

Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch. Œuvre-Katalog; Berlin: Gebr. Mann 1996; 534 S., ca. 640 Abb.; ISBN 3-7861-1778-0; DM 298,-

Dietmar Vogel: Der Deutsch-Römer Emil Wolff (1802-1879). Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent (*Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 239*); Frankfurt am Main u.a.: Lang 1995; 416 S., 106 Abb.; ISBN 3-631-48597-2; DM 118,-

Der in Berlin tätige Christian Daniel Rauch (1777-1857) blieb fünf Dezennien hindurch der erfolgreichste klassizistische Bildhauer Deutschlands. Ihm waren ein langes und fruchtbringendes Leben beschieden und eine hohe diplomatische Gabe im Umgang mit den Großen seiner Zeit eigen (von den Humboldts über Schinkel bis zu den preußischen Potentaten). Seine mit väterlich straffer Hand geführte, an lernenden Mitarbeitern reiche Werkstatt gehörte zu den bestorganisierten der Zeit; Aufträge kamen ihm aus ganz Europa zu.

Daß Rauch auf Reisen Briefe schrieb und in seinem Atelier akkurat Buch und Tagebuch führte, versetzt die Forschung in die selten glückliche Lage, aus reichem Quell schöpfen zu können. Die jahrelange, sorgsam-kritische Sichtung dieser Quellen und des trotz aller Verluste und bei aller Verstreutheit noch immer reich erhaltenen Schaffens Rauchs förderte nun ein so opulentes wie profundes Werkverzeichnis zutage: 326 Werke sind nachgewiesen, nicht gerechnet die Vor- und Zwischenstufen und die zeittypischen Antikenergänzungen für verschiedene Auftraggeber. Dank der guten Quellenlage sind oft nicht nur Beginn und Ende der Arbeit an einem Modell bekannt, sondern auch die Entstehungsschritte dokumentiert und die Mitarbeit bestimmter Schüler bezeugt. Das macht die Texte des Werkverzeichnisses zum Quell neuer Erkenntnis, läßt sich doch hierauf aufbauend ermitteln, wie Rauchs Werkstatt mitsamt ihrer Arbeitsteilung und der künstlerischen Leitung durch den Meister organisiert war.

In einem feinsinnig einführenden Textteil wird Rauchs Lebensweg nachgezeichnet¹, über seinen Charakter, seine fruchtbringenden Freundschaften, seine Mitarbeiter berichtet sowie seine soziale und kunstgeschichtliche Stellung untersucht (er hatte seinen Lehrer Gottfried Schadow von der Führung als Hofbildhauer verdrängt), sind die Hauptwerke in Relation zu seinem Lebensweg gebracht und werden grundlegende Einsichten in Atelierorganisation wie auch in die Zusammenarbeit mit Gießern und Formern vermittelt. Letzteres hat hohen Aussagewert für die Gepflogenheiten einer ganzen Bildhauerschule.

Der Œuvre-Katalog von JUTTA VON SIMSON liest sich wie eine Folge schlanker und treffender Abhandlungen. Er ist klug strukturiert, durch Register perfekt erschlossen und bestens illustriert (daß letzteres nicht ohne Zuschüsse der DFG denkbar war, liegt angesichts der Bildfülle und -qualität auf der Hand). Lehrreich

¹ Vgl. hierzu JUTTA VON SIMSON: Christian Daniel Rauch; Berlin 1997; in dieser biographischen Darstellung findet das Werkverzeichnis kenntnisreiche Fortsetzung und Ergänzung.

und den Blick schulend sind Vergleiche zwischen verschiedenen Fassungen eines Bildwerks, etwa einer Büste mit nacktem oder aber mit bekleidetem Bruststück in verschiedenen Materialien und mit maßgeblichen, wenngleich geringfügig scheinenden redaktionellen Veränderungen (z.B. Kat. Nr. 64, 100). Diese differenzierende Betrachtung setzt Normen für nachfolgende Werkverzeichnisse.

Wer zu einzelnen Werken die vollständige Rezeptionsgeschichte vermißt (der „Butt“, Kat. Nr. 215, findet sich z.B. in späterer Wiederholung westlich des Alten Museums in Berlin), dem sei die Uferlosigkeit solchen Unterfangens vergegenwärtigt. Gleichwohl geht die Autorin (um nur ein Beispiel zu geben) etwa auf die kultur, kunst- und kirchengeschichtlich signifikante Rezeption der Schleiermacher-Büste ein (Kat. Nr. 165) und liefert stets mehr als das bloß Faktische.

Wer mit den komplizierten Verhältnissen in der Skulptur des 19. Jahrhunderts vertraut ist, kennt die diffizilen Gewissensfragen: Ist eine Marmorausführung nach fremdem Modell ein eigenständiges Werk? Welchem Künstler gebührt der Ruhm des „Originals“? Wenn bereits Zeitgenossen beteuerten, Rauchs marmorne Boisseree-Büste nach Schwanthalers Gipsmodell überträte die Vorlage an Beseeltheit (Kat. Nr. 319), so liegt augenscheinlich ein gestalterischer Eingriff vor, durch den diese Kopie 'unter der Hand' zur Um- oder Neuschöpfung wurde, selbst wenn sie im wesentlichen nur unter Rauchs „Aufsicht“ von einem Werkstattmitarbeiter ausgeführt wurde. Im Falle der von August Kiss modellierten Gruppe (Kat. Nr. 167) wäre es gerechtfertigt gewesen, im Werkverzeichnis auf die Nennung dieser Arbeit zu verzichten, denn hier hat Rauch lediglich ratend observiert, wie er selbst (Zitat dort) bekennt.

In 326 Katalognummern, worunter sich so komplexe Werke wie das Friedrichsdenkmal Unter den Linden (mit schier uferloser Literatur) verbergen und zu denen auch Antikenrestaurierungen treten (im Anhang), wird eine so akribische wie prägnant präsentierte Wissenschaft geboten, souverän strukturiert und seriös aufbereitet. Das Buch zeichnet sich überhaupt durch Klarheit aus, sogar dort, wo Unklarheit fortbestehen muß: Ist eine Datierung nicht gesichert, so wird das angemessen ausgewiesen. Im Einzelfalle könnte man vielleicht zeitgleich gebräuchliche Formen der Malerei heranziehen, etwa den älteren Typus des Doppelporträts in zwei Tondi (Kat. 276: 1844 oder 1853), der entschieden für die frühere Datierung spricht².

Jedes Werkverzeichnis versteht sich als Ergebnis und zugleich als Grundlage für weitere Forschung. Jutta von Simsons Werk über Rauch, das an eine fünfbandige und kulturgeschichtlich lesenswerte Darstellung des späten 19. Jahrhunderts (von Eggers) als einzige vergleichbar ausführliche Quelle anknüpft, setzt allerdings hinsichtlich der Strukturierung, der Erschließbarkeit, der Bebilderung, hinsichtlich der sprachlichen Darstellung und der bis zuletzt waltenden Sorgfalt hohe Normen; möge es Nachfolge finden. In jedem Fall wird dieses Buch auf lange Sicht als Standardwerk unentbehrlich bleiben.

² Carl Begas: Die Eltern des Künstlers, bereits in die Jahre nach 1826 datiert. (dazu: *Alte Nationalgalerie Berlin* (Prestel-Museumsführer); München 1996, Nr. 62).

Als eine weitere Hauptgestalt der deutschen klassizistischen Skulptur stand Emil Wolff (1802-1879), der Bildhauerkollege und langjährige Korrespondenzpartner von Christian Rauch, im Mittelpunkt der Forschungen DIETMAR VOGELS. War Rauch von Berlin aus für halb Europa tätig, so hatte sich Wolff nach der Ausbildung bei Gottfried Schadow nach Rom begeben, wo er das vorher von Rauch und Rudolf Schadow genutzte Atelier ab 1822 bis zu seinem Tode weiterführte. Für den Berliner Hof führte er viele Werke sowie etliche Antikenrestaurierungen aus, die ihn als gelehrten, handwerklich perfekten Künstler ausweisen. Bis etwa 1850/55 waren Wolffs traditionelle, klassizistisch konzipierte, ideale bzw. genrehafte Figuren und Gruppen europaweit ebenso begehrt wie Rauchs Denkmäler und Porträts. Wolffs lyrischer Klassizismus verlor allerdings mit dem aufziehenden Neubarock an Boden und ließ sich von den realistischen Strömungen in Frankreich und Deutschland nicht berühren. Die Generation Adolf Hildebrands schließlich wandte sich von seinen Schöpfungen, die sie (1867) „furchtbar“ nannte³ und die in der Tat mittlerweile unzeitgemäß geworden waren, jäh ab. Diese Abkehr von der Gelehrsamkeit in der Kunstpraxis war dann auch der Grund, daß es bisher an einer brauchbaren Darstellung über Wolff fehlte.

Das große Verdienst der nunmehr vorliegenden Monographie von Dietmar Vogel liegt darin, daß erstmals die Quellen gesichtet (und im Anhang erfreulicherweise z. T. abgedruckt) wurden. Reich an Fakten, überreich an Zitaten, schafft das Buch die lange vermißte Basis weiterer Überlegungen. Die mühevollen Recherchen in Sammlungen und Archiven Deutschlands, Rußlands, Italiens und Englands schufen einen Überblick, bei dem vermutlich die allermeisten Erfindungen Wolffs verzeichnet sind, aber sicherlich (wie der Autor S. 3 zu Recht einräumt) noch nicht alle Repliken.

Diese Veröffentlichung gibt Anlaß, über die Grundsätze von Werkverzeichnissen nachzudenken, zumal man – abweichend von der Malerei – bei der Skulptur oft mit Redaktionen und Repliken konfrontiert ist. Die chronologische Anordnung der Werke (möglichst nach dem Beginn der künstlerischen Arbeit an ihnen bzw. nach der ersten Nennung in den Quellen) hat sich längst – und prinzipiell auch bei Vogel – bewährt. Es scheint allerdings nicht angezeigt, solche Werke in einem Werkverzeichnis ebenbürtig mit eigenen Schöpfungen aufzulisten, an denen ein erst in Ausbildung stehender Künstler mitwirkte, ohne ihre geistige Struktur zu beeinflussen (Kat. Nr. 1-24). Ferner scheint die Aufnahme einer Zeichnung in das Werkverzeichnis eines Bildhauers nur dann sinnvoll, wenn sie sich auf eine (vielleicht nur hierdurch dokumentierte) skulpturale Schöpfung bezieht (so z.B. Simson Kat. Nr. 16), nicht aber, wenn es sich lediglich um eine Nachzeichnung handelt, die der maßstäblichen Vergrößerung dient und gar nach einem Blatt von fremder Hand ausgeführt ist oder die eine fremde Skulptur abbildet (Vogel Kat. Nr. 1, Simson Kat. Nr. 120): Die Verschiedenartigkeit der künstlerischen Funktionen sollte sich in der Struktur des Werkverzeichnisses und der Auswahl der aufgenommenen Objekte ausdrücken.

³ BERNHARD SATTLER (Hrsg.): Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen; München 1962, S. 60.

Das Replikenwesen, d.h. die Realisation mehrerer für original deklariertes Wiederholungen, spielte im 19. Jahrhundert eine immense Rolle. Vogel faßt Repliken, die ja oft minimal variierten, sehr richtig als separate Unterpunkte eines Werkes zusammen. Allerdings entsteht Verwirrung, wenn dann Zeichnungen gleichwertig neben Marmorexemplaren einer Statue aufgeführt werden, insbesondere, wenn diese Zeichnungen lediglich der brieflichen Mitteilung über eine neue Schöpfung beigelegt waren und also nicht vom schöpferischen Prozeß künden, sondern dem Verkauf oder der Bestellung eines bereits vollendeten Werkes dienen (Kat. Nr. 79). Es handelt sich hierbei schlicht um eine Form der Abbildung, die alsbald von der Fotografie abgelöst wurde.

Mißverständlich ist, wenn im Werkverzeichnis die Berliner Akademieausstellungen als (Stand-)Orte aufgeführt werden, waren das doch lediglich temporäre Ausstellungen (z.B. Kat. Nr. 57.1, 62.2, 74.3). So entsteht leicht der Eindruck, es habe mehr Exemplare gegeben als wirklich nachweisbar sind. Ebenfalls problematisch ist, wenn die 1831 modellierte Schadow-Büste nur in der Chronologie im Jahre 1848 auftaucht (Kat. Nr. 105), obgleich in jenes Jahr ausschließlich die Marmorübertragung gehört, das Gipsmodell aber vom Künstler auf 1831 datiert ist. Statt Wolffs Grabmal als sein letztes Werk aufzuführen, hätte man sich auf den Verweis auf sein Selbstporträt, das dort plazierte wurde, beschränken können (Kat. Nr. 146, 150).

Methodenkritisch sei auch angemerkt, daß man handschriftliche und gedruckte Quellen voneinander separiert wünschte, was die weitere Arbeit erleichtern würde, und daß die Eintragungen zu den Werken weder zu stark biographisch (Kat. Nr. 150) noch redundant angelegt sein sollten.

Das gleichwohl eingehende und substanzreiche Werkverzeichnis gestattet nun, einzelne Frage zu vertiefen. So läßt sich z.B. Emil Wolffs Bildquellen nachgehen, wobei man etwa feststellen kann, daß das Telephos-Thema (Kat. Nr. 53) nahezu gleichlautend von anderen Bildhauern der Zeit bearbeitet wurde, und daß man es stets mit dem unmittelbaren Reflex auf die ab 1828 von Wilhelm Zahn edierten „Wandbilder aus Pompeji und Herculaneum“ zu tun hat. Auch kann man der Frage nach dem Wesen seines Schaffens, das erst so gefeiert, dann verworfen wurde, nachgehen: Wolffs Motive wie die „Spinnerin“ (Kat. Nr. 101) waren nicht nur ihrer genrehaften Gefälligkeit wegen beliebt; zugleich versinnbildlichen sie häuslichen Fleiß und züchtige Tugend, also sozial stabilisierende Moralwerte der Biedermeierzeit.

Bei der Skulptur des „Prometheus“, den Wolff (von Zeitgenossen abweichend) nicht passiv-leidend, sondern tätig-wirkend auffaßte, wäre über die intendierte Verwendung nachzudenken: Die Prometheus-Ikonographie findet sich allerorten in Bildungs- und Kulturbauten⁴, gehört jedoch nicht inhaltlich zwingend in den Park am Potsdamer Marmorpalais (Kat. Nr. 90). Aber: Wolff, dessen Werke vom preußischen

⁴ Vgl. BERNHARD MAAZ: Prometheus und das Künstlertum. Zur Instandsetzung der Freitreppe an der Alten Nationalgalerie, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 33, 1996, S. 121-139, hier besonders S. 127-130.

Hof so frappierend kontinuierlich gekauft wurden, verkörperte den Typus eines informellen Hofbildhauers, dessen Schöpfungen immer und immer wieder erworben wurden, gleichsam als weithin leuchtende Geste der Unterstützung für den 'Botschafter preußischer Kunstpflege' in Rom. So wohnt dem Œuvre, das sich so antikisch-zeitlos gibt, und seiner großen Verbreitung durchaus politische Bedeutung inne.

Faßt man zusammen, so liegen nunmehr endlich über die wichtigsten Bildhauer des Klassizismus im deutschsprachigen Raum – von Trippel, Dannecker und Schadow über Drake, Tieck und Rauch bis hin zu Emil Wolff – Werkverzeichnisse und Monographien vor, die ein differenziertes Gesamtbild der Zeit zu zeichnen gestatten und weitere detaillierte Einblicke in größere Zusammenhänge erwarten lassen.

BERNHARD MAAZ
*Nationalgalerie
Berlin*

Lexikon der Düsseldorfer Malerschule; hrsg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, Düsseldorf; München: Bruckmann 1997/98; 3 Bände, ca. 490 S. pro Bd., zahlreiche SW- und Farb-Abb.; ISBN 3-7654-3009-9 (Bd. 1), 3-7654-3010-2 (Bd. 2), 3-7654-3011-0 (Bd. 3); je Bd. DM 398,-

Seit Mitte vergangenen Jahres liegt das aus einem mehrjährigen Forschungsprojekt hervorgegangene Lexikon nun vollständig vor. Damit steht der Forschung ebenso wie dem Kunsthandel und dem interessierten Publikum ein weiteres biographisches Nachschlagewerk zur Verfügung, das die bisher vorliegenden Lexika und Überblicksdarstellungen zu anderen deutschen Kunstzentren des 19. Jahrhunderts in hervorragender Weise ergänzt.

Anders als in Frankreich, wo die Entwicklung der Malerei am Vorabend der Moderne fest an das Pariser Kunstleben gebunden war, brachte die staatliche Zersplitterung Deutschlands und der nach der Reichsgründung 1871 bewahrte Föderalismus mehrere regionale Schulen hervor. In Abhängigkeit vom Profil der örtlichen Kunstakademien, der hier tätigen Lehrer und gebunden an unterschiedliche regionale Traditionen bildeten sich in den deutschen Kunstzentren zwar nicht immer scharf abgrenzbare, jedoch wahrnehmbare Besonderheiten aus, die es – natürlich im Rahmen einer allgemeinen Entwicklung und bei partiellen Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten auch mit anderen Schulen – erlauben, einen an die Region gebundenen, spezifischen Gruppenstil abzugrenzen.

In München und Düsseldorf gab es im 19. Jahrhundert nicht nur die beiden größten deutschen Kunstakademien, sondern mit den Namen der beiden Orte wurden konkretere Vorstellungen über die jeweiligen Besonderheiten der Historien-, Genre- und Landschaftsmalerei verbunden. Der hervorragende Ruf, den dabei Düsseldorf über mehrere Jahrzehnte auch im Ausland genoß, ist nicht allein an der großen Schülerzahl der Akademie abzulesen, sondern auch an der Popularität sol-