

Freunde der Monacensia e. V.
Jahrbuch 2011

Herausgegeben von Waldemar Fromm, Wolfram Göbel
und Kristina Kargl

Allitera Verlag

Redaktion: Kerstin Nußhart

BILDQUELLEN: Walter Hettche: 116 f.; Monacensia: 122 f.
Selma Urfer: 132; 136

Weiter Informationen über den Förderverein *Freunde der Monacensia e. V.*
unter www.monacensia.net

Juli 2011
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2011 Freunde der Monacensia e. V., München
Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink
Herstellung: Books on Demand GmbH, Norderstedt
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-171-9

Andreas Kühne

Auffliegende Vogelschwärme

Rolf Nida-Rümelin zum 100. Geburtstag¹

Wenn es noch irgendeines Beweises bedurft hätte, dass es in der Kunst keinen Fortschritt gibt, dann ist es der Fund eines aus Elfenbein geschnitzten kleinen Mammuts, das im Jahr 2006 in der Vogelherdhöhle in der Schwäbischen Alb ausgegraben wurde – eine ca. 32 000 Jahre alte, noch am Anfang des menschlichen Kunstschaffens stehende, atemberaubend schöne und formvollendete Plastik.

Wenn wir uns vom Paläolithikum ausgehend – ohne weitere Zwischenstationen – der Moderne des 20. Jahrhunderts zuwenden, begegnen wir einer großen Zahl von formverwandten Plastiken. Beispielsweise einem kleinen, goldbraun patinierten »Jungbären« aus Bronze von Rolf Nida-Rümelin. Sowohl durch die Reduktion auf das Wesentliche als auch seine Abmessungen, 5 x 10 x 7 cm, besitzt er eine gewisse formale Ähnlichkeit mit dem steinzeitlichen Mammut. Ein wesentlich größeres Exemplar lagert übrigens vor dem Kinderplanschbecken im Münchner Prinzregentenbad. Doch die phänomenologische Nähe sollte uns nicht zu vorschnellen Schlüssen verleiten.

Im Gespräch mit Rolf Nida-Rümelin – ich hatte leider nur zweimal die Möglichkeit und das Vergnügen mit ihm über Kunst zu reden – merkte man schnell, dass er ein Leben lang über die grundlegenden Probleme von Form und Inhalt der bildhauerischen Arbeit nachgedacht hatte. Dennoch äußerte er sich in der Öffentlichkeit nicht in programmatischer Weise über die eigene künstlerische Arbeit. Eine solche verbale Ent-Äußerung entsprach seinem Selbstverständnis als Künstler nicht. Was ihn nicht daran hinderte, im vertrauten Kreis von Freunden und Kollegen lebhaft, anregend und dezidiert über gestalterische Probleme zu diskutieren. Der Anlass für das wahrscheinlich einzige Mal, dass er vor einem größeren Publikum über seine Arbeit gesprochen

¹ Die Rede wurde am 17. Juni 2010 im Münchner Literaturarchiv Monacensia gehalten.

hat, war die Enthüllung seiner Plastik »Brieftaubenschwarm« vor dem Siemens-Firmengebäude in Witten im Jahr 1981. Die Rede wurde von den Teilnehmern mit großem Interesse aufgenommen, aber sie blieb ein singuläres Ereignis, und sie ist nicht erhalten.

In einem Fall – dem einzigen mir bekannten – hat sich Rolf Nida-Rümelin in Form eines Kommentars zu wesentlichen Gestaltungsprinzipien und Inhalten seines Werkes geäußert. Der Anlass war eine von ihm geschaffene Altargruppe für die von Franz Lichtblau 1963 in Coburg-Hut gebaute evangelische Johannes-Kirche. In Zusammenarbeit mit dem Architekten und der Gemeinde hatte Rolf Nida-Rümelin als Thema eine in der bildenden Kunst selten gestaltete Szene aus dem Johannes-Evangelium gewählt. Die Szene nämlich, in der sich – nach einer »harten Rede« – viele seiner Anhänger von ihm abwandten und auch die Apostel tief verunsichert waren.²

Rolf Nida-Rümelin schrieb dazu: »Wenn man dem geistigen Gehalt eines solchen Geschehens gerecht werden will, darf man nicht vom Erzählerischen her darstellen wollen; denn das ergäbe bestenfalls eine gute Illustration – auch nicht von außen gesehen beobachtet; denn wir werden sonst nur zum Reporter. Wir wollen weder eine Illustration noch eine Reportage. Wir müssen uns schon selbst mitten in das Problem hineinstellen und als Beteiligte formen und aussagen. [...] Vielleicht ist es gerade unserer Zeit vorbehalten, diesen dramatischen Punkt in der geistigen Leidensgeschichte Jesu darzustellen – gerade ihn besonders herauszuheben – neu als Frage zu stellen, nicht stagnierend in den altüberlieferten Formen.«³

Kristallisationskeim, Zentrum und Ziel des in mehr als sechs Jahrzehnten gewachsenen Werkes von Rolf Nida-Rümelin war die menschliche Gestalt. An ihr sind die großen Linien ablesbar, die sich durch sein gesamtes Schaffen hindurch verfolgen lassen: der menschliche Körper und die menschliche Physiognomie als Modell für die den Akt, die Büste, die Stele, das Porträt, die Figurengruppe, das Relief und nicht zuletzt – den Medaillenschnitt. Natürlich galt sein bildnerisches Interesse auch anderen Formen als denen des menschlichen Körpers, darunter vor allem der Darstellung von Tieren – die er liebte und die er nicht müde wurde zu beobachten – sowie von abs-

² Neues Testament, Ev. Johannis, 6, 42–69.

³ Nida-Rümelin, Rolf: *Gedanken des Künstlers zur Gestaltung der Altarwand, in: Festschrift zur Weihe der Johannes-Kirche, Coburg-Hut/Wüstenahorn, am Sonntag Rogate, dem 3. Mai 1964. Coburg 1964, S. 23.*

trakten Gebilden. »Dass Nida-Rümelin Tiere liebt« schreibt Dorothea Roth, »viel Zeit auf ihr Studium verwendet hat, überhaupt sich als Meister im Beobachten erweist, zeigt die Vielgestaltigkeit seiner Tierplastiken.«⁴ Die mehrfach variierten, auffliegenden Vogelschwärme gehören zu den von Vielen bewunderten, für sein Schaffen charakteristisch gewordenen Arbeiten. In ihrer luziden, von aller Erdschwere befreiten Form, können sie als Metaphern der Freiheit gesehen und gelesen werden.

Aber die Gestalt des Menschen beherrscht in einem sowohl formalen als auch geistigen Sinn sein Werk – die freien Arbeiten ebenso wie die Plastiken, die er für den öffentlichen und den sakralen Raum geschaffen hat.

Die Entscheidung, am Menschen als dem wichtigsten Gegenstand des eigenen Schaffens festzuhalten, hat für Rolf Nida-Rümelin nie ernsthaft in Frage gestanden. Dabei dürfte er vom künstlerischen Klima an der Berliner und an der Münchner Kunstakademie ebenso beeinflusst worden sein, wie von seinem Elternhaus.

Sein erster Lehrer war sein Vater, der Bildhauer Wilhelm Nida-Rümelin (1876–1945), der in Nürnberg als Professor lehrte. Beim Vater wurden vor allem die handwerklichen Techniken erlernt und geübt: das freie Herausschlagen aus dem Stein, der freie Aufbau von Keramiken, das Holzschnitzen, der Bronzeguss (Wachsausschmelzverfahren), das Auftragen in Stuck, der Gerüstbau und der Gipsguss. »Zur Übung des Sehenlernens«, schreibt er in einem sehr gedrängten Lebenslauf, »wird Zeichnen und immer wieder Zeichnen, möglichst nach sich bewegenden Objekten (Tieren) verlangt. Mitarbeit an monumentalen Arbeiten, insbesondere Kartonzzeichnung für Groß-Fresken und Mitarbeit an den Fresken selbst.«⁵

Mit zwanzig Jahren ging er zum Studium an die Berliner Akademie zu Ludwig Gies (1887–1966) und zwei Jahre später zu Bernhard Bleeker (1881–1968) an die Münchner Akademie der Bildenden Künste. Seit 1934 lebte er in München als selbständiger Bildhauer und wurde im gleichen Jahr mit dem Österreichischen Staatspreis ausgezeichnet. Sein erster öffentlicher Auftrag war keine Plastik, sondern der Entwurf und die Ausführung eines großen Freskos für das Münchner Jagdmuseum mit der Fauna der Eiszeit, das heißt mit Mammut, Riesenhirsch,

⁴ Zit. nach: Kiessling, Hans: *Begegnung mit Bildhauern. Münchner Kunstszene 1955–1982. Mit einem Vorwort von Karl Ude*. St. Ottilien 1982, S. 412.

⁵ Zit. nach Sansoni, A.: *Rolf Nida-Rümelin*, in: *Der Naturstein. Fachzeitschrift für Steinmetzen u. Steinbildhauer* 21 (1966), Heft 7, S. 285.

Wisenten und Höhlenbären in natürlicher Größe.⁶ Das handwerkliche Rüstzeug für einen solchen Auftrag hatte er in der Werkstatt seines Vaters erworben.

Nach sechs Jahren Kriegsdienst in der Wehrmacht und seiner Flucht aus russischer Kriegsgefangenschaft im Juni 1945 kehrte Rolf Nida-Rümelin in das zerstörte München zurück. Auch sein Schwabinger Atelier war von einer Bombe getroffen worden; fast alle der vor dem Krieg entstandenen Arbeiten und Hunderte von Zeichnungen waren vernichtet. Im Hildebrandhaus, wo sein Vater nach seiner Emeritierung in Nürnberg gearbeitet hatte, fand er in dessen ehemaligem Atelier ein neues Refugium. Hier lernte er auch seine spätere Frau Margret kennen, die er im September 1951 heiratete.

Ludwig Gies und Bernhard Bleeker, neben dem Vater die beiden wichtigsten Lehrer, beschreiben gleichermaßen auch die beiden stilistischen Pole, zwischen denen sich das Werk von Rolf Nida-Rümelin entwickelt hat. Gies, der heute vor allem als Schöpfer des Bundesadlers im Plenarsaal des Deutschen Bundestages bekannt ist, verkörpert dabei den expressionistischen Part, die stark bewegte, dynamische Plastik, die bis zum Grotesken gesteigerte Verkürzung, Verzerrung und Torsion von Gliedern und plastischen Volumina. Sein historischer Bezugspunkt war die mittelalterliche Plastik.

Am anderen Ende des Spektrums steht – in der Nachfolge von Adolf von Hildebrand – Bernhard Bleeker. Ein zweifellos guter Bildhauer, dessen Auffassung von einer abgeklärten, auch nach dem Aufbruch in die künstlerische Moderne noch kanonischen griechisch-römischen Antike es den Nationalsozialisten allerdings leichter machte, sein Werk für ihre kunstpolitischen Zwecke zu instrumentalisieren.

Im Unterschied zu Bleeker hat Nida-Rümelins Klassizität nichts Klassizistisches an sich. Die Antike ist für ihn innere Nähe, nicht äußeres Vorbild. Eine weitere Eigenschaft, die Rolf Nida-Rümelin wohltuend von den Klassizisten unterscheidet, ist sein Humor – eine Qualität, die in der Kunst der Moderne nicht eben weit verbreitet ist. Dieser Humor ist sicher einer der Gründe dafür, warum auch seine großen, repräsentativen Plastiken nie ein hohles Denkmalpathos ausstrahlen und seine an vielen öffentlichen Plätzen aufgestellten Werke vom Publikum angenommen wurden und angenommen werden. Insbesondere von den Kindern.

⁶ Das Fresko befand sich im früheren Münchner Jagd-Museum in Schloss Nymphenburg und wurde später übermalt.

Die 1817 von Goethe, ganz im Sinne der europäischen Kunsttradition formulierte Überzeugung, der Hauptzweck der Plastik sei es, »dass die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde«⁷, war spätestens zu Beginn der Moderne fragwürdig, mindestens aber zu einem Gegenstand kritischer Reflexion geworden. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs – in der Zeit, in der Rolf Nida-Rümelin einen Neuanfang gewagt hat – herrschte in der westeuropäischen und nordamerikanischen Kunst das Paradigma, die Eliminierung des Menschen als Gegenstand der Kunst sei der Indikator einer fortgeschrittenen Ästhetik. Die Schärfe der damaligen Debatten ist vor dem Hintergrund der heutigen Kunst, die sich vor allem durch Pluralität auszeichnet, kaum mehr nachvollziehbar.

Doch eine Reihe von namhaften Malern, Grafikern und Bildhauern hatte sich diesem Diktum nicht unterworfen. »Mit der dreidimensionalen Form als einem Ausdrucksmittel der Menschen gegenüber sich selbst, der Natur und der Umwelt kann immer noch sehr viel erreicht werden«, schrieb damals Henry Moore. »Aber«, fuhr er fort, »ich glaube nicht, dass wir uns jemals weit von dem Ding entfernen werden oder entfernen sollten, das schließlich die Grundlage aller Plastik ist: dem menschlichen Körper.«⁸

Rolf Nida-Rümelin war nicht versucht, die von Ortega y Gasset schon 1925 konstatierte und analysierte *Deshumanización del arte*, die Vertreibung des Menschen aus der Kunst, nachzuvollziehen.⁹ Für das Zeitgeistige und Marktgängige war in seiner formbewussten Kunst kein Raum. Auch wenn er – als ein Künstler der Moderne – nach Reduktion, nach Vereinfachung und Verdichtung strebte, wurde er kein Minimalist. Seine Plastiken konzentrieren immer Leben in ihren Stein- und Metallkörpern.

Auch seine Abstraktionen sind keine einfache Übersetzung der organischen Form in die geometrische, sondern eine Transformation, wie sie Norbert Knopp in einer Einführung in das Werk von Rolf Nida-Rümelin beschrieben hat: »Ziel ist vielmehr, einen zusammenhängenden Fluss der Formen von der leicht bewegten Oberfläche bis zum sich fast ablösenden Einzelgebilde und zur Großform herzustellen. Dies erfordert ein Weglassen, das andererseits ein Akzentuieren zur Folge hat,

⁷ Zit. nach Trier, Eduard: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. Berlin ⁵1999 S. 195.

⁸ Zit. nach Trier 1999⁵, S. 204.

⁹ Siehe Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*. Ed. Gloria Rey Fardalos. Madrid 2009.

eine behutsame Konzentration auf das Wesentliche; ein Charakterzug, der sein ganzes Werk bestimmt.«¹⁰

Wesentlich für sein Werk ist der Ausdruck menschlicher oder tierischer Befindlichkeit, der in den Urformen der Plastik wie dem Stehen, Sitzen, Liegen, Hocken und Knien formuliert wird und weitgehend absieht von historisch-akzidentiellem Beiwerk. All diese sich kämpfenden, lesenden, liegenden, schlafenden, sich balgenden, spielenden, radschlagenden und auffliegenden Körper sind plastische Manifestationen eines Willens zu klaren Formen und zu einem Wirklichkeitsausdruck, der über die Mimesis hinausgeht.

Dieser Wille spiegelt sich auch in einem Schaffensbereich wider, der ihn über viele Jahre hinweg mit immer neuer Intensität beschäftigt hat: dem plastischen Porträt. Über das Erreichen einer bloß äußerlichen Ähnlichkeit hinaus, deckte er mit der Form wesentliche Eigenschaften der von ihm Porträtierten auf. Die charakteristischen Züge werden dabei hervorgehoben und die weniger wichtigen, die den Betrachter stören oder ablenken würden, weggelassen. Zu den vielen von ihm Porträtierten gehören die Schriftsteller Hellmuth von Cube, Erich Kuby und Hans Rehberg, der Physiker Walther Gerlach, der Philosoph Wolfgang Stegmüller und der Geigenvirtuose Dénes Zsigmondy. Im Jahr 1950 kam auch der damalige bayerische Kultusminister Alois Hundhammer zu mehreren Porträtsitzungen zu ihm ins Atelier. Im Ergebnis dieser Sitzungen entstand ein eindrucksvolles Porträt Hundhammers aus Muschelkalk – eines der wenigen Steinporträts von Rolf Nida-Rümelin.

Die vielen, von Rolf Nida-Rümelin geschaffenen Zeichnungen sind teilweise Vorstudien für plastische Arbeiten – wie die lebendigen und humorvollen Zeichnungen zu den Reliefs »Der Geizhals« und »Der Verschwender« für die Volksbank in Füssen – oder autonome lineare Formulierungen. Sie besitzen ihre eigene Ästhetik. Sie ergänzen und bereichern das plastische Werk, aber sie wollen nicht an dessen Stelle treten.

In einer Laudatio auf Rolf Nida-Rümelin von Stefanie Hermann heißt es: »Die Künstleringenieure der Renaissance vereinigten in sich künstlerische und technische Fähigkeiten. Ein Künstleringenieur in diesem Sinne ist Rolf Nida-Rümelin. Die sichere Beherrschung des

¹⁰ Knopp, Norbert [Hrsg.]: *Rolf Nida-Rümelin. Plastiken. Einführung von Norbert Knopp*. München 1980, S. 8.

Handwerklichen schafft ihm die volle künstlerische Freiheit. So entsteht jedes Werk entsprechend der gestellten Aufgabe und beabsichtigten Wirkung in der weiten Spannweite vom massiven Block bis zum filigranen Gebilde.«¹¹ Obwohl man einwenden kann, dass die politischen, zivilisatorischen und kulturellen Bedingungen, unter denen ein Künstler wie Rolf Nida-Rümelin tätig war und tätig sein musste, grundverschieden waren von denen der italienischen oder deutschen Renaissance, kann man diese Sätze in einem metaphorischen Sinne nur unterstreichen. Rolf Nida-Rümelin besaß diese beiden besonderen Begabungen und Fähigkeiten: die für das Gestalterisch-Künstlerische und die für das Technisch-Handwerkliche. Und er konnte beide erfolgreich miteinander verbinden.

In einem vorläufigen Werkverzeichnis der Arbeiten von Rolf Nida-Rümelin sind 83 Skulpturen und Reliefs verzeichnet, die sich allein in München im öffentlichen und privaten Raum befinden.¹² Ganz zu schweigen von denen, die in seinem Oberföhringer Atelier aufbewahrt werden.

Besonders die Plastiken im öffentlichen Raum zeugen von Rolf Nida-Rümelins Fähigkeit, große Formen schaffen zu können, die mit dem umgebenden Raum korrespondieren und eine organische Beziehung zu ihrer städtebaulichen, architektonischen oder landschaftlichen Umgebung herstellen.

Angesichts des erstaunlich breitgefächerten, unvermindert lebendigen und – ungeachtet aller Zeitbedingtheit – originellen und eigenständigen Werks von Rolf Nida-Rümelin gewinnt die Bedeutung von Goethes vielzitiertem Satz über die Bildhauerkunst aus dem Aufsatz »Über Laokoon« (1797) eine aktuelle und individuelle Bedeutung: »[Sie] wird mit Recht so hochgehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt.«¹³

¹¹ Zit. nach: Kiessling, Hans: *Begegnung mit Bildhauern. Münchner Kunstszenen 1955–1982. Mit einem Vorwort von Karl Ude*. St. Ottilien 1982, S. 412.

¹² Nida Rümelins Brunnen im Münchner Raum sind beschrieben in: Bistrizki, Otto Josef: *Brunnen in München*. München 1974², S. 100, Nr. 75 et al.

Einige seiner anderen Plastiken im öffentlichen Raum sind beschrieben in: Roettgen, Steffi [Hrsg.]: *Skulptur und Plastik auf Münchens Straßen und Plätzen. Kunst im öffentlichen Raum 1945–1999*. Puchheim 2000, S. 51 et al.

¹³ Goethe, Johann Wolfgang von: Über Laokoon, in: *Goethes Werke in zwölf Bänden*, Bd. 11. Weimar 1988, S. 83.