

Städtische Galerie Erlangen



LEBENSZEICHEN.

HEINRICH KIRCHNER – PLASTIKEN

20. JUN - 2. AUG 09

LEBENSZEICHEN. HEINRICH KIRCHNER – PLASTIKEN

Heinrich Kirchner war Künstler, Bronzegießer, Lehrer, bewusster Christ und – allem voran – ein Spross der Stadt Erlangen. Er wurde geprägt von einer Zeit, die voller Gegensätze war. Er erlebte den Untergang des Kaiserreiches und die Weimarer Republik, das Dritte Reich mit seinen Verbrechen an der Menschheit und schließlich das Entstehen der Bundesrepublik Deutschland mit den frühen Wirtschaftswunderjahren. In der Kunst erlebte er den Aufbruch der Moderne, ihr jähes Ende unter dem Diktat der Nationalsozialisten und die leidenschaftliche Suche nach einem Neubeginn in der Nachkriegszeit.

Insofern ist das, was wir in dieser Ausstellung zu sehen bekommen, ein Stück deutsche Kunstgeschichte und zugleich ein Stück Zeitgeschichte. Bei unseren Vorbereitungen stand nicht zuletzt deshalb die Frage nach der Wahl der künstlerischen Themen im Vordergrund: Wann hat sich Heinrich Kirchner mit welchen Inhalten beschäftigt? Welche Veränderungen haben diese Inhalte im Laufe der Zeit erfahren? Welche Themen waren ab welchem Zeitpunkt nicht mehr von Bedeutung? Welche neuen Themen sind hinzugekommen und warum?

Als sehr entschlossener Mensch entschied sich Heinrich Kirchner gegen den Widerstand seiner Eltern Kunst zu studieren. 1924 ging er nach München, fiel aber zunächst durch die Aufnahmeprüfung an der Akademie. Kirchner ließ sich nicht entmutigen, versuchte es im selben Jahr noch einmal und wurde in die Bildhauerklasse von Professor Hermann Hahn aufgenommen, der wegen seiner realistischen Porträtplastiken angesehen war. Unter dessen Einfluss entstanden die zahlreichen Porträts, die das Frühwerk Kirchners prägen. Im Herbst 1931 brach der junge Künstler zu einer halbjährigen Studienreise nach Italien auf. Er besuchte Assisi, Verona, Perugia, Rom, Neapel und Pompeji. In dieser Zeit entstanden die ersten Reliefs, die einen deutlichen Einfluss der Antike erkennen lassen, welche er selbst als „Leitbild“ für seine Kunst bezeichnete.¹ Reiterstandbilder und Wagenlenker sind ebenfalls Themen, die eine intensive Auseinandersetzung mit den antiken Vorbildern erkennen lassen. 1932 beendete Kirchner sein Studium und erhielt eine Anstellung in der Gießwerkstatt der Akademie, deren Leitung er 1937 übernahm.

1933 hatten die Nationalsozialisten in Deutschland die Macht übernommen. Kirchner blieb zunächst unbehelligt: Bis 1936 nahm er an den Großen Münchner Kunstausstellungen teil. Für den deutschen Pavillon auf der Biennale Venedig lieferte er einen Adler mit Hakenkreuz in den Krallen und wurde ein Jahr später sogar damit beauftragt, einen entsprechenden Adler für den Frankfurter Flughafen zu schaffen.² Beides waren „Staatsaufträge“, wie aus einem Brief Kirchners aus dem Jahr 1938 hervorgeht.³ Der Staatsauftrag für die Biennale Venedig „fand die besondere Anerkennung des Führers“, schrieb der Architekt Adolf Seifert an den Stadthauptmann in Tarnow im März 1941, um den Künstler vom Wehrdienst zu befreien.⁴

¹ Im Mittelpunkt der Mensch. Gespräch zwischen Curt Heigl und Heinrich Kirchner, in: Heinrich Kirchner, Erlangen 1975, S. 6

² Dorothee Höfert: Heinrich Kirchner. Das plastische Werk. Herausgegeben von Michaela Kirchner, Heidelberg 1991, WV 50, S. 118 und WV 72, S. 124

³ „Im Staatsauftrag modellierte ich 1933 einen Hoheitsadler für den deutschen Pavillon der Biennale in Venedig und 1937 einen Hoheitsadler für den Flughafen Frankfurt a. Main.“ Brief vom 5. Januar 1938 an einen nicht näher bezeichneten Herrn Weiss, Nachlass des Künstlers

⁴ Dipl. Ing. Adolf Seifert an den Stadthauptmann von Tarnow, München, 7. März 1941, Nachlass des Künstlers. Der Anlass war vorgeblich eine Ausstattung des Bristol Hotels in Tarnow.

Kirchner scheint von den Staatsaufträgen nicht besonders begeistert gewesen zu sein. Vor allem letzteren hat er nicht mit dem größten Eifer verfolgt: In einem Brief an den Wiesbadener Landesrat Schlüter Ende Oktober 1937 entschuldigte er sich für die Verzögerung der Fertigstellung des Adlers:

„Mein Vater, der Baumeister ist, hat mir ein bescheidenes Häuschen gebaut und ich musste fest mithelfen, was mir auch viel Spaß machte. Nun sind wir eingezogen und einigermaßen eingerichtet, sodass ich wieder meiner künstlerischen Tätigkeit nachgehen kann. Als erstes werde ich gleich die Adler in Angriff nehmen und hoffe beide in etwa 8 Tagen vollkommen fertig zu haben.“⁵

Danach erhielt er keine weiteren Staatsaufträge mehr. Bereits am 16. August 1937, da war der Adler am Frankfurter Flughafen noch gar nicht fertig gestellt, schrieb er an seine Galerie Buchholz in Berlin:

„Sehr geehrter Herr Riemerschmidt!

Meine gestrige Mitteilung Ihre Ausstellung betr. muss ich zu meinem grossen Bedauern widerrufen. Ich habe mich entschlossen unter den heutigen Umständen nicht mehr auszustellen.“⁶

An den Direktor des Mannheimer Kunstvereins, Dr. Julian Bartsch, schickte er am 1. September 1937 folgenden Brief:

„Ich möchte Ihnen heute mitteilen, dass ich zu Ihrer geplanten Ausstellung meine und Wrampes Arbeiten nicht schicken kann. Es wurde nämlich in vergangener Woche von einer Kommission unter Vorsitz von Herrn Prof. Ziegler eine Figur von mir und Wrampe beschlagnahmt. Die Werke befanden sich in einer Ausstellung der Staatsgalerie München. Ausser den oben erwähnten Arbeiten wurden ferner beschlagnahmt der gesamte Nachlass von Lehmbruck, der von Frau Lehmbruck der Staatsgalerie zur Aufbewahrung übergeben wurde, ferner Munch, Geigenberger, Achmann und viele andere Maler.

Unter diesen Umständen bitte ich Sie zu entschuldigen, wenn ich mein gegebenes Versprechen zurücknehme.“⁷

Im August 1937 wurde die „Kleine Paula“ beschlagnahmt. Kirchner zog daraus sofort Konsequenzen. Er sagte nicht nur alle weiteren Ausstellungsbeteiligungen ab, sondern bat außerdem seinen Galeristen Buchholz, ihm seine Werke aus Berlin zurückzusenden. Vorsorglich vergrub er eigene Arbeiten und Plastiken seines Künstlerfreundes Wrampe, der zu dieser Zeit bereits tot war.⁸

Kirchner wurde nie Mitglied der NSDAP, bezahlte auch den Beitrag für den Nationalsozialistischen Lehrerbund NSLB nicht und wurde daraufhin ausgeschlossen.⁹ Er galt als „politisch unzulässig“, wie aus einem Schreiben des Landesleiters der Reichskammer der bildenden Künste, Gau München-Oberbayern, hervorging.¹⁰ Dennoch gab es Personen, die ihn auch in dieser äußerst schwierigen Zeit unterstützten. Ausgerechnet Arno Breker, der Lieblingsbildhauer Hitlers, lud Kirchner 1938 zu einer Ausstellungsbeteiligung in Warschau ein.¹¹ 1939 erschien in der Zeitschrift „die neue linie“ ein Bericht über „Junge Plastik“, die auch Kirchners Skulpturen vorstellte.¹²

⁵ Brief an den Landesrat Willi Schlüter, Wiesbaden, vom 27. Oktober 1937, Nachlass des Künstlers

⁶ Brief an Ulrich Riemerschmidt, Ausstellungsraum Karl Buchholz, 16. August 1937, Nachlass des Künstlers

⁷ Brief an Dr. Julian Bartsch, 1. September 1937, Nachlass des Künstlers

⁸ Höfert, 1991, S. 34. Fritz Wrampe war 1934 von seiner Geliebten aus Eifersucht erschossen worden. Seine Witwe überließ Heinrich Kirchner den gesamten künstlerischen Nachlass zur Verwaltung.

⁹ Brief von Josef Streicher, Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, Gesamtleiter Amt für Erzieher, an Heinrich Kirchner am 4. März 1935, Nachlass des Künstlers

¹⁰ „Laut Mitteilung des Gaustellenleiters Best vom 19. Januar 1939 ist Kirchner als politisch unzulässig anzusehen.“ Brief des Landesleiters der Reichskammer der bildenden Künste beim Landeskulturverwalter, Gau München-Oberbayern, Heiss, Aktenzeichen IV 402, 21. März 1942, Nachlass des Künstlers

¹¹ Brief von Gustav Knauer, Kunstspediteur, an Heinrich Kirchner am 10. März 1938, Nachlass des Künstlers

¹² die neue linie, Juli 1939, S. 28

Wenige Seiten zuvor finden sich in dem anspruchsvollen Lifestyle-Magazin, das 1929 vom Bauhaus konzipiert worden war und das bereits seit 1933 von den Nationalsozialisten für propagandistische Zwecke missbraucht wurde¹³, ausführliche Würdigungen von Josef Thorak, Willy Meller, Josef Wackerle und Arno Breker.

1939 wurde Kirchner zum Kriegsdienst einberufen. Nach einer Knieverwundung kam er 1940 als Funker nach Regensburg. Der dortige Truppenoberarzt erkor ihn zum Batteriebildhauer, wodurch Kirchner einige, wenngleich ungeliebte, Auftragsarbeiten umsetzen konnte. Er gewährte ihm darüber hinaus immer wieder Heimaturlaub, so dass Kirchner auch in seinem Münchener Atelier weiterarbeiten konnte. Gegen Kriegsende kam Kirchner in die Kaserne in Fürth. Dort traf er mit Hauptmann Wachter einen Erlanger Jugendfreund. Der hielt von da an seine schützende Hand über ihn. 1945 konnte er der amerikanischen Kriegsgefangenschaft dadurch enttrinnen, dass er beim Abtransport aus dem Zug sprang und flüchtete. Seit dieser Zeit stehen religiöse Themen im Zentrum seines Schaffens.

Noch 1982, beim Rundgang anlässlich der Eröffnung des Erlanger Skulpturengartens, spricht Kirchner davon, dass er mit seiner Kunst erreichen wollte, „dass man zu einer neuen Denkungsweise kommt, die unabhängig ist von Propaganda“.¹⁴ Dies zeigt, wie sehr er in dieser Zeit gelitten hat.

In der Nachkriegszeit begann in Deutschland die Suche nach einer Neubestimmung der modernen Kunst. Zum einen besann man sich wieder auf Künstler, die vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten hohes Ansehen erworben hatten und während des Dritten Reiches verfeimt wurden. Es ging um Wiedergutmachung – aber auch um den Anschluss an die eigene künstlerische Tradition. Doch zum anderen schaute man bald schon über den großen Teich nach Amerika und befasste sich intensiv mit den neuen Strömungen, die von dort nach Europa gelangten. Diese Entwicklung lässt sich am besten nachvollziehen, wenn man die beiden wichtigsten, weltweit bedeutenden Ausstellungen für zeitgenössische Kunst näher betrachtet, die Biennale in Venedig und die documenta in Kassel.

1948 fand die erste Biennale Venedig nach Kriegsende statt. Deutschland war zwar nicht eingeladen, doch Eberhard Hanfstaengl¹⁵, der auch die Biennale-Beiträge von 1934 und 1936 kuratiert hatte – an letzterem war ja auch Kirchner beteiligt gewesen – konnte in einem Saal des zentralen Ausstellungsgebäudes eine Sonderschau mit deutschen Künstlern zeigen. Mit Willi Baumeister und Karl Hofer lud er zwei Protagonisten der Kunst vor 1933 ein, die für gegensätzliche Positionen standen: für die Abstraktion und die Figuration. Dieses dualistische Prinzip wurde zum Markenzeichen Hanfstaengls. 1950, ausgehend von den wichtigsten Vertretern des Blauen Reiters, Wassily Kandinsky und Franz Marc, stellte Hanfstaengl die Themen Religiosität und Spiritualität ins Zentrum seiner Werkschau. Es ging um „das Geistige in der Kunst“, um die „innere Notwendigkeit“, um Natur als Ausdruck göttlicher Schöpfung.¹⁶ Vor allem Kandinsky verstand sein „Geistiges“ durchaus im christlichen Sinne: Nach den Offenbarungen von Vater und Sohn im Alten und Neuen Testament, glaubte er an die unmittelbar bevorstehende Offenbarung des Heiligen Geistes – und zwar in abstrakter Form, als farbiges Energie- oder Kräftefeld. Hanfstaengl blieb seiner Überzeugung treu, dass die moderne Kunst aus dem Geist der Religiosität zu verstehen sei, ganz gleich, welches übergeordnete

¹³ Julia Bertschik: Propaganda für den gehobenen Geschmack. Wie die Nazis die Modeberichterstattung missbrauchten. Journalistik Journal, 15. April 2006

¹⁴ Videoaufnahme, 1982, Videoarchiv der Städtischen Galerie Erlangen

¹⁵ Eberhard Hanfstaengl war seit 1925 Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus. 1933 wurde er zum Direktor der Nationalgalerie Berlin ernannt und 1937 wegen mangelnder Kooperation seines Amtes enthoben. 1945 bis 1953 war er Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

¹⁶ Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, München 1911, und: Der Blaue Reiter, herausgegeben von Kandinsky und Franz Marc, München 1912

Thema der Präsentation den Rahmen gab. Zur letzten von ihm verantworteten Biennale-Ausstellung im Jahr 1958, die im Zentrum übrigens eine Retrospektive mit Werken des 1944 verstorbenen Kandinsky zeigte, lud er erneut Heinrich Kirchner ein. Bezeichnenderweise entschied Hanfstaengl sich für die 1949 entstandene „Dienerin des Herrn“.¹⁷ Und wenn man die Worte Kirchners liest: „eine (...) Quelle meiner Arbeit liegt im Geistigen, in der inneren Betrachtung“, so fühlt man sich unmittelbar an die Schriften Kandinskys erinnert und kann ermessen, dass der Austausch zwischen Hanfstaengl und Kirchner durchaus eng gewesen sein muss.

1955 widmete Arnold Bode seine erste documenta in Kassel den expressionistischen, neusachlichen und abstrakten Künstlern der 1920er und 1930er Jahre. Die documenta II, die 1959 stattfand, stand bereits ganz im Zeichen der überwiegend abstrakten Tendenzen der amerikanischen Nachkriegskunst. Dennoch war Kirchner neben einigen weiteren figürlichen Bildhauern auf der von Arnold Bode und Werner Haftmann konzipierten Kunstschau vertreten. Gezeigt wurde der „Wanderer“ aus dem Jahr 1949¹⁸, eine für das weitere Schaffen des Künstlers wesentliche Figur.

Die Jahre 1958 und 1959 bilden mit der Teilnahme Heinrich Kirchners an der Biennale Venedig und der documenta in Kassel den Höhepunkt seiner internationalen Anerkennung.

In den Jahren 1960 und 1962 verantwortete Hans Konrad Röthel den deutschen Pavillon auf der Biennale Venedig. Er blieb zwar dem dualistischen Prinzip von gegenständlich und abstrakt treu, wandte sich aber anderen Künstlern zu. 1964 kam es zu einer Erneuerung des Ausstellungskonzepts: Eduard Trier ging dazu über im Deutschen Pavillon lediglich zwei junge künstlerische Positionen vorzustellen. Dieselbe Tendenz konnte auf der zeitgleich stattfindenden documenta III festgestellt werden. Sie trug den Untertitel „internationale Ausstellung“ und hob auf das Schaffen einzelner international anerkannter Künstlerpersönlichkeiten ab.

Die 1960er Jahre galten als Jahre des Aufbruchs. Josef Beuys revolutionierte den Kunstbegriff, die Künstlergruppe Zero mit Otto Piene, Heinz Mack und Günther Uecker experimentierten mit den Phänomenen des Lichts, Georg Karl Pfahler, Thomas Lenk und Erich Hauser mit geometrischen Formen. Ende der 1960er Jahre drängte mit Georg Baselitz, Gerhard Richter und Sigmar Polke schon die nächste Künstlergeneration in das Licht der öffentlichen Wahrnehmung. Die Kunstgeschichte schrieb sich in einer anderen Richtung weiter.

Währenddessen erhielt Heinrich Kirchner zahlreiche Ehrungen: 1950 wurde er mit dem Kunstpreis der Stadt München ausgezeichnet, 1953 zum Mitglied der Akademie der Schönen Künste München ernannt und 1956 zum Mitglied der Akademie der Schönen Künste Berlin. 1952 wurde er zum Professor für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München berufen, 1965 außerdem zum Leiter der renommierten Internationalen Sommerakademie Salzburg. 1982 verlieh ihm die Theologische Fakultät Bamberg sogar die Ehrendoktorwürde.

¹⁷ Höfert, 1991, S. 132 f., WV 94

¹⁸ Höfert, 1991, S. 132 f., WV 97

Heinrich Kirchner hatte ein sicheres Einkommen und konnte sich befreit von allen Kämpfen am Kunstmarkt seinem Schaffen widmen. So entstand fern von den aktuellen Strömungen der Kunstgeschichte, die Kirchner zeitlebens fremd blieben, ein eigenständiges und eigenwilliges Werk, das seinen Höhepunkt erreichte, als die Stadt Erlangen dem Künstler für seine Skulpturen einen Park zur Verfügung stellte.

Die Planungen hierfür begannen 1975, eingeweiht wurde der Skulpturengarten zum 80. Geburtstag Kirchners im Jahr 1982, zwei Jahre vor seinem Tod. Das Projekt löste eine ungeheure Produktivität aus und einen beachtlichen Entwicklungsschub. Monumentale Figuren mit ausgreifender Gestik bestimmen das Spätwerk. Mit geradezu piktogrammhafter Eindringlichkeit sprechen diese Skulpturen. Sie vermitteln die religiöse Haltung des Künstlers, erfinden eine neue Ikonografie für die christlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe. Es sind monumentale Archetypen, eindringliche Denkmale des zu neuen Ufern aufbrechenden Menschen: Mit dem Lynkeus, dem großen Wanderer aus dem Jahr 1983, der letzten Arbeit Heinrich Kirchners, findet das Werk des Künstlers seinen eindrucksvollen Abschluss.

Claudia Emmert

PORTRÄT EINER FRAU

1923, Holz, WV 12 / Höhe 42,5 cm



Das Thema Porträt ist kennzeichnend für das frühe Werk Heinrich Kirchners der Jahre 1923–40, nach 1964 tritt es kaum mehr auf. Es sind meist freie Arbeiten, in denen er nahezu ausschließlich Verwandte, Freunde und Bekannte darstellte.

Die Holzbüste einer Frau, die nicht näher benannt werden kann, ist eines der frühesten datierbaren Werke Kirchners. Entstanden ist sie wohl noch in seiner Heimatstadt Erlangen, wo er für kurze Zeit eine Schreinerlehre machte und das Schnitzen erlernte, bevor er 1924 sein Bildhauerstudium an der Akademie der Bildenden Künste in München begann.

Schon jetzt zeigt sich, dass das Handwerkliche und die Materialität des Werkstoffes, der hier noch aus Holz besteht, in der Folge aber fast ausschließlich Bronze sein wird, eine wichtige formale Rolle im Gesamtwerk Kirchners spielen wird. Das Motiv schält sich aus dem Eichenstamm, die Bearbeitungsspuren dienen als zusätzliches Gestaltungselement. Die lebendige Sinnlichkeit des so erzeugten Licht-Schatten-Spieles erinnert an Werke Rodins und kontrastiert mit der starren Frontalität und der Klarheit der anatomischen Details.

PORTRÄT PRISKA VON MARTIN

1938, Bronze, WV 77 / Höhe 28,5 cm



Die Arbeit zeigt ein Bildnis der Bildhauerin Priska von Martin (geboren 1912 in Freiburg, gestorben 1982 in München), einer Weggefährtin an der Akademie. Stilistisch entspringt die Arbeit der Münchner Bildhauerschule, die auf Adolph von Hildebrand (1847–1921) zurückgeht. Orientiert an Vorbildern der klassischen Antike, galt ihr Hauptinteresse der Darstellung des Menschen. Hermann Hahn (1868–1942), Nachfolger Hildebrands als Leiter der Akademie und Lehrer Heinrich Kirchners, setzte diese Tradition fort.

Typisch beim „Porträt Priska von Martin“ ist die Geschlossenheit von Form und plastischem Volumen in der Darstellung des Kopfes sowie dessen leichte Asymmetrie.

Seit Beginn seines Studiums an der Akademie München 1924 experimentierte Heinrich Kirchner autodidaktisch mit Bronze- und Gusstechnik. 1932 erhielt er dort den offiziellen Auftrag in der schon bestehenden Gießerei eine Werkstatt für den Bronzeguss im traditionellen Wachsaußschmelzverfahren einzurichten, deren Leiter er bis zu seiner Berufung 1952 als Professor war.

Wie die meisten Künstler machte sich Heinrich Kirchner nach dem Trauma des Zweiten Weltkrieges auf die Suche nach neuen Möglichkeiten figurativer Darstellung. Er schloss sich nicht den damals in Deutschland aktuellen Kunstströmungen des Informels und der Konkreten Kunst an, sondern fand zu einer neuen Entwicklung seines eigenen Stiles, der nun immer weiter in Richtung expressive Abstraktion ging.

Die eigenwillige Haartracht beherrscht das stilisierte Bildnis der jungen „Marelle“. Die linear-ornamentale Auffassung lässt den Rückgriff auf Vorbilder vermuten, etwa an Grafiken in der Art eines Jean Cocteau (1889–1963), der bis zu seinem Lebensende nicht nur eng mit Picasso, sondern auch mit Arno Breker (1900–91) befreundet war. Während die Haarhaube am Hinterkopf als einheitliche Fläche aufgefasst ist, überfängt sie wie ein ornamentaler Rahmen den idealisierten Bereich des Gesichtes. In der Abwechslung von eher flächigen mit stark plastischen Formen erhält der Kopf seine besondere Wirkung, die durch das kontrastierende Hell-Dunkel von Bronze und Gusshautresten gesteigert wird.

PORTRÄT MARELLE

1957, Bronze, WV 145 / Höhe 33 cm



Seit der ersten Mondlandung 1969 war die Raumfahrt eines der beherrschenden Themen, das die Öffentlichkeit bewegte. 1972 fanden sogar zwei Mondlandungen statt. Fragen nach der Dimension dieser Missionen traten auf: Würde man im All auf Gott treffen?

Kirchner empfand die Eroberung des Weltraumes zwar wissenschaftlich gesehen als großen Fortschritt für die Menschheit, sie führte seiner Meinung nach aber nicht zur Entdeckung größerer Gesetze, die nicht auch auf der Erde Gültigkeit hätten.

Das „Mondgesicht“ markiert einen Höhepunkt in der stilistischen Entwicklung Kirchners, typisch für das Spätwerk – es ist nicht mehr Abbildung, sondern Abstraktion. Es ist ein Synonym für den Menschen als sehendes, wahrnehmendes Wesen, das in einem kosmischen Zusammenhang steht. Der überlebensgroße Kopf ist reduziert auf einfache geometrische Körper: Als Hals fungiert ein Kegelstumpf, als Kopf eine unregelmäßige Kugel, auf der sich Nase und Mund als sanfte Erhebungen abzeichnen. Die Augen liegen nicht in Höhlen, sondern als Negativ auf der Kugelfläche. Sie gleichen mit ihren gratigen Ringen Mondkratern.

MONDGESICHT

1972, Bronze, WV 227a / Höhe 65 cm



STEHENDER WEIBLICHER AKT

1928, Bronze, WV 21 / Höhe 104 cm



Heinrich Kirchner studierte 1924–32 Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in München, die damals neben Berlin das wichtigste Zentrum deutscher Plastik war. Immer noch herrschte hier der Geist Adolph von Hildebrands (1847–1921). Dessen grundlegende Schrift „Zum Problem der Form in der bildenden Kunst“ (1893) begreift den menschlichen Körper in seiner kubischen Existenz. Der Künstler solle die zweidimensionale Wahrnehmung des Betrachters berücksichtigen und die Plastik auf Flächigkeit und Fernwirkung hin anlegen. Dazu nötig seien Reduktion und Verzicht auf Details, das Relief galt ihm als ideale Lösung. „So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als eine kubische geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung, erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form ...“ Beim „Stehenden weiblichen Akt“ handelt es sich um die erste größere Bronzefigur Heinrich Kirchners. Die Geschlossenheit der Kontur, die Flächigkeit des Körpervolumens, modelliert mit verschliffenen Details, spürt diesen akademischen Prinzipien nach.

EVA

1939, Bronze, WV 81 / Höhe 23 cm



Die Zeit des Nationalsozialismus bedeutete für Heinrich Kirchner, wie für viele Künstler, einen erzwungenen Stillstand ihrer künstlerischen Entwicklung. Seit 1932 Leiter der Erzgießerei an der Münchener Akademie, durfte er sich keine Abweichung von der staatlich verordneten Kunst doktrin erlauben. Die von den Nationalsozialisten geförderten Bildhauer, wie Josef Thorak, Josef Wackerle und Arno Breker, standen für den offiziellen Kurs – monumental-heroische Arbeiten, die einen neuen Menschentyp verkörpern sollten. Werke des französischen Bildhauers Aristide Maillol (1861–1944) hatten nachhaltigen Einfluss auf die akademische Ausbildung. Heinrich Kirchner beschränkte sich in dieser Zeit, so gut es möglich war, auf neutrale Themen und kleinformatige Aktfiguren.

Der Akt „Eva“ ist typisch für diese Phase, in der er wegen Geldmangel die teure Bronze nur sparsam verwenden konnte: Die Figur wirkt gedrungen, das Haar fällt wie ein Schleier über den Rücken. Ein angedeuteter Kontrapost und die leicht abstehenden Arme lockern die Flächigkeit der Komposition auf. 1939 wurde Heinrich Kirchner zur Wehrmacht einberufen.

Nach einer Knieverwundung 1940 wurde Heinrich Kirchner als Funker nach Regensburg versetzt, wo er relativ unbehelligt, wenn auch sehr eingeschränkt, seiner künstlerischen Tätigkeit nachgehen konnte, indem er Auftragsarbeiten seiner Vorgesetzten ausführte. 1945 geriet Kirchner in amerikanische Gefangenschaft. Im Lager formte er aus dem Wachs der Care-Pakete die „Friedensgöttin“. Kirchner gelang beim Abtransport in ein französisches Kriegsgefangenenlager durch einen Sprung aus dem Zug die Flucht. Die Wachsfigur konnte er unversehrt nach München bringen, wo er sie in Zinn, später auch in Bronze goss. Als schlanke Gestalt mit langen Gliedmaßen steht sie auf einer niedrigen Plinthe. Das Gewand verhüllt einerseits den Körper, stellt ihn aber gleichzeitig heraus: Eng anliegend zeichnet es die Wölbungen von Körper und Beinen nach. Hinterfangen wird die Friedensgöttin von einem Umhang, der kompositorisch für die Geschlossenheit der Kontur sorgt. Aus ihr ragt zeichenhaft der rechte Arm hervor, der durch den Zweig mit kreuzartig angeordneten Blättern linear verlängert wird – existentielles Symbol des Aufatmens nach der Katastrophe.

FRIEDENSGÖTTIN

1945, Zinn, WV 89 / Höhe 23,9 cm



In der Zeit von 1945–48 schuf Heinrich Kirchner nur wenige Werke. Wie die Gesellschaft der Nachkriegsjahre im Allgemeinen suchte auch er einen Neuanfang nach der Erfahrung des apokalyptischen Ereignisses des Weltkrieges, die es zu verarbeiten galt. Seit 1945 war das zentrale Thema Heinrich Kirchners nicht mehr die Darstellung des Menschen als Selbstzweck, sondern er stellte den Menschen als Wesen zur Verkörperung religiöser Inhalte dar. Die lebensgroße „Dienerin des Herrn“ ist ein Beispiel für die neuen Inhalte. Ein langes Gewand verdeckt den Körper, ersetzt ihn quasi zu Gunsten einer plakativen Flächigkeit und Geschlossenheit der Darstellung. Kirchner erreichte diese Wirkung, indem er eine Aktfigur modellierte und sie erst in einem weiteren Schritt bekleidete. Die Zartheit der überlängten Gliedmaßen erinnert an Werke Wilhelm Lehmbrucks (1881–1919), die Körperhaltung an griechische Koren, die Tempeldienerinnen darstellen.

Eines der beiden Exemplare der „Dienerin“ wurde 1949 in München ausgestellt und von Ernst Holzinger für das Städel in Frankfurt a. M. angekauft, das andere wurde 1958 auf der Biennale Venedig gezeigt.

DIENERIN DES HERRN

1948/49, Bronze, WV 94 / Höhe 165 cm





Heinrich Kirchner war schon immer ein tiefgläubiger Mensch. Seine Religiosität steigerte sich durch die Kriegserlebnisse und mit zunehmendem Alter in dem Maße, dass christliche Themen einen großen Teil seines Werkes ausmachten. Es waren meist freie Arbeiten, die nicht durch Aufträge von kirchlicher Seite entstanden, denn die Unkonventionalität in Darstellung und Ikonografie stießen oft auf Unverständnis.

Eine der wenigen Auftragsarbeiten ist die „Madonna“, die er in einer Auflage von drei Exemplaren herstellte. Die expressive, unnatürlich kniende Körperhaltung Marias vereint Frontal- und Profilansicht in sich, woraus eine pyramidal geschlossene Kontur resultiert. Aus dieser ragt das streng frontale Jesuskind hervor, das von seiner Mutter wie schwebend präsentiert wird. Maria erinnert in ihrer Rolle und auch formal an eine „Stifterfigur“, wie sie auf mittelalterlichen Gemälden zu sehen sind – Maria ist als Donatorin zu verstehen, die den Menschen ihr Kind Jesus schenkt. Bekräftigend wirkt hierin die Inschrift: JESUS / ZEIGE UNS DIE GEBENEDEITE FRUCHT DEINES LEIBES.

MADONNA

1954, Bronze und Kiesel, WV 120 / Höhe 140 cm



Zu Beginn der 70er Jahre erweiterte Heinrich Kirchner die Inhalte seiner Werke. Sie sind nun nicht mehr nur spezifisch christlich-religiös, sondern besitzen eine allgemeingültigere ethisch-philosophische Dimension, oft mit ökologischem Hintergrund.

„Mutter Erde“ ist in vielen Kulturen und Religionen Mittelpunkt des Weltbildes. Sie gilt als Gebälerin und Kraft des Lebens. Aus ihr entsteht alles Leben und zu ihr geht alles Leben wieder zurück. Sie gilt es zu erhalten. Seit den 1960er Jahren begann sich die Öffentlichkeit immer mehr mit den Folgen von Überbevölkerung, Raubbau und Umweltzerstörung auseinanderzusetzen. „Kunst ist Engagement, gleich, ob es sich im philosophischen, im religiösen oder im politischen Bereich abspielt.“ (HK 1975 im Gespräch mit Curt Heigl)

Heinrich Kirchners Plastik „Mutter Erde“ ist als Modell für die gleichnamige Monumentalplastik im Erlanger Skulpturengarten entstanden. Als geistiges Pendant zur christlichen „Madonna mit Kind“ hebt die zylindrisch aufgebaute Figur mit gestreckten Armen dem Himmel ein Kind entgegen, während das nächste schon in ihrem Bauch heranwächst.

MUTTER ERDE

1981, Bronze, WV 269 / Höhe: 45,5 cm

PAAR AM TISCH

1931, Bronze, WV 33 / Höhe 76 cm



1924–32 war Heinrich Kirchner zum Studium an der Münchner Akademie der Bildenden Künste eingeschrieben. Dort galt es für die Studenten allgemein, den Gestaltungsprinzipien der klassischen Antike Griechenlands nachzueifern. Zur Erweiterung seiner Kenntnisse verbrachte Kirchner die Jahre 1926 und 1927 als Auslandssemester an der Ecole des Beaux Arts und an der Académie Julian in Paris. Ein Reisestipendium ermöglichte im Herbst 1931 einen halbjährigen Studienaufenthalt in Italien, wo er Assisi, Verona, Perugia, Rom, Neapel und Pompeji besuchte. Das Relief „Paar am Tisch“, eine der wenigen Genreszenen im Werk Kirchners, ist ganz antiken Vorbildern verpflichtet. Es erinnert an griechische Grabreliefs, wie sie auch im griechisch beeinflussten antiken Italien zu finden sind. In ähnlicher Manier zeigen diese die Familie oder Szenen aus dem Leben des Verstorbenen, einbeschrieben in ein Rechteckformat. Kirchner stellt Mann und Frau dar, einander im Profil gegenüberstehend. Der Gestus der erhobenen Hand des Mannes charakterisiert die Darstellung als Gesprächsszene.

KIRCHENTÜR FÜR ST. JOHANNES VON CAPISTRAN

Modell

1959, Bronze, WV 159 / Höhe 33 cm



Der Rundbau der katholischen Pfarrkirche St. Johannes von Capistran in München-Bogenhausen wurde 1958/60 von Sep Ruf geschaffen, Heinrich Kirchner war mit dem Entwurf für das doppelflügelige Portal beauftragt.

Ihm war sehr wohl bewusst, dass es für einen Pfarrer im Hinblick auf seine Gemeinde schwierig war seine Plastiken aufzustellen, die nicht dem gewohnten ikonografischen Schema entsprachen. „Die Aufgabe war eine Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament. Meine Idee dazu hat in langen Gesprächen ihre endgültige Gestalt gewonnen. Als die Türen dann nach einem sehr positiven Gespräch mit dem damaligen Bischof aufgestellt waren, hat mich der Pfarrer gebeten, selbst die Gemeinde an die Gestaltung heranzuführen und eine Diskussion mit der Gemeinde zu bestehen. Dadurch konnten viele Mißverständnisse beseitigt werden, und das Portal ist trotz anfänglicher Schwierigkeiten von der Gemeinde angenommen worden. Ja, es ist sogar so, dass diese ungewöhnliche Art der Darstellung die Gemeinde gefangennimmt, während das Herkömmliche leicht übersehen wird.“ (HK, 1978)

Die Exponiertheit der „Zirkusreiterin“ ist eine Metapher für den Balanceakt des Lebens, dem Heinrich Kirchner in der Zeit des Nationalsozialismus besonders ausgesetzt war. Seit der Machtergreifung 1933 war auch er gezwungen sich der verordneten Zensur zu unterwerfen und möglichst konform zu bleiben. Als Leiter der Bronzegusswerkstatt (ab 1932) hatte er Staatsaufträge auszuführen, wie die Hoheitsadler für den deutschen Pavillon bei der Biennale 1936 in Venedig und den Frankfurter Flughafen 1937. Dennoch ermöglichte ihm dieser Status auch die Herstellung eigener Arbeiten, die in der damaligen Zeit durchaus öffentliche Anerkennung fanden, solange sie nur unverdächtig blieben. Kirchners Figur „Die kleine Paula“ (1936) wurde 1937 als „entartete Kunst“ aus dem Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlung beschlagnahmt und galt lange als verschollen. Daraufhin vergrub Kirchner seine Arbeiten um sie zu sichern und um das teure Material für spätere Güsse zu retten. An öffentlichen Ausstellungen beteiligte er sich in der Folge nicht mehr – ihm blieb nur der Weg in die innere Emigration.

ZIRKUSREITERIN

1936, Bronze, WV 65 / Höhe 23,1 cm



Das Thema „Mensch und stehendes Pferd“ bzw. Pferdeführer oder Pferdebändiger ist bereits seit der Antike ein immer wiederkehrendes Motiv in der Bildhauerei. Es zeigt die Bändigung der Naturkräfte durch den Menschen. Wichtigste Inspirationsquelle für Kirchner dürften die beiden monumentalen „Rosse lenker“ vor der Technischen Universität in München gewesen sein. Diese wurden 1925–28 von Bernhard Bleeker (1881–1968) und Hermann Hahn (1868–1942), dessen Schüler Kirchner seit 1924 an der Akademie war, geschaffen. Sie zeigen Mensch und Tier in ruhiger Verbindung.

Kirchner greift diese Komposition auf: Eine männliche Aktfigur steht frontal neben einem im Profil dargestellten Pferd. Verbindendes Element ist die Gestik der erhobenen Arme. Während das Vorbild den Menschen dominant zeigt, ist er bei Kirchner eher kommunizierender Partner des Tieres, eingebunden in den Kontext der biblischen Genesis – das Ruhen Gottes am letzten Schöpfungstag und die Freude an seinem Werk. Die Arbeit ist eine Vorstudie zur Großplastik „Der 7. Schöpfungstag“ (1963, Skulpturengarten Erlangen).

MANN MIT PFERD

1962, Bronze, WV 187 / Höhe 31,5 cm



STÜRZENDER REITER

1960, Bronze, WV 162 / Höhe 93 cm



Tiere waren, neben Menschendarstellungen, von jeher ein zentrales Thema der Münchner Bildhauerschule, in der das Werk Heinrich Kirchners verwurzelt ist. Kirchner verzichtet hier auf die typische statische Wirkung, stattdessen wählt er ein Motiv, das starke Dynamik erfordert. Beim „Stürzenden Reiter“ denkt man unwillkürlich an eine Paraphrasierung ähnlicher Plastiken Marino Marinis (1901–80). 1959 beteiligte sich Kirchner an der documenta II in Kassel, wo auch Marinis Skulptur „Miracolo“ (1954) zu sehen war.

Marinis Reiterbilder sind als Chiffren für den bedrohten Menschen zu verstehen und versinnbildlichen die apokalyptische Katastrophe vom Ende der Welt. Der Reiter ist keine heroische Gestalt, die das Pferd beherrscht, sondern eine tragische, die den Sturz nicht verhindern kann. Kirchner erweitert diese Interpretation. Das Weltbild Kirchners war durch und durch von Hoffnung geprägt, Mensch und Tier galten ihm als Gefährten: Der Reiter muss erst einmal stürzen, um das Wesen des Pferdes begreifen zu können. Erst dann können Mensch und Tier in gleichberechtigtem Neben- und Miteinander innerhalb einer Schöpfung existieren.

WAGENLENKER

1979, Bronze, WV 257 / Höhe 27,5 cm



Die konsequente Weiterentwicklung seines Stil- und Formenvokabulars, das er bereits in den 1930er Jahren gefunden hatte, zeigt sich in der Studie „Wagenlenker“.

Das in vielen alten Kulturen geläufige Motiv des Streit- oder Kultwagens deutet Kirchner zum zeichenhaften Symbol um, das nichts Genrehaftes mehr an sich hat wie etwa der frühe „Wagenlenker“ von 1934, sondern fast schon sakral wirkt.

Die Komposition lebt von der Betonung der Vertikal- und Horizontalachsen, verbunden durch die kreisförmigen Räder. Pferd und Wagen sind nicht miteinander verbunden. Lenker und Pferde scheinen in ihrer Bewegung zu einer Geste erstarrt, die Körper sind allein aus stereometrischen Grundformen zusammengesetzt. Mensch und Tier sind anonymisiert und gleichen Gliederpuppen. In der Reduktion der Formen und der Intention ein Idol zu schaffen, stehen sie archaischen Plastiken nahe, die man von Ausgrabungen kennt. Auch griechische Vasenmalereien zeigen Parallelen. Dennoch darf man nicht einfachen Eklektizismus vermuten, sondern muss gleiche künstlerische Absichten unterstellen.

Die allgemeine Stimmung in der deutschen Bevölkerung nach dem Kriegsende 1945 war geprägt von Depression und wirtschaftlicher Not einerseits, andererseits aber auch von Erleichterung und Freude mit dem Leben davongekommen zu sein. Hoffnung auf einen Neubeginn keimte auf.

In diesem Kontext ist Heinrich Kirchners Figur „Gärtner“, die 1947 entstand, zu verstehen. Es ist die erste wichtige Figur, die er nach dem Krieg schuf. Sie markiert den Anfang einer langen Serie von Werken, die um das Thema „Hoffnung“ kreisen. Ungewöhnlich im Hinblick auf sein Gesamtwerk ist Kirchners Entscheidung, die Figur nicht als Akt darzustellen bzw. nur mit einem einfachen neutralen Gewand auszustatten. Stattdessen charakterisiert er sie durch typische Berufskleidung. Die überdeutlich auffordernde Gestik und das Attribut des Baumpflänzlings erklärt ihre Botschaft. Die glatte Flächigkeit der Schürze und der statisch wirkende Aufbau aus zylindrischen Volumina resultiert aus der Verwendung von Wachsplatten bei der Herstellung des Modells.

GÄRTNER

1947, Bronze, WV 90 / Höhe 110,5 cm



Die Arbeiten Heinrich Kirchners stießen bereits vor dem Zweiten Weltkrieg auf eine breite öffentliche Anerkennung. 1959 konnte er den „Wanderer“ einem großen, internationalen Publikum vorstellen – er wurde auf der documenta II in Kassel ausgestellt. Formal archaisierenden Tendenzen der Münchner Bildhauerschule verbunden, soll die Skulptur jedoch ausdrücklich Inhaltsträger sein. „So habe ich die Figur eines Wanderers gebildet, im Gedanken, wir seien alle Pilger auf Erden.“ „Eine konzessionslose Darstellung, der Verzicht auf Beschönigung, das Bemühen um Konzentration auf elementare, notwendige Form und um Beschränkung auf das Allerwesentlichste, all dies findet nicht ohne weiteres Verständnis, obschon es der Deutlichkeit dienen möchte. Die Kritik aber nennt es manchmal auf allzu leichtfertige Weise und ganz zu Unrecht Archaismus. Das Streben nach dem Unbedingten in Form und Ausdruck, nach formaler und geistiger Wahrheit, vielleicht führt dieses Streben zu ähnlichen Ausdrucksformen, aber eine Nachahmung archaischer Bilder ist ja geradezu der Gegenpol zu meinem ganz klaren, ganz ehrlichen Ausgangspunkt.“ (HK, undat.)

WANDERER

1949, Bronze, WV 97 / Höhe 131 cm



GUTER HIRTE

1952, Bronze, WV 108 / Höhe 197,5 cm

„Ich bin der gute Hirt. Der gute Hirt gibt sein Leben hin für die Schafe“, sagte Jesus nach der Überlieferung im Johannesevangelium (Joh. 10,11.14). Es ist ein Gleichnis, in dem die Schafe die Menschen symbolisieren, die von Jesus wie von einem Hirten beschützt und geführt werden. Die Darstellung von Jesus als Guter Hirte ist ein häufiges Thema in der christlichen Kunst. Ikonografisch wird Jesus mit einem Schaf auf den Schultern gekennzeichnet oder als Hirte inmitten der weidenden Schafe. Heinrich Kirchner wendete sich von diesem traditionellen ikonografischen Schema ab und interpretiert den Guten Hirten auf sehr ungewöhnliche Weise. Ausgestattet mit drei Beinen, wird Jesus gleichzeitig in Ruhestellung und weit ausschreitend gezeigt. Mit ausgestreckten Armen trägt er ein Lamm vor dem Körper. Es ist kein wirkliches Tragen, eher die Geste eines Schenkenden, das Lamm wirkt wie ein kostbarer Schatz. Bei Kirchner ist das Lamm nicht nur Synonym für den Menschen, sondern für Christus selbst – Christus als Opferlamm, der sein eigenes Leben geopfert hat, um die Menschen zu retten.



JESAIAS

1971/72, Bronze, WV 225 / Höhe 20,1 cm



Heinrich Kirchner war durch seine Anstellung als Professor für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste ab 1952 in der glücklichen Lage, unabhängig vom Kunstmarkt, zugunsten der Verwirklichung und Weiterentwicklung seines eigenen künstlerischen Willens, arbeiten zu können. Insbesondere in der Zeit nach seiner Emeritierung 1970 bestimmen neue kraftvolle Impulse sein Werk. Er findet zu jenen formalen Lösungen, die man als typische Merkmale des späten Heinrich Kirchner kennt und die v.a. in den monumentalen Skulpturen des Erlanger Burgberggartens zu finden sind. „Jesaias“ diente als Modell für die gleichnamige Plastik dort, sein Kopf entspricht dem „Mondgesicht“ (WV 227a). Der stammartige Körper sollte mit den Bäumen des Geländes korrespondieren, „Brüder der Bäume“ wollte Kirchner schaffen. Wieder ergänzt eine Inschrift die Sinnbildhaftigkeit der Figur, die beim Modell den Inhalt deutlicher benennt als bei der Monumentalfigur: DEM GEDENKEN DERER DIE STARBEN FÜR IHRE IDEE. Der Prophet Jesaias sah die Passion Christi voraus, beharrte auf seiner Mahnung zur Umkehr. In einer Zeder versteckt wurde er zersägt.

ANRUFUNG UND BEGEGNUNG MIT DEM ALLES ERSCHAFENDEN GEIST

1981/82, Bronze, WV 271 / Höhe 33,3 cm



WANDERER MENSCH, ER SIEHT DAS HELLE LICHT

1983, Bronze, WV 276 / Höhe 64,5 cm



Die Plastik ist ein Modell der monumentalen Ausführung im Burgberggarten, der 1982 in Anwesenheit Heinrich Kirchners eröffnet wurde. Als „Schreitender“ gehört sie zur vierteiligen Gruppe „Begegnung“. Ohne ikonografische Vorbilder verbildlicht sie Nichtsichtbares, variiert das für Kirchner typische Motiv „Wanderer Mensch“. Die Wanderung ist archetypisches Sinnbild für das Leben im Zusammenwirken verschiedener Kräfte: Der Mensch als denkendes und agierendes Wesen steht als Bindeglied zwischen Erde und grenzenloser, sich ständig erneuernder Schöpfung. Der eingeritzte Titel der Kleinplastik ANRUFUNG UND BEGEGNUNG MIT DEM ALLES ERSCHAFENDEN GEIST trägt auf der Großplastik die Ergänzung AUS NIEDRIGKEIT ERSCHAFFST DU BLÜTEN.

Die Komposition ist in der Betonung von Diagonal- und Vertikalachse ganz auf diese Aussage hin ausgerichtet. Formal hat sich Kirchner von seinem frühen antikisierenden Stil abgewendet, hin zu einer Rückbesinnung auf das „Primitive“ – das Ursprüngliche, das im Wortsinn „Wesentliche“. Wie ein Idol ist die Figur ein abstrakt geformter Ausdrucksträger.

Immer wieder benutzte Heinrich Kirchner die Literatur zur Verdeutlichung seiner Gedanken. Auf dem Sockel vom „Wanderer Mensch“, seinem letzten Werk, befindet sich die eingeritzte Inschrift: LYNKEUS DER TÜRMEER/ZUM SEHEN GEBOREN/ZUM SCHAUEN BESTELT/DEM STRURME ERGEBEN/GEFÄLLT MIR DIE WELT. Es ist ein Zitat aus Goethes „Faust II“, die ersten Verse des Liedes, in dem der Türmer Lynkeus Schönheit und Vollkommenheit von Natur und Schöpfung preist. Jedoch sieht er bald deren Zerstörung kommen und erkennt seine Machtlosigkeit. „Der zum ‚Sehen geborene‘ Türmer Lynkeus fühlt sich in einer naturhaft geordneten Welt beheimatet. Anschauendes Ich und angeschauter Kosmos entsprechen sich. Dieses Entsprechungsverhältnis löst sich aber auf, wenn die naturhafte Welt durch die modern-naturferne Welt abgelöst wird, wenn der Kosmos den Planquadern der Moderne weicht oder seiner blinden Zerstörungswut erliegt.“ (J. Schmidt, Goethes Faust, 2001, S. 277) Kirchner transferiert die literarische Gestalt Lynkeus: Der Mensch wandert durch die Schöpfung und orientiert sich am hellen Licht der Hoffnung.

Texte zu den Werken: Christa Hoffmann

BIOGRAFIE

- 1902 geboren in Erlangen
- 1923-24 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Erlangen
- 1924-32 Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in München; Schüler von Professor Hermann Hahn
- 1926-27 Studium an der Ecole des Beaux Arts und an der Académie Julian in Paris
- ab 1927 autodidaktische Experimente mit Bronze- und Gipsstechnik
- 1931 Staatsprüfung für das Zeichenlehramt
- 1931 Reisestipendium: Besuch von Assisi, Verona, Perugia, Rom, Neapel und Pompeji
- 1932 Abschluss des Bildhauerstudiums; Anstellung in der Gießerei der Akademie der Bildenden Künste in München; Auftrag zur Einrichtung einer Werkstatt für den Bronzeguss im Wachsau-schmelzverfahren
- 1937-52 Leiter der Gießerei der Akademie der Bildenden Künste in München
- 1939-45 Kriegsdienst als Funker mit Stationierung in Regensburg
- 1947 Beitritt Künstlerverband „Neue Gruppe“ (gegründet 1946)
- 1950 Kunstpreis der Stadt München
- 1952-70 Professor für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München
- 1953 Mitglied der Akademie der Schönen Künste München
- 1956 Mitglied der Akademie der Schönen Künste Berlin
- 1965-69 Leiter der Internationalen Sommerakademie Salzburg (gegründet 1953 als „Schule des Sehens“ von Oskar Kokoschka, der bis 1963 Leiter war)
- 1970 Emeritierung und Umzug nach Pavolding; der ehemalige Fischerhof des Klosters Seon am Chiemsee als Lebensmittelpunkt
- 1982 Eröffnung des Skulpturengartens Heinrich Kirchner auf dem Burgberg in Erlangen; Verleihung der Ehrendoktorwürde der Theologischen Fakultät Bamberg
- 1984 gestorben

AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1932	Kunstaussstellung München, Deutsches Museum
1933	Staatliche Kunstaussstellung München, Glaspalast
1934-36	Große Münchner Kunstaussstellung
1936	Galerie Karl Buchholz, Berlin Biennale Venedig
1939	Galerie Günther Franke, München
1947	Ausstellung Lenbachhaus München mit der „Neuen Gruppe“
1958	Biennale Venedig Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Art
1959	documenta II, Kassel
1975	Ausstellung Erlangen, Rathausplatz
2002	Ausstellung Städtische Galerie Erlangen

Impressum

Der Kurzführer erscheint anlässlich der Ausstellung
Lebenszeichen. Heinrich Kirchner – Plastiken / Städtische Galerie Erlangen / 20. Juni – 2. August 2009

Städtische Galerie Erlangen

Luitpoldstr. 47, 91052 Erlangen, Postadresse: Gebbertstr. 1, 91052 Erlangen,
www.staedtische-galerie-erlangen.de, galerie@stadt.erlangen.de

Öffnungszeiten Di–Fr 11–19 Uhr, Sa/So 11–18 Uhr

Eintritt 5 Euro, ermäßigt 3 Euro, Kinder bis 14 Jahre frei

Öffentliche Führungen sonntags, 16 Uhr

Sonderführungen, Information und Buchung Städtische Galerie Erlangen, Tel. 09131/86-2735

Kurator Claudia Emmert, Leitung Städtische Galerie Erlangen / Städtische Sammlung Erlangen

Wissenschaftliche Mitarbeit Christa Hoffmann

Autoren Claudia Emmert (Einleitung), Christa Hoffmann (Texte zu den Werken)

Redaktion Claudia Emmert, Christa Hoffmann, Gerhard C. Tillmann, Ilse Wittmann

Ausstellungsorganisation Claudia Emmert, Christa Hoffmann, Gerhard C. Tillmann, Ilse Wittmann, Ian Genocchi

Fotos Städtische Galerie Erlangen; Ingeborg Klinger, Heidelberg (WV 90)

Gestaltung GRAFIKBUERO_X, Alexandra Donhauser, Nürnberg

Druck Druckhaus Mayer, Erlangen

Dank

Wir danken unseren Leihgebern für die großzügige Unterstützung dieser Ausstellung, allen voran den Erben Heinrich Kirchners, Michaela Kirchner und Nikola Kirchner. Außerdem danken wir den Erlanger Privatsammlern Hannelore Heil-Vestner und Richard Heil, Heidi und Dietmar Hahlweg und Familie Uhl, sowie Dr. Friedrich Herlt, Weiden. Sie haben wesentlich zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen. Weiterhin danken wir Herrn Martin Kirchner, Fa. Holz Kirchner, für die freundliche Unterstützung.

© Städtische Galerie Erlangen / Städtische Sammlung Erlangen, 2009

STÄDTISCHE GALERIE ERLANGEN

MUSEUMSWINKEL - LUITPOLDSTRASSE 47 - 91052 ERLANGEN
ÖFFNUNGSZEITEN: DI-FR 11-19 UHR - SA/SO 11-18 UHR