

Skulpturale Bildnisse und die Genese des Bürgertums

Mechtild Ohnmacht
Landelin Ohnmacht. Hg. von der
 Gemeinde Dunningen. Lindenberg
 i. A., Verlag Josef Fink 2013. 239 S.,
 190 Abb. in Farbe und s/w.
 ISBN 978-3-89870-678-0. € 24,00

1834 in Straßburg starb, wurde von dem Rottwei-
 ler Landsmann und Theologen Ignaz Rohr vorge-
 legt: *Der Straßburger Bildhauer Landolin Ohnmacht.
 Eine Kunstgeschichtliche Studie samt einem Beitrag
 zur Geschichte der Ästhetik um die Wende des 18.
 Jahrhunderts*, Straßburg 1911.

FORSCHUNGSUNTERNEHMEN

19. JAHRHUNDERT

Viele kennen die Büste der Susette Gontard (Abb. 1), der Diotima Hölderlins, von der Peter Härtling schrieb: „Die Büsten, das Relief, die der Bildhauer Landolin Ohnmacht von ihr anfertigte und die ihr Bild überliefern, geben ein offenes, wunderbares Gesicht wieder. Es hat den Anschein, als erinnere sich der Stein noch an die Haut, eine Tizianhaut, die der Schriftsteller Heinse rühmte“ (*Lebensläufe von Dichtern. Hölderlin*, Köln 1994, 360). Wenige kennen hingegen den Bildhauer und dessen Fähigkeit, Porträts zu schaffen, welche noch heute die Imagination beschäftigen, obwohl Wilhelm Bode im Schlussabschnitt seiner *Geschichte der deutschen Plastik* Ohnmacht, „der heute viel zu wenig bekannt ist“, als Geistesverwandten Schadows gewürdigt hatte (Berlin ²1887, 248). Zahlreiche große Museen besitzen Werke von ihm. Das führte dazu, dass seine Bedeutung zwar von den mit den Sammlungen arbeitenden Kunsthistorikern erkannt wurde, aber nur selten Niederschlag in Publikationen fand (z. B. Peter Bloch [Hg.], *Bildwerke 1780–1910. Aus den Beständen der Skulpturengalerie und der Nationalgalerie*, Berlin 1990, 29–32). Die bislang einzige Monographie zu Ohnmacht (der zeitlebens unterschiedliche Schreibweisen seines Vor- und Nachnamens – Landelin/Landolin, Ohnmacht/Ohnmacht – verwendete), der 1760 in Dunningen bei Rottweil geboren wurde und

1834 in Straßburg starb, wurde von dem Rottwei-
 ler Landsmann und Theologen Ignaz Rohr vorge-
 legt: *Der Straßburger Bildhauer Landolin Ohnmacht.
 Eine Kunstgeschichtliche Studie samt einem Beitrag
 zur Geschichte der Ästhetik um die Wende des 18.
 Jahrhunderts*, Straßburg 1911.

Eine umfassende Aufnahme des verstreuten Werkbestandes und eine darauf aufbauende kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Künstler fehlte bislang, was sicherlich auch auf Forschungslücken zurückzuführen ist. Der Arbeitskreis Kunstgeschichte der Fritz Thyssen Stiftung konstatierte 1978 zum Abschluss des 1962 begonnenen „Forschungsunternehmen[s] 19. Jahrhundert“, dass „nicht nur eine Fülle noch vorhandener Quellen in vielen Bereichen erschlossen und bewahrt wurde, sondern auch die Verständnislosigkeit gegenüber der erforschten Epoche abgebaut werden konnte“ (*Fritz Thyssen Stiftung. Jahresbericht 1977/1978*, Köln 1978, 34). Die Aktivitäten von 15 Arbeitskreisen fanden ihren Niederschlag in 251 Buchpublikationen der Reihe „Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts“. Ähnliche Anstrengungen manifestierten sich in Werner Hofmanns berühmter Ausstellungsreihe in der Hamburger Kunsthalle zur „Kunst um 1800“ (1974–80) und ihren Katalogen. Europaweit sei in diesem Kontext an die große Neoklassizismus-Ausstellung in London 1972 und die Eröffnung des Musée d’Orsay 1986 erinnert.

Bei dieser Bestandsaufnahme des 19. Jahrhunderts geriet auch der Bildhauer Ohnmacht in den Blick. 1977 nahm die gleichnamige, aber nicht mit dem Künstler verwandte Mechtild Ohnmacht den Auftrag der Thyssen-Stiftung zur Erstellung eines Werkverzeichnisses an, das allerdings wegen Beendigung des Forschungsprojektes „19. Jahrhun-



Abb. 1 Landelin Ohnmacht, Susette Gontard, 1793/94. Alabaster, 21,1 x 10 cm, Liebieghaus, Frankfurt a. M. (Ohnmacht 2013, S. 62)

VERDIENSTE UND LÜCKEN

In 15 Kapiteln werden hier anhand von Ohnmachts Aufenthaltsorten kurz wichtige biographische Ereignisse und Schaffensperioden geschildert sowie dann ausführlich die Werke in jeweils eigenen Einträgen präsentiert. Dabei vermittelt jeweils mindestens eine Abbildung, häufig ganzseitig und in Farbe, einen Eindruck vom katalogisierten Objekt. Leider fehlen ein Register und die Nummerierung der Katalogeinträge. Die restlichen sechs Kapitel behandeln auf nur acht Seiten weitere Aspekte wie Ohn-

machts Arbeitsweise, seine Kontakte und den künstlerischen Kontext.

Wesentliches Verdienst des Buches ist die akribische Katalogisierung der weit verstreuten, oft in Privatbesitz befindlichen Werke Ohnmachts, die auch den größten Raum im Buch einnimmt. Während Rohr 1911 von „zirka 100 jetzt bekannten Werken“ (VI) schrieb und für diese nur einzelne Details benannte, enthält der Katalog nun 163 Werke mit genauen Angaben zu Titel, Datierung, Materialien, Maßen, Vorbesitzern, aktuellen Besitzern und photographischer Dokumentation. Es ist zu hoffen, dass die zahlreichen

dert“ nicht publiziert wurde. Erst 2009 konnte sie den Werkkatalog dann aktualisieren und veröffentlichen. Dass sich dieser Aufgabe zwischenzeitlich kein Museum und keine andere Forschungseinrichtung gestellt haben, ist symptomatisch dafür, dass mit dem 19. Jahrhundert auch Ohnmacht aus dem Fokus des Fachinteresses geraten ist. Andererseits kumulieren sich häufig im Laufe der Zeit trotz scheinbarer Ereignislosigkeit in einem Forschungsbereich und seinem weiteren Umfeld neue Fragestellungen und Erkenntnisse, die dann zu Neubewertungen führen. Das könnte auch für das vorliegende Buch gelten.

schwer zugänglichen, von der Verfasserin transkribierten handschriftlichen Quellen, welche dem Buch zugrundeliegen, dort aber bedauerlicherweise nicht abgedruckt sind, künftig der Forschung zugänglich gemacht werden können.

Aufgrund von Quellenrekonstruktionen werden weitere 132 Arbeiten in einer Liste verschollener Werke aufgeführt. Da hiervon nur ein geringer Teil als nachweislich zerstört vermerkt ist und manche Werke auch nicht quellenmäßig belegt sein dürften, kann mit dem Auftauchen weiterer Arbeiten Ohnmachts gerechnet werden. Schon jetzt ermöglicht die weitgehend vollständige, präzise Erfassung des Lebenswerkes ganz neue Fragestellungen, die über die bisher vorherrschende isolierte Betrachtung einzelner Werke oder Werkgruppen hinausweisen.

Was man allerdings in dem Buch, dem man die Konzeption in den 1970er Jahren anmerkt, vermisst, ist die theoretische Reflektion, mit welcher in den letzten 40 Jahren Historiker und Kunsthistoriker ihr analytisches Werkzeug geschärft haben, während sich die Autorin nur die wenig innovative Aufgabe der Behandlung von Leben und Werk gestellt hat. Hierfür werden zeitgenössische Bewertungen referiert, ohne die jeweilige Funktion der Narrative kritisch zu hinterfragen. So heißt es zur Motivation des bedeutendsten Auftraggebers, bei Ohnmacht Werke zu bestellen, er habe „ein großes Herz für die Kunst“ (178) gehabt. Weiterführende Fragestellungen und eine sozialhistorische Kontextualisierung des Künstlers fehlen hingegen.

BÜRGERLICHE PORTRÄTS

Eine genaue Lektüre des Kataloges führt den Leser dann schnell auf die nicht explizit benannten fruchtbaren Fragestellungen, was im Folgenden anhand der Porträts gezeigt werden soll. Nach der Überlieferung und in der Tradition von Künstlerlegenden wurde das Talent des Bauernsohns Ohnmacht erkannt, als er das Viehhüten zugunsten der Schnitzerei vernachlässigte. Förderung erhielt er von regionalen Honoratioren und dem Rottweiler

Rat. Erst kam er zur Ausbildung zu einem Holzbildhauer nach Triberg (14), dann nach Freiburg i. Br. (eventuell zu Johann Christian Wenzinger) und später in die Porzellanmanufaktur Frankenthal, wo er 1779–87 bei Johann Peter Melchior lernte, der dort seinen klassizistischen Stil entwickelte (15–19). Für diese Zeit sind Ohnmachts Besuche der Mannheimer Zeichnungsakademie und des Antikensaales belegt. Vermutlich um 1790 unternahm er eine Italienreise, die ihren Niederschlag in mehreren Antikenrepliken fand (40–45).

Melchior war vom Talent und der Persönlichkeit seines Schülers begeistert und vermittelte ihm das Leitbild des „gefühl- und geistvollen Künstlers [...], der durch seine Arbeit nützlich ist“, sich umfassend bildet und „Umgang mit Menschen von Geschmack und aufgeklärtem Verstande pflegt“.



Abb. 2 Ohnmacht, Johann Caspar Lavater, 1788. Alabaster, 7,2 x 5,4 cm, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg (Ohnmacht 2013, S. 24)



Abb. 3 Ohnmacht, Johann Peter Hebel, 1807. Alabaster, 11 x 9,2 cm, Stadtmuseum, Karlsruhe (Ohnmacht 2013, S. 145)

Mit der gleichzeitigen Warnung vor „handwerksmässigen Künstlern“, die nach „Reichtum, Pracht und niedriger Wollust“ strebten, war dies eine klare Stellungnahme für bürgerliche und gegen höfische Werte (Briefe Melchior an Ohnmacht von 1785 und 1788, in: Friedrich H. Hofmann, *Johann Peter Melchior 1742–1825*, München 1921, 26–28). Ganz entscheidend dafür, dass Ohnmacht diesem Leitbild nahekommen und eine eigenständige Existenz als Künstler aufbauen konnte, war seine Begabung für charakterisierende Bildnisse. Anfangs schuf er zumeist Reliefs kleinen Formats. Das intensive Interesse der Zeit, menschliche Qualitäten aus der Physiognomie abzuleiten, verkörperte Johann Caspar Lavater, den Ohnmacht in Zürich besuchte und 1788 in einem seiner ersten, vielbeachteten Medaillons porträtierte (Abb. 2). Dies und seine Würdigung durch Lavater als „feinführender Künstler, voll Sanftmuth und Stärke“ bedeuteten den Durchbruch.

1787–90 produzierte Ohnmacht etwa 20 Bildnisse von durch Handel und Finanzgeschäfte

gerliche Bildnisse den Großteil seiner Arbeiten aus. Zwischen vielen Porträtierten lassen sich städteübergreifend familiäre und gesellschaftliche Beziehungen feststellen; vermutlich wurde der Bildhauer weiterempfohlen.

Immer wieder porträtierte er aber auch Künstler, wobei die in mehreren Versionen erhaltene Büste des befreundeten Dichters Klopstock von 1797 die bekannteste ist. Seine wachsende Anerkennung spiegelte sich darin wider, dass er zunehmend Werke im größeren Format (Büsten, Epitaphien) und im höherwertigen Marmor statt im bisher verwendeten Alabaster ausführte.

VON DER HOFKUNST ÜBERSCHATTET

Die napoleonischen Kriege und die daraus resultierenden Wirtschaftskrisen führten dann zum Versiegen der Aufträge, und Ohnmacht zog sich zeitweilig nach Rottweil zurück. 1800 erhielt er Order für die Ausgestaltung von zwei Denkmälern für gefallene Generäle Napoleons, die der befreundete Architekt Friedrich Weinbrenner in

Straßburg realisierte. Dort blieb Ohnmacht dann bis zu seinem Tod als geachteter Künstler, der neben einigen größeren Arbeiten weiterhin hauptsächlich Bildnisse schuf, von denen hier das besonders gelungene Relief des Schriftstellers Johann Peter Hebel hervorgehoben werden soll (Abb. 3).

Zwar realisierte er auch einige höfische Aufträge, folgte aber keinem Ruf als Hofbildhauer. Diese bewusste Entscheidung hätte erwarten lassen, dass man ihn in den Städten Basel, Frankfurt, Hamburg und Straßburg mit ihrem Stolz auf die bürgerlichen Traditionen und mit Ohnmacht-Beständen in Museen und Privatsammlungen längst als Porträtisten des Bürgertums erforscht und gewürdigt hätte. Doch die Strahlkraft der deutschen Höfe und ihre öffentlich sichtbaren Großaufträge der dort tätigen Bildhauer Dannecker, Rauch und Schadow zogen die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich und ließen Ohnmacht und sein Werk im Dunkeln.

Im aufklärerischen Diskurs des 18. Jahrhunderts spielte die Würdigung individueller Verdienste auf Kosten adliger Geburtsprivilegien eine zentrale Rolle. Bildnisse und Denkmäler herausragender Persönlichkeiten waren geeignete Medien, um bürgerliche Normen dauerhaft im öffentlichen Raum zu platzieren. Das galt besonders für „Geistesgrößen“ wie Klopstock und Hebel, die dem Bürgertum ein kulturelles Identifi-



Abb. 4 Ohnmacht, Johann Friedrich Oberlin, 1826/27. Sandstein/Marmor, 137 x 98 cm, Protestantische Kirche, Waldersbach (Ohnmacht 2013, S. 143)



Abb. 5 Ohnmacht, Frau mit Kind, 1790. Alabaster, 21,5 x 15,5 cm, Galerie Neuse, Bremen (Ohnmacht 2013, S. 36)

kationspotential boten, aber auch für Philantropen wie den aus Büchners Lenz bekannten Pfarrer Oberlin (Abb. 4). Zudem dienten Bildnisse im halböffentlichen und privaten Bereich der Selbstvergewisserung und Identitätsstiftung in bürgerlichen Familien (Abb. 5), welche damit ein konstitutives Element adligen Selbstverständnisses aufgriffen, aber auch der Betonung frei gewählter Bindungen jenseits der Familienbande zum Beispiel in Freundschaftsbünden. In allen genannten Fällen stellte sich für den Künstler die Aufgabe, zur positiven Charakterisierung von Personen und Veranschaulichung neuer gesellschaftlicher Werte neue künstlerische Mittel zu finden. Häufig sorgten Gipsabgüsse für eine breite Rezeption dieser Bildnisse.

METHODISCHE IMPULSE AUS DER HISTORISCHEN BÜRGERTUMSFORSCHUNG

In der heutigen Zeit, in der das *selffashioning* durch das Design des eigenen Körpers, gestützt von der Mode, eine so zentrale Rolle spielt, sollte man ein verstärktes Interesse am künstlerischen „Entwurf“ bürgerlicher Identität in der Frühphase ihrer Entstehung erwarten können. Aufbauend auf der Er-

forschung einzelner Künstlerpersönlichkeiten wären bezogen auf das Bildnis im 18. und 19. Jahrhundert vergleichende Forschungen und darauf basierende Ausstellungen zu den folgenden Themen denkbar und wünschenswert: zur Zunahme an Bedeutung und Quantität dieser Gattung, welche sich in verschiedenen Medien (Ölmalerei, Email, Elfenbein, Papiersilhouette, Relief, später dann auch Photographie) manifestiert und oft deren Vervielfältigung beinhaltet (z.B. in Gipsabgüssen von Porträtreliefs; vgl. im vorliegenden Heft 8ff.); zum Verhältnis der künstlerischen Formen zur Tradition (z.B. antike Münzen und nachantike Medaillen); schließlich zur unterschiedlichen Gestaltung und Nutzung von Bildnissen in bürgerlichen und höfischen Milieus und zu ihrer sozialdistinktiven Funktion (hier ließen sich mit Gewinn die Porträtmedaillons von Ohnmacht mit denen von Melchior und Konrad Eberhard vergleichen). In diesen Kontext gehört auch der Versuch Ludwigs I. von Bayern, mithilfe der Büsten in der Walhalla die monarchische Definitionshoheit über Verdienste von Individuen zu behaupten.

Die enge Verbindung kunstwissenschaftlicher, kulturgeschichtlicher und historischer Fragestellungen ist hierbei unumgänglich: Höchst kontroverse Forschungen zu Genese und sozialer Konstituierung des Bürgertums hatten in der Geschichtswissenschaft vor allem in den 1970er bis 2000er Jahren Konjunktur: In Bielefeld, aber auch in Berlin im Umfeld von Jürgen Kocka, Heinrich August Winkler und Wolfgang Hardtwig entstanden eine Vielzahl methodisch innovativer Arbeiten zu diesem Themenkomplex. Wegweisend hierfür waren die drei Bände von Thomas Nipperdeys *Deutscher Geschichte* (Bd. 1: *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München 1983; Bd. 2: *Deutsche Geschichte 1866–1918. Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990; Bd. 3: *Deutsche Geschichte 1866–1918. Machtstaat vor der Demokratie*, München 1992). Das 1987 begonnene Forschungsprogramm „Stadt und Bürgertum im 19. Jahrhundert“ brachte u.a. den Band von Lothar Gall *Von der ständischen zur bürgerli-*

chen Gesellschaft (München 1993) hervor, in dem der Autor vor allem auf die Durchsetzung und Durchsetzbarkeit bürgerlicher Werte in gesamtgesellschaftlichen Prozessen der Zeit abhob. Das inzwischen verstärkte Interesse der Geschichtswissenschaft an der Funktion von Kunstwerken als historischen Quellen einerseits, ihrer Bedeutung im Rahmen politischer und sozialer Repräsentation und Propaganda andererseits dürfte zudem die Ausgangslage dafür verbessert haben, dass die

obengenannten Fragestellungen im Falle Ohnmachts von Historikern und Kunsthistorikern in enger Kooperation angegangen werden können.

DR. CHRISTIAN M. GEYER

Kunstgeschichte wird gemacht: Künstlerische Selbstverortungen im Diskurs

Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst. Symposium an der Universität für angewandte Kunst Wien, 17.–19. Oktober 2013
 Programm: arthist.net/archive/6052

Nur auf den ersten Blick erscheint der Titel der von Eva Kernbauer (Wien) veranstalteten Tagung wie eine späte Replik auf Hans Beltings These vom „Ende der Kunstgeschichte“, die er bekanntlich an der Gegenwartskunst festmachte, welche in seiner Deutung keine lineare Fortentwicklung der Kunstgeschichte darstellt (Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983; ders., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995). Im Gegensatz zu Beltings in die Jahre gekommener Diagnose einer posthistorischen, aus der Kunstgeschichte ‚ausgerahmten‘ Gegenwartskunst ging es der Wiener Tagung jedoch nicht primär um Zu- oder Absprache der Zu-

gehörigkeit zu einer Kunstgeschichte im Singular oder um die (Un-)Möglichkeit der Periodisierung bzw. Charakterisierung von Moderne und Postmoderne. Mit dem Neologismus „Kunstgeschichtlichkeit“ wurden vielmehr solche künstlerischen Praktiken in den Blick genommen, die mit (kunst-)historischen Referenzen arbeiten – sei es durch die ‚Wiederentdeckung‘ historischer Bildsprachen oder die gezielte Evozierung und Adressierung besonders kanonisch gewordener Werke vor allem der klassischen Moderne. Als „Antike“ der aktuellen Kunst – wie das erste Leitmotiv der documenta 12 nahelegte – stellt diese einen zentralen Fundus dar.

STRATEGIEN DER RÜCKWENDUNG

Der gewählte Fokus auf künstlerische Praktiken der historisierenden Referenzialisierung schloss damit an eine breite Diskussion der letzten Jahre um Remake, Reenactment und weitere Strategien der Wiederholung an, man denke etwa an die 2010 an der FU Berlin veranstaltete Konferenz zu „Authentizität / Wiederholung: Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes“, an die 2011 unter dem Titel „Re*– Ästhetiken der Wiederholung“ stattgefundene Tagung an der