

"denn gerade Wien ist der Ort, wo die Schule der monumentalen Plastik den geeigneten Boden hat"*

Die Wiener Bildhauerschule des Caspar Zumbusch als Ausbildungszentrum für Künstler in der Habsburgermonarchie des ausgehenden 19. Jahrhunderts

Caroline Mang

Abstract

This paper focuses on Caspar von Zumbusch, who was one of the leading sculptors of the second half of the 19th century in Vienna. At the initiative of the art historian Rudolf Eitelberger, the German sculptor was appointed to the Academy of Fine Arts (*Akademie der bildenden Künste*) in Vienna in 1873 and became the founder of the so-called Vienna school of monumental sculpture. By means of a statistical analysis of the matriculation books that serve as reliable documentation of the students enrolled in the Academy, the

number and origin of Zumbusch's students can be determined for the first time. The results show that Zumbusch taught numerous students from all over the Austro-Hungarian Empire, which made the Vienna Academy the preeminent centre for sculptors in the Dual Monarchy. Once the students had graduated, Zumbusch recommended them for projects and thereby established a large network of sculptors across the Austro-Hungarian Empire towards the end of the 19th century.

Einführung

[1] Die Rezeptionsbeziehung zwischen den deutschsprachigen Gebieten der Habsburgermonarchie und Deutschland lässt sich im 19. Jahrhundert trotz häufig wechselnder politischer Bündnisformen als bestimmende Konstante auf dem Gebiet der Bildhauerei beschreiben. Dies ist an den in Wien ab den 1840er Jahren in hohem Maß zu verzeichnenden Auftragsvergaben von Denkmälern an deutsche Bildhauer sowie in der Schaffung einer eigenen Kunsterzgießerei nach Münchner Vorbild abzulesen. Das politische Fundament dieser Relation stellte die bis 1866 bestehende Einbindung des deutschsprachigen Teils des Kaiserreiches Österreich in den Deutschen Bund dar. Doch auch nach dessen Auflösung erwies sich diese enge kulturelle Verflechtung, deren Basis die lange gewachsene und scheinbar unaufkündbare gemeinsame Sprach- und Kulturgemeinschaft bildete, als prägend.¹ Die Vorstellung über die Notwendigkeit einer Anbindung an Deutschland auf künstlerischem Gebiet lag dabei oftmals in deutschnational eingefärbten Ideologien begründet, wie sie etwa der deutsche Kunstschriftsteller Friedrich Pecht (1814–1903) beschreibt: "Lernen es die Deutsch-Österreicher täglich schärfer empfinden, daß sie uns denn doch noch näher verwandt sind als den Magyaren, Czechen oder Polaken [...]."²

[2] Gleichwohl auch der Kunsthistoriker Rudolf Eitelberger (1817–1885) von diesen Tendenzen nicht unberührt blieb, war sein Interesse an der Entwicklung der Bildhauerei in Deutschland primär dem Vorhaben geschuldet, in Wien ein eigenes international konkurrenzfähiges Ausbildungszentrum für Bildhauer zu etablieren, dem die deutschen Bildhauerschulen lediglich Modell stehen sollten.³ Als Ergebnis dieser zwischen Anbindungsbestrebungen und Konkurrenzkultur oszillierenden kulturpolitischen Strategien wurden die neu etablierten Lehrkanzeln für Höhere Bildhauerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahr 1872 besetzt – einerseits mit dem in Dresden ausgebildeten Wiener Bildhauer Carl Kundmann (1838–1919), der zuvor bereits die Allgemeine Bildhauerschule in Wien geleitet hatte, und andererseits mit dem eigens aus München abgeworbenen deutschen Bildhauer Caspar Zumbusch (1830–1915). Ausgehend von der nunmehr in Wien etablierten Spezialschule für Bildhauer stellt sich die Frage, über welche Netzwerke die Bildhauerkunst in Österreich ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts definiert wird.

[3] Im Zentrum dieses Beitrages steht zunächst – ausgehend von der Situation der Denkmalplastik im Österreich des 19. Jahrhunderts – der maßgeblich durch den Kunsthistoriker Rudolf Eitelberger gesteuerte Berufungsprozess Caspar Zumbuschs an die Wiener Akademie der bildenden Künste (Abb. 1).

¹ [* Zitat im Aufsatztitel: Brief Caspar Zumbuschs an Rudolf Eitelberger vom 3. April 1872, in: Wienbibliothek, H.I.N.-22789.] Elisabeth Springer, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*, Wiesbaden 1979 (= *Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche*, 2), 431 f.

² Zit. nach Springer, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*, 431 f.

³ Rudolf Eitelberger von Edelberg, "Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert", in: Ders. (Hg.), *Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit*, Wien 1879 (= Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Gesammelte kunsthistorische Schriften*, 1), 104-157, hier 121.



1 Ludwig von Zumbusch, Doppelporträt von Caspar Zumbusch und seiner Frau Antonia Vogel, Privatbesitz Familie Zumbusch, Rimsting (Foto © Caroline Mang)

Mit diesem ersten Schritt wird zugleich ein Defizit in der Forschung zur Vita des Bildhauers ausgeglichen.⁴ Im zweiten Teil sollen durch eine Auswertung der Matrikeln der Wiener Akademie der bildenden Künste Aussagen über Quantität und Herkunft der Schüler Zumbuschs und seines Kollegen Carl Kundmann getroffen werden. Damit wird einem weiteren Forschungsdesiderat geantwortet: Während den prominenten, im 19. Jahrhundert entstandenen Bildhauerschulen in Berlin, Dresden und München bereits umfangreiche Publikationen gewidmet wurden,⁵ bildet das Phänomen der Etablierung einer Wiener Bildhauerschule im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine Forschungslücke. Diese Wiener Bildhauerschule fungierte – wie gezeigt werden soll – als Ausbildungsinstitution für Bildhauer aus dem gesamten Raum der Monarchie.⁶

⁴ Walter Krause und Martin Engel merken ebenfalls an, dass Eitelberger für die Berufung Zumbuschs eintrat. Beide konnten sich allerdings nur auf die Briefe Zumbuschs an Eitelberger in der Wienbibliothek stützen. Dass Eitelberger bei der Abwerbung Zumbuschs eine zentrale Rolle spielte, soll hier nun durch bislang unpubliziertes Quellenmaterial sowie über eine Netzwerkanalyse verdeutlicht werden. Walter Krause, *Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900*, Wiesbaden 1980 (= *Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche*, 9/3), 65 f.; Martin Engel, "Rudolf von Eitelberger und die Wiener Bildhauerschule", in: *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt*, hg. v. Eva Kernbauer et al., Wien/Köln/Weimar 2019, 219–237. Das Werk des Bildhauers Zumbusch wurde in der Forschung nur marginal behandelt. Bis heute bildet lediglich die Publikation seiner Enkelin Maria Kolisko eine Grundlage zum Werk des Künstlers: Maria Kolisko, *Caspar von Zumbusch*, Zürich/Wien 1931. Daneben gibt es Einzelfallstudien zu seinen Werken: Alfred Ziegler, "Die Konkurrenzentwürfe zum Max-II.-Denkmal", in: *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Ernst Mittig und Volker Plagemann, München 1972, 113–140. Zu Zumbuschs Denkmal für Maria Theresia vgl. Werner Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 2006, 86–93.

⁵ Zur Berliner Bildhauerschule vgl. Peter Bloch und Waldemar Grzimek, *Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Das klassische Berlin*, Berlin 1978; Peter Bloch, Sibylle Einholz und Jutta von Simson (Hg.), *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914*, 2 Bde., Ausst.kat., Berlin 1990. Zur Dresdner Bildhauerschule vgl. Bärbel Stephan, *Sächsische Bildhauerkunst. Johannes Schilling 1828–1910*, Berlin 1996; Monika von Wilmsky, *Ernst Rietschel als Bildhauer. Mit einem Katalog der Bildwerke*, 2 Bde., Bd. 1: *Leben und Werk*, Köln 2017. Zur Münchner Bildhauerschule vgl. Birgit Jooss, "Die Münchner Bildhauerschule. Figürliche Arbeiten im Zeichen der Tradition", in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 2010, 135–169.

⁶ Eine Untersuchung zur Bildhauerschule Zumbuschs blieb bislang aus, allerdings existieren länderspezifische Einzelstudien zu dieser Thematik: Gizella Szatmári, "Kaspar Clemens von Zumbusch und das ungarische

Die Situation der Denkmalplastik in der Mitte 19. Jahrhunderts

[4] Bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts lässt sich in Österreich auf dem Gebiet der Denkmalplastik eine erhöhte Auftragsvergabe an Künstler aus den deutschen Zentren der Bildhauerei konstatieren.⁷ Damit einhergehend wurden die von den Bildhauern der Wiener Akademie seit dem späten 18. Jahrhundert in Anspruch genommenen Romstipendien zunehmend von Reisestipendien für deutsche Zentren der Bildhauerkunst abgelöst.⁸ Dieser Prozess erlaubte einerseits einen Transfer von Denkmalkonzepten, wofür das Salzburger Mozart-Denkmal (1842 enthüllt) des Münchner Bildhauers Ludwig Schwanthaler, dessen Wiener Austria-Brunnen (1846 enthüllt), die monumentalen Reiterstandbilder für Erzherzog Karl (1860 enthüllt) und Prinz Eugen (1865 enthüllt) von dem bei Schwanthaler geschulten Erfurter Bildhauer Anton Dominik Fernkorn sowie das von dem Dresdner Bildhauer Ernst Julius Hähnel kreierte Reiterdenkmal für Karl Philipp zu Schwarzenberg (1867 enthüllt) als prominenteste Werke genannt werden können.⁹ Gegenstand dieses Transfers war zum anderen der Umgang mit dem Material und die damit verbundene Technik des Bronzegusses, die der in der Stiglmaier'schen Erzgießerei in München geschulte Fernkorn nach Wien gebracht und damit zur Erneuerung des Bronzegusses in monumentalem Format beigetragen hatte.¹⁰ Während Fernkorn bis zu seinem Tod 1878 letztlich in Wien verblieb, erhielten Schwanthaler, Hähnel oder auch Johannes Schilling mit seinem Denkmal für Friedrich Schiller (1876 enthüllt) in dieser Stadt nur Gastaufträge.

[5] Vor diesem Hintergrund ist nun auch die Berufungspolitik der Wiener Akademie der bildenden Künste zu sehen: Im Zuge des neuen Hochschulstatuts von 1872 wurde die Ausbildung von Künstlern an der Wiener Akademie reformiert und im Jahr darauf wurden folglich die Stellen der zwei neuen Spezialschulen für Bildhauerei besetzt. Bei der Anwerbung von Lehrpersonal für die beiden Professuren der Spezialschulen, welche für angehende Bildhauer fortan auf die Basisausbildung folgen sollten, setzte man vorrangig auf erfahrene, in deutschen Zentren der Bildhauerei ausgebildete Künstler:¹¹ 1872 wurde der in Wien geborene und in Dresden bei dem erwähnten Ernst

Kunstschaffen: Wirkungen und Wechselwirkungen", in: *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, hg. v. Kunsthistorischen Museum/Collegium Hungaricum, Ausst.kat., Wien 2003, 305-310; Walter Krause, "Die Beziehung zwischen Österreich und Ungarn in der Baukunst und Plastik", in: *Zeit des Aufbruchs*, hg. v. Kunsthistorischen Museum/Collegium Hungaricum, 159-165; Walter Krause, "Österreich und seine Nachbarländer – kunsthistorische Wechselbeziehungen und Einflüsse in der späten Monarchie", in: Theophil Antonicek, Andreas Lindner et al. (Hg.), *Bruckner-Symposion. Gemeinsame Vergangenheit – gemeinsame Zukunft? Musikalische Beziehungen Österreichs zu den neuen EU-Nachbarn Tschechien, Slowakei, Ungarn*, Linz 2011, 13-25.

⁷ Margarete Poch-Kalous, "Wiener Plastik im 19. Jahrhundert", in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien*, Wien 1970 (= *Geschichte der Stadt Wien*, VII,1), 212.

⁸ Krause, *Plastik der Wiener Ringstraße*, 16.

⁹ Zu den Denkmälern vgl. Krause, *Plastik der Wiener Ringstraße*, 7-11 und 16-19; Gerhard Kapner, *Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Wiener Ringstraßendenkmäler*, Wiesbaden 1973 (= *Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche*, 9/1), 9-17.

¹⁰ Zur Etablierung der k. k. Kunsterzgießerei vgl. Krause, *Plastik der Wiener Ringstraße*, 7 f.; Poch-Kalous, "Wiener Plastik", 204.

¹¹ Carl von Lützwow, *Geschichte der kais. kön. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*, Wien 1877, 170 f. Zur Geschichte der Akademie vgl. auch Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, hier 205.

Julius Hähnel geschulte Bildhauer Carl Kundmann als Nachfolger von Franz Bauer an die Schule für Allgemeine Bildhauerei und 1873 zugleich als Leiter einer der beiden Spezialschulen berufen. Für die zweite Stelle richtete sich das Augenmerk unter anderem auf den aus der Dresdner Bildhauerschule hervorgegangenen Johannes Schilling, weiter den Eleven der Berliner Bildhauerschule Rudolf Siemering und schließlich auf den Bildhauer Caspar Zumbusch.¹² Als Resultat langjähriger Verhandlungen mit letzterem, die bereits 1867 begonnen hatten, wurde Zumbusch auf die Professur der Meisterschule für Bildhauerei nach Wien berufen. Die Basis dafür legte der Begründer der Wiener Schule für Kunstgeschichte, Rudolf Eitelberger.¹³ Dabei stellt sich die Frage, weshalb in Wien so großes Interesse an Lehrpersonal aus dem deutschen Gebiet und im Speziellen an dem Bildhauer Caspar Zumbusch bestand.

Linien der Berufung des Bildhauers Caspar Zumbusch nach Wien

[6] In seinem 1876 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gehaltenen und drei Jahre später publizierten Vortrag zur Plastik Wiens in diesem Jahrhundert¹⁴ stellte Eitelberger der Wiener Bildhauerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein negatives Zeugnis aus, indem er rückblickend die fehlende Ausprägung einer eigenständigen Schule durch die Bildhauer der Wiener Akademie der bildenden Künste diagnostizierte.¹⁵ An den Befund eines 'Mangels an geistiger Bildung' der damaligen Künstler knüpfte er den Vorwurf ihrer fehlenden künstlerischen Innovation.¹⁶ Seine Ausführungen resultierten in der Feststellung, dass es nicht möglich sei, die Wiener Bildhauerei mit den Leistungen der in Deutschland bereits etablierten Bildhauerschulen zu messen. Gemäß Eitelberger gab es noch 1848 an der Wiener Akademie "keine Bildhauerschule, welche die Kraft besessen hätte, eine selbständige Schule zu bilden und Traditionen festzuhalten, wie es in Berlin durch Rauch, in Dresden durch Rietschel der Fall war".¹⁷ Vor der von Eitelberger postulierten Konkurrenzsituation in der Entwicklung von Bildhauerschulen in Österreich und Deutschland wurden Letztere schließlich als modellhaft erklärt.

[7] Dass Eitelberger ausgehend von dieser Diagnose seinen Wunschkandidaten nun gerade in Caspar Zumbusch sah, erweist sich dabei nur vermeintlich als ein Paradoxon: In seinem Vortrag sah Eitelberger den hohen Bildungsgrad eines Bildhauers als eine Grundvoraussetzung für das Gelingen seiner Werke¹⁸ und präsentierte mit den genannten Bildhauern Christian Daniel Rauch und dessen Eleven Ernst Rietschel gleichsam die Ideale zweier akademisch ausgebildeter Schulbegründer. Mit Caspar Zumbusch präferierte Eitelberger dagegen einen Künstler, dem seine angestrebte Ausbildung

¹² Eine für 1851 belegte Einladung des Dresdner Bildhauers Ernst Rietschel zur Übernahme einer noch zu gründenden Spezialschule wurde von diesem ebenso abgelehnt wie von Ernst Julius Hähnel. Krause, *Plastik der Wiener Ringstraße*, 65 f.; Wagner, *Geschichte der Akademie*, 205.

¹³ Dass nach erfolglosen Bemühungen um die Abwerbung von Bildhauern auch Eitelberger in Verhandlungen mit Kandidaten trat, bemerkte auch Krause, allerdings ohne Eitelbergers Briefe an Zumbusch auszuwerten; Krause, *Plastik der Wiener Ringstraße*, 65 f.

¹⁴ Eitelberger, "Plastik Wiens", 104-157. Diesen Vortrag analysiert Engel, "Rudolf von Eitelberger", 219-237.

¹⁵ Eitelberger, "Plastik Wiens", 109 f.

¹⁶ Eitelberger, "Plastik Wiens", 109.

¹⁷ Eitelberger, "Plastik Wiens", 121.

¹⁸ Eitelberger, "Plastik Wiens", 109 f.

an der Akademie in München verwehrt geblieben war. Gerade aber Zumbuschs alternativ gewählte Fortbildung an der Polytechnischen Hochschule in München, an der er bis 1851 den Kurs "Bossieren und Modellieren" bei Johann Halbig besucht hatte,¹⁹ vermittelte ihm Kenntnisse in der Behandlung verschiedenster Materialien.²⁰ Einen Grundstock für seine Befähigung als Monumentalplastiker legte Zumbusch zudem durch seine Studienaufenthalte in Italien, wo er sich ein umfangreiches Reservoir an Bildzitate prominenter Meister der Bildhauerei aneignete, wovon seine Skizzenbücher zeugen.²¹ Darüber hinaus muss in seiner bereits langjährigen Auftragstätigkeit als Bildhauer im Dienst des königlich-bayerischen Hofes, den enge verwandtschaftliche Beziehungen mit dem kaiserlichen Hof in Wien verbanden, ein essenzieller Faktor für das Wiener Interesse an Caspar Zumbusch gesehen werden: Im Jahr 1864 fertigte er eine Porträtbüste für König Ludwig II. an, 1871 folgte jene für Marie Theresese von Österreich-Este, die letzte Königin von Bayern.²² Im Jahr 1865 setzte sich Zumbusch in dem Wettbewerb um das Denkmal für den bayerischen König Maximilian II. (reg. 1848–1864) gegen die führenden Bildhauer Ernst Julius Hähnel und Johannes Schilling durch (Abb. 2).²³



2 Caspar Zumbusch, Denkmal für König Maximilian II. von Bayern, 1865–1875, München (Foto © Martin Engel)

¹⁹ Jahresbericht der Polytechnischen Hochschule München, 1848/49–1850/51.

²⁰ Kolisko, *Zumbusch*, 26.

²¹ Die Skizzen behandelt die Autorin im Rahmen ihrer 2018 an der Universität Wien begonnenen Dissertation über Caspar Zumbusch.

²² Kolisko, *Zumbusch*, 129-132; Constantin von Wurzbach, "Zumbusch, Kaspar Ritter von", in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 60. Theil, Wien 1891, 307-313.

²³ Vgl. Ziegler, "Konkurrenzentwürfe zum Max-II.-Denkmal", 113-140.

[8] Von diesem Zeitpunkt an wurde dem Bildhauer öffentliche Aufmerksamkeit in Wien zuteil: Schon im Dezember 1866 stellte der Architekt Theophil Hansen im Österreichischen Ingenieur- und Architektenverein in Wien Fotografien aller elf Modelle des Denkmals für König Maximilian II. aus.²⁴ Hansen, der zu diesem Zeitpunkt bereits in Wien als Architekt tätig war, fungierte auch als Mitglied jener fünfköpfigen Jury, die über den Sieger der Konkurrenz um dieses Denkmal zu entscheiden hatte.²⁵ Das Engagement Hansens ermöglichte folglich in Wien eine Plattform zum Vergleich aller Konkurrenzentwürfe, aus denen Zumbusch als Sieger hervorging. Die publizistische Verbreitung von Zumbuschs Denkmalentwurf für König Maximilian II. in der *Zeitschrift für Bildende Kunst*²⁶ sowie in der *Illustrierten Zeitung*²⁷ trug zur internationalen Propagierung seiner bildhauerischen Fähigkeiten bei.

[9] Zumbuschs Aufträge für den königlich-bayerischen Hof wie auch seine handwerklichen und künstlerischen Fähigkeiten auf dem Gebiet der Porträt- und zuletzt der Denkmalkunst, die er in direkter Konkurrenz mit prominenten zeitgenössischen Bildhauern unter Beweis stellte, dürften somit letztlich ausschlaggebend für seine Abwerbung nach Wien trotz seiner mangelnden akademischen Ausbildung gewesen sein.

[10] Schon ein Jahr nach Zumbuschs Beauftragung mit dem Maximilian II.-Denkmal ist der erste Versuch Eitelbergers, seinen Wunschkandidaten Zumbusch nach Wien zu holen, nachweisbar. Anhand eines neu aufgefundenen Briefes an Zumbusch kann allerdings erstmals nachgezeichnet werden, dass Eitelberger dem Bildhauer nicht, wie bislang angenommen, bereits 1867 eine Stelle als Professor an der Akademie der bildenden Künste offerierte,²⁸ sondern ihm zuerst die Stelle als Lehrer der Bildhauerei an der von ihm jüngst etablierten Kunstgewerbeschule in Wien in Aussicht stellte.

*[...] in den im Mai vom Kaiser genehmigten Statuten der Kunstgewerbeschule des österr. Museums ist ab 18. eine Lehrkanzel für Bildhauerei festgestellt. [...] – ich erlaube mir die ganz vertrauliche Frage an Sie zu richten, ob Sie nicht abgeneigt wären, in die Kunstgewerbeschule seiner Zeit einzutreten.*²⁹

Dieses fünf Jahre vor seinem offiziellen Ruf an die Wiener Akademie unterbreitete Angebot lehnte Zumbusch allerdings wegen seiner Arbeiten am Denkmal für den bayerischen König Maximilian II. ab.³⁰ Als nun 1872 die Stelle der Meisterprofessur für Bildhauerei an der Akademie in Wien zu besetzen war, trat Eitelberger wiederum an ihn heran – allerdings nicht als Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, sondern als Mittelsmann im Dienst des damaligen Unterrichtsministers Karl von Stremayr.

[11] Für die Besetzung der Stelle für Höhere Bildhauerei verlangte das Unterrichtsministerium Vorschläge von dem damaligen Präsidenten der Akademie, Gustav Adolf Heider, sowie von dem

²⁴ *Wiener Zeitung*, 13. Dezember 1866, 779.

²⁵ Ziegler, "Konkurrenzentwürfe zum Max-II.-Denkmal", 116.

²⁶ Wilhelm Lübke, "Das Nationaldenkmal für München", in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 2 (1867), 53-57.

²⁷ *Illustrierte Zeitung*, 19. Jänner 1867, 48.

²⁸ Krause und Engel kannten nur die Briefe Zumbuschs an Eitelberger und entnahmen ihnen fälschlicherweise, dass es sich bei den Anfragen Eitelbergers 1867 um das Angebot einer Stelle an der Akademie gehandelt habe. Krause, *Plastik der Wiener Ringstraße*, 65 f.; Engel, "Rudolf von Eitelberger", 234.

²⁹ Brief von Eitelberger an Zumbusch, 25. November 1867, in: C. v. Z. Privatarchiv, Wien.

³⁰ Brief von Zumbusch an Eitelberger, 27. November 1867, in: Wienbibliothek, H.I.N.-22785.

Rektor, Christian Ruben.³¹ Dabei mag nicht unerheblich gewesen sein, dass Heider zusammen mit Eitelberger bereits von 1855 bis 1860 das zweibändige Werk *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates* herausgegeben hatte und demnach in enger Beziehung zu ihm stand. Ausschlaggebend für die Wahl des für den bayerischen Hof wirkenden Bildhauers Zumbusch mag ebenso die Tatsache gewesen sein, dass der in Trier geborene Christian Ruben selbst 15 Jahre lang, von 1826 bis 1841, in München gelebt und unter anderem für den damaligen Kronprinzen Maximilian Bilderzyklen im Schloss Hohenschwangau konzipiert hatte.³² Eng verbunden war Eitelberger schließlich – und das erscheint zentral – mit Karl von Stremayr, der von 1870 bis 1879 als Minister für Kultus und Unterricht in Wien wirkte. Als Unterrichtsminister schuf er ein eigenes Departement für Kunstangelegenheiten und berief Eitelberger als dessen Beirat zur außerordentlichen Dienstleistung ins Unterrichtsministerium.³³ Seine intensiv betriebene Anwerbung von qualifizierten Lehrkräften, etwa mittels gezielt vergebener Auszeichnungen und Förderungen sowohl im universitären Bereich als auch an der Akademie, wurde bereits in der Forschung behandelt.³⁴ Im Hinblick auf die Besetzung der Professur für Höhere Bildhauerei resümierte Stremayr nun anhand eines eindeutig an Eitelbergers Überlegungen angelehnten Argumentationsmusters:

*Unter den Künstlern Österreichs auf dem Gebiete der Bildhauerei ist der Mann nicht zu finden, welcher die erwähnte Aufgabe zu erfüllen vermochte. [...] Bei dieser Sachlage musste ich meine Aufmerksamkeit auf die hervorragenden Künstler des Auslandes, insbesondere Deutschlands richten und ich entschloss mich, mit dem rühmlich bekannten Münchener Bildhauer Kasper Zumbusch in Verhandlung zu treten, auf welche die Akademie in ihren beiliegenden Vorschlägen hingewiesen hatte, der mir auch von anderer fachkundiger Seite bestens empfohlen worden war [...].*³⁵

Dass hinter dieser fachkundigen Empfehlung das Votum Rudolf Eitelbergers stand, erscheint umso wahrscheinlicher, als er es war, der wiederum in Kontakt mit dem Bildhauer trat. Einem bislang unpublizierten Brief Eitelbergers an Zumbusch ist nun zu entnehmen, dass Eitelberger die ihm von dem Bildhauer kommunizierten Bedingungen, die dieser an die Annahme der Stelle in Wien knüpfte, an Unterrichtsminister Stremayr weiterleitete. Eitelbergers Vermittlerrolle ist damit unbestreitbar.³⁶

[12] Nicht zuletzt belegt ein Dankeschreiben, das Zumbusch unmittelbar nach seiner Ernennung zum Professor an Eitelberger richtete, dessen maßgebliche Leistung im Berufungsprozess des Bildhauers: "Gestern Abend erhielt ich meine Ernennung vom Ministerium. [...] Alles das habe ich Ihnen zu verdanken [...]."³⁷ Mit der erfolgreichen Besetzung der beiden Lehrstühle für Höhere Bildhauerei

³¹ Wagner, *Geschichte der Akademie*, 205.

³² Hyacinth Holland, "Christian Ruben", in: *Allgemeine Deutsche Biografie*, Bd. 29, Leipzig 1889, 413-415.

³³ Karl Köck, *Dr. Karl von Stremayr, in seinem Verhältnis zu Wissenschaft, Kunst und Industrie betrachtet*, unveröff. Diss., Universität Wien, 1950, 101.

³⁴ Vgl. Andreas Gottsmann, *Staatskunst oder Kulturstaat? Staatliche Kunstpolitik in Österreich 1848–1914*, Wien/Köln/Weimar 2017, 73-74.

³⁵ Vortrag Karl v. Stremayr, 19. April 1872, in: Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA), Unterricht Allgemein, Fasz. 2875, 1872.

³⁶ Rudolf Eitelberger an Caspar Zumbusch, 4. Mai 1872, in: C. v. Z. Privatarhiv, Wien. Bislang waren nur die Briefe Zumbuschs an Eitelberger in der Wienbibliothek bekannt; diese werteten Krause und Engel aus: Krause, *Plastik der Wiener Ringstraße*, 65 f. und Engel, "Rudolf von Eitelberger", 234 f.

empfand Eitelberger die Stadt Wien nun als ebenbürtig gegenüber den deutschen Bildhauerzentren.³⁸

Die Wiener Akademie als Ausbildungszentrum für Bildhauer aus dem Raum der Habsburgermonarchie

[13] Nach der Einrichtung und Besetzung der Spezialschulen für Bildhauerei konnte die Ausbildung nunmehr in zwei Etappen absolviert werden. Für die bereits existierende Vorbereitungsschule für Bildhauer, die seit 1865 unter dem Namen Allgemeine Bildhauerschule geführt wurde, war der Lehrinhalt gemäß § 4 des Hochschulstatuts von 1872 dahingehend definiert, dem Studierenden "Gelegenheit zur Erlangung jenes Grades von künstlerischer, sowohl allgemeiner als technischer Bildung zu geben, welche ihn zu selbständiger Übung eines der Hauptzweige der bildenden Kunst genügend vorbereitet."³⁹ Eine Aufnahme in die Schule setzte die Vorlage von Probearbeiten sowie eine Aufnahmeprüfung voraus.⁴⁰ Demgegenüber wurde die Aufgabe der Spezialschulen laut § 5 in der "Heranbildung der akademischen Jugend zu selbständiger künstlerischer Tätigkeit"⁴¹ gesehen. Die Voraussetzung für eine Aufnahme bestand in der Absolvierung der Allgemeinen Schule oder in einer Aufnahmeprüfung und der Präsentation von Proben im Fall einer andernorts erfolgten Ausbildung.⁴²

[14] In diesen künftigen Spezialschulen manifestierte sich nun weniger der bislang enge Austausch zwischen Deutschland und den deutschsprachigen Gebieten Österreichs, der sowohl in der von Eitelberger angesprochenen Konkurrenzsituation verwurzelt, als auch von nationalistisch geprägten Vorstellungen über die Vormachtstellung des Deutschtums forciert worden war. Vielmehr ermöglichte die Einrichtung der Spezialschulen ein von Wien ausgehendes produktives Netzwerk von Bildhauern innerhalb der gesamten Habsburgermonarchie. Eine Analyse der 52 Matrikelbücher der Bildhauerschulen an der Wiener Akademie der bildenden Künste in den Jahren 1873 bis 1910⁴³ belegt ihre Attraktivität als Ausbildungsort für junge Bildhauer aus dem Raum der gesamten Donaumonarchie.⁴⁴ Dieser Untersuchungszeitraum ergibt sich aus der Zeitspanne der Lehre von

³⁷ Brief Zumbuschs an Eitelberger, 05. Mai 1872, in: Wienbibliothek, H. I. N. 22792. Krause, *Plastik der Wiener Ringstraße*, 66; Engel, "Rudolf von Eitelberger", 235.

³⁸ Eitelberger, "Plastik Wiens", 122 f.

³⁹ Zit. nach Wagner, *Geschichte der Akademie*, 221.

⁴⁰ Wagner, *Geschichte der Akademie*, 222.

⁴¹ Zit. nach Wagner, *Geschichte der Akademie*, 222.

⁴² Zit. nach Wagner, *Geschichte der Akademie*, 222.

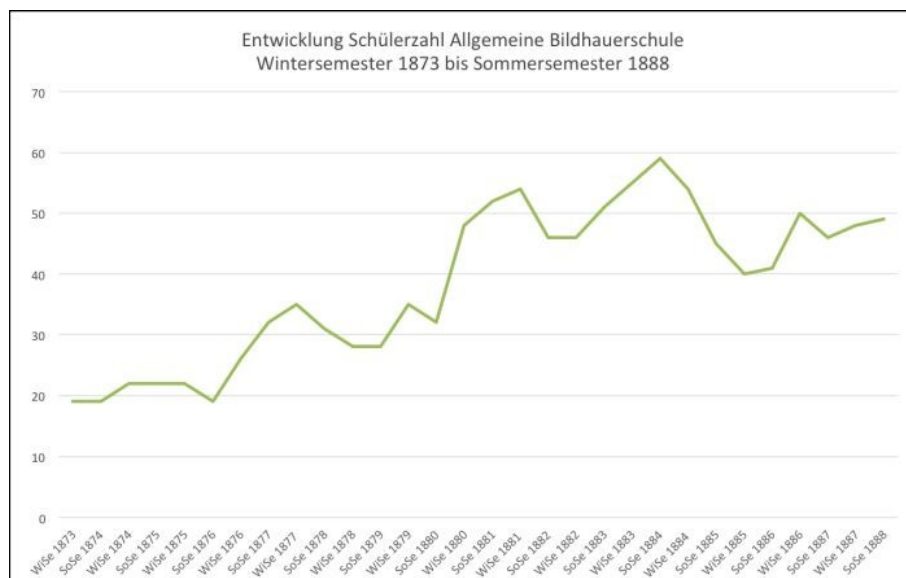
⁴³ Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien (UAAbKW), Matrikelbuch 92 (Wintersemester 1873) bis 143 (Studienjahr 1909/10).

⁴⁴ Die Bildhauerschule Zumbuschs behandelt die Autorin ausführlich im Rahmen ihrer Dissertation. In der Eigenpublikation der Akademie aus dem Jahr 1917 wurde eine Statistik zu den Schülern hinsichtlich Muttersprache, Herkunft und Religionsbekenntnis erstellt, die nur den Zeitraum zwischen 1892 und 1917 berücksichtigt und die Schülerzahlen aller Ausbildungszweige zusammenfasst: *Die K. K. Akademie der Bildenden Künste in den Jahren 1892–1917. Zum Gedächtnis des zweihundertfünfundzwanzigjährigen Bestandes der Akademie*, hg. vom Professorenkollegium, Wien 1917, 188-243. Eine in ungarischer Sprache verfasste Publikation befasst sich mit den ungarischen Schülern der Akademie zwischen 1726 und 1900: Fleischer Gyula, *Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián*, Budapest 1935. In ihrer Diplomarbeit von 2012 hat Marlies Mörth eine Statistik zu den Schülern Hellmers erstellt: Marlies Mörth, *Edmund Hellmer und die Bildhauerschule*

Caspar Zumbusch (Wintersemester 1873 bis Sommersemester 1901) und von Carl Kundmann (Wintersemester 1873 bis 1909/10).⁴⁵ Die Professur von Caspar Zumbusch wurde ab dem Studienjahr 1901/02 von Edmund Hellmer übernommen.

[15] Um die These über die zunehmende Anziehungskraft der Wiener Akademie für angehende Bildhauer durch die Gründung der Spezialschulen 1873 zu festigen, erscheint es zunächst sinnvoll, einen Blick auf die Entwicklung der Schülerzahlen an der Allgemeinen Schule zu werfen. Da bis zum Sommersemester 1888 für jedes Semester ein eigenes Matrikelbuch geführt wurde, ab 1888/89 allerdings nur noch ein Matrikelbuch pro Schuljahr angelegt wurde, ist die Entwicklung der Studierendenzahlen in zwei separaten Grafiken dargestellt:

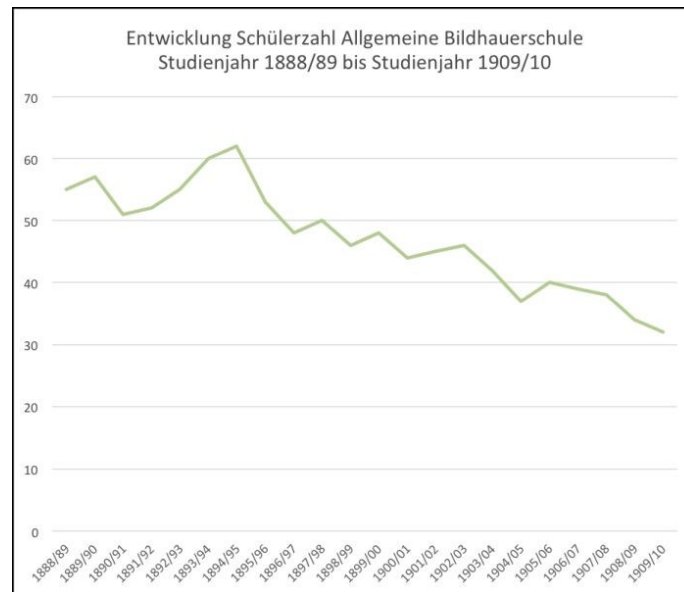
Die ersten beiden Grafiken zeigen vertikal die Entwicklung der Schülerzahlen an der Allgemeinen Schule und horizontal die Semester zwischen 1873 und 1888 beziehungsweise die Studienjahre von 1888/89 bis 1909/10 (Grafiken 1-2).



Grafik 1 Entwicklung der Schülerzahl an der Allgemeinen Bildhauerschule der Wiener Akademie der bildenden Künste, Wintersemester 1873 bis Sommersemester 1888 (© Autorin)

an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Diplomarbeit an der Universität Wien, 2012, http://othes.univie.ac.at/20378/1/2012-05-11_0305215.pdf (Zugriff 17.03.2021).

⁴⁵ Im Jahr 1910 lehrte Kundmann zusammen mit seinem Nachfolger Hans Bitterlich, der eine Probezeit von einem Jahr zu absolvieren hatte.



Grafik 2 Entwicklung der Schülerzahl an der Allgemeinen Bildhauerschule der Wiener Akademie der bildenden Künste, Studienjahr 1888/89 bis Studienjahr 1909/10 (© Autorin)

[16] Eine klare Steigerung der Schülerzahl an der Allgemeinen Schule ab dem Wintersemester 1873, also ab dem Zeitpunkt der Einrichtung einer vertiefenden Ausbildung an einer Spezialschule, ist bereits in Grafik 1 ablesbar. Während im Wintersemester 1873 genau 19 Schüler die Allgemeine Schule besuchten, waren es zehn Jahre später, im Wintersemester 1883, bereits 55 Schüler, was einem Anstieg von 189 Prozent entspricht. Eine Zunahme ist auch in der zweiten Grafik bis zum Studienjahr 1894/95 erkennbar: Während im Studienjahr 1888/89 insgesamt 55 Schüler zu verzeichnen sind, sind es sechs Jahre später im Jahr 1894/95 bereits 62 Schüler. Ab diesem Zeitpunkt ist wieder ein leichter, aber kontinuierlicher Rückgang an Schülern bis zum Jahr 1910 zu konstatieren. Die Frage, ob mit der Einführung der Spezialschulen 1873 auch die Zahl der Studierenden stieg, die sich in die Allgemeine Schule einschrieben, ist hiermit in jedem Fall positiv zu beantworten. Die Möglichkeit einer anschließenden Ausbildung in einer der neuen Spezialschulen hatte somit einen klaren Anstieg der Schüler in der Allgemeinen Schule zur Folge. Ursächlich für diese Entwicklung war neben dem Angebot eines vertiefenden Studiums auch die in Aussicht stehende hohe Auftragslage für Bildhauer durch den Ausbau der Wiener Ringstraße, mit der eine deutliche Steigerung der Attraktivität des Berufsstandes einherging.

[17] Nachdem das zunehmende Interesse von Studierenden an der Allgemeinen Schule mit der Etablierung einer darauf aufbauenden vertiefenden Ausbildung an den Spezialschulen festgestellt werden konnte, sind nun die Spezialschulen Carl Kundmanns und Caspar Zumbuschs in Relation zueinander zu betrachten. Kundmann hatte an der Akademie der bildenden Künste zwei Funktionen inne: Von 1872 bis zum Sommersemester 1876 leitete er die Allgemeine Bildhauerschule und, zunächst in Doppelfunktion, vom Wintersemester 1873 bis zum Studienjahr 1909/10 eine der beiden Spezialschulen. Rechnet man die Schüler dieser beiden Unterrichtszweige zusammen, so unterrichtete Kundmann in dem gesamten Zeitraum insgesamt 175 Schüler.⁴⁶ Die Anzahl der Schüler seiner Spezialschule allein betrug 132.⁴⁷ Demgegenüber leitete Zumbusch an der Akademie lediglich

⁴⁶ Wien, UAAbKW, Matrikelbuch 89 (ab Sommersemester 1872) bis Matrikelbuch 143 (Studienjahr 1909/10).

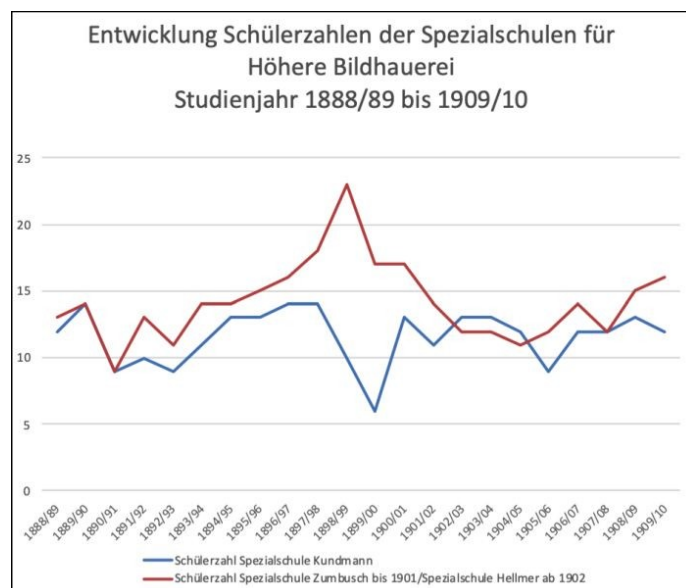
⁴⁷ Wien, UAAbKW, Matrikelbuch 92 (Wintersemester 1873) bis Matrikelbuch 143 (Studienjahr 1909/10).

eine Spezialschule und unterrichtete dort vom Wintersemester 1873 bis 1901 insgesamt 122 Schüler.⁴⁸ Stellt man die absoluten Schülerzahlen an den beiden Spezialschulen einander gegenüber, so erscheint der Unterschied zwischen den 132 Schülern Kundmanns und den 122 Schülern Zumbuschs marginal angesichts der Tatsache, dass Ersterer knapp zehn Jahre länger unterrichtete.

[18] Zwei weitere Grafiken geben Aufschluss über die Entwicklung der Schülerzahlen an den beiden Spezialschulen. Wiederum erfasst die erste Grafik den Zeitraum vom Wintersemester 1873 bis zum Sommersemester 1888 (Grafik 3), während die zweite Grafik die Studienjahre 1888/89 bis 1909/10 (Grafik 4) veranschaulicht.



Grafik 3 Entwicklung der Schülerzahl an den Spezialschulen für Höhere Bildhauerei, Akademie der bildenden Künste Wien, Wintersemester 1873 bis Sommersemester 1888 (© Autorin)



Grafik 4 Entwicklung der Schülerzahl an den Spezialschulen für Höhere Bildhauerei, Akademie der bildenden Künste Wien, Studienjahr 1888/89 bis Studienjahr 1909/10 (© Autorin)

⁴⁸ Wien, UAAbKW, Matrikelbuch 92 (Wintersemester 1873) bis Matrikelbuch 134 (Studienjahr 1900/1901). Maria Kolisko gibt eine davon abweichende Zahl an Schülern an, da sie auch jene Bildhauer berücksichtigt, die Zumbusch privat unterrichtete. Kolisko, *Zumbusch*, 123 f.

Die Grafiken nehmen den Zeitraum der Lehrtätigkeit Kundmanns (Wintersemester 1873 bis Studienjahr 1909/10) und Zumbuschs (Wintersemester 1873 bis Studienjahr 1900/01) beziehungsweise seines Nachfolgers Edmund Hellmer (Studienjahr 1901/02 bis Studienjahr 1909/10) in den Blick. Sie offenbaren, dass auch die Schülerzahlen beider Spezialschulen seit ihrer Gründung bis zum Studienjahr 1898/99 kontinuierlich zunahmen, in den Folgejahren bis 1909/10 aber leicht rückläufig waren.

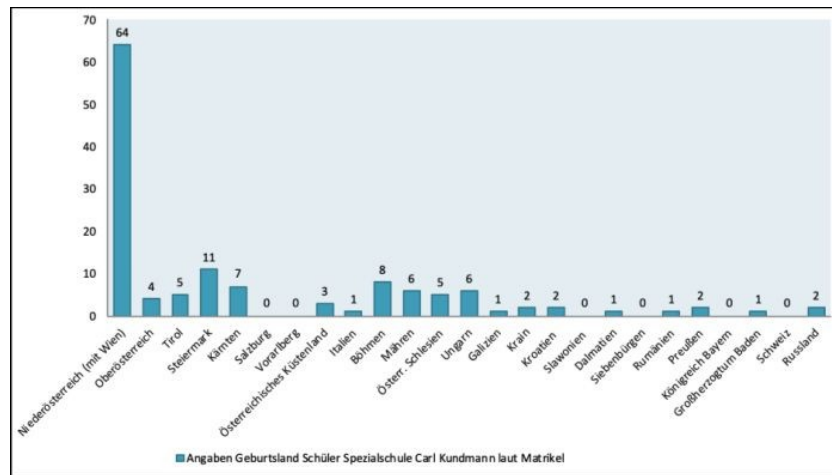
[19] Darüber hinaus wird ersichtlich, dass die Spezialschule Kundmanns (blaue Linie) von ihrer Einrichtung bis zum Wintersemester 1876 und nochmals im Studienjahr 1878/79 stärker frequentiert war als die Spezialschule Zumbuschs (rote Linie). Nach Abschluss der Allgemeinen Schule – deren Leitung Kundmann seit 1872 innehatte – traten die Schüler demnach eher in seine Spezialschule ein, was der Tatsache geschuldet sein mag, dass dieser seit dem Sommersemester 1872 auch die Leitung der Allgemeinen Schule innehatte. Somit wurden die Schüler bereits im Rahmen ihrer Grundausbildung von ihm unterrichtet und gedachten sichtlich, ihre Ausbildung bei ihm fortzusetzen. Demgegenüber war Zumbusch vor der Übernahme seiner Spezialschule im Wintersemester 1873 den Schülern als Lehrer noch unbekannt. Grafik 4 macht jedoch deutlich, dass die Schule Zumbuschs (rote Linie) ab dem Studienjahr 1879/80 bis zum Ende seiner Amtszeit im Jahr 1900/01 tendenziell stärker besucht war als jene seines Kollegen Kundmann (blaue Linie). Erst mit der Übernahme der Spezialschule Zumbuschs durch seinen Nachfolger Edmund Hellmer im Jahr 1901/02 glichen sich die Schülerzahlen der beiden nunmehr von Hellmer und Kundmann geleiteten Spezialschulen wieder an.

[20] Die höhere Frequenz der Schule Zumbuschs korrelierte mit einer hohen Zahl an Schülern, die aus den ehemaligen Kronländern nach Wien kamen, um von ihm unterrichtet zu werden. Da die Matrikelbücher Informationen zu Geburtsort und Geburtsland der Schüler inkludieren, kann mit Hilfe dieser Daten eine Statistik zur Herkunft der Schüler erstellt werden.⁴⁹ Als Basis für die Angabe zur Herkunft der Schüler dient dabei stets das in den Matrikeln eingetragene Geburtsland. Für die vorliegende Statistik wurden die in den Matrikeln eingetragenen zeitgenössischen Landesbezeichnungen übernommen.⁵⁰

[21] Wie die Statistik offenbart, stammte der Großteil der 132 Schüler der Spezialschule Carl Kundmanns (Grafik 5) aus Niederösterreich, zu dem bis 1920 auch Wien gehörte.

⁴⁹ Wien, UAAbKW, Matrikelbuch 92 (Wintersemester 1873) bis Matrikelbuch 143 (Studienjahr 1909/10).

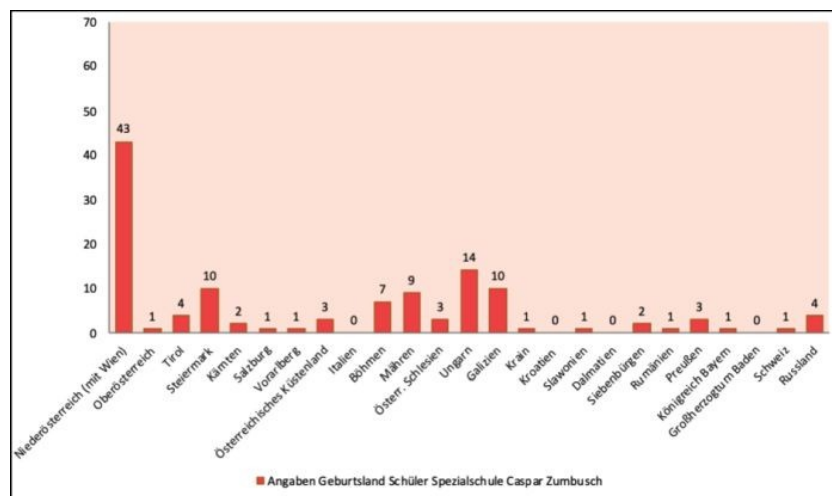
⁵⁰ In der Statistik habe ich auch eigene Spalten für Kroatien und Slawonien sowie für Siebenbürgen angelegt, da sich diese Länder – trotz ihrer Zugehörigkeit zum Königreich Ungarn ab 1867 bzw. 1868 – in den Matrikeln als Eintragung im Geburtsregister wiederfinden.



Grafik 5 Statistik zur Herkunft der Schüler an der Spezialschule von Carl Kundmann an der Wiener Akademie der bildenden Künste, Wintersemester 1873/74 bis Studienjahr 1909/10 (© Autorin)

Gleichzeitig ist eine Häufung von Schülern aus der historischen Steiermark,⁵¹ aus Kärnten, Böhmen sowie aus Mähren, dem Kronland Österreich-Schlesien und Ungarn zu konstatieren.

[22] Ein etwas anderes Bild zeichnet demgegenüber die Statistik zur Herkunftsverteilung der 122 Schüler Zumbuschs: Trotz einer etwas geringeren Schülerzahl kamen seine Eleven im Vergleich zu jenen Kundmanns zu größeren Teilen aus den Kronländern (Grafik 6).



Grafik 6 Statistik zur Herkunft der Schüler an der Spezialschule von Caspar Zumbusch an der Wiener Akademie der bildenden Künste, Wintersemester 1873/74 bis Studienjahr 1901/02 (© Autorin)

Während die Schülerzahl aus Böhmen, Mähren und Österreich-Schlesien bei beiden Lehrern mit insgesamt jeweils 19 Studenten ident ist und beide Lehrer ebenso jeweils drei Schüler aus dem österreichischen Küstenland unterrichteten, lehrte Zumbusch mehr als doppelt so viele Schüler aus dem damaligen Ungarn, nämlich 14 Eleven. Darüber hinaus verzeichnen die Matrikeln im Fall Zumbuschs zehn Schüler aus dem damaligen Galizien, das sich lediglich bei einem Schüler Kundmanns als eingetragenes Geburtsland findet. Erwähnenswert erscheinen auch die drei Schüler

⁵¹ Die historische Steiermark wird hier in ihren Grenzen vor 1919 verstanden und schließt damit auch die slowenische Steiermark ein.

Zumbuschs aus Siebenbürgen und dem restlichen Rumänien gegenüber einem einzigen Schüler Kundmanns aus diesem Gebiet.

[23] Ursächlich für den höheren Zulauf an jungen Bildhauern in die Schule Zumbuschs war sicher dessen Sieg im Wettbewerb um das wohl prominenteste Denkmalprojekt im Rahmen des Ringstraßenbaus – das Monument für Maria Theresia (Abb. 3).⁵² Bei dieser Konkurrenz setzte sich Zumbusch auch gegen seinen Mitbewerber und Lehrerkollegen Kundmann durch.



3 Caspar Zumbusch, Denkmal für Kaiserin Maria Theresia, 1875–1888, Wien. Am Postament: Vorderseite: DER KAISERIN-KÖNIGIN MARIA THERESIA; Rückseite: ERRICHTET VON FRANZ JOSEPH I. 1888. Den Standfiguren zugeordnete Beschriftungen: KAUNITZ; LICHTENSTEIN; HAUGWITZ; VAN SWIETEN; den Reiterfiguren zugeordnete Namen: DAUN; LAUDON; TRAUN; KHEVENHÜLLER; Beschriftung der Hochreliefs: STARHEMBERG; BARTENSTEIN; MERCY; HADIK; LACY; NADASDY; ECKHEL; PRAY; GLUCK; HAYDN; MOZART; GRASSALKOWICH; MARTINI; RIEGGER; SONNENFELS (Foto © Bwag/CC-BY-SA-4.0)

Dass sich dieser Auftrag für das Maria-Theresien-Denkmal wesentlich auf das Interesse an einer Ausbildung bei Caspar Zumbusch auswirkte, erscheint umso plausibler, als sein Siegermodell im Juni 1876 in der Rotunde der Wiener Weltausstellung präsentiert wurde.⁵³ Bereits im folgenden Studienjahr 1877/78 lässt sich ein tendenzieller Anstieg seiner Schülerzahlen konstatieren; dieser blieb über die Vollendung des Denkmals im Jahr 1888 – welche ihm die Erhebung in den Ritterstand einbrachte – hinaus bis zum Ende seiner Lehrzeit wirksam. Die Ausführung des Denkmals durch Zumbusch hatte durch die internationale Presse hohe Aufmerksamkeit generiert.⁵⁴ Diese Reputation darf demnach auch als ein Grund für die Resonanz und Mobilitätsbereitschaft vonseiten der Schüler

⁵² Für die anregende Diskussion in dieser Frage bedanke ich mich bei Niklas Kreuter.

⁵³ *Wiener Zeitung*, 20. Juni 1876, 12.

⁵⁴ Vgl. etwa den Bericht über die Präsentation von Zumbuschs Modell in der Weltausstellungsrotunde: *Kais. Königl. Schlesische Troppauer-Zeitung*, 21. Juni 1876, 1, sowie die Berichte über den Fortschritt des Denkmals im *Prager Tagblatt*, 22. November 1885, 2, und in der auch in Budapest erschienenen *Illustrierten Zeitung*, 8. Juli 1876, 11.

aus der gesamten Monarchie angesehen werden, zumal der Bildhauer ausgewählte Schüler auch zu Mitarbeitern an seinen Denkmälern für Maria Theresia und Ludwig van Beethoven ernannte.⁵⁵

Caspar Zumbusch als Lehrer und Förderer seiner Studenten

[24] In seiner Spezialschule förderte Caspar Zumbusch seine Schüler auf mehreren Ebenen, wie sich den anlässlich seines Todes getätigten Aussagen ehemaliger Schüler entnehmen lässt. Bei aller Verklärung ihres Meisters waren zwei wesentliche Elemente seiner Lehre für sie bestimmend: Einerseits forderte Zumbusch stets die eigenständige stilistische Entwicklung seiner Schüler ein, andererseits leistete er sowohl als Einzelperson als auch über seine Netzwerke Hilfestellungen, die ihren individuellen beruflichen Werdegang durch eigene Aufträge sicherstellen sollten. Demgemäß äußerte sich Theodor Charlemont, ein Znaimer Schüler Zumbuschs:

*Die Schüler konnten sich individuell entwickeln; jeder bewahrte seine Eigenart. Der Meister versuchte sich in das Denken und Fühlen des Schülers einzuleben und schützte die vornehmen Eigenschaften desselben vor drohenden Abwegen unter Hinweis auf die große Kunst der Hellenen.*⁵⁶

Mit dieser Beschreibung charakterisierte er die Ausbildungsstrategie Zumbuschs, die in der Absage an eine auf stilistische Homogenität abzielenden Lehre lag. Wenngleich das Ideal der Antike nicht verabschiedet werden durfte, lag die Definition seines Lehrkonzeptes demnach in der Forcierung einer eigenständigen Stilistik seiner Eleven. Bewusst oder unbewusst antwortete Zumbusch darin zugleich auf die Aktualität von Stilpluralismen und die sich abzeichnenden modernisierenden Tendenzen in der Bildhauerei im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.

[25] In einer posthumen Würdigung Zumbuschs verwies sein Schüler Hans Bitterlich auf eine zweite Rolle, die den Lehrer durch die Bereitstellung finanzieller Mittel sowie durch den Rückgriff auf seine eigenen Netzwerke als Förderer beschreibt:

*Professor v. Zumbusch war ein wirklicher Freund und ein warmer Förderer seiner Schüler. Keine noch so unangenehme Sache hätte ihn abhalten können, für jeden einzelnen seiner Schüler einzutreten. Er unternahm Reisen, er leistete materielle Opfer, er setzte sich mit seiner ganzen gewinnenden Persönlichkeit ein, wenn es galt, etwas für seine Schüler zu tun. Seine Brieftasche mußte er oft für jüngere Schüler, für Akademiker öffnen.*⁵⁷

[26] Mehrere Beispiele belegen die sich in den posthumen Würdigungen abzeichnende Charakterisierung Zumbuschs als tatkräftigen Unterstützer seiner Schüler: Als Mitglied jener Jury, die 1877 über die ausführenden Künstler der Fassadenplastiken des Wiener Rathauses zu entscheiden hatte, versorgte Zumbusch etwa seine Schüler Anton Brenek aus Brünn, Josef Fritsch aus Setzendorf in Schlesien und Edmund Hofmann Aspernburg aus Pest mit Aufträgen. Seine für die Lehre nach Wien übersiedelten Studenten band er damit gezielt in die großen Bauaufgaben der neu angelegten Ringstraße ein.⁵⁸

⁵⁵ Zu den Mitarbeitern am Denkmal für Maria Theresia vgl. die *Allgemeine Kunstchronik*, 19. Mai 1888, 522. Zu den Mitarbeitern an Zumbuschs Beethoven-Denkmal vgl. Carl von Lützwow, "Das Beethoven-Denkmal von Caspar von Zumbusch in Wien", in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 15 (1880), 250-252.

⁵⁶ Theodor Charlemont über Caspar Zumbusch, in: *Neue Freie Presse*, 30. September 1915, 11.

⁵⁷ Hans Bitterlich über Caspar Zumbusch, in: *Neue Freie Presse*, 30. September 1915, 11.

[27] Dass Zumbusch mittels Mobilisierung seiner Netzwerke aktiv in die Geschicke einzelner Schüler eingriff, belegt ein Brief des Bildhauers aus dem Jahr 1913 an den Obmann des in Meran zu errichtenden Andreas Hofer-Denkmal. Deziert wirbt Zumbusch darin für seinen Meraner Schüler Emmanuel Pendl,⁵⁹ der bereits in der "Historischen Kunst-Ausstellung" der Wiener Akademie der bildenden Künste von 1877 mit drei Werken präsent war.⁶⁰

*Das hohe Interesse, welches ich an unserer monumentalen Kunst nahm [...], drängt und ermutigt mich, in Angelegenheit des Andreas Hofer-Denkmal für Meran, zu folgender Äußerung: Die nähere Veranlassung dazu bietet mir eine Skizze des Denkmal, die mir der akad. Bildhauer Herr Emmanuel Pendl, zur Beurtheilung vorlegte. Der ganze Aufbau des Denkmal zeigt schon in der Skizze eine glückliche Gesamtwirkung, die in der Durchführung im Großen nur noch gewinnen kann. [...] Die sicherste Gewähr für das Gelingen eines Kunstwerkes ist, den richtigen Mann dafür zu haben!*⁶¹

Aufgrund der Empfehlung Zumbuschs wurde Pendl tatsächlich die Ausführung des Andreas Hofer-Denkmal überantwortet.

[28] Die Rolle des Netzwerkers nahm Zumbusch ebenso für seinen ungarischen Schüler Alajos Stróbl ein, den er in die Arbeit am Wiener Maria Theresien-Denkmal involvierte und den er letztlich auch Kaiser Franz Josef persönlich vorstellte.⁶² In einem bislang unpublizierten Brief bedankt sich Stróbl bei Zumbusch zudem für die ihm angebotene Gelegenheit, bei den Restaurierungsarbeiten an der Statue des Hermes von Praxiteles in Wien mitwirken zu dürfen:

*Die Nachricht von der Restaurierung des Hermes von Praxiteles hat mir unendliche Freude bereitet und kann ich meinen Dank zu Genüge nicht aussprechen für die Liebe und Sorgfalt derer Sie meiner gedacht. Ich bin für alle Fälle entschlossen, die Restaurierung unter Ihrer verehrten Leitung vorzunehmen [...].*⁶³

Die Statue des Hermes war 1877 durch deutsche Archäologen im Hera-Tempel von Olympia aufgefunden worden.

[29] Über seine Kontakte kam Zumbusch vielfach in Berührung mit jüngst ausgegrabenen Antiken, so fertigte er mit dem Archäologen Otto Benndorf für die Statue der *Nike von Samothrake* zwei Rekonstruktionsmodelle an⁶⁴ und referierte darüber im Rahmen der Donnerstags-Vorlesungen im k. k

⁵⁸ Vgl. dazu Traute Farbich-Görg, *Wiener Stolz. Die Rathaus-Skulpturen und ihre Modelle im Wien Museum. Katalog der Plastiken im Wien Museum*, hg. v. Wolfgang Kos, Wien 2003, 194 f.

⁵⁹ Zur Entstehung des Denkmal vgl. eine Gedenkschrift von 2014, die belegt, dass derartige Denkmäler noch heute von national ausgerichteten Gruppierungen politisch instrumentalisiert werden. Simon P. Terzer, *Das Andreas-Hofer-Denkmal in Meran 1914–2014*, hg. von der Schützenkompanie Meran in Zusammenarbeit mit dem Südtiroler Schützenbund, Meran 2014.

⁶⁰ *Katalog der Historischen Kunst-Ausstellung*, hg. v. Akademie der Bildenden Künste, Wien 1877, 9 und 21.

⁶¹ Brief Zumbuschs vom 31. Jänner 1913, in: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Historisches Archiv, Autografen, zit. nach Bernhard Maaz, *Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg*, Bd. 2, München 2010, 630.

⁶² Szatmári, "Zumbusch und das ungarische Kunstschaffen", 306.

⁶³ Brief von Alajos Stróbl an Zumbusch, 1881, in: C. v. Z. Privatarhiv, Wien.

⁶⁴ Vgl. Marianne Hamiaux, "The Winged Victory of Samothrace. Discovery and Restorations", in: *The Winged Victory of Samothrace. Rediscovering a Masterpiece*, hg. v. Marianne Hamiaux, Ludovic Laugier und Jean-Luc Martinez, Ausst.kat., Paris 2015, 72-89.

Österreichischen Museum.⁶⁵ Dass Zumbusch seine Schüler zu Restaurierungsarbeiten an Antiken heranzog, ist nicht nur als eine finanzielle Hilfestellung für seine Eleven zu werten, vielmehr kann diese Maßnahme auch als pädagogischer Schritt gesehen werden. Wenn Zumbusch, wie in dem Zitat von Charlemont erwähnt, seine Schüler stets mit dem Hinweis auf die "große Kunst der Hellenen" zu bilden versuchte, so ermöglichte die Auseinandersetzung mit jüngst entdeckten antiken Statuen dies in der unmittelbarsten Form.

[30] Eine enge Lehrer-Schüler-Beziehung zu einem weiteren ungarischen Eleven, Jozsef Roná, wurde bereits von der Forschung beschrieben. Zumbusch äußerte sich zu dessen eben gefertigten Reiterstandbild Prinz Eugens von 1897, das ursprünglich für die südungarische Stadt Senta (heute in Serbien) angefertigt werden sollte, letztlich aber in Budapest Aufstellung fand.

Zumbusch kam auch. Er tat wortlos einige Schritte um die Statue, wobei mir das Herz wie verrückt raste. Was wird er wohl dazu sagen? Er merkte, wie besorgt ich war [...] und lächelte mir wie ein Faun zu. "Eine großartige Leistung!" meinte er zu mir und klopfte mir auf die Schulter. "Ich bin stolz auf meinen Schüler! [...] Es ist ein schönes Gefühl, wenn ein Schüler, der zu großen Hoffnungen Anlaß gibt, es zu etwas bringt."⁶⁶

[31] Daneben bewahrheitete sich auch die von Bitterlich erwähnte Bereitschaft Zumbuschs, seine Schüler mit finanziellen Mitteln zu unterstützen, wie es der bislang unbekannte Brief seines Schülers Emmerich Alexius Swoboda, der sich dank eines Stipendiums gerade in Rom aufhielt, belegt:

Ich bitte mich vielmals zu entschuldigen, wenn ich erst heute, durch meine Abreise verhindert, meinen besten Dank für die am 18. d. M. an mich gelangte Geldsendung, [...] ausdrücke. [...] Der gütige, unschätzbare Beistand, dass Sie, hochverehrter Herr Professor, mir auf meinen ferneren Wegen versichern, die schönen, warmen Worte und Trost zu schenken und die aus Ihrem Munde für mich doppelten Werth haben, haben meinem Vertrauen auf die Zukunft und meinem Muth neue, kräftigende Nahrung zugeführt, [...].⁶⁷

[32] Die über Jahre hinweg aufrecht erhaltene Wertschätzung der Schüler für ihren Lehrer fand nicht zuletzt in einer anlässlich des 70. Geburtstages von Caspar von Zumbusch im Jahr 1900 angefertigten Plakette ihren Ausdruck, deren untere Hälfte die Unterschriften seiner zahlreichen Schüler zeigt (Abb. 4).

⁶⁵ *Monatsschrift für Kunst und Gewerbe* 14 (1879), 469.

⁶⁶ Zit. nach Szatmári, "Zumbusch und das ungarische Kunstschaffen", 306.

⁶⁷ Brief von Emmerich Alexius Swoboda an Zumbusch, 23. März 1881, in: C. v. Z. Privataarchiv, Wien.



4 Plakette zum 70. Geburtstag von Caspar Zumbusch, angefertigt von dessen Schülern, 1900. Bei den unterzeichnenden Schülern handelt es sich um Theodor Stundl, Johann Grieszfelder, Jakob Gruber, Ladislaus Mazur, Alfred Hofmann, Josef Müllner, Adolf Schnabel, Hugo Taglang, Richard Hadl, Adolf Pohl, Carl Langer, Walther Hopfgartner, Carl Perl, Rudolf Podany, Christian Plattner und Josef Mühr. Caspar Ritter von Zumbusch-Museum, Herzebrock (Nordrhein-Westfalen, Deutschland) (Identifizierung der Namen und Foto: Caroline Mang)

Schlussbemerkung

[33] Die 1873 erstmals besetzten Lehrkanzeln für Höhere Bildhauerei an der Wiener Akademie legten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts den Grundstein für die Entstehung einer eigenständigen und konkurrenzfähigen Wiener Bildhauerschule. In diesem Zusammenhang entwickelte und förderte insbesondere Caspar Zumbusch an seiner "Schule der monumentalen Plastik" ein hochproduktives Netzwerk auf dem Gebiet der Denkmalkunst, das im Raum der gesamten Habsburgermonarchie wirksam wurde. Die kulturhistorische Basis dieser Entwicklung bildete eine die Zeit des Deutschen Bundes überdauernde enge und zumeist ideologisch aufgeladene Verflechtung der deutschsprachigen Teile Österreichs mit Deutschland, die sich auch in der Auftragsvergabe an deutsche Bildhauer in Österreich niederschlug. Im Rahmen der Reform der Ausbildung für Bildhauer in Wien war für Rudolf Eitelberger allerdings vielmehr ein Konkurrenzdenken mit den deutschen Zentren der Bildhauerei die Triebfeder für das Projekt der Etablierung einer eigenständigen Wiener Bildhauerschule, der die jeweiligen Schulen in Berlin und Dresden lediglich Pate stehen sollten. So versteht sich diese Einrichtung der beiden neuen Spezialschulen für Bildhauerei in Wien als eine Autonomiebewegung und ein Versuch der Entkoppelung der österreichischen Bildhauerei von den bisher führenden Bildhauerzentren Deutschlands. Dass man nach den Erfolgen Caspar Zumbuschs in Wien sogar gezielt versuchte, seine deutsche Herkunft im kulturellen Gedächtnis umzuschreiben, belegen etliche Zeitungsberichte, die seine Identität und damit letztlich auch seine Schule als genuin österreichisch zu imaginieren versuchten:

*Professor Caspar Zumbusch zählt zu den bedeutendsten Bildhauern der Gegenwart. Seine Wiege stand nicht in Österreich, allein er fühlt sich, sofern die Kunst ein Vaterland hat, als Österreicher und wird mit Stolz auch als solcher von seinen Landsleuten betrachtet.*⁶⁸

⁶⁸ *Das Interessante Blatt*, 10. Mai 1888, 5. Siehe auch *Wiener Zeitung*, 1. Oktober 1915, 12: "Er ist einer der besten Österreicher gewesen." Auch in der *Österreichischen Kunst-Chronik* wird Zumbusch als "österreichischer

[34] An den beiden Spezialschulen für Höhere Bildhauerei – und dies ist insbesondere an den Schülern Zumbuschs abzulesen – wurde ab 1873 nunmehr ein eigenes, autonomes Netzwerk auf dem Gebiet der Bildhauerkunst innerhalb der Habsburgermonarchie etabliert. Die Statistik über die Herkunft der Schülerschaft offenbart deren Mobilitätsbereitschaft; somit spielte in diesem fruchtbaren Gefüge auch die vermeintliche Sprach- und Distanzbarriere innerhalb des Vielvölkerstaates keine Rolle mehr. Während sich die Rezeptionsbeziehung zwischen den deutschsprachigen Gebieten Österreichs und den deutschen Zentren der Bildhauerei als prägend für die österreichische Denkmalkunst der ersten Hälfte der 19. Jahrhunderts erwiesen hatte, wurden mit dem Aufbau der Wiener Spezialschulen für Bildhauerei ab dem letzten Jahrhundertdrittel verstärkt innermonarchische Netzwerke auf dem Gebiet der Bildhauerkunst geknüpft.

About the Author

Caroline Mang (BA, MA) studied art history in Vienna and Basel on several merit scholarships and graduated after completing a master's thesis on Karl Friedrich Schinkel's Schlossbrücke in Berlin, which was awarded the Kunsthistorische Gesellschaft Wien's Sir Ernst Gombrich Prize in 2017. From 2018 to 2019, she worked and taught as a university assistant at the Institute of Art History in Vienna. Since 2020 she has been working as a university lecturer and is pursuing her dissertation project on the Vienna school of sculpture in the 19th century.

Special Issue

Ingeborg Schemper-Sparholz and Caroline Mang, eds., *Vienna as a Sculptural Centre in the Long 19th Century. Current Research on Sculpture in Central Europe*, in: *RIHA Journal* 0260-0269 (10 July 2021), DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2021.1>.

License

The text of this article is provided under the terms of the Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0

