



Monika von Wilmowsky; Ernst Rietschel als Bildhauer. Mit einem Katalog der Bildwerke. Bd. 1: Leben und Werk. Bd. 2: Werkverzeichnis (LETTER Schiften Band 22); Köln: LETTER Stiftung 2017; Bd.1: 174 + 57 S., 32 s/w- u. 106 farb. Abb.; Bd. 2: 604 S., 1.036 s/w-Abb.; 2 Bände im Schuber mit DVD-Rom mit Katalog- und weiteren Abbildungen; ISBN 978-3-930633-17-3; € 228

Bevor Monika von Wilmowsky sich mit dem Dresdner Bildhauer Ernst Rietschel (1804–1861) beschäftigte, äußerte sie sich in drei größeren Abhandlungen zur politischen Ikonografie deutscher Denkmäler wie der Kaiserpfalz in Goslar, dem Kyffhäuser und dem umgebauten Berliner Zeughaus, also zu Bau- und Kunstdenkmälern des späten 19. Jahrhunderts.¹ Parallel dazu, ab 1976, widmete sie sich dem Dresdner Bildhauer Ernst Rietschel und einzelnen seiner Werke. Vor allem beschäftigte sie sich mit den Zeichnungen Rietschels, die sie 1995 in einem Werkkatalog edierte.² Auch in späteren Jahren befasste sich von Wilmowsky mit einzelnen Aspekten von Rietschels Werk.³

Der im sächsischen Pulsnitz geborene Bildhauer genoss zunächst in Dresden an der Akademie und dann bei Christian Daniel Rauch in Berlin seine Ausbildung. Schon 1832 erlangte er die Professur für Bildhauerei an der Dresdner Kunstakademie und besaß eine Werkstatt mit vielen Schülern und Gehilfen, die er auch für die zahlreichen öffentlichen Denkmalaufträge, ebenso wie für die bauplastischen Aufgaben an gerade erbauten Gebäuden, mit denen er betraut wurde, auch dringend benötigte.

1 Monika Arndt (=Schulte-Arndt, von Wilmowsky), *Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine ikonographische Untersuchung*, Hildesheim 1976 (Diss. Göttingen 1976); dies., „Das Kyffhäuser-Denkmal. Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Zweiten Kaiserreichs“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 40 (1978), S. 75–127; dies., *Die Ruhmeshalle im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preußens nach der Reichsgründung* (Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, hrsg. vom Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz – Landeskonservator, Beiheft 12), Berlin 1985.

2 Monika Arndt, *Ernst Rietschel als Zeichner. Mit einem Werkkatalog*, Mainz 1995.

3 Monika Arndt, „Charon als Reiter. Anmerkungen zu einem durch Goethe vermittelten Bildthema“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1991, S. 217–242; dies., *Künstler und Kunstfreund im Gespräch. Ernst Rietschel und Carl Schiller. Briefwechsel 1847–1859* (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart 1), Berlin 1991; Ernst Rietschel, *Jugenderinnerungen*, hrsg. von ders., erw. Aufl., Leipzig 2002; dies., „Ernst Rietschel als Zeichner“, in: *Ernst Rietschel 1804–1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers*, hrsg. von Bärbel Stephan, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlung Dresden, Skulpturensammlung, München und Berlin 2004, S. 119–128, 282–302, Kat.-Nr. 77–93; dies., „»Matthiä meine Büste angefangen...«. Zu einer wiedergefundenen Bildnisbüste Ernst Rietschels“, in: *Museums-Journal. Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam* 20 (2006/3), S. 38–40; dies., „Ernst Rietschel – Bildnisse des Dresdner Künstlerkreises um Robert und Clara Schumann“, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium »Robert und Clara Schumann in Dresden – biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte« in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*, hrsg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg (Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jahrhundert von Hans-Günter Ottenberg 1), Köln 2010, S. 425–447.

Zu seinen berühmtesten Eleven gehörten unter vielen anderen die Bildhauer Adolf Donndorf und Ernst Julius Hähnel.

Neben den Berliner Bildhauern Johann Gottfried Schadow (1764–1850) und Christian Daniel Rauch (1777–1857) gehört Ernst Rietschel zu den bedeutendsten Bildhauern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Jedoch zählt Rietschel (1804–1861) schon zu einer anderen Generation, die die klassizistische Gestaltungsweise überwunden hat und der in seinen Werken eher eine lebendige, an der Realität orientierte Formensprache und Ausdrucksweise anstrebte. Man könnte sagen, dass er, obwohl hauptsächlich in Sachsen tätig, die Berliner Bildhauerschule Schadows und Rauchs weiterentwickelte und mit Ernst Julius Hähnel gemeinsam die Dresdner Bildhauerschule begründete.

Monika von Wilmowsky hat mit dem vorliegenden Werkverzeichnis ihre Arbeiten über Rietschel und sein Werk zu einem krönenden Abschluss gebracht. Nicht allein, dass sie weit über 200 Werke, auch verschollene, nur quellenmäßig belegte, zerstörte oder durch Vandalismus und Diebstahl verlorene Skulpturen, Reliefs und Bildnisbüsten in dem Katalog zusammengetragen, sondern auch das Leben und Wirken Rietschels in dem kulturellen Umfeld seiner Zeit sichtbar gemacht hat.

Der biografische Abriss im ersten Band der Gesamtpublikation ist mit mehr als 130 Abbildungen bebildert. Gut und teilweise sogar spannend lesbar, breitet die Autorin in 10 Kapiteln ihre Kenntnisse über den Forschungsstand und über die neuen Ergebnisse zu Rietschels Leben und Werk aus: Die Dresdner Studienjahre (15–17), die Lehrzeit bei Christian Daniel Rauch in Berlin (18–25), seine Lehrtätigkeit und das eigene Atelier in Dresden (25–29), die Schüler und Gehilfen (30–50), die Arbeitsweise (50–54) und die vom Bildhauer benutzten Werkstätten für die verschiedenen Materialien wie Sandstein, Marmor, Metall, Porzellan und Gips (54–62), dazu die bildnerischen Werke im Überblick (62–90: Denkmäler, Porträtbüsten und Bildnisreliefs, Grabmäler, baugebundene Arbeiten, Idealplastik, Werke der angewandten Skulptur, Restaurierungen und Ergänzungen von Bildwerken). In einem *Epilog* (87–90) listet von Wilmowsky die Aufbewahrungsorte seiner Werke und die Ausstellungen auf. Ergänzt werden diese einzelnen Abschnitte durch eine Übersicht der Biografie des Bildhauers (91–129) und seines Nachwirkens bis in das Jahr 2004. Hier bedauert die Autorin zu Recht, dass das schon durch den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit reduzierte Werk des Bildhauers nach einer Wechselausstellung 2004 in den Schauräumen des Dresdener Albertinums nicht mehr zu finden ist, sondern ‚ausgemustert‘ in den Magazinen schlummert!

Im ersten Band sind unter der Überschrift *Bibliographie* auch die verwendeten Abkürzungen (130), die Siglen (131), die abgekürzt zitierten archivalischen Quellen (132), die abgekürzt zitierte Literatur (133–170) und der Abbildungsnachweis (171–173) enthalten. Ebenso sind in diesem Band die Register, leider ohne Seitenzahl, sondern nur mit dem Vermerk *Index* zu finden. Dazu gehören das Werkverzeichnis, die Gattungen, Techniken, Materialien, die Standorte und Provenienz, die Gießereien, Manufakturen und Einzelpersonen sowie ein Register der Ikonografie. Besonders wichtig für den Benutzer sind vor allem das Personen- (198–217) und das Ortsregister

(218–231). Die anderen, vielleicht zu detailliert aufgeschlüsselten Register und Anhänge und vor allem deren Reihenfolge sind etwas verwirrend und tragen leider wenig zu einer einfachen Handhabung des Werkverzeichnisses bei!

Im zweiten Band, dem eigentlichem Katalog oder Werkverzeichnis, wird jedes Werk eines Werkkomplexes in chronologischer Folge mit den zeichnerischen und plastischen Entwürfen, den verschiedenen Fassungen und Modellen, Hilfs- und Ausführungsmodellen, den Abgüssen, Wiederholungen und Reduktionen, den Varianten in Form und Material aufgeführt. Die von der Autorin überzeugend konzipierte chronologische Ordnung erfolgt stets nach dem Datum des Arbeitsbeginns, sei er in zeichnerischer, plastischer oder in schriftlicher Form ausgeführt und nicht, wie man annehmen könnte, nach dem Datum der Auftragserteilung. Aufnahme im Katalog fanden auch etwa 150 zerstörte Werke (Gipsabgüsse, Stein- und Metallausführungen) und verschollene Arbeiten, die schriftlich oder fotografisch belegt sind. Ein Drittel der nachgewiesenen Arbeiten Rietschels befindet sich seit 1889 in der Dresdner Skulpturensammlung, zuvor, nach Auflösung von Rietschels Atelier im Jahr 1866, gelangten sie 1869 in das neu gegründete Rietschel-Museum. Der größte Teil seines Werkes befindet sich jedoch verstreut in Privatsammlungen.

Die einzelnen Werktexte im Katalog umfassen Auftrags- und Entstehungsgeschichte, die Ikonografie, das Leben und Wirken der porträtierten Personen, die Anzahl und Art der Abgüsse, die Provenienz und den Standort.⁴ Zusätzlich sind auch die Erhaltungszustände erfasst, wie Nägel oder Nagelspuren einer einstigen Beschilderung oder ein hellgrauer Anstrich der Gipse, die das Rietschel-Museum veranlasst hatte, oder Punktiermarken, die auf die Umsetzung vom Gips in ein anderes Material hinweisen. Ebenso sind alle historischen Aufschriften und Signaturen, die an einer Skulptur zu finden sind, genannt.

Archivalische Quellen, Zitate aus Briefen an Freunde, Tagebuchaufzeichnungen⁵ und Korrespondenzen des Bildhauers mit Auftraggebern, Auftragsbücher, Vertragsabschlüsse sowie Angaben aus einem Werkstattbuch der Jahre 1856 bis 1860 unterlegen und ergänzen die einzelnen Werkpositionen. In zahlreiche schriftliche Quellen aus dem Nachlass Ernst Rietschels wurde der Autorin von den Nachkommen der Familie großzügig Einblick gewährt.

Das Werkverzeichnis umfasst numerisch 192 Positionen, dabei sind die einzelnen Varianten und Gipsfassungen der jeweiligen Objekte nicht eingerechnet. Alle Werke, auch Entwürfe und unterschiedliche Fassungen, sind im *Ceuvreverzeichnis* nach Möglichkeit durch ein Foto belegt und jedes Hauptwerk, jede Werkgruppe erhält eine WVZ-Nummer (Haupt-Nr.), während gezeichnete Entwürfe, Modelle, Varianten, nicht realisierte Werke, Wiederholungen, Reduktionen et cetera eine Unter-Nummer und Buchstaben erhalten. Die Abbildungen des Katalogbandes sind mit der Bebilderung in Band I durch Verweise verknüpft. Diese differenzierte Aufschlüsse-

4 Die Angabe „verschollen“ bedeutet, dass das Werk verloren oder nicht auffindbar war, während die Bezeichnung „Verbleib unbekannt“ besagt, dass der Standort nicht ermittelt werden konnte.

5 Unveröffentlichte Tagebücher Rietschels aus den Jahren 1843, 1858–1860 befinden sich in Privatbesitz, Nachlass Rietschel.

lung eines Werkkomplexes – auch wenn die einzelnen Fassungen zeitlich auseinanderliegen – wurde einheitlich zusammengefasst und ermöglicht auf diese Weise die Werkentwicklung nachzuvollziehen.

Der chronologisch aufgebaute Werkkatalog besticht durch seine Genauigkeit und Präzision, wie man es von Publikationen der LETTER Stiftung gewohnt ist. In dieser Form dürfte das Rietschel-Werkverzeichnis nicht nur für Fachkollegen in den Museen und Sammlungen hilfreich, sondern auch ein Nachschlagewerk für den interessierten Privatsammler sein. Aus der chronologischen Werkabfolge geht genau hervor, was den Bildhauer zu welchem Zeitpunkt beschäftigte, wie er die Aufgabe meisterte und wem er darüber berichtete. Rietschels Briefe an Freunde, an seine Frau, an Auftraggeber und seine Tagebuchnotizen sind, wie man an den zitierten Textpassagen im jeweiligen Katalogbeitrag ablesen und den Anmerkungen entnehmen kann, für das Werk besonders aufschlussreich. So gelingt es Monika von Wilmsowsky dem Betrachter und Leser anhand des dokumentarisch orientierten Katalogs Rietschels Leben und Arbeiten Jahr für Jahr, Monat für Monat lebhaft vor Augen zu führen.

Als Beispiel einer Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte eines Werkkomplexes soll hier das weithin bekannte Weimarer Goethe-Schiller-Denkmal (WVZ 153–153.20; 612–630) zuerst genannt werden. Dieses Projekt hielt Rietschel von Juli 1852 bis Ende Mai 1857 mit all den damit verbundenen Schwierigkeiten in Atem. Das Goethe-Schiller-Denkmal entstand nach dem 1848 erteilten Auftrag für eine Büste Gottfried Ephraim Lessings (WVZ 113–113.6; 469–473) und dessen mit Erfolg gekröntem Standbild für Braunschweig (WVZ 114–114.2.3.4; 473–493), mit dem Rietschel von 1848 bis Oktober 1852 befasst war. Schon bei dem Lessing-Denkmal interessierten den Bildhauer die Körperhaltung und Stellung, das Kostüm und die Physiognomie des Dichters, so wie ihn dies auch bei Goethe und Schiller beschäftigte, zumal Rietschel gerade in Haltung und Stellung des Körpers, im Kostüm und in den Gesichtszügen die spezifischen Charakteristika zum Ausdruck bringen wollte. Die Arbeitserfahrungen am Lessing-Denkmal kamen seiner Beschäftigung am Doppelstandbild von Goethe und Schiller sehr zu Gute. Auch hierfür sind die einzelnen Fassungen, die zeichnerischen und plastischen Entwürfe in Gips, die verschiedenen Metallgüsse, das Endresultat und die Repliken nach Nummern und Buchstaben geordnet und im Katalog detailliert aufgelistet worden. Insgesamt sind es im Katalog 30 Positionen. Schritt für Schritt, von Juli 1852 bis Ende Mai 1857, verfolgt von Wilmsowsky die Entstehung dieses Monuments.

Schon in den 1820er Jahren war an ein Denkmal für die Dichter in Weimar gedacht,⁶ aber erst ab 1849 trieb Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach anlässlich von Goethes 100. Geburtstag das Denkmalprojekt voran. Christian Daniel Rauch wurde als erster um Entwürfe gebeten und im August 1849 entstand eine erste Skizze. Als Anregung für das Weimarer Dichterpaar nennt von Wilmsowsky die Standbilder antiker Freundespaare (z. B. Castor und Pollux der 1620

6 Clemens Wenzeslaus Coudray lieferte Entwürfe für eine architektonische Lösung mit zwei Särgen.

aufgefundenen antiken, sogenannten Ildefonso-Gruppe) und Schadows Prinzessinnengruppe, die auch in Weimar allgemein bekannt und in Reproduktionen verbreitet war. Wegen unsicherer Finanzierung kam es jedoch erst 1852 zur konkreten Planung, zumal Ludwig I. von Bayern das Metall für den Bronzeguss nur unter der Bedingung versprach, dass das Monument in der Königlichen Eisengießerei in München und nicht in Berlin, wie Rauch es wünschte, gegossen würde. Diese und andere Forderungen lehnte Rauch ab und trat im April 1852 von dem Projekt zurück. Er bat Rietschel, den Denkmalauftrag zu übernehmen, sodass es am 8. Juli 1852 mit dem Bildhauer zum Vertragsabschluss kommen konnte. Rietschel begann im November nach seinen Bleistiftskizzen (WVZ 153.1–153.3) mit der Modellierung der beiden Standbilder (WVZ 153.4–153.7). Sowohl die Zeichnungen als auch die plastischen Entwürfe, die im November/Dezember 1852 entstanden, werden von der Autorin von Wilmowsky genau beschrieben, quellenmäßig belegt, kommentiert und abgebildet (615–618). Am Hilfsmodell in Gips (WVZ 153.8), das verschollen ist, arbeitete Rietschel offenbar von März 1853 bis Februar 1854 und von Januar 1854 bis Dezember 1856 entstand das Gussmodell in Gips (WVZ 153.10), das ebenfalls verloren ging. Etwa zu gleicher Zeit, 1853/1854, datiert von Wilmowsky den Abguss der Gipsbüste Goethes (WVZ 153.9) aus der verlorenen Form. Spätere Gipsabgüsse der Dichterbüste von 1854, 1856, 1862 und 1868 sind Teilabgüsse, die von der Figurengruppe abgenommen wurden (WVZ 153.11–153.15). Goethes und Schillers Büste formte Rietschel nach überlieferten Bildnissen⁷ und nach seiner Erinnerung an eine Begegnung mit Goethe im Jahr 1829. Den Kopf Goethes im Relief hatte Rietschel schon 1849 in Arbeit (WVZ 131, 132–132.2.d.; S. 521–523).

Noch bis ins 20. Jahrhundert hinein entstanden Nachgüsse, Repliken, Reduktionen des Weimarer Doppelstandbildes, das vor allem in die USA exportiert und aufgestellt wurde, so 1901 in San Francisco/California, 1907 in Cleveland/Ohio und in Milwaukee /Wisconsin, 1911 in Syracuse/New York und sogar noch 2005/06 in Anting bei Shanghai (WVZ 153.19.a bis 153.19.e und WVZ 153.20). All diese Denkmäler wurden in verschiedenen Gießereien gegossen (Königliche Eisengießerei München, Lauchhammer, Württembergische Metallwarenfabrik) und besitzen Sockel aus verschiedenen Materialien.

Ernst Rietschel, durch seine Denkmäler für Dichter oder Musiker berühmt geworden, erhielt von mehreren städtischen Denkmal-Komitees Aufträge. Im Herbst 1850 begann er mit dem Denkmal für Carl Maria von Weber (1786–1826) in Dresden, das aber erst im April 1860 vollendet werden konnte (WVZ 141–141.6.; 549–556) und vom Januar 1855 datieren die Entwürfe für das Denkmal des Dichters Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769), das für den sächsischen Ort Hainichen bestimmt war (WVZ 169–169.3.; 656–661).

7 Zu den überlieferten Goethebildnissen in Malerei und Grafik gehört auch Rauchs Goethe-Büste von 1820 und der Lebendabguss von Weisser aus dem Jahr 1807. Für Schiller waren die Büste Danneckers von 1794, Porträtmalerei, die Totenmaske und der Abguss des Schädels vorbildhaft.

Rietschel bekam auch zahlreiche Aufträge für baugebundene Plastik an Gebäuden, die zu seiner Zeit neu errichtet oder eingreifend verändert wurden. Zu den ‚Großaufträgen‘ Rietschels in Sachsen gehörten die Entwürfe, Modelle und Fassungen für das *Augusteum* in Leipzig, an denen er ab September 1833 bis Sommer 1839 arbeitet. Nach seinem Konzept entstanden dort das Giebelrelief, die Portalskulptur, die Reliefzyklen und die Porträtbüsten (WVZ 28–28.4.4.6.; 237–278) und sofort danach, zwischen Januar 1839 und April 1843, konzipierte er das bauplastische Programm für das Dresdner *Hoftheater* mit zwei Giebelfeldern, Zwickelreliefs und den Figuren von Goethe, Schiller, Gluck und Mozart (WVZ 59–59.4.4.3; 319–342). Fast parallel, von November 1843 bis August 1844, beschäftigte sich Rietschel mit Entwürfen zur Neugestaltung des zerstörten Nordgiebels am Berliner *Opernhaus* (WVZ-Titel: *Die Musik zwischen Ballett und Oper. Berliner Opernhaus, Nordgiebel*). Unter den Linden (WVZ 77–77.14; 381–389), ein Auftrag, den Rauch seinem Schüler Rietschel vermittelt hatte.

Fast gleichzeitig mit dem Weimarer Goethe-Schiller-Denkmal (WVZ 153–153.20; 612–630), Juli 1852 bis Mai 1857, waren Rietschel und seine Werkstatt ab Februar 1851 bis zum Frühjahr 1854 mit dem bauplastischen Programm für das Dresdener *Galeriegebäude* von Gottfried Semper beschäftigt. Am 23. Juli 1847 war der Grundstein gelegt worden. Wie der Katalog dokumentiert, entstanden in dem Zeitraum 1851–1854 Reliefs, Tondi, Zwickelreliefs, Figuren von antiken Helden und Dichtern, mythologische Themen, Skulpturen deutscher Dichter und Künstler (Dürer und Holbein), biblische Gestalten und Heilige, Personifikationen der Elemente und der Künste (WVZ 147–147.60.4.; 562–610).

Es sollen hier auch die zeichnerischen und plastischen Entwürfe für die *Quadriga*, für die Pferde und die Figur der Brunonia für das Braunschweiger Residenzschloss (WVZ 173–173.125; 667–681) erwähnt sein, deren Entstehung ab Januar 1856 bis zum Frühjahr 1863 datiert wird.

Eingehend beschreibt von Wilmowsky den Werdegang des größten Werkkomplexes in Rietschels bildhauerischer Arbeit, das Reformationsdenkmal für Worms (WVZ 181; 700–760), mit seinen zahlreichen Figuren, den Persönlichkeiten der Reformation – den Fürsten, den Reformatoren – sowie den szenischen Reliefs und den Städte- und Personenwappen. Rietschel hatte im Februar 1858 mit der Konzeption und den Entwürfen für das Denkmal begonnen, konnte die Anlage aber nicht mehr selbst vollenden. Im Werkverzeichnis umfasst die Denkmalentwicklung etwa 235 Katalognummern. Christian Daniel Rauch hatte Rietschel für dieses Projekt dem Denkmalkomitee empfohlen. Nachdem er am 2. Februar 1858 das immense Denkmal-Projekt übernommen hatte, begann er mit den Recherchen für Vorlagen zu den Porträts und Kostümen, beriet sich mit Theologen und Historikern, und Ende April 1859 war das Modell vollendet. Seine Schüler Adolf Donndorf und Gustav Kietz vollendeten zehn Jahre später, im Frühjahr 1868, das vielfigurige und vierteilige Denkmal, dessen Gesamtanlage im Mai 1868 in Lauchhammer vorgestellt wurde. Die Gussmodelle sind weitgehend erhalten geblieben.

Zahlreich in seinem Werk sind die Porträtbüsten oder Relieftondi, die im Auftrag oder aus „freien Stücken“ entstanden sind. Dazu gehören nicht nur Arbeiten nach der Ehefrau und den Töchtern, nach Freunden, sondern viele Zeitgenossen Rietschels, so auch die Büste seines Lehrers, des Bildhauers Christian Daniel Rauch (1777–1857), die im Januar 1857 in 31 Varianten (WVZ 177–177.2.d; 686–696) ausgeführt und 1858 und 1859 weiterentwickelt worden war. Weiterhin zählen zu den Zeitgenossen der Leipziger Klassische Philologe Gottfried Hermann (1772–1848), dessen Büste Rietschel im September 1844 in Angriff genommen hatte (WVZ 79–79.2.; 391–394), und der Tharandter Forstmann Heinrich Cotta (1763–1844), dessen Büste im März 1845 geformt wurde (WVZ 86–86.3.b.; 407–409). Seinen Schwiegervater, den Naturwissenschaftler und Arzt Carl Gustav Carus (1789–1869), modellierte er immer wieder. Eine erste Büste schuf Rietschel im Mai 1836 (WVZ 47; 300f.), danach entstand in der ersten Hälfte des Jahres 1845 ein Bildnisrelief (WVZ 89–89.5.; 412–417) und später, im Frühjahr 1860 schuf Rietschel eine Büste (WVZ 190–190.3.; 774–776). Das Reliefmedaillon nach dem Maler Moritz von Schwind (1804–1871) entstand im Mai 1845 (WVZ 88–88.3; 410–412) und das nach Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) entwickelte Rietschel im Sommer 1848 (WVZ 119–119.d.; 497f.). Büsten und Reliefs entstanden für die Komponisten und Musiker Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) ab Mitte Dezember 1847 bis Ende Januar 1848 (WVZ 112–112.3.; 462–469), ein Relieftondo für Franz Liszt (1811–1886) in 15 Fassungen und Abgüssen (WVZ 163–163.5.; 646–650) und mit einem Relief-Doppelbildnis von Clara (1819–1896) und Robert Schumann (1810–1856) war Rietschel von Januar bis Februar 1846 befasst (WVZ 92–92.6.; 434–441). Ein Relieftondo mit Robert Schumanns Bildnis allein folgte nach dieser Fassung im Mai/Juni 1860 (WVZ 191–191.3.; 776f.). Sie und viele weitere Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Politik und Kultur wurden von Rietschel unmittelbar vor dem Modell geformt, nach der Totenmaske oder nach bildlichen Vorlagen geschaffen, sodass sie ein lebhaftes Bild seiner Generation und seiner Zeitgenossen vermitteln, zumal Monika von Wilmowsky in den Katalogtexten auch einen Einblick in die Bedeutung dieser Personen und ihrer Verbindungen zum Bildhauer Rietschel angibt. Viele Bildnisse der Freunde beschäftigten ihn immer wieder, wie man am Porträt seines Lehrers Rauch oder seines Schwiegervaters Carl Gustav Carus dem Katalog entnehmen kann. Aber auch ein Selbstbildnis Rietschels in 16 Varianten, ausgeführt in der bevorzugten Form des Relieftondos, ist vom Ende des Jahres 1853 überliefert (WVZ 161–161.2.4; 638–642).

Zum umfangreichen Spektrum von Rietschels Werk zählen auch einige Arbeiten mit biblischer Thematik. Er formte zwischen Dezember 1845 und Juli 1856 eine *Pietà* (WVZ 91–91.15.c.; 418–434), die in verschiedener Ausführung ihre Aufstellung unter anderem in der Nikolaikirche von Pulsnitz, der Schlosskapelle in Weesenstein und im Atrium der Friedenskirche in Potsdam fand. Die ab 1849 geschaffene Figurengruppe *Christus am Kreuz mit Maria Magdalena* (WVZ 134–134.6.; 524–533), ebenfalls unterschiedlich ausgeführt, diente Kirchengestaltungen in Chemnitz, Rochlitz,

Wolde bei Stavenhagen, der Dorfkirche in Barsdorf (Landkreis Oberhavel) oder als Grabmal in Leipzig und Köln.

Viele von Rietschels Freunden und seine Ehefrau Friederike, geborene Oppermann (1820–1906), deren Bildnis uns über ein Relieftondo aus der ersten Hälfte des Jahres 1851 überliefert ist (WVZ 152–152.b.; 611f.), hatten auch die Idee, nach Rietschels Tod in Dresden ein ‚Rietschel-Museum‘ zu gründen, das von 1868 bis 1889 zunächst unter der Leitung von Johannes Schilling stand, bis die Bestände danach an die Skulpturensammlung in Dresden übergeben wurden. Die Auflistung der Werke der Bestände und Übergabeprotokolle erwiesen sich für von Wilmowsky als wichtige Quelle ihrer Katalogbearbeitung.⁸

Dieses Kompendium über Ernst Rietschels Leben und Werk, das Monika von Wilmowsky in jahrelangen, mühseligen Recherchen zusammengetragen hat, basiert natürlich auf den ersten Lebensbeschreibungen und Werkverzeichnissen des Bildhauers von Andreas Oppermann⁹ sowie auf den Bestands- und Übergabelisten des Rietschel-Museums Dresden¹⁰, basiert auf verschiedenen Fotoarchiven¹¹, Museumsinventaren und Kaufverträgen zwischen Rietschel-Erben und dem Komitee des Rietschel-Museums 1868, 1870 und 1882. Monika von Wilmowskys Verdienst liegt vor allem in der komplexen Bearbeitungsform und Zusammensicht, in der sie Rietschels Werke mit den archivalischen Quellen und den technologischen Methoden bildhauerischen Arbeitens zusammenführt, sodass die Provenienz eines Werkes von der Werkstatt bis zum gegenwärtigen Standort fast lückenlos zu erschließen ist. Damit schuf die Kunsthistorikerin Monika von Wilmowsky ein weiteres Vorbild für Werkverzeichnisse der jüngeren Bildhauerkunst.

Die sicherlich ohne Druckfehler edierten Bände – ich konnte keine finden – bestechen durch ihren konsequenten Aufbau, durch die präzisen Werkangaben und durch die mit großer Sorgfalt durchgeführte Redaktion.

SIBYLLE BADSTÜBNER-GRÖGER
Berlin

8 1868 Schenkungsurkunde mit der Auflistung der an das Schinkel-Museum übereigneten Werke; 1889 Übergabeprotokoll mit Werkliste bei der Übergabe an die Skulpturensammlung Dresden; auch die späteren Zugangsverzeichnisse der Abgüsse an die Skulpturensammlung Dresden aus den Jahren 1887–1898, 1898–1908, 1921–1996 sind von unschätzbarem Wert. Die Dokumente befinden sich im Archiv der Skulpturensammlung Dresden.

9 Andreas Oppermann, *Ernst Rietschel*, Leipzig 1863; ders., *Ernst Rietschel. Mit einem Porträt Ernst Rietschels und einem Anhang I Beschreibung des Luther-Denkmal zu Worms. II Katalog für das Rietschel-Museum zu Dresden*. 2. durchges. und verm. Aufl. Leipzig 1873.

10 Vgl. Anm. 8; Johannes Schilling, *Liste für die Bestandsübergabe an die Skulpturensammlung Dresden*, 1889.

11 Hermann-Krone-Fotoarchiv der Technischen Universität Dresden; Rietschel-Familien-Foto-Archiv; Foto-Archiv der Skulpturensammlung Dresden.