Reidelbach 1985, S. 273;
Bayerische Zeitung; 1866, Jan. –Aug., München 1866,
S. 323; Illustrirte Zeitung, Nr. 1219. 10. November
1866; Biller, Rasp (Hg.): München: Kunst und Kultur,
München 2003, S. 148; Schroedter 2008, S. 67;
Schasler 1865, 10. Jg., Nr. 46, S. 378; 12. Jg., Nr. 26,
S. 204; Kunstchronik 1866, 1. Jg., Nr. 6, S. 28; 1867,
2. Jg., Nr. 15, S. 130; Abb.: *Hollweck 1972, S. 33;*
Widnmann 2014.



Stadtarchiv München, um 1920



© Herbert Stolz

Friedrich von Gärtner, München, 1867

Friedrich von Gärtner (1792-1847) war Architekt und neben Leo von Klenze der bedeutendste Baumeister unter König Ludwig I. von Bayern. Er wurde als Professor an die Akademie der Bildenden Künste nach München gerufen und leitete ebenso die Porzellanmanufaktur Nymphenburg und die Glasmalereianstalt. Gärtner wurde zum Oberbaurat und Generalinspektor der architektonischen und plastischen Kunstdenkmäler Bayerns ernannt. Zu seinen bekanntesten Bauwerken in München zählen die Bayerische Staatsbibliothek, die Ludwigskirche, die Universitätsgebäude, das Wittelsbacher Palais und das Siegestor. Er starb 1847 in München und wurde am Alten Münchener Südfriedhof – wie auch später Maximilian von Widnmann – beigesetzt.¹ Ein Jahr vor seinem Tod, 1867, beauftragte König Ludwig I. Widnmann mit einem Standbild für den Architekten. Gärtner zeigt sich in Porträthähnlichkeit, im Zeitkostüm und mit Bauplänen in der linken Hand. Zu Gärtners Füßen liegt ein Säulenkapitell als Symbol für seine Vorliebe des angewandten romanischen Stils.² Aus den Privatmitteln des Königs finanziert, wurde das Denkmal am 27. Mai 1867 feierlich vor dem damaligen Actientheater, dem heutigen Gärtnerplatztheater enthüllt. Im Zweiten Weltkrieg wurde es eingeschmolzen, nur der Kopf des Standbilds blieb erhalten. Heute ist dieser im Mittelkreis des Gärtnerplatzes auf einer Stele zu finden. Ursprünglich hatte das Standbild eine Größe von fast drei Metern und wurde aus Kellerbronze in der Königlichen Erzgießerei Ferdinand von Millers 1866 gegossen.³

1 vgl. Alckens 1936, S. 46.

2 vgl. Reidelbach 1936, S. 273.

3 vgl. Alckens 1936, S. 46.



WV-Nr. 17

**Figur des Dinkelbauern
(Dinkelbauerbrunnen)**

Enthüllung: 1868

künstlerische Schöpfung: 1867

Bronzeguss: 1868

überlebensgroß

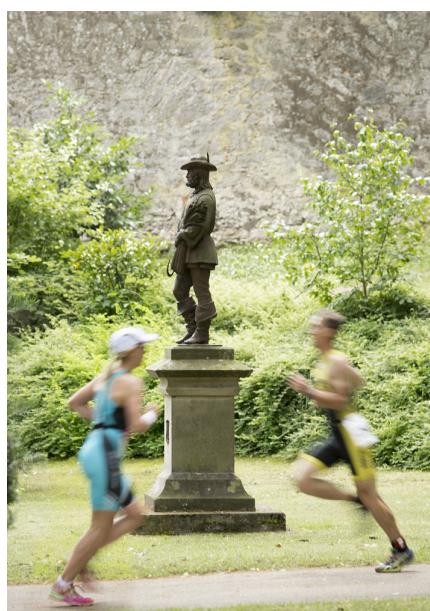
Dinkelsbühl, Stadtpark

Lit.:
Meyer 1987, Nr. 4, S. 31-33.

© Herbert Stolz



© Bildarchiv Foto Marburg



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Figur des Dinkelbauern, Dinkelsbühl, 1868

Am 2. Oktober 1864 wollte der Magistrat von Dinkelsbühl zwei Brunnen durch neue ersetzen lassen. Bei einem handelte es sich um eine Neuschöpfung für den Platz vor der St. Georgs Kirche in Dinkelsbühl. 1865 entschied man sich für einen gotischen Brunnen, der Mitte August 1866 auf dem Platz nordwestlich des Hauptportals der St. Georgs Kirche aufgestellt wurde. Die Statue des Brunnens sollte die Figur des Dinkelbauern¹ darstellen. Erst zwei Jahre später wurde, mit Hilfe einer angefertigten Zeichnung, Max von Widnmann mit der Anfrage, ein Modell anzufertigen, zur Beratung aufgesucht. Widnmann erklärte sich bereit ein Modell zum Preis von 500 Gulden anzufertigen. Da Widnmann für Dinkelsbühl bereits das Christoph von Schmid-Denkmal schuf, ging er mit dem Preis, nach Bitten des Bürgermeisters, auf 350 Gulden herunter. Schließlich erhielt Widnmann am 24. März 1867 den Auftrag zur Herstellung eines Dinkelbauermodells, wobei der Preis noch auf 300 Gulden heruntergehandelt wurde. Nach Fertigstellung kam es zum Guss des Modells in Wasseralfingen und im Mai 1868 wurde die Statue in der Laterne des Brunnens aufgestellt.

Der Brunnen stand lediglich 60 Jahre, denn 1926 beschloss der Verwaltungssenat den sofortigen Abbruch des Brunnens auf Grund von Baufälligkeit. Der Dinkelbauer wurde im gleichen Jahr auf einen steinernen Sockel postiert und im Stadtpark aufgestellt, wo er noch heute zu sehen ist.²

1 Wer war der Dinkelbauer? Der fromme Dinkelbauer, der auf seinen Äckern das Dinkelgetreide erntete, errichtete eine kleine Kapelle, die er mit seinem Hof an durchziehende Karmelitermönche verschenkte. Sie bauten hier ihr Kloster, bei dem nach und nach Dinkelsbühl als Ansiedlung entstand. Deshalb feierten die Mönche den Dinkelbauer als Kloster- und Stadtgründer; vgl. vgl. <http://www.dinkelsbuehl.de/ISY/index.php?get=201>, aufgerufen am 16.12.13.

2 vgl. Meyer 1987, S. 31-33.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 18

Bischof Johann Michael von Sailer

Enthüllung: 1868
künstlerische Schöpfung: 1866-1867
Bronzeguss: 1868
ca. 3 m

Signatur des Künstlers am Denkmal:
“Erfunden und modellirt von Max
Widnmann/München 1867”; Signum des
Erzießers am Denkmal: “Gegossen durch
Ferd. v. Miller/München 1868”

Regensburg, ursprünglich auf dem St.
Emmerams Platz, von 1951-2014 in den
Grünanlagen vor dem Hauptbahnhof an der
Ostseite der Maximiliansstraße, Rückführung
auf den Emmeramsplatz 2014

Lit.:
Trapp Bd. 12, S. 136-142; Schroedter 2008, S. 67;
Schasler 1864, 11. Jg., Nr. 43, S. 341; 1868, 13. Jg.,
Nr. 25, S. 212; Kunstchronik 1867, 2. Jg., Nr. 1, 2, S.
7; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Bischof Johann Michael von Sailer, Regensburg, 1868

Johann Michael von Sailer (1751-1832) war ein bedeutender Theologe, Schriftsteller und Kirchenmann. Auch war er Erzieher und später Berater von König Ludwig I. von Bayern, der ihn als “Apostel Bayerns” rühmte, ihn adelte und ihn mit einem Denkmal in Regensburg bedachte.

König Ludwig I. von Bayern gab 1868 bei Widnmann die überlebensgroße Bronzestatue in Auftrag. Die Kosten von Herstellung bis hin zu Transport und Enthüllung beliefen sich auf rund 11.477 Gulden. Davon gingen – laut Vertrag zwischen Widnmann und König Ludwig I. – 1.500 Gulden an den Bildhauer. König Ludwig erlebte die feierliche Enthüllung am 20. Mai 1868 nicht mit, da er wenige Wochen vorher, am 29. Februar verstarb.¹ Das Denkmal wurde 2014 restauriert und an seinen ursprünglichen Aufstellungsplatz zurückgeführt.

Das Denkmal wurde auf einen dunkelgrauen Granitsockel gesetzt.² Dargestellt ist Sailer im bischöflichen Ornat mit einem Buch in seiner linken Hand, um seine Wirksamkeit als Lehrer und Schriftsteller zu kennzeichnen. Die rechte Hand hält in einer erzählerischen Geste inne. Den Kopf leicht nach links unten geneigt sieht er auf den Betrachter herab, wodurch der erzieherische Charakter weiter verstärkt wird. Sein Blick wirkt dabei aufgeklärt und allwissend.

1 vgl. Reidelbach 1985, S. 272.

2 vgl. Schasler 1868, Jg. 13, Nr. 25, S. 212.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 19

Theaterallegorie Thalia

erwähnt 1869
Marmorfigur

München, Gärtnerplatz, auf dem Mittelrisalit
des Gärtnerplatztheaters

Lit.:
Öffentliche Beilage der Leipziger Zeitung, Nr. 78,
26.9.1869; *Hollweck* 1972, S. 33; Katalog zur I.
internationalen Kunstausstellung im Münchener
Glaspalast zu München, München 1869, S. 88.



© Herbert Stolz

Auf dem Mittelrisalit des Münchener Staatstheaters am
Gärtnerplatz steht die von Max von Widnmann modellierte
Theaterallegorie. „Die Muße der Komödie ‘Thalia’ von
Widnmann in München schaut so verzweifelt ernst darein, als ob
ihr der beste Lustspielstoff abhanden gekommen wäre [...].“¹
Thalia kommt aus dem altgriechischen und bedeutet “blühendes
Glück, fröhliches Gelage, Fest”. Thalia ist eine der neun Musen
in der griechischen Mythologie.

1 Leipziger Zeitung, Nr. 78, 26.9.1869.



© Bildarchiv Foto Marburg

WV.-Nr. 20

Johann Wolfgang von Goethe

Enthüllung: 1869

künstlerische Schöpfung: 1868

Bronzeguss: 1869

3,20 m

München, Lenbachplatz

im Zweiten Weltkrieg eingeschmolzen

Lit.:

Alckens 1936, S. 54; Reidelbach 1985, S. 272;
Schroedter 2008, S. 67; Schuchard 1989, S. 299;
Schasler 1868, 13. Jg., Nr. 32, S. 266; 1869, 14. Jg.,
Nr. 1, S. 4; Nr. 37, S. 288; Kunstchronik 1868, 3. Jg.,
Nr. 19, S. 161; 1869, 4. Jg., Nr. 23, S. 215; *Blätter f.
d. häusl. Kreis, II, 1869, S. 418* (Xylographie); S. 56;
Widnmann 2014.



München – Goethe-Denkmal – Künstlerh

Johann Wolfgang von Goethe, 1869

Das Standbild Goethes ist das einzige, das König Ludwig II. von Bayern bei Bildhauer Max von Widnmann in Auftrag gab. Es sollte als Pendant zum 1863 errichteten Schiller Denkmal dienen.¹ Im Gegensatz zu König Ludwig I. und dem Schiller Denkmal wünschte König Ludwig II., dass Goethe im antiken Gewand mit der Lyra in der linken Hand dargestellt werden soll.² So wurde es modelliert, gegossen und feierlich an Goethes 120. Geburtstag, am 28. August 1869, enthüllt.³

Das Goethe Denkmal Widnmanns wurde auf dem damaligen Lenbachplatz vor der Südseite der Deutschen Bank aufgestellt. Im Zweiten Weltkrieg wurde es eingeschmolzen und der Sockel später entfernt.⁴

1961 errichtete man ein neues, von Elmar Dietz gefertigtes, Goethe-Denkmal an anderer Stelle in den Gartenanlagen des Maximiliansplatzes.

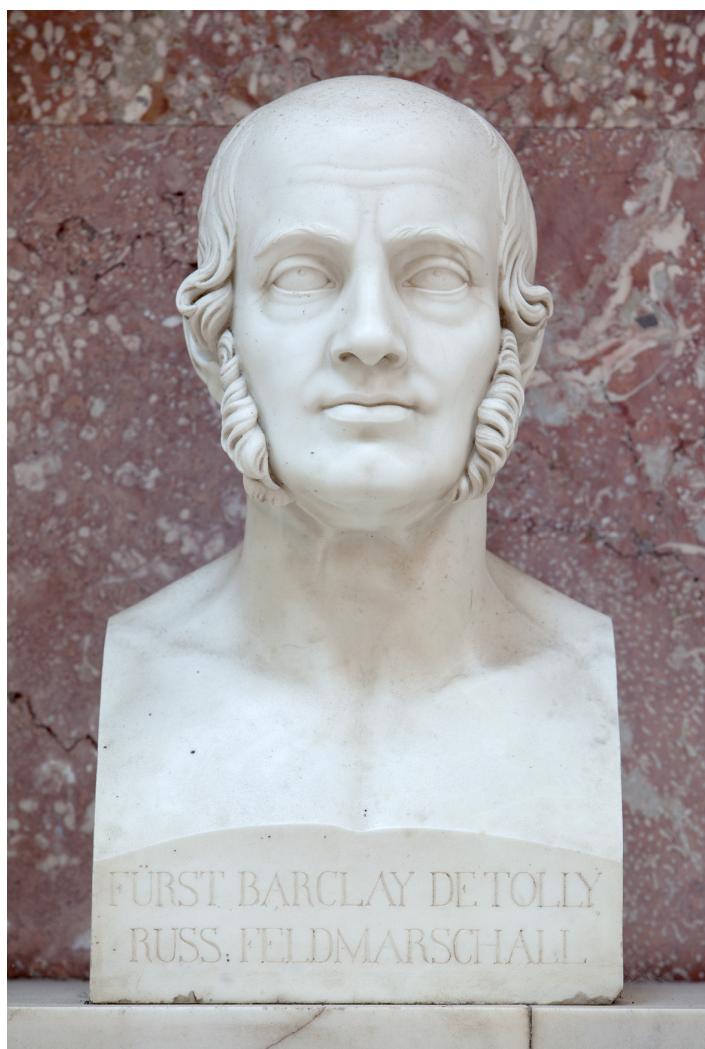
1 vgl. Selbmann, 1988, S. 98.

2 vgl. Reidelbach 1985, S. 272.

3 vgl. Alckens 1936, S. 54.

4 vgl. ebd, S. 309.

2.2 Büsten



© Herbert Stolz

WV-Nr. 21

Fürst Barclay de Tolly

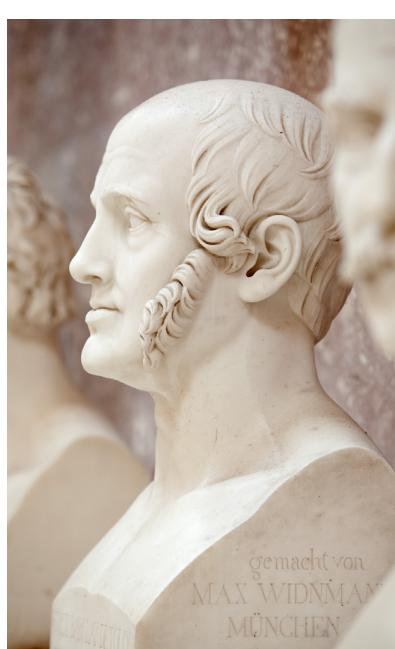
1841

Hermenbüste Nr. 43
67,5 x 37 x 28,5 cm
Carrara Marmor

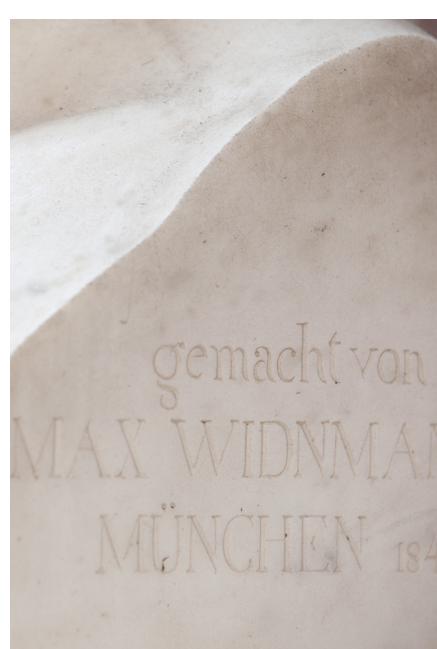
Inschrift: „Fürst Barclay de Tolly | russ.
Feldmarschall“ (vorne); „Gemacht von |
Max Widnmann | München 1841“ (links)

Donaustauf bei Regensburg, Walhalla

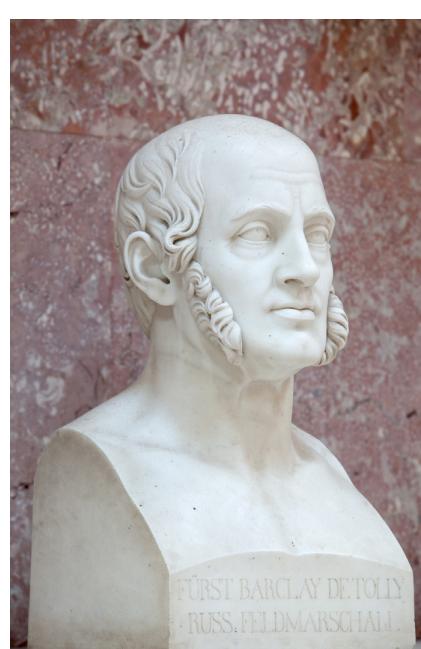
Lit.:
Pangkofer 1852, S. ?; Puschner/Paul 1986 S. 49-
70; Steger 2011, S. 707; Glaser 2007, S. 160;
Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 22

Georg von Fr(e)undsberg

1841

Hermenbüste Nr. 41

69 x 39,5 x 29 cm

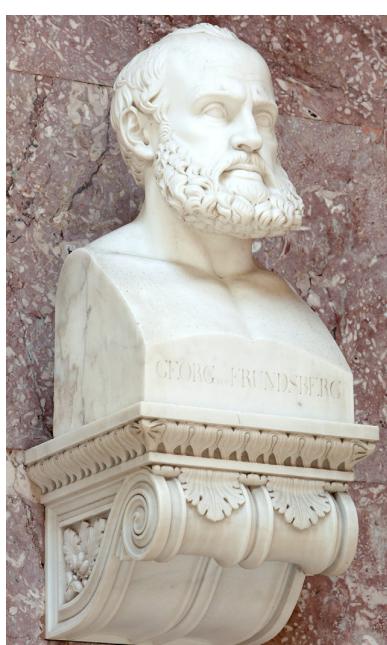
Carrara Marmor

Inschrift: „Georg v. Frundsberg“ (vorne);
„Gemacht von | Max Widnmann |
München 1841“ (links)

Donaustauf bei Regensburg, Walhalla

Lit.:

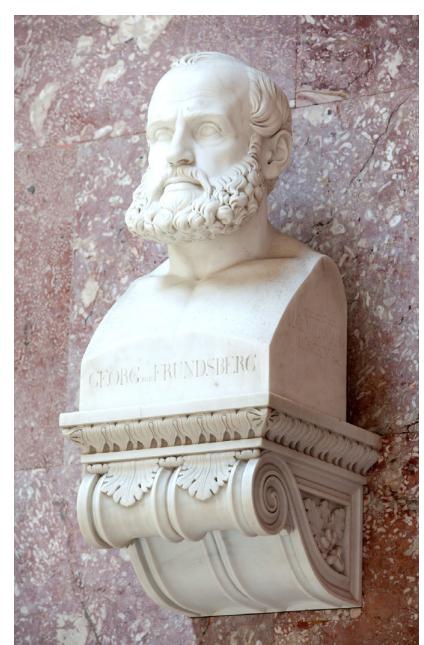
Pangkofer Regensburg 1852; Puschner/Paul:1986,
S. 49-70; Steger 2011, S. 705; Glaser 2007, S. 203;
Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 23

Ludwig Markgraf von Baden

1842

Hermenbüste Nr. 112

68,0 x 37,0 x 28,5 cm

Carrara Marmor

Inscription: „Ludwig Markg. v. Baden | Reichsfeldmarschall“ (vorne); „Max Widnmann | München 1842“ (links)

Donaustauf bei Regensburg, Walhalla

Lit.:

Pangofer 1852; Puschner/Paul 1886, S. 49-70.

Walhalla: Büstenverzeichnis (mit Nummerverzeichnis nach der Beschreibung, Ausmaße)

Steger 2011, S. 709; Glaser 2007, S. 231; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 24



© Herbert Stolz

Georg von Fr(e)undsberg

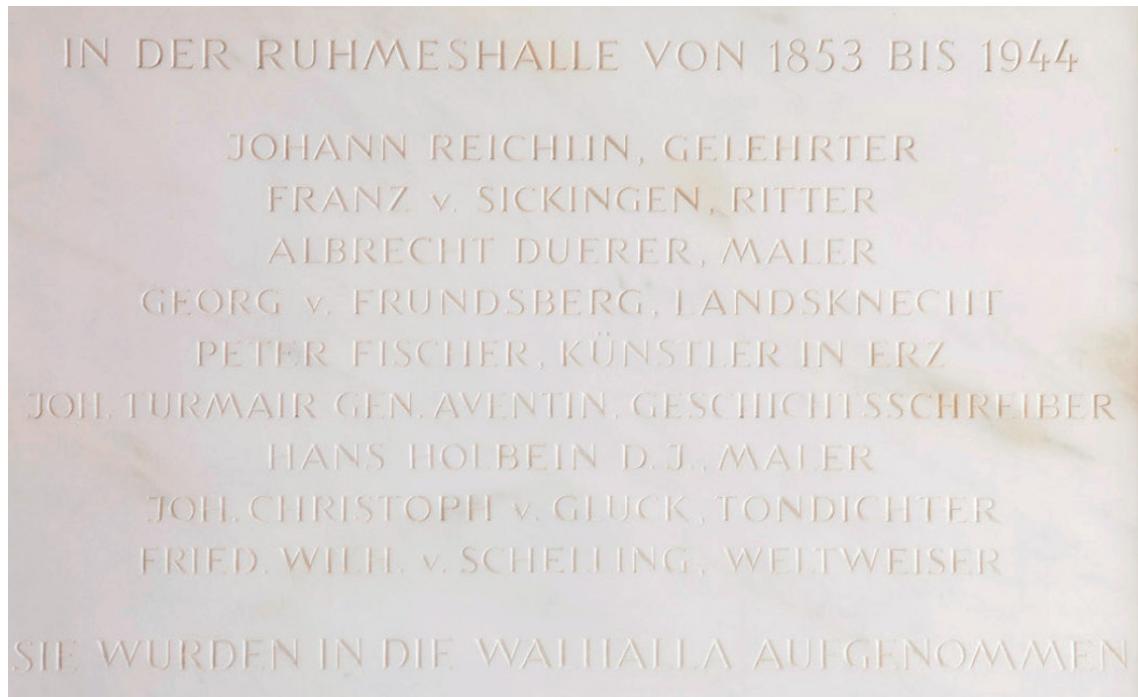
1840

Hermenbüste
Carrara Marmor

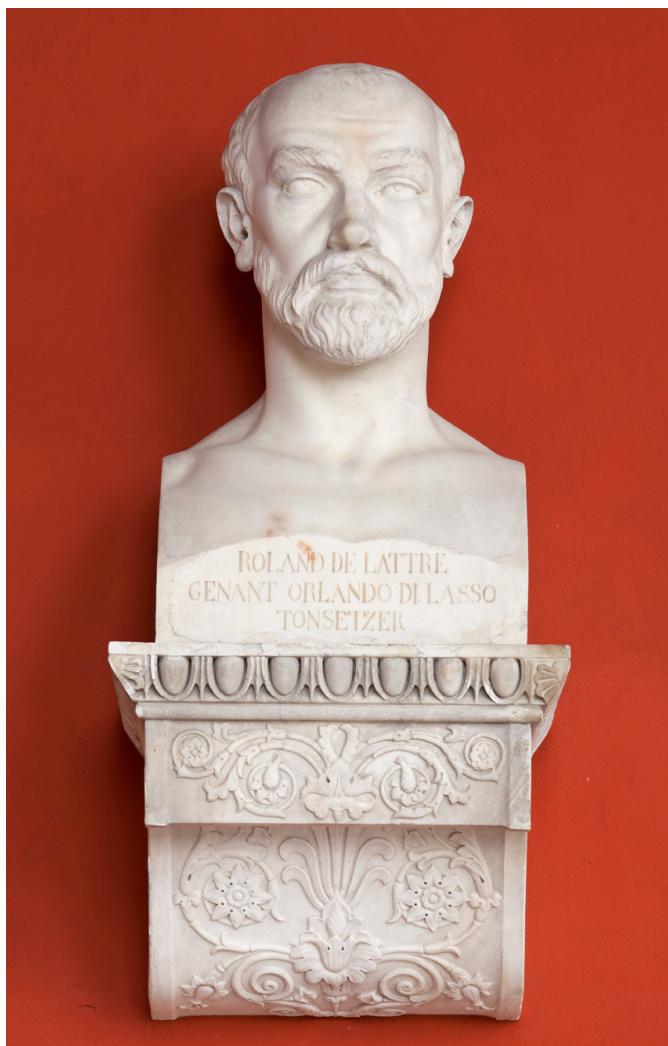
München, Ruhmeshalle

ab 1944 in der Walhalla

Lit.:
Reidelbach, S. 241-244; Glaser 2007, S. 217;
Rudhart 1854; Fischer 2009; Widmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 25

Orlando di Lasso

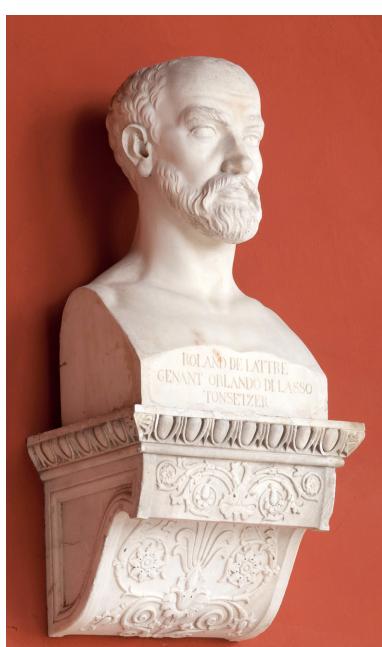
1843

Hermenbüste
Carrara Marmor

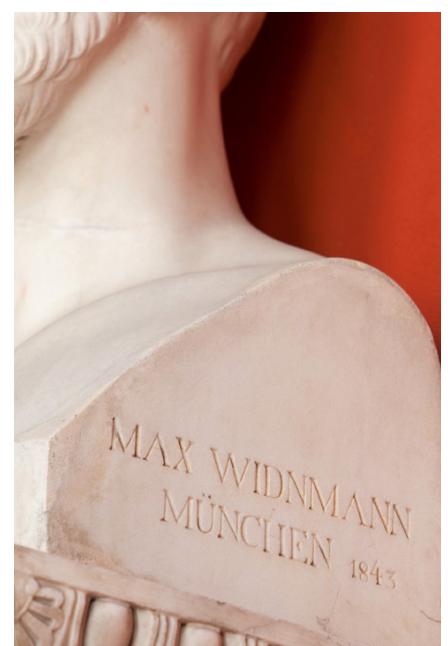
Inscription: „Roland de Lattre | Genannt
Orlando di Lasso | Tonsetzer“ (vorne);
„Max Widnmann | München 1843“ (links)

München, Ruhmeshalle

Lit.:
Reidelbach, S. 241-244; Rudhart 1854; Fischer
2009, S. 104.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 26



© Herbert Stolz

Johann Georg von Herwarth

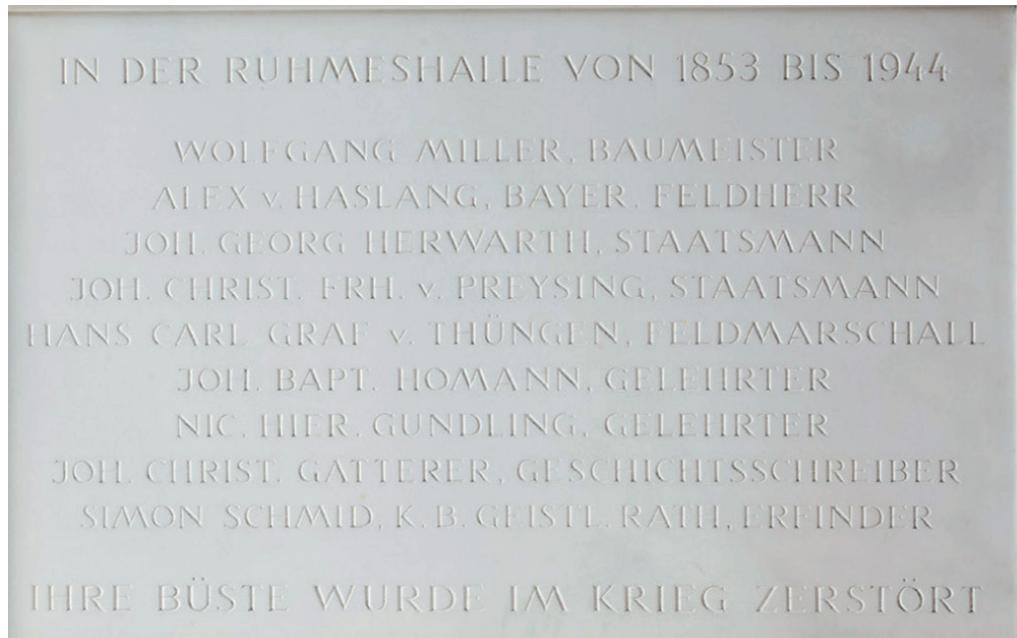
1844

Hermenbüste
Carrara Marmor

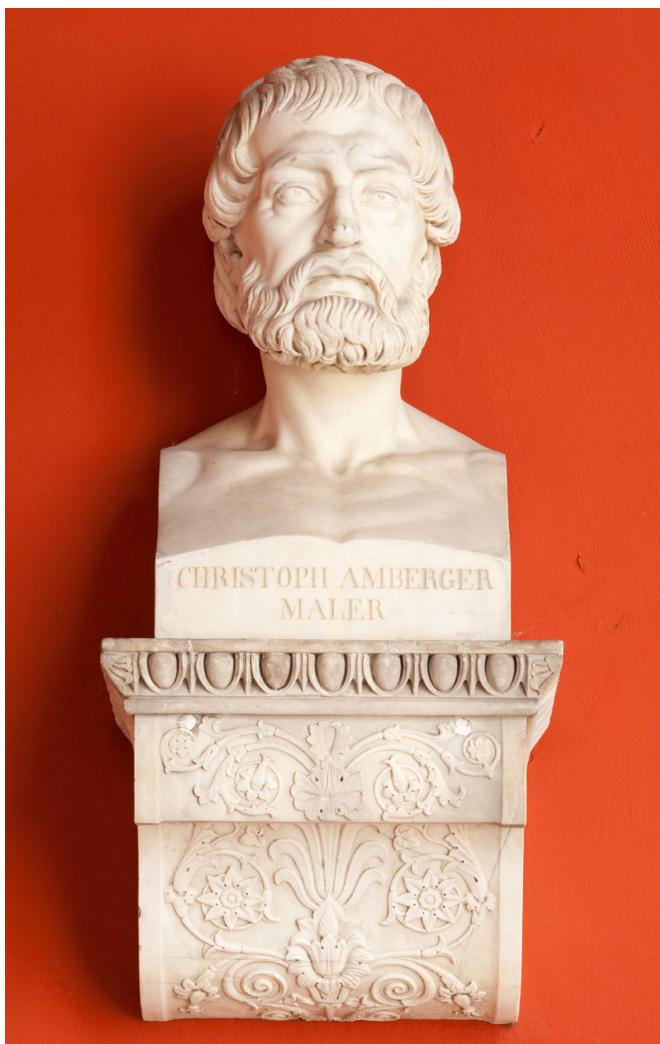
Im Krieg zerstört.

München, Ruhmeshalle

Lit.:
Reidelbach, S. 241-244; Glaser 2007, S. 217;
Rudhart 1854; Fischer 2009; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 27

Christoph Amberger

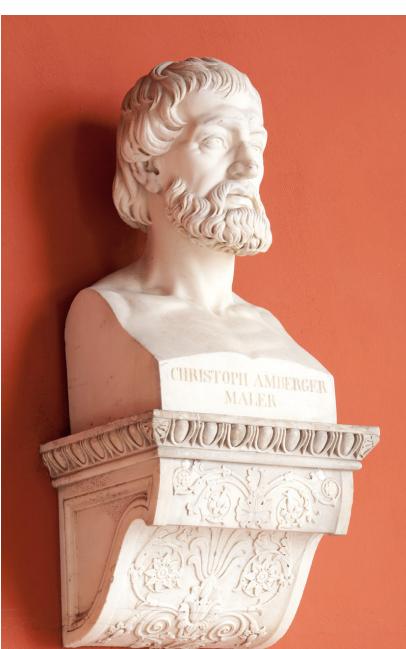
1848

Hermenbüste
Carrara Marmor

Inscription: „Christoph Amberger | Maler“
(vorne); „Max Widnmann | München 1848“
(links)

München, Ruhmeshalle

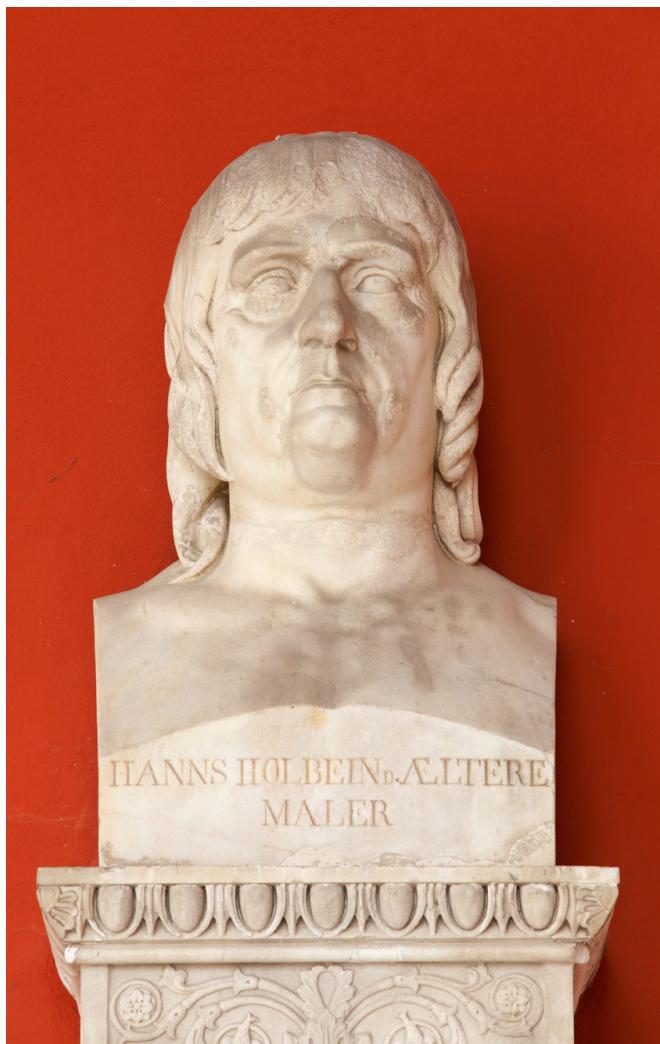
Lit.:
Reidelbach, S. 241-244; Rudhart 1854; Fischer 2009.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 28

Hans Holbein der Ältere

1849

Hermenbüste
Carrara Marmor

Inscription: „Hanns Holbein D. Ältere | Maler“ (vorne); „Max Widmann | München 1849“ (links)

München, Ruhmeshalle

Lit.:

Reidelbach, S. 241-244; Rudhart 1854; Fischer 2009.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Fürst Barclay de Tolly, 1841

Barclay de Tolly (1761-1818) war ein russischer Feldmarschall.

Georg von Fr(e)undsberg, 1841

Georg von Frundsberg(1473-1528) war Soldat und Landknechtsführer.

Ludwig, Markgraf von Baden, 1842

Ludwig, Markgraf von Baden (1655-1707) war Markgraf von Baden-Baden und Feldherr.¹

Johann Georg von Herwarth, 1844

Johann Georg von Herwarth (1553-1622) war Staatsmann und Gelehrter, zudem machte er als Mathematiker und Historiker auf sich aufmerksam.²

Christoph Amberger, 1848

Amberger (um 1500-1562) war Maler, dessen hauptsächliche Arbeit im Bereich der Porträtmalerei lag. Zudem erhielt er einige bedeutende kirchliche Aufträge, wie den Hochaltar des Augsburger Doms von 1554 mit deutlich erkennbarem italienischen Einfluss.³

Hans Holbein der Ältere, 1849

Der Altmaler der Spätgotik (1465-1524) war seit 1494 als Meister in Augsburg ansässig, später in Basel und Luzern. Durch seine Mitarbeit entstanden bedeutende Retabel. Seine religiösen Tafeln weisen ein besonderes Interesse für Physiognomie auf.⁴

1 Vgl. Steger 2011, S. 705, 707, 408.

2 Vgl. Fischer, S. 96.

3 Vgl.ebd., S. 103.

4 Vgl. ebd., S. 100.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 29

Jakob von Bauer

Enthüllung 1861

künstlerische Schöpfung: 1854

Zinkguss: 1861

Büste: 61 cm

Signum des Künstlers links an der Büste:
"Max Widnmann fec./München 1854";
Signum des Gießers am Denkmal: "Zinkguss
der Kunstzinkgießerei
München"

München, Flaucheranlagen links der Isar

Lit.:

Klein 2005, S. 84, S. 39-46, 82-88; Alckens 1936, S. 38.



aus: Klein 2005, S. 84



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Jakob von Bauer, München, 1861

Jakob von Bauer (1787-1854) ging in Amberg zur Schule und studierte an der Universität in Landshut Theologie und Jura. 1832 wurde er nach München an die Königliche Rechnungskammer berufen, zunächst als Zweiter, ab 1835 als Erster Rat. Schließlich wurde er Rat an der Regierung von Oberbayern. Ab dem 22.01.1838 bis zu seinem Tod trug er das Amt des Ersten rechtskundigen Bürgermeisters der Haupt- und Residenzstadt München.¹

Max von Widnmann wurde Ende August 1854 gebeten, für Bürgermeister Bauer ein Grabdenkmal zu entwerfen. Widnmann schlug die Darstellung als ganze Figur vor, was jedoch von den Gemeindebevollmächtigten abgelehnt wurde, weil sie eine Büste planten. Nachdem die Ausführung vom König bestätigt wurde, konnte im April 1855 mit der Ausführung der Büste begonnen werden. Fertiggestellt wurde sie wohl in der zweiten Oktoberhälfte, so dass sie womöglich zum Allerseelenfest 1855 aufgestellt werden konnte.² Widnmann bekam für die Erarbeitung der Büste 550 Gulden.³

Das Denkmal wurde im Zweiten Weltkrieg restlos zerstört. Das heute noch existierende Jakob von Bauer-Denkmal von 1861 in den Flaucher-Anlagen bildet das erste Monument für ein Mitglied der Münchner Stadtregierung, welches außerhalb der Friedhofsanlagen aufgestellt wurde. Initiiert und finanziert wurde es mit Hilfe eines Ausschusses, bestehend aus Freunden des Verstorbenen.

Dem Magistrat wurde ein Entwurf für das Denkmal vorgelegt. Dieser reagierte mit einer Beauftragung des Projektes, forderte aber zunächst einen Plan davon, der ihm am 10.03.1860 von den Ausschussmitgliedern vorgelegt werden konnte. Am 10.08.1860 wurde das Projekt mit geänderter Inschrift genehmigt.: „Dem Gründer dieser aus Gemeindemitteln hergestellten Anlagen Bürgermeister Jakob von Bauer zum Andenken gewidmet von seinen Freunden“⁴.

Am 16. Oktober 1861 wurde das Bauer-Denkmal enthüllt und war somit das früheste Bürgermeister-Monument in einer Residenzstadt im deutschsprachigen Raum. Planung und Ausführung des Projektes waren nur so schnell ermöglicht worden, da es bereits die von Max Widnmann angefertigte Büste im Rahmen des Bauer-Grabdenkmals von 1854/55 gab, von der man einen weiteren Abguss in Zink verwendete.

Es lässt sich nachlesen, dass das Denkmal 1904 in einem sehr schlechten Zustand war und deshalb von der Stadtgärtnerei ein Holzmantel umgelegt wurde. Mit der Zeit wurde die Substanz des Materials schlechter und das Denkmal in den 1980er Jahren zerstört. Bis 1988 verschwanden die gesamten Seitenteile, die Büste und das Familienwappen in der Mitte des Sockels. Deshalb entschied sich das Hochbauamt mit der Unteren Denkmalschutzbehörde zu einer Rekonstruktion. Inzwischen steht auf dem Sockel die dritte Büste. Sie wurde, nach dem alten Gipsmodell, vom Bildhauer Toni Preis modelliert, in Bronze gegossen und im Januar 1989 fertiggestellt.⁵ Die Gipsbüste Widnmanns befindet sich heute im Depot des Münchner Stadtmuseums.

1 vgl. Alckens 1936, S. 38.

2 vgl. Klein 2005, S. 82

3 vgl. ebd., S. 88.

4 vgl. ebd., S. 39f.

5 vgl. ebd., S. 42ff.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 30

Carl Wilhelm von Heydeck

1843

Kolossalbüste
Kelheimer Kalkstein
Höhe: ca 2,40 m

Urspr. Standort: Festungswerke Ingolstadt

Ingolstadt, Arbeitsamt

Lit.:

Kunstblatt 1843, Nr. 10, S. 44; Weitz 1983, Bd. 3,
S. 938; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz

Von Heydeck (1788-1861) war General und Maler. In Zürich besuchte er die Kunstschule, später in München die Kriegss-Schule. Widnmann wurde 1843 mit der Ausführung der kolossalen Büste beauftragt. Diese sollte an einem der Festungs-Werke Ingostadts, an dem sogenannten Kavalier Heideck, in einer Nische aufgestellt werden. Widnmann benötigte 14 Tage bis zur Vollendung in Stein.¹

1

vgl. Widnmann 2014, S.183.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 31

Gotthilf Heinrich von Schubert

1843

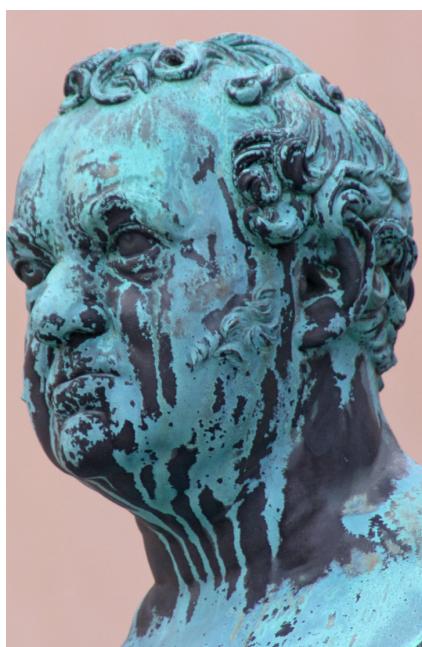
Bronzebüste

Höhe: ca 59 cm

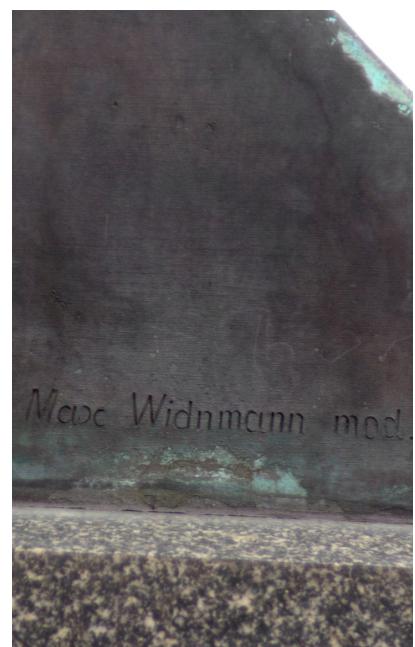
Inscription: „Max Widnmann mod.“ (rechts),
„Ferd. Miller fludit München“ (links)

Hohenstein-Ernstthal, bei der St.
Christopherus Kirche

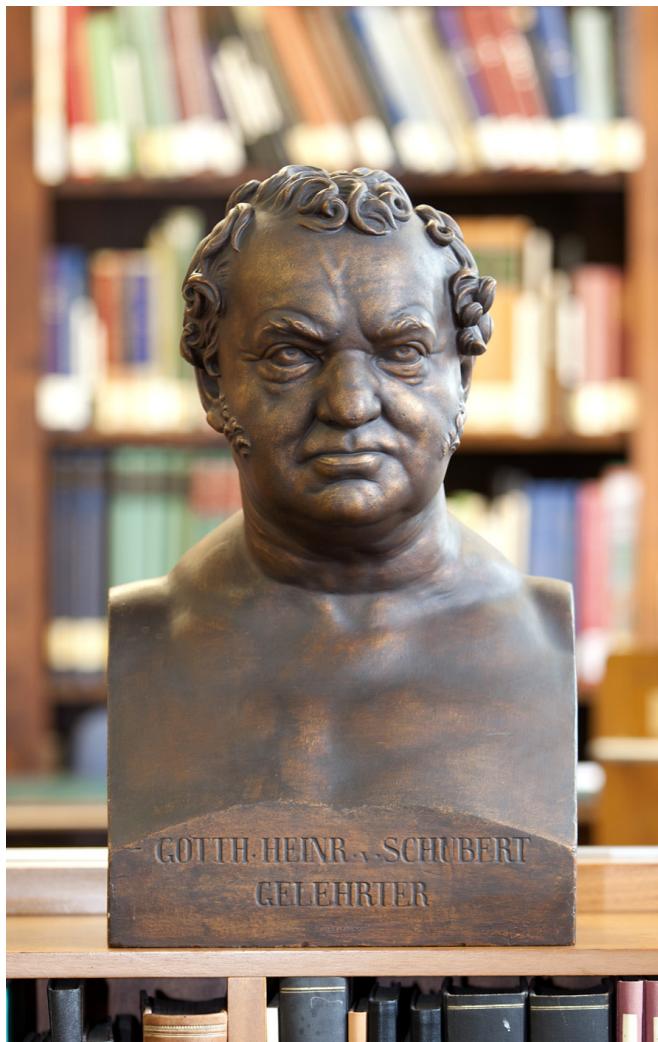
Lit.:
Fromm 2007, S. 612 f; MZ 1845, Jg. 46, Nr. 134;
Widnmann 2014.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 31 a

Gotthilf Heinrich von Schubert

1843

Bronzebüste
Höhe: ca 59 cm

Inscription: „Gotth. Heinr. v. Schubert | Gelehrter“ (vorne); „Max Widmann icc | München 1843“ (links)

Erlangen, Universitätsbibliothek

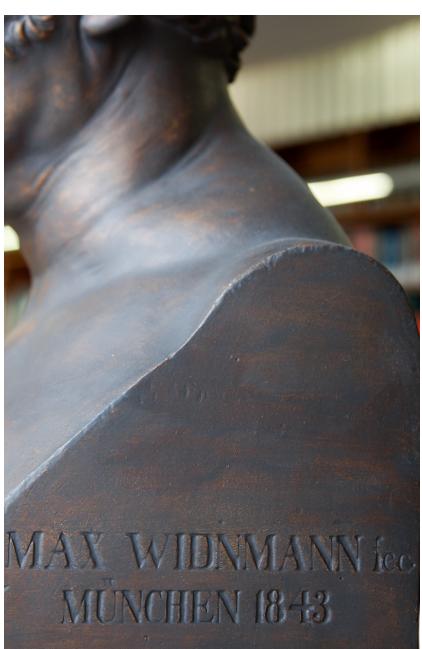
Lit.:
<https://blogs.fau.de/aktuelles/2012/10/12/200-geburtstag-max-von-widmann/>, aufgerufen am 6.2.17.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



WV-Nr. 31 b

Gotthilf Heinrich von Schubert

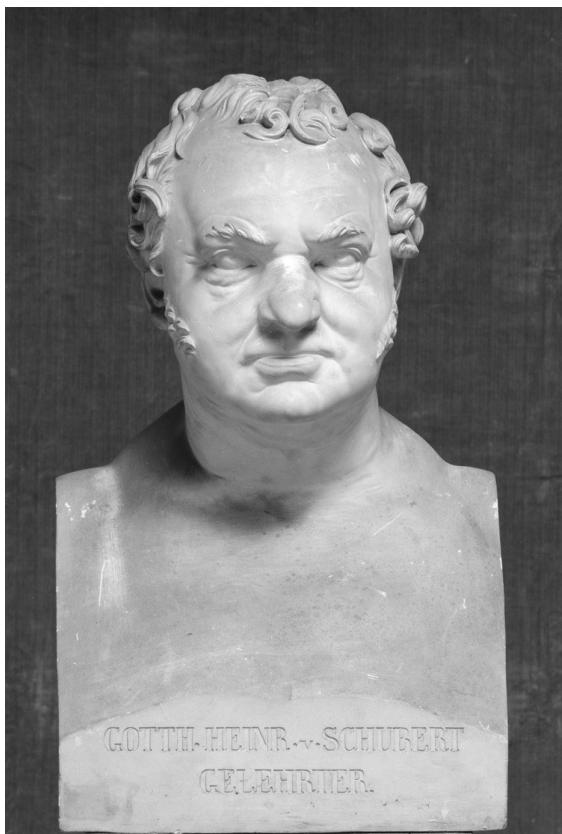
1843

Gipsbüste

Höhe: 58,4 cm

München, Bayerische Staatsgemälde-
sammlungen, Neue Pinakothek

Leihgeber: Wittelsbacher Ausgleichfonds
München



WV-Nr. 31 c

Gotthilf Heinrich von Schubert

1843

Gipsbüste

Höhe: 59,1 cm

München, Bayerische Staatsgemälde-
sammlungen, Neue Pinakothek

Leihgeber: Wittelsbacher Ausgleichfonds
München

© Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Neue
Pinakothek München, Leihgeber: Wittelsbacher
Ausgleichfonds München

Gotthilf Heinrich von Schubert, 1843

Gotthilf Heinrich von Schubert, (1780-1860) kam in Hohenstein-Ernstthal auf die Welt und verstarb in der Nähe von München. Er war Arzt, Naturforscher und Naturphilosoph der Romantik. In Erlangen bekam er 1819 einen Lehrstuhl für Naturgeschichte. 1827 zog er nach München und folgte dem Ruf als Professor für Allgemeine Naturgeschichte, wo er Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften wurde. 1853 erhielt er den Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst.¹

1843 modellierte Max von Widnmann im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern die Büste, die von Ferdinand von Miller in Bronze und vor der St. Christopherus-Kirche in Hohenstein-Ernstthal aufgestellt wurde. Ein weiterer Abguß der Schubert-Büste befindet sich in der Universitätsbibliothek Erlangen. Zwei Gipsbüsten davon stehen in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, als Leihgabe der Wittelsbacher Ausgleichfonds München.

¹ Vgl. Fromm, 2007, S. 612 f.

WV-Nr. 32



© Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum

Joseph Freiherr von Hormayr

1845

Gipsbüste
69 x 38 x 25 cm

Inscription: „Freiherr IOS. v. Hormayr | Gelehrter“
(vorne), „Max Widnmann | München | 1845.“
(links)

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Ältere
Kunstgeschichte, Sammlungen

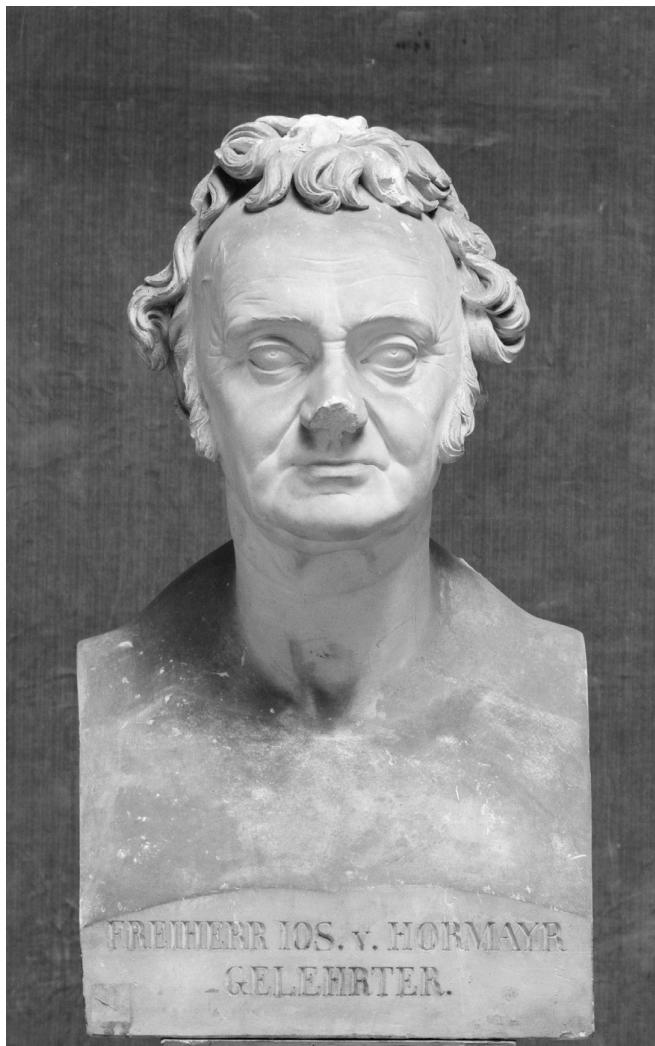
Lit.:
Wagner 1972, S. 625 f; Tiroler Landesmuseum
Ferdinandeum, 1875, S. 6; Widnmann 2014.



© Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum



© Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum



WV-Nr. 32 a

Joseph Freiherr von Hormayr

1845

Gipsbüste
Maße
Höhe: 68 cm

München Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

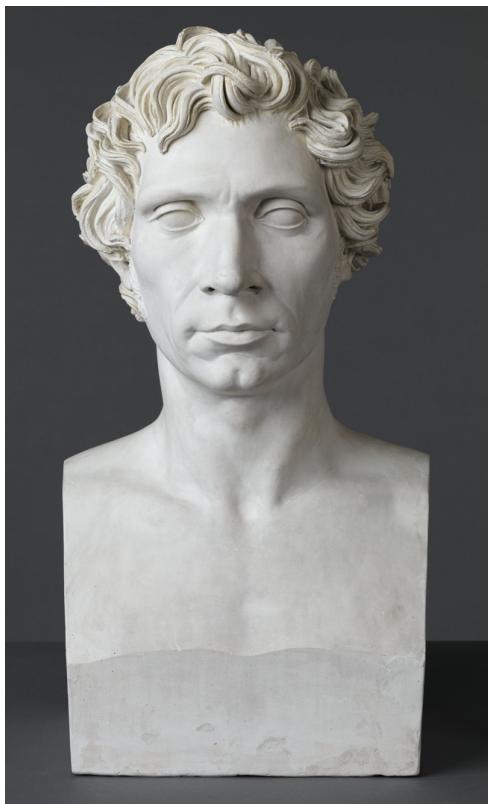
Leihgeber: Wittelsbacher Ausgleichfonds
München

© Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Neue Pinakothek München
Leihgeber: Wittelsbacher Ausgleichfonds München

Joseph Freiherr von Hormayr (1781-1848) war Historiker und politischer Publizist. Nach seinem Studium der Rechtswissenschaften in Innsbruck wurde er zum Direktor des Geheimen Haus-, Hof- und Staatsarchivs ernannt. Nach 31 Jahren in den Diensten des österreichischen Herrscherhauses ging er 1828 zunächst nach Bayern, dann nach Bremen und übernahm schließlich 1846 die Leitung des Münchener Reichsarchivs. Hormayr verfasste zahlreiche historiografische Schriften, darunter bereits 1816 eine Biografie Andreas Hofers.¹

Im Auftrag König Ludwig I. von Bayern modellierte Max von Widnmann 1854 die Büste des Freiherrn von Hormayr (auch Hormair oder Hormayer geschrieben). Eine weitere Gipsbüste befindet sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München und ist eine Leihgabe der Wittelsbacher Ausgleichfonds.

1 Vgl. Wagner, 1972, S. 625 f.



© bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen

WV-Nr. 33

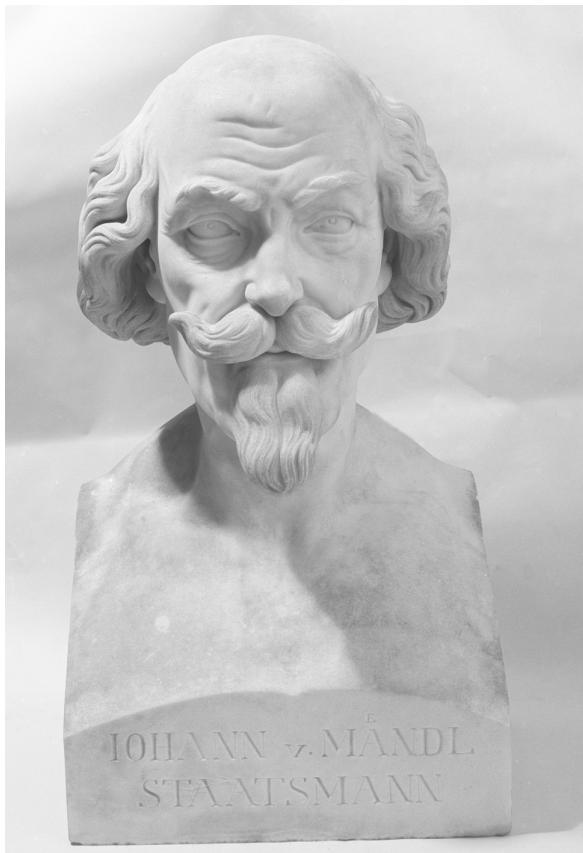
Leo von Klenze

o. D.

Gipsbüste

71 x 37 x 29 cm

München, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Neue Pinakothek



© Bayerisches Nationalmuseum München

WV-Nr. 34

Johann von Mandl

1845

Gipsbüste

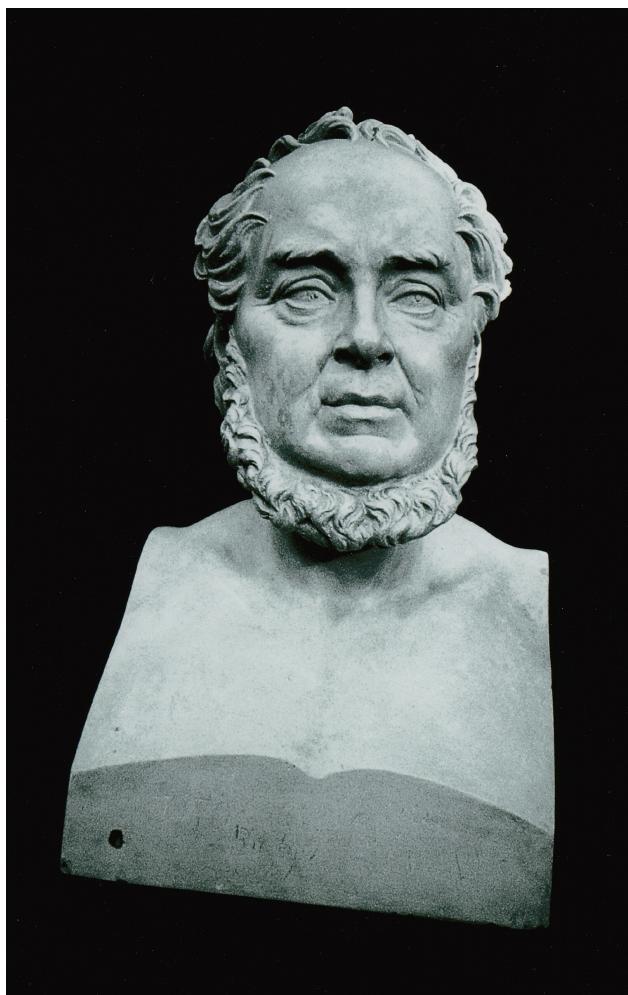
68 x 36 x 38 cm

Inscription: „Johann v. Mandl | Staatsmann“
(vorne)

München, Bayerisches Nationalmuseum
10/141

Lit.:

Erichsen 1986, S. 217; Erinnerungen 2014, S. 184;
Widmann 2014.



WV-Nr. 35

Friedrich List

1847

in Stearin getränktes Gipsbüste
ca. 60 cm

Auflage: Zweimal in 60 cm Größe, davon eine in Stearin getränkt und einmal ungetränkt; zweimal in 24 cm Größe, davon eine in Stearin getränkt und einmal ungetränkt.

Reutlingen, in Privatbesitz

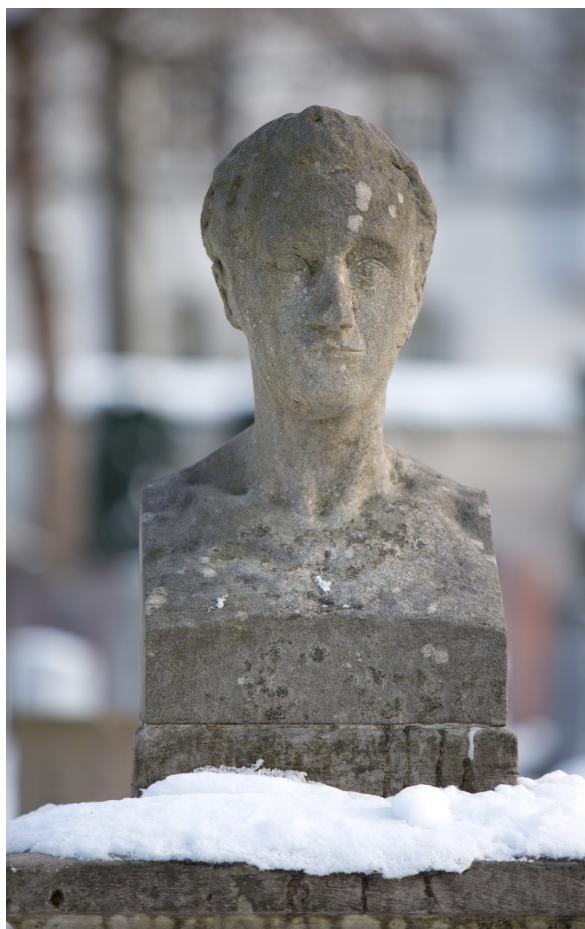
Lit.:

Wendler 2004, S. 174-179; Kunstblatt, Nr. 41, Stuttgart/Tübingen 1847, S. 164; Münchener pol. Zeitung 1847, Jg. 48, Nr. 119, S. ?; Widnmann 2014.



Friedrich List (1789-1846) war deutscher Wirtschaftstheoretiker und gilt als der Begründer der modernen Volkswirtschaftslehre. Zunächst fertigte Widnmann eine 60 cm hohe Gipsbüste, die in zwei Versionen, in Stearin getränkt und ungetränkt, für 36 bzw. 32 Mark zum Kauf angeboten wurde. Später schuf Widnmann noch ein kleineres Modell mit einer geringeren Höhe von 24 cm, das ebenfalls in zwei Versionen (getränkt und ungetränkt) für 12 bzw. 9 Mark verkauft wurde. Nach Max Hoeltzel diente die Büste Widnmanns dem Dresdener Gustav Kietz als Vorbild für das Reutlinger List-Denkmal von 1863.¹

1 Vgl. Wendler 2004, S. 174-179.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 36

Richard Anton Nikolaus Carron du Val

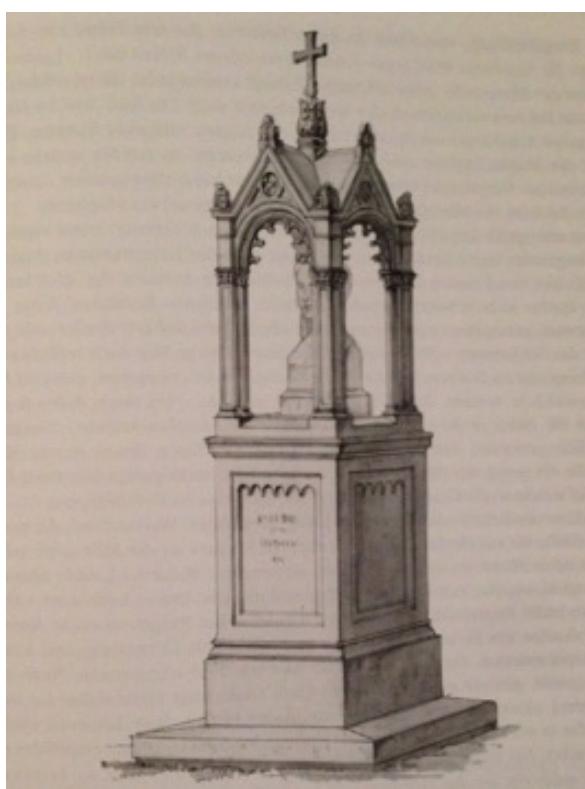
1848

Sandsteinbüste
ca. 70 cm

Augsburg, Grabmonument Katholischer Friedhof
Hermanstraße

Lit.:

Zeeb 2006, S. 248; Zeeb 2006, S. 237-255.



Aus: Zeitschrift des Historischen Vereins für
Schwaben, Bd. 99, S. 241, Augsburg 2006.

Anton Nikolaus Carron du Val (1793-1846) war ein beliebter und angesehener Bürgermeister in Augsburg und so wurde bei seiner Trauerfeier im Januar 1847 der Ruf nach einem angemessenem Denkmal für ihn laut. Am 31. Juli 1847 beschloss der Magistrat in Augsburg, ein Denkmal du Vals auf einem Sockel „griechischer Architektur“ von Granit für die Säulenhalle des Rathauses im ersten Stock zu bestellen. Wenn möglich sollte das Denkmal aus Carraramarmor sein und aus dem Atelier Schwanthaler in München stammen.

Mit dem Magistratsbeschluss vom 5. Oktober 1847 erhielt Max von Widnmann den Auftrag, eine Büste du Vals aus Tiroler Marmor zu erarbeiten – seine Honorar dafür sollten 400 Gulden sein. Doch dann entwickelte sich in Augsburg eine Diskussion bezüglich des Denkmals, da die Familie du Vals bei Bildhauer Franz Fröhlich bereits ein Grabmal in Auftrag gegeben hatte, und man nicht zwei Denkmäler in der Stadt haben wollte. So musste ein Kompromiss zwischen Magistratsbeschluss und Gemeindebevollmächtigtem gefunden werden und es kam zu einigem Hin und Her. Schließlich wurde im September 1848 die Endfassung des Grabmals, nämlich Widnmanns Marmor-Büste und der neugotische Baldachin des Bildhauers Franz Fröhlich, geliefert und am Katholischen Friedhof Hermannstraße errichtet.

Wegen starker Witterungsschäden musste der neugotische Baldachin 1926 abgebaut werden. So steht die Büste du Vals heute frei auf dem Katholischen Friedhof Augsburgs, so wie es ursprünglich 1847 angedacht war.¹

1 Vgl. Zeeb 2006, S. 237ff.



WV-Nr. 37

Joseph Haydn

um 1850/51

Bisquitbüste

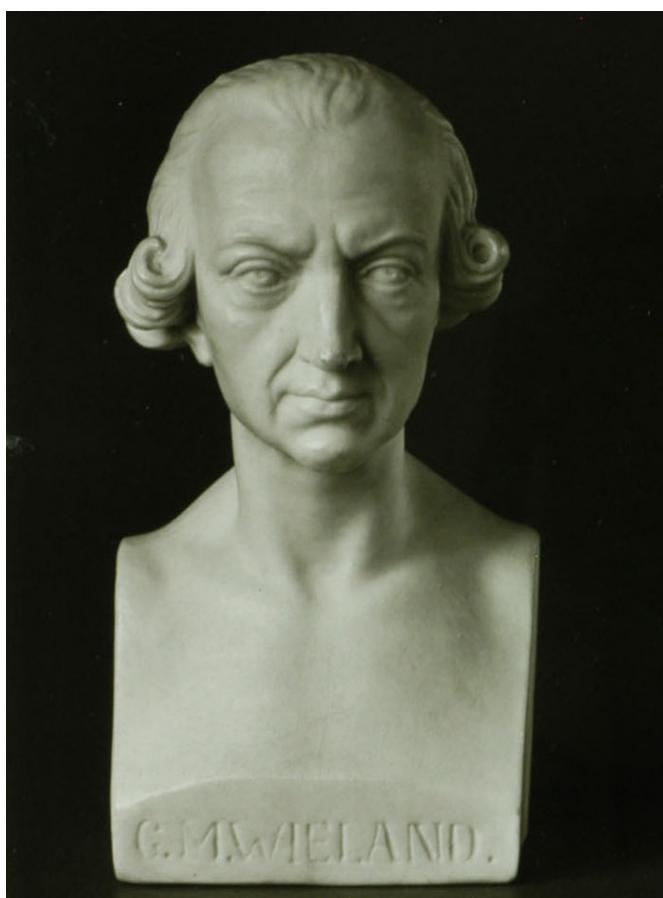
H: 10,7 cm; B: 5,7 cm

München, Bayerisches Nationalmuseum

Die Büste trägt die Marke der
Nymphenburger Porzellanmanufaktur und
die Seriennummer 18 (64/76)

Lit.:
Hofmann 1923, Band III, S. 689.

© Bayerisches Nationalmuseum München



WV-Nr. 38

Christoph Martin Wieland

um 1850/51

Bisquitbüste

H: 10,8 cm x B: 5,5 cm

München, Bayerisches Nationalmuseum

Die Büste trägt die Marke der
Nymphenburger Porzellanmanufaktur und
die Seriennummer 21 (70/18)

Lit.:
Hofmann 1923, Band III, S. 689.

© Bayerisches Nationalmuseum München



WV-Nr. 39

Felix Mendelssohn-Bartoldi

o. D.

Bisquebüste

H: 10,7 cm x B: 5,9 cm

München, Bayerisches Nationalmuseum

Die Büste trägt die Marke der
Nymphenburger Porzellanmanufaktur
und die Seriennummer 17 (64/77)

Lit.:

Hofmann 1923, Band III, S. 689.

© Bayerisches Nationalmuseum München

WV-Nr. 40

Jungenbüste

1852

Gipsbüste
33 cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 41

Mädchen mit Efeukranz

o. D.

Gipsbüste
50 cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 42

Porträtbüste Ludwig II.

1879

Gipsbüste, Modell
lebensgroß

Herrenchiemsee, Ludwig II - Museum

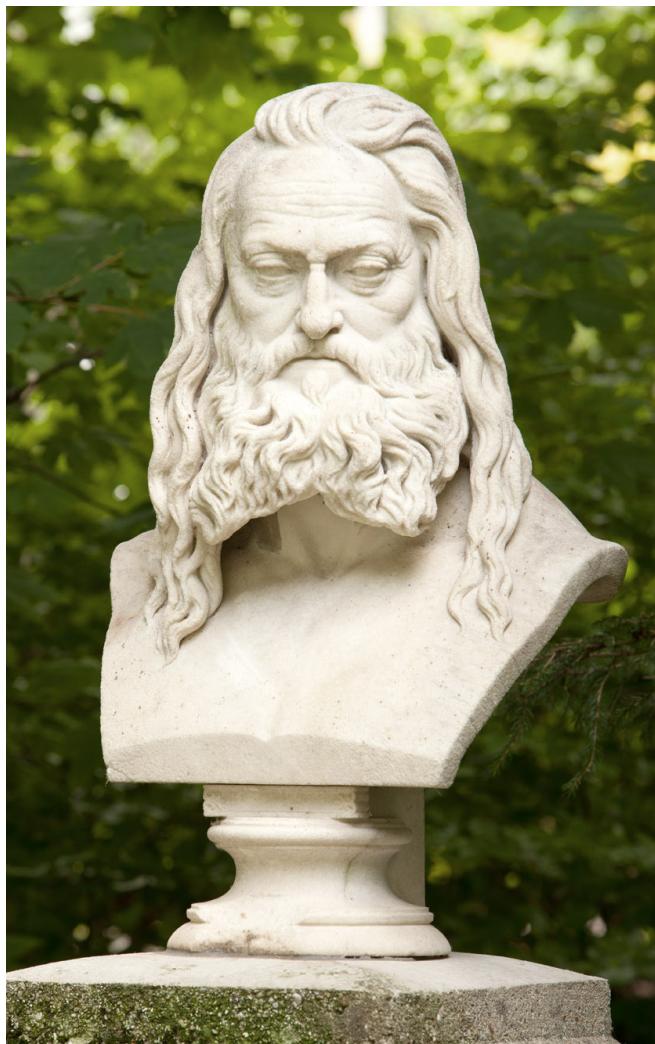
Lit.:
Widnmann 2014, S. 293.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

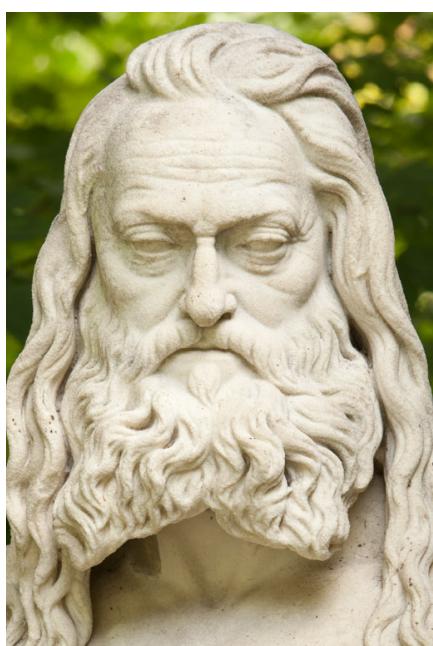
WV-Nr. 43

Büste eines Mannes

o. D

Marmorbüste
Eigenarbeit
74 x 46 x 30 cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



WV-Nr. 43x

Büste Johann von Schraudolph

o. D

Gipsbüste

61 cm

vor dem Zweiten Weltkrieg in Schloss
Schleißheim nachweisbar, nach Kriegsende
verschollen, vor kurzem wieder aufgetaucht

Im Eigentum des Wittelsbacher Ausgleichsfonds

© bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen



© Herbert Stolz

WV-Nr. 44

Kinderbüste

o. D.

weißer Marmor
35 x 29 x 23 cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung



© Herbert Stolz

WV-Nr. 45

Babykopf, abgebrochen

o. D.

Zugehörigkeit unbekannt
Marmor
15 cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung



© Herbert Stolz

WV-Nr. 46

**Büste eines Babys mit Sockel
“HILDEGARDE”**

o. D.

Gips mit grauer Farbfassung
33 x 14 x 15, 5 cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung

2.3 Gruppen



© Bildarchiv Foto Marburg

WV-Nr. 47

**Vier Viktoren
Marmorausführung nach Entwürfen
Schwanthaler**

1851-1855

3,30 m
Carrara Marmor, Tiroler Marmor

Kelheim, Innenraum Befreiungshalle

Lit.:
Otten, Frank: Ludwig Michael Schwanthaler 1802-1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern, München 1970; Widmann 2014.



© Bildarchiv Foto Marburg

Der Entschluss zum Monument bei Kelheim (1836-1863) fiel im Jahr 1836. Damit beabsichtigte Ludwig I. den deutschen Kämpfern der Befreiungskriege gegen Napoleon, 1813-1815, ein ehrwürdiges Denkmal zu erbauen.¹ 1844 wurde Ludwig von Schwanthaler beauftragt, Modelle für insgesamt 34 Viktoren für den Innenraum anzufertigen. Zur Ausführung in Marmor wurden neben Widmann auch andere Bildhauer, wie z. B. Lossow und Leeb beauftragt.² Eine Siegesgöttin im Inneren der Befreiungshalle kostete ihn etwa 3000 Gulden. Mit großen, leicht ausschwingenden Flügeln tragen sie einen langen einfachen Chiton, der bei einigen um die Hüfte mit einem Gürtel festgehalten wird. Die Eckfiguren am Eingang halten einen Palmzweig, andere nehmen sich gegenseitig an einer Hand, wobei die andere je auf einem Bronzeschild mit den Namen der siegreichen Kämpfe der Befreiungskriege ruht. Der Kopf wird durch einen Lorbeerkrantz bekrönt, der das hochgesteckte Haar zusammenhält. Schwanthaler modellierte dabei zwei Grundversionen, die sich durch einige Merkmale, wie der Drapierung des Gewandes unterschieden. Als Schwanthaler im November 1848 verstarb änderte Widmann an Schwanthalers Modellen eigenständig den Faltenwurf.³

1 Weiteres zu Planung, Baugeschichte und Bedeutung vgl. Glaser 2007, S. 455-458; Otten 1970, S. 78f, Illustrirte Zeitung, Nr. 1060, 24. Oktober 1863, S. 295-298.

2 Vgl. Glaser 2007, 3, S. 455, 457.

3 Vgl. Otten 1970, S. 78f.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 48

Jäger verteidigt seine Familie gegen den Angriff eines Panthers

1854

Zinkguss

Maße: überlebensgroß

Westufer am Starnberger See, im Privatbesitz der Familie Miller

Lit.:

Piggot 2004, S. 114; Grissom, Carol A.: Zinc sculpture in America, S. 38, 47; Eggers 1850, 1. Jahrgang, Nr. 7, 18. Februar 1850, S. 51; Illustr. Zeitung 1855, Nr. 647, Nov. 1855, S. 353; Widmann 2014, S. 206.

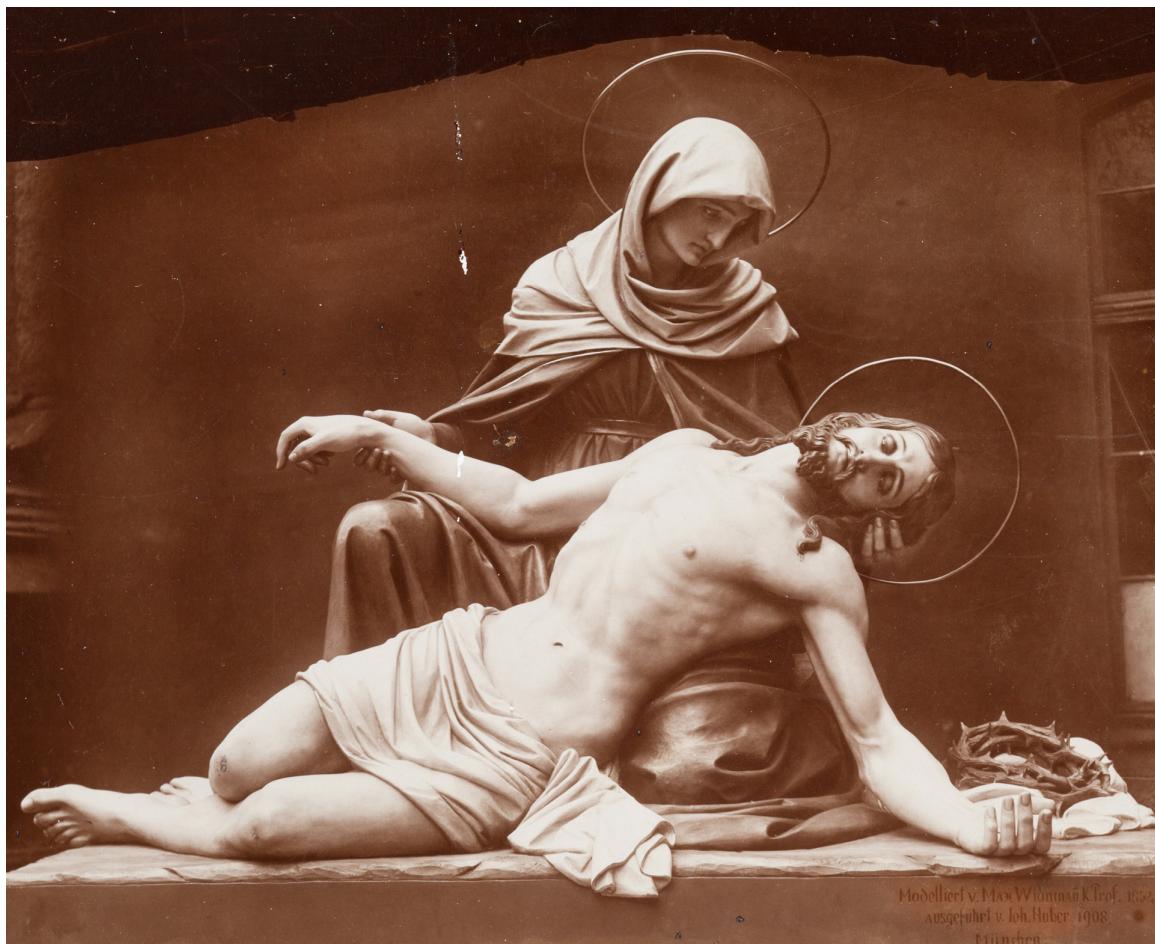


© Herbert Stolz

Fertig gestellt wurde die freie Arbeit Widmanns 1854, denn in diesem Jahr zeigte Ferdinand von Miller das Ensemble innerhalb seiner Werkschau auf der Allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung im Münchener Glaspalast. Dort präsentierte sich die in Zink gegossene „Jägergruppe“ mit lebensgroßen Figuren erstmals dem Publikum. Miller bezahlte Widmann für die Überlassung seines Modells 400 Gulden und verkaufte die Plastik für 2.000 Gulden an einen gewissen Mr. Dickinson in London weiter. Bei der Skulptur in Niederpöcking handelt es sich um einen weiteren Guss.¹

Die Figurengruppe „Jäger beschützt seine Familie gegen den Angriff eines Panthers“ ist eine der wenigen noch erhaltenen freien Arbeiten des Bildhauers. Die Gruppe ist im antiken Stil gehalten, zugleich von einer naturalistischen Durchbildung, besonders durch die heraustretenden Adern des kämpfenden Mannes auffällt.

1 vgl. Mundorff 2006, S. 39.



© Reproduktion Herbert Stolz

WV-Nr. 49

Pietà-Gruppe

1854-1855

Lebensgroße Figuren

Bezeichnung unten rechts: "Modelliert v. Max
Widnmann K. Prof. 1854 55. Ausgeführt v. Joh. Huber 1908 München"

Gips-Version in der Hl. Bennokirche, München
1908 in Holz von Bildhauer Joh. Huber ausgeführt in Augsburg bei den Kapuzinern
Verschollen

Lit.: Katalog zur Ausstellung Christlicher Kunstwerke. Veranstaltet vom Münchener Zweigverein für christliche Kunst, München 1861, S. 21; Carriere 1888, S. 8; Illustrirte Zeitung 1855, Nr. 647, November 1855, S. 354.



© Bildarchiv Foto Marburg

WV-Nr. 50

**Auferstehungsaltar
Hauptgruppe des auferstandenen
Erlösers (Sebastiansaltar)**

1863

künstlerische Schöpfung: 1859
nach Widmanns modellierter Skizze
geschnitten in Holz von Aloys Grabichler

München, Frauenkirche

Im Krieg zerstört

Lit.:
Holland 1904, S. 499f; Biller, Rasp, S. 142; Schasler
1864, 9. Jg., Nr. 16, S. 153; Mayer 1868, S. 309.



© Bildarchiv Foto Marburg

Die Mitte zeigt die Auferstehung
Jesu, in den beiden Nischen links
und rechts vom Betrachter aus
stehen die Figuren des Heiligen
Sebastian und Fabian.



© Bildarchiv Foto Marburg



© Herbert Stolz

WV-Nr. 51

Madonnenfigur mit Jesuskind

o. D.

Gips mit Schellackanstrich
107 x 35 x 30,5 cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung



© Herbert Stolz

WV-Nr. 52

Marienaltar

Muttergottesfigur zwischen Hl. Anna und Hl. Joachim

1879-1880

Holz

München, St. Benedikt Kirche

Lit.:

Madonna erwähnt in: Festgabe des Vereins für christliche Kunst in München, München 1910, S. 125; Hyacinth 1904, S. 499; Widmann 2014, S. 294.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 53

Mutterliebe

Ausführung in carrar. Marmor: 1881

künstlerische Schöpfung: 1876-1877

Figurengruppe aus Marmor

80 x 65 x 65 cm

im Besitz der Anneliese Senger Stiftung

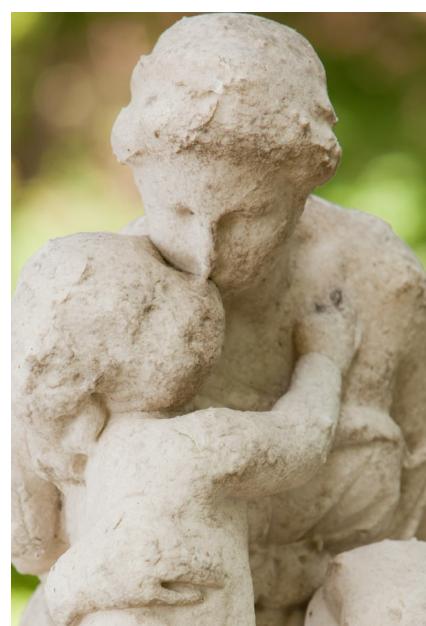
Lit.:
Erinnerungen 2014, S. 293.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

WV-Nr. 54

Reiterfiguren Castor und Pollux

1886

künstlerische Schöpfung: 1877-1879
Bronzeguss: 1886
jeweils 3,20 m

München, Akademiestraße, auf der
Freitreppe zur Akademie der Bildenden
Künste

Lit.:
Grasskamp 2003, S. 28-31; Biller, Rasp, S. 72;
Widnmann 2014, S. 293.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz

Reiterfiguren Castor und Pollux, Akademie der Bildenden Künste München, 1886

Castor und Pollux stehen für das Synonym „unzertrennlich und ewig verbunden“, die Dioskuren, mit dem lateinischen Namen auch Castor und Pollux genannt. Mit dem Namen Dioskuren, aus dem griechischen von Dios Kouroi, die Söhne des Zeus, sind die Halb- und Zwillingssbrüder Kastor und Polydeukes aus der griechischen Mythologie gemeint.

Die griechischen Jünglinge, Zwillinge göttlicher und menschlicher Herkunft, stehen als Reiterfiguren in Bronze gegossen und überlebensgroß rechts und links der Freitreppe zum Haupteingang der Akademie der Bildenden Künste in der Akademiestraße in München.

Wie es dazu kam, dass sich Max von Widnmann diese beiden zu seiner Arbeit machte, ist nicht bekannt. Zu ihrer symbolischen Bedeutung in Bezug auf die Kunst-Akademie ist bisher ebenso wenig in Erfahrung zu bringen, wie über einen mythologischen Zusammenhang. Sicher ist, dass Maximilian von Widnmann die Bronzefiguren für den Neubau der Kunst-Akademie entworfen hat.¹

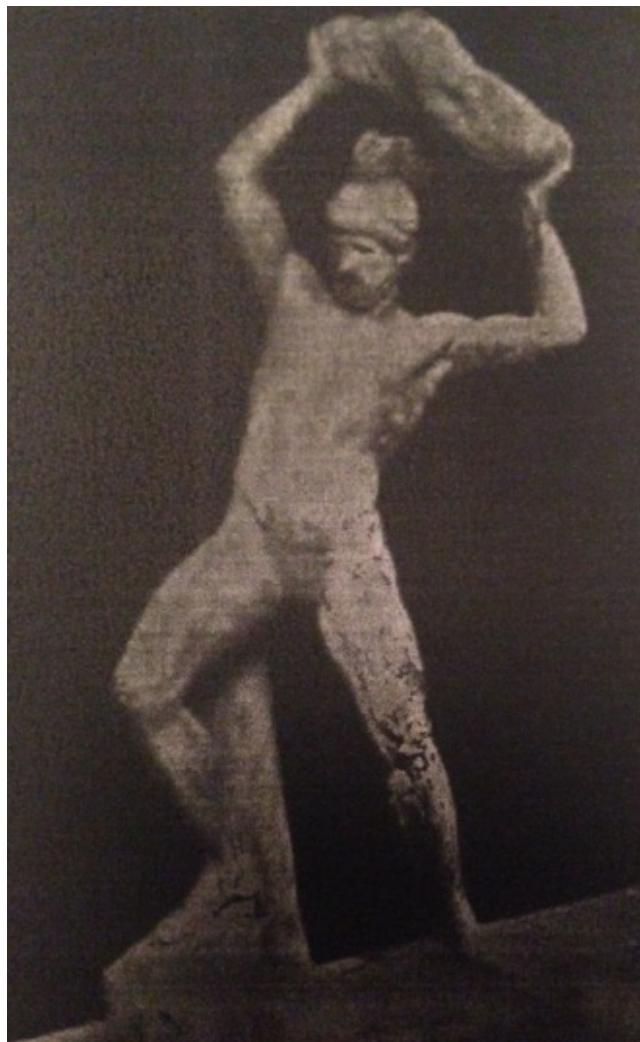
Man hat sie so verstanden, daß der eine, der sterbliche Castor, der von seinem gebändigten Pferd aus auf seinen Bruder schaut, die irdischen Aspekte der Kunst verkörpert, also die handwerklichen und materiellen, während der unsterbliche Pollux, der von seinem tänzelnden Roß visionät in die Weite blickt, die himmlischen symbolisiert, also die ideellen und genialischen - zwischen beiden Anteilen soll ihre brüderliche Jünglingsfreundschaft vermitteln.²

Die Reiterfiguren haben eine heroische Ausstrahlung und stehen an einer besonders exponierten Stelle der Akademie. Sie verharren im Moment der Bewegung, die durch die antiken, flatternden Überwürfe charakterisiert wird. Die Pferde verstärken mit ihrer Beinstellung die vorwärtsweisende Richtung und die Reiter vermitteln einen athletischen sowie heroischen Eindruck. Sowohl die Figuren, als auch die Pferde wirken durch ihr Erscheinungsbild sowie den Habitus sehr realistisch und erzeugen damit eine starke Dynamik.

1 Vgl. Widnmann 2014, S. 293; vgl. Grasskamp 2003, S. 28-31.

2 Grasskamp 2003, S. 29.

2.4 Statuetten, Modelle und Reliefs



WV-Nr. 55

Steinwerfender Ajas (Krieger)

1832

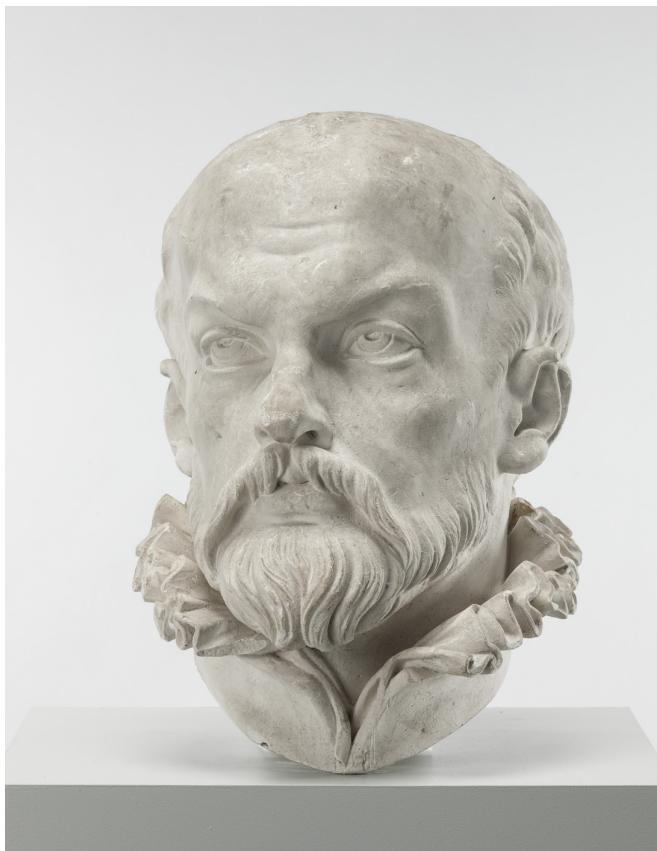
Figur aus Stein
ca. 1,50 m

verschollen

Lit.:

Hanfstaengl 1900, II. Halbband, S. 205; Widmann 2014, S. 16.

Foto: Hanfstaengl 1900, S. 205



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv
vor der Restaurierung

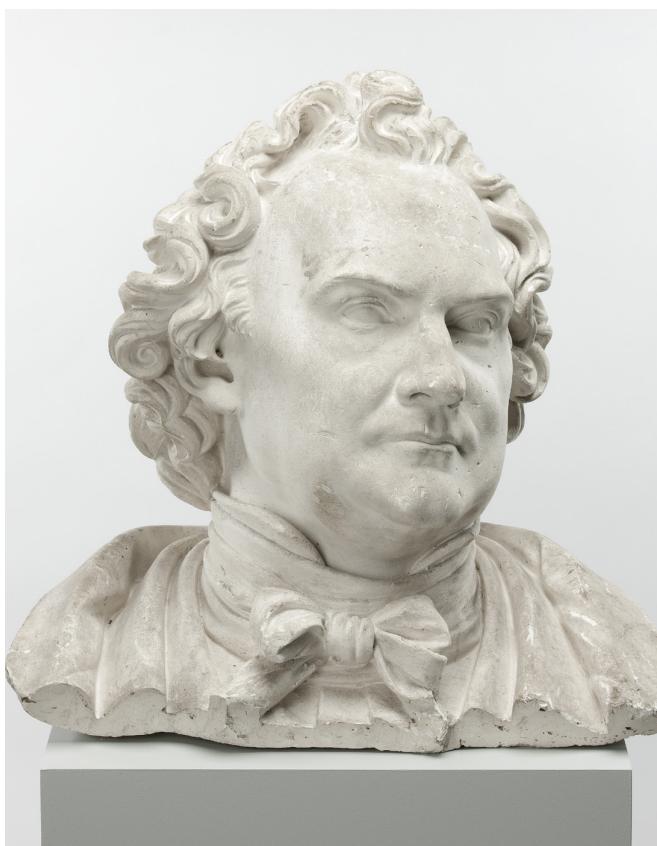
WV-Nr. 56

Orlando di Lasso

1849

Gipskopf vom Münchener Standbild
Höhe: 41 cm

München, Depot Stadtmuseum



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv
vor der Restaurierung

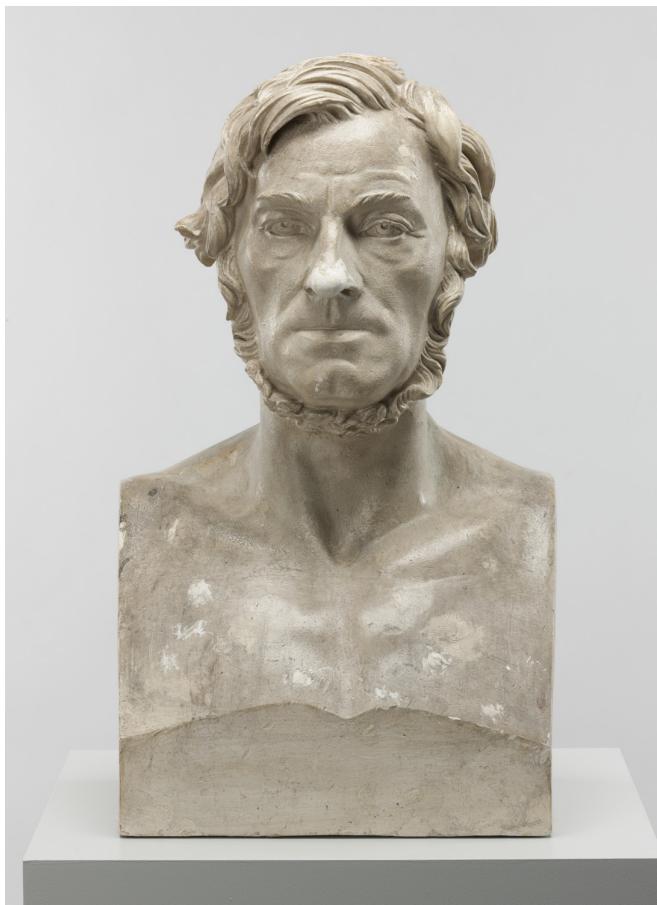
WV-Nr. 57

Friedrich von Gärtner

1867

Gipsbüste vom Münchener Denkmal
Höhe: 53 cm

München, Depot Stadtmuseum



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv
vor der Restaurierung

WV-Nr. 58

Jakob von Bauer

1859

Gipsbüste des Münchener Denkmals
Höhe: 62 cm

München, Depot Stadtmuseum



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv
vor der Restaurierung

WV-Nr. 59

Johann Wolfgang von Goethe

1869

Gipsbüste zum zerstörten Denkmal
Höhe: 69 cm

München, Depot Stadtmuseum



© Herbert Stolz

WV-Nr. 60

**Ludwig van Beethoven
Musikerstatuette**

1854

Gipsmodell
50 cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung

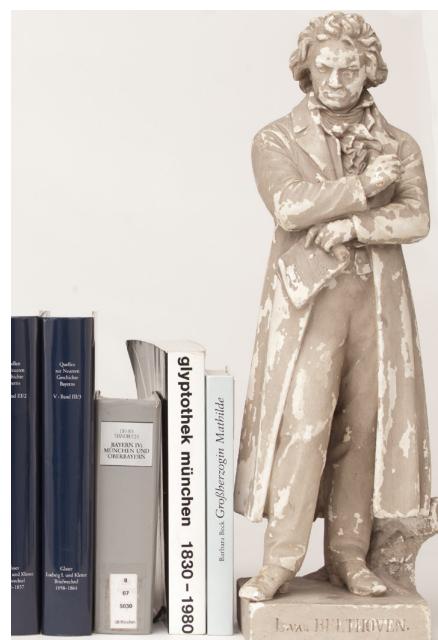
Lit.:
Schasler, 1861, Jg. 6, Nr. 61, S. 349; Widnmann 2014, S. 290; Weitzmann 1863.



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv

WV-Nr. 61

**Georg Friedrich Händel
Musikerstatuette**

1857

Gipsmodell
Höhe: ca. 50 cm

München, Stadtmuseum

Lit.:
Schasler 1861, 6. Jhg., Nr. 61, S. 349.



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv



© Reproduktion Herbert Stolz

WV-Nr. 62

Johann Sebastian Bach
Musikerstatuette

1854

o. V.

Lit.:

Schasler 1861, 6. Jhg., Nr. 61, S. 349.



© Reproduktion Herbert Stolz

WV-Nr. 63

Joseph Haydn
Musikerstatuette

1854

o. V.

Lit.:

Schasler 1861, 6. Jhg., Nr. 61, S. 349.



© Reproduktion Herbert Stolz

WV-Nr. 64

Wolfgang Amadeus Mozart
Musikerstatuette

1857

o. V.

Lit.:
Schasler 1861, 6. Jhg., Nr. 61, S. 349.



© Reproduktion Herbert Stolz

WV-Nr. 65

Christoph von Gluck
Musikerstatuette

1857/59

o. V.

Lit.:
Schasler 1861, 6. Jhg., Nr. 61, S. 349.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 66

Handabgüsse zum Reiterdenkmal König Ludwig I.

o. D.

Gipsabguss
ca. 20 cm

“Gipsabguss über die Hände unseres Vaters Max. v. Widnmann die er für das König Ludwig Denkmal benützt hat.”

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung



© Herbert Stolz



© Herbert Stolz



© Stadtmuseum Bonn

WV-Nr. 67

Ernst Moritz Arndt
Entwurf zum Wettbewerb für Arndt-Denkmal

1862

Gipsmodell
59,5 x 21 x 18,6 cm

Bezeichnung am Modell: MW

Bonn, Stadtmuseum

Lit.:

Schäfer 1862, 7. Jg, Nr. 25, 26, S. 200; ULB Bonn, Abt. Hss. u. Rara; Signatur: S 1685 d; Brief an den geschäftsführenden Ausschuss für Arndts Denkmal vom 26.01.1862; Bay. Zeitung 1862, Jg. 57, Nr. 13, S. 607



© Bayerisches Nationalmuseum, München

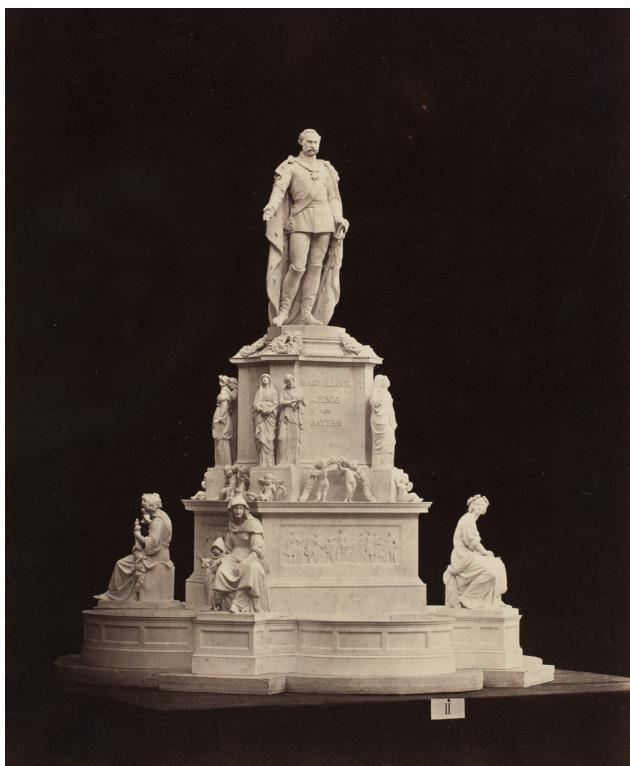
WV-Nr. 68

Bozetto zum Denkmal des Fürstbischofs Franz Ludwig Freiherr von Erthal in Bamberg

1863

Gips, bronziert, überstrichen (beigefarben)
50 x 23 x 21,5 cm

München, Bayerisches Nationalmuseum



WV-Nr. 69

Konkurrenzmodell zum Max II. Denkmal

1866

Gipsmodell

Foto von Joseph Albert

Münchener Stadtmuseum, Sammlung
Graphik/Plakate/Gemälde

© Münchener Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Plakat/
Gemälde



WV-Nr. 70

Odysseus

o. D.

Gips, bronziert, überstrichen (beigefarben)

Höhe: 98 cm

München, Bayerisches Nationalmuseum

© Bayerisches Nationalmuseum, München

WV-Nr. 71

Modell zum Denkmal für Peter von Cornelius

1867-1868

Gipsmodell
künstlerische Schöpfung: 1867

unausgeführt



Foto: Illustirte Zeitung Leipzig, 1870, S. 130

Lit.:

Illustirte Zeitung 1870, Nr. 1390, S. 130f; Schasler 1866, 13. Jg., Nr. 25, S. 212; Sepp 1903, S. 483; Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Münchener Glaspalaste, München 1869, S. 98; Reidelbach 1985, S. 274f.; Widmann 2014.

Modell zum Denkmal für Peter von Cornelius 1867/1868

Noch im Auftrag Ludwig I. modellierte Widnmann das Standbild zu einem Denkmal für den Maler Peter von Cornelius, das in Erz gegossen und gleichzeitig mit einem Denkmal für Ludwig von Schwanthaler aufgestellt werden sollte. Laut Reidelbach bestimmte Ludwig I. die beiden Standbilder für den freien Platz vor dem Karlstor rechts und links der Straße zum Bahnhof.¹ Da Ludwig I. vor Vollendung des Denkmals verstarb, konnte das fertige Tonmodell Widnmanns nicht in Bronze fertiggestellt werden. 1869 wurde das Cornelius-Modell auf der Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast in München ausgestellt.² Widnmann zeigt Cornelius im Gehrock mit einem auf der linken Schulter liegenden und von der rechten leicht herabfallend den Schenkel bedeckendem Mantel darüber. Seine linke Hand liegt auf einer Tafel mit Abbildungen von Werken Cornelius'. In der rechten Hand hält der Maler nachlässig einen Griffel, während er in Gedanken versunken vor sich hinblickt.³

1 Vgl. Reidelbach 1985, S. 274f.

2 Vgl. Kat. Kunstausst. 1869, Nr. 339, S. 71.

3 vgl. GHA KK König Ludwigs I., 50/3/20; Widnmann an Hofrat Hüther, vom 10.10.1867.



WV-Nr. 72

Gipsfiguren
Entwürfe zu den Denkmälern des Orlando di
Lasso, Julius Echter von Mespelbrunn und
Giovanni Bologna (Glyptothek)

o. D.

Gips
ca. 50 cm

Eichstätt, Historischer Verein Eichstätt



WV-Nr. 73 a

Relief
Schild des Herakles

1842

Gips und Wachs
Durchmesser: 95,5 cm, Tiefe: 10,5 cm

München, Bayerisches Nationalmuseum

Lit.:
Kunstblatt: Morgenblatt für gebildete Stände, 24,
Nr. 19, Stuttgart und Tübingen 1843, S. 77ff;
Widnmann 2014.

© Bayerisches Nationalmuseum München, Foto-Nr. D65413
Krack, Bastian, Inv.-Nr. 74/207



WV-Nr. 73 b

Relief
Schild des Herakles

1842

Gips
Durchmesser: 95,5 cm

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Lit.:
Kunstblatt: Morgenblatt für gebildete Stände, 24,
Nr. 19, Stuttgart und Tübingen 1843, S. 77ff;
Widnmann 2014.

Skulpturensammlung/ Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Inv. ASN 4281 (H4 169/175)
© Aufnahme: Reinhard Seurig

Schild des Herakles, 1842

Bereits während seines Romaufenthaltes zwischen 1836 und 1839, arbeitete Widnmann am Schild des Herakles. Nach Überarbeitung der Zeichnungen begann er es in Wachs zu modellieren.¹ „Diese Arbeit machte mir großen Genuß. Wenn ich so Abends ganz einsam bei meiner Lampe saß u. von der Außenwelt völlig abgeschlossen [...] schaffte, genoß ich das reinste Vergnügen, welches ich in diesem Maße später nicht mehr empfand.“²

Den ersten persönlichen Erfolg brachte die Ausstellung seines Schildes im Sommer 1842 im Münchner Kunstverein mit sich. Es fand großen Beifall und wurde von vielen Seiten gelobt.³ In der Mitte des Schildes ist ein Drache umgeben von Schlangen zu sehen. Auf den nächsten drei Ringen folgt eine Reihe von Darstellungen aus dem Gedicht Hesiods nach Widnmanns eigener Reihenfolge. Der innerste Ring zeigt eine Kampfszene, der zweite den Kampf der Zentauren und Lapithen. Im äußeren Kreis folgen eine Hochzeitsfeier und Wettspiele. Der Rand des Schildes wird von einem Kranz mit Schwänen und Delphinen in den Wellen des Ozeans geschmückt.⁴

1 Vgl. Pölnitz 1941/42, S. 18.

2 Widnmann 2014, S. 178.

3 Vgl. Widnmann 2014, S. 182.

4 Vgl. Kunstblatt 1843, Nr. 19, S. 77ff.



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv

WV-Nr. 74

Relief
Paris dem die Helena die Venus zuführt

künstlerische Schöpfung: 1837-1838

Carrara-Marmor

50 x 74 cm

Münchener Stadtmuseum, Depot
Ankauf: 1926

Lit.:
Widmann 2014, S. 155.



WV-Nr. 75

Grabrelief

Herakles reicht Psyche den Trank der Unsterblichkeit dar

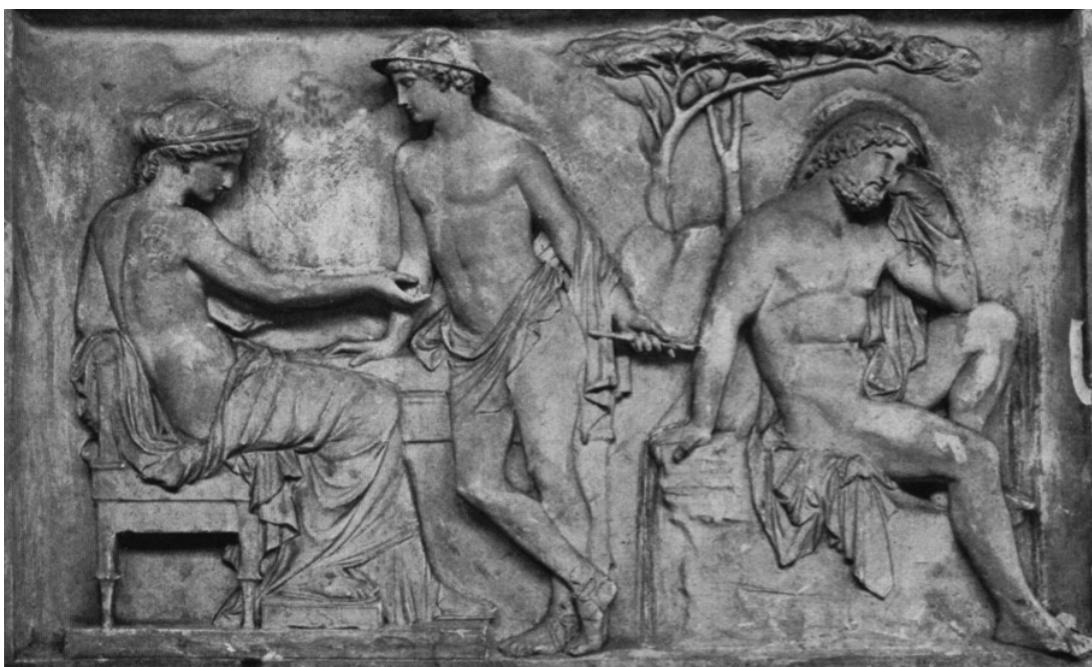
o. D.

o. V.

Lit.:

Heilmeyer 1931, S. 58; *Hanfstaengl 1900, II Halbband*, S. 206; Widmann 2014, S. 178?

Foto: Hanfstaengl 1900, S. 206.



© Heilmeyer 1931, S. 58

WV-Nr. 76

Grabrelief, antikes Relief

o. T.

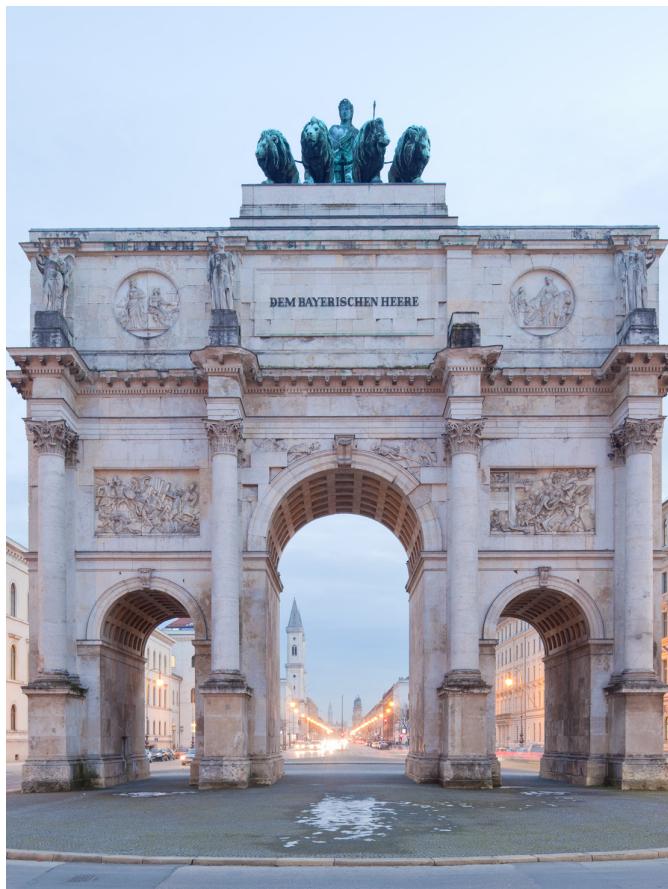
o. D.

o. V.

Modell im ehem. Schwanthaler Museum München

Lit.:

Heilmeyer 1931, S. 58.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 77

Reliefs Schlachtendarstellung und Medaillons Siegestor

1846

Entwurf: Martin von Wagner
Ausführung in Marmor: Widnmann, Schöpf,
Landberg, Leeb, Sanguinetti, Brugger
Reliefs: 4 m x 2,50 m
Durchmesser Medaillons: 2,70 m

München, Ludwigstraße

Lit.:
Kunstblatt, Nr. 27, 1847, S. 108; Hollweck 1972, S. 31; Münchener politische Zeitung 1847, Jg. 48, S. 535; Pangkofer 1851, S. 21; Widnmann 2014.



© Herbert Stolz

Im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern wurde das Siegestor nach den Plänen Friedrich von Gärtners 1844 begonnen und nach dessen Tod, 1847, von Eduard Metzger fortgesetzt und 1850 vollendet. Vorbild für diesen Triumphbogen war der Konstantinbogen in Rom. Den sogenannten plastischen Schmuck ließ König Ludwig I. von Martin von Wagner in Rom entwerfen. So entwirft dieser in Rom sechs rechteckige Schlachtenreliefs, sechs Medaillons mit Personifikationen der bayerischen Provinzen und acht Viktorien. Die Umsetzung in Marmor erfolgte in München mit Hilfe von mehreren Bildhauern wie Schöpf, Leeb, Landberg, Sanguinetti, Brugger und Widnmann.¹

1 vgl. Reidelbach 1985, S. 248f.



© Wittelsbacher Ausgleichfinds

WV-Nr. 78

Medaillons der Prunkkassette für das König-Ludwig-Album

Mittelmedaillon Ludwig I. und die Vertreter der Künste, Eckmedaillon r. o. Darstellung der Tafelmalerei

1850

Kassette: Holz, leinenbespannt, Messingbeschläge und Silberornamente, Wappen in Emaille
50 x 62 x 12,5 cm

München, Wittelsbacher Ausgleichfonds

Lit.:
Verzeichnis München 1851, S. 42.
Museum der Bildenen Künste, Museumsführer, München 2012, S. 22f; Hölz, 1999, S. 115.
Eggers 1850, Nr. 48, Leipzig 1850, S. 377.

Die nach dem Entwurf von Peter Herwegen gestaltete Kassette wurde König Ludwig I., anlässlich der Einweihung der Ruhmeshalle am 15. Oktober 1853, zum Dank seiner Förderung der Künste überreicht. Das kostbare Album darin enthält zahlreiche Blätter mit Zeichnungen und Aquarellen.¹ Eingebunden ist es in dunkelrotem Samt, verziert mit Ornamenten und Beschlägen aus vergoldeter Bronze sowie Emaille. Die äußeren Eckmedaillons verweisen mit Allegorien, Modellen und Plänen auf das Mäzenatentum König Ludwigs I., der im zentralen Medaillon im Kreise der Künstler gezeigt wird.

Begleitet wird es von der Inschrift „Ich lebe in Eurem Wirken!“.

Aus der Hand Widmanns stammt das Mittelmedaillon sowie das obere rechte Eckmedaillon, das die Landschafts- und Genremalerei darstellt.²

1 vgl. Fischer 2009, S. 68.

2 Museum der Bildenen Künste, Museumsführer, München 2012, S. 22f.



© Herbert Stolz

WV-Nr. 79

Relief eines Männerprofils

1870

Gipsmedaillon

Durchmesser: ca 45 cm, Tiefe: ca. 6,5 cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung



© Herbert Stolz

WV-Nr. 80

**Relief mit figürlichen Darstellungen
(Familie Widnmann mit Madonna,
Christuskind und hl. Katharina)**

1874/75

Gipsmedaillon

Durchmesser: ca. 104 cm, Tiefe: ca. 14
cm

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung

Lit.:
Widnmann 2014, S. 293.

2.5 Skizzen, Zeichnungen und Ölgemälde



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv

WV-Nr. 81

**Odysseus bei Alkinoos
(Odyssee VIII, 520-535)**

1836

Bleistiftzeichnung, Entwurf zu einem Relief

bez. unten rechts: "Erf. u. gez. Max von
Widnmann 1836"

Münchener Stadtmuseum, Graphische
Sammlung, Maillinger Sammlung

Lit.:
Boerner 1940, Nr. 905, S. 78; Widnmann 2014, S.
105.



Foto: Biblioteca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom (Gabriele Fichera)

WV-Nr. 82

Erigone und Ikarus

1836

Bleistiftzeichnung auf Papier

Erinnerungsbuch der Deutschen Künstler in
Rom; "Zweites Künstleralbum"
Signatur unten rechts: "Max Widnmann"
239 x 350 mm

Casa di Goethe (Dauerleihgabe) Rom,
Biblioteca Hertziana Kunstbesitz
Rom, Deutscher Künstlerverein
(als Vorbesitzer), Album, inv. D80148

Lit.: Schroedter 2008, S. 67.



Foto: Schroedter 2008, S. 60

WV-Nr. 83

Himmelfahrt Moses

1836-1839

Bleistift auf Velin

Signatur unten rechts mit Bleistift:
"Max Widnmann"

25,8 x 42,4 cm

in Privatbesitz

Lit.: Schroedter 2008, S. 60, 183.

Es handelt sich bei dieser Zeichnung um einen Reliefentwurf. Auf der Rückseite des Blattes befindet sich ein dänischer Text, der sich auf den Verkauf des in Gips ausgeführten Alexanderfrieses von Bertel Thorvaldsen nach München bezieht. So liegt es nahe anzunehmen, dass Widnmann die Darstellung während seiner Arbeit in Thorvaldsens Atelier zeichnete. Das Thema der Darstellung geht auf eine Legende aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. zurück. Hier offenbarte Mose seinem Nachfolger Josua die kommende Geschichte Israels. Bekannt wurde die Legende unter ihrem lateinischen Titel: "Assumptio Mosis" und in aramäischer und hebräischer Sprache überliefert.¹

1

vgl. Schroedter 2008, S. 183.



© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv

WV-Nr. 84

Teil einer Skizze zu einem Schild

o. D.

Bleistiftzeichnung

Münchener Stadtmuseum, Graphische
Sammlung, Maillinger Sammlung



WV-Nr. 85

Phidias
(zu seinen Füßen ein sitzender Jupiter)

o. D.

Bleistiftzeichnung
26,8 x 19,6 cm
bez. auf dem Untersatzkarton

Münchener Stadtmuseum, Graphische
Sammlung, Maillinger Sammlung

Lit.:
Vierneisel 1980, S. 575.

© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv



WV-Nr. 86

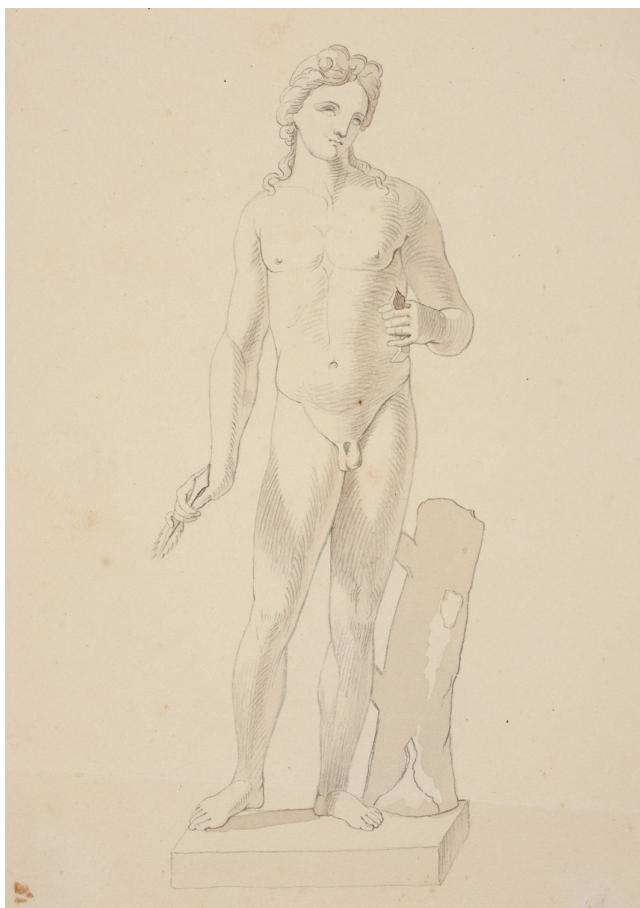
Ceres

o. D.

Bleistiftzeichnung

Münchener Stadtmuseum, Graphische
Sammlung, Maillinger Sammlung

© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv



WV-Nr. 87

Apollo

o. D.

Bleistiftzeichnung

Münchener Stadtmuseum, Graphische Sammlung, Maillinger Sammlung

© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv



WV-Nr. 88

Karikatur "Ein Professor verlangt von seiner Haushälterin den Hausschlüssel"

o. D.

kolorierte Federzeichnung

Münchener Stadtmuseum, Graphische Sammlung, Maillinger Sammlung

© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv

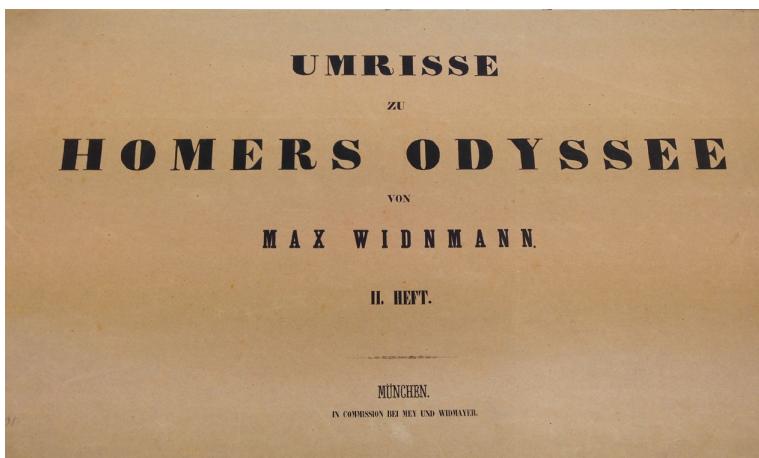


WV-Nr. 89

Umrisse zu Homers Odyssee

1859-1861

Kupferstich auf Papier
12 Blätter gestochen von Petzsch,
Schütz, Unger, Walde im Verlag
von Mey und Widmayer



Münchener Stadtmuseum,
Graphische Sammlung, Maillinger
Sammlung und Anneliese Senger
Stiftung

Lit.: Boetticher II. 1891-1901, S. 1013;
NMZ 1859, Nr. 162, 9. Juli 1859, 1861,
Nr. 13, 15. Jan. 1861; Illustr. Zeitung 1855,
Nr. 647, S. 354.

© Münchener Stadtmuseum, Bildarchiv



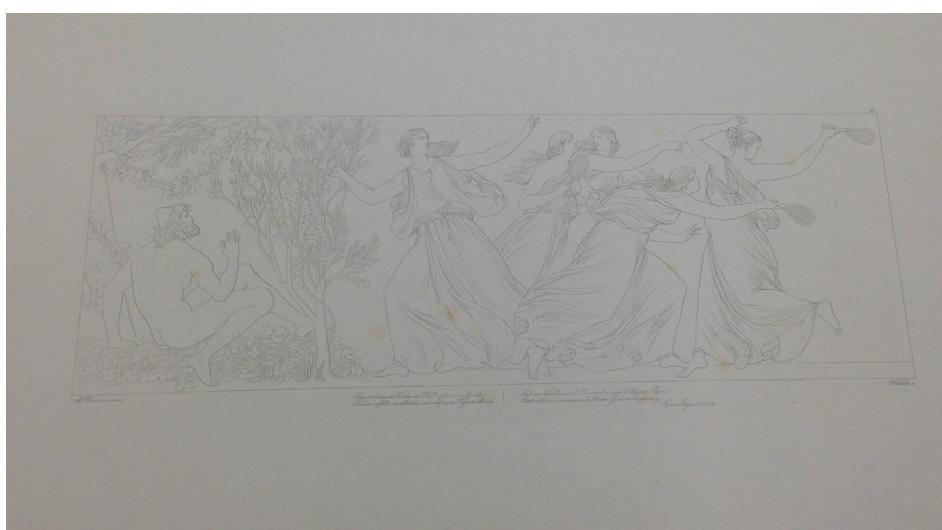
1. Blatt: "Penelope, von den Freiern beim Auf trennen des Teppichs überrascht"



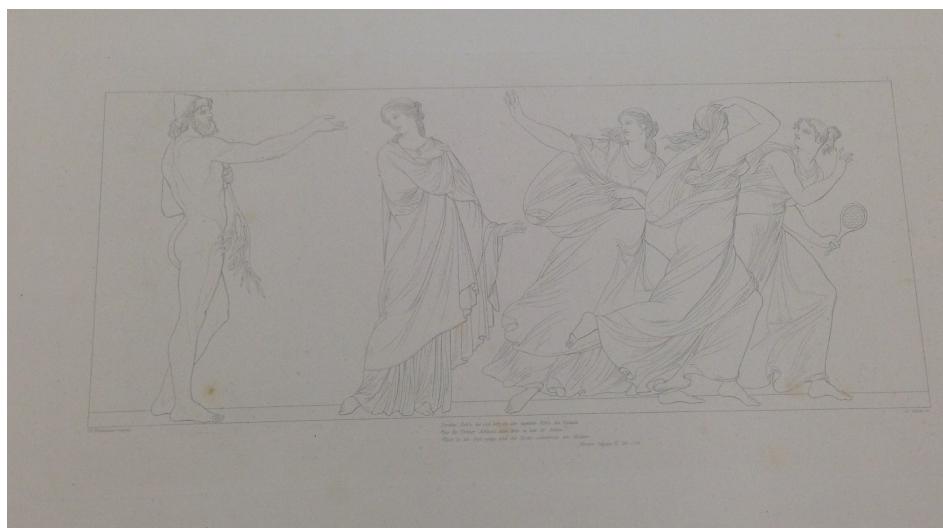
2. Blatt: "Der Traum der Nausikaa"



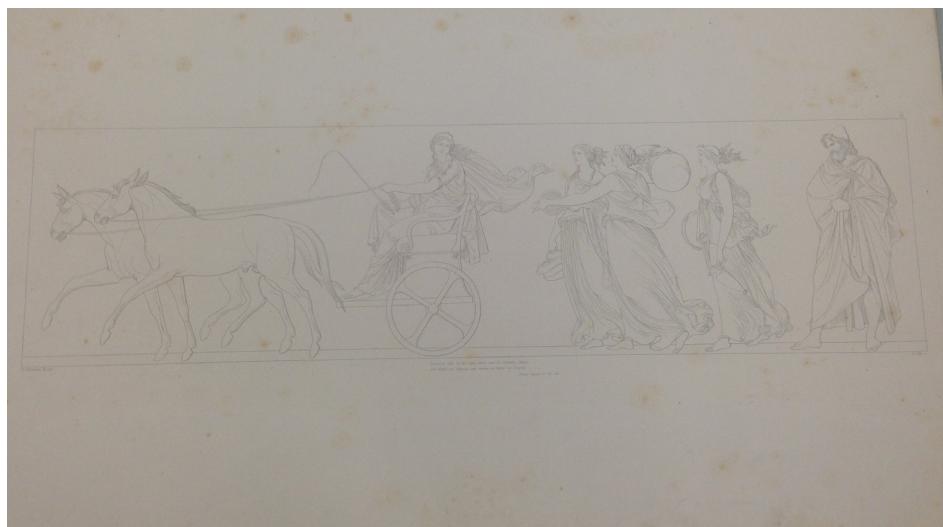
3. Blatt: "Arete im Kreise der dienen Frauen"



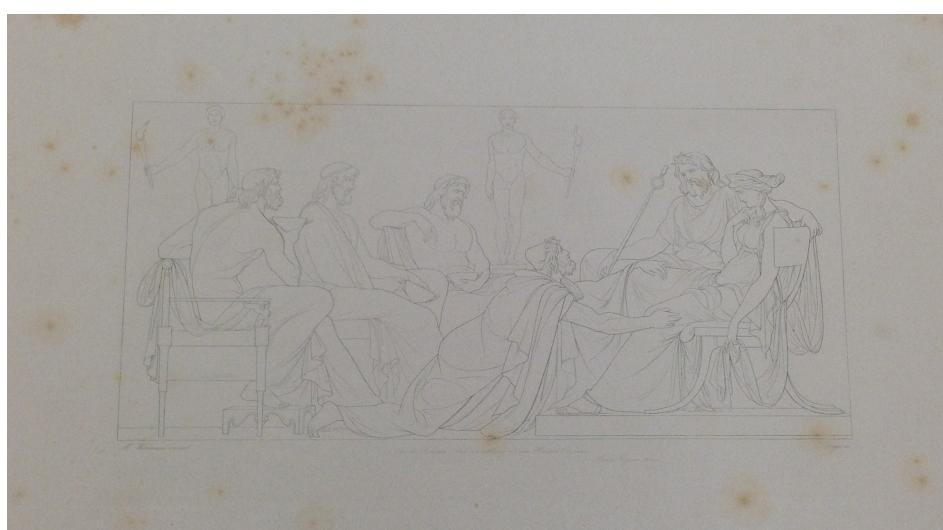
4. Blatt: "Nausikaa Ball spielend mit ihren Dienerinnen erblickt den erwachenden Odysseus"



5. Blatt: "Die Ansprache des Odysseus"



6. Blatt: "Die Heimfahrt Nausikaas in Begleitung des Odysseus"



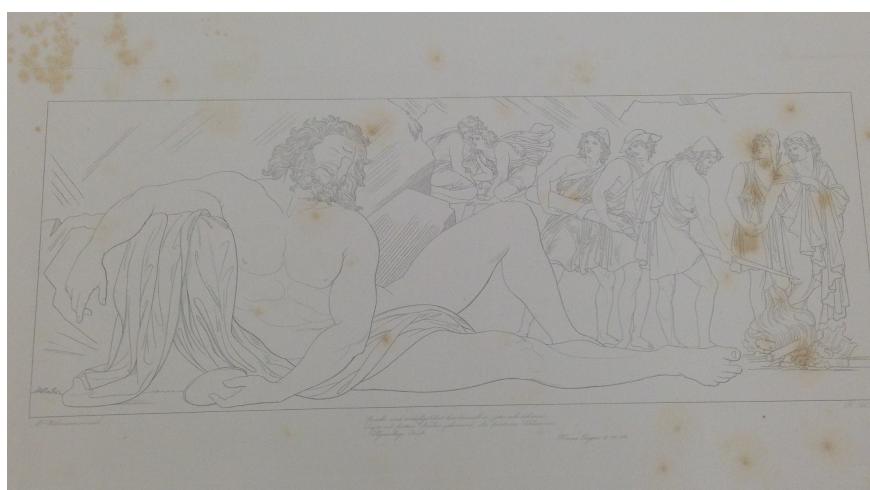
7. Blatt: "Odysseus als Hilfesuchender zu den Füßen des Königspaares der Phäaken, welches im Kreise seiner Söhne und Hofleute in der Halle des Hauses sitzt"



8. Blatt: "Der Sänger Demodokes singt vor den Frauen und Männern die Thaten des unerkannten Odysseus vor Troja"



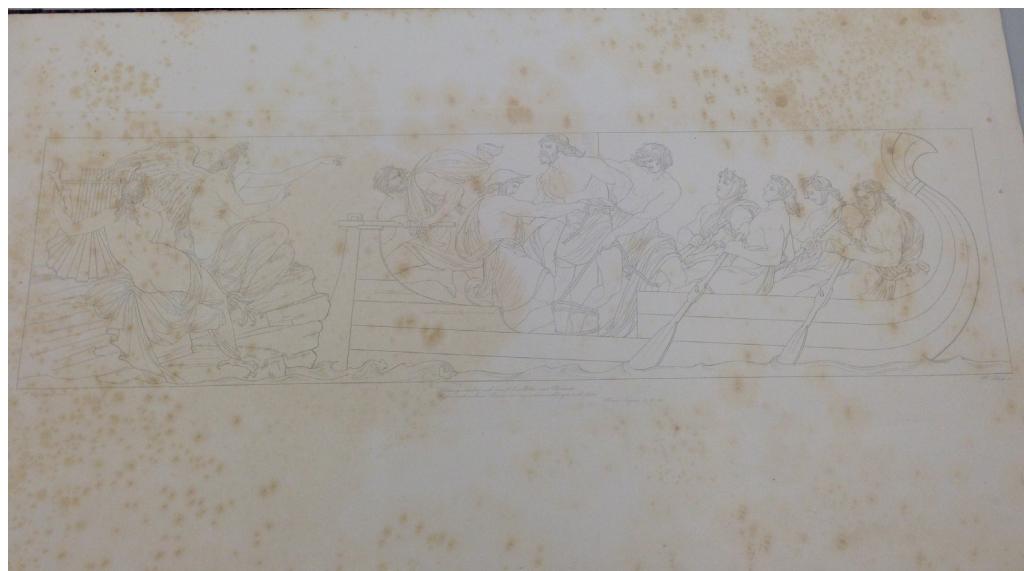
9. Blatt: "Die jungen Phäaken messen ihre Kräfte mit dem unbekannten Fremdling, der sie im Diskuswerfen übertrifft"



10. Blatt: "Odysseus Irrfahrten: Szene in der Höhle des Polyphem, des riesigen Menschenfressers, vom Wein der Griechen bezwungen in Schlaf zurücktaumelnd, während Odysseus und seine Gefährten am Feuer den Pfahl härten"



11. Blatt: "Odysseus zwingt mit dem Schwert Circe, welche seine Gefährten in Schweine verwandelt hat, zur Unterwerfung unter seine Befehle"



12. Blatt: "Die Abenteuer an den Inseln der Sirenen"



WV-Nr. 90

Prinzregent Luitpold von Bayern

o. D.

Öl auf Leinwand
65 x 50 cm

Signatur links unten: "M. Widnmann
München"

Im Besitz der Anneliese Senger Stiftung

© Reproduktion Herbert Stolz

2.6 Verschollene und in der Literatur erwähnte Werke

Stand: April 2018

1832: Steinwerfender Ajas, fünf Schuh groß, vgl. Widnmann 2014, S. 16.

1832/33: Statuette Adam Krafft, Statuette Albrecht Dürer für das Zimmer des neu gegründeten, altdeutschen Künstlervereins, vgl. Widnmann 2014, S. 21ff.

1833: Büste des Vaters, vgl. Widnmann 2014, S. 23.

1833: Siegfrieds Abschied von Brunhilde, kleine Gruppe, angekauft vom Schiedsgericht des Kunst-Vereins, vgl. Widnmann 2014, S. 25.

1835: Simson und Delila, lebensgroße Gruppe in Gips, Rom, vgl. ADB; vgl. Kunstblatt Nr. 100, 1835, S. 418f; vgl. Widnmann 2014, S. 34

Mitte 1830er Jahre: Odysseus, am Hofe des Alkinoos von Demodolos Gesange bewegt, Basrelief, vgl. Kunstblatt, Nr. 6, Tübingen/Stuttgart 1839, S. 22; Zeichnung von 1836 in der Maillinger Sammlung des Münchener Stadtmuseum (WV-Nr. 81).

1836: David, den Stein schleudernd, etwas unter überlegengroße Statue in Gips, Rom, vgl. Widnmann 2014, S. 90, S. 98.

1836: Basrelief, Raub des Hylas, vgl. Kunstblatt, Nr. 6, Tübingen/Stuttgart 1839, S. 22; vgl. Widnmann 2014, S. 102

1836-39: Der Knabe Zyparissus mit dem Hirsch, lebensgroße Gruppe, Rom, vgl. Kunstblatt, Nr. 6, Tübingen/Stuttgart 1839, S. 22; vgl. Widnmann 2014, S. 102f.

1838: lebensgroßes Mädchen, welches sich das Gewand über der Schulter einknüpft, vgl. Widnmann 2014, S. 158.

1838/39: Jugendlicher Theseus, in der rechten Hand die Keule, mit der er Minotaurus erschlug, auf die Schulter gelegt, in der linken den Faden der Ariadne, lebensgroße Statue; blieb in der Villa Malta zurück, vgl. Widnmann 2014, S. 162.

1839: Torso Ilissus vom Panthenongiebel, Kopie als Übungswerk, vgl. Widnmann 2014, S. 162.

1839: Medaillon zu einem Grabmal für ein verstorbenes Kind Banfields, einen Engel, welcher niederschwebt, um ein totes Kind, an dessen Bettchen die Mutter weinend sitzt, mit sich emporzuheben, vgl. Widnmann 2014, S. 172.

1839/40: Euterpe und Amor, Basrelief in Marmor, bereits in Rom modelliert, in München in Marmor fertiggestellt, vgl. Widnmann 2014, S. 178.

1840: Apollo und Coronis, lebensgroße Gruppe in Ton, vgl. Weitz 1983, Bd. 3, S. 618, vgl. Widnmann 2014, S. 178.

Um 1840: Büste Rudolph Agricolas für die Walhalla, vgl. BSB, Ludwig I.-Archiv 26, S. 86.

1842: Statuette der Königin Karoline, vgl. Weitz 1983, Bd. 3, S. 833, S. 838.

1843: zwölf Skizzen für Statuen griechischer und mittelalterlicher Künstler für die Nischen der Eremitage in St. Petersburg, in Auftrag von Leo von Klenze, umgesetzt von Petersburger Bildhauern, vgl. Widnmann 2014, S. 183.

1843: Kompositionen/Entwürfe der griechischen Mythe und Geschichte, im Auftrag von Julius Schnorr v. Carolsfeld für das königliche Schloß in Athen, Ausführung in Öl von anderen Künstlern, vgl. Widnmann, S. 184.

1843: Büste des König Max II. für Prinz Karl, vgl. Weitz 1983, Bd. 3, S. 1041, S. 1044, S. 1047.

1843/44: Grabdenkmal, Basrelief für Fürst Friedrich von Öttingen-Wallenstein, Kirche von Wallenstein, vgl. Widnmann 2014; vgl. Weitz 1983, Bd. 3, S. 948, S. 1068.

1845 oder früher: Madonnenstatuette in Carrara-Marmor, vgl. Kunstblatt, Nr. 34, 1845, S. 144.

1846: Gruppe Apollo & Coronis, lebensgroß, zweite Ausführung, vgl. Kunstblatt, Nr 12, 1849, S. 45; vgl. Widnmann 2014, S. 188.

1849: Büsten und Deckenreliefs für Königs Max II. von Bayern, vgl. Widnmann 2014, S. 200.

1851: Statuette König Ludwig I. als Hubertusordensritter, 18-20 Zoll aus Gips, vgl. Widnmann 2014, S. 208.

1852: Lünette, Relief in Auftrag Leo von Klenzes für das Studierzimmer König Ludwig I., zeigt den König, wissenschaftlich arbeitend, von Miller in Erz gegossen, vgl. Widnmann 2014, S. 212.

1852: Zwei Büsten für das Studierzimmer des Königs Max II und Karl V., von Miller gegossen, vgl. Widnmann 2014, S. 212.

1854: Die Horen (sich im flüchtigen Tanze umschlingend), Relief, vgl. NMZ 1854, Beilage zu Nr. 59.

1854/55 Ausschreibung: Modell für Dom Pedro I.-Denkmal (Kaiser von Brasilien): Schiff sank bei Überfahrt, Modell ging im Meer unter, vgl. Schasler 1861, Jg. 6, Nr. 38, 22. Sept., S. 324.

1854-59: Musikerstatuetten Haydn, Bach, Gluck, Mozart, vgl. Schasler 1861, 6. Jg., Nr. 61, S. 349.

1863/64: Statuette Prinz Luitpold als Gamsenjäger, vgl. Widnmann 2014, S. 292.

1864: Statuette des König Max II. in bürgerlicher Tracht, vgl. Schasler 1864, Jg. 9, Nr. 35, S. 316.

1865/66 Modell für Wettbewerb des österr. Kronprinz Franz Schubert-Denkmal, vgl. Schasler 1866, Jg. 11, Nr. 15, S. 116; Kunstchronik 1866, 1. Jg., Nr. 12, S. 7.

1869: Brunhilde, fünf Fuß hohe Statuette aus Gips, vgl. Widnmann 2014, S. 292.

1869/70: Gemeinschaftliche Lektüre/Francesca da Rimini, 2 1/2 Fuß hohe Gruppe, in Erz gegossen, vgl. Widnmann 2014, S. 292f.

1869/70: Büste des Bildhauers Joh. Bitzaris aus Athen, Widnmann 2014, S. 293.

1870: Jugendlicher Hermes, lebensgroße Statue in Carrara-Marmor ausgeführt, vgl. Widnmann 2014, S. 293

1871: Kleine Madonna mit Kind, Marmor, gekauft von Prinz Karl, vgl. Heigel 1882, S. 258-260.

1871: Ludwig Lebling, Marmorbüste, vgl. Widnmann 2014, S. 293.

1871: Amor und Psyche I, Medaillon in Gips, vgl. Widnmann 2014, S. 293.

1873 Amor und Psyche II, Psyche belauscht den schlafenden Amor, Medaillon in Gips, vgl. Widnmann 2014, S. 293.

1875: Entwurf für Hans Holbein d. Ä.-Denkmal (Komitee zur Errichtung eines Denkmals vom Augsburger Kunstverein), vgl. Kunstchronik 1875, Jg. 10, Nr. 22, S. 350.

1875/76: Herkules und Hebe, etwas überlebensgroße Gruppe in Gips, vgl. Widnmann 2014, S. 293.

1876: Büste von A. Staub, Direktor der ehem. Baumwollspinnerei in Kuchen, Württemberg, Widnmann 2014, S. 293.

1880/81: lebensgroße Gipsstatue, Merkur welcher die Leier erfindet, vgl. Katalog der internationalen Kunstausstellung im königlichen Glaspalast 1883, S. 23.

1881 Büste des Bruders Ludwig, vgl. Widnmann 2014, S. 293.

1885/86: Zwei liegende Figuren, überlebensgroß: die griechische Mythologie und die nordische Sage, für den Giebel des westlichen Seitenportals der neuen Akademie der Bildenden Künste in München, vgl. Widnmann 2014, S. 294.

Zudem vgl. Hofmann 1923: Büstchen von Meyerbeer, Schubert, Lessing, Gluck; ein modelliertes weibliches Figürchen; zwei weibliche Figürchen; eine Statuette Melanchthon.

III. KURZBIOGRAFIE DES KÜNSTLERS

Geboren wurde Max von Widnmann am 16. Oktober 1812 in Eichstätt als Sohn des Leibarztes des Fürstbischofes Dr. Franz Seraph Widnmann. Als die Familie Widnmann, aus beruflichen Gründen des Vaters, nach München zog, ging der junge Max dort aufs Gymnasium und erhielt nebenbei Zeichenunterricht. Im Herbst 1828 trat er der Akademie der Bildenden Künste München bei, deren Direktor zu dieser Zeit der Maler Peter von Cornelius war. Ursprünglich wollte Widnmann Maler werden, aber sein Vater sah im Beruf des Bildhauers bessere Berufsaussichten. So kam er in die Klasse von Konrad Eberhard. Nachdem er 1832 seine erste selbstständige Arbeit, einen steinwerfenden Ajas, vollendet hatte, erhielt er von Ludwig von Schwanthaler die Erlaubnis, in dessen Atelier zu arbeiten. Als Schwanthaler nach Rom geschickt wurde, widmete sich Max Widnmann im Atelier Bandels der Steinarbeit. Nebenbei modellierte er in der Akademie. Nach 1834 arbeitete Widnmann wieder bei Schwanthaler an Giebelfiguren für die Walhalla.

In diesen Jahren war es für Künstler unablässig sich eine längere Zeit in Italien aufzuhalten und so machte sich auch Widnmann 1836 auf den Weg dorthin. Dreieinhalb Jahre dauerte sein Aufenthalt. Dort lernte er die Kunstschatze von Florenz, Neapel und Rom kennen. Er zeichnete viel nach Antiken und in Rom, wo er sich die meiste Zeit aufhielt, machte er Bildhauerstudienarbeiten. Zudem kam er dort mit Bertel Thorvaldsen in Kontakt, in dessen Atelier er seine zahlreichen Werke zu sehen bekam. Als er nach München zurückkehrte, erhielt er von König Ludwig I. den Auftrag, mehrere Büsten in Marmor für die Ruhmeshalle in München und die Walhalla in Regensburg zu fertigen. Als freie Arbeit schuf er den Schild des Herakles nach Hesiod, welches ihm große Anerkennung einbrachte.

Unter der Gunst Ludwigs I. erhielt er schließlich zahlreiche Aufträge für kolossale Standbilder, dies auch außerhalb Münchens. 1843 baute er sich ein Familienhaus mit Atelier in der Augustenstraße und heiratete ein Jahr später seine Frau Katharina, die Schwester des Freundes und Bildhauerkollegen Friedrich Brugger.

Das Jahr 1848 war ein wichtiges Jahr für Widnmann. Er wurde vom akademischen Kollegium zum Nachfolger Schwanthalers vorgeschlagen und von König Ludwig I. als Professor an die Kunstakademie gerufen. Im selben Jahr dankte sein Gönner König Ludwig I. ab. Auch wenn die große Bautätigkeit des Königs vorbei war, blieb er Widnmann bis ans Grab treu und bedachte ihn weiterhin mit Aufträgen.

So mit dem Orlando di Lasso oder der Figur Westenrieders, beide auf dem Promenadeplatz. Die Jahre 1857-1860 widmete Widmann seiner größten Arbeit, dem Reiterstandbild von König Ludwig I. auf dem Odeonsplatz.

Der letzte Auftrag seines Gönners war ein Standbild für Peter von Cornelius, das jedoch nicht in Erz gegossen und aufgestellt wurde. Im Auftrag von König Max II. fertigte er lediglich einige Reliefs für die Residenz und die viereinhalb Meter hohe Viktoria auf dem Maximilianeum. Für das Gärtnerplatztheater schuf er eine Thalia aus Sandstein und für König Ludwig II. ein Goethe-Denkmal in München. Mit dem Tode König Ludwigs I. 1868 war seine größte und erfolgreichste Schaffenszeit vorüber. Zudem hatte sich im Laufe der Zeit eine gegensätzliche Kunstanschauung entwickelt. Da Widmann seinen klassizistischen Stil beibehielt, fielen die Aufträge spärlich aus. Einige Büsten, ein Altar in einer Münchner Kirche, eine Giebelgruppe sowie die Reiterfiguren Castor und Pollux vor der neuen Kunstakademie wurden noch bestellt. Zum privaten Zweck fertigte er noch einige Figuren und Gruppen sowie Reliefs antiken Stoffes.

1863 ließ er ein kleines Landhaus am Starnbergersee bauen, wo er fortan mit seiner Familie die Ferien verbrachte. 1887 wurde er von Prinzregent Luitpold von Bayern zum Ritter der bayerischen Krone ernannt. Des Weiteren war er Ehrenmitglied der Akademie der Künste in Wien und nach seinem Eintritt in den Ruhestand, Ehrenmitglied der Akademie der Bildenden Künste in München. Im Alter von 75 Jahren ging er in den Ruhestand und verbrachte diesen bis zu seinem Tod am 3. März 1895 am Starnberger See.¹

¹ vgl. Widmann, H. 1912, S. 99-101; vgl. Widmann 2014; vgl. Holland 1897, S. 362-364; vgl. Widmann 2014.