

direkte Übernahme alter, teilweise bis ins 17. Jh. zurückreichender Layoutstrukturen. Wenn Mondini »Tafeln als Texte« untersucht, wird alles dies zum Thema (S. 233-298). Besonders augenfällig dort, wo unterschiedliche Artefakte in serieller Reihung ganz oder abgekürzt auftauchen und damit etwas entfaltet wird, das sich unter dem Stichwort »Rhetorik des schnellen Blicks« (S. 274) prägnant subsumieren läßt. Auch dieses – denkt man an die »Parallèles« des 18. und frühen 19. Jh.s – vom Prinzip her nicht neue, jetzt aber wissenschaftlich genutzte Verfahren dient der Dingfestmachung von *décadence* im zeitlichen Verlauf und befördert ästhetische, in gewisser Weise auch nationale Kanonbildung.

Daß selbst in einer permanent auf neue Erkenntnisse hin agierenden Wissenschaft Bilder weitaus länger wirken als das geschriebene Wort, daß sie eine Geschichte haben, die mit der erstmaligen Publikation noch keineswegs abgeschlossen sein muß, war im frühen 19. Jh. oftmals zu erleben (siehe etwa die instruktive Konfrontation von Tafeln aus Richard Pocockes *Description of the East*, Bd. 1, London 1743 und Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy's *De l'architecture égyptienne* [...], Paris 1803 bei Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge/Mass. – London 1992, S. 48-53). Gegenüber der *longue durée* des visuell ver-

mittelten Wissens schwindet die Anerkennung der schriftlich fixierten Leistung Séroux d'Agincourts verhältnismäßig rasch. Doch nicht nur die kunsthistorischen Ansichten des französischen Autodidakten sind alsbald überholt, auch die Benutzung des unhandlichen Formats von Publikationen wie der seinen löst zunehmend irritierte oder wütende Reaktionen aus. »Un in-folio illisible ou un atlas indépendant du texte, les pires choses qui soient en archéologie«, wird Félix de Verneilh 1851 dekretieren und damit Wünsche des Lese- und Fachpublikums auf den Punkt bringen, die sich durch Editionen wie die *Histoire de l'art par les monumens* immer weniger befriedigt sahen. Die bei Séroux d'Agincourt angestrebte Totalperspektive kann angesichts zunehmender Spezialforschung kaum jemanden mehr überzeugen. Vor allem aus zwei Gründen: weil sie ein festes historisches und ästhetisches System als gegebene Tatsache behauptet, und weil sie nicht – wie z. B. später die Überblicksdarstellungen Franz Kuglers – aus Einzelbeobachtungen hervorgeht, das heißt auf induktivem Wege zustande gekommen ist. Daniela Mondini braucht das nicht zu bekümmern. Sie hat in ihrer Analyse der *Monumens* dem System des Werks eine wohl dosierte und durchdachte, Induktion und Deduktion verschränkende Studie entgegengesetzt. Was kann man sich Besseres wünschen?

Klaus Niehr

SIBYLLE BADSTÜBNER-GRÖGER, CLAUDIA CZOK, JUTTA VON SIMSON

Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen

Mit einem einführenden Essay von Werner Hofmann. Im Auftrag der Akademie der Künste und des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft hrsg. von Rüdiger Becksmann. 3 Bde., 1000 S., 2474 Abb. davon 58 farb. ISBN 978-3-87157-190-9. € 248,-

Drei Autorinnen, zwei Institutionen und ein Verlag haben sich, unterstützt von zwölf Geldgebern, zusammengefunden, um das zeichnerische Werk Johann Gottfried Schadows in

einer angemessenen Veröffentlichung vorzulegen. Inhalt und Gestaltung der drei Bände beeindrucken gleichermaßen. Das ist eine Tat, die doppelte Freude bereitet: Begegnung mit

einem Künstler, der als solcher ebenso groß wie als Mensch war, und ermutigende Leistung der deutschen Kunstgeschichte, die hier eine glanzvolle, durch Hans Mackowsky (1871-1938) begründete Tradition fortführt. Dieser konnte seine Forschungen nicht zum Abschluß bringen. Paul Ortwin Rave hat 1951 aus seinem Nachlaß das Œuvreverzeichnis der Skulpturen zusammengestellt. Götz Eckardt (1928-92), der – nicht zuletzt als Opfer der DDR-Verhältnisse – zu früh starb, hat, unterstützt von 15 Kollegen, 1987 eine ausführlich kommentierte Neuauflage von Schadows Memoiren *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten* herausgebracht, für die nachfriderizianische Berliner Kunst immer noch die in Stil, Urteilsfähigkeit und Gehalt gleichermaßen herausragende Darstellung. Das nun vorliegende Werk konnte Eckardt – gemeinsam mit der durch ihre Rauch-Monographie hervorgetretenen Jutta von Simson – lediglich in Angriff nehmen. Sibylle Badstübner-Gröger hat bereits bei den Memoiren mitgearbeitet. Claudia Czok, die dritte im Bunde, die sich hier der Blätter in der Stiftung Stadtmuseum und im Kupferstichkabinett angenommen hat, ist seit 1996 durch mehrere Arbeiten als Schadow-Kennerin ausgewiesen.

Der Katalog enthält in zwei Bänden 2014 Nummern mit kleinen, aber scharfen Abbildungen einschließlich der fünf mit je einer Nummer bedachten Skizzenbücher, von denen 148 Seiten reproduziert sind. In drei Anhängen sind verschollene Zeichnungen aufgelistet, von denen keine Abbildungen verfügbar sind: 23 Arbeiten aus Museums- und Privatbesitz, 56 in Auktionen angebotene und ungezählte, die nur in den Schreibkalendern erwähnt sind. Diese seit 1803 Tag für Tag abgelegten Rechenschaftsberichte über Tätigkeiten und Erlebnisse sind eine einzigartige Quelle für Werk und Leben des Künstlers. Nicht verzeichnet sind verschollene Blätter, die durch graphische Reproduktionen oder durch Erwähnungen in den Memoiren dokumentiert sind. Die Gesamtzahl der geschaffenen

Zeichnungen wird mit „wohl mehr als 3.000 Blätter“ doch sehr vorsichtig geschätzt. Viele flüchtige Skizzen, die einen großen Teil des veröffentlichten Werkes ausmachen, dürfte Schadow selbst vernichtet haben.

Das chronologisch geordnete Werk, das so den Verlauf eines langen Lebens bewegend illustriert, ist hinsichtlich des Zweckes der einzelnen Blätter vielgestaltig. Die Skala reicht von Skizzen, die der puren Freude am Phantasieren entspringen zu sein scheinen, bis zu sorgfältig ausgeführten, oft durch Einzelstudien vorbereiteten bildhaften Blättern, von denen er etwa ein Dutzend auf den Akademie-Ausstellungen gleichberechtigt neben seinen Skulpturen zeigte. Hauptblätter, in denen Schadow Bekenntnisse ablegt, sind »Sokrates im Kerker« (598) und »Luthers Thesenanschlag an der Schloßkirche zu Wittenberg« (822, 933). Es gibt Vorarbeiten für Skulpturen und Druckgraphiken, Zeichnungen zu Lehrzwecken besonders im Spätwerk, darunter sorgfältig ausgeführte Akte, mehr oder minder ausgeführte Porträts, Ausdrucksstudien, die oft bis zur Karikatur zugespitzt sind, Kopien nach Werken anderer Künstler, aus den italienischen Jahren 1785-87 namentlich nach antiken Skulpturen, die dem an Kunstgeschichte interessierten Schadow als Abbildungsmaterial dienten, als Geschenke verfertigte Arbeiten, Entwürfe für Denkmäler, private Grabmäler, Kamine und Vasen, und – besonders zahlreich – die eher spröden Studien und Vorzeichnungen für die beiden späten theoretisch-didaktischen Werke *National-Physiognomien* und *Polyklet*.

In dieser Vielfalt spiegelt sich Schadows geistige, von strenger Wissenschaftlichkeit bis zum Witz reichende Spannweite, und zwischen diesen Polen entfaltete sich die künstlerische Persönlichkeit, die sich unter dem Druck der Verhältnisse, der Zurücksetzung durch eine jüngere Generation, und zuletzt der Last von Alter und Sehschwäche im Kern zu behaupten gewußt hat.

Im zeichnerischen Werk äußert sich die Persönlichkeit vielseitiger, sowohl in der seelischen Tiefendimension wie in der Ausdehnung der Entwicklung, als im Bildhauerischen, das weit mehr der Repräsentation verpflichtet und schon am Beginn der 20er Jahre im wesentlichen abgeschlossen war. Hinzuzunehmen sind freilich die schriftlichen Zeugnisse seines Denkens. Der ganze Schadow begegnet uns nur, wenn alle Arbeitsbereiche beleuchtet werden. Dazu gehört auch die von Hans Mackowsky bearbeitete Druckgraphik, für die ein Reprint des Werkverzeichnisses von 1936 erwünscht wäre.

Ziemlich genau die Hälfte der Zeichnungen bewahrt die Akademie der Künste, und nur etwa 220 Arbeiten befinden sich außerhalb Berlins. Dieser Umstand erleichterte den Bearbeiterinnen die Arbeit sehr. Sie war dennoch gewaltig. Bei den Zeichnungen oder Pausen nach Vorbildern waren diese zu ermitteln, was nicht immer gelang. Oft sind nur Vermutungen ausgesprochen. Knapp die Hälfte der Blätter hat bisher keinen Eingang in die Literatur gefunden, darunter auch bedeutende. Für jede Einzelperson wäre die Erarbeitung des Kataloges mit dem Anspruch, jedes einzelne Blatt seiner Bedeutung entsprechend zu kommentieren, eine Lebensarbeit geworden. So geht die Aufteilung auf drei Autorinnen, von denen keine dominiert, ein wenig auf Kosten einer Gesamtschau, einer Einheitlichkeit, einer Straffung der Fülle des Stoffes und einer Dichte der Querbezüge. Das Wagnis, Schadows Bildvorstellungen aus seinem Inneren heraus verständlich zu machen, die Wahl der manchmal ungewöhnlichen Bildthemen in ihrem Zusammenhang zu beleuchten und seine Neigung zum Rückgriff auf frühere Gestaltungen zu erklären, hat niemand unterlassen. Somit bietet die ausgebreitete Fülle ein Feld für eigene Beobachtungen und Überlegungen. Dafür hat jede der Autorinnen ihre spezifischen Fähigkeiten eingebracht, so Sibylle Badstübner-Gröger nüchternen Blick und breite Denkmälerkenntnis und Claudia

Czok einfühlsame Beschreibungen, und Jutta von Simson hat mit ihrer Tatkraft weit mehr als ein Drittel der Texte verfaßt.

Im ersten Band mit Geleitworten und anderen einleitenden Texten, der außerdem ein Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, eine biographische Übersicht, 48 vorzüglich gedruckte Farbtafeln und ausführliche Register enthält, haben die drei Autorinnen in wechselnden Allianzen verschiedene Aspekte des zeichnerischen Werkes behandelt. Ein knapper Überblick über die bisherige Schadow-Forschung wird geboten. Die Verteilung der Zeichnungen auf die verschiedenen Standorte ist dargelegt. Sodann werden thematisch zusammengehörige Werkgruppen vorgestellt, wobei man die nahezu hundert Blätter mit Entwürfen für private Grabdenkmale und Kamine mit ihren nicht unwichtigen Aussagen Schadows zur Architektur vermißt. Die Problematik der chronologischen Einordnung der Blätter und damit der Stilentwicklung ist erörtert, und schließlich werden die benutzten Quellen aufgezeigt.

Adolf Muschg als Präsident der Akademie, die er inzwischen enttäuscht verlassen hat, wird seinem Vorgänger im Amt durch ein Geleitwort gerecht, das aus dem Wissen um gestalterische Tätigkeit abseits der herrschenden Strömungen heraus die innere Größe würdigt. Rainer Kahsnitz als Vorsitzender des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft und Rüdiger Becksmann als Herausgeber erläutern die Entstehungsgeschichte des Werkes. Werner Hofmann, der als Mitglied der Akademie seinen Einfluß für die finanzielle Förderung des Projektes genutzt hat, vermochte in einem zitatreichen Essay den ihm gemäßen Extrakt aus Schadows Kunst zu destillieren.

Einige Bemerkungen zu einzelnen Texten seien als Ergänzungen und Fragen gestattet. Die Anfänge Schadows bleiben dunkel. Kann Kat. 1, der »Renommist« mit dem Datum 1778, der so sicher im Strich und in der Auffassung so typisch für den Künstler ist, wirklich so früh entstanden sein? Kat. 2 ist schwerlich daran anzuschließen. Festen Boden betreten wir erst mit den Bildnissen der Familienmitglieder und dem Porträt seines Lehrers Selvino Kat. 3-7, die Anfang der 80er Jahre gezeichnet sein müssen. Die fleißige, aber dilettantisch-naive Darstellung des eingestürzten Domes auf dem Gendarmenmarkt von 1781 (Kat. 9) spricht wieder eine völlig andere Sprache. Laut Aufschrift soll das

energisch gezeichnetes Porträt des jüngeren Bruders Rudolf (Kat. 11) schon 1783 gezeichnet sein. Es stellt aber schwerlich einen Siebzehnjährigen dar, sondern ähnelt stark dem Profilbildnis des Bruders von 1824 (Kat. 1313). Die Frage stellt sich, ob Schadow viel spätere Zeichnungen mit irrtümlichen Daten versehen hat. Viel zu früh ist auch die »um 1789/90?« eingeordnete Zeichnung »Jagende Putten« (Kat. 246) datiert. Sie dürfte um 1830 entstanden sein. Die drei Blätter voller Köpfe im Archiv der KPM (Kat. 228-230) stammen nicht nur von zwei verschiedenen Künstlern, sondern fallen sämtlich aus dem Werk Schadows heraus. Kat. 291 stellt wohl nicht »Diana und Aktäon«, sondern Cimone und Efigenia (nach Boccaccio) dar. Kat. 328 illustriert eine mehrfach dargestellte Anekdote »Friedrich der Große und das Regiment Bernburg« und ist wohl die Vorzeichnung für einen nicht nachweisbaren Stich. Zwei solcher Anekdoten-Stiche von 1798 und 1801 nach Zeichnungen Schadows mit Szenen aus den Schlachten von Kunersdorf und Roßbach sind bekannt.

Bei den meisterhaften und berühmten fünf (statt ursprünglich sechs) Zeichnungen für den Vorhang des Langhans'schen Schauspielhauses (Kat. 663-667) mit drei sich an die Händen haltenden Musen fehlt der Hinweis auf ihr Erscheinen auf der Akademie-Ausstellung 1802 (Nr. 32). Aus Kopien von zwei der Musen von Wilhelm Schadow in Düsseldorf, die nicht genannt sind, geht hervor, daß zumindest die »Thalia« beschnitten ist. Als ausführender Maler des Vorhangs wird, gestützt auf Heinrich Wittichs Werkverzeichnis von 1864, Johann Gottfried Niedlich genannt. Glaubhafter ist die ältere Zuschreibung an den von Langhans bevorzugten Johann Christoph Kimpfel. Weder der malerische Zeichenstil der Vorarbeit für die Radierung »Das Gartenfest« (Kat. 676a), eines der drei anzüglichen Spottbilder auf die Loge Royal York, noch der mutwillige Tenor der Satire passen in die Zeit um 1801/02, in der Schadow als angesehener Chef der Hofbildhauerwerkstatt wirkte, sondern eher in die Zeit vor dem Italienaufenthalt. Bei dem Bildnis der Königin Luise »d'al vero« von 1802 (Kat. 678) fehlt der Hinweis auf die schöne Kopie von Ludwig Wolf. In Kat. 807 ist das Profil des Prinzen Louis Ferdinand wegen des Ordenssternes eher in einem Kopf rechts am Rand als in einem anderen links oben zu erkennen. Durch seine malerische Auffassung überrascht das qualitätvolle Porträt Kat. 809. Ist hier nicht eher die Hand von Friedrich Georg Weitsch zu erkennen?

Die Abbildungen nach Gemälden Kat. 1244 (Venezianisch?, um 1550) und 1248 (Amberger, Sebastian Münzer) sind vertauscht. Das Bildnis von König Franz I. von Frankreich Kat. 1246 ist nach Joos van Cleve kopiert. Es fällt schwer, bei dem Profilbildnis Schinkels Kat. 1295 dem neuen Datierungsvorschlag »um 1825« zu folgen. Wenn auch die von anderer Hand stammende Aufschrift mit der 1838 verliehenen Amtsbezeichnung »Oberlandesbaudirektor« nicht zwingend

eine Datierung in die letzten Lebensjahre vorschreibt, so deutet doch der Eindruck körperlicher Hinfälligkeit auf diese späteste Zeit.

Bei der »Entwurfsskizze zur Dürer-Wand« (Kat. 1549) hätte der bemerkenswerte Gedankenaustausch Schadows mit Schinkel ausführlicher behandelt werden müssen (siehe P. O. Rave, *Schinkel-Werk, Berlin III*, Berlin 1962, S. 360-362). Die Zeichnung Kat. 1777, die klugen und törichten Jungfrauen, kopiert einen ersten Entwurf Wilhelm Schadows zu dem großen Bild des Städel, der vermutlich die Vorlage für den Stich von Joseph Keller in Racyński's Kunstgeschichte abgegeben hat. Die beiden zusammengehörigen Zeichnungen eines Paris-Urteils (Kat. 1271, 1272) sind nach einem Titelrahmen der Cranach-Schule kopiert (Ausst.Kat. *Lucas Cranach*, Basel 1974, Nr. 242, Abb. 312). Das späte Blatt mit dem gleichen Thema Kat. 1926 ist eine Kopie von Marcantonio Raimondi's Stich nach Raffael (*The Illustrated Bartsch* 28, Nr. 245, 246). Das »Artemis-Idol«, um das sich in Kat. 1980 sechs Vertreter der Wissenschaften und Künste, an erster Stelle ein Bildhauer, versammelt haben, ist die Diana von Ephesos als ein Sinnbild der Natur. Das späte Blatt Schadows ist also ein Bekenntnis der Naturverehrung. Ein Bekenntnisbild ist ebenfalls Kat. 1984, die letzte große bildhafte Zeichnung, »Apostel Paulus und Herodes Agrippa II. vor Festus«, in der Paulus, ähnlich wie Sokrates in der Zeichnung Kat. 598 von 1800, als furchtloser und standhafter Vertreter seiner Überzeugungen auftritt und in seiner Erscheinung auch an das Standbild Luthers erinnert. In der mittleren Nische sitzt Festus, nicht Herodes Agrippa. Wo Schadow ungebunden durch Auftraggeber aus eigenem Entschluß biblische, mythologische, literarische und historische Themen behandelt, ist zu fragen, welche Botschaft er damit verbunden hat.

Ihr inhaltliches Gewicht erhalten diese Bände nicht nur durch den Rang Schadows als des ersten großen in Berlin geborenen Künstlers, dem die Stadt die bis heute nachwirkende Dominanz der Skulptur gegenüber deren Rolle in anderen Städten verdankt, und der Wesentliche zur Prägung eines unverkennbar berlinischen Lokalstils beigetragen hat, sondern auch als großer Schritt in der Erforschung der Berliner Kunst nach einer langen Phase der Stagnation infolge von Krieg und Teilung der Stadt. Damit werden aber auch die noch brachliegenden Felder offenkundig. Es fehlt z. B. eine breite Darstellung der Berliner Zeichenkunst des 18. und 19. Jh.s, die Schadows Stil in ein Umfeld einbetten würde. Hier und da in den Katalogtexten geäußerte nachvollziehbare

Zweifel an Zuschreibungen an Schadow würden zu klareren Zuweisungen führen. Hervorragende, in ihrem Stil Schadow nahestehende Zeichner wie Johann Friedrich Bolt oder Lud-

wig Buchhorn sind wenig erforscht. Indem das Werk längst gehegte Wünsche großzügig erfüllt, weckt es zugleich neue.

Helmut Börsch-Supan

BARBARA LANGE (Hrsg.)

Vom Expressionismus bis heute

Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 8. München, Prestel Verlag 2006. 640 S. m. ca. 600 Abb., € 140,-, broschiierte Ausgabe (dtv) € 80,-

Als zweiter Teil der achtbändigen deutschen Kunstgeschichte des Prestel Verlages erschien Band 8, der „Vom frühen 20. Jh. bis heute: Kunst in verschiedenen Deutschlands“ behandelt. Damit läßt sich feststellen, welchen darstellungsmethodischen Spielraum die Bearbeiter der einzelnen Bände bei gleichbleibender Grundstruktur, Seiten- und Abbildungszahl haben. Im Unterschied zu Band 6 (Rezens. in *Kunstchronik* 59, H. 11/2006) wird auf eine kommentierte Auswahl theoretischer Quellentexte verzichtet und die Behandlung der einzelnen Kunstgattungen durch einige problemorientierte Untersuchungen ergänzt. Aus Platzgründen hatte das zur Folge, daß der Katalog der ausführlicher erläuterten Werke nicht nur stark untergliedert und damit recht unübersichtlich ist, sondern gegenüber 535 Nummern in Band 6 auf 172 Nummern reduziert werden mußte. Mir erscheint das zum Nachteil für das Verständnis dieses Abschnitts der deutschen Kunstgeschichte.

Gegenwärtige Kunst historisch zu betrachten, ist immer eine schwierige Aufgabe. Vor einiger Zeit herrschte in der Kunstgeschichtswissenschaft noch die Meinung vor, künstlerische Phänomene ließen sich erst nach mehreren Jahrzehnten seriös beurteilen. Heute gibt es solche Arbeitsteilung zwischen aktueller Kunstkritik und Kunsthistoriographie nicht mehr, so wie das auch zu Beginn der Kunstgeschichtsschreibung und später immer wieder war. Dabei wird kaum noch bezweifelt, daß (fast) jeder Blick auf irgendeinen Abschnitt

selbst weit zurückliegender Kunstgeschichte durch Probleme der eigenen Gegenwart, Vorlieben bzw. Abneigungen gegenüber aktueller Kunst und Erwartungen hinsichtlich deren weiterer Entwicklung entscheidend mitbestimmt wird. Beim Umgang mit dem Schaffen noch Lebender oder jüngst Verstorbener ist Parteinahme für oder gegen bestimmte Tendenzen logischerweise besonders ausgeprägt und demzufolge strittig.

Barbara Lange (Tübingen, zuvor Leipzig) gewann zehn Autorinnen und zwei Autoren und für den Katalog weitere drei weibliche und zwei männliche Mitarbeiter, deren Texte ihre eigenen einleitenden Darstellungen auf verschiedene Weise ergänzen. Sie schrieb einen Gesamtüberblick (S. 9-37), dem der Block von 160 Abbildungstafeln folgt, und für den zentralen Teil »Ästhetische Konzepte« über »Konzepte von Bild und Raum: Malerei, Bildhauerkunst, Graphik und Performances«. Große Aufmerksamkeit gilt den neuen »apparativen Medien« und der »ephemeren Kunst«, d. h. den Verschmelzungen von bildender Kunst im weitesten Sinne mit verschiedenen Arten von theatraler Kunst, die vorwiegend auf diesen neuen technischen Verfahren beruhen. Allgemein wird Gegenwärtiges besonders betont. Die anderthalb Jahrzehnte seit 1990 bekamen fast so viele Katalognummern wie die drei Jahrzehnte bis 1933, obwohl man der Meinung sein könnte, daß die für das ganze Jahrhundert entscheidenden Innovationen vorwiegend den ersten Jahren entstammen.