

Inhalt

| | |
|---|-----------|
| Vorwort | 11 |
| I EINFÜHRUNG | 13 |
| Kunstgeschichte und Skulpturgeschichte | 13 |
| Das gesamte 18. Jahrhundert | 14 |
| Der geographische Rahmen | 15 |
| Skulptur nach Aufgaben | 16 |
| Repräsentation und Statuskonsum | 17 |
| Die Bildhauer zwischen Existenz und Konkurrenz | 20 |
| Apropos Skulptur und Plastik | 22 |
| II ANSTRENGUNGEN FÜR DIE EWIGKEIT: FIGURATIONEN VON MACHT UND HERRSCHAFT IM MONUMENT | 23 |
| Reiterstandbilder und kalkulierte Öffentlichkeit | 24 |
| Andreas Schlüters Reiterstandbild des Großen Kurfürsten | 26 |
| Schlüters Trophäenköpfe im Berliner Zeughauhof | 33 |
| Schlüters Standbild Kurfürst Friedrichs III. von Brandenburg | 35 |
| Gabriel Grupellos Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz | 37 |
| Grupellos »Pyramide« für Düsseldorf | 41 |
| Der Goldene Reiter in Dresden | 48 |
| Der Berg als Monument: »Delineatio montis« in Kassel | 52 |
| Monumentstrategien in der Markgrafschaft Brandenburg-Bayreuth | 57 |
| Reiter im Garten: Ludwigsburg und Weikersheim | 62 |
| Macht im kleinen Maßstab: Zimmermonumente | 68 |
| Entwürfe für ein Reiterstandbild Friedrichs des Großen | 73 |
| Apotheosen in Stein | 74 |
| Standbilder als herrscherliche Konvention | 79 |
| Johann Gottfried Schadows Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen | 89 |
| III ANSTRENGUNGEN FÜR DAS JENSEITS: MEMORIALREPRÄSENTATIONEN UND SEPULKRALALLEGORIEN | 91 |
| Herzbestattungen | 93 |
| Prunksärge | 94 |

| | |
|---|-----|
| Mausoleen und Grufthäuser mit Bauskulptur | 96 |
| Grabdenkmäler für Sieger über die Türken | 102 |
| Demonstration der Erbfolge: Grabdenkmäler für die Grafen in Saarbrücken und Idstein | 105 |
| Feldherrnepitaphe | 109 |
| Memorialoffensive der Kirchenfürsten aus dem Haus Schönborn | 112 |
| Grabdenkmäler der geistlichen Kurfürsten | 121 |
| <i>Mainz</i> | 121 |
| <i>Trier</i> | 124 |
| Grabdenkmäler für Kirchenfürsten | 126 |
| <i>Münster</i> | 127 |
| <i>Würzburg</i> | 128 |
| <i>Paderborn</i> | 129 |
| <i>Fulda</i> | 130 |
| <i>Kempten</i> | 132 |
| Sakrale Ehrenmonumente | 134 |
| Grabdenkmäler für Künstler | 139 |
| Büstengrabdenkmäler | 145 |
| Das Grabdenkmal Friedrichs des Großen auf der Schlossterrasse von Sanssouci | 149 |
| Aufgeklärte Todesikonographien | 151 |
| Rührung und Pathos: Schadows Grabdenkmal für Graf Alexander von der Mark | 152 |
| Allegoriewandel und Trauerreflexion | 155 |
| IV BAUSKULPTUR ALS SEMANTISCHE OPTIMIERUNG | 161 |
| Bauskulptur und »redende« Prachtgebäude | 162 |
| Semantik von Säulenordnungen und Bauskulptur | 163 |
| Der Blick nach Versailles und Wien | 164 |
| Bauskulptur des Berliner Schlosses | 166 |
| Bauskulptur am Dresdener Zwinger | 174 |
| Opulenz durch Redundanz: Das Neue Palais in Potsdam | 188 |
| Formaufgaben der Bauskulptur | 194 |
| <i>Triumphore</i> | 194 |
| <i>Brücken</i> | 199 |
| <i>Brunnen</i> | 202 |
| <i>Architekturgebundene Büstengalerien</i> | 209 |
| <i>Atlanten und Karyatiden</i> | 212 |
| <i>Attika- und Balustradenstatuen</i> | 221 |
| <i>Statuennischen</i> | 223 |
| <i>Bürgerhäuser</i> | 240 |
| <i>Künstlerhäuser</i> | 244 |
| Aufklärerische Kritik an den Verzierungen | 250 |

| | |
|--|-----|
| V VISUELLE ARGUMENTATIONEN »ZUR EHRE GOTTES«: KONJUNKTUR UND KRISE DER SAKRALSKULPTUR | 253 |
| Skulptur im Dienst der Kirchen | 253 |
| <i>Konfessionelle Bedingungen für Sakralskulptur</i> | 254 |
| <i>Ökonomie der Pracht und klerikaler Statuskonsum</i> | 255 |
| Synoptische Aspekte visueller Vereinnahmung | 258 |
| <i>Der luminöse Aspekt</i> | 259 |
| <i>Der immersive Aspekt</i> | 272 |
| <i>Der szenographische Aspekt</i> | 273 |
| <i>Der theatrale Aspekt</i> | 276 |
| <i>Der narrative Aspekt</i> | 284 |
| Skulptur und Hierophanie | 286 |
| <i>Farbwertigkeit der Sakralskulptur</i> | 287 |
| <i>Naturalismus als Rezeptionssteuerung</i> | 288 |
| <i>Das Zu-Sehen-Geben einer anagogischen Differenzierung</i> | 291 |
| <i>Naturalistisch-mimetische Präsenzeffekte im Erbärmdepathos</i> | 293 |
| <i>Polychromie und Hierophanie</i> | 296 |
| <i>Skulpturale Einbettungen der Gnadenbilder</i> | 298 |
| <i>Stuckplastiken in hierophaner Verklärung</i> | 299 |
| Erzählräume der Brüder Asam | 302 |
| <i>Die Klosterkirche in Weltenburg, ein Initialraum</i> | 303 |
| <i>Bühnenspektakel in Rohr</i> | 308 |
| <i>Die Asamkirche in München</i> | 317 |
| Altar und Skulptur | 319 |
| <i>Entwurf und Ausführung</i> | 320 |
| <i>Skulpturale Kollokation am Altar</i> | 324 |
| <i>Statuen als Travée-Akteure</i> | 325 |
| <i>Körpergebärden als Evidenzhersteller</i> | 330 |
| <i>Statuen als Altartrabanten</i> | 335 |
| <i>Skulpturale Sacra Conversazione</i> | 338 |
| <i>Szenische Altäre</i> | 350 |
| <i>Skulpturenaltäre ohne Rahmen</i> | 357 |
| <i>Skulpturenaltäre im Relief</i> | 360 |
| <i>Protestantische Altäre</i> | 363 |
| Engel: Himmlische Agenten göttlicher Intervention | 372 |
| <i>Existenzfragen der Engel</i> | 372 |
| <i>Schönheit der Engel</i> | 373 |
| <i>Präsenzeffekte der Engel im Kirchenraum</i> | 378 |
| <i>Angelus interpres: Deute-Engel</i> | 382 |
| <i>Tabernakelengel</i> | 387 |
| <i>Engel als Bildträger</i> | 391 |
| <i>Erzengelaltäre</i> | 394 |
| <i>Schutzengel</i> | 396 |
| <i>Hohe Unterhaltsamkeit: Putten als Akteure</i> | 404 |
| <i>Taufengel in protestantischen Kirchen</i> | 411 |

| | |
|--|-----|
| Skulpturale Formaufgaben | 412 |
| <i>Skulpturale Kanzeln</i> | 413 |
| <i>Apostelzyklen</i> | 429 |
| <i>Skulpturale Verkündigung</i> | 432 |
| <i>Maria Immaculata</i> | 436 |
| <i>Andachtsbilder für Trauerbefähigung: Pietà-Gruppen</i> | 440 |
| <i>Heiliger im Akt: Sebastian</i> | 442 |
| <i>Christus an der Geißelsäule</i> | 446 |
| VI DENOTATION UND KONNOTATION VON BÜSTENPORTRÄTS | 451 |
| Büsten als Dekoration | 452 |
| Büsten in Bibliotheken | 453 |
| Andreas Schlüters Meisterbüste des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Homburg | 454 |
| Habitusformierungen: Büste und Pathos | 459 |
| Büsteninszenierung im Treppenhaus | 464 |
| Büstenpaare und Büstenpendants | 472 |
| Allegorisierte Büsten | 475 |
| Monarch der Gegenwart: Bartolomeo Cavaceppis Büste Friedrichs des Großen | 477 |
| Pathosumdeutungen: Büsten in idealer Nacktheit | 478 |
| Friedrich Wilhelm Doells postume Büste von Johann Joachim Winckelmann | 480 |
| Bildhauerische Selbstporträts | 481 |
| Entkörperlichung in Hermenbüsten | 483 |
| Büsten von Dichtern und Denkern | 485 |
| Transformationen des Frauenbilds zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus | 487 |
| VII SKULPTURALE HETEROPIEN IM GARTEN | 493 |
| Herrschatsallegorien und Zonierungen im Garten | 494 |
| <i>Der Schlossgarten in Erlangen</i> | 495 |
| <i>Gartenskulptur in Dresden</i> | 496 |
| <i>Der Schlossgarten in Weikersheim</i> | 499 |
| <i>Der Schlossgarten in Schwetzingen</i> | 503 |
| <i>Die Schlossgärten in Seehof und Veitshöchheim</i> | 506 |
| <i>Der Garten von Sanssouci</i> | 510 |
| Gruppenkompositionen und Hebefiguren | 513 |
| Skulpturale Allegorie versus Naturgefühl | 516 |
| Materialexperimente für Gartenskulpturen | 518 |
| Skulpturenreproduktionen aus Papiermaché | 519 |
| Eisengussreproduktionen aus Lauchhammer | 520 |

| | |
|---|-----|
| VIII SKULPTUR UND ÄSTHETISCHE ANSCHAUUNG | 523 |
| Geneskulptur und Kleinplastik | 523 |
| <i>Der Garten als Ort für Genre</i> | 524 |
| <i>Gartenskulptur und Porzellanplastik</i> | 526 |
| <i>Typengenre in der Porzellanplastik</i> | 527 |
| <i>›Reiche Armut‹ der pittoresken Savoyarden</i> | 528 |
| <i>Amouröses Genre</i> | 531 |
| <i>Empfindsamkeit in der Kleinplastik</i> | 533 |
| Die neue Weißästhetik: Abgüsse für die kunstfühlende Selbstwahrnehmung | 534 |
| Ideale ästhetischer Anschauung | 537 |
| <i>Ansichtssachen</i> | 537 |
| <i>Vom Kontur der Statue</i> | 538 |
| <i>Klassizität in Dresden ohne Resonanz: Gottfried Knöffler</i> | 540 |
| Drei Akte: Modellhafte Körper | 542 |
| <i>Erster Akt: Joseph Anton Feuchtmayers erregter »Diogenes« als Menschensucher</i> | 542 |
| <i>Zweiter Akt: Der nackte Knabe Fritz von Stein als sublimierter Konzeptkörper</i> | 544 |
| <i>Dritter Akt: Johann Gottfried Schadows »femme enfant« als Debüt</i> | 548 |
| IX EPILOG | 551 |
| Nachwort und Dank | 558 |
| Anmerkungen | 560 |
| Literatur | 580 |
| Bildnachweis | 616 |
| Personenregister | 618 |
| Ortsregister | 625 |
| Impressum | 632 |

eines Kunstwerks die Balance zwischen Machtempirie und Machtidee entfaltet. Kein Geringerer als der oberste Richter der aus Frankreich vertriebenen Hugenotten, Charles Ancillon, veröffentlichte anlässlich der Enthüllung des Bronzereiters 1703 seinen »Discours sur la Statue Equestre érigée sur le Pont Neuf de Berlin«, zunächst auf Französisch, dann auf Deutsch, womit die Leserschaft erweitert war. Erstaunlicherweise bietet diese politische Stellungnahme keineswegs eine untertänige Laudatio auf Werk und Auftraggeber. Vielmehr formuliert Ancillon eine Belehrung des königlichen Auftraggebers, indem er über den Zweck und die Legitimität des Reiterdenkmals reflektiert. Es ist bezeichnend, dass dieser Kommentar von hugenottischer Seite kam, und gleichzeitig aufschlussreich für die Rezeption eines absolutistischen Standbildes im städtischen Raum. Nach einer grundsätzlichen Billigung des Unternehmens lässt sich Ancillon über das Verhältnis der Tugenden und der menschlichen Schwächen des Großen Kurfürsten, den brandenburgischer Pater patriae, aus. Die Tugenden sind



8: Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, Reiter 1697–1703, Besiegte 1703–1710, Bronze, Berlin, Ehrenhof von Schloss Charlottenburg, Detail: Kopf des Großen Kurfürsten

als Teil seines Ruhms zu verstehen, darüber hinaus als Vorbild für die Staatsführung der Nachfolger, zuvorderst für Friedrich I., sodann für alle nachkommenden Souveräne.²¹ Die Verpflichtung auf Tugend und Glorie ist bei Ancillon nichts anderes als ein rhetorisch angelegter Appell, der sich gegen die Selbstüberhebung des gegenwärtigen Königs richtet. Das Postulat wird in das Lob gekleidet, der Monarch bedürfe des gemahnenden Anblicks der Statue nicht, da er selbst alle Tugenden verkörpere.²² Ancillons panegyrische Botschaft zielt darauf ab, dass die genannten Tugenden beherzigt werden sollten, weil sie eben nicht selbstverständlich seien. Immerhin röhmt Ancillon auch den Künstler, der sein Werk vollkommen und ähnlich vollbracht habe,²³ und damit erscheint die Statue als Ausdruck aller Tugenden, die ihm im Rahmen einer protestantischen Staatstheorie so wichtig waren: Eifer, Unermüdlichkeit, Tapferkeit und Tatkraft.²⁴

Ancillon versäumt nicht, auf das Denkmodell des perfekten Reiters zu verweisen, der auch den Staat mit fester und ruhiger Hand lenkt.²⁵ Zwei für die Wirkung des Standbildes zentrale Aspekte resultieren aus einer dezidierten Naturnähe: Kurfürst und Pferd eignen besondere Qualitäten von Porträts. Schon das Ross gibt ein bewundertes und allseits bestautes Pferd aus der Züchtung des Halbbruders Markgraf Philipp Wilhelm wirklichkeitsnah wieder, von dem die Zeitgenossen sagten, es vereine alle Vorzüge seiner Rasse. Für ein gemaltes Pferdeporträt, das Schlüter als Vorlage nutzte, wurde es warmgeritten, damit die Adern eindrucksvoll zum Vorschein kamen.²⁶ Jeder kannte dieses Pferd. Schlüter wusste daher, woran er gemessen würde.

Bei dem bronzenen Kurfürsten handelt es sich um ein Porträt im gesteigerten Sinn, sein Haupt bildet den Kulminationspunkt der gesamten emporgestaffelten Dynamik (Abb. 8). Die Kopfwendung, leicht nach oben und leicht gegenläufig zum Pferde, betont in seiner Transitorik den Tatmenschen, dessen wallendes, fülliges und langes Haar in einem aufgebauschten Lockenkranz das Gesicht rahmt und sich der traditionellen Pathosformel leoniner Heroisierung bedient. Die Züge erscheinen nicht idealisiert, sondern mit der gebogenen Nase, den vollen Wangen, den ausgeprägten Nasenfalten, dem scharf geschnittenen Mund und den kontrahierten Augenbrauen markant individualisiert. Die Physiognomie wirkt durch die Hebung des Kopfes sowohl aus der Ferne wie auch aus der Nähe. Der Blick ist zwar unbestimmt, doch deuten die fülligen und dennoch straffen, kraftvollen Gesichtszüge und das merklich energisch vorgereckte Kinn gleichsam die



9: Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, Reiter 1697–1703, Besiegte 1703–1710, Bronze, Berlin, Ehrenhof von Schloss Charlottenburg, Ansicht von rechts: Friedenseite



10: Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, Reiter 1697–1703, Besiegte 1703–1710, Bronze, Berlin, Ehrenhof von Schloss Charlottenburg, Ansicht von links: Kriegsseite

Gegenwärtigkeit seines Denkens an. Dieser Ausdruck manifestiert körperliche und geistige Präsenz, mit den Worten Ancillons »seine Macht / seine Majestät / und seine Leutseligkeit.«²⁷ Auch als Büste würde der Kopf seine Wirkung nicht verfehlt.

Schlüter entwickelte die zwei Schauseiten seines Standbilds als Friedens- und als Kriegsseite, womit nicht nur allgemeine Herrschertugenden zum Ausdruck kommen sollten, sondern die persönlichen Verdienste des Großen Kurfürsten. Von rechts, also ursprünglich von der Schlossseite her gesehen, bietet sich der Reiter als ein Friedensfürst dar, der mit seinem voluminösen Körper gelassen im Sattel ruht und das Pferd zwanglos lenkt (Abb. 9). Schlüter hat auf Steigbügel verzichtet, die Füße schweben wie bei der erwähnten Statue des Marc Aurel frei im Raum und verstärken den Eindruck der Mühelosigkeit. Deutlich ist der Kopf gewendet und richtete sich einstmalig als Weisegestus zum Schloss. Die leicht hochgezogene Schulter und die

Armhaltung sorgen auf dieser Seite für einen geschlossenen Körperumriss, der Ruhe in die Gesamtkomposition bringt. Begünstigt wird dies durch die zur anderen Seite des Halses fallende lange Haarpracht.

Bereits Ancillon bemerkte, dass Schlüter in den Ansichtsseiten zwei unterschiedliche Modi gestaltete.²⁸ Die Stadtseite ist als Kriegsseite konzipiert, daher dynamischer angelegt (Abb. 10). Hier ist der Kommandostab als Zeichen des Heerführers zu erkennen. Der rechte Vorderlauf des Pferdes ist angehoben, gleichzeitig der Hinterlauf leicht ausgestellt, beides als Andeutung einer Vorwärtsbewegung. Dazu passt auch die wehende Mähne, die eine kraftvolle Bewegung suggeriert. Dass aber diese Vorwärtsbewegung in sich ruht, dafür sorgt wiederum der massive Körper und dessen gebändigte Transitorik. Mit ausgreifender Gebärde hält der Kurfürst den Kommandostab weit von sich zur Seite, wodurch der Blick stärker auf den Oberkörper freigegeben ist und diese Seite offener erscheint. Durch die Armhaltung gewinnt auch die

postiert, dessen Kanten mit Statuen von Mars, Minerva, Herkules und Themis besetzt sind (Abb. 65).¹⁴³ Freilich wies Friedrich II. die Pläne mit der Bemerkung zurück, man möge einem Feldherrn erst nach dem Tod ein Denkmal errichten. Dann, 1786, als die Nachricht vom Ableben des preußischen Königs durch Europa ging, schickten Alexander Trippel und Johann Gottfried Schadow, der 1785 nach seiner Ankunft in Rom zeitweilig in Trippels Atelier arbeitete, umgehend Entwürfe nach Berlin, wobei Trippels späterhin verlorener Wachsbozzetto schon die Richtung für das geplante Reiterdenkmal angab: Er sah – Marc Aurel vor Augen – für Friedrich II. ein antikes Kostüm vor, während um den Sockel auf eigenen Postamenten Getreue der Regierung als Stellvertretung der Nation angeordnet sein sollten. Schadow kleidete in seinem gezeichneten Entwurf den König ebenfalls antikisch, verzichtete aber pro-

grammatisch auf die Assistenzstatuen und favorisierte Reliefs am Sockel.¹⁴⁴

Bekanntlich zogen sich die Beratungen in Berlin lange hin, bis König Friedrich Wilhelm II. 1791 ein Reiterstandbild in Bronze mit römischem Kostüm veranlasste. Dies bot Zündstoff für ein Auflodern des »Kostümstreits«, der bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein zwischen den Befürwortern des notwendig »Charakteristischen« einer bedeutenden Person im Zeitkostüm und den Verfechtern der antikisch-idealierenden Bekleidung ausgetragen wurde und die Gemüter der Intellektuellen erhitze.¹⁴⁵ Schadow blieb bei seiner Tendenz zur römischen Einkleidung, obwohl er Friedrich II. 1793 in seinem Stettiner Standbild zeitgenössisch darstellte (vgl. Abb. 86). Unter den vielen Vorschlägen finden sich zahlreiche Entwürfe, die recht einfallslos die gängigen Muster absolutistischer Fürsten repitierten, zeitgemäß verbrämt mit Allegorien auf die Außerordentlichkeit des Königs. Andererseits wuchsen die Ideen in neue Dimensionen architektonischer Großdenkmäler, hier sei nur Friedrich Gillys berühmter Entwurf von 1796 erwähnt. Die Überlegungen und Diskussionen dauerten Jahrzehnte an, doch die gedanklichen Wurzeln für das schließlich von Christian Daniel Rauch als kardinales Monument im 19. Jahrhundert verwirklichte Reiterstandbild Friedrichs des Großen reichen vielfältig in das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts zurück.¹⁴⁶



65: Jean-Pierre-Antoine Tassaert, Bozzetto für ein Reiterdenkmal Friedrichs des Großen, 1779, Gips, Höhe 48 cm, ehemals Berlin, Königliche Akademie der Künste, verschollen

Apotheosen in Stein

Die im 17. und 18. Jahrhundert panegyrisch geradezu konsequente Form der Fürstenverherrlichung ist die Apotheose, die Vergöttlichung des Herrschers aus der Summe seiner Tugenden. Die sinnbildliche Aufnahme in eine höhere Sphäre veranschaulicht im Weltlichen wie im Sakralen eine Verheißung auf göttliche Gunst aufgrund irdischer Ausnahmeleistungen für Reich und Glauben. Im Profanen sind es die antiken Götter, die den Eingang in den ewigen Ruhmestempel gewähren, im Sakralen ist es die Trinität, die den Heiligen einen direkten Weg ins Paradies schenkt. Verheißungen im Jenseitigen als Ansporn für das Diesseitige waren schon immer ein gut funktionierender Mechanismus für Machtstabilisierung. Die Apotheose ist nicht erst ein Denkmodell des Absolutismus, doch befördert sie die Idee des Gottesgnadentums in idealer Weise. Ein Herrscher, der nichts über sich kennt als die göttliche Macht, wird seine Glorifikation nur durch die Apotheose angemessen dargestellt finden.



66: Balthasar Permoser,
Apotheose des Prinzen
Eugen von Savoyen,
1718–1721, Marmor,
Höhe 230 cm, Wien,
Oberes Belvedere



79: Jean-Pierre-Antoine Tassaert, Statue des Generals Friedrich Wilhelm von Seydlitz, 1781, Marmor, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum



80: Jean-Pierre-Antoine Tassaert, Generalfeldmarschall Jakob von Keith, 1777–1786, Marmor, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum

für denkmalwürdige Personen angemessen sei.¹⁷² Vollends zur Grundsatzfrage wurde diese Abwägung nach Friedrichs Tod in Bezug auf sein alsbald geplantes Denkmal. Friedrich der Große sah sich lieber zeitgenössisch dargestellt, das hieß für ihn sachlich und modern in militärischer Kleidung. Der Entschluss zu den Standbildern seiner Generäle war höchst propagandistisch, doch gleichzeitig auch innovativ, weil den Helden der Zeitgeschichte unmittelbar gehuldigt wurde. Die beiden ersten Statuen legen nahe, dass Friedrich zunächst selbst keine klare Ansicht zur Frage der adäquaten Darstellung hatte, denn sonst hätte er eine deutliche Direktive an die Bildhauer erlassen. Als Tassaert dann die zeitgenössisch-militärische Kleidung wählte, traf er den Geschmack des Königs. Bei-

de, Seydlitz und Keith, treten in der Uniform ihrer Regimenter auf, mit Kürass, körperbetonten Lederhosen, klobigen Schafstiefeln, auf dem Kopf den Dreispitz, über dem Militärrock eine Schärpe, den Degen an der Seite. Beide stehen ruhig, mit gemessener Gestik der Ansprache und gelassener Haltung. Zweifellos hatte das preußische Militärpathos auf diese Weise eine völlig neue Richtung genommen.

Als Johann Gottfried Schadow daran ging, eine Statue für General Hans Joachim von Zieten zu schaffen, hatte er diese Kostümfrage für sich schon entschieden (Abb. 81). Im Anschluss an seinen Lehrer Tassaert kam nur die zeitgenössische Husarenkleidung in Betracht. Bemerkenswert ist Ziecents Stand mit lässig überkreuzten Beinen, der einen neuen



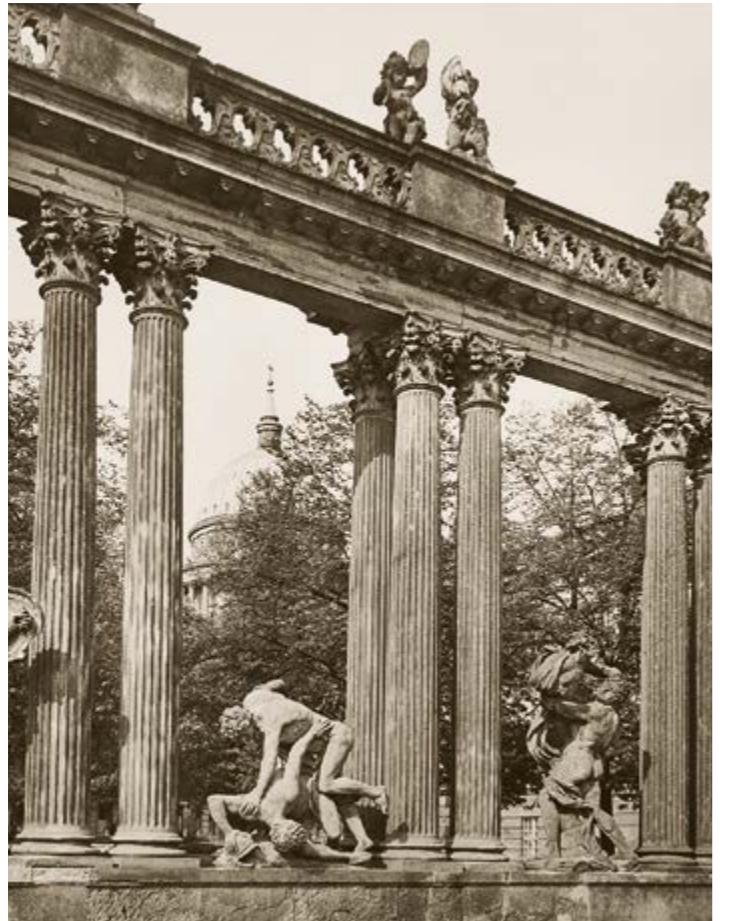
81: Johann Gottfried Schadow, General Hans Joachim von Zieten, 1794, Marmor, Höhe 250 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum



82: Johann Gottfried Schadow, Leopold I. von Anhalt-Dessau, 1798–1800, Marmor, Höhe 214 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum

Ausdruck in die Körperhaltung bringt. Nicht der ewigliche Kontrapost, sondern eine privat-situative Pose des Nachdenkens kennzeichnet den General, also ein untypischer Gestus für ein heroisches Denkmal. Zieten greift sich an das Kinn, stützt sich auf den Degen, nimmt eine bequeme Stellung ein und sinnt über etwas nach. Er tritt als denkmalwürdige Person auf, mehr als Individuum denn als Typus, und lässt den Betrachter teilhaben am Prozess seiner militärischen Entscheidungen im Dienste und zum Wohl des Staates. Bei der einige Jahre später von Schadow geschaffenen Statue Leopolds I. von Anhalt-Dessau ist diese nachdenkliche Pose wieder zurückgenommen, wenngleich die geneigte Kopfhaltung eine Konzentration des Zuhörens oder Hinsehens intendiert (Abb. 82).

Im Verlauf dieser sich über Jahrzehnte hinziehenden Maßnahme änderte sich das öffentliche Bewusstsein für Denkmalsetzungen beträchtlich, was sowohl fürstliche Aufträge als auch bürgerliche Interessen betrifft. Ab den 1770er Jahren formierten sich Denkmalsideen bei den aufgeklärten Intellektuellen.¹⁷³ Der aufgeklärte Ernst, mit dem dieses Thema allgemein diskutiert wurde, fand zunächst 1771 Ausdruck in Johann Georg Sulzers Artikel »Denkmal« in seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste«.¹⁷⁴ Hierin kommen weniger Gestaltungsfragen als vielmehr »Geist« und »Seele« eines Denkmals zur Sprache. Auch in seinem Artikel »Statue« sah Sulzer im Standbild ihren höchsten Zweck: »Der beste und edelste Gebrauch, der von Statuen zu machen ist,



ließ, artikulierte unbewusst eine Problematik, die ein Krisenphänomen bezeichnet: Indem auf der Erdgeschossebene vor jedem Pilaster Statuen auf Postamenten aufgestellt sind, die eigentlich ihren angestammten Ort erst auf der Attika hätten – bereits die Gartenfassade des Stadtschlosses wurde unter Friedrich II. mit mühevoll auf Achse gesetzten Statuengruppen „bereichert“ –, drängt sich deren Überfülle und Redundanz ins Auge (Abb. 220). Die Skulpturen gesellen sich gewissermaßen parasitär zur architektonischen Ordnung. Dass ein geschulter Betrachter ein ikonographisches Programm ‚lesen‘ soll oder will, wird gar nicht mehr erwartet, weil die schiere Masse nur den summarischen Blick reizt. Jegliche Versuche, ein stimmiges Programm abzuleiten, müssen die Inkohärenzen eingestehen.⁸⁰ In der Tat wird hier die vertikale Stringenz im Einsatz bauskulpturaler Mittel aufgegeben. Weder Schlüter noch Pöppelmann wäre eine solche Lösung in den Sinn gekommen.

216: Ringerkolonnade nach Plänen von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff mit Skulpturen von Johann August Nahl, Friedrich Christian Glume und Georg Franz Ebenhecht, 1744–1746, Potsdam, 1945 zerstört (Teile erhalten)



218: Johann Gottfried Büring, Heinrich Ludwig Manger und Carl von Gontard, Hofseite des Neuen Palais im Park von Sanssouci, 1763–1769, Potsdam



219: Carl von Gontard, Triumphtor mit Bogenkolonnaden, 1765/66, Potsdam, Neues Palais im Park von Sanssouci



220 (rechte Seite unten): Johann David Räntz, Johann Wilhelm Räntz und Johann Schnegg mit Werkstatt, Statuen auf Postamenten auf der Gartenseite des Neuen Palais im Park von Sanssouci, 1766–1769, Sandstein, Potsdam

220 (rechte Seite unten): Johann David Räntz, Johann Wilhelm Räntz und Johann Schnegg mit Werkstatt, Statuen auf Postamenten auf der Gartenseite des Neuen Palais im Park von Sanssouci, 1766–1769, Sandstein, Potsdam

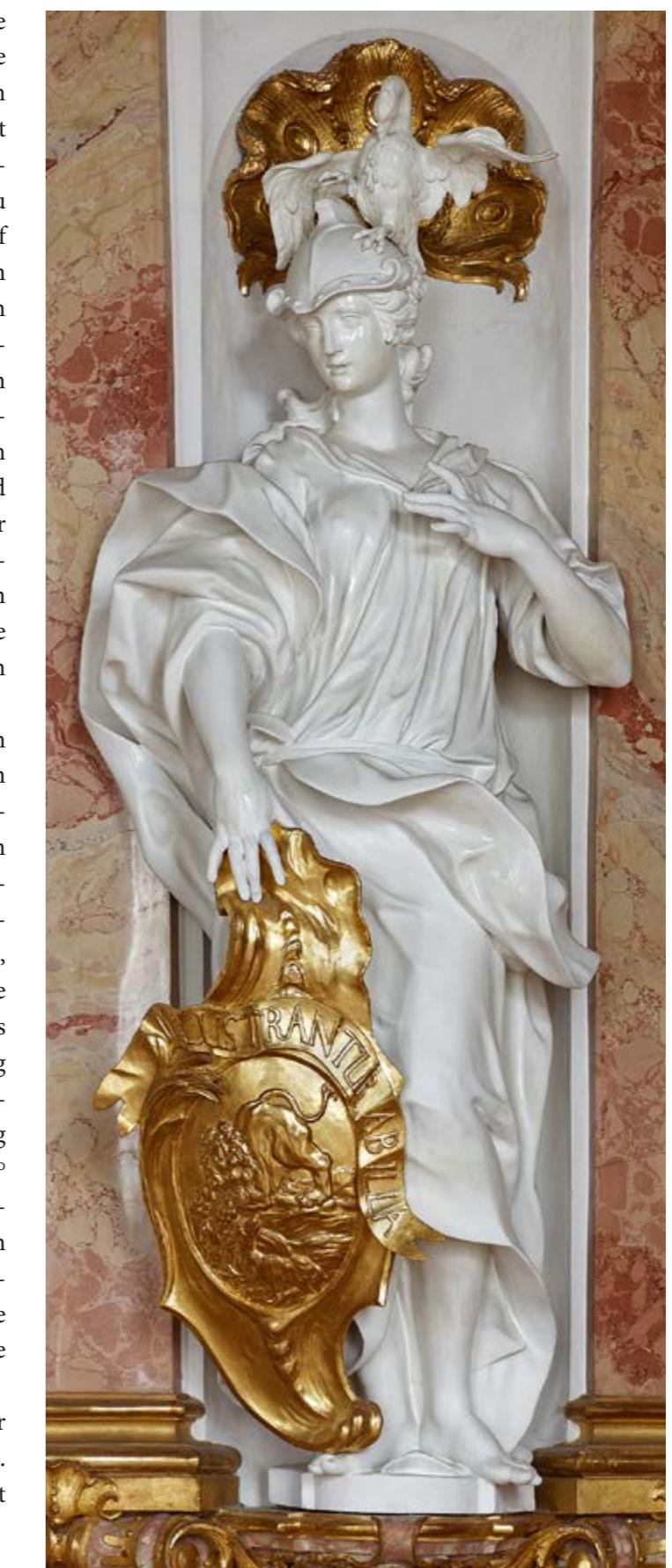


Nische«, einer gleichsam »apostrophierten Würdeform«, wie treffend beschrieben wurde.²⁰⁸ Verhelst antwortete auf die Vorgaben der Wandgliederung mit eleganten, feingliedrigen Statuen aus poliertem Stuckmarmor, die scheinbar abgelöst vor der Wand agieren, aber doch des Hintergrunds bedürfen, um als Protagonisten des dekorativen Gesamtkonzepts zu wirken. In bewegter Silhouette sind die Personifikationen auf minimierten Konsolen vor äußerst schmalen Flachnischen mit vergoldeten Muschelkalotten angeordnet. Hinterfangen vom rahmenden Motiv der Doppelpilaster, stehen sie kontrapostisch in zentrierter Bewegung auf der Stelle und vollführen mit grazilen Gesten die symbolische Präsentation ihrer allegorischen Attribute. Fürwitz demonstrieren die auf den Helmen gelandeten Vögel als Symbole der Tugenden. Während Bossi in Würzburg die Vorgaben der imperialen Architektur nutzte, um seine Stuckstatuen mit den Schauwerten von Meisterwerken auszurezen (vgl. Abb. 277, 278), gelang Verhelst in Kempten aus der architektonischen Schwundform heraus die Zurschaustellung empfindsamer Ergriffenheit als Einheit von allegorischer Bedeutung und statuarischer Körpergebärde.

Im Palaisbau galt ein Treppenhaus mit Stattuennischen noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Zeichen höchsten Prestiges. In München ließ Graf Ignaz Felix von Törring-Jettenbach, ab 1742 Oberbefehlshaber der bayerischen Truppen im Österreichischen Erbfolgekrieg und lange Zeit in führenden Staatsämtern, vom Architekten Ignaz Anton Gunetzrhainer von 1747 bis 1754 ein standesgemäßes Palais erbauen, für das Johann Baptist Straub 1772 neun Holzstatuen für die Treppenhausnischen lieferte.²⁰⁹ Nur zwei Statuen, eine Ceres (Abb. 281) und ein Imperator, haben den Zweiten Weltkrieg unbeschadet überstanden, die anderen sieben konnten zumindest gerettet und restauriert werden; die Originalfassung bestand aus Polierweiß mit partiellen Goldeinfassungen.²¹⁰ Längst ist der ursprüngliche Nischenkontext nicht mehr gegeben, doch zeugen Straubs Statuen von seinem virtuosen Können, die Figuren als Widerpart der Besucher zu begreifen, indem sie Bewegungsmotive zeigen, die aus der Nische heraus gewirkt haben müssen. Doch war diese ausgreifende Gestaltung bereits außer Mode gekommen.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte für Bildhauer die Aufgabe der Stattuennischen einen Höhepunkt erreicht. Gleichzeitig machten sich Aspekte einer neuen Simplizität

279 (linke Seite): Antonio Bossi, Stattuennische mit Flora im Kaiser- saal der Würzburger Residenz, 1750/51, Stuck



280: Aegid Verhelst, Stattuennische mit Personifikation der Weisheit, um 1742, Stuck, Kempten, Thronsaal der Fürstäbtlichen Residenz

steigern solcherart die skulpturale Szene zu einem Ereignis von Gegenwärtigkeit.

In der Kemptener Klosterkirche St. Lorenz stammt die Invention der Altäre in den flachen Seitenkapellen um 1740 vom Stuckateur Johann Georg Üblher, die Statuen lieferte Aegid Verhelst wohl zeitgleich.⁵⁷ Üblher integrierte das hochovale Fenster mit seiner Gitterung in ein szenisches Altarkonzept, indem er die Fensterlaibung in die Rahmung einer Triumphbogenädikula einbezog. Vor der Fensterrahmung geben Putten durch das Aufschlagen eines Vorhangs, in Begleitung der Heiligen Antonius und Magdalena, die Sicht auf den hl. Johannes Nepomuk frei und inszenieren diesen wie in einer Visionssimulation (Abb. 316). Die lebensgroß in Weiß und Gold gefasste Holzstatue des Heiligen steht auf einem Podest

inmitten des Fensters, das ihn als »Lichtwand« hinterfängt und seine Gestalt entrückt. Optisch als Freifigur inszeniert, ist die Skulptur faktisch im Rücken abgeflacht und treffend als »Relief ohne Reliefgrund« beschrieben worden.⁵⁸ Erfassbar bleibt der Heilige durch die Differenzierung der Oberflächen, etwa der Haut- und Stoffpartien, sowie die Lichtakzente des polierten weißen Stucks und vor allem der vergoldeten Pelz-mozzetta. So erscheint der Heilige als nah und fern zugleich, erkennbar für die Anbetung und entrückt in visionärem Licht.

Für die ehemalige Augustiner-Chorherrenstiftskirche in Bad Waldsee, heute Stadtpfarrkirche St. Peter, schuf Dominikus Zimmermann noch vor 1718 den Hochaltar mit virtuosen Scagliola-Arbeiten und vor allem einer Gloriole im Auszug, die seine Experimentierfreude mit Lichteffekten belegt. Licht-



315: Egid Quirin Asam (Entwurf), Anton Wiest (Altar) und Anton Sießmayr (Stuckfiguren), Seitenaltar mit Taufe Christi, 1751/52, Sandizell, St. Peter



316: Johann Georg Üblher (Stuck) und Aegid Verhelst (Holzfiguren), Seitenkapelle mit hl. Johannes Nepomuk, um 1740, Kempten, Klosterkirche St. Lorenz



314: Egid Quirin Asam, Hochaltar der Kirche St. Peter in Sandizell, 1747





zweierlei beabsichtigt haben: zum einen der stolze Hinweis, dass diese Statue von ihm stammt, er sich also bewusst war, hier eine besondere Leistung vollbracht zu haben. Zum anderen ist dies natürlich auch eine Geste der eigenen Frömmigkeit, womit er sich sozusagen selbst einem Schutzengel empfiehlt. Bei Günthers Werk ist die ursprüngliche Funktion durch eine Entwurfszeichnung zu erschließen, denn es dürfte sich um ein mobiles Objekt gehandelt haben, das als Prozessionsgruppe in Lebensgröße auch getragen werden konnte. Die Zeichnung ist seitenvorkehrzt zur ausgeführten Gruppe, was die Annahme nahelegt, dass sie gleichzeitig als Vorlage für einen Kupferstecher dienen sollte. Freilich gibt es doch einige deutliche Unterschiede, etwa in der Gestaltung der Hände, so dass die Zeichnung mit Vorsicht zu interpretieren ist.

Günthers Schutzengel – laut Feulner von »damenhafter Schönheit«³⁸³ – zeigt dem Knaben den Weg des Menschen vom Irdischen zu den himmlischen Dingen. Die schlechtere Alternative, die Gefahr der Sünde, lauert auf der linken Seite des Engels in Gestalt der Schlange, die seitlich emporzischt, doch durch den Fuß des Engels niedergetreten wird. Günthers Schutzengelgruppe ist vielschichtig, ja richtiggehend intellektuell reflektiert. Sie offenbart das Vorbild manieristischer Torsion, und so erscheint das Schreitmotiv nicht etwa nur als Ausgangspunkt für die Ponderation eines Kontraposts, sondern als Auftakt für eine sehr körperbetonte Interpretation des Engels. Das Gewand ist vor dem rechten Bein gewagt, geradezu »unheilig«³⁸⁴ nach oben geschlitzt, außerdem wirkt es, als habe der Engel sich gerade als Notbehelf einen Vorhang um die Hüften geschlungen, dessen wallende Draperie am Oberkörper nur durch ein stabiles »Panzerkorsett« (ein Lendner in älterer Diktion) zusammengehalten wird³⁸⁵ – ein Vorhang, der sich für den Körper des Engels gerade zu öffnen beginnt. Auch die Körperhaltung des Engels hat etwas Lässiges und Artifizielles: Der rechte Arm ist erhoben, als wolle der Engel zum Tanz auffordern. Die Verhaltenheit der Geste wird vom Flügel betont, der sich von hinten nach vorne um den angewinkelten Arm schmiegt. Dieser schließenden Bewegung antwortet auf der anderen Seite die Wendung des Kopfes. Lediglich die Augen gehen nach unten und blicken aus gesenkten, beinahe schlaftrigen Lidern den Knaben an. Wie sich auf dieser Seite der Flügel nach außen spreizt und somit ein Schutzdach für den Knaben bildet, das hat etwas durchaus Eitles an sich. Denkt man die Flügel weg, dann hätte eine Götterstatue der antiken Mythologie kaum eleganter ausfallen können. Diese Eleganz wird aber gleichzeitig ironisch gebrochen: Der Knabe vollführt ein spiegelbildliches Schreitmotiv



487: Joseph Götsch, Schutzengelgruppe, 1763–1766, Holz, Höhe 159 cm, Rott am Inn, Klosterkirche

und muss dabei sein zu langes Hemdkleid nach oben raffen, um nicht zu stolpern, aber auch um das freie Bein zu zeigen, so wie der Engel. Der nach oben gerichtete Kopf des Knaben folgt zwar der Armgeste des Engels, doch ist in sein Gesicht eine Naivität gelegt, die eher Ahnungslosigkeit als Verständnis ausdrückt. Dazu passt, dass der Künstler dem Knaben ein sogenanntes Fallhäubchen, eine gestrickte, mit einer Troddel über dem Scheitel versehene Wollmütze, aufgesetzt hat, damit bei einem Sturz der Aufprall abgemildert wird.

Wie eindrücklich Günthers Schutzengelinterpretation war, zeigt sich unmittelbar danach (1763/64) an der Adaption durch Joseph Götsch (Abb. 487), der als Mitarbeiter Günthers in der Klosterkirche Rott am Inn sowohl dessen Gruppe als auch deren Vorzeichnung gekannt haben muss.³⁸⁶ Götsch ordnete sich der »künstlerischen Überlegenheit«³⁸⁷ Günthers unter, indem er dessen stilistische Eigenheiten sofort übernahm. Götschs Schutzengelgruppe in Rott stützt sich auf man-



VIII

Skulptur und ästhetische Anschauung

Genreskulptur und Kleinplastik

Das Genre hatte sich in der Malerei seinen Platz erobert, doch wie schlägt sich das Phänomen in der Skulptur nieder? Befragt man die Kunstdtheorie, so zeigt sich, dass sie sich in dieser Frage ausschließlich der Malerei widmete. Erst im späten 18. Jahrhundert setzten überhaupt Definitionsversuche ein, gewissermaßen post factum, als das Genre in der Sache schon längst dem Kanon der Akademien entwachsen war.¹ Im Zentrum stehen Menschen des ›einfachen‹ Volks und ihr alltägliches Leben, die Kleinhistorie, wie sie im 19. Jahrhundert heißen wird, die mit Moralexempeln, Sprichwortsammlungen, Häuslichkeit, Humor und Rühseligkeit einen anderen Modus des Erzählens etablierte, als es die hohe Akademiekunst vorsah. In der Regel geht es um ›niedere‹ Themen.

Aus der Theoriegeschichte der Genremalerei führt kein Weg in die Genreskulptur. Ikonographisch verwies der Akademismus den Themenbereich der Skulptur auf die üblichen mythologischen und allegorischen Sujets. An den deutschen Kunstabakademien spielte die Bildhauerei bis ins späte 18. Jahrhundert insgesamt eine gänzliche Nebenrolle. Das Schrifttum konzentrierte sich auf Nachrichten aus Frankreich oder die von der Malerei abhängigen Reflexionen über Bildhauerei ohne ausgeprägte Eigenständigkeit.² In Frankreich diktierte die Académie royale de peinture et de sculpture die Sujets über die Morceaux de réception, also die Aufnahmestücke, und die Salonausstellungen.³ Als der Flamme Jean-Pierre-Antoine Tassaert 1775 aus Frankreich in Berlin eintraf, um die Stelle des Hofbildhauers zu übernehmen, brachte er die in Paris angefangene, lebensgroße Marmorgruppe »Liebe und Freundschaft« mit, die er 1776 vollendete.⁴ Das Werk, obwohl in seiner Virtuosität auch in Paris konkurrenzfähig und sichtlich gemacht für die Eigenwerbung, war in Anlehnung an eine

Gruppe Jean-Baptiste Pigalles (»Liebe und Freundschaft«, 1758) entstanden und stellte einen Reflex auf die dortige Tendenz zum »sentiment« dar, erfuhr aber als möglicher Ansatz für Genrehemen in Preußen keine Rezeption.

In Hinsicht mehrfiguriger Kompositionen wäre das Relief das naheliegende Medium für Genreszenen, doch mangelt es an einem Funktionszusammenhang. In der Bauskulptur fehlen für Genrehemen Orte der Angemessenheit. Weder ein Bautypus noch eine Raumnutzung drängt sich hier auf. In Interieurs hängte man Genrebilder, aber keine Genrereliefs, doch boten sich in den Zwischenzonen des Raumornaments Möglichkeiten für die Durchmischung mit kleinen Alltagsszenen. Bezeichnend ist in solchen Fällen der fließende Übergang der Gattungen. Im Allgemeinen regelte nach wie vor das Dekorum die Bedingungen in den Randbereichen, nimmt man etwa die vielfältigen Anlässe zu skulpturalen Stillleben hinzu. Sie erforderten hohe Fertigkeiten, galten aber nur als Beiwerk.⁵ Vor allem als Fülllemente von kassettierten Flächen oder Pilasterspiegeln, etwa die Trophäengehänge von Paul Egell im Mannheimer Schloss, sowie als integrale Anreicherungen in Deckenstuckaturen (Amalienburg in München, Augustusburg in Brühl, bischöfliche Residenz in Passau u. v. m.) waren Pflanzen-, Tier- und Genrefiguren zu bewundern. Die belebte Rocaille setzte der Phantasie keine Grenzen. Von daher sind nur aus der Ornamentkritik kunstliterarische Äußerungen ex negativo über »Blumen und Laubwerk mit Aufschließung aller Figuren« zu erfahren.⁶

Da das Genre in der Kunsliteratur nicht diskutiert wurde und für die akademisch genormte Großskulptur kein Thema war, ist der Blick auf andere Werkbereiche unerlässlich. Ort und Format spielen eine zentrale Rolle. Wenn man nicht auf die unvergleichlich erzählfreudige und detailverliebte Krippenplastik ausweichen möchte, deren Alltagsszenen ikono-

graphisch und saisonal bedingt sind, dann lohnt sich die Be- trachtung zweier Bereiche, die Kontexte für Genreskulpturen lieferten – die Gartenskulptur und die Kleinplastik. Sie geben Aufschluss über ikonographische Eigenheiten und Situierungen.

Der Garten als Ort für Genre

Im Kontext der Gartenskulptur wurde die Darstellung lebensweltlicher Figuren in zeitgenössischer Kleidung, typischen Handlungen und dinglichen Attributen bei den Monatsdarstellungen ab dem 16. Jahrhundert durchgespielt. Giambologna schuf Werke für die Medici-Gärten, die für Ansätze einer möglichen Genreskulptur diskutiert werden.⁷ Statuen der Jahreszeiten boten ein entsprechendes Experimentierfeld. Hierbei ist im mittleren 18. Jahrhundert eine Abkehr von ikonographischen Mustern und eine Hinwendung zu zeitgenössischen Typen zu konstatieren.⁸ In Veitshöchheim legt die Doppelung der Jahreszeiten als travestierte Putten und angesichts des Auftretens in großen Zweiergruppen um den Schlossteich mit ihren unterschiedlichen Realitäten zwischen Götter- und Lebenswelt eine »pure Farce einer barocken Ikonologie« nahe.⁹ Mithin indiziert dies eine deutliche Loslösung von stereotypen Skulpturen der Repräsentation. Insbesondere die Monatsstatuen gewannen zunehmend anekdotisch-erzählerischen Charakter, als seien sie dem Leben abgeschaut. Tietz inszenierte im Veitshöchheimer Schlossgarten die Personifikation des Monats August als junge höfische Dame, die eine Bäuerin mit (heute verlorenem) Rechen spielt und ihre Travestie offensichtlich genießt (Abb. 639).¹⁰ Sie tänzelt barfuß auf einem Heubüschel des ersten Schnitts, zeigt mit kniekurzem Rock viel Bein und schützt den Kopf mit einem rosengeschmückten Strohhut. Die traditionelle Monatsikono- graphie ist in ein Spiel der Verkleidung überführt, bei dem die Gegenstände des einfachen Lebens zu Accessoires eines Auftritts geworden sind. Es ist gerade diese skulpturale Alterität von Allegorie und Leben, die Tietz reizte und sein Auftraggeber goutierte.

Johann Peter Wagner, 1771 für seine »pretieuse Bildhaue- rey« zum Würzburger Hofbildhauer ernannt,¹¹ konnte als Tietz' Nachfolger bloß noch Akzente setzen, doch ist sein »Dornauszieher« aus der östlichen Dreieckszone des Veits- höchheimer Gartens mehr als nur eine genrehaft-szenische Petitesse (Abb. 640). Die Körperhaltung unterstreicht, dass es zu kurz gegriffen wäre, in der Figur lediglich eine freie Varia-

tion auf die berühmte Antike der Kapitolinischen Museen in Rom zu sehen.¹² Der antike Jüngling legt seinen linken Fuß auf dem rechten Knie ab, eine logische Haltung, die keine Fragen aufwirft. Wagner ersann eine konträre, neue Interpretation, bei der man sich wundert, warum die Handlung sichtlich un-



639: Ferdinand Tietz, *Personifikation des Monats August*, vor 1764, Sandstein, Höhe 274 cm, ehemals Veitshöchheim, Schlossgarten, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum