

falls berichtet der schon oben zitierte, ab 1819 bei Weinbrenner studierende Berri (lit. cit. S. 196): „Die schönen mittelalterlichen Bauten waren für uns eine unwiederkehrende Vergangenheit“, sie seien „nicht mehr zeitgemäß“, und es ist kaum anzunehmen, daß sich an dieser Atelier-Meinung in den wenigen Jahren bis zu Weinbrenners Tod noch Wesentliches geändert hat. Vielmehr zeigt etwa die Karlsruher Münze, eines seiner letzten Werke, die unbeirrte Kontinuität von Weinbrenners „moderner“, an klassischen Vorbildern orientierter Bauauffassung, die ihn zum Stein des Anstoßes für die nachfolgende Generation der Romantiker werden ließ.

Schließlich sei im Jubiläumsjahr von Balthasar Neumanns 300. Geburtstags am Rande richtig gestellt, daß natürlich nicht er, sondern sein Sohn Franz Ignaz Michael der Architekt des in den 1770er Jahren errichteten spätbarocken Speyerer Westbaus war.

Trotz der Bedenken in einigen Zuschreibungsfragen steht aber der Handbuch-Charakter des Katalogs außer Zweifel: das Bild Weinbrennerscher Architektur wird durch die besonderen thematischen Schwerpunkte der vorgestellten Sammlung, vor allen die einzigartigen Entwurfsserien zu Innendekorationen wesentlich bereichert, während die Studienblätter zur mittelalterlichen Baukunst ein höchst interessantes Material darstellen, um die architektonische Neuorientierung gegen Ende der Ära Weinbrenner und dessen Verhältnis zu dieser Entwicklung weiterzudiskutieren.

Hanno Brockhoff

JOHANN HEINRICH DANNECKER. Stuttgart, Staatsgalerie, 14. 2.—21. 6. 1987.

(mit einer Abbildung)

Als man 1870 für die Berliner Nationalgalerie einen Figurenfries anfertigen ließ, der in der Form eines zeitgenössischen Geschichtsbildes die Hauptmomente der Kunstentwicklung in der deutschen Geschichte darstellen sollte, verewigte der Bildhauer Otto Geyer (1843—1914) in der Gruppe der bedeutendsten klassizistischen Bildhauer ganz selbstverständlich neben Schadow, Rauch und Tieck auch Johann Heinrich Dannecker (1758—1841). Dem Berliner Christian Daniel Rauch (1777—1857) hatte man bereits fünf Jahre vorher in seinen ehemaligen Atelierräumen ein Gedenkmuseum eingerichtet.

Zur gleichen Zeit aber tat man sich in Stuttgart schon schwer, den Nachlaß des 1841 verstorbenen Johann Heinrich Dannecker zu erwerben. Schnell verblaßte in seiner Heimatstadt der Ruhm des bedeutendsten schwäbischen Klassizisten, der einst die „künstlerisch-touristische“ Attraktion der Stadt gewesen war. Über Deutschlands Grenzen hinaus reichte sein Ansehen. Doch — der Prophet galt wenig im eigenen Land. Nur wenige Generationen später war dann weithin die bildnerische Kunst des Klassizismus verpönt oder vergessen. Es ist noch nicht lange her, daß die Zahl der ernsthaften Forscher auf diesem Gebiet verschwindend gering war. Die Summe des Überlieferten und noch Erhaltenen schien eher Ablehnung zu erzeugen und zu verhindern, daß das Material gesichtet und bearbeitet wurde. Die ästhetische Verurteilung durch die Moderne unterbrach eine kontinuierliche Dokumentation, die Wissenschaft und Methodik fordern,

um vergleichend forschen zu können. Eine der Lücken wurde nun mit der Präsentation des Gesamtœuvres von Dannecker in der Stuttgarter Staatsgalerie geschlossen.

Dannecker stammte — dies hatte er mit einigen berühmten Bildhauern seiner Zeit gemeinsam — aus einfachen Verhältnissen. Über die herzogliche „Pflanzschule“ wurde seine Begabung entdeckt und durch eine Ausbildung gefördert. Die sein ganzes bildnerisches Schaffen prägende Erfahrung waren die beiden Studienreisen nach Paris (1783—85) und Rom (1785—89). Von diesen Eindrücken zehrte der Künstler für den Rest seines Lebens. Die Sehnsucht nach einem nochmaligen Aufenthalt in Rom erfüllte sich nicht — zu eng waren die eingegangenen Verpflichtungen gegenüber den herzoglichen Brotherrn und die familiären Bindungen in Stuttgart. Doch es fehlte Dannecker zeit seines Lebens keinesfalls an geistigen und künstlerischen Kontakten. Da war die Jugendfreundschaft zu Schiller, die Bekanntschaft mit Goethe, den Brüdern Boisserée, die Freundschaft aus römischen Tagen mit Canova, der Kontakt zu Thorvaldsen und auch zu den Berliner Kreisen der Romantiker um Schleiermacher. Sie alle vermittelten ihm aktuelle geistige und künstlerische Anregungen. Da Dannecker Stuttgart so gut wie nie verließ, kamen die Freunde zu ihm — ein Zeichen hoher Wertschätzung.

Berühmt geworden war der Bildhauer eigentlich durch zwei Werke: die Schiller-Büste (1793) und die 'Ariadne' (1803—14). Beide erlangten geradezu kultische Verehrung. Zur 'Ariadne' pilgerte die kunstbegeisterte Welt in das eigens in Frankfurt errichtete Tempelchen; in den Sockel der Weimarer Schiller-Büste schloß man in gewissermaßen klassizistischem Reliquienverständnis den Schädel des toten Dichters ein. Im übrigen aber blieb Danneckers Œuvre verhältnismäßig unbekannt, zumal ein großer Teil der Werke in den Privatgemächern der herzoglichen Auftraggeber verschwand und damit den Blicken eines an Kunst interessierten Publikums entzogen war. Da Hilfskräfte fehlten, erforderte die Fertigstellung freier Arbeiten zum Teil mehrere Jahre. So blieb manch eine der Ideen unausgeführt und im kleinen Modell stecken. Diese Entwürfe — viele wurden jetzt in Stuttgart erstmals gezeigt — überraschen durch ihre Qualität und Sicherheit der Gestaltung. Zu den schon in Rom entstandenen Arbeiten gehört auch die Amor-und-Psyche-Gruppe (1787), deren heitere Leichtigkeit Dannecker in dieser Art nie wieder in einem Werk erreichte. Aber auch später entstandene Bozzetti wie der „Gefallene Krieger“ (um 1800) und der „Delphin mit dem Leichnam eines Knaben“ (1809) sind in ihrer Wirkung unmittelbar und beeindruckend. Erwähnt sei auch die „Liegende Sappho“ (1797—1802), die, im Kleinen bleibend, eine Ausführung in Marmor erfuhr. Ungewöhnliche Popularität erreichte die ebenfalls in freier Intention geschaffene „Ariadne“ (1803—14), deren Rezeptionsgeschichte in aller Ausführlichkeit 1979 in der Frankfurter Ausstellung behandelt wurde. Der Wirkungsgrad dieser Skulptur, die endlich im Auftrag des Bankiers von Bethmann in Marmor ausgeführt werden konnte, reichte bis in das Umfeld der Berliner Bildhauerschule. Theodor Kalide (1801—1863) verarbeitete den Einfluß dieses Werkes in seiner Arbeit „Bacchantin auf dem Panther“ (1848), die in der Berliner Kunstwelt für Aufregung sorgte, weil sie den Stoff „verwegen“ (Schadow) interpretierte. Danneckers Werk dagegen wurde zu einem „modernen Klassiker“.

Die bedeutendste (Wieder-)Entdeckung in seinem Œuvre sind jedoch die sogenannten „Zimmermonumente“, Kleinstdenkmäler für den privaten Gebrauch, meist — nicht im-

mer — als Grabdenkmäler konzipiert. Wie wir wissen, war das zentrale Thema der Plastik des 19. Jahrhunderts das Denkmal, namentlich das bürgerliche Denkmal. Dannecker gehörte sicher nicht zu den großen Denkmalsplastikern der Zeit, wenn sich auch in seinem zeichnerischen Nachlaß mehrere Entwurfsskizzen in dieser Gattung — darunter der Entwurf eines Völkerschlachtdenkmal (1813) — befinden. Parallel zur Entwicklung des Denkmals läuft die des Grabdenkmals. Wie das große, öffentliche Monument spiegelt es im kleinen das Menschenbild der Zeit und speist sich aus deren geistesgeschichtlichen und künstlerischen Quellen. Die frühen Formen für beide sind in jenen Zimmermonumenten zu suchen, die bei Dannecker so zahlreich sind.

Als der Bildhauer Johann August Nahl (1710—1781) das Grabdenkmal für die im Kindbett gestorbene Maria Langhans in Hindelbank bei Bern schuf (1751), ahnte er nicht, welchen Bekanntheitsgrad dieses Werk erreichen würde. In vielfachen verkleinerten Repliken wurde es isoliert zum Zimmermonument. Ähnliche Popularität errangen auch Zimmermonumente von der Hand Danneckers, der übrigens mit dem Sohn Nahls bekannt war. Danneckers „Multiplen“ waren sicher zunächst alle in der Absicht und Hoffnung, im Großen ausgeführt zu werden, entworfen worden. Als sich dies nicht erfüllte, dennoch aber eine geeignete Käuferschaft für die Kleinformaten vorhanden war, zögerte der Künstler nicht, sie in geringer Auflage zu reproduzieren. Nachweislich dachte er aber in einigen Fällen von vornherein nur an das Kleinformat. Verlorengegangen ist leider das Zimmermonument für Johann Christian Sick (1803), das aus Anlaß eines Geburtstages entstanden und „dem würdigsten, zärtlichsten Gatten gewidmet“ war. Eine weibliche Figur (das Glück — die Freundschaft — die Ehefrau?) streut Blumen auf einen kleinen Altar, der zum einen die Widmungsinschrift, zum anderen ein Relief mit der Darstellung von vier Kindern zeigt. Erhalten blieben dagegen jene Zimmermonumente für die Brüder Carl und August Ruoff, Lessing, Schubart(?) und die Erzhertogin Elisabeth von Österreich. In diese Gruppe gehören auch die Entwürfe für Uhrgehäuse. Sehr interessant ist die Verbindung der „Drei Parzen“ (1791; *Abb. 4*) zu einem Blatt Bernhard Rodes (1725—1797) (im Katalog abgebildet), das Dannecker gekannt haben könnte. Die Beziehung der Hygieia — symbolisiert durch den Aesculap-Stab — zu den Schicksalsgöttinnen, deren Handeln sie beeinflusst (... solange Hygieia wacht, schläft Atropos ...) ist eine bemerkenswerte Variante des Themas, welches sich am Grab des Prinzen von der Mark (Schadow, Berlin 1790) und am Grab des Leibarztes von Friedrich d. Gr., Moehsen (Bildhauer unbek., Berlin 1795), das Rode ebenfalls auf einem Blatt festgehalten hat, findet.

Im Bereich der Sepulkralplastik bietet sich zwingend ein Vergleich zu anderen Künstlern der Zeit an. Erstaunlich ist die fast identische Verarbeitung einer antiken Vorlage sowohl für das Grab Benckendorff von Dannecker (1823—28) als auch für das Grab Niebuhr auf dem Alten Friedhof in Bonn von Rauch (1839). Der Typus der „Trauernden Freundschaft“ von Dannecker (Zeppelin-Mausoleum 1801—05) setzte sich im späten 19. Jahrhundert, zur Personifikation der Trauer schlechthin geworden, als beliebter Grabschmuck durch: zu Hunderten lehnten ähnliche Trauernde an Grabwänden und Obelisken. Eine weitere interessante Neuentdeckung bedeutet auch das Büstenœuvre Danneckers, in dem sich eine realistische Erfassung der Persönlichkeit gegen starke idealisierende Tendenzen durchsetzt. Dieses zeigt sich besonders im Selbstbildnis (1796)

und in dem Portrait des Physiognomikers Johann Caspar Lavater (1802—05). Das letzte wurde zum ersten größeren Erfolg des Bildhauers außerhalb Stuttgarts. Das berühmteste Büstenwerk blieb allerdings das Portrait Schillers, das Dannecker in mehreren Fassungen — zuletzt als Apotheose des Dichters — anfertigte. Verständlich erscheint in dem Zusammenhang der Wunsch Goethes, ebenfalls von diesem Bildhauer portraitiert zu werden. An Danneckers Unabkömlichkeit von Stuttgart und der Beschwerlichkeit einer Reise des Dichterfürsten zu ihm scheiterte der Plan. So waren die Grundvoraussetzungen für die Entstehung der berühmten „A tempo-Büste“ (1820) durch Rauch geschaffen, den der Dichter nun auch zur Ausführung seines Denkmals in Frankfurt empfahl. Es ist allerdings zu vermuten, daß zu diesem Zeitpunkt die künstlerischen Ansichten Goethes und Danneckers schon nicht mehr übereinstimmten. Der Bildhauer beschäftigte sich inzwischen mit einer Kunst, die der Dichter stark ablehnte. Im Spätwerk des Stuttgarters findet sich eine Hinwendung zu jener „religiösen Plastik protestantischen Bewußtseins“, die einige Jahre später auch Rauchs Werk beeinflussen sollte („Glaube, Liebe, Hoffnung“). Die Bekanntschaft mit den Brüdern Boisserée und deren Sammlung mittelalterlicher Kunst bot Dannecker neue Diskussionsmöglichkeiten, zum Beispiel über die Ziele der Nazarener. Die Boisserées waren mit deren Propagandisten, den Brüdern Schlegel, befreundet; diese wiederum zählten zu den Repräsentanten des Berliner Kreises der Romantiker um den Theologen Schleiermacher, dessen „bester Freund“, der Verlagsbuchhändler Reimer, 1817 Dannecker besuchte. In seinen späten Schaffensjahren versuchte der Bildhauer noch eine Entwicklung mitzuvollziehen, die in Werken wie dem „Christus“ (1815—24 1. Fassung; 1827—32 2. Fassung) oder „Sieg im Gebet“ (1826—31) gipfelten. Zur selben Zeit arbeitete auch Thorvaldsen an einem Christus-Entwurf. Als „Lasset die Kindlein zu mir kommen“-Typus wurde er jener berühmte „Thorvaldsen-Christus“ (1821—22), dessen Popularität und Verbreitung im 19. Jahrhundert nicht ihresgleichen fand. Im Jahre 1819 besuchte Thorvaldsen Dannecker in Stuttgart. Inwieweit der ältere Künstler für den jüngeren befruchtend hätte gewirkt haben können, müßte weiter untersucht werden. Ein nach diesem Besuch zusammen mit Thorvaldsen geplantes Goethe-Denkmal in Frankfurt wurde nicht verwirklicht. Den Auftrag für ein Schiller-Denkmal in Stuttgart erhielt nicht Dannecker, sondern der große Däne. In der zeitweiligen geistigen Umnachtung seiner letzten Lebensjahre veränderte Dannecker die in seinem Atelier verbliebene „Apotheose Schillers“: er glied sie in der Haargestaltung der seiner Christusfigur an, dem Werk, das er für sein größtes und bestes hielt.

Sehr ästhetisch, kühl, distanziert und vornehme Ruhe vermittelnd, füllen in Stuttgart Danneckers Skulpturen und Zeichnungen zwei große Ausstellungsräume. Bis ins letzte Detail sind die Sichtschneisen berechnet; die Objekte befinden sich zum Teil vor blaugrauen Stellwänden und erinnern so an den Reiz edlen Wedgwood-Porzellans. Die Gipse — das ist besonders beeindruckend — sind hervorragend gereinigt und faszinieren durch eine bisher selten erfahrene Ausstrahlung, die das „mindere“ Material vergessen läßt. Ein Genuß für Insider; dem normalen Besucher hingegen wird viel abverlangt, wenn er gleiche Werke bis zu fünf- und sechsfach nebeneinander ausgestellt sieht und feinste Unterschiede in der Wirkung feststellen soll. Das Konzept folgt größtenteils einer chronologischen Präsentation, die glücklicherweise oft thematische Gruppierungen

zuläßt. Die Einzelwerke sollen für sich sprechen, teilen sich aber nur schwer unmittelbar mit. Um die fehlende Information zu ergänzen, muß man zum Katalog greifen oder die Vermittlung durch eine Führung suchen. Dennoch impliziert die Ausstellung viele Fragen. Ein zeitgenössischer historischer und künstlerischer Hintergrund wird kaum sichtbar. Die Beziehungen Danneckers zu anderen Künstlern und Wechselwirkungen mit deren Œuvre, die man mit Vergleichswerken hätte erläutern können, sind nicht dargestellt. Lediglich ein Werk Canovas — die „Drei Grazien“ (in Kopie) — befindet sich, nicht zur Ausstellung gehörend, in der Rotunde des Museums.

Der Katalog macht die Ergebnisse einer fast kriminalistischen Erforschung von Verbleib, Nachweis und Zuschreibung einzelner Werke zugänglich. Christian von Holst, dem Ausstellung und Katalog zu verdanken sind, legt den Akzent auf die Dokumentation und überläßt es der weiteren Forschung, den nunmehr offenliegenden Fragen und Problemen nachzugehen; Aspekte wie Anregungen und Einflüsse auf den Bildhauer bedürfen der Vertiefung. Es muß gefragt werden, ob eine solche Einschränkung im Anspruch für das Ausstellungsunternehmen von Vorteil war: man vermißt dort schmerzlich mancherlei weiterführende Fragen. Welcher Stellenwert kommt Dannecker in der europäischen Bilderei um 1800 zu? Wo nimmt er an gleichzeitigen Entwicklungen teil, wo beschreitet er eigene Wege? Wo liegen seine Wirkungen auf andere? Worin könnte seine Größe gesehen werden?

Dannecker mag ein angepaßter Mensch ohne „revolutionären Impetus“ gewesen sein; den geistesgeschichtlichen Strömungen seiner Zeit verschloß er sich jedoch nicht. Als Patriot schuf er den Entwurf für ein Völkerschlachtdenkmal, das erst hundert Jahre später (nach dem Entwurf von Bruno Schmitz und Franz Metzner) verwirklicht wurde; das Schubart zugeordnete Grabmonument galt einem gesellschaftlichen Außenseiter und Auführer, der durch herzogliche Willkür zehn Jahre in verschärfter Haft auf dem Hohenasperg verbrachte und als gebrochener Mensch wenige Jahre nach seiner Entlassung starb. Menschliche Größe und Würde stehen hier exemplarisch für ein vom Deutschen Idealismus geprägtes Menschenbild.

Ausstellung und Katalog bieten fast ausschließlich eine werkimmanente Betrachtung und beziehen wenig Stellung zum Œuvre des Künstlers. Fazit: Eine hermetische Ausstellung mit „abgeschirmter Intimität“, die dennoch die Bedeutung des Bildhauers Dannecker vermittelt und einer neuen Rezeption seiner Werke den Weg ebnet.

Sibylle Einholz

AUSSTELLUNGSKALENDER

Aachen Suermond-Ludwig-Museum. 4. 10.—29. 11.: *Dieter Krieg, Malerei.*

Amsterdam Rijksmuseum. 2. 10.—3. 1. 88: *Onze Meesters van het Landschap. Schilderijen uit de Gouden Eeuw*; 2. 10.—3. 1. 88: *Land en water in de 17de Eeuw. Hollandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet.*

Antwerpen Internationaal Cultureel Centrum. 10. 9.—1. 11.: *Attersee.*

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. 5. 9.—8.

11.: *Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars.*

Augsburg Staatsgalerie am Schaezler-Palais. 1. 10.—30. 4. 88: *Schwäbische Meisterwerke der Spätgotik.*

Zeughaus, toskan. Säulenhalle. 20. 10.—15. 11.: *Otto Scheinhammer zum 90. Geburtstag.*

Baden-Baden Staatl. Kunsthalle. 4. 10.—6. 12.: *Carlo Carrà. Große Retrospektive.*