

Jutta von Simson

DER BILDHAUER ALBERT WOLFF 1814 – 1892,  
Berliner Bildhauer des 19. Jahrhunderts, (Bd. III),

hrsg. v. Peter Bloch, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1982, 256 S., 162 Abb., 98,- DM

Als Christian Daniel Rauch am 3. Dezember 1857 stirbt, hinterläßt er sein pathetisches Alterswerk, „Moses mit Aaron und Hur“, nur als Modell. Die Ausführung in Marmor übernimmt Albert Wolff (1814 – 1892). Daß diese Monumentalgruppe jetzt als Werk des Lehrers ins Oeuvreverzeichnis des Schülers aufgenommen wurde, erscheint symptomatisch für das Verhältnis beider Bildhauer zueinander.

Der so kongenialen Ausführung des bildhauerischen Vermächnisses als Ausdruck einer künstlerisch engen Bindung entsprach lebenslang das herzliche, ja väterlich-vertraute Verhältnis Rauchs zu seinem früh verwaisten „Schützling . . . und guten Schüler“. Der wurde ihm schon bald zum unentbehrlichen „Gehülfen erster Klasse di prima qualità“ und „Schlagschatten im Atelier“: fünfzehn Jahre lang, kaum unterbrochen durch die obligate Italienreise und auch nicht beendet durch eigenes Schaffen.

Doch dieses Schaffen war so eigen nicht, sondern bewegte sich thematisch durchaus im Rahmen der Konventionen seiner Zeit und ist dabei nur zu deutlich geprägt durch die souveränen Vorbilder der übermächtigen Vaterfigur Rauchs. Was darüber hinausweist, bleibt Ansatz und Exkurs. Die Entwicklung seiner wohl bekanntesten Gruppe, des Löwenkämpfers vor Schinkels Altem Museum, illustriert das stellvertretend im Verhältnis zu entsprechenden Entwürfen Rauchs wie auch zur Amazone von Kiß, ihrem genialischen Gegenstück. Während deren romantisierender Aktionismus und geballte Dynamik unverkennbar nach Frankreich zu den „Animaliers“ (Bayre) weisen, nimmt Wolff bezeichnenderweise verwandte Ansätze im schließlich ausgeführten Werk zugunsten einer eher idealistisch-ausgeglichenen Lösung wieder zurück. Erst in seinem letzten großen Werk, der „Löwin, die ihre Jungen gegen eine Riesenschlange verteidigt“, brechen diese gleichsam verschütteten Ansätze – schon die Wahl des Themas ist Indiz – noch einmal durch.

Diese Meisterwerke flankieren ein Oeuvre, das in seinen schwächsten Werken zwischen einem trockenen Spätklassizismus und einem spröden Detailrealismus schwankt, in seinen bedeutendsten Arbeiten – wie z.B. dem Reiterdenkmal Friedrich Wilhelm III. ehemals im Berliner Lustgarten – aber bereits eine Brücke schlägt zur nuancierten Stofflichkeit des Neobarock von Reinhold Begas.

Dieser Charakterisierung als Vermittler „zwischen den divergierenden Strömungen der beiden Jahrhunderthälften“ entspricht das zentrale Anliegen der

Altes Museum, Berlin, Freitreppe  
mit den Bronzegruppen von  
A. Wolff (links) und  
A. Kiß (rechts)



von Jutta v. Simson vorgelegten Monographie, nämlich Albert Wolffs Bedeutung im Kontext der „Berliner Bildhauer des 19. Jahrhunderts“ aufzuzeigen.

Nachdem die beiden ersten Bände (über Schaper und Drake) der gleichnamigen Serie 1976 erschienen, haben sich die Publikationsvoraussetzungen geändert: Nicht mehr im Rahmen der Thyssen-geförderten „Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts“, sondern in anderer Aufmachung und verändertem Format erschien nun der dritte Band. Ob diese Änderungen vorteilhaft und sinnvoll waren, darüber kann man sicher geteilter Meinung sein. Von Vorteil für den Leser ist jedenfalls die konsequentere Einbindung der Abbildungen in den laufenden Text. Ihre sehr unterschiedliche Qualität entspricht dabei dem Standard-Dilemma vergleichbarer Publikationen. Dort, wo wir von heute zerstörten Arbeiten nur noch verblaßte oder gar keine bildlichen Zeugnisse mehr besitzen, verweisen sie auf die lange Geringschätzung und massive Gefährdung der oft architekturgebundenen Skulpturen. Dort, wo uns die Abbildungen jedoch die meist bedeutsame architektonische Umgebung vorenthalten (Beispiel: das Reiterdenkmal König Ernst Augusts in Hannover und der Terracotta-Giebel des Museums in Schwerin – Gegenbeispiel: Schloß Ludwigslust mit dem Denkmal Großherzog Franz I.), da erscheint dieses – wie auch immer doch interpretierende – Herauspräparieren indessen symptomatisch zu sein für die sehr faktenreiche und detailfreudige, dabei jedoch häufig gleichsam freischwebende, kunstimmanente Charakterisierung der einzelnen Werke.

Wo dieser methodische Ansatz vorherrscht, da bleibt nicht selten der bedeutungsmäßige Kontext, die gesellschaftliche, aber auch städtebauliche Dimension unangemessen blaß, obwohl doch bei weitem die meisten Arbeiten Wolffs gerade öffentliche Kunstwerke waren. Dieser Mangel wird um so deutlicher durch die gegenteiligen Ausnahmen, die, wie z.B. die Invalidensäule als Triumphmal der Reaktion nach der Zerschlagung der 48er Revoultion, besonders anschaulich die Möglichkeiten einer historisch orientierten Interpretation vor Augen führen.

Ohne Zweifel ist ja gerade auch die Mitarbeit Wolffs an diesem Monument als politisches Verhalten, ja als Parteinahme für die Reaktion zu werten, zumal sich politische und stilistische Orientierung in gewissem Sinne entsprachen:

„Letztlich kam dem Künstler bei den meisten (Porträt-)Aufträgen ein vielleicht [!?] konventioneller Zug seines Werkes zustatten, der im Gefolge des Klassizismus zunächst noch am stärksten aristokratischem Kunstempfinden zu entsprechen schien.“ (S. 178)

Nur scheinbar widersprechen diesem konventionellen Grundzug von Künstler und Werk Wolffs Arbeiten für die Tonwarenfabrik von Ernst March Söhne. In der Nach-Schinkel-Zeit beherrschte sie den expandierenden Markt für bauplastischen Terracottaschmuck. Über das Regulativ des Preises drangen Marchsche Terracotten auch in die Domäne der Denkmalsplastik ein, erlaubten doch verbesserte Produktionstechniken eine relativ billige, dabei qualitätvolle Serienherstellung. Daß dieser an und für sich zukunftsweisende Aspekt die Idee des Denkmals jedoch letztlich in Frage stellte, unterstreicht indirekt ein behördliches Verbot bloß reproduzierter Denkmäler nach bereits zuvor benutzten Modellen. – An den „Festen des Fortschritts“, den Weltausstellungen von 1851, 1867 und 1873 nahm Albert Wolff jedoch als Aussteller konventioneller Skulpturen teil.

Deutet sich allein schon in diesen Zusammenhängen Albert Wolffs charakteristische Stellung als Künstler des Übergangs an, so ist es das Verdienst des vorliegenden Buches, Ambivalenz und Ausmaß dieses Charakteristikums ins Bewußtsein gerückt zu haben.

In diesem Kontext erscheint freilich Albert Wolffs künstlerische Position weniger als konsequentes Fortführen der Rauch'schen Tradition bis ans Ende des 19. Jahrhunderts, sondern eher als konventionelles Beharren, gleichsam als Ausdruck eines nicht nur stilistischen Trägheitsmomentes. Hier dürfte wohl auch der Grund für den ansonsten kaum verständlichen Umstand zu suchen sein, daß etwa seit Beginn der 80er Jahre um Wolff es auffallend ruhig wird und die Quellen spärlich werden: Sein Stil ist obsolet geworden; Begas setzt neue Maßstäbe. Einen besonderen Stellenwert besitzen in dieser Konstellation Wolffs erhebliche Erfolge als akademischer Lehrer, zumal seine zahlreichen Schüler z.T. gerade das realisieren, was er nur erwog.

Trotz solcher Ansätze löst er sich nämlich Zeit seines Lebens nicht aus der so prägenden Abhängigkeit von Rauch, deren tiefere Quellen sicher in Wolffs Biographie zu suchen sind: von hier aus wird die Bezeichnung als „Schlagschatten“ Rauchs in ihrer Mehrdeutigkeit faßbar. Gerade das letzte im Buche Jutta von Simons abgebildete Werk deutet es an – und damit scheint sich der Kreis zu schließen: Als am 19. Juli 1810 Königin Luise von Preußen starb, nahm ihr Christian Philipp Wolff, Albert Wolffs Vater und Rauchs Freund, die Totenmaske ab, an der sich später auch Rauch bei seinem Grabmonument der Königin orientierte. Wolffs letzte Arbeit könnte seine Kopie nach Rauchs Potsdamer Fassung seines ersten Hauptwerkes gewesen sein. Zumindest steht diese Marmorkopie des Sarkophags seit 1891 in dem damals neuerbauten Luisentempel im Schloßpark von Neustrelitz.