

**Gerd Spitzer (Hrsg.): Ferdinand von Rayski in der Dresdener Galerie;** Ausstellungskatalog (Dresden: Semperbau, 18. September 2006 – 25. Februar / 11. März 2007); Dresden: Michael Sandstein Verlag 2006; 120 S., 45 Farb- und 15 SW-Abb.; ISBN 978-3-937602-86-8; € 15,-

**Ferdinand von Rayski. Ein Dresdener Maler in Franken;** Ausstellungskatalog (Mainfränkisches Museum Würzburg, 25. Oktober 2006 – 11. Februar 2007), hrsg. von Claudia Lichte; Würzburg: 2006, 80 S., 53 Farb- und 2 SW-Abb.; ISBN 3-932461-26-6; € 9,80

Nach der Retrospektive von 1990/91<sup>1</sup> spiegeln die beiden Ausstellungen aus Anlaß des 200. Geburtstages von Ferdinand von Rayski (1806–1890) die anhaltende Attraktivität des Künstlers und seines Werkes wider. Sachsen und Unterfranken waren seine hauptsächlichen Wirkungsgebiete, und mit der Galerie Neue Meister in Dresden und dem Mainfränkischen Museum in Würzburg treten die beiden Museen als Veranstalter auf, zu deren bevorzugten Sammelgebieten Werke des Malers gehören. Beide Sammlungen verfügen heute über die umfangreichsten Bestände an Werken Rayskis.

Die besondere künstlerische Bedeutung ist ebenfalls an der anhaltenden Forschung zu erkennen. Michaela Motz, die mit Textbeiträgen in beiden Broschurkatalogen vertreten ist und die die Würzburger Schau mit konzipierte, arbeitet nach ihrer Magisterarbeit zum Porträtschaffen Rayskis<sup>2</sup> an einem neuen Werkverzeichnis mit Monographie. Nach Otto Grautoff 1923<sup>3</sup> und Maräuschlein Walter 1943<sup>4</sup> immerhin das dritte wissenschaftliche Verzeichnis der künstlerischen Arbeiten innerhalb einer Zeit von weniger als hundert Jahren – das haben nicht viele Künstler des 19. Jahrhunderts aufzuweisen.

Der Dresdner Katalog beinhaltet Beiträge zur Sammlungsgeschichte (Gerd Spitzer, S. 5–17), zur Bildnisauffassung Ferdinand von Rayskis (Michaela Motz, S. 18–26) und zu maltechnischen Beobachtungen (Marlies Giebe, S. 27–38). Anschließend werden in (mutmaßlicher) chronologischer Folge mit jeweils einer etwa einseitigen Erläuterung 34 ganzseitig und in Farbe reproduzierte Ölgemälde vorgestellt. Zum Apparat gehören neben leider nicht vollständig illustrierten Verzeichnissen von Rayski-Werken aus den sogenannten Schloßbergungen nach Kriegsende, den bisherigen Rückübereignungen solcher Werke, Kriegsverlusten und fraglichen Zuschreibungen (S. 111–114) auch eine Liste des zu Ausstellungsbeginn aktuellen Dresdner Rayski-Bestandes (S. 109–111) – ein Verzeichnis, das glücklicherweise schon wieder seine Gültigkeit verloren hat, da es noch während der Ausstellung gelang, mit dem

1 Ferdinand von Rayski 1806–1890. Ausstellung zum 100. Todestag, Dresden (Albertinum) 1990 / München (Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1991.

2 MICHAELA MOTZ: Ferdinand von Rayski. Die Porträts. Magisterarbeit (Typoskript); Universität Regensburg 2004.

3 OTTO GRAUTOFF: Ferdinand von Rayski (*Grote'sche Sammlung von Monographien zur Kunstgeschichte*, Bd. 4); Berlin 1923.

4 MARÄUSCHLEIN WALTER: Ferdinand von Rayski. Sein Leben und sein Werk; Bielefeld / Leipzig 1943.

Gemälde „Hase im Schnee“ ein weiteres Werk für die Galerie zu erwerben. Der Zugewinn des signierten und inschriftlich auf 1875 datierten Bildes erscheint insofern von besonderer Bedeutung, als damit das bisher kaum in den Originalen wahrnehmbare Spätwerk in einem qualitätvollen Beispiel präsentiert werden kann. Angesichts unseres geringen Wissens über Rayskis Biographie während der letzten Lebensjahrzehnte und einer oft angenommenen Vereinsamung des Malers belegt das Bild zumindest eine ungebrochene künstlerische Meisterschaft sowohl im Malerischen als auch hinsichtlich kompositorisch-thematischer Neuerungen. Das Motiv fordert den Verweis auf Dürers „Hasen“ heraus. Ebenso scheint die Durchführung nicht ohne schulenden Blick auf die niederländische Stillebenmalerei beispielsweise eines Frans Sniijders (1579–1657) denkbar zu sein. Rayski gelang es hier, mit Naturalismus in der Tierwiedergabe und behutsamer szenischer Einbettung, der irrationalen Nahsichtigkeit des Motivs eine hohe Glaubwürdigkeit zu verleihen. Zwar kann das Bild den Verlust der malerisch kühnen und großformatigen „Wildschweine“ aus den 1860er Jahren nicht wettmachen, aber mit dieser lebendigen Nahsicht und der Verdeutlichung der Momenthaftigkeit knüpft es unmittelbar an das 1945 verbrannte Gemälde an.

Durch die Dresdner Neuerwerbung während der Ausstellungszeit hat sich über das gemeinsame Thema beider Ausstellungen hinaus eine schöne Verknüpfung mit der Würzburger Präsentation ergeben. Die von den Staatlichen Kunstsammlungen geliehene Zeichnung eines „Hasen im Felde“ (Kat. 36), für die eine Entstehung bereits in den dreißiger Jahren angenommen wird, steht dem „Hasen im Schnee“ kompositorisch sehr nahe, und es ist damit ein Hinweis auf Rayskis Arbeitsweise bei der Erstellung solcher nicht unmittelbar nach der Natur zu malenden Motive gegeben. Es stellt sich so aber die grundsätzliche Frage, ob die lebensnahen, ins Wesen der Dargestellten vordringenden Porträts nicht auch durch Zeichnungen vorbereitet wurden. Die Studie zum Bildnis des Wolfgang Freiherr von Thüngen (Privatbesitz, Würzburger Kat. 28) scheint dies zu bestätigen. Wie wäre dann aber die mitunter frappierend offene Malweise in den Porträts zu bewerten? Als Ausdruck von ebenfalls in Öl durchgeführten Studien, als zügige Umsetzung eines in der Zeichnung gefundenen Bildentwurfs oder als bewußte Entscheidung für ein künstlerisches Ausdrucksmittel und damit eine scheinbare Spontaneität im Duktus? Die in Dresden und Würzburg gezeigten Werke lassen jede dieser Varianten möglich erscheinen, und es könnte eine Aufgabe der künftigen Forschung sein, hier zu weiterer Differenzierung zu gelangen.

Die Würzburger Publikation widmet sich Rayskis Wirken in Franken. Diesem Schwerpunkt sind auch die Aufsätze von Michaela Motz (Ein sächsischer van Dyck in Franken, S. 13–23) und Claudia Lichte (Ferdinand von Rayski als Maler des unterfränkischen Adels, S. 25–25) gewidmet. Im Unterschied zu Dresden wurden hier nicht nur Werke aus dem eigenen Sammlungsbestand gezeigt. Nur knapp die Hälfte der 36 Exponate stammt aus den beiden beteiligten Würzburger Museen. Besonders bemerkenswert ist, daß es mit Hilfe des Museums im Kulturspeicher Würzburg und einem privaten Leihgeber sogar gelang, zwei bisher unveröffentlichte Werke – ein Gemälde und eine Zeichnung – zu präsentieren („Heroische Landschaft“, Kat. 3; „Leere Gläser, Flasche und Gesicht“, Kat. 7). Etwas eigenwillig mutet die Gliederung

des Kataloges an, aber das tut dem Genuß der auch hier jeweils in Farbe, allerdings zumeist in kleinem Format abgebildeten Werke keinen Abbruch.

Leider ist bei beiden Katalogen für die kurzen biographischen Darstellungen (Dresden: Daten zu Leben und Werk, S. 117 f.; Würzburg: Ein Überblick zu Leben und Werk, S. 11) ein jüngerer Quellenfund unberücksichtigt geblieben. Ferdinand von Rayski hat sehr wahrscheinlich 1851 eine Hollandreise absolviert und dabei auch das alte Amsterdamer Rijksmuseum im Trippenhuus besichtigt<sup>5</sup>. Der Eintrag im Besucherbuch des Museums unter dem 6. September 1851 ist gut als „Rayski, Dresden“ zu lesen, die Identifizierung des „F.“ ist unsicher, aber gut möglich. Es fehlt die bei vielen Bildsignaturen zu beobachtende Ligatur ebenso wie das zum Namen gehörige „v“ bzw. „von“. Allerdings ist ein Strich über dem y gesetzt, so wie er auch bei einzelnen Signaturen des Malers zu finden ist, beispielsweise auf der erwähnten Dresdner Neuerwerbung. An der Stelle, wo im Gästebuch andere Besucher ihren Beruf eintragen, ist bei Rayski ein kurzer waagerechter Strich gezogen, so daß die Identifizierung hierüber nicht weiter erhärtet werden kann, wobei sich die Frage stellt, ob sich Rayski selbst mit dem Attribut „Maler“ im Sinne eines bürgerlichen Berufs bezeichnet haben würde. Einen Verwandten des Malers, dem dieser Eintrag zugeordnet werden könnte, hat es nach dem bei Walter wiedergegebenen Stammbaum der Familie nicht gegeben<sup>6</sup>. Ob ein anderer Dresdner Bürger dieses Namens in Frage kommt, müßte die Forschung klären. Das ist aber unwahrscheinlich. Der relativ seltene Nachname, die passende Ortsangabe und die Tatsache, daß es sich um das Zeugnis eines Galeriebesuches handelt, sprechen für eine Zuordnung zu dem Künstler.

Angesichts der vielfach beschworenen Orientierung Rayskis an Rembrandt und der niederländischen Kunst insbesondere des 17. Jahrhunderts kommt dem Hollandbesuch eine besondere Bedeutung zu. Damit ist es möglich, nicht mehr nur altmeisterliche Vorbilder aus der Dresdner Galerie namhaft zu machen. Rembrandts „Nachtwache“ mit den auch in Rayskis Porträtschaffen wiederzufindenden Hell-Dunkel-Kontrasten oder die „Staalmeesters“, bei denen er die Hebung einer individuellen Physiognomie durch einen weißen Kragen gleich im halben Dutzend erleben konnte, dürften seine Auffassungen einmal mehr bestätigt haben.

Da in Rayskis Porträtschaffen das Einzelfigurenbildnis dominiert, stellt sich die Frage, ob neben Rembrandt, von dem es zu Lebzeiten des Malers in den öffentlichen Sammlungen Dresdens und Amsterdams keine entsprechenden Werke gab, andere Maler wegweisender gewesen sein können. Bartholomäus van der Helst (1613–1670) wäre hier vielleicht als einer der ersten zu nennen. Auch wenn Rayski die Reise von 1851 bereits als gereifter Künstler unternommen hat, wäre zu vermerken, daß die Sammlung des Rijksmuseums zu dieser Zeit bereits mehrere Bilder dieses Typs von van der Helst besaß. Hinsichtlich des malerischen Duktus, der bei Rayski immer wieder zu finden ist und der ihn von vielen seiner Zeitgenossen unterscheidet, muß er-

5 ULF HÄDER: Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900; Jena 1999, S. 217 f., 276. Das Besucherbuch befindet sich in Amsterdam, Archief van het Rijksmuseum, Registers van bezoekkers, Nr. 125 (1. 5. 1844–4. 7. 1853).

6 WALTER (wie Anm. 4), Stammbaum auf einer Faltseite im Anhang.

wogen werden, ob bereits ein Maler wie Frans Hals (1582/83–1666) für Rayski zum Begriff geworden sein könnte. Den „Fröhlichen Trinker“ des Rijksmuseums dürfte er kaum übersehen haben, und es ist vorstellbar, daß der Dresdner Maler die Reise zielgerichtet nutzte, um auch andere Sammlungen – seien es öffentliche Sammlungen in einer der benachbarten Städte oder eine der namhaften Privatsammlungen in Amsterdam – zu besichtigen. Rembrandts Bildnis des Bürgermeisters Jan Six – bis heute in der Sammlung der Familie erhalten und zugänglich – offenbart eine solche Nähe in den künstlerischen Auffassungen, daß man es geradezu bedauern möchte, sollte Rayski eine Besichtigung des Originals versäumt haben.

Und noch eine weitere Frage wäre mit dem Amsterdamer Besucherbucheintrag zu diskutieren. Rayski muß die Reise nicht allein unternommen haben. Zumindest besuchten der Berliner Maler Carl Steffek (1818–1890) und der Kölner Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner (1802–1861) am gleichen Tag das Museum. Auch einer der befreundeten Gönner könnte den Maler begleitet haben. Dies bedarf allerdings einer Verifizierung, die mit der genannten Quelle allein nicht sicher zu leisten ist.

Die beiden Kataloge liefern weitere Bausteine zur Erschließung der Kunst Ferdinand von Rayskis. Eine neue, umfassende Monographie zu Künstler und Werk sollte folgen.

ULF HÄDER  
Jena

**Susanne Ramm-Weber: Mit der Sichel in der Hand.** Mythos und Weiblichkeit in der sowjetischen Kunst der dreißiger Jahre (*Studien zur Kunst*, 2); Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2006; VI u. 233 S., mit 114 SW- und 18 farb. Abb. auf 56 Tafeln; ISBN 978-3-412-36305-7; € 34,90

Maxim Gorkis Rede vor dem Schriftstellerkongreß im Jahr 1934 hat Berühmtheit erlangt, weil sie den Vollzug der kulturpolitischen Wende in der Sowjetunion hin zur endgültigen Gleichschaltung der Künste und der Künstler unter dem Primat des „Sozialistischen Realismus“ markiert<sup>1</sup>. Doch Gorki hat in dieser Rede nicht nur die sozrealistischen Prinzipien der „Parteilichkeit“, des „Typischen“, der „Volkstümlichkeit“ und der „wahrheitsgetreuen Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ postuliert und sie mit der mythischen Verheißung eines besseren, glücklicheren Lebens im Sozialismus Stalinscher Prägung verbunden, sondern er forderte auch, daß die sowjetische Literatur und Kunst ein neues Bild der Frau schaffen solle. In der Gesamtsicht dieser drei Punkte ergibt sich ein spezifisches kulturelles Muster, in dem Weiblichkeit eine tragende Rolle für das versprochene Wohlergehen der von Gorki metaphorisch zur „Familie“ erklärten Gesellschaft erhält. Und tatsäch-

1 МАКСИМ ГОР'КИ: Über die sowjetische Literatur, 1934, dt. in: Hans Jürgen Schmitt/Godehard Schramm (Hrsg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller; Frankfurt am Main 1974, S. 51–84.